

COLEGIO DE HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

“PINTURA SOBRE LÁMINA DE COBRE. ESTUDIO DE LA COLECCIÓN DEL
MUSEO FRANZ MAYER”

TESIS QUE PRESENTA
NATALIA FERREIRO REYES RETANA

PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

TESIS DIRIGIDA POR
NÉLIDA SIGAUT VALENZUELA

MÉXICO, D. F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para papá y mamá, mis soportes de lámina de oro

 Mi hermano, siempre ahí

 Santiago, como lo pediste, con cariño

 A Nelly, mi maestra

Agradecimientos

Al Museo Franz Mayer a cuya familia pertenecí por más de tres años, a su director Héctor Rivero Borrel, Julieta Jiménez Cacho y por supuesto a las chicas de investigación —Rosa, Teresa y Carla—, muy especialmente a Rebeca Kraselsky paciente guía y ejemplar compañera. A todos aquellos que me ayudaron a buscar indicios de las piezas estudiadas como al doctor Roberto Domínguez, al doctor Matías Díaz Padrón, a Jahel Sanz Salazar y a Martha Sandoval. Gracias, también, a mi lectora de cabecera: mi madre. A aquellos que me ayudaron con la parte tecnológica, en particular a Santiago Ruiseñor. Y, por supuesto, a mis sinodales: el maestro Rogelio Ruiz Gomar, la doctora Magdalena Vences, la doctora Consuelo Maquívar y la maestra Elena Estrada de Gerlero, por la dedicación y cuidado brindada a esta tesis. Nunca serán suficientes las gracias a mi asesora Nelly Sigaut, simplemente, por todo.

Pintura sobre lámina de cobre.
Estudio de la colección del Museo Franz Mayer

Índice

<u>Introducción</u>	p. 7
<u>Capítulo 1. El cobre en las artes I</u>	p. 17
1.1. El cobre como soporte de una superficie policromada. Los esmaltes	p. 18
1.1.2. El cobre como soporte de la producción gráfica. El grabado	p. 24
1.2. El Renacimiento. El contexto de la experimentación con nuevos materiales	p. 30
<u>Capítulo 2. Producción europea de pintura sobre cobre</u>	p. 38
2.1. La génesis. Italia. Siglo XVI	p. 38
2.1.2. El “boom”. El norte de Europa, siglo XVII y XVIII	p. 48
2.1.3. Consumo y producción: España, el enlace con el Nuevo Mundo	p. 77
2.2. Características del soporte ¿Qué ofrece la lámina de cobre como soporte pictórico?	p. 100
2.2.1. Tipo de producción que deriva del uso del cobre como soporte	p. 103
<u>Capítulo 3. La producción de pinturas sobre lámina de cobre en Nueva España. Adopción y desarrollo y de la técnica</u>	p. 110
3.1. España, un gran imperio	p. 110
3.2. Las minas de cobre en Nueva España y su explotación. Disponibilidad del material	p. 116
3.3. El cobre en las artes II	p. 120
3.3.1. La plumaria	p. 120
3.3.2. El grabado en la Nueva España	p. 124
3.3.3. La pintura sobre lámina de cobre en la Nueva España	p. 133
3.3.4. Tipos de producción, ámbitos a los que están dirigidos	p. 162
<u>Capítulo 4. Catálogo de obra</u>	
4.1. Pintura sobre lámina de cobre. Flandes, siglo XVII	p. 174

4.1.1. Frans Francken II. <i>La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón</i>	p. 175
4.1.2. Hyeronimus Janssens. <i>Compañía de baile elegante en un interior</i>	p. 185
4.1.3. Hyeronimus Janssens. <i>Banquete de elegante compañía</i>	p. 193
4.1.4. <i>San Pedro salvado de las aguas</i>	p. 199
4.1.5. <i>Jesús tentado en el desierto</i>	p. 205
4.2. Pintura sobre lámina de cobre. España, siglo XVII	p. 209
4.2.1. Francisco Polanco. <i>Apostolado</i>	p. 210
4.3. Pintura sobre lámina de cobre. Nueva España, siglo XVII-XVIII	p. 228
4.3.1. <i>La entrada de Cristo a Jerusalén</i>	p. 229
4.3.2. <i>Retablo de los siete arcángeles</i>	p. 234
4.3.3. Láminas de cobre con la representación de la Virgen de Guadalupe en la colección del Museo Franz Mayer	p. 241
4.3.3.1. <i>Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones</i>	p. 245
4.3.3.2. <i>Virgen de Guadalupe “tocada a su maravilloso original”</i>	p. 257
4.3.3.3. Manuel Serna. <i>Virgen de Guadalupe</i>	p. 261
4.3.3.4. <i>Virgen de Guadalupe</i>	p. 264
4.3.3.5. <i>Virgen de Guadalupe</i>	p. 265
4.3.4. Láminas de cobre con la representación de la Virgen Dolorosa en la colección del Museo Franz Mayer	p. 268
4.3.4.1. Nicolás Enríquez. <i>Virgen Dolorosa</i>	p. 269
4.3.4.2. <i>Virgen Dolorosa</i>	p. 272
4.3.4.3. <i>Virgen Dolorosa</i>	p. 274
4.3.5. <i>San Juan Nepomuceno</i>	p. 276
4.3.6. <i>San Francisco de Paula</i>	p. 282
4.3.7. <i>La Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco</i>	p. 285
4.4. Pintura sobre metal en mobiliario y objetos de uso	p. 291
4.4.1. Atril con medallón de la <i>Santísima Trinidad</i>	p. 292
4.5. Copias directas de pinturas	p. 296
4.5.1. <i>La anunciación a los pastores</i>	p. 297
4.5.2. <i>Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús</i>	p. 303
4.6. Obras de difícil catalogación	p. 311

4.6.1. *Venus y Adonis*

p. 312

Conclusiones

p. 318

Bibliografía

p. 324

Introducción

La causa que dio inicio a la redacción de esta tesis descansa en la materia de 27 pinturas sobre cobre de la colección del Museo Franz Mayer, de las cuales sólo un par —*La parábola del pobre Lázaro y del rico epulón* de Frans Francken II [catálogo 4.1.1.]; y la *Virgen Dolorosa* de Nicolás Enríquez [catálogo 4.3.4.1.]— estaban en las salas de exposición del museo. El resto permanecía —y aún lo hace— en la bodega, ocultas al público y a los investigadores interesados en la materia.

El número de piezas y la variedad de procedencias que en ellas se adivinaba a un primer golpe de vista, hizo que formaran naturalmente un grupo definido por la técnica pictórica en la que estaban realizadas, por el soporte: el cobre.

Al inicio el objetivo a alcanzar en su estudio fue su catalogación, después su caracterización como pinturas sobre lámina de cobre con el fin de ejemplificar las particularidades de las pinturas sobre este tipo de soporte tomando el grupo de obras del museo como estudio de caso; estas son ahora las metas perseguidos en esta tesis. Con estos objetivos en mente, el texto hubo de dividirse necesariamente en dos partes principales: una teórica que indaga las generalidades de la técnica y sus contextos de aparición y desarrollo —capítulos: 1. “El cobre en las artes”, 2. “La pintura sobre cobre” y 3. “La producción de pinturas sobre láminas de cobre en Nueva España. Adopción y desarrollo y de la técnica”— y la otra aplicada al estudio detallado de cada pieza —capítulo 4. “Catálogo de obra”—. Partes que, se espera, sean complementarias, explicativa una de la otra.

La metodología, al principio, parecía sencilla pues simplemente había que pararse enfrente de las piezas para que surgieran las preguntas a contestar. Claro que las cosas se complicaron cuando las respuestas requerían, primero, ese saber ver el objeto de estudio ¿Qué es? ¿Qué representa? ¿Quién lo hizo? ¿Dónde? ¿Cuándo? Datos ineludibles en la ficha de toda obra pues nos dicen quién es el autor, cuál el título, la fecha y la procedencia. Pero lo cierto es que su delimitación conlleva complicaciones para mí entonces insospechadas como el rastreo de la iconografía representada y las posibles fuentes de las

que deriva, para lo cual debía de ser capaz de mirar y describir las formas de la superficie;¹ en el caso de haber autor era fundamental el estudio de su biografía y la revisión de otras obras suyas con el fin de establecer relaciones y caracterizar la pieza dentro de su producción o acercar una fecha de realización; si no había autor, el fechamiento y la procedencia debían depender de otras pesquisas, todo en la superficie de la lámina se convertía en un indicio: inscripciones, marcas, obras relacionadas, lo que se ha dicho previamente de cada una y hasta la información sobre su adquisición ayudaba a leerlas y a organizar su catalogación razonada.

Creo que, en este sentido, las fichas son muy explícitas en cuanto a la forma en que me fui acercando a cada una de las pinturas. De los libros a la materia de la materia a los libros, entre los cuales encontré dos tomos —catálogos de exposiciones— dedicados exclusivamente a la pintura sobre lámina. Entonces vino el engarce con esa otra parte de la tesis y la definición del eje conductor que debe cruzar todas sus páginas: el cobre como soporte pictórico. Se verá que en esa otra parte del texto acudo con frecuencia a expresiones artísticas, distintas a la pintura, que también usan el cobre como soporte, entre ellas están los esmaltes, el grabado y la plumaria. La finalidad era encontrar en ellas información que auxiliara a la comprensión del contexto de producción de las láminas pintadas, indagar acerca de la posible familiaridad con el soporte en otras artes y explorar las características formales de estos productos para establecer nexos con la pintura. La comparación permitió, también, vislumbrar la valoración del metal en las artes y la diversificación de sus usos.

Vale la pena aclarar que la estructura de la parte teórica de la tesis procura seguir las procedencias de las piezas estudiadas en el catálogo: Flandes, España, Nueva España; sin embargo, hay una excepción. Sin haber pintura italiana, hubo de tratarse acerca de ésta pues, como se verá, fue la bota itálica el caldo de cultivo para la génesis de esta técnica.

¹ Es probable que el lector encuentre las descripciones formales de las piezas muy detalladas, mas la puesta en un catálogo electrónico —*mnemosine*— de las fichas, por parte de la institución, obligaba a realizar un registro minucioso, máxime cuando las fotos que acompañan a dicho catálogo no siempre son de la mejor resolución.

La historiografía del tema

En el momento en el que esta investigación comenzó, eran accesibles dos trabajos principales sobre la materia. El primero temporalmente es *Pintura flamenca barroca. (Cobres, siglo XVII)*, coordinado por Francisco Fernández Pardo,² y que es el catálogo de una exposición que tuvo lugar en España, en el Claustro de la Iglesia de Santa María de Palacio, diócesis de Calahorra, Logroño, en 1996. Esta muestra se encargó de conjuntar todas las pinturas flamencas del siglo XVII, ejecutadas sobre cobre, conservadas en la región. Tres años después, se consolidó un proyecto concebido por el Museo de Arte de Phoenix cuyo objetivo era tener un muestrario de pintura sobre lámina mucho más amplio, donde tendría cabida la pintura europea y aquella realizada en territorio americano durante los siglos XVI, XVII y XVIII. La muestra tomó el nombre de *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpieces on Copper, 1575-1775*; y en ella participaron especialistas internacionales, cuyos trabajos pueden encontrarse en un catálogo del mismo nombre publicado por la Oxford University Press y el propio Museo de Arte de Phoenix en 1999.³

Sin embargo, antecede a ambos el texto *Sixteenth and Eighteenth Century Paintings on Copper, Slate and Marble*, también catálogo de una exposición, pero ésta realizada en la Hazlitt Gallery de Londres en 1967, al cual, por cierto, nunca pude acceder. Aunque el hecho de que exista denota que los intentos por caracterizar soportes poco estudiados en la pintura como el cobre, el estaño y el mármol tuvieron un asomo a fines de la década de los años 60 en la Londres vanguardista; que este interés fue revitalizado desde España en los años 90 y seguido con mayor sistema y amplitud por un grupo de investigadores coordinados desde Estados Unidos en los albores del nuevo milenio. Por otro lado, destaca que se han referido estudios realizados únicamente fuera de México aun y cuando en este territorio se hicieron muchas pinturas sobre lámina de cobre. Los textos escritos a propósito de las técnicas pictóricas en el México colonial apenas mencionan el hecho de que se

² VV AA., *Pintura flamenca barroca. (Cobres siglo XVII)*, (Francisco Fernández Pardo coord.), San Sebastián: Claustro de la Iglesia de Santa María de Palacio, Diócesis de Calahorra y la Calzada-Logroño, Consejería Cultural, 1996.

³ VV AA., *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpieces on Copper, 1575-1775*, Nueva York: Phoenix Art Museum, Oxford University Press, 1999.

pintaba sobre láminas de cobre, entre ellos está el clásico de Abelardo Carrillo y Gariel: *Técnicas de la pintura en la Nueva España*.⁴

Fue a partir del catálogo coordinado por Fernández Pardo, pero sobre todo a partir de *Copper as Canvas*, que surgieron de manera más firme las indagaciones acerca del origen de esta pintura, de su uso y de sus características específicas, incluyendo capítulos dedicados a la restauración. Es en estos trabajos donde se logra superar a aquellos textos que se limitaban a la mención de la técnica y se comienza a indagar con mayor profundidad acerca de ella. Por otro lado, es en el catálogo de la exposición de Phoenix donde se hace el primer ensayo dedicado exclusivamente a la pintura sobre lámina de cobre en la América virreinal, a cargo de la doctora Clara Bargellini.⁵

Desde entonces, los investigadores participantes en la exposición —como Michael K. Komanecky, Isabel Horovitz y Clara Bargellini— han publicado artículos en otros medios sobre el tema, fomentando su interés.⁶ Es así como, desde la restauración, Carola García Manzano hizo una tesis de licenciatura en el 2004,⁷ abocándose a seis estudios de caso de la pintura novohispana. Más recientemente, en 2006, la Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis Primada de México, a través del Centro Ecuménico para la Conservación y Promoción del Patrimonio Artístico, Instituto Manuel Toussaint, organizó una exposición acerca de la pintura sobre cobre y latón de la colección de Isaac y Alicia Backal, de la que resultó el catálogo: *Pintura mexicana en lámina. Un territorio por descubrir*.⁸ En él se reproducen 74 láminas que forman parte de la colección, cada una con una descripción que se centra en los aspectos iconográficos de la imagen o escena representada, apartado al que se suma, en la primera parte del catálogo, una serie de artículos que presentan y

⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México: UNAM, IIE, 1946.

⁵ Clara Bargellini, “Painting on Copper in Spanish America”, *Copper as Canvas... op. cit.*, pp. 31-44.

⁶ Bargellini, Clara, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* #74-75, México: UNAM, IIE, 1999; Clara Bargellini, “Pintura sobre lámina de cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte”, *Historia del arte y restauración*, México: UNAM, IIE, 1998. (7º Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa).

⁷ Carola García Manzano Martín, *Técnica de manufactura de las pinturas al óleo sobre lámina de cobre del siglo XVII, seis pinturas de Baltasar de Echave Ibía y Nicolás Rodríguez Juárez*, México: tesis de licenciatura para optar por el título de licenciada en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete”, 2004.

⁸ VVAA., *Pintura mexicana en lámina. Un territorio por descubrir*, México: Instituto Manuel Toussaint, 2006.

caracterizan la muestra. Poco se dice de la producción en lámina, más bien se reivindica el valor de la pintura “popular” asimilando el soporte a este tipo de producciones, cosa que, como se verá en el capítulo 3: “La producción de pinturas sobre lámina de cobre en Nueva España. Adopción y desarrollo y de la técnica”, no es necesariamente así.

Sin embargo, coincido con Iván Escamilla en cuanto al valor que tienen los estudios de esta naturaleza —valor que tomo como otro de los objetivos de esta tesis—: “Reunir y estudiar en una exposición un grupo significativo de obras de este tipo abrirá sin dudas las puertas a importantes avances en el estudio del arte mexicano. Nos permitirá estudiar con mayor detenimiento la evolución y alcances de un género aún muy poco conocido debido a su enorme dispersión en multitud de colecciones, dentro de las que no es justamente valorado”.⁹

Cada uno de estos textos, cotejados con las obras, abría nuevas incógnitas: ¿Quién pinta en cobre? ¿Con cuánta frecuencia? ¿Dónde, primordialmente? ¿Para quién? ¿Para qué? ¿Qué tipo de representaciones encontramos en estos soportes? ¿Cuáles son las características estilísticas específicas de este tipo de pintura? ¿Cuál fue su difusión y cuánta su aceptación? ¿Cuál era su costo?; la intención no era repetir lo dicho, sino ahondar en aquellos detalles que llamaban la atención, atender aquellos aspectos más vagamente abordados anteriormente, siempre y cuando ayudaran a comprender esa serie de 27 láminas que estaba estudiando.

Cierto es que viniendo de una colección particular no puede decirse que la que aquí se estudia sea la muestra más representativa y mejor de pintura sobre lámina de cobre hecha en la tradición occidental, pues está conformada desde los intereses, gustos y posibilidades de un individuo. Sin embargo, resultó que en ella había pinturas flamencas, españolas y novohispanas de los siglos XVII al XVIII y, por lo tanto, que el seguimiento de la génesis y desarrollo de la técnica explicaba muy bien las obras que se estudiaban.

Así, con libros, materia y preguntas, comenzaron a surgir las primeras hipótesis. En principio, parece que la pintura sobre metal se realizó sobre todo en el siglo XVII en

⁹ *Ibid.*, p. 26.

Europa y en el XVIII en América. Enseguida notamos que hay una focalización de la producción, la europea nos remite a Flandes y la americana a Nueva España. Por otro lado, llama la atención que varias obras del muestrario son copias de mayores dimensiones de autores importantes, como por ejemplo, Van Dyck [ver capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.5. “Copias directas de pinturas”, 4.5.2 “*Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús*”] y Jacoppo Bassano [ver capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.5. “Copias directas de pinturas”, 4.5.1. *La anunciación a los pastores*]. Todo lo cual permite imaginar que la pintura sobre lámina de cobre tuvo un periodo de mayor producción en épocas y espacios muy definidos, lo que puede ser indicativo de la accesibilidad al material, de un gusto particular por la apariencia de este tipo de pinturas y de la existencia de un ámbito de recepción ávido de estos materiales. En segundo término, es posible asegurar que las láminas de cobre, por su formato, ejercían funciones que iban más allá de lo decorativo. La posibilidad de transportarlas las hacían un excelente medio de transmisión de modelos visuales, por lo cual su estudio puede aportar elementos para entender la circulación de modelos, repertorios y formas de devoción —la privada principalmente— a las que los soportes de pequeño formato están asociados.

Intercambio, circulación y comercio, se perfilaban así, también, como una de las constantes a tratar, pero antes hube de empezar por explorar los usos del cobre, con especial atención al uso con fines artísticos —esmaltes, grabados y plumaria, como ya se adelantó—. Pero, ¿cuáles son las características inherentes a este metal hecho soporte que cruza todas estas expresiones materiales?.

El cobre: metal milenario lleno de historia

El cobre fue el primer metal usado por la humanidad, alrededor del año 8000 a.C., y desde entonces ha tenido una estrecha relación con el desarrollo de la vida del hombre.

Al principio fue explotado en su forma nativa por diversas culturas como las emplazadas en Mesopotamia —sumerios, babilonios, asirios—, Egipto, Sudán, Creta, Micenas, Grecia, India, China, el Imperio Romano, en los Andes —por los vicu, moche, nazca, tiahuanco, chimu, incas— y en Mesoamérica —por los olmecas, toltecas, mayas, mixtecas y aztecas—, quienes se valieron del mencionado metal para manufacturar

martillos, cuchillos, hachas, flechas, dagas, puntas, cinceles y demás utensilios que pudieron destinarse a las labores de la agricultura, la carpintería, la guerra, la caza y la casa.¹⁰

Se sabe, también, que en algunos casos se valieron del cobre como medio de pago. Se cree que esta función pudo tener un primer momento en la India, durante el segundo milenio a.C., mientras que en América —cuentan las cartas de relación de Hernán Cortés— entre los toltecas circulaban como monedas unas pequeñas hachas de cobre.

Uno de los descubrimientos fundamentales en cuanto a la utilización y explotación del metal en cuestión —hacia el 6000 a.C.—, fue que era un material fácilmente moldeable al someterlo al calor. A este proceso se fueron añadiendo otras tecnologías relativas a la purificación del metal, que también se presentaba combinado con otros metales y minerales.¹¹ El desarrollo de estas tecnologías permitió la explotación de otro tipo de yacimientos ante la escasez del cobre nativo; así, por ejemplo, a través de la “tostación” —o calentamiento lento— se pudo eliminar el azufre y, por lo tanto, se tuvo acceso a los minerales sulfurados.

También se observó que las propiedades del cobre incrementaban a través de la combinación con el zinc, para hacer latón y con el estaño, para hacer bronce; aleaciones más frecuentes —aunque no las únicas— que resultan en materiales más fuertes que el cobre y más moldeables.

Las primeras aleaciones del cobre se llevaron a cabo en Asia Menor hacia el 3000 a.C., momento fundacional conocido como la Edad de Bronce y que se considera que abarcó del mencionado año 3000 a.C. al 1000 a.C. En Europa conocieron el preciado metal unos 500 años después, mientras que en Mesoamérica se crean los primeros objetos de bronce hacia el siglo XIII. El latón, por su parte, también fue una aleación nacida en Asia

¹⁰ Alexander Leibbrandt, *Civilización y cobre*, Santiago de Chile: Mídia Comunicación, Colección CODELCO, 2001.

¹¹ Este principio de la metalurgia es conocido como fundición y consiste en quemar el complejo mineral-metal con madera o con carbón para purificar el cobre.

Menor, pero explotada por los romanos en el siglo I a.C. En el continente americano, en cambio, no se conoció hasta la llegada de los españoles.¹²

Las benévolas características del cobre fueron, por lo tanto, explotadas —y lo siguen siendo— sobre todo en lo que atañe al desarrollo de la vida material y tecnológica de las civilizaciones destacando, de entre todos, su valor de uso dado por sus propiedades.

El gusto del coleccionista

“De mi mismo, nací en Mannheim Alemania, en 1882. Vine a México en el año 1905 o hace 28 años. Corredor de bolsa. Tengo que decir por mi disculpa, que no juego golf y que no pretendo jugar bridge. Empleo mi *spare time* en la cacería y la fotografía y sobre todo en viajar.”

Franz Mayer, ciudad de México, 1932.¹³

Antes de dar inicio al contenido “formal” de esta tesis vale la pena dedicar algunas líneas al coleccionista que conformó el grupo de pinturas que ahora se estudian: Franz Mayer (1882-1975) hombre dedicado al mundo financiero, de origen alemán, que afincado en México a principios de siglo XX hizo una considerable fortuna que le permitió invertir en la adquisición de obras de arte. Muebles, cerámica, escultura, pintura, grabados y libros, entre otros objetos, fueron buscados por el coleccionista con ahínco y sistema por las principales casas de subasta y antigüedades de América —principalmente México y Nueva York— y Europa.

Como alguna vez se hizo mención en un documento interno del museo, los conflictos bélicos del siglo XX que trajeron como consecuencia grandes movimientos de población de sus sitios de origen, invasiones, vandalismos, saqueos y adquisición de “botines de guerra” por parte de las tropas de ocupación, liberaron en el mercado de arte una intensa oferta de piezas de arte decorativo, que benefició el crecimiento de colecciones particulares, contexto en el cual Mayer forjó su colección. Buscaba a través de sus

¹² Modesto Bargalló, *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial*, México: F. C. E., 1955.

¹³ Cita recuperada por Rebeca Kraselsky del archivo personal de Franz Mayer.

contactos aquellas piezas que satisfacían su gusto, dando preeminencia a los objetos de origen alemán —o del norte de Europa—, español y novohispano, en lo que a pintura se refiere. Muy poco atendió lo francés —y en general lo italiano—, así “el gusto personal como circunstancia subjetiva y el mercado de arte como circunstancia objetiva, permiten explicar los saltos de épocas, ausencias y presencias reiteradas.”¹⁴

La pinacoteca que Franz Mayer reunió a lo largo de los años está constituida por cuadros de procedencia americana, principalmente novohispana —siglos XVI al XVIII—, mexicana —siglos XIX y XX—, aunque también hay algún ejemplo de pintura peruana; y cuadros de origen europeo, entre los cuales destacan aquellos de procedencia española, italiana, flamenca, holandesa y alemana —siglos XIV al XX—. De hecho la colección Franz Mayer es uno de los pocos lugares “públicos” en México en los que se puede ver y estudiar pintura europea.

Sus primeros catálogos de subasta datan de la década de los años 30, de ahí en adelante la correspondencia relativa a la adquisición de obra es constante. Del archivo personal del coleccionista se han logrado rescatar algunas facturas de compra, aunque éstas siguen siendo pocas con relación a sus nutridas operaciones.

De las pinturas sobre lámina, por ejemplo, no contamos más que con el registro de cuatro de ellas. Una es una pequeña pintura de devoción que representa a San Francisco de Paula [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.3.6. *San Francisco de Paula*], misma que el señor Mayer compró al coleccionista José Covarrubias en Querétaro en 1955. Otra lámina con la imagen de la entrada de Cristo a Jerusalén [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.3.1. *La entrada de Cristo a Jerusalén*] fue adquirida por Mayer en 1943, a través de la Galería La Granja, ubicada en la calle de Bolívar en la ciudad de México. También en la ciudad de México, pero en las Galerías Internacionales S. de R. L. y C. V., compró el cobre del pintor flamenco Frans Franken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón* [Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.1.1.], en 1944. Una de las más interesantes Vírgenes de Guadalupe que Mayer coleccionó [ver Capítulo 4. “Catálogo de

¹⁴ Documento interno generado en el departamento de investigación del Museo Franz Mayer bajo la coordinación de la doctora Nelly Sigaut, diciembre 2004.

obra”, punto 4.3.3.4 *Virgen de Guadalupe*] fue comprada el 3 de marzo de 1954 al coleccionista Federico J. Miller con domicilio en Naucalpan, Estado de México.

Datos sin duda importantes en tanto que forman parte de la historia de la pieza, aunque mucho más podrían aportar si tuviéramos el detalle de los costos de cada una de ellas o alguna información referente a su materialidad, pero eso no sucede en la mayoría de los casos. De cualquier manera los indicios acerca de los cobres, que todavía forma parte de esa gran legión que nutre nuestro “arte desatendido”,¹⁵ se van sumando poco a poco hasta poder vaciar sobre ellos un contenido cultural reflexionado y tangible.

¹⁵ Concepto tomado de Ernest H. Gombrich, *El sentido del orden*, Madrid: Debate, 1999.

CAPÍTULO 1.

El cobre en las artes I

El elemento común de las pinturas que se estudian en esta tesis es que tienen como soporte la lámina de cobre; por lo tanto, parece necesario explorar, al menos someramente, las características de ese metal milenario, cuya diversificada utilidad será acotada, para este estudio, al ámbito de la expresión plástica.

Características y usos del metal

Resulta innegable el valor histórico del cobre en relación con la vida del hombre, ya que debido a las cualidades físicas y químicas que reúne, ha podido hacer las veces de un satisfactor de necesidades de diversa naturaleza. Y es que el cobre además de poseer características estéticas que lo hacen atractivo —como el brillo, el color y la aptitud para ser dorado o plateado— también es un material maleable y relativamente blando, con alta resistencia a la corrosión y alta conductibilidad térmica y eléctrica, además de ser bactericida y poder alearse con otros metales con facilidad.

En los albores de las grandes culturas, el cobre tuvo una gran utilidad en la sustitución de los objetos de piedra. Tomó entonces la forma de contenedores, de herramientas y de armas que prometían mayor durabilidad, sobre todo cuando fueron explotadas sus aleaciones que dieron lugar al bronce y al latón, entre otros metales. También fue utilizado con fines de representación y culto y además resultó ideal para la elaboración de joyas y elementos decorativos. Es más, los objetos más antiguos elaborados con cobre son, justamente, unas joyas provenientes de Asia Menor.¹

Conforme pasó el tiempo, los objetos hechos de este metal y sus aleaciones, diversificaron sus aplicaciones dadas sus cualidades específicas. De esta forma, fue fundamental la utilización del bronce, del latón y del cobre en el desarrollo de instrumentos científicos, por ejemplo. Como se ve, la relación entre la historia del cobre y el desarrollo de la vida material y social de la humanidad es muy estrecha.

¹ Leibbrandt, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

El cobre, materia prima para escultores y orfebres

Según Michael K. Komanecky los artesanos egipcios desarrollaron hacia el año 3800 a.C., la habilidad de martillar el cobre hasta hacer delgadas hojas que por su color y reflejos se volvieron atractivas para propósitos utilitarios y decorativos² ¿Para qué pudieron utilizarse estas laminillas? ¿Es posible pensar que fueran adosadas a muros, techos u otros elementos arquitectónicos? ¿Acaso estas delgadas hojas se recortaban creando ciertas formas de uso decorativo o de aplicación en el trabajo del orfebre? Las respuestas no son claras, lo cierto es que de ellas pudiera desprenderse el primer antecedente, no sólo en cuanto a la elaboración de las propias láminas de cobre, sino en cuanto a su uso.

Debido a su capacidad de fundición, este metal fue comúnmente utilizado como materia prima para la creatividad de escultores, orfebres y diseñadores, quienes crearon obras de arte que tomaron la forma de estatuillas, altares y portales de catedrales e iglesias, tanto en Asia como en Europa y América.

En suma, podemos decir que si bien el cobre ha sido considerado, tradicionalmente, como un metal inferior, sólo apropiado para artefactos utilitarios, algunos objetos de gran aprecio lo usan como soporte y parte estructural, por ejemplo, los esmaltes, el grabado y la plumaria. Además, el cobre forma parte de las aleaciones con que se hacen los objetos más finos de metales no preciosos: bronce, latón y peltre.

1.1. El cobre como soporte de una superficie policromada. Los esmaltes

“Un esmalte es algo como la obra de un mago, que toma de los cuatro elementos lo que necesita para hacer una obra bella. Con informes pedazos de tierra, con el fuego que reduce a carbón lo que toca, con el aire y el agua, el esmaltador plasma sus creaciones en joyas... y esto desde que hay huellas de trabajo de metal en todos los países.”

Victoriano Juaristi³

² Komanecky, “Copper”, *Copper as Canvas... op. cit.*, p. 1.

³ Victoriano Juaristi, *Esmaltes (con especial mención de los españoles)*, Barcelona: Editorial Labor, 1933. (Biblioteca de Iniciación Cultural), p. 10.

El uso de pigmentos sobre superficies metálicas es una práctica antigua. La primera referencia escrita a propósito de ella se encuentra en el *Manuscrito de Lucca* (h. 490), donde se explica que eran aplicadas sobre hojas de estaño “finas y traslúcidas capas de la mezcla de barniz de aceite, azafrán y oro pimiente”⁴ con el fin de dar un aspecto dorado al metal, que era utilizado en un conjunto mayor como parte estructural de la obra de un orfebre. Lo mismo puede decirse de la técnica descrita por el presbítero Theophilus a propósito del trabajo de los metales; en la que el estaño es policromado con pigmentos disueltos en aceite en forma de veladura, de manera similar a la de los esmaltes e, incluso, con la finalidad de imitarlos.⁵

De igual forma, las armaduras fueron pintadas desde el siglo XIII y hasta el XVI, de tal suerte que resulta evidente la relación primera entre la policromía de metales y el trabajo del orfebre. Además, es posible afirmar que los esmaltes son la manifestación más temprana de la policromía de metales, pero también, como se verá a continuación, son el punto de partida para el desarrollo de una técnica pictórica: la pintura sobre lámina de cobre.

La materia

El término *esmalte* fue utilizado originalmente para designar una sustancia vítrea —generalmente vidrio de plomo y sosa o de plomo y potasa— que es coloreada por óxidos metálicos⁶ y que se funde con una superficie metálica, ya sea hierro, cobre, plata u oro, mediante la acción del calor.⁷ Es decir, hablamos de la aplicación de una sustancia policroma sobre un soporte de metal; que puede tener formas diversas.

A lo largo del tiempo se han desarrollado diferentes procesos en la manufactura de esmaltes, aunque cabe destacar que éstos fueron hechos en un principio con la intención de

⁴ Este manuscrito es resguardado en la biblioteca capitular de Lucca en Italia, de donde toma su nombre. García Manzano Martín, *op. cit.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, pp. 10 y 11. La autora refiere a *Theophilus Presbyter on Divers Arts: The Foremost Medieval Treatise on Paintings, Glass Making and Metalwork*, Chicago: Chicago University, 1963, p. 33.

⁶ El antimonio, el plomo y la plata para los amarillos; el hierro y el zinc para los rojos; el cobre y el cromo para los verdes; el cobalto para el azul; el manganeso para el violeta y el zinc para el blanco. Sir Harry Garner, *Chinese & Japanese Cloisonné*, Londres: Faber & Faber, 1962, p. 13.

⁷ En la actualidad el término esmalte también se extiende a la aplicación de un recubrimiento vítreo sobre cerámica, vidrio, porcelana u otro material. Pero para los fines de este escrito tomaré la definición más temprana, donde el soporte es un metal.

sustituir a las piedras preciosas en la joyería.⁸ De ello dan cuenta unos esmaltes que fueron encontrados entre los objetos de la civilización micena, datados como del siglo XIII a.C.

Esmaltes milenarios y la introducción de la técnica a Europa

Unos vestigios, también en forma de joyas, indican que el arte del esmaltado fue desarrollado en Mesopotamia a mediados del 3000 a.C., ejemplos a los que se aúna Egipto (1800 a.C.) —civilización que ya trabaja con planchas de metal—; los celtas —en los primeros años de la era cristiana— y los bizantinos.⁹

Los esmaltes bizantinos, famosos por la maestría que alcanzaron entre las demás producciones de arte suntuario, comenzaron a hacerse en el siglo VIII y hasta el XII. Su importancia fue tal que en todos los trabajos de esmaltería posteriores ejercieron una influencia decisiva sin importar el espacio y el tiempo.¹⁰

Sobre la introducción del esmaltado en Europa, como práctica establecida entre orfebres, se ha especulado que pudo haber tenido lugar en el conglomerado de feudos germánicos —hoy Alemania— en el ocaso del siglo X, teniendo como foco generador la corte imperial de Otón el Grande, donde se instalaron talleres monásticos.¹¹ Aunque también hay quien señala que el arte del esmaltado entró por España desde donde se difundió por toda Europa.¹² En todo caso, no cabe duda que la principal innovación de los germanos fue la sustitución del oro por el cobre como soporte de los esmaltes, teniendo como consecuencia el abaratamiento de la producción.¹³

La técnica: alveolados y rehundidos

En la realización de objetos esmaltados se siguió, en un inicio, la técnica del alveolado —también conocida como *tabicado* o *cloisonné*—, que consiste en verter el esmalte en

⁸ El esmalte azul cobalto fungía como sustituto del lapis lazuli, el vidrio opaco azul verdoso para la turquesa y el vidrio rojo-café para el granate. *Ibid.*, p. 17.

⁹ Garner, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ El más famoso esmalte bizantino es conocido como la *Pala de Oro*, es un retablo de 315x210 cm hecho de esmaltes sobre planchas de oro y plata dorada. Data de 1345 aunque incluye materiales más tempranos. Se conserva en la Catedral de San Marcos en Venecia.

¹¹ Peter Lasko, *Arte Sacro. 800-1200*, Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2000, p. 67.

¹² Garner, *op. cit.*, p. 24.

¹³ Lasko, *op. cit.*, p. 67.

compartimientos formados por láminas de metal. En los primeros años del siglo XIV se desarrolló en la ciudad italiana de Siena la técnica del rehundido —también conocida como *excavado*, *vaciado*, *champeado* o *champlevé*—, que consiste en excavar un dibujo sobre una plancha metálica con un buril o por corrosión con ácido nítrico, surcos sobre los cuales se vierte la materia vítrea.

De forma paralela y consecutiva se fueron adoptando y desarrollando nuevas técnicas de esmaltado cuya utilización estaba ligada al tipo de objeto sobre el cual se aplicaba. En este sentido, es posible diferenciar dos grupos de objetos con relación a la importancia de la parte esmaltada: en unos, el esmaltado es un elemento complementario, una “decoración accesoria de una complicada labor de orfebrería”¹⁴ —bien en vasos, platos, jarras, báculos, retablos, esculturas, relicarios, patenas, crucifijos—; mientras que en otros, el esmalte hace las veces de una imaginería coloreada, como si se tratara de un cuadro. Estos son los que interesan para los fines de este estudio ya que en muchos casos el cobre fue el soporte elegido.¹⁵



Aster Alpais, *Relicario de Thomas Becket*, h. 1180. Esmalte sobre planchas de cobre en una estructura de madera, 21x20x9 cm. Musée du Louvre, París

Las formas y usos de estos objetos eran diversificados, lo mismo se podía esmaltar la totalidad de la superficie de un plato de cobre, que planchas destinadas a crear altares

¹⁴ Juaristi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵ Al respecto, Victoriano Juaristi asegura que el cobre fue un soporte cada vez más común a partir de los siglos XII y XIII cuando, una vez superada la etapa de la producción monacal, la organización gremial de los orfebres se encargó de atender la enorme demanda de trabajos esmaltados, lo que le imprimió a este arte cierto carácter industrial. Una clara muestra de este proceso fue el desplazamiento de los soportes de oro por los de cobre, *Ibid.*, p. 49.

portátiles o plegables, trípticos, retablos, cubiertas de libros —llamadas placas de encuadernación— e incluso planchas tumulares o conmemorativas, además de que algunos esmaltes sobre láminas pudieron haber sido concebidos como cuadros en solitario.

Ahora bien, en la realización de este tipo de trabajos se comenzaron a utilizar, además del alveolado y del rehundido, técnicas derivadas como el esmalte lemosín y el esmalte pintado.

Técnicas derivadas: el esmalte lemosín y el esmalte pintado

El rehundido constituye el antecedente inmediato del llamado esmalte lemosín, que es el primer tipo de esmalte hecho para que toda una superficie fuera cubierta con una capa continua de esmalte, sin el uso de celdas o laminillas.

El esmalte lemosín —llamado así en tanto que fueron los artesanos de Limoges los primeros en implementar esta técnica a fines del siglo XV—,¹⁶ consiste en colocar sobre una superficie metálica una fina capa de esmaltes molidos que crean una determinada composición o figura. Éstos se someten a fusión y luego se trazan con pincel las líneas que definen con claridad las siluetas o los pliegues de los vestidos; así como el modelado de los cuerpos, los detalles de las construcciones, los paisajes y otros elementos de la composición cuyas líneas que se someten a una nueva cocción. Al final del proceso se obtiene una superficie policroma con características pictóricas sobre un soporte metálico.

En la realización de este tipo de trabajos, el soporte debe recibir un tratamiento previo. Al respecto explica Juaristi que la plancha de cobre “debe ser cuidadosamente desoxidada y desengrasada”; posteriormente se recubre por sus dos caras con una materia vítrea sin color, denominada fundente, cuya función será facilitar la adherencia entre el esmalte y el metal así como proteger, por recubrimiento, la obra terminada.¹⁷

¹⁶ La primera escuela de esmaltadores de Limoges nació a mediados del siglo XII, bajo la influencia de los esmaltes mosanos —del Valle del Mosa— y tuvo un primer desarrollo bajo la forma de talleres monásticos, aunque poco después fue trabajado por una gran cantidad de laicos. Limoges fue un centro productor de esmaltes de primera importancia durante los siglos XII, XIII, XIV y XV. John Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid: Alianza, 1987, pp. 564 y 565.

¹⁷ Juaristi, *op. cit.*, p. 24.

A pesar de la apariencia homogénea de la superficie, en tanto no compartimentada, no debe confundirse al esmalte lemosín con el llamado esmalte pintado o pintura sobre esmalte, técnica que utiliza pinceles y que se empezó a practicar en los últimos años del siglo XIV, principios del XV.

La cuna del esmalte pintado puede ser ubicada en la península itálica, particularmente en Venecia y parte de Lombardía, y su ejercicio e invención, explica Juaristi, tienen respuesta en un panorama donde el gusto por las obras de orfebrería con esmalte son sustituidas por la forja de la plata sin aplicación alguna, ante lo cual los esmaltadores italianos, seguidos por los franceses, reaccionaron separándose de los aurífices para crear una expresión propia, la de los esmaltes pintados.¹⁸

Un primer antecedente : El esmalte pintado

El soporte de los esmaltes pintados era una lámina de metal con superficie lisa, que variaba de unos pocos centímetros a cerca de un metro, y que era hecha ex profeso por artesanos que en ocasiones la marcaron con sus iniciales o con su nombre, así como con la fecha de factura. Estas planchas, además, antes de ser trabajadas por el esmaltador requerían un tratamiento como ya hemos visto.

En general, se dice que una de las características de las representaciones que fueron plasmadas sobre estas láminas es su poca originalidad e inventiva y que sus fuentes por excelencia eran los grabados y las composiciones de pintores contemporáneos o anteriores. Al parecer este recurso no fue en detrimento de su calidad como artesanos, pues algunos esmaltadores de especial maestría encontraron protección entre los miembros de las clases altas de los siglos XV y XVI —entre ellos Catalina de Medici y Diana de Poitiers— a las cuales surtían de placas esmaltadas, ya como piezas aisladas o bien engastadas en muebles o como parte de un tríptico, un políptico o un tapiz mural.¹⁹ Más adelante veremos cómo esta observación conserva vigencia, si bien con algunos matices y variantes, al hablar de las pinturas sobre lámina de cobre.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 114-118.

¹⁹ Fleming y Hugh Honour, *op. cit.*, p. 573.



Léonard Limosin, *Resurrección*, 1553, Esmalte sobre cobre, 106x74 cm. Musée du Louvre, París

De lo dicho con anterioridad, se puede ver una de las funciones del cobre en las artes, pero además se revela su utilización bajo la forma de planchas que funcionan como soporte de una superficie policromada, con apariencia pictórica. Técnica nacida en el contexto del Renacimiento, con un posible origen italiano y que constituye, sin duda, un antecedente fundamental en el estudio de la pintura sobre lámina de cobre.

1.1.2. El cobre como soporte de la producción gráfica. El grabado

Una gran cantidad de artífices de distintas épocas recurrieron a la lámina de cobre como materia prima de sus obras; sin embargo, es posible que el uso más reiterado del cobre laminado sea en su modalidad de soporte para estampas, es decir, como medio y herramienta en la producción gráfica. Proceso en que la plancha de cobre forma parte vertebral del sistema técnico que hace posible la reproducción de la imagen incisa en la propia lámina, sobre el papel.

Los orígenes

Conocida genéricamente como *calcografía* —de *chalcos*, “cobre” y *graphia*, “escritura”—, la técnica del grabado sobre lámina de cobre convivió como sistema fundamental de

reproducción gráfica junto con la xilografía o grabado en madera; sobre cuyos orígenes el investigador W. M. Ivins asegura categórico: “Nadie sabe cuándo, en qué lugar de Europa occidental empezaron los hombres a imprimir por primera vez imágenes a partir de bloques de madera o planchas de metal.”²⁰

En este sentido, hay que decir que si bien es cierto que hay quien se remonta a la cultura asiria, buscando los antecedentes del grabado en los sellos cilíndricos de madera y de piedra o bien a los sellos chinos y a las estampas sobre tela del sudeste asiático, no se debe perder de vista el objeto de este apartado: las láminas de cobre como elemento y parte integral de la producción gráfica en occidente.²¹ Las coincidencias entre los estudiosos del tema son unívocas en cuanto a que la técnica del grabado de metales, valiéndose del uso de un buril²² —no necesariamente sobre planchas de cobre, sino sobre cualquier objeto, bien hecho de oro, plata u otro metal—, fue utilizada en un primer momento en los talleres de los orfebres y plateros alemanes.

Por otro lado, como ya se ha visto, desde los albores del siglo XIV los esmaltadores del sur de los Alpes grababan planchas metálicas, casi siempre de cobre, al realizar sus trabajos de orfebrería. En este sentido hay quien atribuye la paternidad del también llamado *grabado en hueco* o *talla dulce*, al menos en lo que atañe a la Península Itálica, a los plateros y en general a los orfebres dedicados a las labores de esmaltado.²³ Éstos, antes de rellenar la superficie grabada en hueco con la materia vítrea, acostumbraban hacer una prueba con esmalte negro o *nigellum* de forma que al ser colocado un papel sobre la

²⁰ W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona: Gustavo Gili S. A., 1999, p. 40. En contraste con Ivins hay autores que aseguran que la introducción de la xilografía en Europa pudo haber tenido lugar en el siglo XIII, a partir de la intensificación de los intercambios con el Lejano Oriente. Antonio Rubial, “Tenochtitlan y la Nueva España en el grabado”, *México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX*, México: Fondo Cultural Banamex. A. C., 1994.

²¹ El grabado en madera o xilografía es, sin duda, la técnica más antigua de producción de estampas y elemento fundamental en la impresión de libros e imágenes varias. El trabajo sobre esta superficie requiere la elaboración del dibujo sobre un taco o plancha de madera que deberá ser labrado de forma que las zonas que quedan en relieve reciben la tinta que después se estampará, mediante la acción de presión, sobre el papel.

²² “El buril es un instrumento compuesto por un grueso mango de madera de forma redondeada y achatada, hecho para adaptarse al hueco de la mano, y una barra de acero de sección cuadrada, tallada oblicuamente en la punta para conseguir una sección en forma de rombo más o menos alargada, cuyo vértice saliente graba el metal”. Y así crea los puntos y las líneas que conforman el dibujo, por medio de una acción similar a la del cincel. Corrado Maltese (coord.), *La técnicas artísticas*, Madrid: Manuales Artes Cátedra, 1981, p. 56.

²³ Entre ellos es señalado de forma particular el florentino Tomasso Finiguerra, de quien se conocen varios *nielos* que datan de los años medios del siglo XV.

superficie metálica, el oscuro pigmento dejaba su impronta bajo la forma de una imagen invertida.²⁴

En cuanto a la utilización de las planchas de cobre con la finalidad consciente y específica de fungir como un sistema de reproducción de tipos fijos, es decir como herramienta en el arte de la impresión de estampas, varios autores sugieren que el grabado calcográfico pudo haber tenido inicio en el suroeste del actual territorio alemán, hacia 1430;²⁵ aunque otros investigadores, como Ales Krejca, consignan que la primera estampa fechada conocida, ejecutada con la técnica del buril sobre lámina de cobre, es un trabajo de la región alemana de la Alta Renania, con el tema de *La Flagelación*, del año 1446.²⁶

Información que permite postular al siglo XV, como el contexto del surgimiento y progresivo perfeccionamiento del arte del grabado en general y del grabado sobre lámina de cobre en *intaglio* —en hueco—, en particular, en tanto medio de reproducción de imágenes que podían reunir un gran detalle y complejidad en su composición. Resultado al que por caminos distintos llegaron tanto los orfebres alemanes como los italianos.

Las cualidades del soporte y el aumento de la demanda

El grabado en hueco no sólo se valió del cobre, puesto que fue y también puede ser ejecutado sobre planchas de zinc, hierro, acero, latón o aluminio. Sin embargo, de entre estos metales, las placas de cobre reúnen las mejores cualidades como superficie del *intaglio*, entre ellas: docilidad, manejabilidad, flexibilidad, durabilidad, es fácil de reparar, además de ser elástico bajo presión y de tener la densidad ideal para responder a la herramienta del grabador. Por consiguiente, las placas de este metal son las que se encuentran con mayor frecuencia en su calidad de soporte de reproducción gráfica.

²⁴ El *nigellum* o nielo es definido por el *Diccionario de la lengua española* como la labor en hueco sobre metales preciosos, que son rellenados con un esmalte negro hecho de plata y plomo fundidos con azufre. *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española. 19 ed., 1970.

²⁵ Komanecky, “Introduction”, *Copper as Canvas... op cit.* p. 4.; David Landau y Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1994, p. 24.

²⁶ Ales Krejca, *Las técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original*. Madrid: Libsa, 1990. (Colección Técnicas del Arte), p. 15.

El cobre desplazó a las xilografías como superficie de ejecución de las estampas pese al mayor costo que implicaba su uso.²⁷ Este metal ampliaba las posibilidades artísticas a través de la realización de un “diseño” por el uso del buril, la punta seca o el aguafuerte, las tres principales técnicas utilizadas para grabar una plancha metálica.²⁸ La acción química y/o mecánica sobre el metal, ahueca los puntos y líneas trazadas sobre la plancha de cobre, surcos que por lo general derivan en líneas más finas que las logradas en madera, sobre las que se deposita la tinta para su posterior impresión. En este sentido, se ha dicho que el grabado sobre lámina de cobre tiene la posibilidad de acumular más información en los espacios disponibles, al tiempo que permite mayor libertad en el trazado de los motivos.²⁹

Circulación y función: las estampas dan vuelta al mundo

El perfeccionamiento de las técnicas; la creciente difusión que experimentó la práctica del grabado y la impresionante circulación de estampas que hubo en todos los rincones del mundo, tuvieron repercusiones enormes para y en la historia del hombre. Sin embargo, dentro de las tantas funciones que pueden ser atribuidas a una estampa, me interesa destacar su carácter difusor, de registro y traducción de obras preexistentes, en tanto que una buena cantidad de estampas se inspiran o bien reproducen composiciones pictóricas.³⁰ Pero en

²⁷ Aunque ambos soportes fueron utilizados de forma contemporánea, a fines del siglo XVI el grabado calcográfico dominaba como el soporte más utilizado.

²⁸ **Buril.** Ver nota al pie #22. La técnica del buril fue desarrollada primeramente por los orfebres, quienes se valían de esta herramienta para crear diseños sobre los objetos de metal forjados por ellos. La orfebrería con diseños grabados, fue practicada especialmente en Alemania, aunque también se hizo en Francia y en Italia. Landau y Peter Parshall, *op. cit.*, p. 26.

Punta seca. Es una aplicación del grabado lineal al buril que reemplaza al mencionado instrumento por una aguja de acero con la cual se dibuja sobre la plancha de cobre. Su primer empleo se remonta al siglo XV con un maestro anónimo activo hacia 1480. Ales Krejca, *op. cit.*, p. 32.

Aguafuerte. Técnica que consiste en dibujar con una punta metálica sobre la capa de un barniz protector con que se ha recubierto la plancha de cobre e introducida en un baño de ácido, de forma que los trazos abiertos por la punta son mordidos por la acción del ácido —que dicho sea de paso resulta de la combinación de vinagre, sal de amoníaco, sal común y cardenillo—. Es probable que este método fuera usado por primera vez alrededor del año 1500 en Augsburgo. Los primeros aguafuertes fueron ejecutados sobre placas de hierro, siendo el ejemplo fechado más antiguo conocido, un *San Jerónimo* de Alberto Durero del año 1512. Landau y Parshall, *op. cit.*, p. 27.

A estas técnicas se fueron aunando otras a lo largo de los siglos, entre ellas la Mezzotinta —mediados del siglo XVII—. Juan Carrete, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España. Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Vol. XXXI, p. 346.

²⁹ Ivins, *op. cit.*, p. 34.

³⁰ Ello no implica olvidar que el valor de la estampa, ponderado con mayor frecuencia, es el de su papel como transmisora de información visual por excelencia. Aunque huelga decir que la manifestación misma demanda

realidad, el proceso de cruce se dirige a múltiples direcciones como dibujos que se vuelven estampas, estampas concebidas como tales desde un inicio, impresiones que inspiran pinturas y pinturas que se graban para dejar su impronta en papel; relación que genera continuos procesos de traducción de los valores del color al blanco y negro y del blanco y negro al color. Dinámica en que el dibujo, el grabado y la pintura quedaron en adelante, íntimamente imbricados.

Como se verá más adelante, este proceso cobra una acentuada significación en una parte gruesa de la producción de pintura sobre lámina de cobre, pues este se volvió un soporte comúnmente utilizado para hacer reproducciones de cuadros de caballete de grandes dimensiones —bien por el mismo autor o por otros pintores— o para traducir y/o interpretar a escala de color algunos grabados [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, puntos: 5.5.2. *La anunciación a los pastores*; 4.1.1. Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*; 4.3.7. *La Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*].³¹

Los grabadores y sus oficios: La disponibilidad del material

De lo dicho con anterioridad, se puede concluir que si bien el grabado sobre lámina de cobre resultó en algún momento una actividad asociada a orfebres, no menos lo fue en su posterior desarrollo a la de los pintores, a tal punto que la mayoría de los grabadores y diseñadores de grabados conocidos de fines del siglo XV y hasta mediados del XVI, se identificaron, en primer lugar, como pintores u orfebres.³²

Por lo tanto, las ligas que unen ambas prácticas —pintar y grabar— son varias. Sabemos, por ejemplo, de pintores que fueron también grabadores, entre ellos están: Andrea Mantegna (activo en Venecia 1431-1506), Nicoletto Da Modena (activo 1500-1512), Girolamo Mocetto (h. 1470-1531), Giulio Campagnola (1481/82-h. 1516),

de forma inherente su propia valoración artística, el diseño y la composición, a sopesar la virtud en la armonía de las figuras y su expresión, la excelencia en la textura, la claridad de los trazos, la capacidad de crear una atmósfera a través del manejo de la luz y la sombra y la posibilidad de generar una combinación de tonalidades a pesar del uso exclusivo del blanco y el negro.

³¹ Práctica común desde el siglo XVI. Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 321.

³² En Venecia y Padua, por ejemplo, el comercio de estampas parece haber estado bajo el control del gremio de los pintores desde mediados del siglo XV. David Landau y Peter Parshall, *op. cit.*, p. 107.

Benedetto Montagna (1481-1558), Domenico Campagnola (1484-1550/80), Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569), Bartholomeo Spranger (1545-1611), Guido Reni (1575-1642), Adam Elsheimer (1578-1620), Domenico Zampieri “Domenichino” (1581-1641), Francesco Barbieri “Il Guercino” (1591-1666), Anthony Van Dyck (1599-1641) y Rembrandt Van Rijn (1606-1669), entre otros.

Por otro lado, está el caso de Rafael, quien probablemente fue el primer artista que sin ser grabador, estuvo involucrado muy de cerca en la producción de grabados por medio de los dibujos que dio a impresores como Baviera o a grabadores como Marcantonio Raimondi, Marco Dente y Agostino Veneziano. Con lo que inauguró una forma de colaboración entre los pintores como diseñadores de un motivo o composición y aquel que debía grabarlo.³³

Alrededor de cien años después de Rafael, en el siglo XVII, encontramos ejemplos de pintores interesados en la reproducción de sus obras, uno de los más destacados es, sin duda, el flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640), quien con dicho afán creó una escuela de grabadores especializados en la reproducción de sus cuadros.³⁴ Al igual que su maestro, Antonio Van Dyck utilizó los servicios de un grupo de grabadores para producir una serie de más de cien retratos, de los cuales él grabó algunos con la técnica del aguafuerte. Esto muestra que la lámina de cobre era asequible a los pintores, ya por ser ellos mismos grabadores o por estar involucrados con el proceso; conclusión importante para el posterior desarrollo de esta tesis.

Un segundo antecedente:

El grabado en hueco o la talla dulce, la valoración del soporte

Es importante prestar atención a la valoración de la lámina de cobre como soporte y herramienta de la producción gráfica dentro de la labor del grabador, del impresor y del editor.

³³ Nelly Sigaut, “Un ingrediente fundamental en la forja de una tradición plástica: el uso de los grabados”. Escrito preparatorio para *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte, UNAM, IIE, CONACULTA, INBA, 2002, p. 6.

³⁴ Entre los burilistas que formaron parte de este grupo se encuentra Boethius Bolswert (h. 1580-1633), Paulus Pontius (1603-1658) y Lucas Vorsterman (1595-1675).

Las estampas gozaron de tal demanda y aceptación entre los diferentes sectores de una determinada región que motivaron que las planchas se tuvieran en gran estima. En este sentido, es posible afirmar que para las más importantes casas editoriales establecidas a partir de la segunda mitad del siglo XVI en los grandes centros productores —Italia, Alemania, Países Bajos, Holanda—, la propiedad de la plancha, era fundamental en tanto que constituía una parte considerable del capital invertido.³⁵ Es decir, para el impresor-editor que se movía por un interés fundamentalmente comercial, en el proceso de generación de una estampa “el valor está representado por la lámina de cobre, de la que se pueden sacar cientos de impresiones.”³⁶

Las láminas de cobre son la materia de reproducción, la fuente de las estampas y de ahí su valor como bien de mercado, pero ello también significa que la plancha de cobre es la superficie de representación plástica; ella es la receptora de la traducción e interpretación de pensamientos propios y ajenos, episodios históricos, retratos, paisajes y pasajes, hagiografías, con sus propias complicaciones técnicas en la creación de efectos lumínicos, texturas y otras calidades.

El procedimiento se oculta, la materia que da vida a la estampa también, pero lo cierto es que la lámina de cobre es el soporte acariciado por el artista, carcomido por el aguafuerte, rasgado por el buril, trazado por la punta seca.³⁷ Por ello se puede decir que la lámina de cobre funge de soporte como el lienzo a los óleos y a los pinceles y tanto fue así que ya en el siglo XVI se comenzó a pintar sobre lámina de cobre composiciones que tenían la apariencia de una “pintura esmaltada”.

1.2 El Renacimiento. El contexto de la experimentación con nuevos materiales.

“En las ciudades europeas más prósperas como Amberes, Venecia, Nuremberg y Florencia, el Renacimiento fue un periodo de

³⁵ Entre las más grandes empresas editoriales de los siglos XVI y XVII estaban *Los Cuatro Vientos*, fundada en 1550 por Hieronymus Cock (1507/10-1570), con asiento en Amberes; y la imprenta del francés Cristóbal Plantin (1514-1589), vecindado en Amberes en el siglo XVI y considerado uno de los más importantes impresores del humanismo.

³⁶ Nelly Sigaut, “Un ingrediente...” *op. cit.*, p. 6.

³⁷ Hecho que se verifica en el propio lenguaje de los artistas, quienes al referirse a la producción gráfica por calcografía dicen: “Llevó al cobre un dibujo de...”.

bonanza para ciertos grupos entre el artesanado. Para algunos de ellos, las estampas, y de hecho las artes decorativas, comenzaron a ser accesibles, cuestión de interés e incluso cuestión de estatus”.

David Landau y Peter Parshall³⁸

Además de las cualidades materiales del cobre y la diversificación de sus usos, en los apartados precedentes he atendido al desarrollo de nuevas tecnologías dentro de las artes; innovación; experimentación; circulación de obras y de materias primas; búsqueda continua de efectos plásticos; acercamiento y colaboración entre orfebres, pintores, grabadores; siempre en torno a las láminas de cobre como superficie de producciones que ahora llamamos artísticas. Procesos que al ser mencionados muestran ya un perfil de lo que en el campo de las artes y las ciencias sucedía a partir de los años medios del siglo XIV, todo el siglo XV y el XVI. Periodo histórico convencionalmente conocido como Renacimiento, que nos refiere a un espacio territorial europeo con un fuerte acento en la Península Itálica como foco de origen.

Es este el contexto en el cual surge la pintura sobre lámina de cobre, es este el contexto en que se dieron una serie de factores que, en confluencia, facilitaron el nacimiento de esta técnica pictórica. Entre estos factores podemos mencionar: la existencia de antecedentes del uso del cobre laminado con fines artísticos y decorativos, la accesibilidad del material para los pintores, la oferta del artesanado y la demanda del cliente, deseos, experimentación.

Terreno fértil: El territorio, los territorios

Al menos en los aspectos artísticos hasta ahora explorados, hemos visto que tanto el norte como el sur de los Alpes son los territorios que se perfilan como las vanguardias. En este sentido coinciden los historiadores del arte al postular a los diversos centros artísticos de la Península Itálica como la cuna y a Flandes, Holanda y Alemania —entre los principales territorios del norte— como los centros de producción artística que le seguían en importancia en el mismo periodo.

³⁸ Landau y Peter Parshall, *op. cit.*, p. 369.

Al respecto asevera Erwin Panofsky: “Hubo un Renacimiento que, iniciado en Italia en la primera mitad del siglo XIV, extendió sus tendencias... a las artes visuales durante el XV y a partir de entonces dejó marcada su huella sobre todas las actividades culturales del resto de Europa”.³⁹ Mientras que para el caso del norte de los Alpes se enfoca en el territorio ahora belga y sin dudar expresa: “Flandes tras la batalla de Agincourt en 1415 y la subsiguiente emigración de la corte borgoñona de Dijon a Brujas y a Lille, dejó de exportar sus talentos a Francia e Inglaterra de tal suerte que a partir de 1420-25, se alzó como la segunda gran potencia de arte europeo.”⁴⁰

Pero, además de los procesos mencionados en las primeras líneas de este apartado, ¿qué hechos, qué cambios, qué innovaciones en el campo de las artes ocurrieron en estas latitudes?

Circulación e intercambio

Primero hay que recalcar la importancia del perfil comercial de las ciudades más importantes de los territorios arriba mencionados, entre las que destaca: Nuremberg; Augsburgo y Amberes, en el norte de Europa, y; Florencia y Roma, que eran ciudades-estado de la Península Itálica. Nuremberg, por ejemplo, era una localidad manufacturera a la que afluyó el floreciente comercio nórdico de las ciudades hanseáticas por estar en la ruta de las confederadas a Venecia, lo que la hacía un emporio comercial, pero también artístico, hacia fines del siglo XV y durante el XVI.

Junto a los objetos, circulaban las personas y entre ellas no sólo mercaderes, también artistas, quienes llevaban sus novedades técnicas y compositivas, una visión del mundo y una forma de representarlo, con lo que promovieron un intercambio que rebasaba los aspectos materiales.

Hay que pensar que en estas ciudades se crea un ambiente de intercambio artístico, tanto material como ideológico, que tuvo un foco de influencia fundamental en la dinámica del trabajo en los obrajes —y en este caso hablo en particular de los pintores, con el fin de

³⁹ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 2001. (Arte y música), p. 83.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

acercarme a la disciplina que me ocupa—, que fungieron como centros de transmisión de influencias —de formas, herramientas y materiales de trabajo—, bien de maestros a alumnos; de colega a colega e incluso por la directa observación de una obra.

Al respecto Massimo Firpo recuerda a “la espléndida Roma renacentista, punto de encuentro de los mayores artistas de estas décadas” misma que “no se podía imaginar sin la demanda eclesiástica y la inagotable capacidad de gasto de las cortes papales y cardenalicias.”⁴¹ He aquí otro punto de importancia: las crecientes necesidades de objetos artísticos y decorativos en las cortes durante estos años, demanda que hizo de ellas focos culturales.

Estatus, difusión y confort: transformaciones en la vida material

La corte era un espacio físico para la residencia y despacho del príncipe, pero también era el medio social en el que se produjeron y consumieron una buena cantidad de obras artísticas de variado cuño.⁴² No ocurría menos con los papas, cardenales y demás autoridades eclesiásticas. Era un tiempo en que a cada palacio de persona principal debían agregarse cuadros, frescos, esculturas y lujosos ornamentos para decorarlos. Con este fin se ofrecían encargos y espacios para proyectos a los mejores artistas.

“El príncipe también se mostrará amante de la virtud y honrará a los que se distinguen en las artes”,⁴³ aconseja Nicolás Maquiavelo a Lorenzo de Médicis; recomendación escrita a propósito de *cómo debe comportarse un príncipe para ser estimado*, con lo que devela al mecenazgo como una forma de adquirir reputación.⁴⁴

Dentro de las artes privilegiadas en las cortes, sobresalen la música y la pintura, aunque no es menos cierto que al mecenazgo artístico y cultural se aunaba el gusto por acumular objetos de arte, joyas, tejidos preciosos y toda clase de curiosidades que testimoniaran hacia el exterior la calidad del propietario.

⁴¹ Massimo Firpo, “El Cardenal”, *El hombre del Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 99.

⁴² Peter Burke, “El Cortesano”, *Ibid.*, p. 54.

⁴³ Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, México: Porrúa, 1997. (Sepan Cuantos #152), p. 40.

⁴⁴ En este sentido, no resulta extraño el hecho de que los *príncipes* llegaran a conceder títulos de nobleza a artistas que formaban parte de su corte.

El crecimiento de la demanda de obras de arte por parte de las cortes, fomentó circuitos de producción artística que tuvieron un eco en la forma de vida material de otros estratos sociales: mercaderes, burgueses y artesanos comenzaron a comprar estampas, muebles, pinturas y esculturas, entre otros objetos, para sus hogares.

Rudolf Wittkover explica este proceso con notable claridad: “Empezó a desarrollarse a partir del siglo XIV, en las avanzadas ciudades-estado italianas, y especialmente en Florencia, una tendencia rápidamente creciente hacia formas de vida civilizadas y confortables. En el siglo XV, muchos florentinos de clase media alta estaban orgullosos de poseer una casa atractiva: los cofres de novia —*cassoni*— llenos de color, los cuadros de gabinete, los pequeños altares, las estatuas y los relieves se fueron así incorporando cada vez más al mobiliario habitual de una casa”.⁴⁵

Fue así como cobró vigor la factura de productos de carácter comercial, misma que modificó, en buena medida, las técnicas, métodos y materiales hasta entonces utilizados. Por ejemplo, en el caso de la pintura, comenzó a utilizarse la lámina de cobre como soporte que, como se verá adelante, cubría dos requisitos indispensables: durabilidad y manejabilidad para su transporte.

Entre las características más visibles de este tipo de productos se encuentra la proliferación de copias de las obras de artistas consagrados, lo mismo en pintura que en escultura, estampa y otras manifestaciones. También se hacían versiones de motivos iconográficos e imágenes que tenían buena recepción entre la clientela, así como creaciones originales. Del universo de estas obras hay, sin duda, “algunas de alta calidad, e incluso muy alta —sigo a Wittkower—; sin embargo, lo normal es que su carácter derivativo sea manifiesto”.⁴⁶

La experimentación con nuevas herramientas y materiales:

La innovación en búsqueda de la durabilidad y efectos plásticos

⁴⁵ Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Madrid: Alianza Forma, 1984, p. 99.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

Las redes tendidas son amplias y complejas y en este sentido no podemos pensar en un pintor en solitario durante el Renacimiento. Es más, la articulación entre la labor de los artífices, la de los proveedores de materiales y la de la clientela, fue la que con toda probabilidad promovió cambios tanto en los objetos producidos, como en la diversificación de los materiales utilizados.

Los estudiosos del Renacimiento, desde el punto de vista de las artes, justamente caracterizan este periodo como de experimentación con herramientas y materiales, lo que al menos en el caso del grabado y los esmaltes, tal como se ha visto, se verifica. Experimentación que se extiende a la búsqueda de nuevas soluciones formales que implicaban modificaciones en la estética de la imagen y en el medio de su creación, es decir, la técnica.

Se experimenta con efectos, tamaños, superficies, tintes, brochas, capas protectoras; de forma que se deja expuesta la imbricación entre intereses artísticos y comerciales. Bajo esta misma dinámica, también tuvo lugar una revolución en los usos de la pintura, y así, por ejemplo, junto al fortalecimiento de la clase burguesa, apareció el cuadro doméstico, con lo que ahora las pinturas se volvieron accesibles a un mayor número de personas.

Una de las innovaciones importantes en lo que al arte de la pintura se refiere, fue la utilización de pigmentos disueltos en aceite, técnica cuya invención es atribuida por Vasari (1511-1574) a Jan van Eyck (antes de 1395-1441), en la búsqueda de efectos plásticos diferentes y de una mayor durabilidad. Ciertamente es que tal atribución ha sido debatida por diversos teóricos del arte, debate en el que no ahondaré, pero baste con decir que es generalmente aceptado que fue en el tiempo del propio van Eyck cuando se perfeccionó y se difundió esta técnica. De forma que la utilización de los óleos fue relativamente común hacia 1420.⁴⁷

⁴⁷ Sobre este importante hecho dice Panofsky que la pintura dejó de ser “una superficie de trabajo opaca e impenetrable... y se ha convertido en ventana a través de la cual nos asomamos a una sección del mundo visible”, gracias a la apariencia tridimensional que los pintores lograron imprimir a través de sus figuras a una superficie materialmente bidimensional, con todas las implicaciones que ello conlleva —formas de percepción, estudios de perspectiva y de proporciones—. Panofsky, *op. cit.*, p. 15.

El caso de van Eyck no era aislado en cuanto a los intereses que lo movían y es que para los “pintores renacentistas” era fundamental asegurarse de la durabilidad de sus obras, concebidas en sus mentes como objetos eternos y, por lo tanto, trascendentes en cuanto a su propia vida.

Esta explicación rescata el manido concepto de la naciente conciencia del artista sobre sí mismo como una profesión que rebasa el deber artesano y que encuentra sustento en la idea del “virtuosismo”; conciencia que se fue fortaleciendo a partir del siglo XVI en los altos círculos de la cultura italiana, de los que bebían artífices de otras latitudes. En este contexto, la experimentación con nuevos materiales se presentó como una necesidad que implicó constantes transformaciones y adiciones en la práctica de los pintores.⁴⁸ Pero lo cierto es que también hay una demanda del cliente, un requerimiento de circulación de obras, por lo que las innovaciones tecnológicas y los deseos de experimentación plástica conllevaron una vigorización del intercambio comercial y el fomento hacia otras formas de trabajo pictórico.

A través de estas páginas hemos definido una serie de condiciones del quehacer artístico que abarcan los intercambios comerciales y de información acerca de las formas de trabajo del pintor, el mecenazgo, el aumento en la posibilidad de compra por grupos diferentes a la aristocracia y la experimentación con nuevos materiales en la realización de obras artísticas. Estas condiciones fueron en las que surgió la pintura sobre lámina de cobre y las que permitieron o facilitaron su nacimiento.

Si bien todos los factores están imbricados, considero que el motor que incentivó en definitiva el nacimiento de la práctica de pintar con óleos sobre láminas de cobre, fue la experimentación con nuevos materiales. Los otros aspectos mencionados intervienen con mayor claridad en el proceso de adopción, aceptación y desarrollo de ese soporte pictórico, que, como se recordará, era accesible a los pintores, quienes tenían antecedentes en cuanto a las posibilidades plásticas de los cobres.

⁴⁸ A propósito de esto Panofsky ejemplifica que, en el caso de la pintura flamenca, se empieza a desarrollar, desde entonces, una preocupación por los efectos de luz, color y por la textura superficial.

Los territorios de origen y de práctica más acentuada de este arte —ya se podrán adivinar— fueron el sur y el norte de los Alpes, espacios en los que, afirman los estudiosos del grabado David Landau y Peter Parshall, el cobre en particular, como artículo de comercio, era tenido en gran valía, sobre todo a partir de la primera mitad del siglo XVI.⁴⁹

⁴⁹ Landau y Peter Parshall, *op. cit.*, p. 13.

CAPÍTULO 2.

Producción europea de pintura sobre cobre

2.1. La génesis. Italia, siglo XVI

Tanto los territorios italianos como Flandes, Holanda y la actual Alemania, fueron durante los siglos XV, XVI y XVII los centros por excelencia de concentración de artistas en Europa. Aunado a la amplia oferta y calidad artística existente en estos territorios, todos comparten el hecho de gozar de un pródigo patronazgo de las artes, la industria editorial de libros y el comercio internacional.

Es decir, hablamos de centros hegemónicos culturales donde se reunían condiciones de accesibilidad al material —el cobre y en particular las planchas de cobre—, comercio interno y externo —que aseguraba el intercambio de objetos y de ideas—; oferta de gran calidad artística y demanda de sus productos por parte de una clientela en expansión, así como el incentivo para la implementación de nuevas técnicas y la utilización de materiales inusuales en la producción artística. Todo lo cual permite asegurar que el nacimiento de la pintura sobre lámina de cobre forma parte de un movimiento más amplio de experimentación plástica y, por lo tanto, que su utilización resultaba una novedad en la práctica pictórica, si bien es cierto que la policromía de metales ya era conocida por el trabajo de los esmaltadores.

La teoría: testimonios documentales

Fue también durante el Renacimiento cuando aparecieron en el mercado de arte obras al óleo sobre pizarra, mármol, azulejos, láminas de plomo, estaño, plata y cobre. Impulso que el pintor y teórico del arte, Giorgio Vasari explica como sigue:

“La valentía de nuestros pintores ha aumentado al punto que la pintura con óleo, además de usarse sobre las paredes, puede, cuando ellos lo deseen, ser aplicado sobre piedras... Más tarde han intentado con piedras más finas, como las breccias de mármol... y similares, que al ser más suaves y pulidas admiten que el color se adhiera por sí mismo a ellas”.¹

¹ Giorgio Vasari, *Vasari on Technique*, Nueva York: Dover Publications, Inc., 1965, p. 238.

El ímpetu por la experimentación es evidente desde las primeras palabras, la sensación general que transmite Vasari revela un interés especial por el descubrimiento de efectos plásticos diferentes, contrarrestando los soportes tradicionales con los recién incorporados a la actividad del pintor: la piedra frente al muro. Ímpetu que, además, adquiere un carácter expansivo en el que de un tipo de piedra se pasa a otro y a otro, en una especie de fascinación por las texturas y exigencias de cada material, destacando el carácter suave y pulido de las superficies.

Al respecto, en este mismo texto, el autor repara de inmediato en los aspectos técnicos, pragmáticos y asegura que la adherencia de los óleos es mejor cuando esta superficie suave y lisa es trabajada con una herramienta metálica para darle cierta textura rugosa, aunque sin dejar de aparentar tersura. Además, pondera como una de las ventajas más visibles de este soporte que los pigmentos al óleo pueden o no ser barnizados, dado que la piedra no es absorbente como la tabla o el lienzo y que, por otro lado, está exenta de daño por la acción de los gusanos, lo que no puede decirse de la madera.²

Pero, ¿cuál era el motor principal que incentivaba estos empeños? ¿Acaso esta experimentación se limitaba a la ampliación de efectos plásticos en las composiciones pictóricas? El propio Vasari responde a esta pregunta cuando en sus *Vidas ejemplares* da a conocer al que, según él, fue el inventor de la pintura al óleo sobre piedra.

“Sebastiano³ inventó un nuevo sistema de pintura al óleo sobre piedra que agradaba mucho al público, porque se creía que tales trabajos duraban eternamente y que serían inmunes al fuego y a la polilla. En consecuencia, comenzó a pintar con mucha frecuencia sobre este material. Aunque estos cuadros tenían el inconveniente de su difícil traslado, debido a su peso, muchas personas atraídas por la novedad, le adelantaron dinero para que hiciera algunos”.⁴

Es decir, además de los efectos plásticos, la experimentación pictórica sobre soportes inusuales tenía como objetivo la durabilidad de las obras. A los pintores les importaban los resultados en términos de texturas, brillos, tipos de pinceladas y posibilidad

² *Ibid.* p. 239.

³ Sebastiano del Piombo (1485-1547).

⁴ Giorgio Vasari, “Vida de Sebastiano Viniziano, religioso del Piombo y pintor”, *Vida de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires: El Ateneo, 1945, p. 238.

de control del trazo, pero también era fundamental considerar la estabilidad del soporte y los métodos de preparación del mismo.

Es cierto que todas las citas referidas hablan de la piedra como soporte; sin embargo, no cabe duda de que algunas características son compartidas entre piedras y láminas de cobre, sobre todo en lo que atañe a fines pictóricos. Algunos de los aspectos de ellas son: la no absorbencia, la suavidad, la firmeza y su capacidad bactericida. Aunque por otro lado, la lámina de cobre tiene como ventaja sobre la piedra, la mayor ligereza y, por lo tanto, la facilidad para su traslado.

En este punto utilizo a mi favor la hipótesis de Giuseppe Tambroni —anotador de la edición romana de 1821 del *Libro del arte* de Cennino Cennini—,⁵ quien creía que Vasari no había leído el libro de Cennini, en tanto que atribuía como invención de su tiempo la pintura al óleo sobre piedra;⁶ y es que en aquel tratado ya se habla de ella en los siguientes términos:

Capítulo XCIV. *De qué modo has de pintar al óleo sobre hierro, tabla y piedra.*

De igual forma que pintas sobre hierro, hazlo sobre piedra y tabla, dando siempre una mano de cola antes; y lo mismo con el cristal o donde quieras pintar.⁷

Desde el capítulo 89 de este tratado, Cennini anuncia la diversidad de materiales sobre los que se puede pintar con óleos —de hecho, ésa es una de las ventajas que llama la atención de la invención de tales pigmentos— y a continuación explica brevemente: “En qué modo se trabaja al óleo en muro, en tabla, en hierro y donde se quiera”.⁸ En ningún momento hay una mención explícita al cobre, cierto, pero lo que interesa para los fines de este estudio es detectar la existencia indudable de la práctica de pintar al óleo sobre metales en general, desde fines del siglo XIV en la Península Itálica.⁹

⁵ Pintor y tratadista del mediodía del siglo XIV, todavía considerado medieval.

⁶ Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, Roma: Paolo Salviucci, 1821. p. 84.

⁷ *Ibid.* p. 84.

⁸ *Ibid.* p. 81.

⁹ Cabe recalcar que la técnica pictórica más utilizada en la época en que Cennini escribió este tratado era el temple sobre tabla, si bien es cierto que ya era practicado el óleo sobre diversos soportes. Por otro lado, destaca que no hay un énfasis en la utilización del lienzo, pues el pintor y tratadista apenas menciona la existencia de ese soporte, señalando utilidades muy específicas: estandartes, banderas, pinturas que se han de

Tres siglos después, en la España del siglo XVII, el pintor y tratadista Antonio Palomino de Castro y Velasco asevera en su *Museo pictórico y escala óptica* que: “Antiguamente, en los tiempos de Miguel Ángel y Rafael, sólo se pintó en tablas o láminas”.¹⁰ Indicio que, junto con las citas antes referidas, puede llevar a arriesgar decir que el uso de metales como soporte pictórico de los pigmentos al óleo, antecedió, incluso, al óleo sobre tela como técnica pictórica. Sin arriesgar tanto, induzco al menos que el uso de las láminas de cobre como soporte de composiciones al óleo fue contemporáneo a la utilización de la piedra y, por lo tanto, las circunstancias de su surgimiento pueden ser similares.

La práctica: los vestigios materiales

A partir de los legados documentales, como los recientemente referidos, así como por las pinturas sobre lámina más tempranas conocidas, se ha deducido que los inicios de la pintura sobre planchas de cobre pueden ser ubicados en la Italia del siglo XVI.

Existen pinturas con las firmas de Corregio (h. 1489-1534) y Parmigianino (1503-1540) sobre este material, lo que remite a las primeras producciones firmadas de este tipo hacia el segundo cuarto del siglo XVI.¹¹ Sin embargo, la práctica de pintar sobre láminas de cobre empezó a ser relativamente estable en la propia Italia hasta 1560-70, momento en el que se tenía en gran estima lo precioso, lo virtuoso, lo exquisito y lo inusual.¹² Apreciadas virtudes que caminaban de forma paralela al deseo de novedad, tal y como lo revela Vasari en la cita arriba referida.

De ahí que no sea casualidad que ejemplos tempranos de composiciones ejecutadas sobre láminas de cobre hayan sido realizadas bajo el patrocinio de la aristocracia.¹³ En este sentido, Edgar Peters Bowron asegura que *La fuerza de Vulcano* (d. 1565) de Vasari, *La alegoría de la felicidad* (1567) de Bronzino (1503-1572); el *Hércules coronado por las musas* (1568) y *La alegoría de la vida humana* de Allesandro Allori (1535-1607) —todas,

sacar a exteriores con motivos de fiestas u otros eventos. Cennino Cennini, *El libro del arte*, Madrid: Akal, 2002.

¹⁰ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid: Aguilar S. A. Ediciones, 1988. Tomo II. Libro V, p. 482.

¹¹ Edgar Peters Bowron, “A Brief History of European Oil Paintings on Copper, (1560-1775)”, *Copper as Canvas... op. cit.*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

obras sobre lámina de cobre—, fueron realizadas a petición del Gran Duque de la Toscana, Francisco I de Medici (1541-1587).¹⁴

La fuente de la materia prima: las rutas del cobre

En cuanto a la accesibilidad de la materia prima, valga decir que la demanda de cobre en Italia fue de gran importancia durante el siglo XVI, cuando el reino de Nápoles acuñaba monedas de cobre puro, aunque el primer lugar en el mercado italiano lo ocupó Venecia, ciudad que dependía del comercio de especias con Oriente, con un fuerte intercambio de productos de cobre producidos por sus artesanos. A estos factores se suma la necesidad de dicho material para la manufactura de armas que permitieran hacer frente a los continuos embates turcos.

Esto es, el cobre era un negocio, pero también una necesidad y para hacerse de él dependían de la importación de varios tipos de cobre y productos semiterminados provenientes del norte de Europa. Y es que el comercio del cobre se organizaba principalmente a través de casas comerciales asentadas en Nuremberg; Amberes —siglo XV, XVI y primer tercio del XVII—; Hamburgo y Ámsterdam —siglo XVII—, ciudades que se allegaban el cobre de los yacimientos ubicados en Aachen, Stolberg, Schwas, Mansfeld, Neusohl, Esperjes, Schmollnitz, Tirol, Suecia y Noruega —estas dos últimas regiones cobraron importancia como productoras del metal en el siglo XVII—. ¹⁵

La venta del cobre refinado se hacía en forma de lingotes cuyo valor ha sido difícil de establecer hoy en día, ya que, en principio, el valor de un lingote y otro, así como sus productos primarios derivados —entre ellos las láminas— variaba según la pureza del metal, el lugar, el mecanismo de comercialización y la demanda; entre otras variables del

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Durante el siglo XV, XVI y XVII; Italia, España, Portugal, Francia e Inglaterra, dependieron de la industria minera del cobre asentada en la zona central y oriental de Europa, ya que sus industrias mineras del cobre eran poco importantes. La industria inglesa despuntó hasta el siglo XVIII y lo hizo de forma espectacular al crear nuevas técnicas de fundición de metales del carbón; y al concebir la organización de la industria a través de compañías que eran financiadas por hombres de negocios —como la Bristol Brass Company—. Westermann Ekkerhard, “Copper Production Trade and Use in Europe from the End of the Fifteenth Century to the End of the Eighteenth Century”, *Copper as Canvas... ibid.*, pp. 125-127.

mercado.¹⁶ Sin embargo, por la cantidad de las láminas en circulación, al menos en el circuito de editores, impresores, pintores, grabadores y orfebres —es decir, dejando fuera las aplicaciones bélicas y doméstico utilitarias del metal— se puede concluir que las láminas de cobre eran un bien tenido en valor, pero accesibles.

Pintores italianos que utilizaron la lámina de cobre como soporte pictórico.

A continuación incluiré un listado con los nombres de algunos de los autores que practicaron la técnica de la pintura sobre lámina de cobre en la Península itálica; lo mismo se hará cuando toque el turno al norte de Europa —alemanes, holandeses y flamencos—, España y Nueva España, los tres lugares que han sido considerados en este estudio. Al mencionar estos nombres, no sólo se invita a explorar su obra y radio de acción —muchos de ellos adscritos a ámbitos cortesanos, talleres familiares, viajes continuos entre su terruño y los grandes centros artísticos—, sino que también ejemplifica el efecto expansivo en la utilización de esta técnica y resulta claramente denotativo de los periodos de utilización del cobre como soporte de composiciones pictóricas, logrando detectar periodos clave.

Por otro lado, al mirar la obra de todos estos pintores aludidos se nos revela todo un mundo respecto al tipo de producción del que las láminas eran receptoras y que, como se verá, abarca géneros tan amplios como la pintura de paisaje, interior de arquitecturas, naturalezas muertas, pintura devocional, retratos, escenas mitológicas y alegóricas, pasajes bíblicos, hagiografías, gabinetes de pintura, etcétera.

Antonio Allegri da Corregio (h. 1489-1534), Girolamo Francesco Parmigianino (1503-1540), Agnolo Bronzino (1503-1572), Giorgio Vasari (1511-1574), Ercole Procaccini I (1515/20-1630), Bartolomeo Passerotti (1529-1592), Allesandro Allori (1535-1607), Scipione Pulzone (1544-1958), Mateo Pérez de Alesio (1547- h. 1607), Jacoppo Ligozzi (1547-1626), Ludovico Carracci (1555-1619), Annibale Carraci (1560-1609), Orazio

¹⁶ Se sabe, por ejemplo, que cuando disminuían las remesas de plata del Nuevo Mundo aumentaba la demanda de cobre con el propósito de acuñar moneda, lo que provocó una inflación y aumento del valor del metal que alcanzó uno de sus picos más altos en las primeras tres décadas del siglo XVII. Sin embargo, a partir de la exportación de cobre japonés, vía la Compañía de Indias holandesas, hacia 1627, el valor del metal de las minas europeas decayó estrepitosamente. Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial. Mercantilismo y consolidación de la economía mundo europea 1600-1750*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2003, pp. 283-285.

Gentileschi (1563-1639), Giuseppe Cesari “Il Cavalier d’Arpino” (1568-1640), Giulio Cesare Procaccini (1570/74-1625), Guido Reni (1575-1642), Carlo Saraceni (1579-1620), Francesco Albani (1578-1660), Domenico Zampieri “Domenichino” (1581-1641), Francesco Barbieri “Il Guercino” (1591-1666), Filippo Napoletano (h. 1587-1629), Carlo Maratta (1625-1713), Francesco Trevisani (1656-1746), Francesco Solimena (1657-1747), Giuseppe Maria Crespi “Lo Spagnolo” (1665-1747), Sebastiano Conca (1680-1724), Canaletto (1697-1768), Pompeo Batoni (1708-1787).



Guido Reni, *La coronación de la Virgen*, h. 1607.
(66.6x48.8 cm.) The National Gallery, Londres



Guido Reni, *Martirio de Santa Apolonia*, h. 1614
(43.8x33.5 cm). Richard L. Feigen, Nueva York



Giuseppe Maria Crespi, *Pastores con burros*, h. 1710
(39.4x31.1 cm). Colección Carmen Thyssen Bonemisza



Domenico Zampieri “Domenichino”, *La Sagrada Familia con San Juanito*, h. 1605. (50.8x38.1 cm).
Colección privada



Orazio Gentileschi, *Santa María Magdalena*, h. 1610-12 (49x39.7 cm). Walpole Gallery, Londres



Orazio Gentileschi, *David con la cabeza de Goliat*, h. 1610. (36x28 cm). Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin



Jacopo Ligozzi, *Altar portable*, 1608. (26.7x16.1 cm) Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio



Giovanni Francesco Barbieri "Guercino", *Cristo muerto es llorado por dos ángeles*, 1617-1618. (36.8x44.4 cm). The National Gallery, Londres



Mateo Pérez de Alesio, *Virgen con el Niño* y al reverso *Sagrada Familia*, grabada en cobre. (48.3x39.2 cm). Leonor Velarde de Cisneros e Isabel Velarde, Lima, Perú



Giuseppe Cesari, *El arcángel Miguel y los ángeles rebeldes*, 1592-93. (57.8x41.8 cm). Glasgow Museums, Art Gallery and Museum, Kelvingrove



Annibale Carraci, *La Virgen y el Niño con los santos Lucía, Domingo y Luis de Francia*, h. 1593. (43.4x33.7 cm). Colección de Nelson Shanks, Pennsylvania



Carlo Saraceni, *Moisés defendiendo a las hijas de Jethro*, 1609-10. (28.5x35.3 cm). The National Gallery, Londres



Carlo Saraceni, *Muerte de la Virgen*, h. 1612-15 (45.6x28.1 cm). Richard L. Feigen, Nueva York



Francesco Solimena, *Baco y Ariadna*, h. 1725. (35.6x48.3 cm) Colección privada, Australia



Jacopo Nigretti, Palma El Joven, *Cristo muerto velado por tres ángeles*. (43x32 cm). Kunthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena

2.1.2. El “boom”. El norte de Europa, siglos XVII y XVIII.

“Como razón de esta actividad se deduce la abundancia de metales preciosos y de cobre en esta región... pero hay que añadir su situación geográfico-política durante la Edad Media, propicia a las obras suntuosas, especialmente a las de carácter religioso, al establecimiento de importantes monasterios en el Lemosín —San. Marcial, Grandmont— o relacionados con dicha comarca... Igualmente habrá que reconocer a los lemosines una aptitud innata para las artes.”

Victoriano Juaristi.¹⁷

A pesar de que el nacimiento de la pintura sobre lámina de cobre puede ubicarse en la Península Itálica, no cabe duda que su mayor influencia la ejerció sobre los pintores norteños —principalmente flamencos y holandeses—. Algunos de ellos, es cierto, residieron por varios años en Roma y otras ciudades italianas como Florencia, Venecia y Boloña, donde se ejercitaron en la práctica de esta técnica, misma que siguieron implementando al volver a su terruño, desde donde la difundieron a través de los obrajes y otras comunidades de trabajo, tales como las cortes —por ejemplo, en la Corte de Praga—, el gremio de San Lucas de Amberes¹⁸ o, a partir de 1633, en la Academia de Bellas Artes.

Es en estos contextos de intercambio y de cruce, donde da inicio una amplia producción de composiciones sobre cobre laminado, autoría de pintores norteños. Las causas de la venturosa aceptación de dicho soporte pueden ser varias, entre las más obvias se encuentra la disposición del metal, el gusto por un determinado aspecto formal estético y la existencia de mercados que promovían la circulación de materiales de este tipo.

La corte de Praga, un estudio de caso

Si bien la pintura sobre metales era una técnica conocida en el norte de Europa desde el siglo XV, ya por asociación al arte del esmaltado o bien por la experimentación con

¹⁷ Juaristi, *op. cit.*, pp. 84 y 85.

¹⁸ El gremio de San Lucas, también conocido como la Guilda de Amberes, fue la instancia aglutinadora de pintores desde la segunda mitad del siglo XV y hasta fines del XVIII. Equipo Ephialte, “Los cobres del Instituto Iconográfico Ephialte (Victoria)”, *Pintura Flamenca Barroca... op. cit.*, p. 59.

pigmentos al óleo sobre diversos materiales, no puede decirse que fuera una técnica practicada en aquel territorio hasta el último tercio del siglo XVI; al menos no era practicada con el mismo fin, con la misma frecuencia, ni bajo la misma valoración.

De acuerdo a Erwin Panofsky, el óleo sobre metal en el siglo XV era una técnica utilizada para realizar “pinturas pequeñas tenuemente pintadas... para simular un esmalte traslúcido”;¹⁹ de ahí que se refiera a ella como *pictura lúcida*, técnica que al parecer fue más una excepción practicarla que una costumbre.

En realidad, uno de los primeros difusores a gran escala de la técnica en el norte de Europa fue Bartolomeo Spranger (1546-1611),²⁰ pintor flamenco que comenzó a usar la lámina de cobre como soporte pictórico a partir de su estadía en Roma (1557-1575),²¹ ciudad que dejó para viajar a Praga y ponerse al servicio del emperador Rodolfo II de Habsburgo (1552-1612). Rodolfo II era rey de Hungría, de Bohemia y sacro emperador romano desde 1576, con residencia en la ciudad de Praga.²²

Jan Brueghel I (1568-1625) fue otro de los encargados de ampliar el perímetro de aceptación de la técnica, debido al gusto y atracción que sus composiciones —hechas en un alto porcentaje sobre lámina de cobre— tuvieron en el mercado de arte del norte de los Alpes.

Destaca al mismo tiempo que Brueghel, como Spranger, tuvo relación con el grupo de pintores de la corte de Praga. De hecho, además de encargarse y coleccionar obras de Brueghel, el emperador Rodolfo II tuvo en su círculo más cercano de pintores de corte a Bartolomeo Spranger, Joseph Heinz (bautizado en 1564-1609) y Hans von Aachen (h. 1552-1615), todos norteamericanos que trabajaron en Italia, específicamente en Roma y que privilegiaron el uso de la lámina de cobre.

¹⁹ Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Madrid: Cátedra S. A., 1981. (Arte. Grandes temas), p. 154.

²⁰ La mayor parte de su producción pictórica puede ser datada en la década de 1580.

²¹ Peters Bowron, *op. cit.*, pp. 11.

²² El emperador era nieto de Carlos V y sobrino de Felipe II. Su imperio representaba el poder más importante en el centro de Europa desde las últimas dos décadas del siglo XVI y el primer cuarto del XVII. Una de las medidas estratégicas de su gobierno fue el traslado de la corte de Viena a la capital de Bohemia, Praga, en 1583, de forma que quedara situado en una posición geográfica clave. Thomas Da Costa Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the court*, Chicago: Universidad de Chicago. pp. 23-35.



Jan Brueghel I, *Cristo y los apóstoles en la tempestad en el mar de Galilea*, 1596. (26.6x35 cm). Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid



Bartholomeus Spranger, *Alegoría del emperador Rodolfo II*, 1592. (23x17 cm). Kunthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena

En este sentido, no extraña que al caracterizar el tipo de pintura que se producía en la llamada Escuela de Praga, Thomas Da Costa mencione la variedad de soportes utilizados y aluda, en primer lugar, al cobre.²³ Con lo que deja entrever la persecución de un ideal de universalidad, conseguido a través del dominio de la materia —tanto física, como de representación—. Ideal que ciertamente encuentra un refuerzo en el contexto de una corte donde los pintores adquieren títulos nobiliarios; en la que el circuito de influencia entre pintores, escultores y “otros maestros de las llamadas artes menores”²⁴ es constante y fomenta la colaboración que deriva en trabajos conjuntos, elaboración de diseños y modelos, copias, pastiches y reinterpretaciones que, lejos de ser considerados trabajos menores, se los toma como constancia de las maravillas que es capaz de producir el género humano. Es el tiempo de los gabinetes de maravillas y curiosidades; microcosmos ligados al coleccionismo, patronazgo y fomento de la creación artística.

Ahora bien, el proceso de difusión de la obra de estos artistas hacia fuera de la corte, fue otro factor fundamental para el éxito de la técnica en el norte de Europa. Este proceso, en realidad, se dio a partir de la corte misma, a través del fomento del comercio de

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

estampas que reproducían obras²⁵ y por la venta de composiciones en cobre y lienzo, ya originales o copias de otras obras, algunas de ellas hechas incluso por el mismo autor de la pintura original; composiciones que privilegiaron los formatos medios y pequeños. Hecho que, a decir de Thomas Da Costa, no deja de tener implicaciones ideológicas en el contexto político.²⁶



Hans von Aachen, *el juicio de Paris*, 1590. (27.9X37.7 cm). Birmingham Musum of Art, Birmingham, Alabama

La disposición del metal

1. La explotación de minas de cobre en el último tercio del siglo XVI

Situada estratégicamente al centro del continente, Praga se beneficiaba del cruce de las principales rutas de comercio de la Europa de finales del siglo XVI y, además, estaba justamente en el área de explotación cuprífera del momento, lo que aseguró a los pintores que usaban la lámina de cobre el suministro del material.

Como se ha visto —punto 2.1. La fuente de la materia: las rutas del cobre, p. 42.— las minas de cobre explotadas durante el siglo XVI se ubicaban en las actuales República Checa, Alemania, Austria, Eslovaquia y Hungría, aunque destaca que la comercialización del metal la encabezaron los comerciantes de Nuremberg y Amberes.

²⁵ En este sentido, la labor como grabador de corte ejercido por Aegidius (h. 1570-1629) y Jan Sadeler (1555-1600) fue fundamental.

²⁶ *Ibid.*, p. 102.

Estos comerciantes —entre quienes predominó la familia Fugger por estar ligada estrechamente al imperio Habsburgo español, sobre todo a la figura de Carlos V—, distribuían el metal en forma de lingotes a los herreros y orfebres de las localidades de las rutas de comercio que unían el norte con el sur de Europa y esta misma área con la parte más occidental del continente. Ahora bien, en estos amplios circuitos existió una fuerte concentración de materias primas para su distribución y transformación en la ciudad de Amberes, que era un centro artístico boyante y la cabeza del comercio del momento.

Es verdad que en la medida en que les llegaban los materiales, cada artífice en su taller le daba forma final, pero, sin duda, la laminación de cobre tuvo una singular demanda en la propia Amberes en donde se asentaron las principales casas editoriales y de impresión de estampas en la Europa del siglo XVI y XVII.

2. La industria editorial amberina

Para dimensionar la importancia que alcanzó la industria editorial en la ciudad de Amberes, baste recordar que el impresor Cristóbal Plantin gozó desde 1570 del monopolio exclusivo —otorgado por el monarca español Felipe II— del suministro de libros litúrgicos en todos los territorios de la corona española.²⁷

Sin embargo, tanto Plantin como la casa de impresión de Hieronymus Cock —Los Cuatro Vientos—, entre otras, obtenían la mayor parte de las ganancias por la venta de estampas piadosas que tuvieron una enorme demanda en el orbe cristiano; potenciada en el contexto de la Contrarreforma, que tuvo uno de sus momentos más activos con la instalación y desarrollo del Concilio de Trento entre 1542 y 1564. De este hecho también se vieron beneficiados los pintores norteamericanos, particularmente los residentes en Amberes, cuya obra de carácter religioso, en formatos medios y pequeños, comenzó a tener una buena recepción, tanto en los mercados internos como en los de exportación, extendiendo su influencia hasta el siglo XVII.

²⁷ Al respecto, el investigador Jaime Moll asegura que dicho privilegio no pudo ser concedido pues el papado no accedió. Sin embargo, resulta evidente que Felipe II favoreció, sobre otras, a esta imprenta, teniendo un monopolio más de facto. Al parecer el único privilegio de impresión concedido fue al yerno de Plantin, Baltasar Moreto, a partir del primer cuarto del siglo XVIII. Jaime Moll, “Sobre el privilegio a Cristóbal Plantin”, *Homenaje a Justo García Morales: miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, Madrid: Anabad, 1987, p. 43.

La transformación material de los lingotes de cobre para la impresión de estampas —extensible también a la pintura sobre ese soporte—, estaba a cargo de un herrero quien debía marcar sus productos, como se hacía por reglamentación con otras manufacturas [ver Capítulo 4. “Catálogo de obras”, punto 4.1.1. Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*]. Sin embargo, debido a la relativa facilidad de transformar un lingote en lámina, no es poco probable pensar en la posibilidad de procurarse la materia de trabajo en el obraje, sin la intermediación del herrero o mejor aún incorporando los servicios de uno, como parte del grupo de trabajo.²⁸

3. La laminación del metal, un procedimiento sencillo

El procedimiento de laminación del cobre era relativamente sencillo y se basaba en el martilleo de los lingotes de cobre hasta hacer delgadas hojas o láminas que, por lo regular, tenían tamaños estándar según el taller o herrero que las producía.

A pesar de que en el siglo XVI ya se había inventado el laminado por rodillos hidráulicos, éste no fue utilizado con frecuencia debido a que la presión ejercida por los rodillos resultaba insuficiente y, por lo tanto, fue visto más como un recurso para procurar mejores acabados.

A pesar de que existieron varios inventos en los siglos XVI y XVII para la transformación de metales en materias primas, como clavos y varillas, el laminado mecánico del cobre pudo ser producido a gran escala hasta 1760 con la invención de la máquina de vapor.²⁹

Es decir, tanto para pintores como para impresores y grabadores, la posibilidad de allegarse láminas estaba determinada, en principio, no tanto por la disposición del material, que la había, sino por su distribución a cargo de un comerciante. En segundo lugar, debe ser mencionada la transformación de la materia que podía tener tres variables: la autofactura —posible sobre todo para aquellos pintores con ocupaciones mixtas, es decir, que también grabaran o trabajaran en contextos “interdisciplinarios”—; la compra del cobre laminado a

²⁸ J. M. González de Zárate, *et. al.*, “Transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya. Revista de Arte* #251, Madrid, marzo-abril 1996, p. 19.

²⁹ García Manzano Martín, *op. cit.*, p. 6.

herrereros y la adquisición por intermediación de la casas de impresión, donde debía existir toda la infraestructura para la creación de las planchas de cobre.

Las pruebas materiales de la laminación por parte de un herrero son relativamente escasas; pero hay y consisten en la existencia de láminas pintadas que en su anverso tienen la marca del forjador de las planchas de cobre. La más común, y por lo tanto más conocida y estudiada, corresponde a Peeter Stas (h. 1565-1616), flamenco, originario de la ciudad de Amberes, quien firmaba las planchas de su producción con nombre completo, fecha y monograma de la ciudad [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.1.1. Frans Francken II. *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*]. Stas trabajó en el primer cuarto del siglo XVII, en un momento donde la extracción del cobre se concentró en Suecia y en el que los precios del metal subieron considerablemente a partir de la inflación provocada por la acuñación del vellón de cobre ahí y en España.



Sello de Peeter Stas al reverso de una lámina pintada por Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*

Otro herrero que trabajó láminas de cobre que fueron utilizadas como soporte para pinturas fue Michael Uriendt (m. 1637), mientras que los monogramas de los herreros GK y KW, aún sin identificar, se han encontrado también en algunos soportes.³⁰

³⁰ Jorgen Waldum, <http://palimpsestsatnford.edu/byformmailinglists.cdl/1995/1134.html>.

Los mercados y la circulación de obra

1. El imperio Habsburgo y la ampliación del sistema mundial de comercio

Hablar de mercados y circulación de obra obliga a hablar de centros de comercio y de manufactura; obliga a hablar pues, en el caso de la lámina de cobre, de la ciudad de Amberes, la localidad del norte de Europa más vibrante en los aspectos artísticos y comerciales a mediados del siglo XVI, al punto de ser considerada económica, cultural y comercialmente expansiva y ambiciosa en sí misma.³¹

Amén de ser heredera de una tradición artística, las complejas circunstancias políticas y religiosas en las que esta ciudad flamenca se vio envuelta en el siglo XVI, fueron determinantes en la consolidación de la citada hegemonía cultural, artística y comercial.

Las circunstancias políticas remiten, desde luego, a la integración del Sacro Imperio Romano Germánico que emergió en 1519 con la herencia imperial de Carlos V (1550-1558), nieto de María de Borgoña y Maximiliano I de Austria y de los Reyes Católicos españoles, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. La herencia imperial, por lo tanto, reunió bajo el poder de mando de Carlos V los reinos españoles de la Península Ibérica, los Países Bajos, varias regiones del sur de Alemania, Austria, Bohemia, Hungría, el Franco Condado, Milán, las posesiones españolas del Mediterráneo —Nápoles, Sicilia, Cerdeña y las islas Baleares— y los territorios americanos bajo dominio español.³²

Esto es, las circunstancias políticas que acarrearón una ampliación territorial, conllevaron para las ciudades comerciales que cayeron bajo la influencia del Imperio, una ampliación del ámbito de comercio y de exportación de sus manufacturas. Se creó de esta forma un gran sistema de comercio mundial³³ que incluyó el noroeste de Europa; Italia; Francia; la Península Ibérica; Europa central; la región báltica y, en América, Nueva España; las Antillas; Tierra Firme; Chile y Brasil.

³¹ Landau y Peter Parshall, *op. cit.*, p. 54.

³² Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundo europea en el siglo XVI*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003, pp. 240 y 241.

³³ *Ibid.*, p. 94.



Jobst Amman (1539-1591), *Alegoría del comercio*, xilografía.

Desde luego que este gran sistema tuvo sus propios subsistemas y circuitos primarios de circulación de comercio, encabezados por ciudades con una arraigada tradición comercial y por comerciantes que solían provenir de estos mismos sitios. Estas ciudades fueron en el norte de Europa: Bruselas, Amberes, Núremberg, Ámsterdam y Praga, en momentos diferenciados de liderazgo durante los siglos XVI y XVII.

2. Amberes y Ámsterdam en el siglo XVII. El auge en la producción de pintura sobre lámina y los cambios en el ¿sistema “mundial” de comercio?

Durante el auge de imperio español de Carlos V, Amberes fue la cabeza del comercio europeo, pero a partir de la abdicación del monarca, en 1556, y de la quiebra declarada por su sucesor Felipe II, un año después, la hegemonía comercial comenzó a trasladarse a Ámsterdam. Esto conllevó movimientos poblacionales del sur al norte y, en el caso de los cobres un traslado de la técnica a un nuevo contexto de producción artística.

Es este el punto donde se vuelve complicado el análisis pues se debe aclarar que si bien la producción de pintura sobre cobre en el norte de Europa —con Amberes a la cabeza— tiene que ser considerada en el contexto del comercio del metal a nivel internacional y con base en la actividad de las casa de impresión,³⁴ no puede escapar en el estudio de esta técnica la siguiente consideración: el momento de mayor actividad en la

³⁴ Michael K. Komanecky, Isabel Horovitz y Nicholas Eastaugh, *Dublin Conferences Papers. 17th International Congress. Painting Techniques: History, Materials and Studio Techniques*, Dublín: septiembre, 1998. <http://www.iiconservation.org/conferences/dublin.php> y <http://www.civ.cd.uk/neastaugh/Articles/volume1/0/0.htm>

producción de la pintura sobre lámina de cobre en Amberes, en particular, y en el norte de Europa, en general, tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XVII. Un siglo XVII en el que Amberes perdió preeminencia como ciudad comercial en el sistema mundial a favor de Ámsterdam —y paulatinamente de Francia e Inglaterra— y en el que la región central de Europa dejó de ser el territorio por excelencia de explotación cuprífera al ser relevado por las minas de Suecia. ¿Cómo explicar entonces el auge de la producción pictórica amberina y norteña sobre planchas de cobre y su comercialización a gran escala por ese primer sistema mundial delineado tras el establecimiento del imperio Habsburgo?

Tal vez debería comenzar por decir que esa gran entidad geográfica que con fines prácticos he denominado “norte de Europa”, es en realidad un mosaico de realidades políticas económicas y sociales diferenciadas en las que se podría hacer un seguimiento por caso de la adopción, práctica y desarrollo de la pintura sobre lámina; pero que el hecho de compartir la vecindad en un área geográfica y una serie de procesos históricos hace de ésta un área de influencia que más allá del predominio de una u otra ciudad o población y de la existencia de un cisma religioso como el que conllevó la Reforma luterana, tratamos de una zona que articula su propio sistema de contactos, préstamos, adopciones, traslados poblacionales y formas de trabajo; de tal suerte que es posible definir, en este caso, un subsistema de producción y comercialización de formas de producción artística.

En este contexto, lo de menos parece ser la traslación de la explotación del cobre a Suecia —que, por otro lado, no estaba tan lejos y tenía vías accesibles para los comerciantes amberinos y holandeses—. Lo que cabe destacar, en cambio, es que estamos ante un proceso de traslado hegemónico paulatino que, además, no tiene la misma repercusión cuando se trata de comercio de productos de primera necesidad —como granos, cereales, carnes, pescados y lanas— o de metales preciosos —que son los que determinan la circulación de moneda metálica—, que cuando tratamos del consumo de obras suntuarias y objetos de arte.

Es decir, hablar de una decadencia comercial al citar ciudades como Amberes, e incluso Bruselas, Núremberg y Praga, puede resultar una exageración ya que estas localidades norteñas basaron su subsistencia, en gran medida, en sus históricas relaciones

de negocio, comerciales y financieras, máxime en lo que atañe a la producción de manufacturas de exportación.

3. El comercio de exportación de bienes de lujo y de materiales de segunda necesidad: la aparición de un subsistema comercial

La continuación en las relaciones de comercio se debe también, en buena medida, a un cierto movimiento de inercia que encontró un impulso en las individualidades de burgueses y empresarios como Melchor y Guillermo Forchondt, Matthijs Musson y Baltasar van Immersel —flamencos todos—, quienes fundaron dinastías de comerciantes que tuvieron actividad en todos los territorios europeos en el siglo XVII, al punto de dejar sentir su influencia, incluso, en América.

Por otro lado ocurre que, justamente en el siglo XVII, se experimentó un aumento sin precedentes del consumo de objetos de segunda necesidad en toda Europa; demanda que fue atendida, en gran medida, por las ciudades que reunían industria manufacturera de prestigio e históricas relaciones comerciales.

Es decir, el cambio fundamental operado en estos años, no fue tanto, reitero, el traslado de la hegemonía comercial de Amberes a Ámsterdam —que de hecho no se operó totalmente, ni en todos los sentidos, como se ha argüido—, sino el hecho de que, como dice Svetlana Alpers: “Aquellos productos tanto de la naturaleza como del hombre reunidos para celebrar las glorias y el poder de un monarca como Rodolfo II, eran ahora propiedad de los comerciantes holandeses y ornaban sus vidas y sus casas”.³⁵

Este proceso no sólo tuvo lugar en Holanda, pues, en realidad, estamos ante uno de los puntos más agudos de la transformación de la vida material, operada en los centros urbanos europeos desde el siglo XV-XVI, que se consolidaba ahora en el XVII y que tuvo como consecuencia un nuevo impulso en la producción y exportación de obras de arte.³⁶

³⁵ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Hermann Blume, 1987, p. 168.

³⁶ Immanuel Wallerstein explica que el aumento en la demanda de objetos suntuarios y materiales de segunda mano tiene lugar en un contexto de crisis financiera por la disminución de la circulación de metálico, debido a una disminución de las remesas de plata desde América, por lo que, explica Wallerstein, el atesorar estas mercancías daba cierta garantía, al menos desde el punto de vista psicológico, frente a la inseguridad del

Si bien es cierto que la preocupación mercantil y comercial había estado presente desde antaño en algunas formas de producción gráfica, pictórica y escultórica norteñas, ahora la confluencia entre la calidad artística y el orgullo por las posesiones era exacerbada.³⁷

Melchor Forchondt, es un ejemplo emblemático al respecto. Ebanista de oficio, Forchondt tenía en Amberes una fábrica de muebles de madera “estilo gabinete” que comenzaron a ser cada vez más demandados, sobre todo aquellos que estaban ricamente decorados con incrustaciones de marfil, hueso, marquetería, concha nácar, carey, metales, o bien, con pinturas sobre láminas de cobre adheridas a sus puertas laterales y cajones.

Algunos gabinetes incluyeron pinturas firmadas por Jan Brueghel I y Frans Francken II, las cuales mandaba hacer bajo pedido el mismo Forchondt. Otras de estas composiciones fueron anónimas y en su mayoría reproducían composiciones grabadas y obras de artistas de primera fila como Rubens.³⁸ Pintor que, de hecho, gozó de una amplia demanda en el mercado de arte de ese sistema mundial creado por los Habsburgo en el siglo XVI y que, al menos en el caso de algunos artículos de exportación, siguió operando en el siglo XVII.

Estos objetos fueron tan atractivos que cambiaron la vocación de Forchondt, dedicándose de lleno al comercio de objetos que, como los gabinetes con pintura sobre lámina, capitalizaban factores como el prestigio de los pintores del norte de Europa —ya fueran flamencos, holandeses o alemanes—, y las rutas y facilidades para su comercio internacional.

sistema monetario”. Wallerstein, *El moderno sistema mundial. Mercantilismo y consolidación... op. cit.*, p. 189.

³⁷ Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 167.

³⁸ Reinnier Baarsen, *17th Century Cabinets*, Ámsterdam: Waanders Publishers, Rijkmuseum Ámsterdam, 2000.



Gabinete flamenco con una serie de 15 pinturas sobre lámina de cobre que representan escenas del Antiguo Testamento, 1625-1635. (170x130 cm). The Royal Danish Collection, Palacio Rosenberg, Copenhagen

4. Las ciudades comerciales del “norte de Europa”

Procesos de adopción, creación y difusión de pinturas sobre lámina de cobre

Se observa como nota común en los centros de producción de pintura sobre cobre, el florecimiento de la técnica en ciudades-estado comerciales, las que, necesariamente, fungieron como centros receptores de formas ajenas y difusoras de la propias; de manera que si bien tanto en Praga como en Núremberg, Bruselas, Amberes y Ámsterdam se adoptó la pintura sobre lámina de cobre como técnica de origen italiano, la apropiación y difusión de la técnica desde las ciudades del norte fue tan intensa, que se puede pensar como propia de esos territorios.³⁹

Para muestra no basta más que caer en la cuenta de la existencia de una gran cantidad de cobres, algunos firmados [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, puntos 4.1.1. Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*; 4.1.2. Hyeronimus Janssens, *Sociedad de danzantes*; 4.1.3. Hyeronimus Janssens, *Sociedad del buen comer*], muchos otros anónimos pero de indudable factura nortea —particularmente flamenca— [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.1.4. *San Pedro salvado de las aguas*], en diversos países de Europa —como Italia, Francia y España—, así como en los territorios americanos pertenecientes a la corona española.

³⁹ En esta familiaridad mucho tienen que ver las cualidades estéticas de los esmaltes que eran bien conocidos y trabajados por ellos, la familiaridad con el trabajo con los metales y, tal y como apunta Panofsky, la existencia de una pintura lúcida sobre cobre de circulación restringida en el XV.

Se cree que muchos de estos cobres pudieron producirse en talleres de pintores dedicados a la factura de composiciones con especial acento en lo comercial, de ahí que con frecuencia retomaran escenas o modelos con pequeñas variantes en las figuras, paisajes, tamaño o color, o bien que atendieran con gran fidelidad los grabados de mayor demanda en el mercado [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, puntos 4.3.7. *La Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*, 5.5.2. *La anunciación a los pastores*, 5.5.3. *Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús*].

El carácter de pintura de exportación que se adjudica a estas obras no sólo es comprobado por los vestigios materiales, sino que también por la existencia de inventarios que registran transacciones comerciales. En este sentido, el investigador Jorgen Waldum, encontró una carta fechada en 1629 en la que se consigna que un cargamento de catorce pinturas sobre cobre fueron llevadas a la Península Ibérica con el propósito de decorar una cómoda.⁴⁰ Claro que esta característica fue evidentemente favorecida por el hecho de que los cobres son poco propensos a dañarse durante el viaje y fáciles de empacar.

Esto es, la disponibilidad del material, su transportación sin riesgos, la existencia de una arraigada tradición pictórica y la pervivencia de rutas de comercio internas y de exportación, permitieron el auge de la producción de la pintura sobre lámina de cobre en el norte de Europa pero, en este proceso, también fue fundamental la existencia de una demanda a gran escala, debida, en algunos casos, a la necesidad de iconografía religiosa para el orbe cristiano, pero, sobre todo, debida a una cuestión de gusto. Factor que remite a las cualidades técnicas-artística del soporte y que es válido tanto para los cobres producidos en las áreas de triunfo protestante como en las de raigambre católica.

El gusto

1. De católicos y protestantes

Es cierto que las condiciones políticas de los Países Bajos fueron complejas y distintas a partir del último tercio del siglo XVI. El arte fue uno de los reflejos de los cambios

⁴⁰ Jorgen Waldum, “Atwerp Copper Plates”, *Copper as Canvas... op. cit.*, p. 97.

políticos, religiosos y sociales en tanto que la producción pictórica comenzó a responder a demandas específicas.

En 1579 el conglomerado conocido como los Países Bajos, terminaron por dividirse en dos países diferentes. Al sur se aglutinaron los territorios signantes de la Unión de Arrás que dio origen a Flandes, reino sujeto al dominio español —bajo el mando de los Habsburgo de 1555 a 1714— y compuesto por una sociedad predominantemente católica. Mientras que al norte, los territorios que conformaron la Unión de Utrecht se consolidaron en la actual Holanda, que tenía un fuerte acento en la sociedad burguesa y protestante, en confrontación con el dominio español del que logró independizarse, oficialmente, hasta 1648, con la firma de la Paz de Westfalia.

Dadas estas circunstancias, los territorios flamencos beneficiaron los temas religiosos y el arte monumental al servicio de la Iglesia,⁴¹ frente a la producción basada en temas seculares y en formatos medianos y pequeños que cobraban mayor vigor en Holanda. Pero también sucedió que durante todo el siglo XVII, Flandes, al igual que Holanda, experimentó un fortalecimiento de la creciente burguesía y un aburguesamiento de su aristocracia, lo que tuvo como consecuencia decisiva en la producción, circulación y adquisición de obras de arte, la ampliación del espectro de compradores.

De forma que, ahora, comerciantes, funcionarios de gobierno y profesionales acaudalados demandaban pinturas y otros objetos de arte para decorar sus casas, o bien, en el caso de los países católicos, para acondicionar espacios domésticos de oración y recogimiento devoto ante una imagen. Al mismo tiempo, los temas, los formatos y los soportes de las pinturas, también se fueron diversificando y adaptando al gusto, capacidad de adquisición, asimilación y aceptación de la clientela.

2. De la *pictura lúcida* a las superficies descriptivas

Si bien el proceso de diferenciación en cuanto producción artística en Flandes y Holanda ya estaba bien consolidado en el siglo XVII, pervivió en ambos territorios el gusto por las composiciones detalladas, realistas; arte descriptivo, presto a captar los detalles de un entorno con tal exactitud que uno tiene la certeza de estar ante un momento congelado en el

⁴¹ VV AA., *Pintura flamenca barroca... op. cit.*, p. 33.

espacio y el tiempo para ponerlos a la disposición de nuestros ojos.⁴² Al punto que hoy se discute si las llamadas “escenas cotidianas” que tanto gustaron en el norte de Europa, fueron en el caso de los países católicos una mera traducción de la realidad o un instrumento de transmisión de mensajes moralizantes⁴³ [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra” 4.1.1. Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*; 4.1.2. Hyeronimus Janssens, *Sociedad de danzantes*; 4.1.3. Hyeronimus Janssens, *Sociedad del buen comer*].

No es de extrañar, entonces, el deleite que pudieron encontrar estos fanáticos del detalle en “un soporte que permitía ejecutar una composición con docenas de personajes en un espacio que podía ser menor al de una hoja de papel”.⁴⁴ Ejecuciones que, además, fueron bien recibidas entre una clientela que tenía un acentuado gusto por las miniaturas que lo mismo podían decorar un mueble, una pared o un tríptico portátil.

En lo que atañe a las cualidades plásticas, será de utilidad recordar que en el siglo XV ya era practicada en Europa, una pintura sobre metales conocida como *pictura lúcida*, que consistía en la aplicación de veladuras que procuraban imitar la apariencia de los esmaltes; práctica primigenia que resulta denotativa del gusto por los efectos plásticos especiales, mismo que los llevó a la experimentación con apariencias lustrosas y aterciopeladas.

Según Panofsky, esa *pictura lúcida* tenía como ventaja sobre los esmaltes que permitía “combinar la minuciosidad de la iluminación de libros, con la materia de la pintura al temple”⁴⁵ y brindaba una superficie de luminosidad uniforme, propia de un pigmento disuelto en un medio graso. Cualidades que fueron explotadas y valoradas posteriormente con el afianzamiento de la producción de pinturas sobre lámina de cobre en el norte europeo.

Pero además de estos efectos plásticos, el soporte, la lámina de cobre, no sólo permitió la diversificación de formatos que fueron desde miniaturas hasta láminas de poco

⁴² Alpers, *op. cit.*, pp. 10-15.

⁴³ Da Costa Kaufmann, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴ Isabel Horovitz, “The Materials and Techniques of European Paintings on Copper Supports”, *Cooper as Canvas... op. cit.*, p. 84.

⁴⁵ Panofsky, *Primitivos flamencos... op. cit.*, p. 154.

más de un metro; sino que resultó ideal en un contexto en el que predominó el gusto por las superficies suaves y poco absorbentes como la tabla, que fue, durante los siglos anteriores, el soporte por excelencia del arte pictórico flamenco.

Pervive pues, el gusto por soportes rígidos que permitían, al mismo tiempo, una mayor exactitud de la pincelada, característica requerida en las composiciones de formatos medianos y pequeños y en la conservación de una apariencia iluminada, brillante y reflectante. Por lo tanto, la lámina de cobre cumplía con el doble requerimiento de una superficie que diera una apariencia de intensidad luminosa y acabado minucioso.⁴⁶

Esto, desde luego, tuvo una repercusión recíproca en la preferencia por ciertos formatos, ya que estas composiciones detalladas y minuciosas conllevaron una sensación de cercanía e intimidad más favorable a esos tamaños medianos y pequeños que comenzaban a abundar en los espacios domésticos.

Un personaje síntesis: el caso de Frans Francken II (1581-1642)

Si bien la práctica de pintar con óleos sobre láminas de cobre en el norte de Europa, comenzó de forma más tardía que en Italia —donde podríamos decir que se instituye como técnica—, fue eventualmente un ejercicio mucho más extendido, variado y sostenido como práctica que en los territorios del sur de los Alpes, al punto que algunos pintores del siglo XVII utilizaron de forma casi exclusiva dicho soporte.

El caso de Frans Francken II [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.1.1. Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*] resulta sumamente revelador al respecto y es que si bien este autor amberino de familia de pintores, diversificó los soportes de su copiosa producción, al menos un cuarto de ella fue realizada sobre láminas de cobre.⁴⁷ Láminas de formato mediano para ser cobres, que en su gran mayoría fueron creadas expresamente para el mercado burgués interno y el de exportación.

⁴⁶ Alpers, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷ Jaromir Neumann, *Experiencia de la colección del Museo de San Carlos de la ciudad de México*, Espertizaje encomendado por la UNESCO, 1969. (Texto inédito), pp. 185 y 186.

El tema de la lámina de la colección Franz Mayer —*La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*— fue pintado en varias ocasiones por Francken introduciendo variantes entre una y otra composición. En este caso, además, resulta reveladora la existencia de una estampa del francés Jean Le Clerk (1587-1633), contemporáneo de Francken, con el mismo tema y semejanzas evidentes en cuanto a la forma de representación. Lo que, por un lado, indica el gusto y aceptación de esta escena de carácter moralizante en un momento muy preciso y por el otro, muestra el movimiento y circulación de las imágenes evidenciando los préstamos, asimilación y adopción de los repertorios visuales.

Francken, además, estuvo cerca de Peeter Stas a quien le compraba las láminas de cobre sobre las que pintaba. El nombre y la marca del orfebre pervive en el reverso del soporte denotando el lugar y fecha de factura, garantía de la calidad del producto, importante para fines de exportación. Lo que hace aventurar el destino de la lámina. Por otro lado, hemos visto que Francken fue frecuentemente buscado por Melchor Forchondt, cuyos encargos de obras en solitario o bien engastadas en muebles se concentraron en el comercio exterior, con un fuerte acento en España.

Es decir, Francken era sí pintor de buena factura y un lector hábil de las demandas, gustos y necesidades de la clientela, características que lo convirtieron en uno de los principales proveedores de pinturas sobre lámina de cobre en Flandes. El oficio de familia y las buenas relaciones entabladas con los hombre de su terruño, le abrieron un espectro de circulación tan amplio como las rutas de comercio. Las obras de Francken llegaban lo mismo a la capital del reino de la Nueva España o del Perú que a Sevilla, Bruselas o París. Sus láminas sirvieron como modelos que inspiraron nuevas pinturas, fueron tomados como referencias formales llenos de información sobre formas de ejecución, manejo de color, luz, perspectiva y dimensión, así como de temas artísticos. De tal suerte que este pintor, comúnmente desdeñado —sobre todo por los colegas italianos— por su marcado talante comercial, desataba con su trabajo una serie de procesos que fueron conformando —junto con otras muchas obras de diversos orígenes— el capital visual de sociedades periféricas. Pongo el acento en dos ejemplos principales: España y América.

Pintores del norte de Europa que utilizaron la lámina de cobre como soporte pictórico

Denys Calvaert (flamenco, 1540-1619), Aert Mitjens (holandés, 1541-1602), Bartholomeus Spranger (flamenco, 1546-1611), Pieter Sion (flamenco, entró al gremio de San Lucas 1649/50-1695), Hendrick van Steenwijk I (flamenco, h. 1550-1603), Hans Von Aachen (alemán, h. 1552-1615), Hans Soens (holandés, 1553-1611), Paul Bril (flamenco, 1554-1626), Pieter Claesz (holandés, h. 1560-1609), Hans Rottenhammer (alemán, 1564-1625), Josep Heinz I (flamenco, bautis 1564-1609), Joachim Wtewael (holandés, 1566-1638), Matthaus Gundelach (alemán, h. 1566-1654), Pieter Stebens (Flamenco h. 1567-d. 1624), Jan Brueghel I (flamenco, 1568-1625), Paulus van Vianen (alemán, h. 1570-1613/14), Hendrick van Balen (flamenco, 1575-1632), Roelandt Savery (holandés, h. 1576-1639), Pedro Pablo Rubens (1577-1640), Adam Elsheimer (alemán, 1578-1610), Osias Beert I (flamenco, h. 1580-1624), Hendrick van Steenwijk II (flamenco, 1580-1649), Frans Hals (holandés, 1582/83-1666), Maerten Ryckaert (flamenco 1587-1633), Daniel Segher (flamenco 1590-1661), Balthasar van der Alst (holandés, h. 1593/4 – 1657), Cornelis van Poelenburg (holandés 1594/95-1667), Leonaert Bramer (holandés, 1596-1674), Jan Brueghel II (flamenco, 1601-1678), Frans Ykens (flamenco 1601-d. 1693), Peeter Neefs (flamenco, activo entre 1605-1656/61), Rembrandt van Rijn (holandés, 1606-1669), Jan Davidsz de Heem (holandés, 1606-83/84), Erasmus Quellinus (flamenco, 1607-1678), Peter van Lint (flamenco, bautizado 1609-1690), David Teniers (flamenco, 1610-1690), Willem van Herp (flamenco, h. 1614-1677), Jacob Marrel (holandés, 1614-81), Gonzales Coques (flamenco, 1614-1684), Gerard Ter Borch (holandés, 1617-1681), Jan Philips van Thielen (flamenco, bautizado 1618-1667), Cristian Luyckx (flamenco, 1623-1653), Jan van Kessel I (flamenco, 1626-79), Jan van Kessel II (Flamenco, baut. 1626-1679), Karel Dujardin (holandés, 1626-1678), Frans van Mieris I (holandés, 1635-1681), Nicolas van Veerdael (1640-1691), Jacob Bouttats (flamenco 1650-1700), Peeter Snyders (flamenco, 1681-1752), Joseph van Bredael (flamenco, 1688-1739), Gabriel Franck (flamenco, siglo XVII), entre otros.



Adam Elsheimer, *Altar portátil*, 1603-1605
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt



Jan van Kessel I, *Representación alegórica del agua*,
h. 1660-70. (20x29 cm). The Detroit Institute of Arts



Balthasar van der Ast, *Naturaleza muerta con flores y conchas*,
1622, (33.5x22.2). The Saint Louis Art Museum



Osias Beert I, *Naturaleza muerta con ostras,
carne dulce y frutas secas*, h. 1609. (51x45 cm).
Colección privada, Boston



Gerard Ter Borch, *Retrato de un caballero y de una dama holandeses*, h. 1640. (50.8x37.8). Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.



Bartholomeus Breenbergh, *Paisaje con ruinas romanas*, h. 1624. (30.5x43.2 cm). Richard L. Feigen y Co., Nueva York



Paul Bril, *Paisaje fantástico*, 1598. (21.3x29.2 cm). National Galleries of Scotland, Edinburgo



Paul Bril y Johann Rottenhammer, *Descanso en la huída a Egipto*, 1600. (21.9x30 cm). Colección privada, La Haya



Jan Brueghel I, *San Pablo sale de Caesarea*, 1596. (35.5x53.5 cm). North Carolina Museum of Art, Raleigh



Jan Brueghel I y Johann Rottenhammer, *Cristo Sacando a las almas del limbo*, 1597. Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, La Haya



Jan Brueghel I, y Hendrick van Balen, *Ceres y los Cuatro Elementos*, 1604. (42x71cm). Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena



Jan Brueghel I, *Alegoría del Arte de la Pintura*, h. 1625. (47x75 cm). Colección privada, Holanda



Denys Calvaert, *La huída a Egipto*, h. 1610. (44.4x33.9 cm). Tweed Museum of Art, Universidad de Minnesota



Pieter Claesz, *Bodegón*, 1639. (52.1x73.7 cm). Colección particular, San Francisco, California.



Karel Dujardin, *Autorretrato*, 1662. (28.5x22 cm). Rijkmuseum, Ámsterdam.



Adam Elsheimer, *El martirio de San Esteban*, h. 1603-4 (34.7x28.6 cm). National Gallery of Scotland, Edimburgo



Anónimo Alemán, *Gabinete de coleccionista*, (61.5x42x40 cm). Phoenix Art Museum



Frans Hals, *Samuel Ampzing*, 1630? (16.5x12.3 cm).
Colección privada, Estados Unidos



Willem van Herp, *Daniel en la caverna de los leones*, h. 1650.
(78.7x115.6 cm). Bernard C. Solomon.



Thomas de Keyser, *Pieter Scout*, 1660. (86x69.5 cm)
Rijkmuseum, Ámsterdam.



Johann König, *La adoración de los pastores*, h.
1630-32. (76x53 cm). Otto Nauman Ltd., Nueva York



Frans van Mieris I, *Alegoría de la Pintura*, (12.5x8.5 cm)
The Paul J. Getty Museum, Los Ángeles, California



Frans van Mieris I, *La visita del médico*, 1657.
(34.3x27.3). Glasgow Museums, Art Gallery and
Museum, Kelvingrove



Johann Georg Platzer, *Placeres de las estaciones: verano e invierno*, h. 1740. (38.1x59.6 cm cada una). The Mineapolis Institute of Arts



Johann Rottenhammer, *Cristo con Niños mártires*, h. 1607. (29.2x35.2 cm). Los Ángeles County Museum of Art



Roelandt Savery, *Paraíso*, 1628. (42x67 cm). Kunthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena



Godfried Schalcken, *Autorretrato*, 1679. (41.6x30.7 cm). Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Schloss Vaduz



Christian Seybold, *Retrato de una vieja*, 1749-50.
(37.2x29.2 cm) Fogg Art Museum, Cambridge



Peeter Snyers, *Liebre muerta*, h. 1735. (41.5x31 cm)
Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge



David Teniers II, *Cocina*, 1644. (57x77.8 cm). Royal Cabinet,
of Paintings Mauritshuis, La Haya



David Teniers, *El archiduque Leopold Willem en su
gabinete de pintura en Bruselas*, h. 1651-52.
(106x129 cm). Museo del Prado, Madrid



Jan Verkolje, *Retrato de Johan de la Faille y Retrato de Margarita de la Faille*, 1674. (30.4x41.3 cm cada uno).
Wadsworth Atheneum, Hartford



Goffredo Wals, *Una granja y árboles junto al río*, h. 1620-25.
(24.5 cm diámetro). Richard L. Feigen, Nueva York



Adriaen van der Werff y/o Pieter van der Werff, *Lamentación*, h. 1703. (62.9x53.3 cm). Señores
Frederic L. Ruskin, Phoenix



Joachim Wtewael, *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano*, 1601. (20.8x15.7 cm). Royal Cabinet of Paintings
Mauritshuis, La Haya



Círculo de Pieter Gysels, *Paisaje riveroño con aldeanos y viajeros*, h. 1675-85, en el reverso de Rembrandt van Rijn,
Abraham con los ángeles, 1656, grabado sobre lámina de cobre. (16.2x13.3 cm). National Gallery of Art, Washington

2.1.3. Consumo y producción: España, el enlace con el Nuevo Mundo

De política y arte

Debido a los contactos entre España y los Países Bajos, históricamente dados desde el siglo XV y fortalecidos en 1519 bajo el imperio de Carlos V, no es de extrañar que hubiera en la Península Ibérica pinturas sobre láminas de cobre ejecutadas por autores nortños. Representaciones que, en un momento dado, pudieron influir en alguno u otro pintor castellano para incurrir en aquella técnica pictórica; aunque es de pensarse —por los vestigios materiales existentes—, que las planchas de cobre no fueron un material tan accesible para los artistas españoles como sí lo fueron para los italianos o los flamencos.

Los contactos con el arte de los Países Bajos por parte de los reinos hispánicos, son anteriores, incluso, al nacimiento de Isabel La Católica (1451-1504), aunque fue justamente esta reina quien se mostró particularmente interesada en la adquisición de manufacturas flamencas —tapicerías, pinturas, trípticos metálicos para los oratorios particulares, ropa, estampas, libros, manuscritos ilustrados—, además de que estuvieron a su servicio artistas nativos de aquel lugar.⁴⁸ Ahora bien, la situación comercial entre Flandes y España se volvió particularmente favorable desde 1496, con los enlaces dinásticos y matrimoniales pactados entre el príncipe heredero de los Reyes Católicos, Juan y, su hermana, Juana de Castilla, con los hijos del archiduque Maximiliano de Austria: Margarita y Felipe El Hermoso. Este hecho definió un momento favorable para el intercambio; y en lo que a la pintura se refiere, se encontró con el aliciente de que la forma de expresión plástica devota se ajustaba a las necesidades y requerimientos derivados del proceso de reconquista.⁴⁹

La unión política tuvo su más próspero fruto en la figura de Carlos V, hijo de Juana y de Felipe el Hermoso; heredero, por lo tanto, de un imperio que incluía la actual Bélgica, parte de Holanda, los reinos de la Península Ibérica y los territorios de ultramar.

⁴⁸ M. P. J. Mertens y N. Peeters, “El Renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España”, VV AA., *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, D. L., 2002, p. 163.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 159.

En este imperio “donde nunca se ponía el sol”, surgían mecenas españoles que, atraídos por el lujo y la perfección de las manufacturas del norte, hicieron aportaciones significativas a los círculos de la corte de Malinas y Bruselas, así como a los centros comerciales de Brujas y Amberes.⁵⁰

Ampliado, el flujo de bienes artísticos fue constante durante todo el reinado de Felipe II (1556-1598), aunque el gusto por el coleccionismo, por parte de la nobleza, se fortaleció de una forma sin precedente en la centuria que siguió; de tal suerte que ya con Felipe IV (1621-1665), las colecciones reales de pintura flamenca e italiana tuvieron un incremento muy significativo, lo que a su vez produjo un “efecto expansivo” en otros ámbitos nobles. Este proceso coincide con el hecho de que el siglo XVII fue el momento más intenso, en España, de comercio de las estampas flamencas y éste, también, es el siglo del dominio flamenco del comercio de arte por vía marítima con los iberos.⁵¹

Las rutas de comercio con la Península

Según lo dicho en el apartado precedente, se puede detectar como una primera forma de internación de productos del norte y de adquisición de obras, las propias colecciones de los funcionarios, —gobernadores, embajadores— y nobles españoles que formaban parte de la estructura gubernamental que hubo de establecerse en Flandes a partir de la creación del Imperio español, con la asunción al poder de Carlos I de España, V de Alemania, en 1519. En paralelo hay que mencionar la exportación de pinturas del norte hacia España a cuenta de los encargos que los propios reyes, príncipes y demás nobles varones hacían a los artífices flamencos y holandeses, bien para acondicionar sus casas, bien para hacer regalos a la aristocracia.

Debido al fuerte intercambio —o mejor sería decir demanda— de bienes artísticos foráneos, el mercado internacional de arte se organizó a través de agentes locales —muchos

⁵⁰ *Ibid.* p. 163.

⁵¹ Mientras funcionó el eje comercial entre las ciudades españolas y las flamencas —principalmente Amberes— no dejaron de entrar a la Península bienes manufacturados de los Países Bajos; sin embargo, las diversas guerras entabladas con los territorios que buscaban su independencia de la Corona, entorpecieron los intercambios artísticos; situación que se agudizó a partir de 1648 con la separación definitiva del territorio holandés. Aunque con la asunción al poder de Felipe V (1700-1746) se reanudó el intenso comercio de bienes culturales, tanto con Flandes como con Holanda e Italia. Francisco Fernández Pardo, “La razón de las importaciones artísticas a España”, *Pintura Flamenca Barroca... op. cit.* p. 35.

de ellos artistas— que encargaban en Flandes obras de arte de aceptación probada en los mercados locales españoles. Estos comerciantes, naturales de Flandes, tuvieron presencia —desde el siglo XVI— en los puertos de Lequeirio, Ondaórra y los fondeaderos de Portugalete y Bilbao, al norte de la Península, y Sevilla, al sur. “En Bilbao atracaban los barcos procedentes de Brujas; Calais; Douvnes y Middelbourg, desde donde recorrían Castilla, el camino de Santiago y la ruta de la plata”, dicen Mertens y Peeters.⁵² Ciertamente, pero además de Bilbao, que era un puerto libre de impuestos, Valencia significó una salida al mediterráneo junto con los puertos catalanes, mientras que Málaga y Cádiz hacían comparsa al pujante comercio del sur. De esta forma, o mejor dicho, a través de estas vías, España se volvió el más amplio mercado de exportación de pintura flamenca en el siglo XVI y XVII.⁵³

Al respecto, resulta muy reveladora la documentación consignada por Jorgen Waldum en *Copper as Canvas*,⁵⁴ en la que se explica que el corredor de arte flamenco Matthijs Musson, especialista en arte de exportación, en su mayoría con destino a España, recibió una carta datada en 1663 en la que se enlistan los objetos que mejor se venden en Málaga; a saber: copias de Rubens, pinturas de Willem van Herp (h. 1614-1677) —pintor que trabajaba para él sobre pedido— y composiciones sobre láminas de cobre.⁵⁵ A lo que añade el propio Waldum: “algunos de los trabajos que Musson exportó a España fueron después embarcados a Latinoamérica, en particular a México”.⁵⁶

Alentados en parte por su calidad de súbditos de la Corona, los mercaderes flamencos mantuvieron un monopolio casi total en las rutas marítimas del comercio español. En apartados precedentes ya han sido comentados algunos de los comerciantes más importantes en lo que al comercio de arte se refiere, como Baltasar van Immersel y

⁵² Mertens y N. Peeters, *op. cit.*, p. 163.

⁵³ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁴ Jorgen Waldum, “Antwerp Copper Plates”, *Copper as Canvas... op. cit.*, pp. 97 y 98.

⁵⁵ Algunos de los cobres flamencos de autoría identificada que llegaron en el siglo XVII a España fueron ejecutados por van Lint, Pieter Sion y Gabriel Franck, cuya presencia constante hace pensar en el hecho de que, como van Herp, tuvieran alguna relación con un comerciante flamenco establecido en España. VV AA., *Pintura flamenca barroca... op. cit.*, pp. 39-56.

⁵⁶ Waldum, *op. cit.*

Guillermo Forchondt. Este último, en particular, logró establecer un imperio comercial tan amplio que dejó sentir su influencia, incluso, en América.⁵⁷

El flamenco Baltasar van Immersel tenía su sede en Sevilla mientras que los Forchondt, también flamencos, se movían en Cádiz.⁵⁸ Otro de los mercados más importantes de arte flamenco se desarrolló en la propia España, entre las ferias comerciales.

El comercio de la pintura sobre lámina de cobre

Pintura de exportación

Hay quien afirma que la pintura sobre lámina de cobre en España era mucho más común de lo que se piensa.⁵⁹ Rocío Bruquetas, por ejemplo, dice, a propósito del desarrollo de la técnica en España, que “había una enorme proliferación de estas láminas gracias a su tamaño y a su bajo costo”.⁶⁰ Más adelante amplía: “Son raros los inventarios de talleres o de colecciones que no contaran entre sus bienes con algunas de estas láminas pintadas”.⁶¹

¿Cómo leer esta información? ¿Se habla de pinturas hechas en España o exportadas de Flandes, Italia o América? Me inclino a pensar que la mayoría de los cobres en España son producto del mercado de exportación y planteo como hipótesis que si bien es cierto que la producción interna pudo ser más nutrida de lo que normalmente se piensa, ésta fue más bien pobre en cantidad, sobre todo, al ponerla en relación con los cobres flamencos y, por supuesto, en comparación con la pintura española sobre otros soportes. Sin embargo, más

⁵⁷ VV AA., *Pintura flamenca barroca*, *op. cit.* p. 59. Podría pensarse que algunos de los privilegios de los que gozaban los mercaderes flamencos, en su calidad de súbditos de la Corona, eran la exenciones fiscales, cosa que en efecto sucedía; sin embargo, el tratadista español Antonio Palomino recuerda, al ponderar al arte de la pintura como arte liberal, el “Cuarto privilegio especial dado por los príncipes al arte de la pintura” que “Consta por un recudimiento, que está en la Renta de la Especiería; a la cual se declaran pertenecer cualesquiera imágenes, o pinturas, que vengan de fuera; las cuales no deben pagar cosa alguna.” Antonio Palomino, *op. cit.*, p. 259.

⁵⁸ García Manzano Martín, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁰ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de pintura española en los siglos de oro*, Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2002, p. 284.

⁶¹ *Idem.*

allá del lugar de factura, pudiera inferirse que, en términos de consumo, estas pinturas fueron populares y, en este sentido, los vestigios materiales han sido contundentes.⁶²

Se sabe, por ejemplo, que varios patrones españoles pidieron a Musson composiciones de van Herp sobre lámina de cobre. Sus obras, consideradas por muchos como de carácter industrial, por hacer diversas versiones de sus composiciones y por añadir en ellas figuras de otros artistas, gozaron de un gusto preferencial en la Península.

Así mismo, llegaban a España, desde las principales ciudades flamencas, pequeños cobres enmarcados en ébano, marcos que ahora se han vuelto tema de estudio, destacando incluso sobre la valoración de la pintura en cobre y enfatizando el carácter decorativo de ésta.

Un amplio sector del mercado de las láminas de cobre, está bien representado en la siguiente descripción de una pintura enmarcada en madera ebonizada, hoy en una colección particular en Madrid: “El pequeño cuadrado representando a la Virgen con el Niño, coronada por dos ángeles, siguiendo la estampa de Durero, va incluido en un ancho marco de molduras onduladas, las *Flammenleisten* características flamencas, cuyo uso especialmente en pinturas y espejos fue ampliamente difundido en Europa... En una memoria de los cuadros que debían venir de Flandes a través de la firma Forchondt, figuran en una ocasión «seis docenas de láminas de cobre con sus marcos ondeados», siempre de temas religiosos”.⁶³

⁶² Dar un listado de los lugares en los que pueden encontrarse cobre flamencos en España puede ser una tarea vana, por inacabable; sin embargo, los siguientes son sitios que conservan colecciones importantes de láminas: la iglesia de San Esteban de Salamanca, el monasterio de la Encarnación, las Descalzas Reales y las Comendadoras, en Madrid. Por otro lado, vale la pena recordar que la exposición coordinada por Francisco Fernández Pardo se dedicó exclusivamente a los cobres flamencos que se han encontrado en las iglesias de las provincias de la diócesis de Calahorra y Calzada Logroño, citando una gran cantidad de obras propiedad de iglesias provinciales. En este mismo sentido, afirma Alfonso Pérez Sánchez: “Son muchos los testimonios que tenemos de esa preferencia española por los «colores de Flandes» y, sobre todo, muchísimos ejemplares de esos cobres, distribuidos por iglesias y colecciones españolas, atestiguan la presencia, masiva casi, de estos modelos”. Alfonso E. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid: Alianza Forma, 1993, p. 80.

⁶³ María Paz Aguiló, *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería Cultural, Dirección General de Patrimonio Cultural, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1999, cat. 52. Cabe destacar que muchas láminas flamencas conservadas en México lucen esos marcos.



Pintura flamenca sobre cobre con marco ebonizado

Destaca en este párrafo —acerca de una pintura en cobre flamenca datada h. 1620—, el gusto ampliamente difundido por estos cuadros que seguían composiciones de los grandes artistas, característica —ésta de hacer copias— que, como hemos visto, fue muy común en el caso del soporte que nos ocupa.⁶⁴ Pero, además, se señala que viene enmarcado en madera ebonizada, esto es, en una madera que bien podía ser de peral teñido, de forma que imita al ébano. La creación entera, por lo tanto, tenía este carácter de “imitación” que resultaba en composiciones mucho más accesibles, al tiempo que conservaba atractivas características estéticas. Entre este tipo de representaciones fueron muy favorecidas aquellas escenas religiosas rodeadas por una guirnalda de flores que, junto al carácter devocional de la escena, aparejaba otro motivo de representación muy en boga: la naturaleza muerta con flores.



⁶⁴ Cabe recordar en este punto que las exigencias de originalidad y novedad, no eran tan imperativas entonces como ahora. La copia o plagio en aquel tiempo no era visto como tal. El empleo de composiciones y motivos procedentes de otros maestros ampliaban mercados, difundían modelos, dotaban de repertorios de imágenes y permitían a pintores modestos “dar a sus composiciones un nuevo tono de riqueza y dinamismo”. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 76.

La solución era ideal para oratorios privados y, de hecho, las pinturas que retratan los gabinetes de coleccionistas, casi siempre incorporaban este tipo de composiciones, indicio de que eran artículos de probado gusto entre los aficionados a la pintura. De este género dice Víctor Stoichita que puede atribuirse su invención a Brueghel y al cardenal Federico Borromeo de Milán pues fue éste quien encargó al pintor una obra con las mencionadas características, a lo que Brueghel contestó un primero de febrero de 1608: “Me aplico a terminar un pequeño cuadro con su compartimiento de flores, según deseo de su Eminencia colocaré en el centro una Virgen con paisaje”.⁶⁵ El resultado final fue un cobre a dos manos: las flores, a cargo de Brueghel, y la Virgen, de Hendrick van Balen.

Otro de los productos comerciales traídos del norte y que incorporaban cobre en su estructura, fueron los escritorios de pino y ébano que a veces también incluían marfil o hueso y/o carey en combinación con las pequeñas pinturas, también de carácter religioso o con ejercicios de perspectiva arquitectónica. Las representaciones eran localizadas en el interior; ya en las puertas, en las tapas o sobre los muchos cajoncillos que caracterizan estos *cabinets* o escritorios flamencos que, en efecto, hacían las veces de pequeños gabinetes de curiosidades que en ocasiones incluían una pequeña galería de pintura en cobre. Si bien es cierto que este tipo de escritorios no fue tan abundante en España como lo fueron las pinturas en marcos de madera ebonizada, la doctora María Paz Aguiló sí ha encontrado menciones a ellos en los inventarios de bienes del siglo XVII.⁶⁶

El catálogo de la exposición *El mueble español* reproduce uno de estos escritorios flamencos (1630-40) hecho de pino, ébano, marfil, palosanto y carey, que incluye en su interior más de diez pinturas sobre cobre con historias de la narración bíblica —la historia de Jefté el galaadita— atribuidas por Matías Díaz Padrón al círculo de Franz Francken II [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra” punto 4.1.1. Frans Franken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*] y algunas composiciones tomadas de los grabados que Antoine Borel y Wenzel Huller hicieron de la obra de Rubens.⁶⁷

⁶⁵ Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Serbal, 2000, pp. 82 y 83.

⁶⁶ Es la doctora Aguiló quien señala, de hecho, la compatibilidad, en términos de gusto, entre estos escritorios y aquellos manufacturados simultáneamente en Salamanca. Aguiló, *Mueble español... op. cit.*, cat. 55.

⁶⁷ Esta pieza forma parte de la Colección Tabacalera, S. A., Madrid. Mide 63x18x34 cm. El alto total es de 146 cm. *Íbid.*, cat. 55. Aguiló hace alusión a la atribución de Díaz Padrón en este texto.



La fórmula se repite; vemos la circulación de modelos de los grandes maestros iniciada por las estampas y fijados en láminas de cobre engastadas en muebles que tenían interiores llenos de color e incluían en su construcción otros materiales tenidos en valía y que, al mismo tiempo, cumplían con el requerimiento de durabilidad. De este mueble dice María Paz Aguiló: “Es un bello ejemplar, muy sencillo y no de excelente calidad de construcción como mueble, pero en muy buen estado de conservación y con pinturas de calidad con un colorido vivo y agradable”.⁶⁸

Ahora bien, ¿quién compra estas láminas con marcos en madera ebonizada?, ¿quién encarga estos muebles con cobres engastados?, ¿cuál era, en suma, la clientela de estas piezas en pequeño formato que repiten y reinterpretan motivos consumados y crean series narrativas en una superficie de alegre y esmaltado colorido, profusa en detalles?.

La clientela

Se ha sugerido líneas arriba que los funcionarios del gobierno, duques, otros nobles y clases con bienestar económico pudieron incentivar en un primer momento la importación y compra de pinturas sobre cobre; y es que éstas reunían dos características muy atractivas: transportabilidad, facilitada por su formato, y buenas condiciones de preservación; lo cual podría ser llamativo para aquellas personas que continuamente cambiaban de residencia. Por otro lado, veremos cómo versiones más pequeñas y más baratas de pinturas de formatos

⁶⁸ *Idem.*

grandes y medios, también fueron del gusto de la clientela menos acomodada económicamente.

La popularidad de las láminas y su amplia circulación, fuera de ser motivo de desdén —como ahora sucede con algunas valoraciones desde la historia del arte— merecían, como ya se ha dicho, el favor de la aristocracia.⁶⁹ Valga un ejemplo: Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos y tía de Carlos V, comisionó en 1607 a varios artistas; entre ellos a Alessandro y Cristofano Allori, Jacopo Ligozzi, Valerio Marucelli, Jacopo Da Empoli, Bernardo Poccetti, Domenico Passignano y Ludovico Igoli, a pintar ocho obras sobre cobre con el tema de la vida de Virgen para su oratorio particular.⁷⁰

En este punto se destaca el valor de las láminas para crear series de pinturas en las que podían intervenir diversas manos o autorías y en tal calidad eran consideradas pequeñas joyas pictóricas, perfectas para la contemplación en espacios cercanos, íntimos y exquisitos. Por otro lado, llama la atención en esta referencia la fecha temprana de la exportación de cobres a España y nos recuerda la otra gran fuente proveedora de obras de arte: Italia. Los cobres italianos también están presentes en las colecciones españolas, aunque en menor medida que las flamencas.

Margarita de Austria en particular, resulta además una figura emblemática no sólo por la gran pasión que tuvo por el coleccionismo del arte sino por significar justamente esa unión del imperio que ligó comercial, social y culturalmente a España con el norte de Europa —ella residía en Malinas—, así como por la doble predilección que mostró por la pintura veneciana y flamenca.

Es fundamental recordar que en el orbe católico se experimentó una revitalización en la demanda de imágenes religiosas a partir de la Reforma luterana y su respuesta contrarreformista encabezada por Italia, Francia y España. La promulgación pontificia de los cánones tridentinos, fijada por real cédula de Felipe II el 12 de julio de 1564, dictaba

⁶⁹ Se tiene la certeza de que, al menos en el gusto español, predominaba la atracción y la mayor estima por los formatos amplios sobre los pequeños; sin embargo, esta afirmación puede llevar a matizaciones que conducen a los usos y funciones a que eran destinadas las pinturas dependiendo de los contextos.

⁷⁰ Edward L. Golberg, “Artistic Relations Between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part II”, *Burlington Magazine* XXXVIII, Nueva York: 1996., p. 537.

que el arte estaba al servicio de la divulgación propagandística de la fe católica. En este sentido, los ciclos de la vida de Cristo y de la Virgen, las historias edificantes de los santos, la reunión de los cuatro evangelistas en los programas iconográficos de templos, las figuras de los doce apóstoles y la representación de los fundadores o reformadores de las órdenes religiosas, fueron un vehículo de gran importancia y los cobres dieron un buen servicio; sobre todo para las pinturas que recreaban varias escenas narrativas dispuestas en serie.⁷¹

La Contrarreforma y los postulados tridentinos dieron fuerza al rostro del Imperio desde la creación artística, en términos de la plástica y de la literatura. Los escritos místicos españoles definieron una renovación de la vida del devoto; aunque en cuanto al arte, se continuó favoreciendo el coleccionismo de alto rango con un mecenazgo a favor de los artistas extranjeros.⁷²

La actividad de los comerciantes flamencos en Sevilla fue tan importante que dieron a esta ciudad el carácter de centro difusor de obras flamencas y holandesas hacia el resto de España y, desde luego, hacia América. A través de su actividad se promovió una ampliación del mercado hacia una clientela que tenía una menor capacidad adquisitiva que la aristocracia, pero que ahora podía acceder a obras pictóricas de autoría norteña, temática variada —devocional, de costumbres, países, bodegones— y formatos diversos; misma que tuvo una buena acogida en los ámbitos domésticos. Además, el comercio de estas composiciones permitió a la clientela de estratos medios adquirir copias de las obras de los grandes maestros en formato mediano y aún pequeño, a precios accesibles.

Pero también, era a estos mercaderes a quienes acudían las cabezas de los monasterios e iglesias con recursos, o bien, los prósperos patricios y donantes para realizar sus encargos. En este sentido, resulta revelador el catálogo de cobres del patrimonio riojano, coordinado por Francisco Fernández Pardo en 1996, en el que se dan a conocer una buena cantidad de pinturas sobre lámina de cobre que formaban parte de las iglesias de la

⁷¹ VV AA., *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 158.

⁷² Antonio Domínguez Ortiz, “La defensa de la reputación”, *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, 1999, p. 28. Es importante mencionar este hecho que definió, en buena medida, la producción artística española, sus temas, el fomento, la exportación de obras, etcétera.

diócesis de Calahorra y la Calzada-Logroño; lo que nos lleva a preguntarnos ¿Quiénes compraban o hacían los pedidos de éstas láminas? ¿Las propias órdenes religiosas? ¿Acaudalados patronos? ¿Cabildos? ¿Prelados? ¿Ilustres prebendados o gente preocupada por enriquecer la iglesia local? En todo caso lo destacado es que tratamos de centros provincianos en los que no abundaba la liquidez, el gran patrono o el personaje acaudalado, lo que nos habla de un cambio en la cultura material de la España del siglo XVII en la que los cobres jugaron su parte.

Junto al carácter conservador del *modus vivendi* del campesinado en la España del siglo XVII, tiene lugar un despunte en la forma de vida material de núcleos urbanos y populosos como Toledo, Valladolid, Madrid —sedes cortesanas—, Sevilla y Valencia —centros de comercio—. Este proceso conllevó una gran afición por las novedades y transformaciones cada vez más veloces en los objetos demandados. En este siglo también tuvo lugar un traslado de la nobleza y la alta jerarquía de las residencias rurales a las ciudades; mientras que los sectores sociales ascendentes procuraban emular el estilo de vida de los nobles. Hecho que aparejó, incluso, un veto al consumo de productos de lujo con el fin de que: “Nadie pudiera usurpar el lugar que le correspondía a la nobleza en la escala social.”⁷³ Todos éstos son indicadores de que la representación del rango a partir de la imagen exterior y del consumo se agudizó en los centros urbanos españoles en el siglo XVII, fomentando así formas cada vez más elaboradas de cultura material.⁷⁴

Cabe destacar que el aumento en el consumo de las clases en ascenso económico se suscribía a los ámbitos domésticos; a los que fueron sumando productos que eran manufacturados en diversas partes del mundo y distribuidos por las ferias y los activos comerciantes. La introducción de estos bienes que iban desde telas y muebles, hasta pinturas y objetos de plata, cambiaron en relativamente poco tiempo el aspecto de los otrora austeros interiores españoles. Si bien es cierto que nunca se llegó a los niveles de “confort doméstico” que se desarrolló en Holanda o Flandes, es consistente pensar en el buen recibimiento que en estos espacios encontraron los cobres, muchos de ellos, traídos de Flandes.

⁷³ Carlos Gómez y Centurión Jiménez, “Todo es novedad en este mundo. La vida cotidiana en la España barroca”, *Arte y saber... op. cit.*, p. 241.

⁷⁴ *Idem.*

Las características del espacio de recepción determinan, en buena medida, la forma del producto, y en los interiores domésticos se requerían fundamentalmente pinturas de formato medio y pequeño de buena ejecución, superficies lustrosas, detalles logrados con buena técnica y, en muchos casos, temática de tipo moralizante matizada por escenas de banquetes, bailes y visitas [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra ” puntos 4.1.1. Frans Francken II, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*; 4.1.2. Hyeronimus Janssens, *Sociedad de danzantes*; 4.1.3. Hyeronimus Janssens, *Sociedad del buen comer*], o bien, figuras devocionales con efigies de Cristo, la Virgen, santos o parábolas moralizantes que tenían el doble propósito de “dar gusto al sentido y doctrina al curioso”.⁷⁵

En este sentido, el tratadista Vicente Carducho (1576-1638) en su “Diálogo 70” dedicado al “Decoro y poder”, señala a propósito de las casas de campo, que vienen muy a propósito en estos espacios, las escenas de caza, países, frutas, animales, metáforas o parábolas moralizantes; géneros que, dicho sea de paso, gozaron de gran favor en el norte católico, volviéndose pinturas de consumo interno y de exportación a gran escala.

Muchas de ellas eran hechas en formatos medios y pequeños mismos que beneficiaba la pintura sobre lámina de cobre; aunque es justo en este punto donde se involucran las formas de vida material de sectores más amplios de la sociedad, no sólo religiosos y nobles, y por ello el autor advierte: “Y en todo se debe guardar cierto decoro prudencial, no igualando el sujeto del hombre particular con el del señor, ni el del señor con el del gran príncipe, ni el del príncipe con la soberanía del rey o monarca”.⁷⁶

Hasta aquí hemos visto que el auge en la producción de cobres flamencos, y en menor medida italianos, se dio en el siglo XVII; por lo tanto, es obvio que ese auge en la producción fue retroalimentado por un consumo. Sin embargo, no deja de llamar la atención que fue justamente en el siglo XVII cuando España cayó en un bache económico, derivado de la disminución del monto de las remesas de plata desde sus colonias; y en la

⁷⁵ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, (Francisco Calvo Serraller, edición, prólogo y notas), Madrid: Turner, 1998, p. 330.

⁷⁶ *Idem*.

merma de su poder político, por la pérdida de territorios europeos.⁷⁷ Este descenso comenzó a manifestarse de forma más contundente en 1630 y aparejó una deflación importante de la economía española ¿Cómo explicar entonces el crecimiento del gasto en bienes que no eran de primera necesidad? Yo retomo esta hipótesis: el fenómeno condujo a un proceso de “potencialización del gasto suntuario ante la ausencia de sectores hacia los cuales dirigir una inversión con garantías de rentabilidad”, el siglo de oro se convirtió, por lo tanto, en “una fiesta del consumo, un paroxismo del atesoramiento mediante la obra de arte”.⁷⁸

Vestigios materiales: cobres españoles

La trágica paradoja que combinó la visible decadencia de la hegemonía política y económica española con el siglo de oro, vio surgir a artistas como Francisco de Zurbarán (1598-1664), Diego Velázquez (1599-1660), Alonso Cano (1601-1667), Francisco Herrera “el joven” (1627-1685), Juan de Valdés Leal (1622-1690) y Bartolomé Esteban Murillo (1616-1682).⁷⁹ En esta España contrarreformista la temática desarrollada en los lienzos de sus pintores fue fundamentalmente religiosa, aunque también se hicieron pinturas por encargo, casi siempre retratos de las altas jerarquías, paisajes o vistas de ciudades, arquitecturas, cuadros de batallas y naturalezas muertas, pero sobre estas representaciones, la Virgen María, como imagen de la iglesia triunfante, se materializaba con mayor frecuencia bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Igualmente populares fueron las imágenes de santos penitentes, místicos y mártires que simbolizaban la filosofía de lo ejemplar, tan importante para la Iglesia Católica para contraponerse a la Protestante [ver Capítulo 4, “Catálogo de obra” punto 4.2.1. Francisco Polanco. *Apostolado*].

Las influencias más significativas fluían de Italia y de Flandes hacia los centros artísticos más vigorosos de la Península, que fueron aquellos en los que el intercambio comercial y la vida urbana era más intensa; a saber: Sevilla y Madrid, seguidos a distancia

⁷⁷ La contracción de Imperio que aparejó su división por abdicación de Carlos V a favor de Felipe II en 1556, dividiéndose en dos ramas la austriaca —conglomerado de reinos germanos— y la española, tuvo su corolario con la declaración de bancarrota hecha por el nuevo monarca en el primer año de su mandato. Algunas de las consecuencias más sonadas fue el necesario traslado de la corte a España en 1559 y, en la larga duración, la venida de “la Revolución de los Países Bajos que terminó unos 80 años después... en la división del área entre Provincias Unidas, al norte —independientes y calvinistas—... y los Países Bajos Españoles”. Wallerstein, *El moderno sistema mundial. La agricultura... op. cit.*, p. 256.

⁷⁸ Domínguez Ortiz, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁹ Enrique Pareja López, “Los tesoros del arte”, *Arte y saber... op. cit.*, p. 281.

de Valencia, Toledo, Valladolid, Granada y Córdoba. La clientela se concentraba en la corte, los aristócratas, el consumo local o para realizar envíos a Indias.⁸⁰

Bajo este amplio contexto, en estudios serios y concienzudos como el que hicieron los historiadores que participaron en la exposición *Copper as Canvas* se parte de la idea de que la pintura sobre lámina de cobre era más común de lo que se cree —argumento que también ha sido esgrimido por Rocío Bruquetas—⁸¹ y que entre las razones del favor que gozaron estas pinturas de autores españoles entre los coleccionistas están la estima que se tenían por las pinturas extranjera sobre el mismo soporte. Para demostrarlo aseguran que gente como el Almirante de Castilla, el Conde de Monterrey y el marqués de Leganés tenían trabajos sobre cobre de maestros flamencos e italianos, pero no se mencionan aquellos de autoría española.⁸²

Entre los trabajos hechos a propósito de la pintura sobre cobre en España, la afirmación “fue bastante común”, es compartida y puede ser resumida bajo la siguiente cita: “sin contar con los retratos en miniatura en cobre que abundaron y fueron pintados por muchos artistas... las composiciones pintadas en metal fueron conocidas por”⁸³ Doménicos Theotokópoulos “El Greco” (1541-1614), Juan Bautista Maino (1581-1641), Juan Sánchez Cotán (1560-1627), Eugenio Caxés (1575-1634), José de Ribera (1591-1656), Juan van der Hamen y León (1596-1631), Juan de Zurbarán (1620-1649), Alonso Cano (1601-1667), Mateo Cerezo (1637 – 1666), Claudio Coello (1642-1693), Francisco Pacheco (1564-1654), Alonso del Arco (1635-1704), Antonio de Frías Escalante (1633-1669), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Francisco Varela (1580-1656), Francisco Bayeu (1734-1795), Francisco Goya (1746-1828), Francisco Polanco (¿-1651), Luis Paret y Alcázar (1746-1766), entre otros.

⁸⁰ *Ibid.* p. 287.

⁸¹ Bruquetas, *op. cit.* p. 184.

⁸² VV. AA., *Copper as Canvas... op. cit.* p. 21.

⁸³ García Manzano Marín, *op. cit.* p. 43.



Doménicos Theotokópoulos “El Greco”, *Crucifixión*, 1570. (34.9x26.7 cm). Colección Falles Sarofim, Houston



Bartolomé Esteban Murillo, *Cristo en la cruz con la Virgen, San Juan y María Magdalena*, h. 1655-60. (60.8x42.1 cm). Meadows Museum, Dallas, Texas

Ahora bien, de todos ellos sólo Goya utilizó el cobre como soporte con cierta frecuencia para realizar pequeños retratos en forma de medallones y escenas taurinas. También hay una buena cantidad de retratos anónimos de la Virgen en sus diferentes advocaciones en toda la Península Ibérica,⁸⁴ y otros tantos cobres de temática devota; pero, la verdad es que el cobre no fue un soporte especialmente favorecido por los pintores españoles.

El caso de Francisco Polanco [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.2.1. Francisco Polanco, *Apostolado*] puede constituir un buen ejemplo. A pesar de que no se ha podido caracterizar la obra de este autor, debido a la ausencia reiterada de firmas y a la dispersión de su obra, se sabe que practicó formatos diversos y soportes varios, entre ellos la lámina de cobre. El vestigio que apunta de forma certera la incursión del autor en este género se resguarda en el Museo Franz Mayer y se trata de cinco pinturas de 17x23 cm con

⁸⁴ Representaciones peninsulares de este tipo también llegaron a la Nueva España, ya en respuesta al requerimiento de materiales para fomentar y difundir determinado culto, ya como imágenes que los propios viajeros traían consigo a manera de amuleto y/o recuerdo de su tierra. Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *op. cit.*, p. 81.

la representación de los apóstoles Tomás, Simón, Matías, Mateo y Bartolomé, cada uno con sus atributos. Serie incompleta —pues seguramente contemplaba a los doce discípulos de Cristo—, que se encuentra firmada y fechada “Francisco Polanco, 1648” y que denuncia la influencia norteaña tanto en el gusto por la apariencia de la superficie pictórica como en el repertorio utilizado, pues lo acerca a dos famosos apostolados: el de Rubens y el de van Dyck.

No puede escapar, en este sentido, la influencia de Rubens en la pintura barroca española, pues sus obras fueron ampliamente difundidas por grabados y cobres. Al respecto afirma Pérez Sánchez: “Son infinitas las series de cobres dedicados a la exportación, que llevaron por el mundo a una clientela en general devota, de conventos, fundaciones particulares, sacristías capitulares y oratorios privados, los modelos rubenianos”.⁸⁵

Así, Tomás Hiepes (1610-1674), por ejemplo, tuvo acceso al *Juicio de Salomón* de Rubens, posiblemente por intermediación del grabado de Boetius à Bolswert (1580-1633), logrando una interesante versión en cobre a la que dotó de un marco de ébano.⁸⁶

Otros autores, pudieron verse influenciados por una situación de inmersión en el uso de la técnica, como es el caso de El Greco y José de Ribera, cuyas obras sobre lámina de cobre fueron ejecutadas en periodos de producción desde la bota itálica. Algunos artistas más del círculo cortesano —como Vicente Carducho, Eugenio Caxés, Juan van der Hamen y Juan Bautista Maino— pudieron estar en contacto con las novedades de Italia y, en este sentido, ensayar alguna pintura. Pero reitero, sus cobres son más bien excepciones dentro de su producción.

El parámetro del grabado español

El ejemplo del grabado puede ser revelador en cuanto al estado de la cuestión de la pintura sobre lámina en España, donde la práctica de burilar una plancha de cobre no obtuvo mayor importancia hasta el siglo XVIII, periodo en el que se puede rastrear una buena cantidad de grabadores en metal, dedicados al servicio de libreros y editores.

⁸⁵ Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

De hecho, los primeros impresores establecidos en España fueron alemanes —siglo XV—⁸⁷ quienes trajeron las matrices de sus localidades. De esta forma se estableció un dominio en las formas de producción del grabado y en las imágenes que generaban que eran de carácter totalmente nórdico.⁸⁸



Francisco Doménech, *Virgen del Rosario*, calcografía, 1488.

La única matriz antigua en metal que se conserva en España tiene incisa la imagen de *La Virgen del Rosario*, por Francisco Doménech. Esta plancha de cobre está fechada en 1488 y, a decir de Fernando Checa, logró llegar a nuestros días sólo porque “el cobre fue aprovechado como soporte de una pintura”.⁸⁹ Nada más se dice de esta pieza y no se consignan fotos de su anverso. A propósito de la obra de este fraile del convento de Santa Catalina en Barcelona —y después en Valencia— se ha dicho que constituye una excepción para su época ya que en el último cuarto del XVI todavía seguía siendo más común el taco de madera. Rosell y Torres, dos de los autores que han estudiado la plancha, la han descrito como matriz para generar “imágenes populares... destinadas al consumo devocional de

⁸⁷ La primera imprenta española se estableció en Segovia y estuvo a cargo de Juan Parix Heidelberg, natural de los reinos germanos. Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁸ Además de las razones comerciales y políticas que acercaron a España a los territorios del norte, hay una elección estética en la que interviene un criterio de concordancia o afinidad entre el gusto, la mentalidad y los temas elegidos por el arte de allá. El gusto o la afinidad fue permeada posteriormente por influencias de otras latitudes, particularmente Italia, pero aún así la dependencia a un centro o varios —ya que muchas composiciones de tipo italianizante siguen incorporando motivos de inspiración norteamericanos— se hacía patente. *Ibid.*, pp. 46, 47 y 62.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21. Citan a Antonio Gallego a propósito de las dificultades en el estudio de la producción del grabado en España en el siglo XV y XVI.

amplias capas de fieles”, pero nada se dice de la pintura, nada, ni la posible fecha de factura ni el tema. Por ello será difícil concluir algo al respecto.⁹⁰ No obstante, debe ser resaltado el hecho de la reutilización del metal y los contactos —ya expuestos en el Capítulo 1. “El cobre en las artes” — entre pintores y grabadores, pintores-grabadores y la accesibilidad al material —a las láminas ya forjadas—.

Pero volviendo al grabado, las casas de impresión españolas fueron surgiendo lenta y tímidamente al paso de los años. En el siglo XVII ya había algunas, aunque el ejercicio de la composición original no llegó a consolidarse, al punto de que no pudieron establecerse talleres escuela para el ejercicio del grabado —como pasó en Venecia, Amberes y Ámsterdam—. Esto se debió, en parte, a la falta de protección, estímulo, recopilación, divulgación y comercialización del grabado español.

La importación de libros y estampas de Flandes e Italia fue enorme y permaneció durante bien entrado el siglo XVII, hecho que tuvo repercusiones en el desarrollo estilístico de la producción pictórica contemporánea española, pues, de hecho, fueron tomados como repertorios de imágenes. Por otro lado, a falta de estímulo y oportunidades, la labor del grabador español se quedó en los estrictos límites del trabajo de un individuo.

De acuerdo a lo dicho hasta ahora, coincido con Fernando Checa Cremades al decir que España era un país “esencialmente receptor y no creador de formas artísticas”.⁹¹ Gran uso y dependencia, por parte de los pintores españoles, de las composiciones flamencas e italianas tanto de cuadros como de estampas y muy pocas iniciativas individuales. Considero que no está a discusión la frecuencia del soporte en el mercado de arte español, pero sí el de su utilización por artistas nativos. A pesar de que, durante el siglo XVII, llegaron a España una buena cantidad de estas pinturas, no se desarrolló en la Península una producción artística comparable a la flamenca o a la italiana en lo relativo a cantidad. Problemática de suyo interesante puesto que el gusto, que tiene como uno de sus

⁹⁰ Domingo Iturzaiz habla también del grabado de Doménech, pero se enfoca al estudio de la iconografía de la Virgen del Rosario, sin mencionar la reutilización del soporte, es más, en una evidente equivocación asegura “Es la xilografía rosariana”, aludiendo, en contraposición, páginas después al uso del buril por Doménech. Domingo Iturzaiz, “Museografía iconográfica de Santo Domingo en la pintura española: Estilo manierista. Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo en Soriano”, *Archivo dominicano*, Salamanca: Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, Editorial San Esteban, Anuario XX, 1999, pp. 61-64.

⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

indicativos la demanda, no se corresponde con la oferta en términos de la “mano de obra” local, sino extranjera. Hay cobres españoles anónimos y firmados, la técnica de factura, por lo tanto, era conocida.

Vestigios documentales: el conocimiento de la técnica

A continuación haremos un recorrido por algunos de los textos españoles más relevantes, en lo que al conocimiento de la técnica pictórica se refiere, para los siglos XVII y XVIII, con el fin de detectar las referencias hechas a propósito de la pintura sobre lámina de cobre como técnica:

1. En su disertación acerca de la contienda entre la pintura y la escultura, el pintor y tratadista español Francisco Pacheco (1564-1644), enumera “las infinitas” cosas que la pintura abarca, entre ellas destaca “el colorear a temple, que es de pocos; el labrar al fresco, cosa tan difícil; la dulcísima invención de pintar al óleo en lienzo, tabla y piedras y láminas de todos metales”.⁹² En este párrafo, la técnica pictórica del óleo sobre cobre es valorada en términos de la cualidad plástica y la versatilidad del óleo. De forma secundaria se pueden inferir las repercusiones de esa versatilidad, desprendidas de la posibilidad de pintar con ellos en todo género de superficies. Hay un conocimiento de la técnica, pero no se ahonda en ella ni se la acentúa.

2. Antonio Palomino (1653-1726) en su tratado —publicado por primera vez en 1724—, tampoco podía dejar de ponderar las virtudes de la invención de los pigmentos al óleo y lo hace como sigue: “Pasemos ahora a tratar de la pintura al óleo, que es hoy la universalísima en todas las provincias, especialmente de Europa. Ésta es la que pinta en virtud de aceites desecantes, con unión, firmeza y hermosura, sobre todas materias. Es la invención más prodigiosa que han hallado los hombres dentro de las jurisdicciones del pincel; porque si bien la del fresco es varonil, magisteriosa y franca, tiene la limitación de ser sólo para las paredes o sitios de albañilería; pero ésta es para todo linaje de superficies, admitiendo pintarse y retocarse muchas veces.”⁹³

⁹² Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 108.

⁹³ Palomino, *op. cit.*

En estas líneas, Palomino aúna a las calidades de durabilidad —comúnmente aludidas a propósito de los pigmentos óleos—, las de firmeza; hermosura y versatilidad, misma que, en efecto, hubo de ponerse en práctica al aplicar los óleos sobre todo tipo de superficies. La alusión a la diversidad de soportes sobre los que se puede ejercer el arte de la pintura alcanzan en Palomino ya un tono más natural, sobre todo cuando se trata de tablas, láminas, lienzos o paredes, de lo que podemos inferir, eran los soportes más comunes en su época.⁹⁴

3. Ahora bien, muestra del conocimiento de la técnica y de su ejercicio, son las siguientes líneas de Francisco Pacheco: “Las láminas se impriman, estando lisas y limpias, con albayalde y sombra a olio, de una sola mano, muy delgada, la cual se da y extiende con los dedos y no con brocha”.⁹⁵

4. Al respecto apunta Vicente Carducho⁹⁶ en su tratado: “La pintura al óleo se puede hacer sobre cualquiera de estos materiales [lienzos, tabla, pared, lámina, vidrio, tafetán y otras sedas, papel y pergamino], encolando primero lo que se hubiera de pintar y después se dan los aparejos de yeso e imprimación, excepto en el vidrio, la lámina y la piedra, porque estos sólo admiten la imprimación, y excusan la cola y demás beneficios”.⁹⁷

5. El procedimiento parece muy sencillo así descrito, pero en realidad las explicaciones se vuelven mucho más detalladas cuando se trata de la construcción de las láminas que sirven como soporte, como en la siguiente cita de Palomino a propósito del “Modo de hacer el aguafuerte. Modo de preparar la lámina para abrir de aguafuerte”:

“En orden a la lámina, harás que un caldero la forje y bata del tamaño que la hubieres menester, de modo que sea un canto de real de a ocho mayor, que lo que se ha de grabar en ella, procurando que sea del cobre más fino y limpio que se hallare; y poniendo todo cuidado que se bata toda por muy

⁹⁴ De ahí que al hablar de la escenografía como “el tercer modo de proyección en la pintura” Palomino asegure que la superficie interpuesta sobre la que se representan los cuerpos —es decir, la escenografía— “viene a ser la tabla, la lámina, lienzo, o pared, donde se pinta”. *Ibid.*, p. 166.

⁹⁵ Pacheco, *op. cit.*, p. 482.

⁹⁶ Vicente Carducho era hermano de Bartolomeo, pintor que trabajó como ayudante de pintor en el Escorial. Vicente trabajó en el Palacio Real y en 1612 fue nombrado pintor del rey. Muestra de la influencia de los pintores italianos en el arte peninsular y del favor que gozaron en las cortes como grandes centros hegemónicos culturales.

⁹⁷ Carducho, *op. cit.*, p. 380.

igual sin que apenas quede señal de martillo y dejándola de un grueso de un real de a dos a lo menos, frótala bien con una piedra de amolar y aceite, hasta que no quede desigualdad ni señal de martillo; y si hubiere quedado alguna, limpiarla con un migajón de pan; para quitar el graso del aceite; vuélvela a dar con piedra pómez dulce y agua, hasta que quede sin el menor rasguño; luego haz lo mismo con el carbón, en lugar de la piedra pómez, o con pizarra; y por último brúñela muy bien con el bruñidor grueso de acero y aceite, quedará que te puedes ver en ella; envuélvela en un papel hasta que quieras barnizarla”.⁹⁸

Hemos hechos un recorrido a través del conocimiento de la tecnología para preparar las láminas batidas, aplicado al grabado, y por menciones acerca del modo de preparación de la lámina de cobre para recibir pigmentos al óleo. Referencias que, considero, dibujan un marco en el que si bien no cabe duda de que existe el conocimiento para desarrollar la práctica de pintura sobre cobre, ésta es más bien endeble en términos de producción local —no tanto como la pintura sobre piedra o vidrio, respecto a la cual el propio Pacheco apunta que es muy poco practicada en España, no así la lámina— y no por ausencia de gusto o herramientas teóricas, ¿entonces por qué? La primera hipótesis ya ha sido apuntada y se relaciona directamente con la suficiencia del mercado que era abastecido por producciones extranjeras, pero una explicación más puede apuntar a la poca disponibilidad del material, del cobre, en la Península.

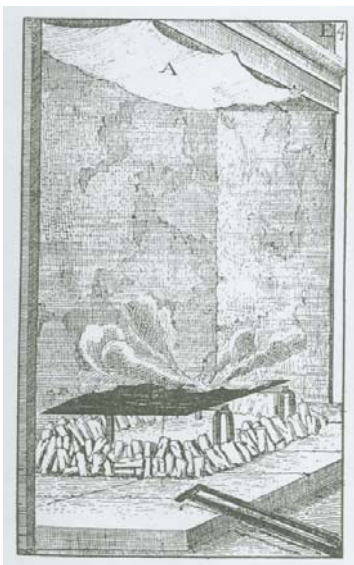


Ilustración del tratado de Manuel Rueda *Instrucciones para grabar en cobre*⁹⁹

⁹⁸ Palomino, *op. cit.*, p. 750.

⁹⁹ Manuel Rueda, *Instrucciones para grabar en cobre*, Granada: Archivum, 1991.

La accesibilidad al material

Uno de los textos más importantes en lo que a la industria minera española del siglo XVII se refiere es *El arte de los metales* (1639) de Álvaro Alonso Barba,¹⁰⁰ texto escrito a partir de lo observado en un viaje a las minas del Potosí en los territorios de ultramar, en el que el autor caracteriza al cobre como un metal ideal para la elaboración de utensilios de uso doméstico y para la construcción de herramientas de utilidad en la propia industria minera. Barba exalta la versatilidad del material y su uso generalizado y dice de él que por su demasiada combustión está menos sujeto a que el aire, el agua o la tierra lo corrompan, hecho que lo muestra como un metal de gran calidad y estima después de oro y la plata.¹⁰¹

Barba habla de las tecnologías del beneficio de los metales en América, pero incorpora a modo de epílogo el *Tratado curioso. Descripción Breve de las antiguas minas de España* de Alonso Carrillo, a propósito de las minas de cobre en España. Este breve tratado abre con una declaración que podríamos calificar de optimista y patriótica acerca de la existencia de metales en las tierras de la Península: “España, casi toda, como dice Plinio —Libro 3 Capítulo 3—, mana con metales de plomo, hierro, cobre, plata y oro”.¹⁰² Los yacimientos, según sus fuentes, están en: “los Pirineos, en la cabeza de España, así por el mar Océano de Vizcaya, como por el Mediterráneo de Cataluña”.¹⁰³ De vuelta a las fuentes clásicas acota una vez más el territorio al mencionar que Justino escribió que los montes de Galicia son ricos en cobre, plomo y bermellón; pero esto fue antiguamente, ¿qué pasa en el siglo XVII?. El autor reflexiona al respecto: “Tantos años ha que España está envuelta en las dificultades de sus metales, oscurecidas sus honduras y solamente quizá casi estéril por la maravilla del Nuevo Mundo”. Y es que la industria minera en España era entonces casi

¹⁰⁰ Álvaro Alonso Barba, *El arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro y plata por azogue. El modo de fundirlos todos, y cómo se han de refinar y apartar unos de otros*, Madrid: Oficina de la viuda de Manuel Fernández, 1639, pp. 40, 41, 54, 178, 199, 200, 204.

¹⁰¹ Otros libros españoles que tratan sobre el trabajo de los metales son: Juan de Arfe y Juan de Villafañe (1572), *El Quilatador de la plata, oro y piedras preciosas* y, de Bernardo Pérez de Vargas, *De re metallica, en el cual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales* (1568). La indiscutible importancia de la extracción de metales en Indias generó varios estudios acerca de los productos del subsuelo, todos estos libros, por lo tanto, denotan un amplio conocimiento de la explotación transformación y trabajo del metal. No obstante, se centran en la acuñación y en la descripción de las propiedades de los mismos, sin señalar más usos ni la ubicación y extracción de metales, como el cobre, en España.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 199 y 200.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 204.

nula y por ello dependía de las remesas de los metales americanos cuyo envío había sido mermado desde el segundo decenio del siglo XVII. Frente a la crisis vino la añoranza, la vuelta a las fuentes que describían sus riqueza y, con ello, una suposición de esperanza: “donde hubo minas antiguamente, las puede haber ahora porque la misma disposición tiene la tierra que la produjo entonces que ahora”.¹⁰⁴ Pero la realidad es que esa reactivación nunca llegó. En España había una marcada falta de un sector industrial significativo y en el caso particular de la minería no hay que olvidar que se fundamentó —aún en lo que atañe al cobre— en la explotación instaurada en sus colonias de ultramar; de ahí que no extrañe que una gran cantidad del cobre utilizado en la metrópoli viniera, de hecho, de Michoacán en la Nueva España y fuera utilizado en la manufactura de objetos utilitarios y aleaciones con fines bélicos.¹⁰⁵

España: un caso de consumo y no de producción

Después de este recorrido se podría concluir que si bien en España se practicó la técnica pictórica que nos ocupa, ésta nunca logró el desarrollo alcanzado en el norte de Europa, aunque, a su manera, el consumo coadyuvó al éxito de los cobre flamencos.¹⁰⁶ Hemos visto, gracias al testimonio de Pacheco y Palomino, que había un conocimiento de la forma de preparación del soporte, de la calidad requerida por el mismo y de sus cualidades; sin embargo, los vestigios existentes denotan que si bien fue practicado por pintores de nombre y fama en la ejecución de composiciones originales, fue un recurso más utilizado por pintores menores —muchos anónimos—, que se enfocaban en la pintura de devoción, en modelos y formas consagradas y probado gusto, o bien, realizaban copias de las pinturas de artífices de renombre, con especial dependencias de las composiciones flamencas, muchas

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁰⁵ Otra de las vías posibles de abastecimiento del metal en el siglo XVII —de 1600 a 1625—, fue Suecia, la gran productora y exportadora de cobre en Europa. Durante su hegemonía el metal experimentó un auge en sus precios; sin embargo, la próspera racha duró poco, pues pronto fueron reemplazados por Holanda, quien actuaba a través de la VOC —Compañía Holandesa de las Indias Orientales—, trayendo el cobre a mucho menor precio desde Japón gracias a lo cual logró centralizar el comercio del metal en Europa, aparejando, al mismo tiempo, una disminución del valor comercial del metal. Si bien el cobre era un bien tenido en valor —sobaba todo para la manufactura de objetos domésticos, para fines bélicos y para la industria editorial— sus precios fueron fluctuantes en periodos relativamente cortos. Esta fluctuación se debió, en parte, al traslado de los centros de exportación y comercio del metal; aunque, en el siglo XVII, también influyó en el precio del cobre la creciente explotación del hierro como eje de la minería. Wallerstein, *El moderno sistema mundial. Mercantilismo y consolidación... op. cit.*, p. 289.

¹⁰⁶ Bartolomé Benhassar citado por Domínguez Ortiz, *op. cit.*, p. 63.

de ellas conocidas gracias a los grabados. Algunas son “pinturas refinadas, de pulcra técnica y agradable colorido” —en concordancia con la definición de Matías Díaz Padrón—; de ahí su enorme aceptación, si no exclusiva de ámbitos domésticos, al menos sí de estancias o ambientes más íntimos y de espacios sacros provinciales. Pauta del espacio de recepción cuyas consecuencias perviven hasta hoy, baste ver el mercado de anticuarios y su oferta de láminas de cobre.

2.2. Características del soporte ¿Qué ofrece la lámina de cobre como soporte pictórico?

Algo se ha dicho ya de las características del cobre como soporte y las concordancias con los requerimientos estéticos y materiales prevaleciente en la época de invención y de mayor utilización de la técnica; sin embargo, concretamente, qué ofrece la lámina de cobre —en términos físicos, puramente materiales— a los pintores para su utilización? Y, en consecuencia, ¿qué tipo de producción se deriva de esta técnica? A continuación serán punteadas algunas de estas características.

- Los tamaños de las láminas de cobre utilizadas para pintar son variables, pues van de las miniaturas de 8x10 cm, hasta composiciones de 125x130 cm, pasando por una buena cantidad de láminas de 40x50 cm, 60 x 80 cm aproximadamente. La gran mayoría de ellas no pasa de los 100x100 cm, formato considerado como grande para una lámina de cobre, ya sea por el costo que implicaba una plancha de tales dimensiones, ya por la dificultad de manejar un soporte rígido de gran formato. Más allá de estas especulaciones es un hecho que, en general, las pinturas sobre lámina de cobre tienen pequeños formatos, lo que las hace fáciles de transportar. Hecho del que se desprenden varias posibilidades, entre ellas, la participación de más de un pintor en la ejecución de las composiciones. Posibilidad, no exclusiva de este soporte, pero aprovechada con frecuencia en cuadros de pintores como Hieronymus Janssens y Paul Bril —ambos de origen flamenco—; uno encargado del paisaje y el otro de las figuras, por mencionar un ejemplo.
- El cobre se presenta como un soporte ideal para trabajos de pequeño formato; preferencia que se observa con mayor claridad en los pintores que se valen de

diversos soportes en su quehacer pictórico —lienzo, tabla, lámina—, un ejemplo de ellos es David Teniers (1610-1690) quien usa lienzos para composiciones de mediano y gran tamaño, tablas para las de mediano y pequeño y láminas para las de pequeño.

- Respecto a la transportabilidad del soporte destaca el hecho de que existen copias de composiciones de gran formato sobre láminas portables de metal, lo que mueve a lucubrar sobre la posibilidad de que las láminas de cobre fungieran como *difusoras de las obras* de los grandes maestros, pero al mismo tiempo como *difusoras de aspectos formales*, iconográficos y técnicos —efectos de luz, color, trazado de líneas, la creación de texturas, etcétera— a los artífices que las observaban y que podían residir en latitudes distantes de los grandes centros artísticos.
- Hablamos de un soporte con una superficie lisa y uniforme, lo que promueve que no haya acumulación de material pictórico.¹⁰⁷
- Además, la lámina de cobre no es absorbente, lo que permite hacer una mezcla de pigmentos a través de la pincelada, pero también hace posible la separación de colores. Esto posibilita la aplicación de la pintura en capas muy delgadas y la conservación del brillo del color en tanto que el soporte permite una rica saturación de la capa pictórica.¹⁰⁸ Son justamente estas características las que dan a la superficie pintada al óleo una “apariencia esmaltada”.
- El soporte presenta una facilidad relativa en la aplicación de la pintura sin hacer visible la pincelada.
- La rigidez de una lámina de cobre depende, en gran medida, del nivel del acabado de la plancha, se ha comprobado que en cuanto más delgada sea la hoja, más rígido será el soporte y un soporte rígido es menos flexible con la pincelada, por lo que puede dar mucho mejor control.¹⁰⁹ Por ello, aunado a las condiciones del formato,

¹⁰⁷ Horovitz, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 84.

resulta un soporte ideal para composiciones de alto nivel de precisión y detalle, que requieran el uso de pinceles finos.

- El hecho de dar un efecto de claridad y precisión lo hace un soporte adecuado para la pintura de miniaturas.¹¹⁰
- La base de preparación de la lámina es relativamente sencilla, hecho que se suma a la lista de beneficios en la utilización de este soporte, fomentando su uso. De acuerdo a Cennini el procedimiento es tan sencillo como sigue:

“De la forma de preparar otro mordiente con ajo y dónde es conveniente emplearlo”

Hay otro mordiente que se prepara de la siguiente forma: coge unos ajos pelados, en una cantidad de una, dos o tres escudillas; májalos en un mortero; exprímelos en un paño de lino dos o tres veces. Toma el jugo resultante y mézclalo con un poco de albayalde y de bol, lo más molido posible. Recógelo; mételo en un vasito, cúbrelo y guárdalo bien: ya que cuanto más viejo y antiguo sea, tanto mejor. No uses ajos tiernos ni recientes; elégelos de medio tiempo. Y cuando quieras utilizar este mordiente, pon un poco en un vasito esmaltado con un poco de orina y remuévelo bien con un palito hasta que puedas tomarlo con el pincel y aplicarlo con soltura... Este mordiente no resiste la acción del agua ni de la humedad: no lo uses en iglesias, a la intemperie ni sobre muros de ladrillo; pero es apropiado para tablas, para hierro y para cosas que vayas a barnizar con barniz líquido.¹¹¹

A principios del siglo XVIII el procedimiento se mantenía y así el español Antonio de Palomino dice del *Modo de aparejar las láminas* que:

“Las láminas se aparejan en la misma forma que las tablas; mas para lograr lisura y tersor del aparejo, ha de ser la color remolida, como de blanco y sombra, y un poco de tierra roja —y siempre conviene estregarle primero un ajo, porque suele tener algunos senos, en que no quiere secar la imprimación— y después de bien tendida con brocha, o pincel, la color se ha de igualar, crespíendola con la yema del dedo pulgar, si es pequeña, o con el pulpejo de la mano, si es grande, pegando y despegando por toda ella, hasta que el extendido quede igual, y luego se ha de unir, o con un pincel muy blando y suave; o —lo que es mejor— con una pluma de cola de

¹¹⁰ Según Tomás de Aquino “la belleza requiere tres cosas: primera, integridad —*integritas*—, porque lo incompleto es feo por esa misma circunstancia; segunda, una proporción o armonía debida —*debita proportio sive consonantia*—; tercera, claridad —*claritas*—, porque de lo que tiene un color brillante —*colorem nitidum*— se dice que es bello”. Panofsky, *Los primitivos flamencos... op. cit.*, p. 265.

¹¹¹ Cennini, *El libro del arte... op. cit.*, pp. 190 y 191.

paloma, o de otra ave casera, pasando con suavidad las orillas del pelo por toda la lámina, hasta que quede muy tersa”.¹¹²

Los elementos que componen la base de preparación son: el blanco de plomo que se combina con algún aceite, mezcla que se aplicaba sobre la superficie del soporte utilizando una brocha o incluso con la mano, después se utilizaban los dedos o los dientes de un cuchillo para dar cierta textura que pudiera coadyuvar al anclaje, tal y como lo expone Palomino. En ambas citas sobresale la alusión al ajo, mismo que se untaba a la lámina antes de aplicar la base de preparación, pues funcionaba como aglutinante. Hay quienes, además, daban un baño de plomo o de estaño a la lámina para platearla y aislar al cobre del aire y así evitar su corrosión,¹¹³ pero también se han encontrado pinturas que carecen de base de preparación, de hecho esta es la nota común en muchos cobres de procedencia novohispana.

- Durabilidad. El cobre no es un soporte sensible a los cambios relativos de la humedad; es poco propenso a la infestación, craqueladuras o rasgaduras; además, que su corrosión no daña tanto a la capa pictórica porque ésta aísla al cobre del aire; además, bajo el techo, el cobre realmente no se corroe.¹¹⁴ A esto hay que añadir que las láminas no necesitan intervención en su estructura, de forma que pueda dañar la superficie de la pintura.

Todas estas características contravienen la creencia de que el óleo no se adhiere bien al cobre y de que la “flexibilidad” de la lámina hace que se bote con facilidad la capa pictórica. Es más, según el investigador Michael K. Komanecky, hay evidencias de que una lámina de cobre bien preparada y con una adecuada aplicación de la pintura, es más durable que trabajos comparables en tabla o lienzo.¹¹⁵

Ahora bien, cada uno de estos factores será determinante en el gusto, circulación, práctica, adquisición y usos de la pintura sobre lámina de cobre, así, por ejemplo, la

¹¹² Palomino, *op. cit.*, p. 486.

¹¹³ Horovitz, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁴ Fernández Pardo advierte que “aunque los agentes de naturaleza biológica no pueden penetrar en la plancha de metal pues lo aísla la capa de pintura, se puede llegar a producir cierta oxidación o cardenillo que ennegrece o «se come» los cobres”. VV AA., *Pintura flamenca barroca, op. cit.*, p. 57.

¹¹⁵ Komanecky, “Introduction”, *op. cit.*, p. 4.

manejabilidad de su tamaño, flexibilidad y dureza las hace fáciles de transportar, lo que facilitó el comercio de estas obras. A ello deberemos aunar valoraciones sobre los efectos plásticos, disponibilidad de material y la durabilidad de las obras para entrever qué tipo de producciones resultaban de esta práctica, quiénes las ejecutaban y cuál era el ámbito de recepción.

2.1.1. Tipo de producción que deriva del uso del cobre como soporte

La pintura sobre lámina obliga, por su formato, a una recepción cercana, esto es, el observador necesita acercarse a la composición para apreciarla, por ende, no es de pensarse que fueran composiciones destinadas, primordialmente, a retablos de iglesias, estancias de paredes altas o espacios públicos, aunque muchas pequeñas iglesias provinciales en España y México todavía conservan láminas en sus retablos. El soporte también era común en capillas en donde completaban programas, con iconos de santos o bien formaban series narrativas sobre algún relato bíblico o la vida ejemplar de algún personaje.

Es posible que muchas de estas pinturas fueran hechas para uso personal; por ejemplo, en lo que atañe a las composiciones religiosas o devocionales sobre lámina de cobre, podemos pensar que formaban parte de altares domésticos y/o portátiles; o bien, que fueron usados como elementos decorativos en objetos litúrgicos. Aunque muchas otras pinturas debían colgar de las paredes de los interiores domésticos, simplemente adornándolas, como puede verse en la pintura de *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón* de Frans Francken II, estudiada en el Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.1.1. Dicha pintura retrata el interior de la casa del epulón en cuyas paredes se observa una vajilla de plata y un par de cuadros. Un vestigio incluso más palpable puede ser el Museo Cerralbo de Madrid que, en otro tiempo, fue la casa de Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo (1845-1922) y en cuyos pasillos y estancias hay una gran cantidad y variedad de cobres que junto con esculturas, estampas, tapices y otras artes, fue coleccionando en el transcurso de su vida.

Entre las pinturas de cobre que han llegado hasta nuestros días hay una buena cantidad de copias de composiciones previas, mismas que, en ocasiones, eran versiones en pequeño formato de pinturas de caballete efectuadas por el mismo autor, su taller o un

seguidor cercano [remito nuevamente al caso de Frans Francken II, Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto catálogo 4.1.1] . Estas versiones debieron tener costos accesibles al tiempo que representaban temas que gozaban de un gusto especial entre la clientela.¹¹⁶

En ocasiones estas pinturas eran adosadas a muebles —estilo gabinete o escritorios—, muchos de los cuales han llegado hasta nuestros días conservando las láminas originales que enriquecen tanto el interior como el exterior del mueble, como si de un pequeño gabinete de pinturas se tratara.

Las composiciones en miniatura, pintadas sobre rígidas láminas de cobre, presentaban la particularidad de poder ser adaptadas como broches o retratos portables, gracias a lo cual se las volvía auténticas joyas. Un ejemplo de este uso, que toca de forma cercana a los habitantes de este continente, son los escudos de monjas.



Anónimo, *Retrato de María Francisca Josefa de San Felipe Jesús*, Óleo sobre tela

Dadas las diferentes funciones y públicos a los que este tipo de material era destinado, no es de extrañar la gran variedad de temáticas que sobre estas láminas se pintaban: lo mismo escenas mitológicas, alegóricas, que imágenes devocionales, paisajes, naturalezas muertas, interiores arquitectónicos, escenas de género y retratos. Ahora bien, tanto en las colecciones de museos —por ejemplo el del Prado, en Madrid— como en los catálogos de subastas y otras fuentes, destacan las escenas entre guirnaldas de flores, género de pintura devocional que sin duda obtuvo un favor especial por parte de la clientela europea del siglo XVII.

¹¹⁶ Peters Bowron, *op. cit.*, p. 26.



Peter Paul Rubens, *La Virgen con el Niño en una guirnalda de flores*, 1621.

Recapitulación a partir de la comparación. Un alto en el camino

Debido a los incipientes estudios realizados hasta ahora sobre las láminas de cobre como superficie de composiciones pictóricas, siempre ayuda y resulta revelador acercarse a disciplinas relacionadas en busca de indicios. Eso ocurrió, justamente, al ahondar sobre el arte de la esmaltería y del grabado, páginas a partir de las cuales constatamos que el cobre laminado y pulido, de un grosor que variaba de 1.5 a 3 mm, era un material conocido y requerido tanto en los trabajos de esmaltería como en el del grabado, aplicaciones que, además, ya habían experimentado las necesidades de la preparación del soporte para lograr una buena adherencia del esmalte, evitar oxidaciones y otras medidas destinadas a procurar su mejor conservación.

Es decir, estas artes arrojan luz sobre los antecedentes de la práctica de pintar sobre láminas de cobre, incluso en lo que atañe a la disponibilidad del material; la forma de marcarlo y distribuirlo; su reutilización y, por ejemplo, en el caso de los esmaltes pintados, resulta revelador el gusto por estas pequeñas pinturas que ya en solitario o adosada a trípticos o altares portátiles eran tenidas en gran estima. Al hablar de los esmaltes y de los grabados es posible hacer continuos cotejos con la propia historia de la pintura sobre lámina de cobre. Las similitudes se van evidenciando a cada paso, permitiendo relacionar procesos y contestar preguntas, por ello, en una buena cantidad de párrafos en los que se hablaba de los esmaltes y del grabado se trataba, al mismo tiempo, de la pintura sobre cobre, teniendo como intermediario al soporte.

En el recorrido del primer capítulo llegamos del arte de la orfebrería al del pintor y, de esta forma, más que antecedentes, lo expuesto en “el cobre en las artes” quiere ser una visión un poco más amplia de la práctica relacionada con el arte de la pintura sobre cobre laminado, de la que ahora ya tenemos más información. De ahí que parezca necesario hacer un alto en el camino y recapitular por comparación:

- Una de las coincidencias principales entre el grabado calcográfico y la pintura sobre lámina de cobre son los centros donde hubo mayor producción de estas manifestaciones, al menos durante las primeras décadas del siglo XVI —que para el caso de las láminas son los inicios, y dentro de la historia del grabado puede hacerse extensivo a los tiempos de realización más tempranos—; a saber: Amberes, Núremberg, Florencia y Venecia.
- Tanto los productos derivados de la esmaltería —con hincapié en los esmaltes pintados, en todo momento—, como del grabado y de la pintura sobre lámina de cobre, comparten una connotación portátil, por lo que se convierten en un vehículo de circulación de repertorios visuales, a lo que, en el caso de la pintura sobre lámina y los esmaltes, se aúna el manejo del color. Sentido de itinerancia de las obras que va en todo a tono con el movimiento —físico, de traslado— de los artistas de la época en general.
- Las características físicas del soporte en estas artes son compartidas, pues, en una y otra aplicación, el grosor de la plancha varía de 1.5 a 3 mm, mismo que deberá ser constante y la superficie totalmente lisa. En todos los casos, además, se requiere un tratamiento previo de la lámina destinado a pulir y desengrasar la superficie.
- Uno de los aspectos de la estima de la pintura sobre lámina de cobre puede relacionarse con el gusto por la pintura y los grabados en escala miniatura.
- En todos los casos se habla de soportes propicios para la realización de copias o reproducciones de pinturas quizá de mayor tamaño o de restringida accesibilidad. En este sentido valdría la pena preguntarse si se las puede considerar como expresiones plásticas divulgadoras de estilos, como formas de registro de

realizaciones previas. De esta forma, las pinturas sobre lámina de cobre, el grabado y los esmaltes pintados, se convierten en vías de acceso a las obras de los más connotados maestros y a pinturas de grandes dimensiones. De ahí que, a propósito de las pinturas sobre lámina de cobre, Francisco Fernández Pardo asegure que pudieron servir a los pintores legos y de comunidades lejanas de los grandes centros de producción a perfeccionar su propia técnica pictórica.¹¹⁷

- Es esta misma característica la que promueve que la estampa pueda ser definida —en inevitable relación con su capacidad de circulación—, como un medio popularizador del arte —entendido como la apertura del ámbito de recepción—; sin embargo, ¿podría decirse lo mismo respecto a la pintura sobre lámina de cobre? Los cobres formaron parte de los interiores de las casa burguesas y del artesanado interesado en la adquisición de estas obras; sin embargo, estos elementos no parecen suficientes como para aceptar una repercusión tan importante como la que tuvo la difusión de estampas, en tanto que la demanda y distribución de uno y otro no tiene parangón.
- De acuerdo con lo señalado por algunos estudiosos, el mercado natural, aunque no exclusivo, de las estampas —y, sobre todo, en lo que atañe al tipo de estampas que tienen relación con las composiciones pictóricas o aquellas ejecutadas por pintores-grabadores o grabadores de calidad y con cierto prestigio en el mercado— estaba en la clase burguesa,¹¹⁸ lo cual, en efecto, es extensivo para el caso de la pintura sobre lámina.
- En tanto potencial repertorio de imágenes para el ejercicio de la pintura, las estampas, fungieron como fuente fundamental utilizada con frecuencia por los pintores que se valieron de la lámina de cobre, quienes ya podían reproducir fiel o parcialmente una determinada composición, aunando los valores de luz y color.
- Entre los pintores que también se ejercitaron en el arte del grabado, encontramos algunos con una producción relativamente importante de pinturas sobre lámina de

¹¹⁷ VV AA., *Pintura flamenca barroca, op. cit.*, p. 38.

¹¹⁸ Sigaut, “Un ingrediente fundamental...”, *op. cit.* p. 7.

cobre, dos de los mencionados renglones arriba son: Francesco Barbieri “Il Guercino” (1591-1666) y Domenico Zampieri “Domenichino” (1581-1641). Este hecho resulta importante en tanto factor indicativo de la disponibilidad del material y permite pensar que en el taller del pintor, o al menos en el del pintor-grabador, se tenía acceso a las láminas de cobre, ya como superficie de producción gráfica, ya como soporte de una composición pictórica.

- Tanto el grabado como la pintura sobre lámina de cobre podían formar parte de la decoración de los cuartos o estancias de casas, bien enmarcados —muchos en madera ebonizada— o simplemente colocados directamente en la pared. Y aunque las estampas fueron un producto más accesible, en costo y disponibilidad, también es cierto que las pinturas sobre cobre aseguraban una mejor conservación y durabilidad que el papel.

Capítulo 3. La producción de pinturas sobre lámina de cobre en Nueva España.

Adopción y desarrollo de la técnica

“Si se nos ocurriera, en alguna ocasión, formular un balance de lo que México debe en su origen a las naciones europeas, encontraríamos que, después de España, fue Flandes quien más colaboró en la civilización del nuevo país... La influencia de Flandes existe, empero, no por uno ni por muchos hombres flamencos, sino por sí misma, por su arte inmortal que en aquellas épocas sólo encontraba como único contrincante poderoso al arte italiano.”

Manuel Toussaint¹

3.1. España, un gran imperio

El desarrollo de la pintura novohispana sobre lámina de cobre debe ser considerado dentro del gran contexto imperial de intercambio de bienes artísticos que pudieron fungir como punto de partida para el conocimiento de la técnica y los materiales que después fueron explotados, desarrollados y arraigados en Nueva España de forma diferente a lo ocurrido en la propia metrópoli. Es por ello que considero que el repasar algunos de los aspectos de este sistema de comercio puede redituar a este estudio, aunque esto signifique hacer un pequeño salto cronológico respecto al periodo de producción de pintura sobre cobre en la Nueva España.

Una de las primeras exigencias que se les presentó a los Reyes Católicos después del descubrimiento y colonización de América fue el establecimiento de una línea comercial que uniera los reinos hispanos con el Nuevo Mundo, misma que fue conocida como la Carrera de Indias.² Esta decisión conllevó otras tantas, entre ellas la reserva del monopolio de comercio con las Indias a los súbditos españoles, la constitución de la Casa de Contratación³ como el organismo de control de todo lo relacionado con dicho tráfico y la

¹ Manuel Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España*, México: Aldina, 1949, pp. 5 y 6.

² Marina Alfonso Mola, “La Carrera de Indias”, *El Galeón de Manila*, Hospital del los Venerables-Museo Franz Mayer-Museo Histórico de Acapulco Fuerte de San Diego, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Aldesa, Madrid, 2000, p. 25.

³ La Casa de Contratación fue el máximo organismo responsable del comercio ultramarino entre 1503 y 1790, es decir hasta que fue instalado el sistema de libre comercio al que Nueva España se incorporó en 1789.

designación del puerto de Sevilla como única cabecera de la ruta que debía unir la Península con tierras americanas —al menos hasta que la Casa de Contratación fue trasladada a Cádiz en 1717 y con la salvedad de los puertos canarios que estaban sujetos a un régimen especial—.⁴ Con estas medidas fue creado un corredor a través del cual viajaban bienes de distinto cuño.

Es bien sabido que una de las demandas fundamentales de objetos versaba sobre las imágenes religiosas, en tanto que los conquistadores y colonizadores ponderaban sin cesar los fines de buen cristiano que los movía a ocupar los territorios de ultramar: la expansión de la fe católica. Justificación ante la conquista de la que comenzaron a hacerse cargo no sólo los primeros frailes que vinieron con los hombres de armas, sino también los propios conquistadores, dando inicio a la demanda de materiales visuales de carácter devocional. En casi todos los navíos que se embarcaban al Nuevo Mundo se registraban cajones con imágenes de devoción que eran requeridas para el culto y esto sucedía aún en el siglo XVII, cuando el número de artistas locales todavía era insuficiente para subsanar la demanda.⁵

Evidentemente los productos extranjeros —no españoles— formaban parte del comercio trasatlántico y en algunos casos eran los grandes abastecedores de la creciente demanda americana. Además no hay que olvidar que en todo este complejo entramado de intereses económicos —y políticos— también jugaba un papel destacado la colonia de mercaderes extranjeros —genoveses, flamencos y portugueses, principalmente— afincada en Andalucía, pues ellos intervinieron de manera importante en el tráfico de mercancías que se realizaba en torno a las flotas y galeones de Indias.⁶ En el capítulo anterior, por ejemplo, se hizo mención de algunas familias importantes en el rubro del comercio de exportación como los Forchondt, de quienes nos consta que atendieron en varias ocasiones la demanda de pinturas sobre lámina de cobre de origen flamenco.

“Flotas” y “Galeones”, estos navío que zarpaban de Sevilla dos veces al año —abril y agosto— transportaban productos agrícolas, manufacturados —telas, cerámicas, jabón,

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ Mina Ramírez Montes, “Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XV, número 60, 1989, p. 205.

⁶ A los extranjeros que se les permitía participar del comercio de la Carrera de Indias y trasladarse a ellas, era mediante la concesión de licencias extraordinarias o mediante el recurso a la naturalización.

peleterías, calzado, sombreros—, hierro, mercurio para beneficiar la plata, medicinas, libros, instrumentos musicales, obras de arte —especialmente pinturas, muchas de Flandes y de “Roma”, con escenas divinas y profanas, retratos de personajes históricos, paisajes y escenas de la vida cotidiana; los grabados incluidos en libros de arquitectura, obras históricas, literatura y teatro, libros corales, biblias, sermonarios, misales, vidas de santos; estampas romanas y otras sueltas; relicarios; vidrios; tapices; crucifijos; retablos portables y esculturas de santos por mencionar algunos—. ⁷ Reportando, en cada uno de los objetos enviados, el tránsito de las formas y de los lenguajes que, en el caso de los artículos de devoción para abastecimiento de iconografía religiosa con fin devocional, tuvo una primera influencia italiana, flamenca y española. Mi intención es demostrar que en el caso de la pintura sobre cobre lo fue sobre todo flamenca verificándose así la cita de Toussaint con la que he abierto el capítulo, de ahí que en las próximas páginas haya un sesgo hacia los modelos y formas importadas del norte de los Alpes.

El viaje de los modelos

La importación a las Indias de obras de Flandes —pinturas y grabados— se inició en el siglo XVI, teniendo en Martín de Vos (1532-1603) al artista que posiblemente tuvo la mayor influencia en la pintura de la América española de esta primera época. En la iglesia de Cuautitlán se conservan cuatro tablas de su autoría, fechadas en 1581 en Amberes, con la representación de la *Coronación de la Virgen, San Pedro, San Pablo y San Miguel Arcángel*, siendo este último uno de los que más permeó en los artistas locales, pues se han encontrado diferentes versiones de él reproducido en grabados en varios puntos del continente como México, Ecuador, Perú y Bolivia. De Martín de Vos dice Manuel Toussaint: “he visto, además, muchos grabados hechos según dibujos de este artista”⁸ y para muestra un botón, aunque sea fuera de México: una pintura en cobre, realizada con base en uno de sus grabados, que se conserva en el Museo Nacional de La Paz, Bolivia.⁹

⁷ Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 203.

⁸ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México: UNAM, IIE, 1982, p. 78.

⁹ Jorge Mesa en <http://www.bolivian.com/angeles/infflam.html>. De hecho en la página de Internet del Museo Nacional de la Paz —<http://www.mna.org.bo/pintura-virreinal.html>— atribuyen un par de planchas de cobre al propio Martín de Vos, una con el tema de la *Inmaculada* y otra con la *Circuncisión*; sin embargo, no se

Si bien Martín de Vos es el artista flamenco que más influyó en América a fines del siglo XVI, Rubens ejerció una influencia determinante para el cambio de centuria pues sus pinturas fueron ampliamente conocidas gracias a numerosos grabados sacados de ellas. Un grupo de grabadores que trabajaban para Plantin-Moretus popularizó su arte al vender sus obras en el mercado internacional. Una parte importante de esta producción llegó a las Indias, donde fue coleccionada por varias órdenes religiosas que la hicieron reproducir por artistas del lugar.

Junto a la obra de estos conocidos pintores y los famosos grabados de los Wierix, los Galle, Hendrick Goltzius, los Sadeler y Hans Vredeman de Vries también llegaban obras anónimas de menor calidad pero que igualmente formaron parte de los repertorios y referencias en el quehacer de los novohispanos; su relevancia primera radicaba, sobre todo, en el proceso de transmisión de ideas del cristianismo. En segundo lugar, esta cultura portátil fue el foco de inicio de la creación de formas novohispanas en la pintura, creaciones hechas a partir de modelos europeos que circulaban a través de grabados, óleos, tablas y láminas. Y es que los vestigios materiales y documentales dan cuenta de que las pinturas en metal fueron introducidas a América en el siglo XVI y hay inventarios de mercaderías enviadas desde Sevilla en los que se alude a nutridos cargamentos de estas pinturas de pequeño formato, como aquel de 1584, consignado por Mina Ramírez Montes, en el que se incluyen: 24 “imágenes de estaño chiquitas” a cinco reales cada una.¹⁰

Como se ha visto en el Capítulo 2. “La pintura sobre lámina de cobre”, punto 2.1.2. “El «boom». El norte de Europa, siglos XVII-XVI” el auge de los cobres flamencos tuvo lugar en el siglo XVII centuria en la que no dejaron de afluir las imágenes de Europa a la Nueva España y, al contrario, en el caso de los cobres su presencia se hizo más evidente, repercutiendo incluso en la forma en la que se pintaba sobre ese soporte. Además, después de corrido cierto tiempo, las pinturas importadas fueron artículos “consumidos” y colgados en las casas y palacios americanos, por lo que habrá que considerarlos, ya en este punto, bajo otro parámetro en el que tiene cabida la idea de confort y la demanda de bienes

consignan fotos y cabe destacar que tampoco se han encontrado evidencias de que aquél pintor usara ese soporte.

¹⁰ Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 207.

suntuarios de una sociedad en formación.

Acercamiento a los circuitos de adquisición

En la Nueva España también era relevante la adquisición y acumulación de bienes, al menos para aquellos que cuidaban de su “prestigio social”. En algunos textos contemporáneos se asegura que los ajuares domésticos novohispanos se caracterizaban por la variedad de objetos que contenían y por el lujo de muchos de ellos. Y es que, por su situación geográfica, la Nueva España se convirtió en un puente entre dos continentes: Europa y Asia,¹¹ por lo que en los mercados, tiendas y ferias del virreinato era posible encontrar objetos de casi todos lados, así como productos que ya se empezaban a hacer en la Nueva España, en muchos de los cuales era evidente la dependencia formal y estilística respecto a los géneros que arribaban con el comercio.¹² Y es que como dice fray Jerónimo de Mendieta: “Más después que fueron cristianos, y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no retraten y contrahagan”.¹³

Así para cuando Juan de Viera hizo, en su *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, la descripción de El Parián, que era el principal mercado de la ciudad, la oferta de objetos era tan amplia como abrumadora:

“... tiene la forma de una ciudadela o castillo, cuenta con ocho puertas y cuatro calles, con su plaza en medio que es la que llaman el Baratillo Grande. Todo por adentro y fuera son tiendas de todo género de mercancías, así de Europa como de China y de la Tierra... Véndense... particularísimas curiosidades de láminas, relojes, vasos y otras mil cosas de plata; espadas, espadines, armas de fuego, jueces, libros, nichos, imágenes, cristales... siendo tan crecido el número de gente que anda por el medio que se atropellan los unos a los otros... la otra calle se compone de trastos y muebles cuantos pueden ser necesarios para el adorno de una casa, sea de la esfera que fuere. Biombos, papelerías, cómodas, láminas, escaparates, cornucopias, bufetes, mesas, taburetería, nichos y tabernáculos de cristales, imágenes de escultura, camas, estrados, estanterías, arcas, cofres, baúles,

¹¹ Otra línea de comercio establecida que tocaba a la Nueva España fue la del Galeón de Manila, cuyas rutas iniciaron en 1571 desde Acapulco hasta Filipinas y viceversa.

¹² Gustavo Curiel, “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España. Reflexiones sobre el comercio transmarítimo”, *España y Nueva España, sus acciones transmarítimas*, México: UIA, Embajada de España en México, Gobierno del Estado de Puebla, CONACULTA, CONDUMEX, Transportación Marítima Mexicana, 1991. (Memorias del I Simposio Internacional), pp. 144-147.

¹³ Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México: Porrúa, 1993.

espejería y en fin, que se puede poner casa dentro de una hora para recibir potentados”.¹⁴

Este testimonio data 1777, para entonces ya estaban establecidos los circuitos locales de distribución de mercancías. Las flotas y los galeones llegaban al puerto de Veracruz previa escala en Santo Domingo y la Habana. En el puerto jarocho descargaban sus productos que eran internados a la ciudad de México y a su vez vueltos a poner en circulación. Aquel que quisiera adquirir una lámina de cobre europea —o novohispana— podía ir a El Parián, como hemos visto, o a otro mercado o tienda citadina, pero existían en paralelo otras vías que daban salida a la demanda de este tipo de productos.

Aventuro a continuación algunas hipótesis acerca de la diversificación de las vías de distribución de los cobres que encontramos aún en iglesias e inventarios de particulares: 1. Por el comercio establecido de la carrera de Indias, a través de mercaderes 2. Por petición de los particulares, que podían responder a una necesidad específica —por ejemplo, tener una imagen para su adoratorio o pedir el envío de una imagen devocional en concreto—, tal vez de algún clérigo o de algún laico que tenga la opción de ponerla en algún lugar de su casa. Hay casos en los que los particulares juegan su parte en las redes de distribución, trayendo ellos mismos los encargos de los amigos y de la parentela, claro que estos son envíos ocasionales. 3. Por traslado con la persona que viaja para asentarse en la Nueva España.

El caso de los encargos destinados a los conventos, catedrales, colegios y seminarios, entre otras instituciones eclesiásticas, resulta de gran interés por el relevante papel que tienen en la dinámica cultural. El desempeño clave de los eclesiásticos americanos en todo el mundo del arte, como consumidores y hasta como autores, hace pensar en la posibilidad de una serie de envíos institucionales. Las modalidades de adquisición debían de ser de lo más variado, pero se sabe que al menos en el caso de los jesuitas había un funcionario, llamado procurador, encargado de facilitar la fluidez entre ambos continentes, incluido lo relativo a los envíos de mercancía.¹⁵ También se sabe que algunos navíos cargaban con todos los productos necesarios para el ejercicio de la liturgia y de la devoción: desde las

¹⁴ Citado en Curiel, *Ibid.*, p. 169.

¹⁵ Pedro J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Segovia, CSIC, p. 175.

vestimentas religiosas, la orfebrería, los muebles, libros y, por supuesto, las imágenes, algunas de bulto otras en óleo, algunas se han especificado incluso como series narrativas en lámina.¹⁶

Hasta aquí he querido hacer un boceto de los límites del espacio a la que arribaron las pinturas importadas que sirvieron de modelo a las hechas de manera local. Es evidente que el caso de los cobres no se diferencia, en este sentido, de otros soportes, aunque ya he adelantado que las planchas novohispanas denuncian una mayor afiliación —formal y en cuanto a la popularidad del soporte— a la pintura flamenca. Sin embargo, debemos considerar otros aspectos relativos al mero soporte con el fin de acercar teorías acerca de la aceptación de la técnica en Nueva España, pues adelanto que ésta fue producida con mucha mayor profusión aquí que en la metrópoli. Explorar las causas de este fenómeno será el objetivo de los próximos apartados, iniciando por la exploración de la disponibilidad de material y del desarrollo de otras artes que consideraban al cobre como soporte.

3.2. Las minas de cobre en Nueva España y su explotación.

Disponibilidad del material

“En esta armada venimos personas nobles... deseosos de ensalzar a la Corona real, de acrecentar su señorío y de aumentar sus rentas.”

Hernán Cortés¹⁷

A pesar de que uno de los objetivos fundamentales de los soldados y capitanes que acompañaban al conquistador Hernán Cortés era emprender el viaje a América para hacer fortuna,¹⁸ la minería en la Nueva España no logró desarrollarse de forma importante durante el siglo XVI.

¹⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷ Hernán Cortés “Carta primera”, *Cartas de relación*, México: Porrúa, 1993. (Colección Sepan Cuantos, 7), p. 1.

¹⁸ Fortuna material y personal. Buscaban oro, pero también reputación y un ascenso en su estatus social.

Hasta entonces, el nuevo territorio de la Corona española era explotado en cuanto a la fuerza física de los habitantes nativos, es decir, en función del trabajo, que sirvió ya para la reconstrucción de la ciudad de México ya para pagar tributos¹⁹ o poner en marcha las encomiendas y otras actividades económicas. Al mismo tiempo se inició un proceso de colonización de nuevos territorios, expediciones que tenían como uno de sus principales objetivos la búsqueda de metales preciosos y de productos de valor comercial. Sólo gracias a estos esfuerzos fueron descubiertas las minas de Zacatecas (1546), Guanajuato (1550), Real del Monte (1552), Pachuca (1552) y otras vetas, iniciando así la explotación argentífera de la colonia, misma que coincidió con el fin de la encomienda. ¿Pero qué hay de la explotación de las minas de otro talante y aun de los yacimientos explotados antes de la llegada de los españoles?

Si bien es ampliamente conocido que el interés principal de los españoles estaba en la producción de oro y plata, no debemos dejar de considerar que existían yacimientos de otra índole —como cobre, estaño y plomo—, que incluso fueron trabajados por los indígenas antes de la llegada de los españoles. De ello dan noticia los objetos prehispánicos llegados hasta nuestros días, tales como joyas, rodelas, hachas, cuñas, cascabeles; al igual que los testimonios de cronistas, conquistadores o bien relaciones geográficas.²⁰ Por ejemplo, en la *Relación de Tetela del Volcán* se informa al rey: “... dijeron que tienen dos minas de cobre, la una camino de Cacalotepec... y la otra junto a San Jerónimo, llamado el

¹⁹ La merma de la población, resultado de la explotación laboral, las enfermedades y las hambrunas, hizo que la Corona española prohibiera el pago de tributo a través del trabajo obligando a que sólo se hiciera en efectivo o en especie.

²⁰ Según Miguel León Portilla, el desarrollo de la metalurgia del cobre en Mesoamérica pudo darse hacia el año 966. El investigador agrega que es posible afirmar que los pueblos mesoamericanos obtuvieron y trabajaron, en orden de importancia, el oro, el cobre y la plata. Lo que sí se sabe de cierto es que conocían y trabajaban dos clases de cobre; el llamado cobre blando, que es el más o menos puro y que era utilizado para la elaboración de vasos, vasijas y lebrillos; y el cobre duro, que estaba mezclado con estaño, o sea bronce, con él se hacían hachas, cinceles, azadas, instrumentos para trabajar la tierra y para hacer la guerra. Además, los aztecas confeccionaron objetos derivados de la aleación de cobre con oro, plata y el plomo. Ahora bien, las zonas cupríferas por excelencia, desde entonces, eran la costa del Pacífico —Oaxaca, Guerrero y Michoacán—. Pero la explotación del cobre sólo se llevó a cabo en yacimientos superficiales —cobre nativo o sulfuros dóciles—, dado su desconocimiento del proceso de fundición y la carencia de herramientas adecuadas para la extracción de metales en vetas de difícil acceso. Se cree que los indios pudieron valerse del fuego para calentar las rocas sobre las cuales echaban agua fría para reventarlas, proceso que promovía la fundición del metal. Miguel León Portilla, *et al.*, *Minería y metalurgia en el México antiguo*, México: UNAM. IHH, 1978, pp. 36-48.

pueblo Aguacatitlán, y que estas minas las labraban en tiempo antiguo y ahora no las labran”.²¹

En los primeros años del siglo XIX, el viajero alemán Alejandro von Humboldt, escribió en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* que: “Mucho tiempo antes de la llegada de los españoles, conocían los indígenas de México... el uso de varios metales... El cobre era el metal más comúnmente usado... y [procedía] de las montañas de Zacatollan y de Coahuixco”.²²

A pesar de la disponibilidad del metal y como consecuencia de la fiebre del oro y la plata experimentada por los castellanos —fiebre que no ocultan y que se trasluce a través de sus escritos—, se hacía a un lado la posibilidad de desarrollar la metalurgia de cualquier otro elemento que no fueran los arriba mencionados; aunque, en su momento, el cobre fue un metal de vital importancia en el proceso de conquista, según lo expresa el propio Hernán Cortés:

“Y por algunas provincias de las de estas partes me di mucha prisa de buscar cobre, y di para ello mucho rescate, para que más aína se hallase; y como me trajeron cantidad, puse obra con un maestro que por dicha aquí se halló, de hacer alguna artillería, e hice dos tiros de medias culebrinas, y salieron tan buenas que de su medida no pueden ser mejores”.²³

El cobre era pues un metal estratégico en la producción de armamento, en la acuñación de moneda e, incluso, como insumo para el beneficio de la plata por el procedimiento de amalgamación;²⁴ por ello, no debe extrañar que desde momentos tan tempranos de la colonización se abrieran las puertas a la explotación de los yacimientos de cobre por parte de los españoles y que la Corona buscara el monopolio en la explotación del metal.

²¹ Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España*, Madrid: Hausser y Menet, 1905. Tomo VI. p. 136.

²² Citado por Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. 25.

²³ Hernán Cortés, “Cuarta carta de relación. 15 de octubre de 1524”, *Cartas de Relación... op. cit.*, p. 26.

²⁴ Procedimiento inventado en 1555 por Bartolomé Medina, que permitió el refinamiento de mayor cantidad de plata a un bajo costo y que requiere del sulfuro de cobre que actúa como un reactivo que permite a la plata amalgamarse rápidamente con el mercurio. José Alfredo Uribe Salas, “La explotación del cobre en Nueva España”, *La minería mexicana de la colonia al siglo XX*, México: Instituto Mora, 1998. (Lecturas de historia económica mexicana), p. 64.

Se sabe que en los últimos años del siglo XVI se trabajaron las minas de Velardela, ubicada entre Torreón y Durango; Las Aguas, en Puebla; y la de Autlán, en Jalisco. En tanto que en la centuria siguiente, y hasta mediados del siglo XVIII, se agregaron a estos yacimientos la explotación de las minas de Zimapán y Matehuala en San Luis Potosí, Sayula en Jalisco e Inguarán y Santa Clara en Michoacán. En Timulco, Ornillas, Mapimí, San José Cuenrame y Janos en el actual estado de Durango; así como en Tepezalá y Asientos de Ibarra en Aguascalientes. En San Juan Huetamo, Michoacán, también se benefició este metal pero ya en fechas más tardías (de 1750 a 1821).²⁵

Cierto es que a pesar de su carácter estratégico no fue una industria de primera importancia; no tanto, quizá, por la demanda o no del cobre, sino que, entre otras causas, nos encontramos con el interés de los gobiernos coloniales por favorecer la minería de la metrópoli; de ahí, que apenas se explotaran otros yacimientos que los de oro y plata.

Ahora bien, Río Tinto era la región cuprífera mas importante de España; sin embargo, se quedaba corta para los requerimientos bélicos de la Corona y para asegurar el abastecimiento de cobre a la industria argentífera; de ahí, que durante toda la colonia —sobre todo a partir del 1550—, se registraran fuertes envíos de cobre novohispano a las fundiciones de Barcelona y de Sevilla, aunque no fue sino hasta 1606 cuando el gobierno español decidió monopolizar las principales minas de cobre de la Nueva España y por lo tanto los embarques del metal se hicieron de forma más sistemática.²⁶ Cierto es que después de satisfacer los pedidos de la fábrica de pólvora de Santa Fe de México para la manufactura de armas de artillería, así como los de la Real Casa de Moneda, el resto del cobre —que debía de ser una parte mínima del total de la producción—, podía ser comercializado en el mercado interior.²⁷

²⁵ El régimen de explotación correspondiente a las minas de cobre podía ser la propiedad y administración directa, el arrendamiento u otro convenio con la Corona, misma que impuso un precio oficial por quintal para extender su control sobre la comercialización del metal, en tanto que ésta ejercía el señorío real sobre las minas y sus productos.

²⁶ En el siglo XVII, la Corona fijó un precio de 19 pesos el quintal de cobre. Para 1717 tan sólo pagaba 16 pesos, precios que imposibilitaban el financiamiento de los costos de producción, lo que conllevó una contracción de la industria a pesar del aumento en la demanda del cobre tanto por parte de la Corona, como del mercado interno novohispano. Situación que se agravaría conforme trascurriera el siglo como consecuencia de los conflictos bélicos entre España e Inglaterra —desde 1762 y hasta 1808—. *Ibid.*, p. 68.

²⁷ *Idem.*

El monopolio de la Corona sobre la producción del cobre anuló a su vez la posibilidad de libre comercio de este producto, aunque esto no impedía la existencia de un comercio negro que se mantenía al margen de la política de precios impuesta. Ya en el ocaso del régimen colonial, por real orden del 10 de marzo del 1792, se dispuso la libre circulación y venta del cobre, lo que podía beneficiar a aquellos que vivieran de esta industria. No obstante, la gran mayoría de las remesas seguían siendo destinadas a las fundiciones de España debido a sus requerimientos bélicos, quedando el metal en poder de los almacenes reales que surtían el propio cobre a la Casa de Moneda novohispana y a los particulares, quienes, a su vez, demandaban el metal para el beneficio de la plata y para la manufactura de varios objetos, que iban desde engranajes y cilindros, usados en la industria azucarera, hasta contenedores y láminas para grabar.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el flujo del cobre hacia el exterior fue tan importante que provocó un desabastecimiento del mercado interior. De ahí que para subsanar los requerimientos básicos de los particulares hubiera de conseguirse en el mercado libre.

En suma, encontramos una disponibilidad importante del metal en el territorio novohispano en cuanto a las vetas de cobre explotables; metal que debía subsanar la demanda de las fábricas de armamento de España y Manila, la acuñación de la Real Casa de Moneda de México, los ingenios de azúcar de la Nueva España y los de Cuba, así como los de las plantas procesadoras de plata en Nueva España y la de los talleres que trabajaban con el metal, entre otros posibles demandantes. No obstante, encontramos una industria sujeta al dictado de precios de la Corona, en la que persistían prácticas tradicionales en cuanto a la extracción, por lo que, al menos durante los siglos XVII y XVIII, la demanda real del cobre superaba la producción del metal.

3.3. El cobre en las artes II

3.3.1. La plumaria

“Nada tenían en tan alta estima los mexicanos como los trabajos de mosaico, que hacían con las plumas más delicadas y hermosas de los pájaros... Reuníanse para cada obra de mosaico muchos artífices, y, después de haber

hecho el dibujo, tomando las medidas y proporciones, cada uno se encargaba de una parte de la obra, y se esmeraba en ella con tanta aplicación y paciencia, que solía estarse un día entero para colocar una pluma, poniendo sucesivamente muchas, y observando cuál de ellas se acomodaba mejor a su intento... Tomaban las plumas con cierta sustancia blanda para no maltratarlas y las pegaban a la tela con *tzauhtli*, o con otra sustancia glutinosa; después unían todas las partes sobre una tabla, sobre una lámina de cobre, y las pulían suavemente hasta dejar la superficie tan igual y tan lisa que parecía hecha a pincel”.

Francisco Xavier Clavijero²⁸

Sobre el fin utilitario que en la Nueva España le fue dado al cobre, puede ser colocada en primera fila la confección de útiles domésticos, aunque la producción de objetos artísticos también demandó este material. Si bien es cierto que algunos de ellos no eran hechos de cobre, sí lo utilizaron como soporte; tal es el caso de los mosaicos de plumas, del grabado calcográfico y de la pintura sobre lámina.

Toca ahora el turno a la plumaria por ser un arte de origen prehispánico ligado a formas de representación figurativas y multicolores que en su proceso de desarrollo y preservación en la época colonial incorporó las planchas metálicas. Claro que en la subsistencia de esta técnica mucho tuvo que ver el asombro que su belleza despertó en los conquistadores, sobre todo en los misioneros, quienes de inmediato la incentivaron introduciendo motivos de representación acordes a las necesidades de la doctrina y la evangelización.²⁹

Es importante señalar que el antiguo arte plumario formaba parte de penachos, escudos, vestimentas —para guerreros y sacerdotes—, etcétera; por lo que los soportes en los que se hacía eran de lo más variado: tabla, lienzo, penca de maguey o papel de distintos tipos. Fray Bernardino de Sahagún es quien, probablemente, describe con mayor detalle las técnicas de confección de estos objetos, aunque para los fines de este estudio, tan sólo

²⁸ Citado en VV. AA., *Los palacios de la Nueva España. Sus tesoros interiores*, Monterrey: Ediciones e impresiones Grant S. A. de C. V., Museo Franz Mayer, Museo de Monterrey, 1990., p. 61.

²⁹ Teresa Catelló Yturbide, *et. al.*, *El arte plumaria en México*, México: Banamex-Accival S. A de C. V., Fomento Cultural Banamex, A. C., 1993, p. 98.

interesa la llamada de mosaico que es la que en el periodo colonial, a principios del siglo XVII, se desarrolló sobre láminas de cobre.



Anónimo novohispano, *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*, h. 1600-1650. Pumas sobre lámina de cobre. (43x30.5 cm). Museo Franz Mayer, México D. F.

Esta técnica se basaba primitivamente en la ejecución previa de un modelo de papel sobre una tela de algodón, apretado y adelgazado, que se cortaba para servir de plantilla sobre otro refuerzo de algodón en el que se ponían plumas corrientes que eran recortadas y endurecidas con cola y que servían como soporte a las plumas finas. Después se pegaba el algodón sobre una tabla, para darle mayor soporte, que estaba cubierta con un papel que tenía dibujado el modelo previo, entonces comenzaba el pegado³⁰ de la pluma fina,³¹ que debían estar recortadas con la longitud y forma deseada y que eran aplicadas con una navaja de hueso. Tal vez sea por el procedimiento empleado que eran llamados por los españoles *mosaicos a la romana*, aunque hay quien apunta que esta designación puede aludir “a aquellos que proliferaron en el imperio Bizantino —parcialmente deudor del arte

³⁰ Los adhesivos eran engrudos hechos a partir de bulbos de orquídeas y resinas. En el siglo XVII se introdujeron nuevos materiales como tirillas de papel de colores y hojas de oro para algunos detalles decorativos. VV AA., *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, México: The Museum of Fine Arts, Houston, Museo Franz Mayer, 2002, p. 344.

³¹ Las plumas eran símbolo de riqueza y poder en el México prehispánico, se las asociaba invariablemente a lo precioso y a lo divino. Procedían de aves exóticas —desconocidas para los europeos—, como la cotinga, el arara, los papagayos, la garza espátula, los turpiales, los colibríes y los quetzales. De ellos se obtenían plumas rojo brillante, diferentes tonalidades de verde, amarillo y azul, rosas, doradas, moradas, leonadas, pardas negras y blancas. María Paz Aguiló, “El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”, *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 1990, p. 128.

romano—, que estaban hechos con pequeñas teselas de cerámica dorada y policromada.”³² De cualquier forma yo me pregunto si no pudo haber una primera asociación entre estos mosaicos de apariencia brillante y los esmaltes bizantinos de los que ya se habló en esta misma tesis. Pensando en las relaciones existentes entre estos productos artísticos que usaban al cobre como soporte encontré la siguiente afirmación hecha por la maestra Elena Estrada de Gerlero: “No en balde fue la plumaria tan empleada en ornamentos litúrgicos del siglo XVI, pues sus iridiscencias, al igual que los esmaltes, los vitrales y los estofados del arte cristiano medieval, simbólicamente corresponden a la transfiguración de la iluminación divina, como lo establece Guillermo Durandus en el *Rationale divinatorum officiorum*.”³³ Y este mestizaje se hizo aún más obvio al sumar un soporte asociado a algunas de las pinturas importadas de Europa. De esta forma, las plumas de distintos colores hacían las veces de pigmentos que daban vida a aterciopeladas y brillantes composiciones en pequeño formato, ¿suenan conocido?

Hay que hacer notar que la producción de plumaria en los años de dominio español tuvo mayor raigambre en Michoacán, región en la que, como ya se ha visto, se encontraban desde antiguo los yacimientos de cobre más nutridos de México. En la región tarasca eran los teocuitlazonque los encargados de la laminación del metal desde la época prehispánica,³⁴ aunque ahora sigue siendo difícil saber cuál fue la organización del trabajo entorno al arte plumario durante los siglos XVII y XVIII y, por lo tanto, definir si seguía a cargo de estos artesanos dicha labor. Lo cierto es que muy pronto los plumajeros sumaron novedades que los acercaron aún más al gremio de los pintores, pues en algunos mosaicos comenzaron a combinar el trabajo de la pluma con el de la pintura para los rostros y manos de los personajes representados, forma que alcanzó su mayor popularidad en el siglo XVIII,³⁵ y que a decir de Teresa Castelló Yturbide pudo ser una innovación introducida por los plumajeros españoles.³⁶

³² Marita Martínez del Río de Redo, “La plumaria virreinal”, *El arte plumaria... op. cit.*, p. 120

³³ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México: Grupo Azabache, 1994, p. 75.

³⁴ León Portilla, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 110.

³⁶ Castelló Yturbide, *op. cit.*, p. 208.

He aquí pues una aplicación del cobre en la artes, exclusivo de la Nueva España, que data de principios del siglo XVII y que echó mano de aquel metal como soporte que daba estabilidad y durabilidad a una composición delicada, y que al mismo tiempo brindaba la posibilidad de colgarla o adosarla a otras superficies o bien, pintarla sin riesgo de desvirtuar la composición gracias a las cualidades estéticas de las plancha y a su inherente estabilidad.

3.3.2. El grabado en la Nueva España

“D. Manuel López López, pensionado que fue de la Real Academia de San Carlos y también por esta N[oble] C[iudad], ha abierto una imprenta nueva de estampas, en la calle de las Escalerilla, frente a la Capilla de las Ánimas; graba láminas finas a el aguafuerte, en hueco, medallas, sellos, tarjetas, y cuanto toca a su profesión, también tiene una colección de láminas de diversos santos; estampa con finas tintas españolas a fuego; actualmente está dedicado al gran plano de México, cuyo estampado se le ha encomendado por esta N[oble] C[iudad]. Los que quisieran ocuparle ocurran a la misma imprenta.”³⁷

Los inicios de la práctica del grabado en la Nueva España se remontan al siglo XVI, aunque no están directamente asociados al periodo de establecimiento de la primera casa editorial establecida en la ciudad de México por Juan Pablos —Giovanni Paoli— en 1539. Y es que al principio, las matrices —que por cierto eran de madera—, eran traídas de Europa, lo que paralizó cualquier intento de florecimiento de una industria local.

El mismo procedimiento fue seguido por las otras imprentas establecidas una vez que hubo caído el monopolio del impresor italiano (1558). Así tanto Antonio Espinosa (1559), como Pedro de Ocharte (1563), Pedro Balli (1574) y Antonio Ricardo (1577), por mencionar tan sólo a los primeros impresores novohispanos, se allegaron al inicio puros tacos europeos que al desgastarse fueron descartados, obligándolos a echar mano de una incipiente oferta local formada por *cortadores de imágenes* o *abridores de tablas* —como eran conocidos— de origen europeo, a los que incorporaron a sus talleres. Es probable que

³⁷ Citado en Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores*, México: Ediciones Arte Mexicano, 1948, p. 14.

este fenómeno fuera más acentuado hacia 1568, aunque ya en el siglo XVII era extraño encontrar grabadores adscritos de forma exclusiva a una sola imprenta.

Con el cambio de siglo los grabadores fundaron sus propios talleres y algunos de ellos comenzaron a incursionar en el grabado calcográfico, aunque a decir verdad para entonces todavía eran francamente escasos los grabados novohispanos en general y aún más escasas las imágenes hechas en cobre, pues el uso de los tacos de madera predominó hasta el siglo XVIII. Uno de los poco, raros y debatidos ejemplos de *abridores de láminas* o *talladores de láminas* en este periodo es el del fraile franciscano Diego Valadés, autor de unas imágenes grabadas en cobre que fueron impresas en Perusa en 1579. Es por ello que se considera que el introductor oficial de la técnica de la calcografía en la Nueva España fue el flamenco Samuel Stradanus (activo entre 1604 y 1622), a principios del siglo XVII.³⁸

Los *abridores de láminas*

La mayoría de los estudiosos del tema³⁹ coinciden en que es probable que la primera prensa para imprimir imágenes en cobre haya llegado a la Nueva España hacia 1600 cuando Stradanus empezó a trabajar en la ciudad de México. Además se tiene la certidumbre de que las estampas que él hizo son las primeras en metal conocidas hasta ahora, hechas en el virreinato.



Samuel Stradanus, *Virgen de Guadalupe*, calcografía, 1615.

³⁸ Rubial, *op. cit.*, p. 29.

³⁹ Romero de Terreros, *op. cit.*, y Kelly Thomas Donahue-Wallace, *Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800*, Albuquerque: Tesis de doctorado en historia del arte por la Universidad de Nuevo México, mayo 2000. A quienes se deben los trabajos más completos sobre este tema. De hecho será a Donahue a quien se siga de forma más estrecha en este apartado pues su investigación es sin duda la más fresca y concienzuda fuente de segunda mano disponible hasta ahora sobre este tema.

Se sabe de la existencia de siete láminas por él buriladas, entre ellas está la famosa *Virgen de Guadalupe* (1615) —de la que se conserva una versión en el Museo Franz Mayer—; dos ilustraciones del libro de Arias de Villalobos, *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España dio a la Majestad Católica del rey D[on] Felipe de Austria* (México: Diego Garrido, 1623), una era el escudo de armas del virrey Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel (1621-1624) y otra el retrato del autor, ambas diseñadas por el pintor novohispano Alonso Franco y grabadas en 1604; hizo también una vista de Filipinas para el libro *Sucesos de las Islas Filipinas* de Antonio de Morga (México, Jerónimo Balli, 1609); así como el frontispicio y el retrato del autor de *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México* de Diego de Cisneros (México: Juan Blanco de Alcázar, 1618); y, finalmente, contamos con la primera página del *Sanctum Provinciale Concilium Mexici* (México: Juan Ruis, 1622).⁴⁰

Al grabador flamenco sigue Antonio de Castro (activo entre 1665 y 1732), del que sólo se sabe de su existencia por los 39 grabados en cobre conocidos y las 24 xilografías, también por él firmadas, siendo su trabajo más difundido las ilustraciones para el libro de Luis Becerra Tanco, *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1666). Después tenemos a Antonio Isarti (activo entre 1681 y 1694) quien hizo ilustraciones para al menos dos distintas imprentas: Juan de Ribera y Francisco Rodríguez Lupercio. Hasta el momento se tienen localizadas cuatro calcografías de su autoría, entre ellas la portada de la *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México de Religiosos Descalzos de N. S. P. S. Francisco de la Nueva España* (México: Juan de Ribera, 1682) y un mapa de los monasterios franciscanos en la parte central del virreinato. También hizo una ilustración para el libro del Padre Francisco Eusebio Kino, *Exposición astronómica de el cometa que en el año de 1680... se ha visto en todo el mundo* (México, Rodríguez Lupercio, 1681).⁴¹

Ya en el siglo XVIII, hacia 1720, comienza a ser más nutrido el número de *abridores de láminas*, cobrando preeminencia esta técnica sobre la xilografía. Entre los que firmaban sus obras está el también pintor José Mota (activo entre 1707 y 1720) y el famoso

⁴⁰ Thomas Donahue-Wallace, *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

Francisco Silverio de Sotomayor (h. 1699-h. 1763), quien numeraba las estampas de tema religioso siendo el último número conocido 1245. Sus estampas, además, tienen la inscripción: “Calle de las Escalerillas” indicio de que poseía y operaba una imprenta independiente de estampas. A él se le debe, entre otras, una imagen del *Cristo del Convento de Santa Teresa* basado en una pintura de Juan Rodríguez Juárez. Se le encomendaron también los planos para cuatro presidios en Texas publicados en *Derrotero de la expedición en la Provincia de los Texas* (México: Ortega Bonilla, 1722) e hizo grabados científicos, como la imagen de un compás que ilustraba la *Pantheta matemática* de José Antonio Villaseñor y Sánchez (México, Joseph Bernardo Hogal, 1733).



Francisco Silverio Sotomayor, *Retrato de sor Francisca de San José*, 1729

Se ha señalado a Sotomayor como el probable fundador de una dinastía de grabadores de los que formó parte Diego Troncoso (activo entre 1740 y 1787), quien reprodujo o interpretó en varias planchas los diseños de Miguel Cabrera (1695-1768), Carlos López (activo 1750) y de un pintor guatemalteco de apellido Valladares, dando, en todos los casos, el crédito del diseño al respectivo pintor.⁴²

⁴² *Ibid.*, p. 64.



Diego Troncoso, *San José con Cristo Niño*, 1747, sobre un diseño de Miguel Cabrera

Lo mismo hizo José Benito Ortuño (activo entre 1750 y 1808), autor de un retrato de Sor María Ana Águeda de San Ignacio basado en una pintura de Zendejas. De él, además, se sabe que concursó para entrar en la Casa de Moneda como oficial primero,⁴³ institución que, como se verá, desarrolló una importante labor en la formación de los burilistas novohispanos desde su oficina de grabado, en la que autores como Antonio Onofre Moreno (1713-h. 1774), recibieron su entrenamiento.



Joseph Benito Ortuño, *Retrato de Sor María Ana Águeda de San Ignacio*, 1758



Antonio Onofre Moreno, *Nemo sine Invidia Felix*, 1762

De hecho la primera escuela de grabado que existió en la Nueva España fue fundada en 1779 en la Casa de Moneda —germen de la Academia de San Carlos (1783)— por el español Jerónimo Antonio Gil (1731-1798)⁴⁴ quien fue enviado a México en 1778 para

⁴³ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁴ Rubial, *op. cit.*, p. 30.

reemplazar al *tallador* principal de la oficina de grabado de la Casa de Moneda y para crear una escuela de grabado destinada a preparar al personal de aquella institución. Se inició entonces la era académica del grabado en México, en la que los alumnos eran dotados de todos los instrumentos que requerían para el desarrollo de su profesión, como puede verse en la siguiente cita de un inventario de herramientas dadas a dos conocidos grabadores de la Academia, José Mariano López y Francisco Montes de Oca: “... 2 láminas de a quatri para tirar líneas y hacer la mano para grabar en hueco... 2 planchas de cobre de a medio pliego”.⁴⁵



Jerónimo Antonio Gil, *San Felipe de Neri*, 1782

A partir de la información que nos da este rápido recorrido por algunos de los calcógrafos novohispanos y por sus obras, se deduce que los grabadores trabajaban para imprentas diferentes; atendían la demanda de particulares desde sus tiendas observando modelos que ellos poseían o bien que les eran mostrados, la gran mayoría de los cuales obedecían a un menú con fuerte sabor europeo; o bien trabajaron para la Real Fábrica de Naipes, la Casa de Moneda y, cuando se inauguró, la Real Academia de San Carlos. Son muy eventuales las planchas grabadas según invención propia aunque no resultan ser tan eventuales las colaboraciones con los pintores en activo o los grabados basados en diseños de éstos, aunque también destaca que había algunos pintores que grababan. Uno de ellos, no mencionado arriba, fue Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), titular de la cátedra de pintura de la Real Academia de San Carlos a quien se le ha atribuido una pintura sobre

⁴⁵ Kelly Thomas Donahue-Wallace, *op. cit.*, p. 251.

cobre con la representación de la *Alegoría de la Virgen del Carmen* en exhibición en el Museo Nacional de Arte. Por otro lado, resalta la diversificación de los temas que podían grabar siendo la constante de mayor demanda las estampas religiosas, aunque su repertorio también incluía mapas, retratos, frontispicios e ilustraciones para textos científicos, entre otros. Y es que los impresores de estampas explotaron las estrategias del mercado en un amplio rango que podía ir de las inscripciones en estampas devocionales a anuncios en periódicos o gacetillas. Había todo para el cliente y eso que los grabadores gozaban de uno de los espectros más grandes de consumo: particulares —de los más diversos niveles económicos de la sociedad—, agremiados, elite criolla, clérigos, hospitales, etcétera.

A través de estos indicios podemos imaginar cómo pudo darse el contacto con los otros gremios —interesa a los fines de esta tesis en particular, la posible colaboración con los pintores— y la forma de trabajo que siguieron los propios grabadores para la adquisición de su materia prima, cosa que, por cierto, no es todavía muy clara pues el estatus jurídico de los *abridores de láminas* se escapa ante los ojos de los investigadores de hoy.

El grabador y su materia prima

Al parecer los grabadores no estaban adscritos a un gremio y solamente respondían a los dictados de la Santa Inquisición, aunque tenían que pedir permiso a la autoridad real para ejercer y debían entregar unos ejemplares de sus estampas a la Audiencia, todo con el fin de observar los contenidos. Por otro lado, cada vez queda más claro que los grabadores eran una suerte de empresarios, pues al tener sus propias prensas aligeraron la dependencia a la comisión externa y les fue posible controlar todos los aspectos de la producción: la elección de la fuente, el diseño, la colaboración —si existiera— el corte, la impresión y la distribución.⁴⁶ Pero queda aún un aspecto sin resolver, ¿de dónde sacaban las láminas?

Como ya se ha visto, el cobre era un material ampliamente utilizado en la Nueva España que, además, tenía una utilidad estratégica para la Corona razón por la cual su administración se reservó a la Real Hacienda y sólo el gremio de los orfebres del cobre

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 255 y 156.

estaba autorizado para distribuir el metal;⁴⁷ sin embargo, aún no es claro quién hace la láminas, a qué grupo de artesanos se incorpora y cómo se distribuyen.

Por definición se puede pensar primero en los batihojas que eran los artífices que labraban el fierro u otros metales reduciéndolos a hojas o planchas y quienes formaban parte del gremio de los plateros. Sin embargo, queda claro que las láminas también podían estar disponibles en la Casa de Moneda y que para aquellos adscritos a la Academia no había problema en cuanto a la adquisición del material. Por otro lado, manuales de circulación en la Nueva España de importancia capital para el oficio del grabador como lo fue el de Manuel Rueda, *Instrucciones para grabar en cobre*, muestran cómo era posible que cada quién forjara su propio soporte sin la necesidad de un batihojas u otro intermediario:

Modo de hacer, forjar, y pulir el cobre. “Después de escogido el cobre propio para el grabado, se ha de poner cuidado en que reciba la preparación conveniente al uso que se aplica. Aunque los calderos lo aplanan, lo cortan, y aun lo pueden pulir, en defecto de los plateros, conviene mucho que los grabadores mismos conozcan estas mecánicas, por si se hallan necesitados a hacer uso de su arte en país donde sea desconocido; y por consiguiente los obreros de cobre ignoren los medios precisos para la perfección de las planchas.

Una plancha de cobre de la magnitud de un pie de largo, sobre nueve pulgadas de ancho, puede tener, poco más o menos, una línea de espesor; y esta proporción puede servir de regla para otras dimensiones. La plancha ha de quedar bien forjada, aplanándola a frío; por cuyo medio el cobre será más apretado, y menos poroso, cuidando igualmente limar los gruesos, escuadrar, y redondear las esquinas, a fin de que no lastimen la mano... Hecho esto se elegirá el lado que parezca más unido, y limpio de cavidades, pelos, y otros defectos; y se apretará la plancha por el lado contrario sobre una tabla, retenida por algunos puntos, o clavos, en cuya disposición se empezará a frotar el lado descubierto con un pedazo de piedra que usan los afiladores de cuchillos, rociándola continuamente con agua común: y así se irá puliendo con la mayor igualdad posible, y frotando hacia todas partes, hasta haber hecho desaparecer las señales, que el martillo haya impreso en la plancha al tiempo de forjarla.

Desvanecidas estas señales... sustitúyase a la piedra de afilar la piedra pómez, que la mejor es de color de pizarra... Se servirá de ella... frotando el cobre hacia todos lados, y rociándole siempre

⁴⁷ Desde luego que debía de haber un mercado negro que permitía a los grabadores en México encontrar a mineros y miembros del gremio que desearan evitar el pago de impuestos a través de la venta de pequeñas cantidades de cobre.

con agua común. Con este método se borrarán las rayas, que el grano muy desigual de la piedra de afilar haya hecho sobre la plancha. Después para dejarle un pulido más fino se empleará una piedra más fina y aguzada... En fin, el carbón y el bruñidor acabarán de desaparecer de la plancha las mínimas desigualdades visibles... Queriendo aún estar más asegurado del acierto, se entregará la plancha a un impresor, para que después de haberla tinturado, y enjugado, como se hace después de grabada, la pase por el tórculo con una hoja de papel blanco, en quien se imprimirán las menos sensibles desigualdades: y por este medio se quitarán de la plancha los menores defectos”.⁴⁸

La claridad y minuciosidad en la descripción de la preparación de las planchas junto con el estudio del trabajo del grabador nos permiten conocer aspectos de la administración, uso y trabajo del metal, así como las vías de las que pudieron servirse grabadores y pintores para crear o adquirir sus soportes. Hacer un repaso por una industria que si bien no destacó por su amplio desarrollo en la época colonial, ha arrojado información de utilidad para entender el contexto en el que se adoptó y desarrolló la pintura sobre cobre en la Nueva España. Destacan incluso paralelismos cronológicos que no pueden ser meras coincidencias como el hecho de que el grabado calcográfico se haya iniciado a principios del siglo XVII, alcanzando su época de mayor auge después de 1720-30, proceso que, como veremos, fue similar a lo ocurrido con los cobres.

3.3.3. La pintura sobre lámina de cobre en la Nueva España

Hemos visto ya que en fechas tan tempranas como 1584 se registraban envíos de pintura sobre metal —“imágenes en estaño chiquitas”⁴⁹—, desde el puerto de Sevilla hacia la Nueva España. Ahora bien, en lo que atañe a los vestigios materiales de las primeras pinturas sobre cobre de las que ahora tenemos noticia arrojan más o menos la misma temporalidad. Una de ellas es una composición anónima del *Martirio de San Lorenzo*, cuyo estilo, explica Clara Bargellini, puede ser asociado con el de Andrés de Concha y su círculo (sevillano, activo en la Nueva España entre 1575 y 1612), aunque también es parecido al grabado que Cornelis Cort hizo de un original que Tiziano elaboró para el retablo mayor de El Escorial,⁵⁰ la otra lámina, más cercana a los trabajos del flamenco Simón Pereyns (1566-

⁴⁸ Rueda, *op. cit.*, pp. 7-13.

⁴⁹ Ramírez Montes, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁰ Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre...”, *op. cit.*, pp. 80-81.

1589), representa una *Resurrección*, que hoy puede ser apreciada en el retablo principal de la iglesia de Huayapan, Oaxaca.⁵¹

Hubo en la Nueva España una buena cantidad de pinturas en láminas de cobre de procedencia flamenca e italiana, muchas de ellas no están firmadas, otras muestran que sus autores tenían la calidad de Simon de Vos (1603-1676), Willem van Herp (1603-1676) y Frans Francken II. Los temas versan, en su mayoría, sobre lo religioso pero también llegaron representaciones de paisajes, naturalezas muertas y escenas de género. Pinturas de devoción, la gran mayoría, cuyo valor para la historia del arte recae principalmente en la difusión de modelos.

Como se ha explicado en el punto 2.2.1. “Tipo de producción que deriva del cobre como soporte”, las láminas de cobre de origen europeo permitían a los novohispanos conocer motivos iconográficos, al igual que los grabados, pero, a diferencia de éstos, tenían la posibilidad de transmitir al mismo tiempo elementos vinculados con la técnica de la pintura, el uso de tal o cual color, el manejo de los efectos de luz y sombra. En este sentido, dice Clara Bargellini, las láminas europeas tuvieron valor en el territorio novohispano como transmisoras de motivos y estilos.⁵² Y entre ellas es innegable la influencia flamenca, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, que es reflejada por composiciones que ya copian un grabado de Rubens o van Dyck o nos muestran la ejecución de paisajes pintados al estilo flamenco —como Villalpando en la Capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla, para el caso de los cobres novohispanos—. Es probable, además, que la influencia de soporte a soporte sea más clara, tal vez por un proceso de asociación, lo cierto es que la práctica de pintar sobre lámina de cobre arraigó en América, particularmente en Perú y la Nueva España, en donde se produjo una mezcla particular entre la influencia europea y el estilo virreinal.

Ahora bien, la producción local de pintura en cobre inició en la primera mitad del siglo XVII, entonces era “una técnica relativamente rara, practicada por algunos de los mejores artistas capitalinos para mecenas cultos”⁵³ ¿Cómo quién? Algunos de los pintores

⁵¹ Bargellini, “Paintings on Copper in Spanish America”, *Copper as Canvas... op. cit.*, p. 32.

⁵² Bargellini. “La pintura sobre lámina de cobre...”, *op. cit.*, pp. 184 y 198.

⁵³ *Ibid.*, p. 81.

novohispanos que de forma más temprana comenzaron a usar láminas sobre cobre fueron: Alonso López de Herrera (1580-1675), Baltasar de Echave Ibía (1583-1650) y Luis Juárez (1585 – 1639). Ahora que ya en el siglo XVIII “casi no hubo artista que no pintara en cobre”.⁵⁴

Vale la pena hacer un breve recorrido por algunos cobres de conocidos pintores novohispanos con el fin de ir caracterizando parte de la producción hecha sobre ese soporte.

Alonso López de Herrera. Fraile dominico, autor de varios rostros de Cristo sobre lámina de cobre, uno de ellos estaba en la puerta del sagrario del altar del Perdón de la Catedral de México, antes del incendio de la misma.⁵⁵ Otros se conservan en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán —firmado en 1624, cuando entró a la orden dominica— y en el Museo Nacional. A lo que Tovar de Teresa agrega que ha identificado al menos otros tres, también sobre lámina, en colecciones particulares y uno más —fechado en 1640— lo identificó en un catálogo de subasta de la Casa Durán en Madrid en la primavera de 1987. De él dice el mismo investigador: “Algunas de sus obras son magníficas, sobre todo aquellas pequeñas láminas de cobre que muestran a un artista meticuloso y devoto”.⁵⁶ También son suyos unos cobres con doble vista, pues están pintadas por las dos caras, uno de ellos representa a *San Agustín y Santo Domingo* —Museo José Luis Bello, Puebla— y otro a *San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino* —Museo Meadows de Dallas, Texas—. Se ha presumido que estas láminas podían funcionar como puertas de tabernáculo,⁵⁷ lo cierto es que son un ejemplo de la optimización de los soportes en pro de consumir una función.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1649)*, México: Grupo Azabache, 1992, p. 162.

⁵⁷ Marcus Burke, *Esplendor de 30 siglos*, citado por García Martín, *op. cit.*, p. 62.



Alonso López de Herrera, *Santa Faz*, 1624. (40 x 30 cm). Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México

Ahora que en cuanto ejemplos de reutilización de materiales también encontramos uno en las obras de López de Herrera. Al escribir su ensayo “El pintor Alonso López de Herrera”, Manuel Romero de Terreros aseguró tener en su poder una lámina con la representación de *Santo Tomás de Aquino*, cuadro que tenía la particularidad de haber sido pintado en el dorso de un trozo de lámina de cobre que “sirvió con anterioridad para el grabado de una serie de pequeñas figuras, de busto, todas muy parecidas, que pretenden representar a las esposas de los emperadores romanos. Quizá este grabado sea del buril de Samuel Stradanus.”⁵⁸ Del propio López de Herrera se conserva en la Hispanic Society of America, en Nueva York, la pintura de una Virgen Inmaculada que de acuerdo a la cédula de pie de objeto que la acompañó en la exposición: *Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492/1820* estaba “anteriormente grabada en Europa” con la figura de 55 santos y conceptos teologales jesuitas. Otro ejemplo de reutilización de una lámina lo encontramos en Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) y su *Virgen con el Niño* y en un cobre atribuido a Miguel Cabrera (1695-1768) que representa a *Santa Bárbara*, imágenes que fueron pintadas sobre planchas grabadas previamente.⁵⁹

⁵⁸ La pintura no está firmada pero la atribuye a partir de su parecido con el retrato de fray García Guerra en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec. Manuel Romero de Terreros, “El pintor Alonso López de Herrera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, México: UNAM, IIE, 1965, p. 9.

⁵⁹ Información que nos remite y nos recuerda la disertación hecha a propósito de la adquisición de las planchas y los contactos entre grabadores y pintores.



Alonso López de Herrera, *Santo Tomás de Aquino y San Francisco de Asís*, 1639. (36.5x28.5). Meadows Museum, Dallas, Texas.

Baltasar de Echave Ibía. Pintor activo desde los años 90 del siglo XVI, de quien dice Tovar de Teresa: “Autor de obras de gran formato en óleos sobre tabla o lienzo, revela mejores dotes en las de pequeño formato, como en aquellas al óleo sobre lámina de cobre”,⁶⁰ entre las cuales menciona la de *Los santos ermitaños Pablo y Antonio*, una serie de los cuatro evangelistas —en el Museo Nacional de Arte todas, excepto una que está en el Museo Regional de Querétaro—, una *Anunciación*, una *Visitación* —del Museo de la Basílica de Guadalupe—, una *Crucifixión* —del The Denver Art Museum, colección Jan y Frederick Mayer— entre otras tantas que forman parte de colecciones privadas. Pero me gustaría detenerme un poco más en la *Crucifixión* de Denver, reproducida por Nelly Sigaut en su estudio sobre José Juárez⁶¹ a propósito de los posibles modelos de un calvario de gran formato pintado al óleo sobre tela que se encuentra en el templo de San Felipe Neri, La Profesa, en la ciudad de México. La puesta en contraste con el cobre de Echave Ibía y con otro más autoría de Jerónimo de la Portilla,⁶² evidencia la existencia de una estampa, seguramente flamenca según acusan las formas, pero también nos habla de una pintura sobre cobre anterior, en más de dos décadas, a un lienzo que reproduce el mismo tema, sirviendo de esta forma como difusora de motivos.

⁶⁰ Obra de entre 1610-1640, conservada en el Museo Nacional de Arte —MUNAL—.Tovar de Teresa *op. cit.*, p. 147.

⁶¹ Sigaut, *José Juárez... op. cit.*, pp. 162-166.

⁶² Del Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.



Baltazar de Echave Ibía, *San Pablo y San Antonio ermitaños*,
1610-1640. Museo Nacional de Arte, México



Baltazar de Echave Ibía, *Crucifixión*, 1637.
(42.6x42.9 cm) Jan and Frederick Mayer



Jerónimo de la Portilla, *Crucifixión*, (32.2x32.8 cm)
Museo Universitario, Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla, Puebla

Andrés Lagarto. Pintor novohispano (1589-1667), hijo del famoso iluminador Luis Largato (1556-1619) que representa un caso para tomar en cuenta sobre todo después de lo dicho acerca de las características formales de las pinturas sobre lámina de cobre y es que de él se sabe que se dedicaba, como su padre y hermano, a la iluminación sobre vitela, técnica que beneficia los pequeños formatos, la miniatura, aunque también se conserva “una interesante lámina de cobre, firmada, que tiene por tema una Bacanal”.⁶³

Al parecer la producción de pinturas sobre láminas de cobre disminuyó considerablemente entre 1640 y 1689,⁶⁴ hecho atribuido por Bargellini a la dificultad de acceso al material en ese periodo⁶⁵ —escasez del metal en un periodo de monopolio por parte de la Corona—. Sin embargo, en la última década del siglo XVII la técnica es

⁶³ Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 173. Lamentablemente, el autor no dice dónde está ni si tiene firma.

⁶⁴ García Manzano Martín, *op. cit.*, p. 62

⁶⁵ Bargellini, “Pintura sobre lámina de cobre en Nueva España: preguntas...”, pp. 184 y 198.

retomada para florecer. La autora citada propone que este nuevo resurgimiento puede deberse a la importancia en la tarea asignada a dos pintores de renombre, Cristóbal de Villalpando (1645-1714) y Juan Tinoco (1614-1703), para completar los cuadros de la capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla. Por otro lado, Carola García Manzano propone como hipótesis para la reactivación de la actividad pictórica sobre cobre un despertar proporcional del comercio del metal por intermediación del mercado negro.⁶⁶

Hay sin duda alguna, una coincidencia temporal respecto al encargo del Ochavo, del que se hablará más extensamente en las próximas páginas, aunque por otro lado no podemos dejar de mencionar cobres de artistas tan importantes como Juan Correa (h. 1646-1716), hechos justamente en ese periodo de escasez.

Juan Correa. Es otro de esos pintores que utilizó los más grandes formatos y las más pequeñas láminas de cobre, entre estas últimas está una serie de los apóstoles que, en un muy mal estado de conservación, pende en el interior de la catedral de Antigua en Guatemala. De su autoría también circulan varias láminas en casas de antigüedades de la ciudad de México.

Cierto es que en Nueva España, quizá más que en cualquier otra colonia americana, la pintura sobre cobre tuvo una buena acogida durante los dos siglos subsecuentes a la conquista, aunque tuvo mucho mayor fuerza durante el XVIII. Valga decir, además, que aquí se trabajó esta técnica con más constancia, incluso, que en la Península, las razones posiblemente nos remitan a factores tan prácticos como la disponibilidad de material y, en consecuencia, su costo; sin por ello dejar de considerar elementos imbricados con el gusto, valor simbólico del metal, asociación con alguna o algunas funciones en particular.

Nicolás Enríquez. Ya de lleno en el siglo XVIII, Enríquez (act. 1722-1787) es quizá uno de artistas que utilizó el cobre con mayor constancia [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.3.4.1. Nicolás Enríquez, *Virgen Dolorosa*]. Poco a poco se han dado a conocer más y más obras suyas sobre este material tanto en México como en Guadalajara, ciudad en cuyo Museo Regional se conserva una serie de láminas de *La Pasión* que hizo junto con Antonio Sánchez (activo 1768-1772) entre 1768 y 1769. Hemos visto que ésta era una

⁶⁶ García Manzano, *op. cit.*, p. 63.

práctica común entre los flamencos y ahora confirmamos que fue también heredada a las formas locales de trabajo. Por otro lado, destaca la preservación de la función de soporte para series narrativas que también caracteriza a las pinturas sobre cobre.



Nicolás Enríquez, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1771. (64.4x43.1 cm). Colección Backal

Miguel Cabrera. Al hablar de la pintura novohispana del siglo XVIII tiene que aludirse necesariamente a Miguel Cabrera (1695-1768), quien en su vasta producción no pudo saltarse la utilización de la lámina de cobre, la cual adaptó a distintos formatos, desde cuadros de un metro de altura hasta escudos de monja que no superan los 20 centímetros de diámetro.⁶⁷

En fin, si hiciéramos un listado de artistas novohispanos que pintaron sobre cobre apreciaríamos con claridad el peso de la utilización de las láminas en cada una de las centurias. He aquí esta condensada lista de nombres: Alonso Vázquez (h. 1549-1607), Juan de Arrúe (1565-1637?), Alonso López de Herrera (1580-1675), Baltasar de Echave Ibía (1583-1644), Luis Juárez (1585-1639), Juan Tinoco (1614-1703), Cristóbal de Villalpando (1645-1714), Juan Correa (h. 1646-1716), Nicolás Rodríguez Juárez (1666-1734), Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), Miguel Cabrera (1695-1768), Diego de Cuentas (¿-1744), Jerónimo de la Portilla (activo fines del siglo XVII), Antonio Arellano (activo principios del siglo XVIII), José Manuel Carnero (activo principios del siglo XVIII), José Mora

⁶⁷ Bargellini, “La pintura sobre lámina...”. *op. cit.* p. 88.

(activo primer tercio siglo XVIII), Luis Berrueco (activo en la primera mitad del siglo XVIII), Juan Francisco de Aguilera (activo en la primera mitad del siglo XVIII), Mateo Gómez (activo 1669-1723), José de Ibarra (1688-1756), Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772), Francisco Martínez (activo entre 1718-1758), José de Páez (1720-1790), Francisco Antonio Vallejo (1722-1785), Nicolás Enríquez (act. 1722-1787), José de Alcívar (h. 1725/30-h.1803), Fray Miguel de Herrera (1729-1780), Carlos Clemente López (activo 1743-1754), Andrés de las Islas (activo 1753-1775), Antonio Sánchez (activo 1768-1772), Sebastián Salcedo (activo en la década de 1770), Andrés López (activo 1763-1811), Ramón Torres (siglo XVIII), Carlos de Villalpando (siglo XVIII), Manuel Serna (siglo XVIII), Diego Sanabria (siglo XVIII), José Joaquín Magón (siglo XVIII), Juan de Páez (?), Tomás Benítez (?), Antonio Pacheco de la Serna (?), Miguel Guerra (?), Mariano Guerrero (activo en el último tercio del siglo XVIII), Juan de Sáenz (siglo XVIII-XIX), Rafael Joaquín de Gutiérrez (activo 1775-1792), José María de Labastida (activo 1778-1809), Manuel García (activo 1780-1820), José María Vásquez (activo 1785-1819).



Nicolás Enríquez, *San Ignacio de Loyola*, 1766.
(93.5x66.7 cm). Iglesia de Santa Ana, Durango



Miguel Cabrera, *Virgen de Valvanera*, 1762.
(42.1x31.7 cm). Philadelphia Museum of Art.



Baltasar de Echave Ibía, *Visitación*, (48.5x47 cm).
Museo de la Basílica de Guadalupe, Méxio D. F.



Baltasar de Echave Ibía, *Camino al calvario*, 1638.
(42.6x42.9 cm). Jan and Frederick Mayer



Baltasar de Echave Ibía, *Evangelista San Marcos*,
primer tercio del siglo XVII. (43x43 cm). Museo
de Arte, Querétaro



Baltasar de Echave Ibía, *Evangelista San Mateo*, 1610-
1640. (43x43 cm). Museo Nacional de Arte, México



Baltazar de Echave Ibía, *La Anunciación*, 1625. (48.5x47 cm). Museo de la Basílica de Guadalupe, México



Luis Juárez, *El nacimiento de la Virgen*, 1610. (99.1x82.6 cm). Jan and Frederick Mayer



Francisco Martínez, *Inmaculada Concepción coronada por la Trinidad, con santos (escudo de monja)*, 1731. 19.7 cm diámetro. Colección privada Panamá



José de Páez, *Sagrado corazón de Jesús con San Ignacio y Luis Gonzaga*, h. 1770. (41x32.7 cm). Jan y Frederick Mayer



José de Páez, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII (33x24 cm). Colección Museo de América, Madrid



Alonso López de Herrera, *San Agustín*, primera mitad del siglo XVII, (36.5x28.8 cm). Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla



Alonso López de Herrera, *Santo Domingo*, primera mitad del siglo XVII, (36.5x28.8 cm). Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla



José María de Labastida, *Galatea*, 1783. (24x37.4 cm). Denver Art Museum, Denver



Anónimo novohispano, *San Juan Bautista predicando a una multitud*, h. 1605-1609. (73x58.5 cm). Pinacoteca del Ateneo Fuente de la Universidad Autónoma de Coahuila, Saltillo



Anónimo novohispano, *Santísima Trinidad*, (17.8x12.8 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Escudo de monja con los cinco señores*, (14.5x12 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Sagrada Familia con los santos Juanes*. (27.2x22.5 cm). Colección Backal



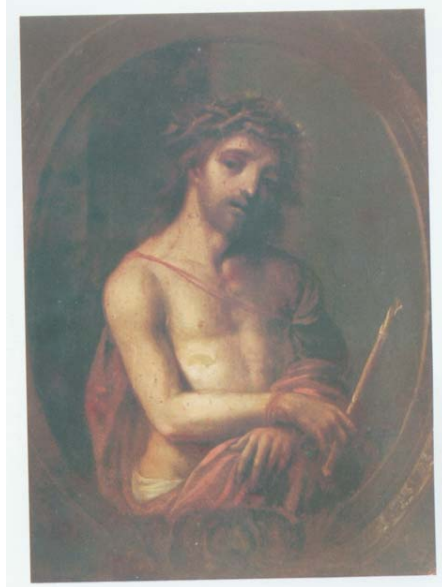
Anónimo novohispano, *San José y el Niño Jesús*, (29.8x22.5 cm). Colección Backal.



Anónimo novohispano, *El tránsito de San José*, (42.1x56.7 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Cristo atado a la columna*, (19.5x15.2 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Ecce homo*, (24.2x17.7 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Virgen del Rosario*, (12x8 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Virgen Dolorosa*, (14x10.8 cm). Colección Backal



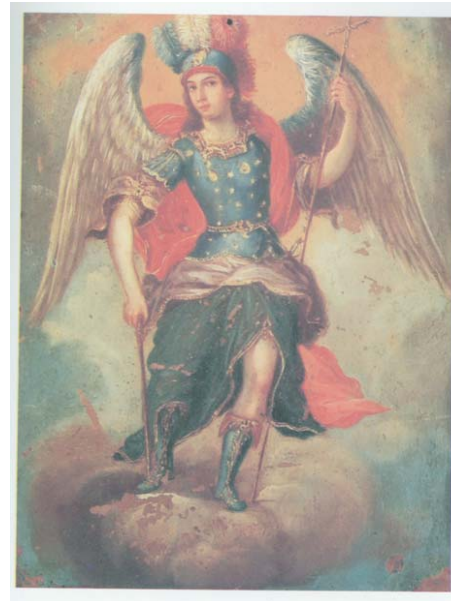
Anónimo novohispano, *Nuestra Señora del Carmen*
(43x31.3 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *San Miguel Arcángel*,
(55.5x40.5 cm). Colección Backal



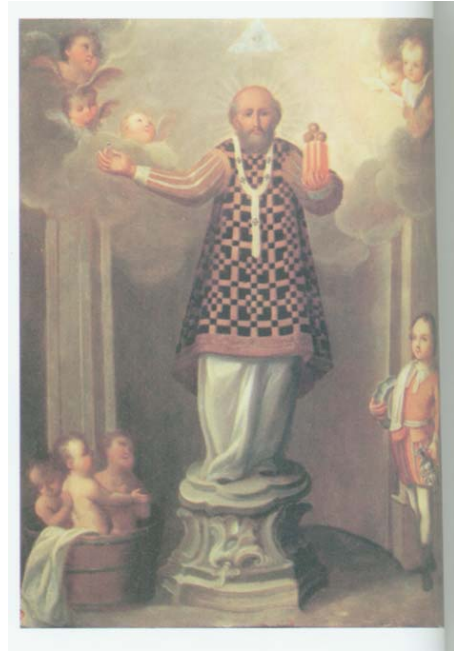
Anónimo novohispano, *San Rafaell Arcángel*,
(56x40.5 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *San Miguel Arcángel*.
(22.5x17.3 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *San Juan Bautista*, (22x16 cm)
Colección Backal



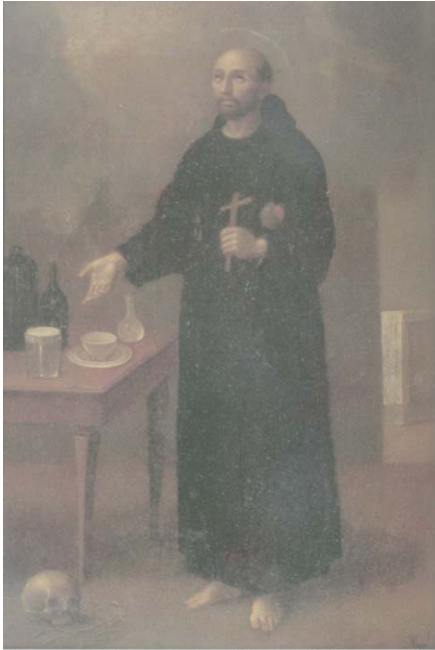
Anónimo novohispano, *San Nicolás de Bari*,
(50.9x39.1 cm), Colección Backal



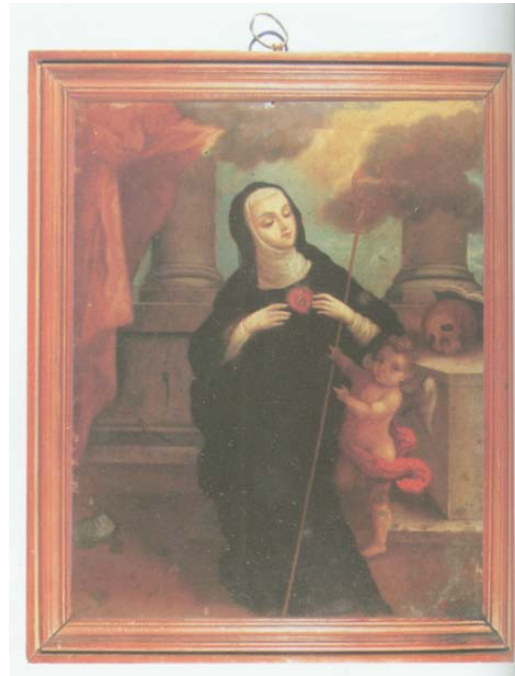
Anónimo novohispano, *Santo Domingo de Guzmán*,
(28.8x21.6 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Medallón con San Emigdio obispo*, (11.5x8.5 cm). Colección Backal



Manuel Caro, *San Juan de Dios*, siglo XVIII.
(21.5x16.6 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *Santa Gertrudis la magna*,
(44.8x36.9 cm). Colección Backal



Anónimo novohispano, *San Juan Nepomuceno*, (11x9 cm)
Colección Backal



Anónimo novohispano, *San Francisco Javier bautizando*, (42.8x30.2 cm). Colección Backal

A reserva de estar acompañado de ciertas imágenes que permiten evaluar las características de los cobres de algunos de los autores citados, el listado arriba referido revela una importante cantidad de autores de los que muy poco se sabe y que conforman una vertiente más bien marginal de nuestro arte colonial que, no obstante, nos ha legado un grupo nutrido de obras.

Por otro lado, quedará como tarea pendiente para este estudio la revisión exhaustiva y sistemática de inventarios de bienes, los cuales deben arrojar información valiosa respecto a la posesión de cobres en distintas épocas, los temas preferidos en ellos, autores, formatos, usos y funciones. Sin embargo, he aquí algunos ejemplos.

De cobres y palacios. Inventarios de bienes

1681. *Inventario y avalúo de bienes de Antonia de Villareal a cargo de los maestros Juan Correa, pintor, y Diego de Azuaga, carpintero, vecinos de la ciudad de México*⁶⁸

Inventario de bienes realizado en la ciudad de México el 1º de noviembre de 1681, como consecuencia del fallecimiento de Antonia de Villareal y la posterior sucesión de sus bienes.

- *Item*, cinco cuadros pequeños; los dos en latas... de diferentes santos y rostros...
- Tres láminas de latón de a tercia, con marcos de tapincirán negro, de las pinturas de Cristo Crucificado y las dos de Nuestra Señora del Rosario; a nueve pesos cada una, montan veinte y siete pesos.
- Otras cuatro láminas medianas, en dicho latón, de Santa Clara, San Ignacio, San Francisco y San Juan, con marcos de negro y oro en tapincirán y de ébano; apreciadas en ocho pesos todas.

1690. *Carta de dote de Cristóbal del Castillo, pardo libre, dueño de rueca, a favor de Felipa Correa, mulata libre, hija de Juan Correa, maestro pintor*⁶⁹

⁶⁸ En Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM, 1991. Tomo III. (Cuerpo de documentos), pp. 60-63.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 77-81.

De entre las colchas, colchones y demás ropa de cama, joyas, escribanías, mesas, espejos indumentaria, platos, tazas, etcétera, se mencionan:

- Dos láminas, la una del Salvador y la otra de la Virgen con sus marcos escorzados, dorados de a tercia, apreciados en diez y ocho pesos.
- *Item*, otras dos láminas de a tercia, la una de Nuestra Señora, el Niño y San Juan y la otra de Santa Gertrudis, con sus marcos de tapicirán embutidos, avaluadas ambas en veinte y cuatro pesos.

1704. *Inventario y avalúos de los bienes de doña Jerónima de Ávila, promovidos por sus albaceas y tenedores, los maestros de platería Diego de Zamudio, su esposo, y Juan de Mascareñas, su yerno, quienes nombraron como evaluadores a los maestros: Juan Correa para los lienzos, Nicolás Carrillo para la plata, Lucas Rodríguez, carpintero, para la madera y Francisco de Vega y Vique, maestro de sastre para la ropa*⁷⁰

Inventario hecho en la ciudad de México, por fallecimiento de doña Jerónima de Ávila, en el que se consigna en primera instancia las pinturas de su propiedad, sumando 60. Hay casos en los que no se especifica el material, pues tan sólo se consigna: “una imagen de...”; sin embargo, enumero a continuación las que fueron ejecutadas sobre láminas metálicas:

- *Item*, una lámina de media vara de Nuestro Señor Jesucristo a la Columna, con marco de tapincerán, apreciado en ocho pesos.
- *Item*, dos láminas de a tercia de Nuestra Señora de Guadalupe y Nuestra Señora de los Remedios con sus marcos negros y sus vidrieras; ambas en doce pesos apreciadas.

1705. *Carta de dote que otorga Andrés Márquez, maestro de sastre, originario de Puebla de los Ángeles, vecino de la ciudad de México, a favor de Mateo de Aguilar y de Juana de Cisneros quien, junto con Juan Correa, maestro del arte de la pintura, entregó los bienes dotales al otorgante*⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 110-117.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 132-136.

De entre los bienes dados en dote se encuentra una pequeña colección de escultura y una de pintura, ésta última compuesta por 21 cuadros de temas devocionales, todos pinturas de santos de entre los cuales se encuentran:

- Cuatro láminas de a sesma que son: Nuestra Señora del Pópulo, la de la Antigua, Jesús Nazareno y San Antonio Abad; las dos ochavadas, todas en seis pesos.

1708. Diligencias de inventarios y avalúos de bienes del difunto capitán Joseph de Olmedo y Luján, promovidos por su hijo y albacea Francisco de Olmedo y Luján ante Nuño Núñez de Villavicencio, corregidor de la ciudad de México⁷²

El día 11 de septiembre de 1708 tocó el turno a Juan Correa y Antonio de Arellano, maestros pintores, hacer el “aprecio” en lo que a los bienes inventariados de pintura se refiere, llegando a sumar poco más de 160 cuadros, de tamaños diversos y temáticas reiterativas en los retratos de santos y “países”, entre los que se cuenta alguno con *fábulas, floredos y figuras ridículas*; amén de que aquellos con pasajes bíblicos y alguno que otro evento contemporáneo como el *Túmulo de Nuestro Rey Phelipe Cuarto* “apreciado en veinte pesos”. Dado el amplio número no es difícil encontrar en esta colección algunas láminas:

- Una lámina de más de media vara de alto y media de ancho con su marco de tampicerán, del Señor en el Huerto, apreciada en ocho pesos.
- Una lámina de San Elifonzo de una tercia de largo y una cuarta de ancho, con su marco de tampicerán, apreciada en siete pesos.
- Una lámina de Santa Catalina de poco más de tercia de largo con su marco de ébano, maltratada, apreciada en tres pesos y medio.
- Otra lámina de Nuestra Señora de la Asunción, poco más de cuarta con su marco de tampicerán, apreciada en seis pesos.

⁷² *Ibid.*, pp. 142-166.

- Otra lámina de Nuestro Señor con la Cruz a cuestras con su marco de ébano, en cuatro pesos.
- Una lámina de la Visitación de una tercia de largo y una cuarta de ancho con su marco, en siete pesos.
- Otra lámina de la Huida a Egipto de una tercia de alto con su marco de tapincerán, tenido en seis pesos.
- Otra lámina del Lavatorio de una cuarta con su marco de tampicerán, perfilado de hueso, en tres pesos.
- Una lámina de una tercia de ancho y menos cuarta de largo del Desposorio de Santa Catalina con su marco de peral muy viejo, en tres pesos.
- Otra lámina de la Samaritana de una cuarta de alto y sesma de ancho, con su marco de peral, en tres pesos.
- Otra lámina de Nuestra Señora del Pópulo de una cuarta con su marco de peral, en seis pesos.
- Otra lámina de Santa Catarina Mártir, con su marco de tampicerán teñido, de una cuarta de alto, apreciado en veinte reales. (2.4 pesos).
- Otra lámina del Ángel de la Guarda de más de cuarta con su marco de madera ordinaria, apolillado, apreciado en dos pesos.
- Otra lámina de San Juan Evangelista con un cerco de flores, de más de cuarta, con su marco de peral, en veinte reales (2.4 pesos).
- Otra lámina de Santa María Magdalena con su marco de madera ordinaria, en cuatro pesos.
- Otra lámina de San Francisco de a cuarta poco menos con su marco de madera ordinaria, apolillado, en doce reales. (1.4 pesos).

- Dos láminas; la una de los Desposorios del Señor San Joseph y la otra del Convite de Simón, en setenta pesos.
- Una lámina de Nuestra Señora de una tercia de alto y una cuarta de ancho con su marco de madera ordinaria, teñido de negro, en dos pesos.
- Dos láminas; una de Nuestra Señora de Guadalupe y la otra de San Cayetano, de una tercia de alto, con sus marcos negros de madera ordinaria, en tres pesos las dos.

1784. *Una casa del siglo XVIII en México. La del conde de san Bartolomé de Xala*⁷³

Este conocido inventario fue publicado por Manuel de Romero de Terreros en 1957, como explica el investigador, fue mandado hacer por don Antonio Rodríguez de Pedroso y Soria, segundo conde de San Bartolomé de Xala, a raíz de la muerte de su esposa doña Gertrudis Ignacia de la Coterá y Rivascacho, en 1784. El detallado texto consigna en varias ocasiones la existencia de “láminas” y a reserva de que algunos casos refieran a metales diferentes al cobre e incluso estampas,⁷⁴ no cabe duda de que buena parte de las referencias remite a cobres y de ello dan constancia tres pinturas reproducidas en el tomo publicado por Romero de Terreros.

- Una lámina, como de tres cuartas, en que está pintada la Santísima Trinidad, con marco de chapa de plata, moda antigua y su vidriera; en cincuenta y cinco pesos.
- Dos láminas de a vara, pintadas en ellas las imágenes de San Francisco Xavier y Santa María Egipcíaca, con marcos de chapas de plata, cristales y copetes, con lunitas azogadas; todo en doscientos y cuarenta pesos.

⁷³ *Una casa del siglo XVIII en México. La del conde de san Bartolomé de Xala*, (Reseña, selección de documentos y notas de Manuel Romero de Terreros), México: Imprenta Universitaria, UNAM, IIE, 1957. (Estudio y fuentes del arte en México VIII), pp. 49-50 y 62-64.

⁷⁴ No escapa al investigador actual la dificultad en las nomenclaturas de antaño con las de hoy, dificultando la diferenciación entre “lámina” para referirse a pinturas sobre cobre y “láminas” en alusión a estampas, ya que el uso era indistinto. En algunos casos hay indicios que acotan la referencia, en otros es más difícil hacer la diferenciación. En este inventario se alude varias veces a estampas, diciendo, por ejemplo: “Una estampa alemana de San Cayetano, con vidriera, y marco de moda; en seis pesos”. *Ibid.*, p. 64.

- Una lámina de cerca de vara, pintada en ella la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe con siete apariciones y marco chapeado de plata, con copete y vidriera; en cien pesos.
- Una lámina de más de tercia en que está pintada la Santa Verónica, con su marco de ébano, antiguo, y vidriera; en diez y seis pesos.
- Otra lámina de poco más de tres cuartas, con marco de madera de moda, pintado en ella San Pascual Bailón, con vidriera; en cincuenta pesos.
- Una lámina de dos tercias, pintada en ella la imagen de María Santísima de los Dolores, con marco de madera gateada y vidriera; en veinte pesos.
- Una lámina de a vara, en que está pintada, de medio cuerpo, Santa Gertrudis, con vidriera y marco gateado; en cincuenta pesos.
- Una lámina de media vara, de Nuestra Señora de la Concepción, con marco de madera, a la inglesa y vidriera; en doce pesos.
- Una lámina de a ochava, pintada en ella San Francisco de Paula, con vidriera y marco de ébano; en cinco pesos.
- Dos laminitas con vidrieras y marcos de Rosicler, pintadas en ellas las imágenes de la Purísima Concepción y Señor San José, de una cuarta de largo; en veinte pesos.
- Dos láminas de a vara escasa, la una del Hijo Pródigo y la otra la Mujer Adultera, pintada muy superior, con sus cristales y marcos dorados de la moda; en ochenta pesos.



J. Gaitán, Pintura sobre lámina

Y en el oratorio:

- Una lámina de Nuestra Señora de los Dolores, como de tres cuartas, con su marco de naranjo y vidriera; en veinte pesos.
- Una lámina de tres cuartas del Señor San José, con marco a la inglesa y vidriera; en catorce pesos.
- Una lámina de San Antonio, de a tercia, con marco de madera fina y vidriera; en cinco pesos.
- Una lámina de más de a tercia, de Santa Gertrudis, con marco de ébano y vidriera, pintura regular; en cuatro pesos, cuatro reales.

Mediados del siglo XVIII. José de Gorraez⁷⁵

- *Item* una lámina de a tercia del alma de la virgen con su marquito negro en un tercio foja”.

Y dentro de los bienes de la capilla familiar:⁷⁶

- *Item* una lámina pequeña de Nuestra Señora de la Luz con su vidrio y marco de lo mismo en dos pesos.

⁷⁵ [Joseph de Gorraez, escribano de gobernación y guerra de esta Nueva España] AGN. Vínculos y Mayorazgos, vol. 75, exp . 9, inv 3. foja 216 r. Agradezco a Martha Sandoval esta información.

⁷⁶ [Joseph de Gorraez, escribano de gobernación y guerra de esta Nueva España] AGN. Vínculos y Mayorazgos, vol. 75, exp . 9, inv 2. foja 208 r.

El caso de la capilla del Ocho en la catedral de Puebla

“Pero no es la vieja anécdota, ni aún sus situaciones, lo importante de esta preciosa lámina de cobre. Es, naturalmente, la pintura. ¡Qué gozo debió sentir Villalpando pasar del enorme mural cóncavo de la cúpula de los Reyes a este mínimo espacio medido en centímetros o en sesmas, como dirían entonces! De los metros cuadrados a los centímetros cuadrados, así pudo demostrar el genial pintor qué tan excelente era en el muralismo como en la miniatura. El coro de alabanzas debió de ser nutrido”.

Francisco de la Maza sobre *El Paraíso* de Cristóbal de Villalpando⁷⁷

La capilla del Espíritu Santo, como se llama oficialmente “el Ocho” de la catedral de Puebla, fue construida en la década de los años 80 del siglo XVII, a partir del reconocimiento, por parte del cabildo, de la necesidad de contar con un espacio para resguardar el tesoro de la iglesia, tarea para la cual fue asignada la cantidad de ocho mil pesos, el 4 de julio de 1674.

La traza es autoría del maestro Carlos García Durango, quien dirigió el proyecto hasta su terminación en 1688, año en el que el señor maestrescuela de la iglesia don José de Salazar Barahona donó para el adorno de la nueva capilla unas “láminas curiosas, ofertas y benditas”.⁷⁸ Tanto empeño puso Salazar en el adorno de este espacio que en su testamento pidió ser ahí enterrado, hecho que se verificó en 1701. Pero no hay mejor relación de lo que el maestrescuela hizo por la capilla que aquella que Miguel Alcalá y Mendiola (1714-1746) hizo en su *Descripción en bosquejo de la imperial, cesárea, muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*:

“... Adornó y enriqueció este garboso y primoroso ocho el señor doctor don Joseph de Salazar, maestrescuela de esta santa iglesia, con tres altares de láminas de excelente pintura,

⁷⁷ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: INAH, 1964, p. 109.

⁷⁸ Dean don Diego de Victoria Salazar en acta de cabildo catedralicio del 2 de marzo de 1688 citado en Fernando E. Rodríguez-Miaja y Arturo Córdova Durana, “El mecenazgo de la capilla del Ocho en la catedral de Puebla”, *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla, Instituto de Ciencias y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 99.

entre las láminas hay riquísimos y preciosos relicarios, mandando pintar al óleo toda la bóveda y cornisas, hermo­seando con espejos cristalinos tan bien compasados que parada cualquier persona en los azulejos que tiene en medio leerá en sus espejos los nombres de los cinco mejores señores: Jesús, María, Joseph, Joaquín y Ana en letras de oro, costeando el adorno de manteles, palias, frontales y doce blandones de plata para los altares y tapetes, que éstos y la puerta que de baluartes de madera tapin­serán [sic] labrados con una antepuerta de terciopelo carmesí ocupan los cuatro ángulos del ochavo, y en los otros cuatro se formaron unas alacenas curiosas sirviendo de aparadores para guardar la plata de la iglesia, puso vidrieras finas con marcos dorados a las doce cruces que se formaron en la iglesia para su consagración, gastando en esta elegante obra más de diecisiete mil pesos, pidiendo por súplica le sepultasen en dicho ochavo en donde hoy yace en cenizas.”⁷⁹

Hoy sabemos que el grueso de la colección de láminas donadas por Salazar Barahona eran de procedencia flamenca y que, seguramente, con el fin de completar y dar unidad estética al nuevo espacio se encargó a dos de los principales artistas del momento, Cristóbal de Villalpando y Juan Tinoco, otras pinturas en cobre.



Detalle de la Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.



Anónimo, *Anunciación con Ángeles y Santos*, h. 1640-50. (84x115 cm). Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

Como asegura Rogelio Ruiz Gomar: “Ignoramos todo lo relativo al tiempo y circunstancias que rodearon el encargo de la lámina de Villalpando”⁸⁰ y de Tinoco,

⁷⁹ Citado en *ibid.*, p. 102. Pedro Rojas cita a Bermúdez de Castro y su *Teatro Angelopolitano* (1699), quien hace una descripción de la ubicación de la capilla y da noticias de sus benefactores: “Síguese de la Sacristía la rica pieza que nombran del Ochavo, o por ser la figura ochavada o porque su fábrica costó ocho mil pesos al señor Magistrado Dr. don Juan Rodríguez de León... Enriqueció este hermoso Ochavo la libertad del Sr. Maestrescuela Dr. don José de Salazar Barahona”. Es ésta también una de las fuentes que indican el monto de la fábrica de la capilla. Cabe destacar que en la publicación se reproduce una lámina de los *Desposorios de María*, de otra forma difícil de consultar. Pedro Rojas, *Monografías de Arte Sacro. La Catedral de Puebla 7*, México: Comisión Nacional de Arte Sacro, septiembre-diciembre 1980, p. 30.

⁸⁰ Juana Gutiérrez Haces, et. al., *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México: Fomento Cultural Banamex, IIE, UNAM, CONACULTA, 1997, p. 240.

agregaría yo, aunque tenemos más pistas respecto al encargo que se le hizo al primero que al segundo. Pues justo en 1688 Villalpando estaba en Puebla pintando la cúpula de la capilla de los Reyes de la propia catedral. Sus obras en el ochavo suman tres: *El Paraíso*, *El diluvio* y *El martirio de Santa Catarina*; de los cuales los primeros dos están firmados en 1689. Esto quiere decir que es muy probable que mientras se ocupaba del proyecto de la cúpula le fue hecho este otro encargo.

Cabe destacar que las tres láminas mencionadas son las únicas pinturas sobre este soporte que se conocen de Villalpando, no así de Tinoco, pintor poblano que firma para este mismo espacio los siguientes cobres: *Santiago Matamoros*, *San Fernando Matamoros*, *Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* y *Éxtasis de Santa María Magdalena*.⁸¹ Muy poco se sabe de su participación en el Ochavo pues muy poco ha sido estudiado este artista, aunque a un primer golpe de vista destaca el carácter detallado y minucioso de sus composiciones, así como el énfasis en los aspectos del paisaje; característica poco común en la pintura novohispana aunque evidencia una fuerte influencia de la pintura flamenca del siglo XVII.

Mucho más se ha dicho de Villalpando, de ahí que nos detengamos en él, empezando por aludir al estudio que a su obra dedicó Francisco de la Maza, y es que vale la pena recuperar las impresiones de este investigador respecto a *El Paraíso*:

“*El Paraíso* es una de las pinturas más encantadoras que pueden gozarse en el importante conjunto de la trisecular pintura colonial mexicana. En las reducidas dimensiones de 88x60 cm, Villalpando, con sumo cuidado, con todo cariño, empuñó el fino pincel de miniaturista y nos regaló esta historia del paraíso perdido que parece original, incluso en su composición, aun cuando anda muy cerca de la influencia flamenca”.⁸²

Esta impresión revela el hecho de que las láminas constituían una pauta de cómo pintar, además de qué pintar. En este sentido no cabe duda que los cobres funcionaban como pautas que guiaban el curso acerca de las formas, los estilos y

⁸¹ Aunque también le fueron atribuidas, por Fernando E. Rodríguez-Miaja: *Estigmatización de Santa Catalina, Desposorios de Santa Rosa de Lima, Martirio de San Simeón, El martirio de San Felipe de Jesús, Transverberación de Santa Teresa, Éxtasis de San Juan de la Cruz, San Miguel del Milagro, San Humberto, Santa Cecilia con Tiburcio y Valeriano, Santa Bárbara y San Cayetano*. Fernando Rodríguez Miaja, *Juan Tinoco, gloria de pintura poblana*, México: Círculo de Arte, CONACULTA, 2004.

⁸² de la Maza, *op. cit.* p. 108.

las modas en la pintura. Claro que todo indica que el estilo elegido por el pintor fue deliberadamente flamenco con fines de unidad estética respecto con los cuadros ya existentes en ese espacio.

En la larga descripción que de la Maza hace de este cuadro, la superficie se muestra como una pequeña caja llena de maravillas. Villalpando, quien dicho sea de paso estaba en el mejor momento de su carrera,⁸³ hace en este *Paraíso* “un derroche gustoso de ramas, hojas, flores, pájaros”⁸⁴ y personajes —sumando en total 22 figuras—. Y a pesar de la complejidad de la escena, ideal para ser vista de cerca, está en un punto relativamente lejano al espectador, como una joya cuyo brillo resalta pero que no es tan fácil acceder a ella. El impacto alude al conjunto más que a los detalles,⁸⁵ aunque estos bien pudieran ser vistos de cerca sin demeritar la obra.

En estos días *El Paraíso* ha dejado temporalmente su morada original para llevarla a las salas del museo de San Ildefonso. Ahí, la lámina es dispuesta frente a los ojos del espectador a tan sólo centímetros de distancia gracias a lo cual es posible mirarla con detenimiento y notar cómo la no absorción del soporte permite al espectador adivinar la forma en la que el espacio representado ha sido construido. Los finos detalles de las flores, los brillos de los ojos, las gaviotas en el cielo parecen incluso tener relieve, son evidentemente lo último, los acentos. El sol, en cambio, se asoma apenas en la esquina superior izquierda y parece sostener todo el peso del material pictórico, es el fondo, la pauta lumínica. El color, que no se incorpora como en un lienzo, nos anuncia la combinación de tonos que prevalece en la paleta del autor y la ruta del pincel.

En la imagen del *Diluvio*, a mi parecer un poco más libre en cuanto al trazo, este seguimiento del pincel desvela la creación de volúmenes, la dirección de la olas, la violencia del mar enfurecido, acentúa el dramatismo del rostro de los personajes en primer plano e insinúa el caos que prevalece en los planos más lejanos. Pero la búsqueda de

⁸³ Las láminas las hizo en un periodo en el que ya había consolidado su carrera como pintor, realizaba los encargos más importantes de las cedes catedralicias de México y de Puebla —La Sacristía de la catedral de México y la cúpula angelopolitana—; claro que, como estos importantes encargos demuestran, la pintura monumental era su fuerte.

⁸⁴ De la Maza, *Ibid.*, p. 109.

⁸⁵ Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre...”, *op. cit.*, p. 96.

expresión no va en demérito del detalle, simplemente ya no estamos ante una pintura, como en el caso de Alonso López de Herrera, de apariencia esmaltada y aterciopelada, más sí brillante y suave: otra de las posibilidades técnica que sobre este soporte se pueden desplegar.



Cristóbal de Villalpando, *El diluvio*, 1689. (59x90 cm).

Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

Juana Gutiérrez Haces, por su parte, hizo lo propio con *El diluvio*, obra en la que Villalpando imprimió “toda la fuerza y dinamismo que había aprendido en sus obras de gran formato... Muchas cosas impresionan de esta pequeña lámina, la fuerza expresiva de los personajes, el ambiente opresivo de la tormenta, el momento de la historia que eligió el pintor, los restos de la ciudad que yacen bajo las aguas, los elementos que imprimen dinamismo a la obra... Todo esto unido logra una de las composiciones más dramáticas y dinámicas del mundo novohispano”.⁸⁶ Y qué decir de las impresiones que el *Martirio de Santa Catalina de Alejandría* dejó en Rogelio Ruiz Gomar: “obra cuyas modestas dimensiones son sobrepajadas por su grandilocuente y fogoso lenguaje plástico, debe ser considerada entre las obras más enérgicas y deslumbrantes de su producción y aun de toda la Nueva España”.⁸⁷

⁸⁶ Gutiérrez Haces, *op. cit.* p. 236.

⁸⁷ *Ibid.* p. 240.



Cristóbal Villalpando, *Martirio de Santa Catalina de Alejandría*, 1688-89. (43x34 cm). Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla

Aludo a la certificada opinión de estos investigadores por estar en el contexto de la caracterización de la obra del pintor novohispano, lejos del interés de un estudio dedicado a las láminas de cobre que pudiera tener algún afán reivindicativo de un género que muy poco y con un todavía incipiente sistema se ha volteado a ver. Claro que muchos cobres más existen sin las cualidades aquí señaladas pero queda claro, por otro lado, que éstas no sólo eran obras de carácter popular y escaso valor estético. Afirmo, en este sentido, que este tipo de pintura lo mismo fue consumida por mecenas clericales como los del Ochavo⁸⁸ que por clientes que se acercaban a El Parián u otro mercadillo, gozando de esta suerte de una demanda muy diversificada.

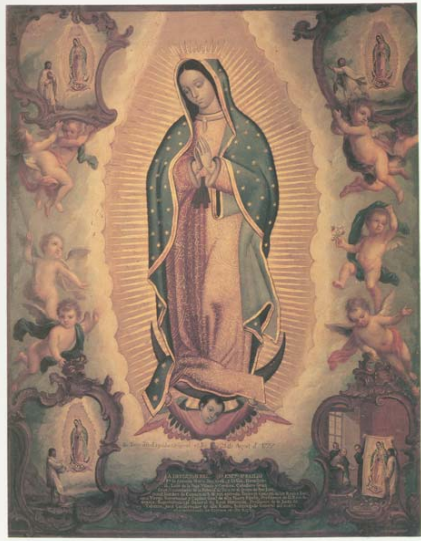
3.3.4. Tipos de producción y ámbitos a los que están dirigidos

Los posibles consumidores de estas láminas estarían, en principio, en un espectro muy amplio de la sociedad novohispana. No sería correcto limitar el consumo de estas pinturas a una distribución específica entre algún sector social o ámbito, pues, además, las amplias vías de distribución de que se valieron —y que permitían encontrarlas en mercados, tiendas, buhoneros ambulantes y comerciantes de todo tipo—, repercutieron en la multiplicación de su incidencia en el mercado.

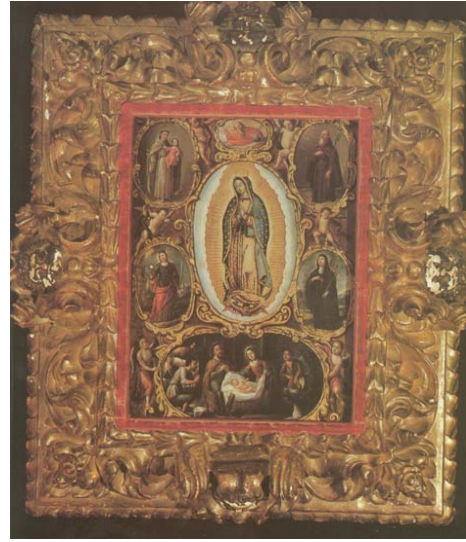
⁸⁸ Existen otros espacios similares al Ochavo de Puebla en América, entre ellos están la capilla del Chapetón de la iglesia de San Francisco en Bogotá —conjunto de ocho cuadros atribuidos a Gerard de Lavallé, artista flamenco del siglo XVI y el retablo de San Ignacio en el cruceiro de la iglesia de San Pedro en Lima —que incluye 16 pinturas sobre cobre con varios santos y *La Virgen de los Dolores*—. Marta Fajardo de Rueda, “La pintura sobre lámina de cobre en el Nuevo Reino de Granada“, *Revista Credencial Historia* 129, Bogotá, septiembre 2000. p. 3 y Bargellini. “La pintura sobre lámina de cobre...”, *op. cit.*, p. 97.

Ahora bien, tanto el tipo de producción como las características inherentes al soporte, perfilan la función y público al que éstas pinturas fueron destinadas. Hablamos, pues, de pinturas de pequeño formato con representaciones de tipo fundamentalmente devocional, destinadas, en gran medida, al culto privado que involucraba o abarcaba a distintos estratos sociales.

Como casi toda la producción de pintura novohispana, los cobres tienen un sentido religioso, abundan las representaciones tipo retrato de santos, santas, vírgenes —sobre todo vírgenes de Guadalupe, *Maters Dolorosas* [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, puntos 4.3.3. láminas de cobre con la representación de la Virgen de Guadalupe en la colección del Museo Franz Mayer y 4.3.4. Láminas de cobre con la representación de la Virgen Dolorosa en la colección del Museo Franz Mayer] y Cristos. Aunque también encontramos pequeñas láminas con escenas relativas a la vida de Cristo y de María, amén de alguno que otro pasaje de las Sagradas Escrituras. Algunas de estas pinturas presentan pequeños orificios en sus esquinas o en la parte superior central, indicativo de que pudieron haber sido fijadas a las paredes con un clavo, seguramente decorando alguna estancia residencial u ocupando el lugar central de un pequeño altar doméstico. Otras laminitas aún pueden ser vistas sobre objetos de tipo litúrgico tales como atriles [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.4.1. *Atril con medallón de la Santísima Trinidad*] o puertas de sagrario e incluso otras tantas formaron y forman parte de retablos en las iglesias, además de que muchas pinturas de este tipo, se destinaron a las capillas de los templos.



Francisco Antonio Vallejo, *Virgen de Guadalupe*, 1777. (104x82 cm). Colección Carlos Serra Pablo Romero. Sevilla.



Anónimo, *Virgen de Guadalupe con santos y nacimiento*, siglo XVIII. (25x19 cm). Agustín Cristóbal, México



Manuel Serna, *Escudo de monja con la Virgen de Guadalupe*, h. 1780. (19.9 cm de diámetro). Colección particular



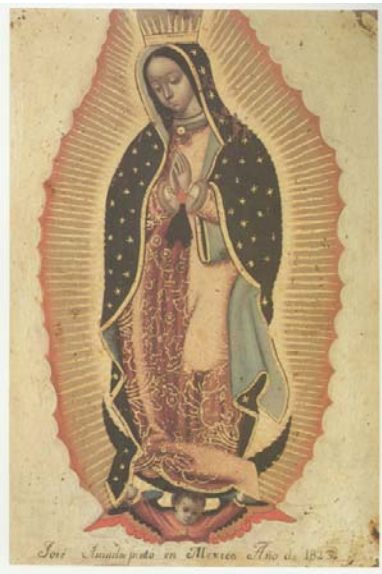
Sebastián Salcedo, *Virgen de Guadalupe*, 1799. (63.5x48.3 cm). Denver Art Museum, Denver



Miguel Cabrera, *Virgen de Guadalupe*, 1761. (73x59 cm)
Colección Beatriz Velasco Alemán, México



Miguel Cabrera, *Virgen de Guadalupe*, 1752.
(12.4x7.9). Colección particular



José Amador, *Virgen de Guadalupe*, 1823. (24.3x18 cm).
Colección particular



Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, h. 1830. (76x57.8 cm).
Colección particular



Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. (73x63 cm).
Colección Villavicencio, España



Anónimo, *Virgen de Guadalupe con apariciones*,
h. 1765. (31.2x22.1 cm). Colección Rodrigo
Rivero Lake



Miguel Cabrera, *Retablo de la Virgen de Guadalupe con
fray Juan de Zumárraga, San Juan Bautista y Juan Diego*,
siglo XVIII. (57x44 cm). Museo Nacional de Arte, México



Nicolás Rodríguez Juárez, *Virgen de Guadalupe*,
siglo XVIII. (20x13.5 cm). Museo de América,
Madrid



Anónimo, *Escudo de monja con la coronación de la Virgen de Guadalupe y santos*, siglo XVIII. (15.4x15.5 cm).
Colección particular, México



Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. (27x22 cm). Colección Clavero Ternero, Sevilla



Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. (7x5.8 cm).
Colección particular



Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. (8x6.5 cm). Colección particular



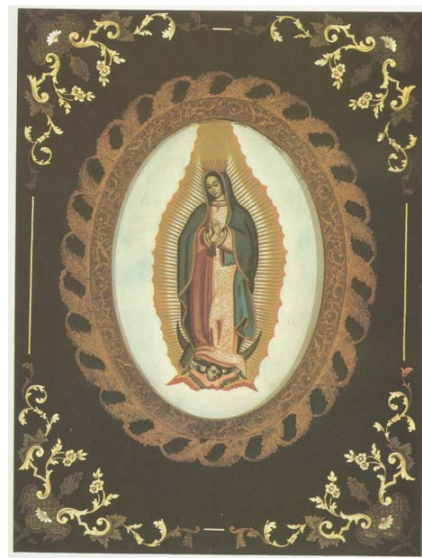
Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. (42.5x32.5 cm)
Colección Beatriz Velasco de Alemán, México



Anónimo, *Sagrada Familia guadalupana*, h. 1800



Anónimo, *Dios Padre pintando a la Virgen de Guadalupe*,
h. 1820. (47.9x33.3 cm). Colección Rocío Gutiérrez Cortina,
México



Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, h. 1860.
(17x13.4 cm). Colección particular, México

Una pintura sobre cobre podía adornar por igual una humilde capilla, que las celdas de frailes y monjas alumbrándolos en sus ejercicios espirituales. Y tan dignos eran algunos de los ejemplares que se utilizaban para engastarlos en las puertas del tabernáculo que ocultan el sacramento eucarístico y, por lo tanto, presiden, en cierto sentido, la celebración de la liturgia.⁸⁹

Pero las imágenes sagradas estuvieron presentes en todos los ámbitos de la vida cotidiana, no sólo en los templos u oratorios. Este hecho se hizo más patente en el siglo XVIII, cuando ya se incluía un apostolado en los medallones de tal mueble o una piedad en el remate de este otro. Cabe recalcar que también se han encontrado ejemplos de pinturas sobre cobre novohispanas con temas seculares, como son las escenas mitológicas y los famosos cuadros de castas, recordemos en este sentido la descripción de Viera acerca de El Parián y lo dicho acerca de algunos peninsulares y criollos que asumían un ideal aristocrático que repercutía en la demanda de objetos suntuarios para adornar sus palacios o a ellos mismos, como lo demuestran algunas miniaturas en forma de medallas. Aunque si de joyas y cobre hablamos los escudos de monjas no tienen parangón.

- Retablos. Capilla del Cristo de Tlacolula, Oaxaca; capilla del Ocho, Puebla; Iglesia de El Carmen, San Ángel, ciudad de México; retablo de Santa Teresa y retablo de la Infancia de Cristo de la catedral de México; sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús, Puebla.⁹⁰
- Puertas. Altar del perdón en la catedral de México, obra de López de Herrera, y de autor anónimo el *Divino Rostro* del retablo de la capilla del Santo Cristo y Reliquias en la Catedral Metropolitana.
- Miniaturas. Además de las pinturas de pequeño y mediano formato se hicieron muchos medallones con imágenes sagradas e incluso retratos⁹¹ que eran adornados con marcos de plata. Pinturas que debieron aprovechar la facilidad de ejecución y de precisión de la técnica al óleo sobre cobre para lograr el

⁸⁹ Iván Escamilla González, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁰ Carola García Manzano Martín, *op. cit.*, p. 65.

⁹¹ Como los de la colección Backal con la imagen de San Emigio Obispo (9.7 x8 cm). VVAA., *Pintura mexicana en lámina*, *op. cit.*, p. 136.

detallismo requerido. Por formato y tamaño adquirirían estas miniaturas un aspecto de joya y de hecho solían ser llevados en las prendas atados con una cadena o un listón.⁹² Sin embargo, cabe precisar que el auge del arte en miniatura tuvo lugar a fines del siglo XVIII y durante el XIX.

- Escudos de Monjas. Ornamentos de uso común entre las monjas jerónimas y concepcionistas en la Nueva España. Son unos medallones de entre 15 y 20 centímetros la mayoría de ellos hechos en vitela o cobre que eran usados por las monjas sobre el hábito, bajo el cuello y encima del pecho, el día de su consagración. Su uso era sin duda alguna ornamental pero también encerraban varios aspectos simbólicos; eran una especie de amuleto protector contra el pecado, el motivo de la reflexión y devoción de la monja y también podía ocurrir que en él estuviera pintada la advocación de la cual la monja había tomado su nuevo nombre.⁹³ El uso de estos escudos se estableció a principios del siglo XVII;⁹⁴ sin embargo, el auge de esta expresión tuvo lugar en el XVIII, periodo en el cual encontramos autorías de Francisco Martínez y Miguel Cabrera, entre muchas otras pinturas anónimas, varias de las cuales, se ha sugerido, pudieron haber estado a cargo de las propias monjas.⁹⁵

Técnica de manufactura

Se ha dicho a propósito del grabado en la Nueva España que entre los calcógrafos del siglo XVIII circulaban manuales, como el de Manuel Rueda, en los que se explicitaba la forma en la que se podían hacer láminas de cobre, pero, ¿cómo las hacían?, ¿cuáles son las características generales de las planchas usadas aquí por los pintores? En primer lugar, es evidente que todas las planchas utilizadas fueron forjadas por martillado en caliente. Su largo y grosor es disparajeo pues puede variar de uno a tres milímetros.⁹⁶ En un documento hecho por la Universidad Veracruzana de México acerca de la metalistería y el arte popular

⁹² Carola García Manzano Martí, *op. cit.*, p. 66.

⁹³ Guillermo Tovar de Teresa "Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial", *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México: Landucci, CONACULTA, 2003, p. 42.

⁹⁴ Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*, México: Grupo Azabache, 1992, p. 64.

⁹⁵ Clara Bargellini, "La pintura sobre lámina de cobre", *op. cit.*, p. 98.

⁹⁶ Armida Alonso y Roberto Alarcón, *Tecnología de obra de arte en la colonia*, México: UIA, 1993, p. 37.

se habla del trabajo del cobre martillado en Michoacán e Hidalgo y describen un procedimiento que bien podría ilustrarnos acerca de cómo los artesanos coloniales batían sus planchas: “funden el cobre en un pozo a flor de tierra llamado cendrada, utilizando cenizas de carbón y leña de encino para la fragua, y avivando el fuego mediante fuelles de mano... El fuelle transmite la presión del aire hacia la cendrada a través de dos tubos llamado cañones. De allí se obtienen planchas de metal de hasta 45 centímetros de diámetro por seis u ocho de grueso que se cortan con cincel en los tamaños necesarios según el tipo de pieza a realizarse. Cada pedazo o «tejo» de cobre se mete al fuego y cuando está al rojo vivo se golpea sobre el yunque para estirarlo. Luego empieza el martillado”.⁹⁷

A diferencia del caso europeo, en Nueva España no se ha encontrado ninguna plancha marcada y es que si bien las ordenanzas de plateros son muy explícitas respecto a la necesidad de marcar sus productos de oro y plata nada se dice de otros metales,⁹⁸ mientras que en el apartado dedicado exclusivamente a los batihojas no se habla de marcajes. Un vestigio de esta naturaleza sería muy clarificador, mientras tanto sabemos que había planchas reutilizadas con caras grabadas, que las láminas podían encargarse a los batihojas y que los propios pintores tenían posibilidad de forjarse su soporte.

Lo cierto es que el cobre era muy generoso a la hora de la preparación para recibir la pintura pues, a diferencia de otras técnicas, las láminas generalmente no llevan ninguna capa previa. Tan sólo se realizaba un raspado sobre el cobre —en forma de largas estrías paralelas— para procurar la adherencia de los materiales pictóricos. Según Alonso y Alarcón “cuando el pintor tenía el soporte en su poder, procedía a aplicar una capa de minio como antioxidante para, una vez seco, pintar... aplicando la capa pictórica directamente sobre el metal”.⁹⁹ Excepcionalmente se han encontrado cobres con una base de almagre y cola; aunque algunas láminas del siglo XVII presentan una imprimatura gris amarillenta no uniforme —en obras de Baltasar de Echave Ibía, Luis Juárez y López de Herrera— y en el XVIII, una roja —Miguel Cabrera—. ¹⁰⁰

⁹⁷ “Hecho a mano. Metalistería”, <http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=416>. Cizalla es llamada la herramienta para cortar las láminas.

⁹⁸ “Ordenanzas de platería”, Lawrence Anderson, *El arte de la platería en México*, México: Porrúa, 1996, p. 60.

⁹⁹ Alonso y Roberto Alarcón, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁰ Consulta realizada a la restauradora Thalía Camacho.

Cobres americanos en España

No quisiera acabar la parte teórica de esta tesis sin mencionar el viaje de los cobres americanos a Europa, un traslado que más que cerrar un círculo, permite visualizar otro de los contextos en los que funcionaban las láminas novohispanas.

“Hora es ya de no considerar a América como mero receptor y estudiar con el mismo ahínco el rebote de aquella empresa colonial”,¹⁰¹ asegura categórica María Paz Aguiló, y a pesar de que esto es asumido como un hecho hay pocas constancias de la llegada de objetos hispanoamericanos —en general— a la Metrópoli. Aunque la misma investigadora repara páginas más adelante: “lo que si es normal encontrar en los inventarios, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, son láminas de la Virgen de Guadalupe y son muy numerosas las que continuamente aparecen en las subastas, siendo Andalucía el sitio en el que se encuentra el mayor número de éstas”.¹⁰²

Con motivo del V centenario del Descubrimiento de América se hizo una exposición y se publicó un libro acerca del *Arte hispanoamericano en Canarias*¹⁰³ en la que fueron exhibidas varias pinturas sobre cobre de procedencia novohispana — misma que, según se asienta en el texto, fue la que más copiosamente fluyó hacia Canarias—, muchas de ellas anónimas aunque tampoco les son ajenos los nombres de Fray Miguel de Herrera, Miguel Cabrera, José de Páez y Francisco Antonio Vallejo. Entre los cobres expuestos está:

1. *Virgen de Guadalupe*

Tacoronte, iglesia de Santa Catalina de Alejandría

Cobre, 84x62 cm

Siglo XVIII

Se dice de este cobre que está situado en una capilla y que forma parte del importante legado que en los años 50 del siglo XVIII hizo el capitán José Espinosa Betancourt a esa Iglesia.

¹⁰¹ Aguiló, “El coleccionismo...”, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰² *Ibid.* p. 125.

¹⁰³ VV AA., *Arte hispanoamericano en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Comisión del V Centenario del Descubrimiento de América, Diócesis de Tenerife, Instituto de Estudios Hispánicos en Canarias, Litografía A, Romero., S. A., 1992.

2. *Coronación de la Virgen*

Santa Cruz de Tenerife, propiedad particular

Cobre 21x21 cm

Siglo XVIII

Se dice de esta lámina que procede de la Península Ibérica, donde se encontraba desde el siglo XVIII, y que llegó con los enseres de un rico indiano establecido en la Corte de Carlos IV. Según Clementina Calero Ruiz puede ser atribuida a José de Páez y debe ser considerada como una de las pinturas americanas más sobresalientes dentro de la producción existente en el Archipiélago.¹⁰⁴

Aludo a propósito del tema un ejemplo del traslado de imágenes guadalupanas de Nueva España a la Península: El comandante y científico Antonio de Ullua zarpó del puerto de Veracruz el 24 de diciembre de 1777 rumbo a España, traslado en el que le fueron encomendados algunos bienes del virrey Antonio María de Bucareli, quien le pidió entregarlos a sus familiares: “un óleo sobre cobre destinado a su sobrina la condesa de Gerena con la representación aparicionista de la Virgen de Guadalupe”, firmado por Antonio Vallejo en 1768.¹⁰⁵

Trasciende a través de estos ejemplos que las láminas de cobre jugaron un papel importante en la difusión de iconografías americanas, sobre todo en lo que se refiera a la Virgen de Guadalupe. Fenómeno del que dan cuenta la gran cantidad de cobres con esta temática, no exclusiva de grabados y lienzos.

Tal vez los cobres llevados de América no eran muestra de la posesión de riqueza, arte, objetos irrepetibles y exclusivos —estímulos del coleccionismo entre las elites— sino obsequios traídos en los viajes de Ultramar, objetos entrañables, dotados de connotaciones y contenedores de información de una vida que se desarrollaba allende los océanos.

¹⁰⁴ No fueron publicadas las imágenes de estas dos piezas en el catálogo de la exposición.

¹⁰⁵ Jaime Cuadriello, “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, *México en el mundo de las colecciones de arte... op. cit.*, p. 265.

4.1. Pintura sobre lámina de cobre. Flandes, siglo XVII

4.1.1. Frans Francken II. *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*

	<p>Nº Inventario: 03163</p> <p>Catálogo: APB-O114</p> <p>Autor: Frans Francken II (1581-1642)</p> <p>Título: <i>La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón</i></p> <p>Fecha: h. 1608-1610</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: Flandes</p> <p>Medidas: C/marco: 53.5x44 cm S/marco: 47x36.07 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 1)

El tema

La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón

La fuente de esta representación se encuentra en el Evangelio según san Lucas 16:19-31, y forma parte de las narraciones de tipo moralizante contenidas en el Nuevo Testamento. El relato del pobre Lázaro y el rico epulón¹ cuenta que había un hombre rico que ofrecía todos los días espléndidos banquetes a sus amistades, haciendo un despliegue de lujo y derroche.

Un mendigo de nombre Lázaro, solía echarse en el portal de la casa del rico con la intención de poder conseguir algunas sobras e inspirar caridad ante su condición de pobreza y enfermedad, debido a que su cuerpo entero estaba cubierto de úlceras provocadas por la lepra. Las heridas estaban expuestas de forma que los perros se acercaban a lamerlas. El pobre Lázaro, incapaz de defenderse de los animales que lo olían y lamían como a la basura, tampoco pudo obtener la piedad del avaro rico.²

¹ *Epulón*: El que come y se regala mucho. *Diccionario de la Real Academia Española*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid: 1999.

² Louis Réau, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona: Alianza, 2000. Tomo 1. Vol. 2, p. 293.

Sin embargo, una vez muerto, Lázaro fue llevado por los ángeles al seno de Abraham, en tanto que el rico epulón dejó la vida terrena para entrar en el Infierno, desde donde levantó los ojos y vio a Abraham, y a Lázaro en su seno, moviéndolo a rogar: “Padre Abraham, ten piedad de mí y envía a Lázaro para que, con la punta del dedo mojada en agua, refresque mi lengua porque estoy atormentado por estas llamas”.

De esta forma, el rico se enviste de mal al simbolizar la avaricia, la gula y la lujuria, vicios que se contraponen a virtudes como la piedad, la caridad y el amor cristiano.³

Este tema, así como otros relacionados con la representación de parábolas del Evangelio, fueron comúnmente pintados por el autor.⁴

El autor

Frans Francken II (1581-1642)

Autor nacido en Amberes en una familia de pintores, Frans Franken II adquirió oficio como pintor a partir de las enseñanzas de su padre Frans Franken I (1542-1616). Aunque desde los 17 años pintó algunas obras, no fue sino hasta 1605 cuando ingresó al Gremio de San Lucas, corporación de la que fue decano en 1614. De todos los artistas de la familia, él fue el que mayor número de cuadros produjo —y, según Jaromir Neumann, de mejor calidad—. Destaca, para los fines de esta tesis, que al menos un cuarto de ellos fueron ejecutados sobre láminas de cobre.⁵

Si bien es cierto que la fama de Franken se basa principalmente en sus cuadros alegóricos y de historia, pintados en tabla o láminas de cobre de pequeño formato y destinadas al mercado burgués interno y al de exportación, también pintó un buen número de escenas religiosas de grandes dimensiones con el fin de adornar los muros de las iglesias de Amberes.⁶

³ *Ibid.*, p. 294.

⁴ VV AA., *Pintura y tapices flamencos*, México: INBA, Museo de San Carlos, 1984, p. 46.

⁵ Neumann, *op. cit.*, pp. 185 y 186.

⁶ Nina Ayala Mallory, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 1995, p. 113.

Nina Ayala Mallory asevera que el estilo de Franken se forma muy temprano y varía muy poco en las cuatro décadas que duró su carrera artística. Dicho estilo, apunta la autora, está aún dentro de una “estética manierista, con figuras atenuadas y elegantes”.⁷ Jaromir Neumann, en cambio, reconoce una primera etapa donde hay un uso de colores pesados y un diseño con manifiestas coincidencias con el arte del siglo XVI; y una segunda etapa en la que los colores son más vivos, más brillantes y sus composiciones comienzan a tener un mayor movimiento.⁸ De acuerdo con esta diferenciación la lámina del Franz Mayer caería en las de la primera época.

Análisis Formal

La representación reúne dos escenas del relato Lucano conocido como la *Parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*: el banquete del rico y a Lázaro en el portal, esperando algunas migajas.

Dichas escenas han sido integradas en una composición frontal horizontal, dirección que ha sido marcada por el techo de la casa del rico, de forma que la identificación de los distintos escenarios, es posible gracias a la existencia de dos planos que han sido marcados por el manejo de la proporción en las figuras y por la línea en escuadra que siguen los escalones que, en la parte inferior derecha de la lámina, tienen como función introducirnos a las escenas aludidas.

Disposición espacial no verosímil en que el interior y el exterior tienden a confundirse, y es que la estancia donde el rico ofrece el banquete está desprovista de paredes, gracias a lo cual es posible contemplar los dos ámbitos simultáneamente —recurso útil para mantener la continuidad narrativa—.

En el primer plano y en el sector izquierdo del campo plástico, está Lázaro tirado en el piso del portal de la casa del rico, con el torso levantado y echado hacia atrás en respuesta al embate de los sirvientes del epulón, quienes a palos y cubetazos de agua procuran que se vaya. Lázaro tiene junto a su pierna izquierda un platón para mostrar que

⁷ *Idem.*

⁸ Neuman, *op. cit.*, pp. 185 y 186.

sólo pide algo de comer, en tanto que en la mano derecha lleva la tablilla que lo identifica como leproso.

Tal y como el relato evangélico narra, los perros —en este caso dos— se acercan al pobre hombre para lamerle las úlceras de su cuerpo, con lo cual se pone énfasis en su calidad de desamparado.

En segundo plano, a la altura de la figura de Lázaro e incluso ante él, corre de forma horizontal una escena en la que el rico, sentado al centro de una mesa, departe con sus amistades un espléndido banquete. Este hombre, ataviado con turbante oriental, exalta su riqueza material al hacer gala de una rica vajilla de oro y plata, dispuesta sobre un mueble al fondo del cuarto, justo sobre su cabeza, costumbre reiterada que era signo de riqueza y distinción.⁹ A la izquierda, también sobre la pared, han sido colgados un par de cuadros que si bien por estar en penumbras no pueden ser reconocidos, sí indican el carácter de interior en el que ocurre la escena.

Alrededor de la mesa, unos catorce personajes forman parte del convite, todos interactúan, lo que da a la composición movimiento y expresividad. Sin embargo, destaca en particular la figura de una dama vestida de azul que sentada en la esquina izquierda de la mesa, aparta su cuerpo y su mirada del resto de los invitados para asomarse ahí donde yace el pobre Lázaro mendigando migajas de pan, mientras ella se lleva un bocado a la boca.

Un grupo más se reconoce a la derecha de la casa del rico epulón, se trata de los músicos que animan el banquete y, junto a ellos, los sirvientes —entre los cuales hay un niño— encargados de atender a los invitados. Todos ellos están fuera del techo del señor, su cobijo es el cielo, en el cual irrumpe a manera de blanca luna, el boceto de una Piedad que nos recuerda el carácter moralizante de esta narración, acentuado por la figura de un mono encadenado, que personifica al vicio y al pecado contenido, que fue plasmado en el primer plano del sector inferior derecho del cuadro y que mira, sin reparo, al espectador. Un par de frutas, tiradas a su lado, invitan a relacionarlo con el avaricioso rico del banquete y la cadena que lo ata a los escalones de piedra refrenda la parábola.

⁹ VV AA., *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la corona de España*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 2001, p. 67.

Es de noche, todo está en penumbra, la poca luz que ilumina las figuras lo hace de forma sesgada —parece que proviene del lateral izquierdo de la lámina—, y es más bien cálida, como aquella que emite el fuego de la chimenea o la de las velas. Luz que hace posible la unidad y la armonía cromática —paleta que oscila entre los grises, ocre, rojos y azules— e, incluso, devela la delicadeza de las pinceladas, ejerciendo un control anatómico y expresivo en las figuras.

Observaciones

Los indicios que permiten aventurar una posible fecha de ejecución de esta lámina son varios. En primer lugar se ha fijado el periodo de producción del autor, de 1600 a 1642, basado en las pinturas firmadas existentes.¹⁰ En segundo término se debe considerar la propia firma, ya que era común, en Flandes, que los miembros de una familia de pintores se distinguieran, máxime si tenían el mismo nombre. Y en efecto en la lámina del Franz Mayer el autor firma —en la esquina inferior derecha— como “DEN- Ion F Franck in” , es decir, *de jogen*, o “el joven”; forma que utilizó hasta 1616, cuando todavía vivía su padre.¹¹



Firma en el cobre del Franz Mayer

A esta observación hay que anar las consideraciones estilísticas hechas por Jaromir Neuman quien llega a la conclusión de que la lámina debió de ser pintada hacia 1610, en el periodo de juventud del artista¹²

¹⁰ Ayala Mallory, *op. cit.*, p. 113.

¹¹ Neuman, *op. cit.*, pp. 185 y 186.

¹² Neumann agrega que se conocen dos pinturas más, presuntamente del mismo periodo, que presentan semejanzas estilísticas; estas son: el *Festín de Herodes* (1609), de la colección A. G. Thiermann; y la *Mujer adúltera*, del Museo de Bale (1612). *Idem.*

Otra de las características de esta pintura, que arrojan luz sobre las condiciones de su producción, se encuentra en la parte posterior de la lámina, donde hay un sello que indica dónde, cuándo y quién forjó la lámina de cobre, como soporte, como materia prima. En todos los poblados de los Países Bajos había dos o más maestros ensayadores que tenían la responsabilidad de controlar todo lo relacionado con el cobre importado y a verificar la calidad de los productos hechos con este metal. De esta forma, cuando una lámina de cobre era aceptada, dichos controladores ponían una marca que indicaba su aprobación. Comúnmente la marca tomaba la forma de un escudo de armas de alguna ciudad, junto a la cual el artesano ponía su propia marca. Esta práctica tenía como finalidad proteger al artista contra el fraude, la falsificación y la competencia ilegal. Además, garantizaba la calidad a aquellos que compraban el producto. Así mismo, la marca indicaba origen lo que era importante para el mercado de exportación. Sin embargo, la gran mayoría de las pinturas sobre lámina de cobre prescinden de ella.¹³ En el caso del soporte de esta pintura el indicativo del lugar es una mano, marca gremial de la ciudad de Amberes, que funge como símbolo de la destreza de sus artesanos en todo género de manufacturas. El año es 1607 y Peeter Stas el orfebre que forjó la lámina y cuyo nombre quedó grabado alrededor de un corazón coronado por un cuatro.



Sello en la lámina del Franz Mayer

Ahora bien, Peeter Stas (h. 1565-1616), fue uno de los más prolíficos productores de láminas de cobre en Amberes durante el siglo XVII. Según Jorgen Waldum, se conocen 18 láminas de su factura, de las cuales catorce están fechadas.¹⁴ La marca más temprana conocida de este autor data de 1587 y fue utilizada por un pintor flamenco, aún sin

¹³ Wadum, *op. cit.* p. 107.

¹⁴ *Idem.*

identificar, quien realizó una *Adoración de los Reyes Magos*. Sin embargo, se sabe que además de Frans Francken II; los pintores Ambrosius Bosschaert el viejo (1573-1621),¹⁵ Pieter Brueghel I (1525-1569) y Paul Bril (1525-1569), hicieron composiciones sobre los soportes forjados por Stas.

En el catálogo razonado de Frans Francken II, hecho por Ursula Harting,¹⁶ que reúne buena parte de la obra conocida de Francken —en el que por cierto no fue consignada la que aquí se analiza— se estudia otra pintura sobre cobre que tiene el mismo sello de Peeter Stas e incluso la misma fecha: 1607. Se trata de una representación de la *Alegoría de la guerra*, hoy en una colección privada en la ciudad de Hamburgo, que además de estar firmada, ha sido fechada en 1608, lo que puede dar pistas importantes respecto al fechamiento de la propia lámina del Museo Franz Mayer.¹⁷ Gracias a esta información también es posible concluir que Stas fue el proveedor de láminas de cobre de Francken al menos en el periodo temprano de su producción pictórica.

En lo que atañe al motivo de representación debo decir que en el mercado de arte¹⁸ estuvo a la venta por intermediación de la casa Antiques Worl Belgium una tabla de 56x75 cm,¹⁹ autoría de Francken, que representa la parábola del pobre Lázaro y el rico epulón, cuyas semejanzas formales y compositivas con respecto a la lámina de la colección del Museo Franz Mayer saltan a la vista. En uno y en otro cuadro se reúne tanto la escena del banquete del rico como la de Lázaro en la puerta siendo apaleado por los sirvientes.²⁰ Lo mismo sucede con un cobre autoría de Francken puesto a la venta por la casa de subastas Christie's.²¹

¹⁵ <http://www.artweb.fr/fr/etudes/piasa/record2001/records.html>

¹⁶ Ursula Harting, *Frans Francken der Jungere (1581-1642)*, Freren: Dir Gemalde mit Kritischem Oeuvrekatalog, 1989.

¹⁷ Agradezco esta información a Jahel Sanz Salazar, investigadora de arte flamenco y asistente del doctor Matías Díaz Padrón, curador en jefe de la colección de pintura flamenca del Museo del Prado.

¹⁸ <http://www.antiques-world.com>, página web de los corredores de arte Antiques World Belgium.

¹⁹ Pintura que pertenecía a la colección Herkomst.

²⁰ <http://www.antiques-world.com>

²¹ *Christie's*, Nueva York. 5 de marzo de 1982, lote 144.



Frans Francken II, *El malvado rico y el pobre Lázaro*, óleo sobre tabla (56x75 cm). Puesto en subasta por Antiques Worl Belgium



Frans Francken II, *El malvado rico y el pobre Lázaro*. Puesto en subasta por Christie's el 5. 11. 1982

Ahora bien, vale la pena recalcar que debajo de la firma de Francken en la lámina del Mayer apenas es visible la contracción “in” de “inventó” o “inventor” que fue comúnmente utilizada por pintores y grabadores para señalar la originalidad de la composición, esto es, para reivindicar que él es el inventor de la composición, que no fue tomada ni copiada de otro modelo. Sin embargo, existe un grabado de Jean le Clerc —pintor y grabador nacido en Nancy en 1587 y muerto en 1633—²², con el tema de *La historia del malvado rico o la vida deliciosa del malvado rico*, publicado en París en 1611; que reproduce la parábola de Lázaro y presenta a un tiempo el banquete del rico epulón y a Lázaro leproso tendido en el piso pidiendo comida mientras es lamido por dos perros. Las semejanzas entre las dos composiciones es evidente y destaca al mismo tiempo la cercanía en las fechas de ejecución.²³ Sin el afán de ser concluyente, vale la pena mencionar que es sabido que en algunas composiciones —por ejemplo, en *El triunfo de Neptuno y Anfitrite*— Franken hace uso de los grabados de Marcantonio Raimondi sobre obras o dibujos de Rafael.²⁴ Pero por otro lado, se sabe que le Clerc grabó con frecuencia obras de pintores contemporáneos suyos; estampas que dieron la vuelta por todo el orbe occidental.

²² Bénézit. E., *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París: Gründ, 1999.

²³ <http://www.libreriaگویا.com>. Agradezco a Rebeca Kraselsky su generosidad al darme esta información.

²⁴ Ayala Mallory, *op. cit.*, p. 114.



Jean le Clerc, *Vida deliciosa del malvado rico*, París, 1611

Teresa Gisbert reproduce en el capítulo de “Identidad étnica de los artistas del virreinato del Perú” en el *Barroco Peruano*, un lienzo del pintor peruano Leonardo Flores, que representa el banquete ofrecido por el rico epulón en segundo plano y a Lázaro sobre el piso siendo lamido por los perros y pidiendo caridad, en una disposición que, sin duda, sigue al grabado europeo y, por lo tanto, también semejante a la lámina de Francken. Conviene prestar atención en los tres casos a la mujer que entorno a la mesa se reclina ligeramente hacia atrás apartándose momentáneamente del convite.



Leonardo Flores, *El pobre Lázaro y el rico*

*epulón, óleo sobre tela, siglo XVIII (Museo de la Catedral de La Paz, Bolivia)*²⁵


²⁵ Agradezco a Nelly Sigaut el haber tomado esta foto, pensando en el presente trabajo.

Esta pintura es del siglo XVIII y se conserva en el Museo de la Catedral de La Paz, Bolivia. En el artículo referido, la autora advierte la cercanía de la producción de Flores respecto a los grabados flamencos —aunque, de hecho, el modelo es de un grabador francés—, pero acota con certeza: “Flores logra la vistosidad y ese aire de fantasía propio del arte andino, con la rica vestimenta tachonada de joyas, donde lo preferente son los brocados y armiños”.²⁶

No se sabe si la lámina de Francken estuvo o no en México durante la colonia, aunque es seguro que sus pinturas llegaron a América. Lo cierto es que Franz Mayer la compró en México a las Galerías Internacionales, S. de R. L. y C. V., en diciembre de 1944 a un precio de 600 pesos. Hoy, una lámina del mismo autor con características similares tiene un precio de salida mínimo en casas de subastas de 3, 718. 40 euros.

²⁶ Ramón Mújica, *et al. El Barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito, 2002. (Colección Arte y Tesoros del Perú), p. 134.

4.1.2. Hieronymus Janssens. *Compañía de baile elegante en un interior*

	<p>Nº Inventario: 03144</p> <p>Catálogo: APB-0095</p> <p>Autor: Hieronymus Janssens, “El Bailarín”. (1624 -1693).</p> <p>Título: <i>Compañía de baile elegante en un interior</i></p> <p>Fecha: h. 1660</p> <p>Procedencia: Flandes</p> <p>Medidas: 35.2x44.4 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 2)

El tema

Compañía de baile elegante en un interior ó Sociedad de Danzantes

El nombre *Sociedad de danzantes* fue asignado a esta lámina por Jaromir Neumann, desde 1969 y con él ha figurado esta obra desde entonces;²⁷ aunque en realidad se trata de una escena de género relacionada con representaciones de la vida de la corte y la sociedad burguesa del Flandes del mediados del siglo XVII; mismas que comúnmente eran designadas *Elegant company* o *Compañía elegante*. A muchas de estas representaciones se les solía añadir en el título, además, alguna descripción: *Compañía de baile elegante en un interior*, *Compañía elegante bailando y conversando en un interior*, *Figuras elegantes bailando en una terraza* o *Baile en la corte*. Por ello, propongo un cambio de título a la obra, ajustado al género del que deriva: *Compañía de baile elegante en un interior*.

Lo cierto es que más allá de su designación, este tipo de representaciones compuestas por figuras pequeñas en ambientes interiores o exteriores plenamente detallados se popularizaron por todo el norte de Europa a partir de la segunda mitad del

²⁷ Neumann, *op. cit.*, p. 205.

siglo XVII, aunque según aclara Nina Ayala Mayory, la vertiente “burguesa o elegante” fue más próspera en Flandes.²⁸

Muchos de estos cuadros, combinan escenas de género con elementos del retrato en grupo; como la representación de músicos, solución que llegó a ser considerado un subgénero, popularizado, en gran medida, por las pinturas de Jacob van Oost (h. 1601-1671).²⁹

El autor

Hieronymus Janssens, “El Bailarín” (1624-1693)

Pintor flamenco —alumno de Christophe van der Laemen—, quien a través de su producción muestra un gusto acentuado por las escenas de género, especialmente por las de baile, de tipo cortesanas, lo que le valió el apodo de “El Bailarín”.

Janssens se graduó como maestro del Gremio de San Lucas de Amberes, en 1644 y su actividad más importante la desarrolló bajo el mandato de Juan de Austria, gobernador general y comandante en jefe de los Países Bajos (1656-1658).³⁰ Vivió una época de continuos enfrentamientos y alianzas entre Holanda, Inglaterra, España y Francia. Dentro de los conflictos más fuertes vividos en su terruño se encuentra la persecución a los jansenistas, a pesar de lo cual, la corte y civiles, no dejaron de encargarle obras.

Si bien es cierto que, políticamente, Francia era el enemigo público, en el arte era innegable la influencia proveniente de París. Incluso el propio Juan de Austria —bajo cuya protección trabajó Janssens— procuró emular las modas y la alegría de la corte francesa, tal y como podemos ver en algunas de las pinturas de bailes, fiestas y banquetes autoría de Hieronymus Janssens.³¹

Estas pinturas dan cuenta de los salones a los que la alta sociedad acudía para su esparcimiento; de las formas de relación de ciertos sectores, así como de la moda de la

²⁸ Ayala Mallory, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ Albert Racinet, *Historia del vestido*. Madrid: Libsa, 1990, pp. 61 y 62.

³⁰ Bénézit, E., *op. cit.*, Tomo 5.

³¹ R. H. Wilensky, *Flemish Painters*, Nueva York: The Viking Press, 1960. Tomo 1. Lámina 730.

época —de ahí que el autor también sea conocido como “El pintor de la moda”—; composiciones en las que algunos críticos de arte descubren cierta influencia de las *Fiestas Galantes* de Watteau.³²

Análisis formal

Escena de género que probablemente representa un salón de la corte de Juan de Austria, gobernador general de los Países Bajos, o un lugar de concurrencia para el esparcimiento de miembros de la clase alta flamenca.

Esta composición no solamente adopta un formato vertical, sino que también hace hincapié en dicha verticalidad de forma interna a través de los techos altos, la disposición escalonada de las figura en el sector derecho del soporte y por el dosel con cortinaje ubicado en ese mismo borde.

La dirección de profundidad de la pintura es diagonal, eje delineado a partir de la esquina inferior derecha hasta el borde superior izquierdo de la lámina, y que consta de dos líneas paralelas que encuentran su tope en un fondo arquitectónico, parcialmente abierto al cielo por un par de arcos de medio punto, sostenidos por columnas con capitel dorado estilo compuesto, paralelas al plano pictórico.

La mayoría de los personajes se alinean y se agrupan en el sentido de la mencionada diagonal, sólo uno de ellos rompe con este eje; de pie en el sector izquierdo de la composición, creando el vértice de un triángulo.

Dicho personaje forma un grupo visual con la mujer que se para coqueta frente a él, a cierta distancia. En ellos radica, al menos en un primer vistazo, la atención principal de la obra, en tanto que atrapan la mirada como punto focal. Pareja en coqueteo que da muestra de toda su galanura y elegancia en el centro de la composición, a través de su expresión corporal y de sus atuendos.

Él camina desde la izquierda, casi de puntitas, como en un paso de baile, para procurar un encuentro con la bella dama; cruzan miradas pero no se hablan, sonríen, están a

³² *Ibid.*, p. 44.

punto de encontrarse. En ellos podemos rastrear muy bien, la moda de la clase alta de la época. Él usa sombrero negro de ala ancha, posiblemente de fieltro y con plumón blanco; jubón corto color café, que nos permite ver los encajes de su ropa interior que caen a partir de las rodillas, por fuera de las medias calzas —moda posiblemente retomada de Luis XIV y muy usada a partir de 1660—.

En ella destaca un sombrero negro sin alas, pero adornado en la parte delantera con tres plumas blancas. Su frente queda libre de cabello, el cual cae por encima de sus orejas en forma de rulos blancos. Su pálida tez hace que no haya gran diferencia entre el color de su pecho y el del vestido, apenas decorado con algunos motivos dorados, bordados en hilo de oro.

La tensión entre uno y otro es evidente y delicada. Sin embargo, están rodeados por puntos subsidiarios que invitan a explorar los alrededores y que van creando sus propias dinámicas de interacción con el espectador y con las demás figuras dentro de la obra. Dichos puntos subsidiarios, además, plantean su propio recorrido.

Se observa en primera instancia, una serie de figuras que se agrupan en el lateral derecho de la lámina, sentadas de forma escalonada. Su postura corporal sigue la línea de la perspectiva, lo que además de determinar el viraje de los cuerpos de los personajes, plantea una forma de lectura de la composición. Esto no implica que la representación sea acartonada, hay movimiento, nadie se queda estático.

En la primera línea, destacan tres mujeres sentadas. La de la derecha lleva un vestido amarillo brillante y forma su propio grupo de conversación con una niña de azul que posa de espaldas al espectador y quien, a su vez, interactúa con la mujer al extenderle su brazo. Un tercer elemento se suma al grupo, se trata de un niño, de mayor edad, que dirige su mirada en actitud de escuchar, y hasta con cierta ternura, hacia la pequeña.

En cambio, la segunda mujer de esta primera línea —blanca de pies a cabeza—, mira ensimismada al joven mozo que pasea delante de ella; mientras que la dama que está a su derecha, voltea la cabeza hacia el fondo del espacio y hace un ademán con la mano, ¿estará observando a aquella pareja que se abraza en el segundo plano?

Respecto a estos dos personajes las líneas que dan forma a sus figuras son más rápidas que en las antes referidas. Ninguno de los dos muestra la cara, pero aún así, su actitud corporal es sumamente expresiva. Ella, le toca suavemente el cabello con la mano izquierda, mientras que él la mira rodeando su cintura con las manos, todo al tiempo que una pequeña niña extiende a la pareja ambos brazos, desde la derecha.

Arriba de ellos inicia la segunda hilera de personajes que posan sentados en esta suerte de conjunto piramidal. Se trata de una pareja joven; ella, aderezada con un collar y aretes largos de perlas y con un tocado en la cabeza, a partir del cual cae su cabello en rulos, usa un vestido azul y cruza su mano izquierda con la mano izquierda del otro personaje. A pesar del contacto físico, no se miran el uno al otro, no conversan entre ellos, él voltea la cabeza para poder escuchar lo que una mujer que acaso sea una vieja alcahueta le dice por la espalda, muy cerca del oído, frase que sin duda lo hace esbozar una sonrisa. Vestido de blanco, con sombrero de ala ancha negro y pluma blanca, el personaje deja caer su pelo castaño hasta los hombros, tal cual lo usaban los hombres galantes en los Países Bajos durante el siglo XVII.

Detrás de ella hay un bufón, caracterizado como tal y con los brazos extendidos en actitud de hacer una gracia, según lo revela su semblante picaresco y la mano derecha en alto agitando su sonajero o tamborín.

Sobre la diagonal, hasta el fondo, se observa un grupo de cuatro músicos quienes sobre un escenario, animan la fiesta con tres violines y un violonchelo. Todos visten ropas discretas color café, un tanto pardas, y con cuello azul. Tampoco hay interacción entre ellos, el músico que toca el violonchelo se abstrae en su propia actividad; el violinista, a su derecha, deja de tocar para mirar a la concurrencia; mientras que el que está a su izquierda repasa algunas notas. También se advierte a uno de los músicos reclinado hacia un personaje, miembro de la concurrencia, que nos da la espalda y que probablemente, esté realizando alguna petición musical.

En suma, se trata de una composición que emite sonidos de violín, de voces que se mezclan en el ambiente por las conversaciones continuas, que ya arrancan una sonrisa o un suspiro ante el coqueteo. Todo se mueve a pesar de que el pincel congeló el tiempo y es que

el autor atrapó un instante en el que las sólidas figuras conversan, besan, tocan. Las siluetas nítidas están pintadas con una la pincelada delgada y delicada, si bien menos detallada, en tanto se interna en los niveles de profundidad. No obstante, se puede hablar de una superficie descriptiva, que incluso permite diferenciar el tipo de tela con que visten —raso, encaje, pedrería, seda—.

Composición alegre en forma y contenido; con predominio de los blancos en cabellos, semblantes y vestidos; los ocre pardos de la pared, el piso y los trajes de los caballeros; aunado a toques de azules claros y amarillos brillosos que dan al conjunto una suerte de tono pastel.

La luz no penetra por los ventanales del fondo, sino que emana del primer plano e ilumina la escena, de forma sesgada, desde el borde izquierdo de la lámina.

Al mirar este cuadro, junto con el otro con que hace pareja —o serie— [ver catálogo: 4.1.3. Hieronimus Janssens, *Banquete de elegante compañía*], nos reencontramos con algunos personajes, entre ellos destaca la pareja que bajo el dosel en esta lámina repite la postura en la otra, aunque ahora en una escena de banquete. Mantienen el contacto físico, hacen pareja, pero ahora el motivo de distracción de él es el llamado de una dama y el de ella una carta.

Por ello vale la pena preguntarse si en esta superficie aparentemente festiva hay un trasfondo con sentido narrativo, por ejemplo, sobre algún pasaje bíblico de carácter moralizante ¿tal vez el hijo pródigo?

Observaciones

Hasta 1969 esta lámina —así como la del catálogo 4.1.3.— tenía una autoría asignada al francés Louis Gauffier (1761-1803), error derivado de una mala lectura de la firma, que ocupa el sector inferior izquierdo de la lámina: H. Janssens fscit. Jaromir Neumann la rectificó para Hieronymus Janssens y atribuyó como fecha posible de su ejecución el año

1660, basándose en las fecha de factura de obras análogas, como la conservada en el Museo de Bellas Artes de Lille, fechada en 1658.³³



Hieronimus Janssens, *Baile en la corte de Juan de Austria*, 1658. (Museo de Bellas Artes de Lille)

La pintura aludida se titula “Baile en la corte de Juan de Austria”³⁴ y es un óleo sobre tela de 112x168 cm, en la que se ha representado una escena de baile que incluye una pareja de danzantes ocupando el primer plano de la composición, un grupo de espectadores dispuestos de forma escalonada a la derecha y una orquesta animando el baile desde una tarima al fondo a la izquierda. En uno y otro cuadro hay elementos idénticos, personajes en posturas iguales, aunque, en definitiva, hay un reacomodo de figuras en tanto que una composición es realizada en horizontal y la otra en vertical; además de que una escena tiene lugar en un exterior —la de Lille— y la otra en un interior —la del Franz Mayer—. ¿Podría pensarse que la lámina de cobre de la colección Franz Mayer es una versión simplificada de la obra de Lille?


Lo cierto es que muchos de los elementos que se pueden observar en ambos cuadros, también están presentes en otras escenas de baile realizadas por el mismo autor. Es decir, estamos ante un pintor que toma elementos, los combina y trabaja con fórmulas exitosas, al menos en cuanto a la aceptación en el mercado de arte de su época. Esto puede

³³ Neumann, *op. cit.*, p. 205. Años después el doctor Matías Díaz Padrón, seguramente desconocedor del estudio de Neumann, hizo lo propio con la reasignación de autoría, afirmó respecto a Janssens: “notable pintor flamenco de género, poco estudiado, más impersonal que los maestros franceses de sociedad y también menos incisivo... Jerónimo Janssens retrata un mundo que es el reverso de aquel otro del mismo tópico que nos ofrece Brouwer y Teniers”. Matías Díaz Padrón, “Precisiones a la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo de San Carlos Méjico”, *Archivo de Arte Español* L IV-216, 1981, p. 75.

³⁴ Reproducida por Wilensky, *op. cit.*, Lámina 730.

ser indicativo de la clientela que se allegaba el flamenco; a saber, una clase burguesa en ascenso que tiene como modelo de vida, la forma cortesana. En este punto cabe destacar que Janssens además fue un pintor que privilegió el cobre como soporte de sus composiciones.

4.1.3. Hyeronimus Janssens. *Banquete de elegante compañía*

	<p>N° Inventario: 03146</p> <p>Catálogo: APB-0097</p> <p>Autor: Hyeronimus Janssens, “El Bailarín” (1624-1693)</p> <p>Título: <i>Banquete de elegante compañía</i></p> <p>Fecha: h. 1660</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: Flandes</p> <p>Medidas: 34.9x44.6 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Disco: imagen 3

El tema

Banquete de elegante compañía ó Sociedad animada por el buen comer

[Ver catálogo: 4.1.2. Hyeronimus Janssens, *Compañía de baile elegante en un interior*]

El autor

Hyeronimus Janssens, “El Bailarín”

[Ver catálogo: 4.1.2. Hyeronimus Janssens, *Sociedad de danzantes*]

Análisis formal

Composición que nos presenta una escena de género que tiene lugar en un interior de aire cortesano en el que se han dado cita doce comensales, un par de sirvientes y un grupo de cinco músicos, para disfrutar de un gran banquete.

La lámina ha sido pintada en formato vertical, aunque de forma interna echa mano tanto de la horizontalidad —en la disposición de los personajes alrededor de una mesa—

como de la verticalidad, ya que la altura del techo es considerable, y además es subrayada por la presencia de un dosel con cortinaje, en el sector izquierdo de la composición, y un balcón con músicos, ubicado al fondo del campo plástico.

La dirección de la composición, en cuanto a profundidad, es diagonal y la línea ha sido marcada, principalmente, por la pared y el dosel que en ella se fija, y que parten desde el borde izquierdo de la lámina.

Al fondo, donde está el balcón de los músicos y una puerta de gran altura en forma de arco que permite una acotada vista del exterior, se ilustra otro punto de la perspectiva; que, en este caso, es paralela al plano pictórico.

Ahora bien, la luz que ilumina la escena proviene tanto del exterior, a través del mencionado arco, como del interior, a partir del borde izquierdo de la lámina, ambos de forma sesgada, de tal suerte que siguen la diagonal que guía a toda la composición. De hecho, los personajes también se disponen de forma paralela a dicha diagonal, aunque forman distintos grupos visuales.

Cierto es que la profundidad y dirección de la pintura, plantea una diferenciación de planos que va del primero a la media distancia y a la lejanía; pero para denotar esta situación espacial, en lo que atañe a las figuras, el tono y el detalle serán las herramientas principales del pintor, ya que conforme éstas se alejan, se desdibujan y adquieren un velo marrón.

La mayor parte del campo plástico es ocupado por una mesa con vajilla de plata, rebosante de alimento, alrededor de la cual se han dispuesto un conjunto de personajes masculinos y femeninos.

En primer plano destaca la figura de una dama que, dando la espalda tres cuartos al espectador, gira coqueta la cabeza para observarnos. Con la mano derecha detiene con toda delicadeza una copa lograda a través de un juego de transparencias, mientras que con un movimiento opuesto, voltea el brazo izquierdo para dejar reposar la mano sobre el tontillo de su vestido de raso amarillo.

La pincelada en su figura es delicada y detallada, destaca el color de su indumentaria —vestido amarillo con encaje blanco y faldón azul— y la forma como incide la luz en ella. Por ser el primer personaje en llamar la atención del espectador —ya por su posición espacial, corporal, y el tratamiento pictórico específico que se le ha dado—, podemos referirnos a ella como el personaje introductor al cuadro, a partir del cual se nos invita a explorar el resto de la composición.

A su derecha, un joven galante que usa un jubón verde apastelado y cuello de encaje que acaba en pico, extiende su copa a un sirviente para que vuelva a llenarla; éste, figura color marrón más bien desdibujada, voltea la jarra a larga distancia para verter el líquido transparente —de una manera que recuerda la forma en la que se sirve la sidra en Asturias—.

Alrededor de la mesa, ya en segundo plano, se siguen un par de damas con peinado de rulos y tocados en la cabeza. Especial atención llama el sombrero cónico que usa la mujer de vestido ocre —inevitable evocación a los sombreros de fiesta del siglo XX—. Junto a ella, un caballero de sombrero de ala ancha y plumas blancas, abraza a una mujer rubia con vestido color azul —los mismos que aparecen debajo del dosel de la lámina del catálogo 4.1.2, también de la autoría de Janssens—. Él sonríe dirigiendo su mirada hacia la derecha, en tanto que ella toma un bocadillo de su plato con la mano izquierda, sujetando con la derecha un papel que tiene todas las características de una carta.

Después de la dama, que emplazada en primer plano, mira al espectador —arriba referida—, es esta pareja uno de los grupos que reclama más atención, bien por el detalle de su ropa y tocados, bien por la expresividad de su rostro y cuerpo que nos develan el deleite en la fiesta, deleite por la comida, por la bebida, por la música, por la compañía; es decir, regocijo en el gusto, el oído y el tacto, casi como si fuera una alegoría de los cinco sentidos. Pero también porque en ellos encontramos una especial tensión, tanto en esta lámina como en la del catálogo 4.1.2., y que consiste en el estar juntos pero siempre uno de ellos entretenido en otro asunto.

Detrás de la mesa, una serie de personajes —tres—, de los que tan sólo se pueden ver sus cabezas; se mueven en distintos sentidos, dando vida y movimiento a la escena; uno

de ellos es una mujer que se acerca a la mesa y toca el hombro del caballero de jubón blanco.

Al fondo, aún en el interior, un grupo de músicos anima la fiesta desde un balcón, dicha disposición los vuelve figuras lejanas a pesar de lo cual juegan un papel importante en la composición, véase, por ejemplo, que uno de ellos se asoma por el balcón para hablar con un hombre que en el fondo del salón se ha quitado el sombrero para dirigirle unas palabras, ¿quizá una petición?, a su lado, da la espalda al espectador la mujer que lo acompaña y un poco más a la derecha se ve el andar de un mozo que lleva una bandeja con un faisán relleno, guiso típico flamenco.

El único personaje que aparece sólo, es decir, sin interactuar, es un perro gris que parado en cuatro patas muestra su perfil desde el lado derecho de la lámina —figura en escorzo prudente—, en donde permanece estático, como si fuera la firma del autor y es que, de hecho, Janssens gustaba de retratar estos animales en sus escenas de género de bailes y banquetes de corte.

Observaciones

Neumann, quien estudió esta lámina en 1969 cuando la misma se encontraba en depósito en el Museo de San Carlos, asegura que hay un cuadro firmado por el mismo autor en una colección privada en Alemania, con el que guarda importantes analogías. Dicho lienzo participó en la exposición: *Werke alter Meister aus Privatbesitz*, celebrada en Mainz en 1968; sin embargo, la localización de dicha pintura para la inclusión en este texto no fue posible.³⁵

En una galería de arte en línea³⁶ aparece un par de lienzos de Janssens con el tema *Elegant company feasting*, en las que se observa en un interior, a un grupo de jóvenes departiendo un gran banquete que es animado por unos músicos. En torno a una mesa se reúnen hombres galantes y mujeres elegantemente ataviadas, figuras todas en interacción.

³⁵ Neumann, *op. cit.* p. 206.

³⁶ <http://www.greatbassviol.com>. Esta página fue creada por Joelle Morton, maestro de viola de gamba, violín y violonchelo, interesado en informar acerca de la historia de estos instrumentos. Por ello incluyó en su página un repertorio iconográfico musical con 260 imágenes reunidas en una galería de arte en línea, donde encontramos pinturas de todos los tiempos en las que aparecen representados grupos de músicos.

Es decir, como en el caso de los bailes, éste es un tema comúnmente representado por el pintor flamenco e incluso podríamos decir que en ciertas composiciones de banquetes incluye escenas de baile. Es más, el festín es un momento íntimamente ligado al baile de ahí que una y otra escena se incluyan.



Hieronimus Janssens, *Elegant company feasting*

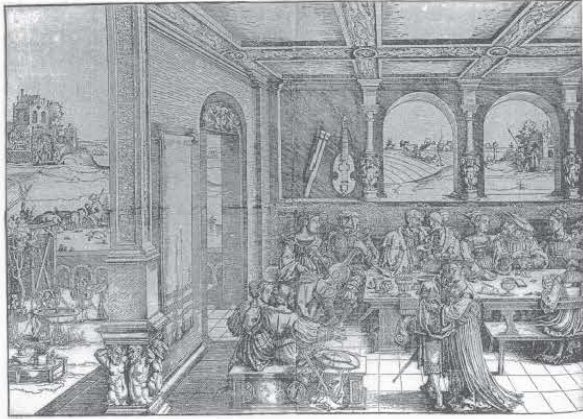


Hieronimus Janssens, *Elegant company feasting*

Sin embargo, debido al aparente carácter serial de esta lámina, en cuanto que existe al menos una pintura más con la que se relaciona, no se puede dejar de considerar, tal y como lo sugiere Matías Díaz Padrón,³⁷ un posible contenido narrativo que remite a un relato bíblico o histórico, probablemente el del *Hijo pródigo* (Lucas 15:11-32). Cosa que sucedía con frecuencia en la producción de pintura flamenca del XVII [ver catálogo: 4.1.1. Frans Francken, *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón*] y cuyo antecedente pudo haber radicado en una xilografía de Sebald Beham con el tema de la parábola del hijo pródigo.³⁸

³⁷ Si bien él mismo había sugerido que la composición se derivaba del *Jardín del Amor* de Rubens. Díaz Padrón, *op. cit.* p. 75.

³⁸ Landau y Peter Parshall, *op. cit.*, p. 232



Sebald Beham, *Parábola del hijo pródigo*, xilografía

(British Museum, Londres)

Esta lámina está en proceso de restauración, presenta desprendimiento de capa pictórica, sobre todo en la parte superior del soporte, en las esquinas y en el sector central derecho.

4.1.4. *San Pedro salvado de las aguas*

	<p>N° Inventario: 03118 Catálogo: APB-0069</p> <p>Autor: Anónimo</p> <p>Título: <i>San Pedro salvado de las aguas por Cristo</i></p> <p>Fecha: Primer tercio del siglo XVII</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: Flandes</p> <p>Medidas: C/marco: 43.5x36.7 cm S/marco: 27.8x21.5 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 4)

El tema

San Pedro salvado de las aguas por Cristo

La fuente de este relato bíblico es el Evangelio según San Mateo, en él se explica que el suceso tuvo lugar en el mar de Galilea, donde los discípulos de Cristo se habían embarcado mientras que Jesús se había ido a orar al monte. Ya en alta mar, una tormenta los sorprendió, pero, al despuntar el alba, la figura de El Salvador apareció caminando sobre el agua. Como pensaron que era un fantasma, Jesús los tranquilizó diciéndoles que era él. No obstante, Pedro, desconfiado, le dijo: “Señor si eres tú, mándame ir donde tú sobre las aguas” “¡Ven!” respondió Jesús, por lo que Pedro salió de la barca. Estaba en este menester cuando comenzó a hundirse y dirigiéndose a Cristo gritó “¡Señor, sálvame!” , en el acto Jesús lo tomó del brazo y le dijo: “Hombre de poca fe ¿por qué has dudado?” (Mt. 14: 25-33).

Louis Réau afirma que los teólogos han visto en esta narración un símbolo de la Iglesia en peligro, salvada por la intervención de Cristo; también se habla de ella como de una parábola que sugiere la idea de que los fieles de Cristo podrán andar confiadamente

sobre las aguas agitadas de la vida, mientras que aquellos que duden se hundirán a menos de que el Salvador les brinde su ayuda.³⁹

El autor

En su estudio sobre la pintura europea de la colección Franz Mayer —cuando ésta se encontrada en resguardo del Museo de San Carlos—Neumann lanza como hipótesis de atribución de esta lámina a Pietro Da Mera (h. 1550-h. 1640), pintor flamenco⁴⁰ del que a decir del propio Neumann se conoce una tabla (66x78 cm) con la escena de *Cristo caminando sobre las aguas* datada como de 1598 que se conserva en el Palacio Pitti de Florencia. Esta pintura, continúa el investigador, guarda ciertas semejanzas con la lámina del Franz Mayer; no obstante, asegura que al lado de las semejanzas, son marcadas las divergencias en cuanto a la concepción pictórica de uno y otro trabajo. Por ello, asegura que el nombrar a Pietro de Mera no representa mas que una posibilidad de atribución.

Entonces considera como una segunda opción a algún pintor de la escuela de Hans Rottenhammer (1564-1623), pintor alemán que ciertamente utilizó con frecuencia la lámina de cobre.⁴¹ Sin embargo, debo decir que no coincido con esta afirmación. En mi opinión la solución técnica de esta lámina resulta tal vez más cercana a Paul Bril —quien de hecho trabajó en colaboración Rottenhammer en varias pinturas—, sobre todo en lo relativo al paisaje; no obstante, por el momento no aventuro ninguna atribución.

³⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, op. cit., pp. 308-312.

⁴⁰ Originario de Bruselas, su nombre de nacimiento era van der Meeren. Trabajó en Florencia y en Venecia, en esta última ciudad se incorporó a la Confraternidad de Pintores de Venecianos. Jaromir Neumann, op. cit., pp. 227 y 228.

⁴¹ Hans Rottenhammer nació en Munich y murió en Augsburgo. Pintor de historia, escenas mitológicas, composiciones religiosas y alegorías. Su padre fue Thomas Rottenhammer, pintor de la corte y, por lo tanto, su primer maestro. Ejerció los rudimentos de la pintura bajo la observancia de Donauwer, hasta que decidió trasladarse a Italia. Vivió en Roma donde convivió con un grupo de artistas norteamericanos de quienes pudo adoptar la práctica de pintar sobre láminas de cobre, tal cual lo hicieron muchos flamencos. Además, formó parte del círculo de Federico Borromeo, patrono del arte norteamericano que, después, se convirtió en el arzobispo de Milán. Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, Nueva York: McFarlane, Warde, 1936. Rottenhammer hizo algunas composiciones en colaboración con Brueghel I y con Paul Bril. De Roma pasó a Venecia, donde comenzó a trabajar con Tintoretto en la escuela de San Rocco. Ahí también adquirió gusto por la pintura de Veronese, la cual se convirtió en una importante influencia para él. Trabajó para el duque Fernando de Mantua y al regresar a Alemania se estableció en Augsburgo bajo la protección del emperador Rodolfo II. Cabe destacar que Rottenhammer hizo una gran cantidad de pinturas sobre cobre para gabinetes, que eran coleccionadas por familias nobles como los Gonzaga de Mantua y el propio emperador Rodolfo II. VV AA., *Copper as Canvas*, op. cit., p. 257.

Análisis formal

Cuadro apaisado con la representación de san Pedro salvado de las aguas por Cristo. La escena se sitúa en un ambiente lúgubre, en el que domina un velo azul sobre toda la composición —como cuando despunta el alba—. En el cielo asoma un gran destello entre las nubes que coadyuva a delinear las formas —ya de la vegetación, ya de las montañas rocosas y de las construcciones en la lejanía—; fungiendo como la principal fuente lumínica del cuadro, incluso para la escena central.

En primer plano, hacia el borde derecho de la lámina, podemos identificar a Cristo; su cuerpo gira tres cuartos a la derecha ocultando su rostro casi por completo y dejando ver, en cambio, buena parte de su espalda. Viste túnica azul, casi lila y manto rojo. Parece estar de pie sobre el agua turbia de la que ayuda a salir a San Pedro —vestido con túnica azul y manto amarillo, los colores que tradicionalmente le son asignados— tirándole de la muñeca. La de San Pedro es, sin duda, la mejor figura de toda la composición.

Uno y otro se miran a los ojos, dando al espectador una perspectiva de sus perfiles. San Pedro ha sido caracterizado como un hombre de cierta edad, calvo y con barba cana. La luz incide en él de forma lateral y más intensa, de tal suerte que las variantes de tonalidades se amplían en su ropa.

El tratamiento de los paños de ambos personajes es detallado, aunque el de San Pedro es aún más delicado. Los puntos de luz en su manto dan la impresión de una tela satinada, la soltura de la línea en los pliegues denota movimiento y se ha hecho un trabajo de modelado —a través de tonos, líneas y juegos de luces y sombras— que logra dar corporeidad al personaje.

Tras de estas dos figuras, que son el núcleo de la representación, se observa una barca en escorzo prudente, con tres personajes que completan la escena. Parado, cerca de uno de los extremos de la embarcación, está un hombre muy joven —¿Juan?— de cabello rizado y rubio que viste una túnica blancuzca y corta quien vira su cuerpo para presenciar la escena central y hace con su mano una seña de exaltación. Su rostro es serio pero no denota angustia, no así, en cambio, el del hombre —¿Andrés?— que sentado en la parte central de

la barca empuña con ambas manos un remo con el que hace avanzar el navío. Su túnica también es corta pero de un tono azul verdoso. Frente a él se alcanza a ver una red para la pesca.

El cuarto pescador —¿Santiago?— está sentado en la otra punta de la barca, casi de espaldas al espectador, aunque muestra la totalidad de su perfil y es que él también dirige su mirada hacia Cristo. La expresión de su rostro no es muy clara, no hay detalles, pero con su mano izquierda hace un ademán, como si estuviera entablando alguna conversación.

Al fondo, ya en tercer plano, sobre un monte rocoso que recuerdan los acantilados del norte europeo, se entreve apenas una pequeña construcción en penumbras. Otro de los detalles de la lámina que llaman la atención, es la minuciosidad con la que han sido pintadas las hojas de los árboles, cuyo follaje asoma en el sector superior izquierdo de la composición. Hay un trabajo delicado del paisaje, se procuran reflejos sobre las superficies de forma que las crestas de las olas son fácilmente distinguibles.

En esta representación el movimiento es constante y la línea activa: el mar se agita, el viento sopla y los personajes hablan. Los colores utilizados son brillantes, pero con tonalidades frías, como lo sería la luz sacra en medio del alba. Este contraste también es percibido entre las zonas oscuras y claras, pues a pesar del detallismo con que el autor trabaja, ocurre que a veces no se distinguen bien las formas en las zonas más oscuras, por ejemplo ¿sobre qué está parado Cristo, el mar o la orilla? —por el tema definido tiene que ser el mar, pero la verdad es que no es tan distinguible—.

Lo cierto es que la profundidad y el detalle de la composición internan al espectador en ella, para descubrir que descripción y narración son características paralelas de esta pintura.

Observaciones

Hay un óleo sobre lámina con el mismo tema de *San Pedro salvado de las aguas por Cristo* conservado en la Capilla del Ochavo en la Catedral de Puebla. La pintura ha sido

catalogada como un anónimo flamenco ⁴² y presenta un paisaje de gran profundidad y de evidente cuño flamenco, en cuyo primer plano aparece la figura de Jesús caminando sobre las aguas revueltas del mar de Galilea y tendiéndole la mano a Pedro; en segundo plano, se observa la barca con los otros tres apóstoles. Esta pintura tiene la misma solución formal que el cobre del Franz Mayer, aunque la profundidad espacial de la lámina es más corta y el paisaje es menos vasto que a la del Ocho de Puebla.



Anónimo flamenco, *San Pedro salvado de las aguas*, óleo sobre lámina de cobre, primer tercio del siglo XVII. Capilla del Ocho, Catedral de Puebla.

La existencia evidente de una estampa y el gusto por la repetición de este motivo iconográfico en los primeros años del siglo XVII, es reforzada por la existencia de un lienzo de Rubens fechado entre 1618 y 1619, con la imagen de Cristo caminando sobre las aguas, en el que aparece el grupo de Cristo, Pedro y los tres apóstoles sobre la barca, pero de forma invertida y sin la representación del paisaje.⁴³

⁴² Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 46. La ficha a pie de foto asegura que es un anónimo atribuido a Juan de Arrúe, pero en la fe de erratas del libro se consigna esta adenda.

⁴³ *The Work of Rubens*, Nueva York: Bretano's, 1913, p. 163.



Peter Paul Rubens, *Cristo camina sobre las aguas*, 1618-1619 (Museo de Nancy)



Jan Brueghel I, *Cristo y los apóstoles en la tempestad en el mar de Galilea*, 1596. (26.6x35 cm). Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

4.1.5. *Jesús tentado en el desierto*

	<p>Nº Inventario: 08850 Catálogo: APB-0227</p> <p>Autor: G. Mertens Título: Jesús tentado en el desierto Fecha: Medios siglo XVII Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Flandes</p> <p>Medidas: C/marco: 95x76.4 cm S/marco: 85x66.3 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 27)

El tema

Jesús tentado en el desierto

Después de haber sido bautizado en el Jordán por su primo Juan, Jesús se adentró en el desierto de Judea con miras a hacer un retiro de 40 días en completo ayuno. Satanás creía que por esta circunstancia, Cristo estaría debilitado por lo que aprovechó para acercársele y tentarlo en tres oportunidades.

Primero, sabedor de que Jesús estaría famélico tras 40 días de ayuno, Lucifer se le acercó y le dijo: “Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan” a lo que Cristo respondió, citando el Deuteronomio: “Escrito está, «no sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios»”.⁴⁴

De este primer episodio sale la representación de Mertens, quien dio al demonio una fisonomía antropomorfa pero con cuernos y cierto aire de fauno.

El autor

G. Mertens

⁴⁴ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 129-132.

Mertens es sin duda un apellido flamenco, sin embargo, no se tiene conocimiento de ningún pintor “G. Mertens” tal y como está firmada la lámina en el sector inferior izquierdo.⁴⁵ Hay identificado un pintor Mertens S. F. L. activo en Middelbourd a fines del siglo XVIII,⁴⁶ pero por las características plásticas de la lámina, se debe desechar a ese autor a causa del fechamiento —lo mismo sucede con Gautier Mertens, siglo XV y Jan Mertens amberino que vive entre 1460 y 1505—.⁴⁷ Es probable que el nombre se consigne en las listas de la “guilda” —o gremio— de Amberes,⁴⁸ entre los pintores —poco destacados— del siglo XVII .

Si bien es cierto que la factura de la pintura presenta a un autor de recursos plásticos limitados, sobre todo en lo que se refiere a las figuras, no ocurre lo mismo con el paisaje;⁴⁹ lo que no deja de ser interesante. El cúmulo de preguntas que surgen a partir de este vestigio material nos pueden acercar de alguna manera a las propias condiciones de realización y ejercicio del quehacer pictórico. ¿Fue Mertens, acaso, un artífice que apenas se iniciaba en el ejercicio pictórico y de ahí su torpeza en la ejecución formal? ¿Es posible pensar en un aprendiz que dejara los pinceles por alguna otra profesión y de ahí su ausencia del espectro pictórico amberino del siglo XVII? Como sea, su obra circuló hasta llegar hoy a las instalaciones de un museo.

Análisis formal

Pintura de formato horizontal y con dimensiones importantes para ser lámina de cobre, en la que ha sido plasmado el paisaje conocido como *Jesús tentado en el desierto*.

⁴⁵ En la firma la “N” está al revés y la letra que ha sido leída como “G”, también podría ser interpretada como “C” con un guión alto.

⁴⁶ Bénézit, E. *op. cit.*, Tomo 9.

⁴⁷ Wilenski, *op. cit.*, p.56.

⁴⁸ Matías Díaz Padrón, curador en jefe de la pintura flamenca en el Museo del Prado, sugiere fechamiento y procedencia, así como la posibilidad de encontrar el nombre del autor en la guilda.

⁴⁹ Por la forma de construcción del paisaje, el follaje de los árboles y los caminos entre el bosque que derivan en un poblado a la lejanía y la combinación con figuras en uno de los extremos del primer plano, esta lámina se acerca a las pinturas flamencas de la primera mitad del siglo XVII, por ejemplo al *Paisaje boscoso con Cephalus y Procris* (1608) de H. De Clerk y D. Van Alsloot. (Museo de Viena). *Ibid.* Lámina 477.

Construcción común también en los tapices flamencos de la misma época, llamados verdes.

Composición apaisada en la que se proponen dos puntos de fuga paralelos que llegan hasta el fondo de la representación, pasando por tres planos de profundidad —primer plano, media distancia y la lejanía— a través de unos caminos que cruzan un bosque de follaje espeso y llegan al horizonte, en el que se alcanza a divisar una ciudad que es sugerida por los tenues pero eficientes trazos de dos edificaciones que se pierden en la distancia.

El núcleo del cuadro se ubica en el sector inferior izquierdo de la lámina, en el que aparece Jesús sentado a los pies de un árbol, apartado del contacto humano, privado del alimento y de cualquier techo que no fuera el cielo o las ramas de un árbol. Cristo se ve sorprendido por el demonio, quien sale a su encuentro para ofrecerle la tentación del alimento. El ángel caído extiende ambas manos hacia el Redentor sosteniendo algo que parece estar envuelto en un paño, seguramente las piedras a las que se alude en el pasaje correspondiente del Nuevo Testamento.

El demonio, cuya fisonomía recuerda la de un fauno, muestra su perfil aunque su cuerpo parece girar paulatinamente hacia el frente, hasta que el pie izquierdo dirige su punta hacia el espectador. Si bien este recurso da una sensación de movimiento, también promueve desajustes importantes en la figura, en particular, a partir de la cintura y hasta los pies, sígase, por ejemplo, la línea del muslo derecho hasta la rodilla y después la punta de ésta —ahí donde estaría la rótula— hasta el pie. En el primero de los trayectos apuntados se verá que el muslo es demasiado largo y que la rodilla hace un giro inusitado a la izquierda, el cual rompe el eje que el muslo había propuesto. Ya en el segundo trayecto, se verá que ahora son el talón y el pie, los que se han salido de la postura natural.

Lo mismo ocurre con el pie de la otra extremidad; la forma en que está pintado no deja en claro la perspectiva en la que se lo ve, de ahí que parezca deforme. De tal suerte, que si bien es el Diablo y como tal podríamos atribuirle imperfecciones en su fisonomía —tales como esa uña larga o garra que sale de la punta del dedo gordo del pie— se verá que, al menos en este caso, fue un problema en la resolución de la figura.

Algo similar pasa con el par de cuernos de pequeño tamaño que coronan la frente de Lucifer, véase que éstos han sido colocados en el perfil que se muestra al espectador,

cuando lo natural sería ver la totalidad de uno de ellos —el derecho— y tal vez, la punta del otro. Todo esto llama la atención en tanto que contrasta con la minuciosidad del trabajo de paisaje, donde la pincelada es más suelta y más precisa.

Este demonio vestido con túnica corta color blanca amarillenta y manto rojo, tiene un rostro burdo, mas no podríamos decir que feo; sus cejas oscuras, al igual que su barba, y tupidas y cobijan unos grandes ojos negros. El cabello lleva un cierto vuelo hacia atrás que acompaña la trayectoria de su puntiaguda oreja.

Frente a él, Cristo hace un ademán con la mano izquierda en señal de que rechaza la tentación, por ello, aunque su cabeza gira para ver a su interlocutor, la postura del cuerpo indica que se está moviendo hacia el otro lado.

Tanto el cuerpo del demonio como el de Jesús, es robusto y sus facciones gruesas, aunque en el caso de Cristo, se procura dar toques de mayor delicadeza; por ejemplo, en la postura de las manos. No obstante, debo decir que su rostro no es hermoso ni sus facciones finas. Éste es un Cristo rubio de cabellos abundantes y despeinados; con grandes ojos; nariz redonda y labios medianos, pintados con un ligero carmesí, color que también ha sido colocado en párpados y mejillas. Detrás de su cabeza los destellos de un nimbo delatan su divinidad y los colores de su túnica y manto, —azul casi gris y rojo, respectivamente— lo identifican como Cristo.

El ambiente general recuerda un atardecer, el cielo se pinta de naranja, color que se refleja en toda la composición. Es decir, el sentido de la luz es dado por el tono, más intenso en el cielo que en el primer plano y media distancia. Pero toda la lámina se ve bañada por este velo de color, que a su vez da cierta unidad cromática a la pintura, ejecutada en colores ocres cálidos y oscuros.

4.2. Pintura sobre lámina de cobre. España, siglo XVII

4.2.1. Francisco Polanco. *Apostolado*

	<p>N° Inventario: 03115</p> <p>Catálogo: APB-0066, APB-0067, APB-0105, APB-0106, APB-0107</p> <p>Autor: Francisco Polanco (¿? - 1651)</p> <p>Título: <i>Apostolado</i></p> <p>Fecha: 1648</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: España</p> <p>Medidas: 17.2x22.9 cm. (cada lámina)</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El tema

Apostolado

Originalmente fueron doce los miembros del colegio apostólico presidido por Cristo, cuya misión era atestiguar que Jesús, a quien conocieron, era el Mesías.⁵⁰ El reclutamiento de éstos por parte de El Salvador tuvo inicio inmediatamente después de que Cristo fuera bautizado por su primo Juan en el río Jordán. La idea era llamar, en torno a sí, a una serie de discípulos para que lo asistieran en la tarea de evangelizar a las diferentes naciones de la tierra. El número de los discípulos debía de ser doce, en correspondencia con la cifra de las tribus sagradas de Israel.⁵¹

En la enumeración que dan los textos del Nuevo Testamento se presenta, en primera instancia, a los cuatro discípulos que fueron llamados primero: Pedro, Andrés, Santiago y Juan. Después viene un segundo grupo de cuatro: Felipe, Bartolomé, Mateo y Tomás. Finalmente, Santiago —el Menor—, Tadeo —o Judas—, Simón y Judas Iscariote, quien

⁵⁰ Gastón Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*, Madrid: Alianza, 2001, p. 19.

⁵¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Serbal, 2000. Tomo 2. Vol. 3, pp. 148 y 149.

tras su traición y muerte fue sustituido por Matías, el único de los apóstoles que no fue llamado por Cristo.⁵²

Por ser discípulos directos de Jesús, personajes que a lo largo de su vida tuvieron la posibilidad de obrar milagros y por el hecho de ser considerados mártires —si bien es cierto que no todos sufrieron martirios—, se fue desarrollando un culto alrededor de la figura de los apóstoles, bien de forma individual, bien en grupo.

Eran representados en portadas de iglesias, altares, sillerías, retablos, tumbas, esmaltes y objetos litúrgicos de todo tipo, con frecuencia pues se volvieron imprescindibles en el desarrollo de los programas iconográficos de la doctrina que ellos mismos representaban.

Bajo su forma humana son reconocidos de acuerdo a una serie de atributos distintivos, la mayoría de los cuales aludían a los pretendidos martirios que fueron tomados de los relatos legendarios del Pseudo Abdías.⁵³

El autor

Francisco Polanco

Es muy poca la información que se tiene respecto a la vida y obra del pintor español Francisco Polanco; se cree que nació en Cazorla, Jaén, cerca de 1610, aunque se sabe de cierto que fue hermano de Miguel Polanco, también pintor, con quien de hecho hizo varios trabajos.

La información sobre las circunstancias de su aprendizaje del oficio vuelve a ser escasa; se piensa que su formación debió tener lugar en Sevilla hacia 1630, dentro del grupo de artistas que siguió de cerca el estilo de Zurbarán, bajo cuya influencia trabajó hasta 1645, año a partir del cual su estilo osciló hacia las formas de Murillo.⁵⁴ Ahora bien, José Camón Aznar asegura que además de Zurbarán, los hermanos reciben influencia de

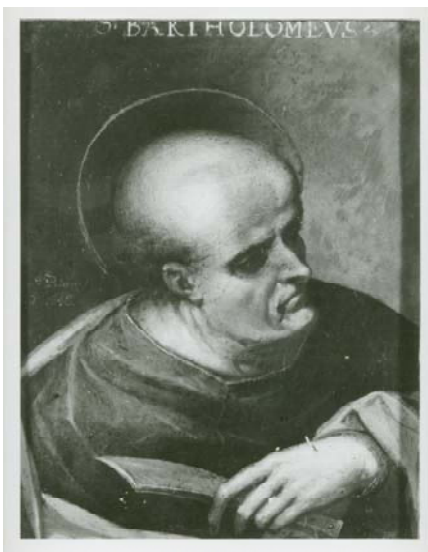
⁵² Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 20.

⁵³ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F... op. cit.* 148.

⁵⁴ Arsenio Moreno Mendoza, *et. al.*, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Ediciones Gever, S. L., 1991. Vol. 2, pp. 46. No obstante en el *Diccionario de pintores y escultores*, Bénézit, se asegura que la obra más temprana conocida de este pintor, activo en Sevilla, data de 1646, *op. cit.* Tomo 11.

Alonso Cano y Herrera,⁵⁵ aunque también se ha dicho que logró establecer un taller particular en la ciudad de Sevilla.⁵⁶

En realidad su estilo ha sido difícil de definir e identificar debido a que dejó muy pocas obras firmadas, hecho que también ha dificultado las atribuciones. Algunas de estas obras son, además de los cinco apóstoles del Franz Mayer: un *Martirio de San Esteban*, según Ceán, aunque está atribuido a Zurbarán;⁵⁷ *La adoración de los pastores* ; *La natividad*; *San Fernando* —todos en la iglesia de San Esteban, Sevilla—; decoración de la sacristía del convento de San Pablo; *Santa Teresa conducida por los ángeles* —Iglesia del Ángel Guardián—; *Los ángeles apareciéndosele a Abraham*; *Santiago luchando con el ángel*; *El sueño de José*;⁵⁸ *Partida para la huida a Egipto* —Museo de Arte de Toledo, Ohio—, atribuida por Martín S. Soria;⁵⁹ *San Juan Bautista* —Catedral de Sevilla—, ⁶⁰ además de otras obras que de acuerdo a José Camón Aznar están en el Convento del Ángel, en Sevilla,⁶¹ y de un apostolado en el Museo de esa misma ciudad.⁶²



⁵⁵ José Camón Aznar, “La pintura española del siglo XVII”, *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1983. Vol. XXV, p. 388.

⁵⁶ Moreno Mendoza, *et al.*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Bénézit, E., *op. cit.*

⁵⁹ Lienzo originalmente atribuido a Zurbarán pero que Martín S. Soria reatribuye a Polanco en “Zurbarán right and wrong”, *Art in America*, 1944. Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid: Espasa-Calpe. S. A., 1958, p. 270

⁶⁰ Moreno Mendoza, *et al.*, *op. cit.*, p. 143 y <http://www.artehistoria.com/frames.htm?>

⁶¹ Camón Aznar, *op. cit.*, p. 388.

⁶² *Idem.*

Análisis formal

En esta ficha se estudiarán cinco láminas con la representación de busto del mismo número de apóstoles con las inscripciones y los atributos que los identifican como Matías, Bartolomé, Felipe, Mateo y Tomás. Cada uno ocupa su propio espacio de representación aunque cada uno debe ser considerados en el contexto de una serie, desde luego, incompleta.

Las láminas son de buena factura, pero tienen una serie de intervenciones agresivas que provocaron incluso la desaparición de al menos tres firmas; una, en la pintura de San Felipe; otra en la de San Mateo; y la tercera en la de Santo Tomás. En un registro fotográfico en blanco y negro realizado en 1962 por el Museo de San Carlos —en donde las láminas se encontraban en resguardo, en vida del propio Mayer—, se observa a simple vista en todas ellas la firma “Fran,(cus) Polancos f,(t) anno de 1648”. Hoy sólo en la representación de Matías y Bartolomé aparece el nombre de Polanco y la fecha de ejecución: “Polanco 1648” pero con una caligrafía poco acorde con la del siglo XVII. El historial clínico de la pieza, ya en el Museo Franz Mayer, marca el ingreso del apostolado al taller de restauración en octubre de 1982; sin embargo, nada se dice en el reporte de las firmas.



(Disco: imagen 5)

Matías (APB-0066)

San Matías —o Macián— forma parte de los doce apóstoles, discípulos de Cristo; sin embargo, cabe recalcar que no fue llamado por Jesús sino elegido por sorteo para cubrir la defección de Judas Iscariote.⁶³ Otra versión apunta que Matías fue designado el día del Pentecostés por un rayo milagroso que emanaba del Espíritu Santo.⁶⁴

En los *Hechos de los apóstoles* (1:20), se cuenta que Matías acompañó a Cristo en la época de su bautismo. De acuerdo con los griegos, llevó el cristianismo a Capadocia, Asia Menor, y fue crucificado en Colchis. Su cuerpo fue resguardado en Jerusalén, pero, después, la emperatriz Helena se lo llevó a Roma, hasta que sus reliquias fueron trasladadas, en el siglo XI, a Tréveris, Alemania, ciudad que se convirtió en lugar de peregrinación.⁶⁵

Por otro lado, la *Leyenda Áurea* cuenta que este apóstol fue el encargado de evangelizar Judea, tarea que le acarrearía el martirio de la lapidación, después de lo cual fue decapitado de un hachazo ante el templo de Jerusalén. Por ello el hacha es su atributo.⁶⁶

Análisis formal

Retrato de busto de San Matías, en composición vertical en la que el apóstol aparece con el cuerpo girado tres cuartos hacia la izquierda y con la cabeza de perfil mirando hacia ese mismo lado. Como medio de identificación del personaje hay una inscripción en la parte superior-central de la lámina, que con letras en dorado dice: “S.MATTHIAS”. Personalidad que es confirmada por el objeto-atributo que el santo sostiene con la mano izquierda, pasando el brazo frente al pecho; a saber, una hacha pequeña con mango de madera.

El discípulo de Cristo ha sido caracterizado como un hombre de larga y abundante cabellera que le cae sobre la nuca. Larga y entrecanas es también la barba y el bigote, que no deja ver los labios del personaje y que empieza justo debajo de un larga nariz afilada

⁶³ Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ De entre los santos apóstoles, San Matías ha sido poco representado, pues los artistas suelen completar el grupo de los doce apóstoles incorporando a San Pablo. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Barcelona: Serbal, 2000. Tomo 2. Vol. 4, pp. 604 y 605.

⁶⁵ *The Saints. A concise biographical dictionary*, Nueva York: Hawthorn, 1960. p. 72.

⁶⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, op. cit.* Tomo 2. Vol 4. pp. 604 y 605.

que, junto con los pómulos marcados y los ojos medios con grandes párpados un poco caídos, transmiten una sensación de delgadez y cansancio, pero también de tranquilidad.

Alrededor de su cabeza, el autor ha trazado con una línea dorada la aureola indicativa de su santidad. La ropa que cubre el cuerpo de Matías se compone de túnica y manto. Este último es color magenta con reflejos rosas, blancos y otros casi negros, que se suceden según la movilidad de la tela y la incidencia de la luz en ella. Para la túnica, en cambio, se usó un amarillo ocre en el que se descubren pocos cambios de tonalidad, con excepción del espacio en el que se proyecta la sombra del hacha que sostiene el santo.

No se advierte una fuente de luz específica; sin embargo, el rostro y pecho del apóstol están iluminados como si la fuente lumínica viniera de la esquina inferior izquierda de la lámina y estuviera dirigida en forma diagonal, de tal suerte que el lado derecho del fondo es, también, el más claro. Véase que en este segundo plano se aplicó, de izquierda a derecha, una degradación de color marrón oscuro —casi negro— a verde olivo claro, que hace más nítida la diagonal lumínica.

En el lado oscuro del fondo, justo frente a los labios de San Matías, se descubre la firma y fecha de la ejecución de la obra: “Polanco 1648” —ahí mismo se encontraba la firma original—; llegando a parecer, incluso, que el propio santo, delata la personalidad del autor —su creador-artífice—.

La composición total de la obra tiende a presentar al personaje como una figura cerrada, envuelta en sí misma, sensación impuesta, sobre todo, por la disposición de las telas y los brazos. Sólo la mirada ha sido levantada para fijarse en un punto situado en la penumbra.⁶⁷

⁶⁷ Además de la visible intervención en el área de la firma causada, posiblemente, por un exceso en la limpieza de la pintura se observa, a través del paso de la luz negra, dos probables etapas de repintes. Los más importantes se localizan en las orejas, en el rostro —principalmente en el pómulo—, en el fondo —la mitad derecha— y en el manto, del lado derecho. Pero la mano y el cuello, sobre todo, son zonas que están casi totalmente repintadas.



(Disco: imagen 6)

San Bartolomé (APB-0067)

El apóstol San Bartolomé es mencionado en todas las listas de los doce primeros discípulos de Cristo; sin embargo, apenas es aludido en los *Evangelios* y en los *Hechos de los Apóstoles* bajo la designación de Nathanael (Juan I:1-14, 43-51). Se cree que éste podía ser su nombre de pila y que el de Bartolomé aludía al patronímico *Bar Tolomai*, en relación con su calidad de hijo de Tomeo.⁶⁸

Según la leyenda, después de la muerte de Cristo, fue él quien evangelizó Arabia, Mesopotamia y Armenia en su paso hasta la India.⁶⁹ Se cuenta que murió martirizado en Armenia por orden del rey Astiajes, quien dictó que fuera desollado vivo y luego crucificado; martirio que lo ha convertido en santo patrono de todos los gremios de oficios relacionados con la preparación de las pieles y el trabajo del cuero, por lo que muchos de estos gremios —ya fueran carniceros, curtidores, tintoreros, guanteros y encuadernadores— encargaron obras de arte con la representación de este santo,⁷⁰ que es identificado por tener la piel sobre su hombro o por llevar en la mano el cuchillo que indica su martirio.

⁶⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F.*, op. cit., pp. 68 y 69.

⁶⁹ *The Saints...* op. cit., p. 27.

⁷⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F.*, op. cit., pp. 68 y 69.

Análisis formal

Composición que presenta el retrato de busto de un personaje masculino, reconocido —gracias a una inscripción en la parte central-superior de la lámina, que dice “S. BARTHOLOMEVS”— como el apóstol San Bartolomé, a quien el autor caracterizó como un hombre calvo con poco y corto pelo en los laterales, aunque sin barba y sin arrugas en el rostro. El santo es representado con el cuerpo colocado casi en posición frontal pero con el hombro derecho echado hacia atrás, movimiento que se intensifica con la torsión de la cabeza del apóstol de tres cuartos hacia su diestra, gracias a lo cual, podemos descubrir con toda claridad los rasgos del perfil izquierdo en el que, de hecho, incide la luz, mientras que lo poco que puede verse del otro perfil, se pierde entre las sombras; juego que realza y da volumen a la figura del santo.

Las cejas pobladas, los ojos hundidos, la nariz afilada de forma que las fosas nasales parecen alargarse, los labios cerrados y acordes en proporción con nariz y ojos, tiene las comisuras hacia abajo, todo lo cual, nos revela un talante serio, meditabundo y aún diría, recio; figura sólida y expresiva.

El santo pasa la mano izquierda por enfrente del pecho, sosteniendo un cuchillo con mango de madera —símbolo de su martirio—, cuya hoja semeja la de una pequeña hacha. Usa túnica verde olivo y manto gris violáceo, el cual podemos descubrir cayendo desde su hombro izquierdo.

El fondo de la composición es pardo aunque se descubren dos tonalidades diferentes a partir del centro. Hacia la derecha el color es verdoso-grisáceo —pardo—, mientras que hacia la izquierda adquiere un tono casi negro; sin embargo, está trabajado de tal forma que parece ser la degradación de un mismo color cuyos tonos cambian según la incidencia de la luz, de tal suerte que la mitad derecha será la iluminada y la izquierda aquella en la que predominan las sombras. Esta distribución guarda una relación inversa con la incidencia de la luz en el rostro del santo, lo que traza una diagonal lumínica que corre desde la esquina inferior izquierda de la lámina hasta el extremo superior derecho de ésta. Ahora bien, justo

en el lado oscuro del fondo, en la parte central del lateral izquierdo y por encima del hombro del santo, podemos descubrir los trazos de una firma que dicen: “Polanco 1648”.⁷¹



(Disco: imagen 7)

San Felipe (APB-0105)

Apóstol y mártir, originario de Betsaida, Galilea. Inicialmente siguió a san Juan Bautista y por instigación suya Natanael —Bartolomé— se unió al grupo de los apóstoles. Predicó el evangelio en Escita y después en Frigia; efectuando milagros a su paso para convertir a los paganos. Murió crucificado de cabeza a causa de su labor de predicación en Hieropolis, después de haber sido lapidado, por ello su atributo distintivo es el símbolo cristiano por excelencia e instrumento de su suplicio.⁷²

Análisis formal

Retrato de busto de un personaje masculino de barba larga, bigote y cabello corto y entrecano peinado hacia delante; que, por el halo que gravita sobre su cabeza, la cruz latina

⁷¹ El paso de la luz negra reveló repintes en barbilla, en la parte inferior del manto, así como en el sector de la tela que cae por el hombro izquierdo. Hay repintes, también, en los filos del cuchillo, en la mano y en la frente; en particular, ahí en donde incide la luz, creando un reflejo de tonos más claros en la encarnación. Pequeños repintes se observan, así mismo, en la mitad derecha del fondo de la pintura, aunque es visible que la intervención que se llevó a cabo en el rostro es mucho más cuidadosa que la del fondo posiblemente se trata de una intervención más antigua. Mayor torpeza se percibe en la zona del cuello, donde los repintes fueron profundos y se pueden observar a simple vista. Desde luego, esta lámina como la de San Matías también tuvo modificaciones en la firma, respecto al registro fotográfico hecho en el Museo de San Carlos en 1962.

⁷² Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F.*, p. 114.

de pequeño formato que sostiene con su mano derecha y la inscripción que se observa en la parte superior-central de la lámina, podemos reconocer como San Felipe

El apóstol es representado con el cuerpo girando tres cuartos hacia su izquierda, torsión que se acentúa al mostrar plenamente el perfil derecho del santo. Al mismo tiempo, la cabeza se reclina ligeramente hacia adelante dirigiendo su mirada unos 45° hacia abajo, de forma que pueden verse sus grandes ojos abiertos y descubrir sólo la mitad de su oscura pupila. Con la mirada fija en un punto, se muestra ausente, de tal suerte que apenas toca con los dedos índice, medio y anular, de la mano derecha, una pequeña cruz latina que simula ser de madera, símbolo de su martirio, que del otro extremo es apoyada sobre su hombro y clavícula. Hombre entrado en años, según lo revelan los rasgos cansados de su rostro, aunque parece gozar de cierta fortaleza corporal.

Cejas poblada, que dan pie a ojos expresivos de los que se sigue una nariz mediana con la punta un poco redondeada, a partir de la cual caen largos bigotes que se juntan con una poblada y ondulada barba entrecana, conforman un rostro sin duda interesante, que se devela demacrado y fuerte al mismo tiempo.

El mayor colorido de la composición proviene de la indumentaria, pues el santo viste una túnica color amarillo, que se torna brillante en ciertas áreas y un manto magenta que también adquiere tonalidades claras, donde el autor decidió que incidiera la luz. La fuente lumínica parece provenir de una ventana imaginaria, que estaría colocada a la izquierda de la lámina; de forma que logra iluminar el lado derecho del santo y el lado opuesto del fondo.⁷³

⁷³ Con el auxilio de la luz negra se pudieron detectar repintes importantes en la esquina superior derecha y casi la totalidad del rostro y de la mano, con excepción del dedo meñique. Hay intervención también en la cruz, en la mitad derecha del fondo y en el cuello. Repintes menos fuertes también se pueden observar en el pelo. Ahora bien, en el registro fotográfico hecho por el departamento de Artes Plásticas del INBA —en 1962 cuando la lámina se encontraba en depósito del Museo de San Carlos—, se observa, en el lateral izquierdo, sobre la cruz, los rasgos de la firma de Polanco, mismos que ya no aparecen.



(Disco: imagen 8)

San Mateo (APB-0106)

Llamado Leví —hijo de Alfredo o Alfeo— en los escritos de Lucas y Marcos, este apóstol y evangelista es mejor conocido como Mateo, nombre que adoptó por autodenominación y que en hebreo quiere decir “don del Señor”.⁷⁴

Es considerado el autor del primero de los *Evangelios*, que en teoría habría redactado hacia el año 90 por inspiración de un ángel. Sin embargo, los textos sagrados no nos dicen nada de su vida, siendo los escritos apócrifos los que nos brindan más datos. Por ejemplo, que antes de descubrir su vocación, el santo ejerció en Cafarnaúm el oficio de recaudador de impuestos —por lo que ahora es el patrón de los banqueros, aduaneros y agentes del fisco—.

Tras la dispersión de los apóstoles, predicó el evangelio en Etiopía, lugar en el que, se cuenta, fue asesinado hacia el año 70, después de haberse opuesto al matrimonio del rey Hirciaco y su sobrina Ifigenia. Las versiones de su martirio oscilan entre la decapitación, la

⁷⁴ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Omega, 1950, p. 73.

lapidación y la muerte en la hoguera, por ello, por lo regular se prefiere retratarlo en su calidad de evangelista, con un libro en la mano.⁷⁵

Análisis formal

Composición vertical con el retrato de busto de San Mateo, a quien se le reconoce como tal, gracias a la inscripción “S. MATTHAEVS”, ubicada en la parte central-superior de la lámina. El personaje es representado con el cuerpo girado tres cuartos hacia su derecha y la cabeza inclinada hacia abajo, con la misma torsión.

El santo sostiene con la mano derecha —de grandes dimensiones y dedos cabezones que han sido repintados casi en su totalidad—, un libro abierto que apenas deja ver algunos trazos que no son legibles. Esto es, el autor representó al apóstol con su atributo de evangelista, aunque en vez de legarnos a un San Mateo que con pluma y papel se dispone a escribir el primero de los evangelios, tenemos a un hombre que dirige la mirada hacia su propio escrito y se muestra absorto en sus palabras, si bien conserva una postura que permite imaginar a un ser angélico susurrándole por detrás, cerca del oído, la palabra de Dios que él hubo de transcribir.

Los ojos clavados en el papel, permiten que apenas se descubran la mitad de sus pupilas cafés, sobre las cuales caen grandes y redondeados párpados que son enmarcados por cejas en arco y bien pobladas. Justo en medio, desciende su delgada pero larga nariz un tanto arqueada y cuya punta, ligeramente caída, nos recuerda la forma de una flecha. Casi imposible de ver, en cambio, son los labios color carmesí que en su mayor parte están cubiertos por su bigote, que de tan largo logra confundirse con la barba, que, a su vez, se une a una larga cabellera cana. Su rostro refleja una actitud introspectiva, seria, meditabunda.

De su indumentaria sólo es visible el manto color amarillo que se ha echado sobre los hombros cansados. Los tonos de la tela varían, según la incidencia de la luz en ella, de casi naranjas, e incluso cafés, en la mitad derecha del cuerpo de santo, a amarillos más

⁷⁵ Duchet-Suchaux, *op. cit.*, p. 83. También se dice que San Mateo predicó el Evangelio entre los judíos de Palestina, España, Persia y la India.

claros y brillantes en el lado opuesto. De forma que parece que la luz proviene de la esquina inferior izquierda de la lámina, iluminando la escena de forma sesgada. Para el fondo se eligió un ámbito neutro que no devela ni hace explícito ningún contexto y cuyo tinte pardo oscuro realza la figura del santo en general y el brillo del manto, en particular.⁷⁶



(Disco: imagen 9)

Santo Tomás (APB-0107)

El pescador de Galilea y apóstol del Señor, es también conocido como “el incrédulo”, debido al episodio en que se niega a creer en la resurrección de Jesús, obligando a que éste, lo incitara a tocar la herida en su costado. En un segundo episodio, el apóstol se niega a creer en la asunción de María, por lo que hace que abran su tumba y la encuentra llena de flores. Después, la madre de Dios deja caer desde el cielo su cinturón que llega a las manos del santo, quien en ambos episodios recibe el favor de Dios y la Virgen para hacerlo creer en vez de ser castigado.⁷⁷

⁷⁶ Esta lámina como las otras que conforman el apostolado tiene una serie de repintes en toda su superficie. Los más importantes se localizan en la mano, que fue casi totalmente rehecha, en el fondo y un poco menos en el rostro. Hubo algunos atrevimientos en la barba, donde se aplicó blanco para marcar la caída del pelo, lo que la hace platear más. En un registro fotográfico, de 1962, de esta pintura había una firma en la parte central del lateral derecho, misma que ya no está.

⁷⁷ Gastón Duchet-Suchaux, *op. cit.*, p. 91.

Como consecuencia de esta historia, Santo Tomás ha sido adoptado como el patrón de los jueces —quienes deben atender sus asuntos con desconfianza—; Pero también lo es de los arquitectos y de los albañiles,⁷⁸ por asociación con la actividad de constructor que Tomás desarrolló en la India, donde —según Santiago de Vorágine en su *Leyenda Dorada*— a petición de un enviado del rey de aquel paraje, llamado Gundoforo, se dispuso a construir el palacio del soberano.

No obstante, prosigue el relato, el apóstol distribuyó el dinero recibido entre los pobres para construir un palacio celestial.⁷⁹ Enterado, el rey lo hizo encarcelar, pero lo perdonó cuando su hermano Gad, muerto poco antes, resucitó expresamente para anunciarle que había visto en el paraíso el palacio construido con la caridad de su arquitecto.⁸⁰

Este episodio también ha sido interpretado, de forma alegórica, en tanto que el santo predicó el evangelio en la India, por lo que el aludirlo como constructor puede tener el sentido de haber coadyuvado a edificar la Iglesia de Jesucristo con su predicación.⁸¹

Pero la leyenda de Tomás en la India continúa y cuenta que una vez que el santo hubo sido perdonado por el rey, persuadió a la reina a negarse al deber conyugal. Lo que el monarca no dejó pasar y ordenó que sometieran a una serie de suplicios al confesor de su esposa; aunque finalmente murió víctima de una lanza.⁸² La compleja historia del apóstol ha hecho que se le represente con diversos atributos como el cinturón de la Virgen, la lanza con que finalmente se le procuró la muerte o la escuadra de arquitecto.

Análisis formal

Retrato de busto de un santo identificado como el apóstol Tomás, por una inscripción que se localiza en la parte centro-superior de la lámina, que con letras doradas dice: “S. THOMAS”. Discípulo de Cristo que aparece con el cuerpo girado tres cuartos hacia la derecha, mientras que su cabeza hace lo propio pero hacia la izquierda, bajando ligeramente

⁷⁸ Roig, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁹ Duchet-Suchaux, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, op. cit.*, pp. 722 y 723.

⁸¹ Roig, *op. cit.*, p. 93.

⁸² Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, op. cit.*, pp. 722 y 723.

la barbilla al pecho. Este movimiento le permite dirigir la mirada con naturalidad y delicadeza a una escuadra de madera que sostiene frente al pecho y que funge como su atributo distintivo.

Esta postura deja ver los párpados casi cerrados del santo, que por su gran tamaño contrastan con la pequeñez de sus labios. De hecho, en general resulta evidente la diferencia de tamaño de la parte superior de la cabeza respecto a la inferior —que forma un triángulo invertido—, efecto de la torsión que el santo realiza y por la representación desde un nivel óptico elevado, lo que hace que destaque en la fisonomía del personaje, una frente sumamente espaciosa frente a una barbilla afilada.

Detrás de la cabeza, coronándolo, gravita un halo dorado, que ratifica su santidad. De la indumentaria, tan sólo es posible ver la manta color guinda claro que lo envuelve y cuyos tonos varían en aún más claros y oscuros, de acuerdo con la incidencia de la luz en ella.⁸³

Observaciones

El apostolado del Museo de Sevilla, autoría de Francisco Polanco, está conformado por doce óleos sobre lienzo de 99x79 cm, que, se calcula, fueron pintados hacia 1640.⁸⁴ No están firmados y consideran dentro del colegio apostólico a San Pablo, en vez de a San Matías, en contraposición a lo que ocurre con la serie que se encuentra en el Museo Franz Mayer, respecto al cual, las características de cada apóstol varían, si bien se identifica el mismo pincel.⁸⁵

⁸³ Los repintes en esta lámina se encuentran mayormente en la frente, nariz, barba, dedos y parte del manto. Hay también intervención en el fondo, sobre todo en el lado inferior derecho. Como en las pinturas de Mateo y Felipe ya no se observa fecha ni firma, otrora visibles en el lateral derecho de la lámina, sobre el hombro el santo.

⁸⁴ Moreno Mendoza, *et al.*, *op. cit.*, pp. 143-145.

⁸⁵ El *Apostolado* de Sevilla guarda también estrechas semejanzas con el de Zurbarán —firmado en 1633— del Museo Nacional de Arte Antiga en Lisboa Portugal. *O 'Apostolado' de Zurbarán*, Lisboa: Museo de Arte Antiga, Obras de Arte I, 1951, pp. 13-36.



Francisco Polanco, *Apostolado*, óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes de Sevilla

Por su parte, el investigador checo Jaromir Neumann estudió en 1969 la colección del Museo de San Carlos donde se encontraban estas lámina en depósito. Respecto a ella, Neumann asegura que la ejecución es débil por lo que, la atribución a Francisco Polanco debe ser verificada en tanto que las obras realizadas por él y su hermano Miguel son, en general, de mejor calidad.⁸⁶

Incluso José Camón Aznar, quien ya había publicado la existencia de este apostolado en un ensayo sobre el arte español en el *Summa Artis*, incluye una consideración similar al asegurar: “obra de débil factura y carente de personalidad artística, aparte de su reducido tamaño”.⁸⁷

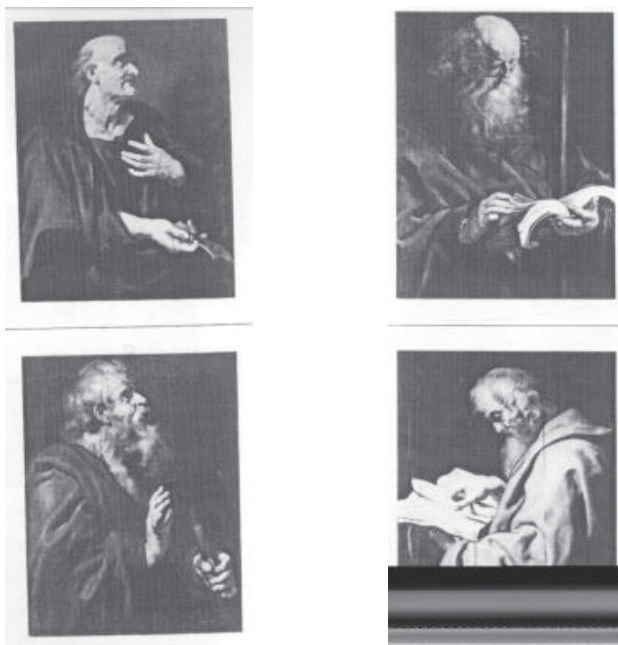
En mi opinión estos testimonios son buenos ejemplos de la existencia de prejuicios respecto a la valoración del arte. Más claro en Camón Aznar que en Jaromir por ser totalmente explícita la consideración de que la débil factura parece ligada al propio formato

⁸⁶ Neumann, *op. cit.* p.172.

⁸⁷ Camón Aznar, *op. cit.*, p. 389.

—“*aparte* de su reducido tamaño”—, y a la técnica, sobre la que pocos estudiosos del arte habían volteado por considerarla menor.⁸⁸

Ahora bien, en este punto parece oportuno preguntarse o al menos considerar la posibilidad de que Polanco se inspirara en algún grabado o modelo norteño en la realización del apostolado del Franz Mayer, en el que se pueden percibir ciertas reminiscencias de la pintura flamenca u holandesa de fines del siglo XVI. Y alguna influencia hay, sí, de Rubens sobre todo en las figuras de Bartolomé, Felipe y Mateo y con relación al apostolado sobre tabla del pintor flamenco que se conserva en el Museo del Prado.⁸⁹ El mismo Díaz Padrón considera que la lámina que se usó como soporte seguramente provenía de Flandes ya que es evidente la buena calidad del cobre y de su laminado.



Peter Paul Rubens, *Apostolado*, óleo sobre lienzo. Museo del Prado

Ya se ha comentado ampliamente en el análisis formal del apostolado, la agresiva intervención que borró las firmas en tres de las cinco láminas —en la pintura de San Felipe, San Mateo y Santo Tomás—. Además del registro fotográfico que hizo el Departamento de


⁸⁸ En este sentido recuerdo la aseveración del doctor Jesús Palomero Páramo, catedrático de la Universidad de Sevilla, respecto a un dicho que a decir suyo fue popular en España: “No hay cobre bueno ni tabla mala”.

⁸⁹ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Real Colección*, Madrid: Espasa-Calpe. Tomo I, pp. 412 y 413.

Artes Plásticas del INBA mientras estas piezas estaban en depósito en el Museo de San Carlos, que hace más evidente la existencia de una firma previa, todas las láminas muestran a simple vista problemas en su materialidad debido a, al menos, dos diversas etapas en los repintes, una de ellas, desde luego, posterior a los años 60 y muy probablemente efectuada en el Museo Franz Mayer en 1982 según se puede consultar en las historias clínicas de las piezas. No obstante, quizá más problemáticas que los repintes sean las limpiezas practicadas en estas piezas, a partir de las cuales seguramente devinieron o se agravaron los problemas de desprendimiento de la capa pictórica que obligó a reintegraciones importantes en algunas zonas y, seguramente, provocó la desaparición de las firmas. En las historias clínicas aludidas se asienta que las pinturas tienen faltantes muy pequeños y que está retocada en diversas partes. En lo relativo a la proposición del tratamiento se planteó: limpieza del soporte, aplicación de barniz al soporte para evitar corrosión, limpieza superficial de la capa pictórica, resane de faltantes, reintegración del color aplicación de barniz de protección. El tratamiento efectuado no se especifica, pero seguramente se verificó la proposición.

**4.3. Pintura sobre lámina de cobre. Nueva España, siglo
XVII-XVIII**

4.3.1. *La entrada de Cristo a Jerusalén*

	<p>N° Inventario: 05157</p> <p>Catálogo: APB-0152</p> <p>Autor: Anónimo</p> <p>Título: <i>La entrada de Cristo a Jerusalén</i></p> <p>Fecha: ¿Siglo XVII?</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: ¿Nueva España?</p> <p>Medidas: C/marco: 26.5x36.9 cm S/marco: 44.5x50.5 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 10)

El tema

La entrada de Cristo a Jerusalén

La fuente de la representación de *La entrada de Cristo a Jerusalén* se encuentra en los cuatro evangelios canónicos, aunque el antecedente de este relato es la profecía de Zacarías, consignada en el *Antiguo Testamento*: “Alégrate sobremanera, hija de Sión. Grita exultante, hija de Jerusalén. He aquí que viene a ti tu Rey, justo y victorioso, humilde, montado en un asno, en un pollino hijo de asna”.⁹⁰

Los Evangelios de Marcos, Mateo, Lucas y Juan narran que Jesús descendió del monte de los Olivos para llegar a Jerusalén montado en una borrica blanca. A lo largo de su camino, fue escoltado a pie por los apóstoles y al llegar a la ciudad santa, los habitantes salieron a su encuentro con júbilo y cantando el Hosanna.⁹¹ El Evangelio apócrifo de Nicodemo completa el relato al agregar que “los hijos de los hebreos” llevaban ramos en las manos y extendían sus ropas sobre el camino alfombrado de palmas.⁹²

⁹⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, op. cit.*, p. 65.

⁹¹ Mateo, 21:1-11; Marcos, 11:1-10; Lucas, 19:29-40; Juan, 12:12-19.

⁹² Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, op. cit.*, pp. 65 y 66.

Por ello, la entrada de Cristo a Jerusalén se conmemora mediante el Domingo de Ramos, rito que se celebra el domingo anterior a la Pascua, a través del cual se une la exaltación del triunfo de Cristo —aclamado como el Mesías, por los habitantes de Jerusalén— y el anuncio de la pasión que habría de venir de inmediato.

La escena de la entrada a Jerusalén aparece por primera vez en el arte cristiano del siglo IV, en los sarcófagos de las catacumbas romanas. En lo sucesivo se usó como tema independiente o como la primera escena del ciclo de la Pasión.⁹³

Análisis formal

En esta lámina se representa el pasaje de los evangelios canónicos conocido como la Entrada de Cristo a Jerusalén. El formato de la composición es vertical y en ella se reconocen planos diferenciados. El eje de la pintura se sitúa en el centro de la lámina, ahí donde se ha plasmado la figura de Cristo montado en un burro. En esa misma línea y dirección, ha sido colocado el punto de fuga del paisaje, cuyo horizonte es alto. Todos los edificios y personajes que forman parte de esta representación giran sobre su propio eje hacia esta línea central imaginaria.

En el centro de la composición, Cristo monta a horcajadas un burro color blanco grisáceo, que más bien parece un caballo. El cuadrúpedo muestra su perfil derecho y levanta la pata delantera de ese mismo lado como si estuviera en trote. Sin embargo, la composición no plantea la existencia de otro punto a donde arribar: Jesús ha llegado a Jerusalén y en la orilla de un río —ubicado justo debajo del hocico del burro, y que toma forma a través de una gruesa pincelada azul y blanca, que más bien parece un manchón— el pueblo ha salido a recibirlo.

En total suman doce personajes, entre hombres, mujeres y niños; algunos de ellos llevan una palma. Aquellos que parecen infantes se localizan en el sector derecho, sus rostros sorprendentemente morenos y apenas esbozados —más bien desdibujados; recurso que es utilizado para diferenciar planos, dar sensación de lejanía y aglomeración—, asoman por detrás del caballo-burro y de dos adultos que se postran frente a ellos.

⁹³ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid: Alianza, 1987, p. 36.

En la orilla derecha de la lámina, uno de estos hombres, vestido con túnica verde olivo oscuro, levanta y gira el rostro a la izquierda para mirar a Cristo —si bien mantiene el cuerpo de frente—; este giro ha distorsionado un poco la forma de su cabeza, mostrándose plana y achatada —esta deformación se observa con frecuencia en las figuras que voltean hacia arriba y en los personajes de siluetas esbozadas en varios pintores y grabadores, destaca entre ellos Lucas van Leyden—.

Frente a él, otro personaje se hinca delante de la borrica que monta Jesús, con el cuerpo girado tres cuartos, dando la espalda al espectador. Hombre de pelo castaño y barbado, su figura sobresale por llevar una túnica en rojo encendido —sin matices ni juego de pliegues—, sin duda, el color que más destaca en la composición. A su izquierda, un hombre mayor —que podría ser san Pedro, aunque no lleva atributos ni viste los colores con los que se suelen identificar—, permanece de pie dirigiendo su perfil hacia la escena central. Hace con su mano un ademán al que no acompaña ningún gesto, rostro totalmente falto de expresión.

Tras de él, se cuele en el cuadro, el perfil de otro hombre barbado y de pelo castaño, le sigue un personaje sin barba, probablemente San Juan. Junto, se observa un hombre que viste manto azul con filos dorados, tiene barba, cabello rizado y corto y un color de labios encendido. En realidad, son pocos los detalles de su rostro; sin embargo, su figura destaca en tanto que su mirada sale del cuadro y se fija en el espectador. Al lado de este personaje, se encuentra la única mujer representada en la lámina, se reconoce como tal porque cubre su cabeza con un manto rojizo, pero su perfil se pierde en el tercer plano, en la falta de detalles y en el poco énfasis en la línea y el color.

A pesar de la complejidad de la escena, por el número de personajes representados y la inclusión del paisaje, no hay en las figuras humanas un control expresivo, si bien se procura diversificar su posición corporal —unas de espaldas, otras de frente y otras de perfil—, aunque todas ellas cumplen una función respecto a un núcleo: Cristo sobre una borrica blanca. De hecho, es el rostro de Jesús el que ha sido trabajado con más cuidado, figura de frente amplia pero de facciones delicadas.

La composición se extiende al fondo siguiendo una línea vertical ascendente; ahí puede ser vista Jerusalén, la ciudad celestial que aparece coronada por una serie de montes que evocan un paisaje del norte europeo. Su ejecución es detallada, más cuidada que las figuras del primer plano; sin embargo, la perspectiva quedó trunca. Todo lo dicho parece un indicio de la existencia de un grabado que sirvió como modelo de la composición finalmente realizada por un artífice —puede ser novohispano o no— evidentemente no muy diestro.

Observaciones

En el catálogo de cobres barrocos flamencos en las diócesis españolas, Enrique Valdivieso consigna una lámina con el tema de *La entrada de Cristo a Jerusalén*, de pintor anónimo, que forma parte de una serie de pinturas de la pasión.⁹⁴ Formalmente, la composición es apaisada y un poco más compleja que la del cobre del Franz Mayer, no obstante, las semejanzas entre una y otra, sobre todo en el tratamiento de Cristo sobre la borrica, evidencian la existencia de un grabado como fuente de inspiración. Estampas y láminas circulaban, así, lo mismo por Europa que por América sirviendo como modelo iconográfico y técnico para la producción de obras pictóricas.



Anónimo Flamenco, *Entrada de Cristo a Jerusalén*, Óleo sobre cobre, (56x72 cm). Museo de la catedral de Calahorra

Esta es una de las pocas láminas cuya nota de compra se conserva en los registros del museo, en ella se la describe como “pintura al óleo cobre. Domingo de Ramos, con

⁹⁴ Estas láminas se conservan en el Museo de la Catedral de Calahorra (La Rioja). VV AA., *Pintura flamenca barroca... op. cit.* p. 198.

marco incrustado marfil y carey”. La nota fue emitida por la Galería La Granja, propiedad de F. González de la Fuente. Bolívar 16. México, D. F., con fecha del 20 de octubre de 1943. Mismo día en que Mayer compró un reloj francés de bolsillo con caja de oro y sonería con un costo de 300 pesos, frente a la lámina —y el marco de ésta— por la que pagó 200.

4.3.2. Retablo de los siete arcángeles



(Disco: imagen 11)

Nº Inventario: 07531

Catálogo: APB-0236

Autor: Anónimo

Título: *Retablo de los siete arcángeles*

Fecha: Retablo: Siglo XVIII

Pintura superior derecha; izquierda; central e inferior: ¿Siglo XVII?

Procedencia: Nueva España

Técnica: Óleo sobre lámina de cobre

Medidas:

- **Retablo:** 91x127 cm
- **Pinturas laterales:** 13x17.1 cm
- **Pintura central:** 20.7x29.2 cm
- **Pinturas superiores:** 13x17.1 cm
- **Pintura inferior:** 26x17.2 cm

El tema

Retablo de los siete arcángeles

Los ángeles en el culto católico apostólico romano, son figuras constantemente aludidas, en tanto que aparecen vinculados con las diversas profecías del Antiguo y del Nuevo Testamento asociados con la vida, milagros y pasión de Cristo o con la vida de la Virgen —por ello, no debe extrañar que se les represente portando los símbolos marianos—. ⁹⁵

Ahora bien, vale la pena recalcar que no todos los seres angélicos son iguales, hay jerarquías. Éstas quedaron fijadas en el siglo VI con el texto *De Coelesti Hierarchia* —*De la jerarquía celeste*—, escrito por el Pseudo Dionisio Aeropagita. En él se establece el

⁹⁵ Ramón Mújica, *Los ángeles apócrifos en la América virreinal*, Bueno Aires: FCE, 1996. p. XIX.

número de los coros celestes en nueve; a saber —de mayor a menor jerarquía—: serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles.⁹⁶ De entre ellos, los arcángeles, que son los que luchan contra los demonios, son únicos no anónimos; de ahí que en el ámbito iconográfico gocen de gran realce, aunque en términos jerárquicos estén en el penúltimo escalón.

Establecer su número ha devenido en intensas discusiones a lo largo de los siglos; sin embargo, convencionalmente se habla de siete, a pesar de que tan sólo los nombres de tres de ellos, Miguel, Gabriel y Rafael, fueron establecidos por las Sagradas Escrituras.⁹⁷

De acuerdo al investigador Ramón Mújica, el culto a los ángeles tiene un origen precristiano, aunque fue hasta el siglo XV cuando cobró una fuerza particular gracias al *Apocalipsis Nova*, texto autógrafo del beato Amadeo de Portugal (1431-1482), a quien supuestamente se le apareció el arcángel Gabriel en ocho ocasiones para revelarles los secretos de los seres seráficos; como la guerra y caída de los ángeles, los nombres de los arcángeles, los significados de estos nombres y sus funciones;⁹⁸ quedando establecidos —nombres, significados y funciones— de la siguiente manera: Miguel —“quién como Dios”—, es el jefe de las huestes celestiales; Gabriel —“fortaleza de Dios”—, es el mensajero, el anunciador; Rafael —“medicina de Dios”—, es el protomédico del cielo; Uriel —“oración de Dios”—, su función es alumbrar el entendimiento; Jehudiel —“confesión o alabanza de Dios”—, funge como el abogado del género humano; Barachiel —“bendición de Dios”—, es el remunerador, pues favorece a los que pretenden consagrar su vida a Dios por medio de la confesión, la castidad y la pureza, por ello, en señal de la gracia divina, dispensa rosas,⁹⁹ y Sealtiel, el intercesor ante dios.

En la América virreinal el culto a los ángeles gozó de una gran aceptación desde tiempos tempranos. Se los invocaba y representaba ya individualizados o en conjunto, identificados con emblemas y símbolos específicos tal y como fue fijado el tipo en la

⁹⁶ Estos coros agrupados de tres en tres, del modo en que han sido mencionados, forman tres órdenes.

⁹⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona: Serbal, 1999. pp. 301-305.

⁹⁸ Mújica, *op. cit.* p. 20.

⁹⁹ *Ibid.* p. 7.

pintura del Monasterio de Santa María degli Angeli —primer tercio del siglo XVI— e inmortalizado por el grabado de Jerónimo de Wierix de *Los siete ángeles de Palermo*.¹⁰⁰



Jerónimo Wierix, *Los siete ángeles de Palermo*

Por otro lado, Gonzalo Obregón considera que la devoción a los siete príncipes tiene arraigo en la Nueva España hasta el siglo XVII, culto que se ve aún más favorecido en la centuria posterior de la que se conocen más vestigios que dan fe de su culto. Entre ellos, menciona los retablos de la Capilla de los Ángeles de Catedral (1728) y el altar de Nuestra Señora de la Fuente de la iglesia de Regina Coeli (1742).¹⁰¹

Análisis formal

Retablo en forma octagonal dorado y tallado en madera con motivos fitomorfos, cuernos de la abundancia y conchas, dedicado a la veneración de los siete arcángeles, cuyas representaciones sobre lámina de cobre se disponen en cinco paneles dispuestos en forma de cruz.

Al centro sobresale la pintura de mayor dimensión y mejor calidad pictórica dedicada a San Miguel arcángel, representado como jefe de las huestes celestiales. Lleva

¹⁰⁰ *Ibid.* pp. 2-7.

¹⁰¹ *La pintura mexicana siglos XVI-XVII. Colecciones particulares* (Javier Pérez de Salazar editor), México: 1966. p. 13.

casco militar de plumas azules y rojas, peto plateado con aplicaciones de oro y una espectacular capa azul con bordados dorados que se abrocha en el pecho. Usa faldellín rojo, a la usanza de los soldados romanos, adornado con un grueso encaje en la orilla, trabajado con delicadeza, casi como una transparencia, pues de hecho trasluce sus rodillas. Calza sandalias a media espinilla de color azul, dorado y rojo y en la mano derecha lleva un escudo que hace juego con el peto y el casco, mientras que con la izquierda sostiene el bastón de mando, que acentúa su jerarquía.

La riqueza del atuendo de San Miguel y el esplendor de su figura se enfatiza por el hecho de estar representado con las alas multicolores desplegadas sobre un fondo nuboso y celestial color amarillo cálido y brillante. Además, su cabeza está rodeada por una especie de aureola angélica de rostros esbozados, mientras que de su cuerpo emanan rayos de luz, como indicio de lo sacro.

El rostro de san Miguel es joven y un tanto asexuado. Tiene grandes ojos negros que miran con fijeza, pero también con cierta ternura; nariz recta y delgada y pequeños labios acorazonados color rojo que no esbozan sonrisa, pero tampoco se descubre expresión de tristeza. La ejecución es buena, llena de detalle, tiene un buen manejo del color y se conserva en muy buen estado.

En contraste, las representaciones aledañas son más sencillas y seguramente derivadas de la labor de otro pintor que tuvo a la mano algún grabado de los arcángeles caracterizados por sus atributos pero portando símbolos marianos.

El panel superior, contiene dos óleos del mismo tamaño y composición similar. A la derecha está Jehudiel —el de la corona—, vestido de azul y magenta, sosteniendo en lo alto la vara de una flor, posiblemente una azucena, alrededor de la cual se alcanzan a ver algunos trazos ilegibles: “... *compis*”.

A la izquierda, Uriel empuña su espada mientras eleva a los cielos un ramo de rosas —*plantatio rosae*— alrededor del cual se puede leer la siguiente inscripción: “*Quasi plantatio roso mjer [?]*”.

En el panel inferior la siguiente pareja de arcángeles ha sido representada en una sola lámina apaisada que representa a Barachiel, en el sector derecho, y a Rafael, en el izquierdo, dispuestos —igual que las figuras de arriba— en posiciones simétricas. Barachiel, vestido de azul y con capa roja anudada al cuello se reconoce como tal pues lleva entre su ropa las rosas de la gracia divina, y es a él a quien ahora corresponde cargar el atributo mariano del pozo de agua viva —*poteus aquarum viventium*—, alrededor del cual apenas se distingue la siguiente inscripción: “[borroso] *signd/ signadtis/ signátis* [?]”.

San Rafael por su parte, es el único arcángel del retablo identificado por una inscripción: “RAPHAEL”, si bien también ha sido acompañado por el hijo de Tobit, llamado Tobías, a quien toma de la mano, y por el atributo del pez por cuya hiel Tobías pudo curar la ceguera de su padre. Con la otra mano muestra la fuente de los jardines —*fons hortorum*—, y alrededor de ella se alcanza a leer la inscripción: “*Fulticus acuarium V. Voatium* [?]”.

Con trazos aún menos afortunados, fueron realizadas las láminas de los laterales, figuras que si bien siguen las formas de los otros arcángeles parecen más una copia de éstos que hechuras contemporáneas al resto de las láminas del retablo, ya que las diferencias se extienden incluso al color. El arcángel del lado derecho copia, de hecho, el de la lámina superior izquierda —Uriel— pero de forma invertida. Lleva como atributo mariano una edificación que pudiera ser la torre de David. Mientras que el arcángel del lateral izquierdo, lleva un lirio acompañado por la inscripción: “*cuasi lirium*” y una corona que copia a la representada en la lámina superior derecha —Jehudiel—.

En suma, estamos ante un retablo de devoción de los siete arcángeles vinculados con los símbolos de María, de la letanía lauretana. La imagen central del retablo dedicada a San Miguel es una pintura sobre lámina de buena calidad, posiblemente del siglo XVII; tres láminas más posiblemente también sean contemporáneas o bien un poco posteriores, aunque indudablemente de otro pincel; mientras que las dos láminas laterales seguramente son agregados modernos.

Observaciones

La representación de los arcángeles en solitario en un contexto exterior, con movimiento pero sin interacción y portando sus atributos, como los representados en las láminas subsidiarias de este retablo, fueron representaciones muy comunes, ya como elementos individuales, formando series o como imágenes agregadas a representaciones icónico-devocionales —como en cuadros de la Virgen de Guadalupe—. En España, por ejemplo, se deben pinturas-serie de los arcángeles, con características muy similares a las incluidas en este retablo, al pincel de Bartolomé Román (h. 1635-1640).¹⁰² Dato importante para la creación de un contexto de factura de estos cobres, ya que una de las problemáticas principales que presenta esta obra es su fechamiento. Problemática que surge del hecho de estar insertos en un marco tipo retablo de ornamentación inequívocamente dieciochesca, que parece hecho ex profeso para la colocación de estas pinturas. Representaciones que, por otro lado, tienen características formales que las acercan más a la centuria precedente.



Bartolomé Román, *Arcángeles*

En lo que atañe a los repertorios angélicos novohispanos, el referente para estas representaciones es Juan Correa (1646-1716) quien hizo una serie de lienzos con la identificación de cada uno de los arcángeles, caracterizados con sus calzas romanas y sus atributos, y flotando con las alas desplegadas entre las nubes.¹⁰³ Esta referencia vuelve a ubicar la factura de las láminas del retablo que se estudia en las últimas décadas del siglo XVII.

¹⁰² Muchas de estas representaciones “tempranas” dedicadas a las advocaciones angélicas tuvieron una primera fuente de inspiración en las estampas flamencas de los Wierix, que a su vez tomaban como modelo los frescos de la iglesia de Santa Ana de Palermo y de Cornelius Galle. José Luis Arránz Otero en VV AA., *El mundo de Carlos V... op. cit.*, p. 35.

¹⁰³ Elisa Vargas Lugo, *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM, IIE, 1985. Tomo 2. 1ª Parte. Imágenes de la 8 a la 13. Estos lienzos se conservan en la sacristía del convento de San Francisco, San Miguel de Allende, completamente repintados.



Juan Correa, *Arcángeles*

Ahora bien, debido al formato y a la falta de un contexto mayor, es posible aventurar como una de las funciones de este retablo su calidad de objeto para altar doméstico, posiblemente acompañado por una imagen mariana. De serlo constituiría un registro de una devoción individual pero también un vestigio de las transformaciones y adecuaciones que un objeto sufre al paso del tiempo. La costumbre del altar doméstico tocó y toca a los diversos estratos de la sociedad pero muta en cada espacio según las posibilidades adquisitivas. Sin embargo, en cualquier caso, el objeto es apropiado a través de una forma de piedad que elimina la intermediación de la investidura sacerdotal. Es entonces, cuando la pintura, la imagen, el objeto, adquieren otra significación en que la materialidad es un medio.

4.3.3. Láminas de cobre con la representación de la Virgen de Guadalupe en la colección del Museo Franz Mayer

El tema

La Virgen de Guadalupe

Cuenta la tradición que la Virgen de Guadalupe se le apareció al indio Juan Diego, natural de Cuautitlán y vecino de Tulpetlac, en diciembre de 1531, aparición que fue tomada como símbolo de las bendiciones de la madre Dios a la tierra novohispana. Sin embargo, en principio fue un culto sincrético dirigido a los indígenas, principalmente a aquellos asentados en el Altiplano, por la relación existente entre “La Virgen morena” y la diosa madre prehispánica *Tonantzin*.

Un segundo momento importante en la difusión de la fe guadalupana se encuentra en el apadrinamiento de la devoción por el arzobispo Alonso de Montúfar en su segundo mitrado (1551-1572),¹⁰⁴ aunque en realidad fue hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando el clero secular, el regular y los criollos civiles, se mostraron como los principales impulsores del culto a la Virgen de Guadalupe.

A partir de entonces se sucedieron las primeras impresiones de textos con narraciones aparicionistas, relaciones de milagros y exaltación de la advocación mariana que eran acompañadas por imágenes “sacadas puntualmente de su original”. La más temprana de estas narraciones guadalupanas se debe al predicador Miguel Sánchez (h. 1596-1674) cuya *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe Milagrosamente aparecida en la Ciudad de México* (1648), tuvo una circulación y

¹⁰⁴ Jaime Cuadriello, “La propagación de las devociones novohispanas...*op. cit.*, p. 263. La capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac funcionaba desde al menos 1556. Dan constancia de la fecha temprana en que se veneraba a María bajo esta advocación el soldado Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1560) y fray Luis de Cisneros, quien en un texto dedicado a la Virgen de los Remedios (*Historia del principio y origen...* 1622) hace un recuento de las principales devociones en la Nueva España mencionando a la de la Virgen de Guadalupe como “la más antigua... que se ganó la tierra, que ha hecho y hace muchos milagros”. Citado en David Brading, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México: Taurus, 2002. p. 95.

aceptación muy amplia desde el año de su aparición.¹⁰⁵ Mientras que en lengua náhuatl, la historia de la apariciones de la Virgen de Guadalupe y de los milagros realizada por ella fueron dados a conocer en un texto publicado por el licenciado Luis Laso de la Vega, vicario del santuario el Tepeyac, bajo el título *Huei Tlamahuiçoltica...*¹⁰⁶ (1649), mismo que se encontraba claramente diferenciado en tres parte en lo que atañe a contenido y autoría —si bien esta última no se especifica—, siendo la parte destinada a la narración de las apariciones comúnmente conocida como *Nican Mopohua* y aquella donde se narran los milagros de la Virgen *Nican Motecpana*.

Uno de los episodios fundamentales para que el culto novohispano a la Guadalupe experimentará la expansión que de hecho experimentó, fue la epidemia del Matlalzáhuatl que azotó a la población del Valle de México hacia 1737, pues fue a partir de que se invocó su intercesión en esta catástrofe que fue jurada por los ayuntamientos y cabildos eclesiásticos de la Nueva España como la patrona del reino, en 1746. De hecho, en el mismo año en que la epidemia azotó a la ciudad de México el ayuntamiento había proclamado a María de Guadalupe patrona principal de la capital y al tiempo se iniciaron los trámites para conseguir el “patronato universal” y la declaración del 12 de diciembre como el día de su fiesta, en vez del 8 de septiembre, día dedicado a conmemorar el nacimiento de María. Ambas peticiones finalmente encontraron verificativo en 1754 por una bula concedida por el Papa Benedicto XIV.¹⁰⁷

El arraigo de la imagen y su devoción fue tal, que no hubo de pasar mucho tiempo antes de que importante gente de letras de la sociedad colonial, esgrimiera la aparición de la Madre de Dios con carices nacionalistas, mismos que adquirieron una fuerza sin precedentes a partir de la Guerra de Independencia, sobre todo cuando en la fase inicial de la lucha, el cura Hidalgo enarboló como bandera de su ejército una imagen guadalupana que se encontraba en el santuario de Atotonilco, en Guanajuato.

¹⁰⁵ *Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, Guadalajara: Patrimonio Cultural del Occidente, A. C., 1989., pp. 15-17.

¹⁰⁶ *El gran acontecimiento*, letras con las que inicia el título. Brading, *La Virgen de Guadalupe, op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 194, 204 y 205.

En el México independiente —8 de febrero de 1887—, León XII concedió a la Virgen morena, la coronación pontificia, misma que se verificó hasta el 12 de octubre de 1895. Quince años después, el 24 de agosto de 1910, Pío XII la declaró *Patrona de América Latina* y después —en 1945—, refrendó su título de *Emperatriz de las Américas*. Cinco años después quedó establecida la Colegiata de Guadalupe.¹⁰⁸

Iconografía de la Virgen de Guadalupe

“Apareció en el cielo una grande señal: una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona con doce estrellas.”

“Y yo, Juan, vi la santa ciudad, la nueva Jerusalén, descender desde el cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido.”

Apocalipsis 12: 1-2, 14: 21, 2

Aunque formalmente la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe guarda una estrecha relación con las composiciones marianas apocalípticas, en ella destaca que se han eliminado o transformado varios de los elementos que la identifican con el texto del evangelista San Juan. De lo escrito por el apóstol en el *Apocalipsis* reconocemos en la Guadalupe lo relativo a las siguientes líneas: “Apareció en el cielo una grande señal, una mujer vestida de sol con la luna debajo de sus pies”. Rayos solares enmarcan el cuerpo de la Virgen que se posa sobre una media luna, que a su vez es sostenida por un ángel ¿acaso sea una alusión al arcángel Miguel o tan sólo una simplificación de las figuras angélicas que, según San Juan, ascendieron a la mujer apocalíptica hasta los cielos para librarla del peligro de la bestia de las siete cabezas que tenía la intención de devorar a su Hijo?¹⁰⁹

No obstante su innegable afiliación al texto apocalíptico, la iconografía de esta advocación mariana ha cobrado cierta independencia en los hechos ya que su forma fue fijada de manera milagrosa a través del prodigio de la estampación concedido por gracia de

¹⁰⁸ Elisa Vargas Lugo, *et al.*, Juan Correa. *Su vida y su obra*, México: UNAM, IIE, 1985. Tomo II. pp. 256-259.

¹⁰⁹ Jaime Cuadriello, Paula Mues y Rosario Granados, *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica, 2002, p. 58.

la propia Virgen para manifestar su protección y patrocinio sobre el territorio novohispano en diciembre de 1531.

La rapidez en el desarrollo y difusión del culto hace pensar en la pronta creación de imágenes inherentes al mismo. Sin embargo, la imagen guadalupana “tocada” al original más temprana conocida hasta ahora, data de 1606 y se debe al pintor Baltasar de Echave Orio (Zumaya, 1540-México, 1623)¹¹⁰. La imagen “tocada” al original tienen la intención de preservar la verdadera imagen de la Virgen, al tiempo que ocurre una transferencia de las cualidades milagrosas de la original a la fiel copia, lo que coadyuvó a fijar y difundir la iconografía de esta advocación. En este sentido, también fue muy importante la aparición de la primera representación gráfica de la Virgen de Guadalupe impresa en territorio novohispano en 1615, estampa que fue mandada grabar por el arzobispo Juan Pérez de la Serna al grabador flamenco Samuel Stradanus, con la intención de hacer recoger donaciones para la reconstrucción de la iglesia de Guadalupe.¹¹¹

Fijado el icono, comenzó a desarrollarse en torno a él una serie de representaciones de carácter serial y narrativo que daban cuenta de las diversas apariciones de la Virgen del Tepeyac ante el indio Juan Diego y que conforman la historia del prodigio. La inclusión en las manifestaciones plásticas de estas apariciones —consignadas en el libro de Miguel Sánchez y en el testimonio aparicionista conocido como *Nican Mopohua*—, tiene origen en la segunda mitad del siglo XVII. Hecho no casual ya que el propósito de su inclusión era señalar los méritos de Nuestra Señora y con ello atraer nuevos devotos y es que, de hecho, en este periodo es cuando inicia la mayor difusión del culto guadalupano en una base más amplia o, cuando menos, más influyente de la sociedad novohispana.

Si una de las principales fuentes escrita en que se inspiraron estas representaciones fue el *Nican Mopohua*, es por orden de su principal difusor: Luis Lasso de la Vega, vicario del santuario de Guadalupe, que se pinta el primer ciclo aparicionista para decorar los muros del manantial del Pocito en 1648. De este ciclo nada ha quedado, ni se sabe cómo era, por ello la primera pintura conocida hasta el momento donde se representa a la Virgen con las cuatro apariciones es un lienzo del pintor criollo José Juárez (1617-1661/62) que

¹¹⁰ Sigaut, *José Juárez... op. cit.*, p. 212.

¹¹¹ Cuadriello, “La propagación...” *op. cit.*, p. 262.

data de 1656.¹¹² No obstante, cabe destacar que desde 1648 —con la publicación del texto *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe Milagrosamente aparecida en la Ciudad de México* de Miguel Sánchez—, circulaba un grabado de la cuarta aparición junto con una imagen de la Virgen “sacada puntualmente de su original”.¹¹³

Es decir, el repertorio visual que fijaría el modelo para la representación del ciclo aparicionista guadalupano se estaba formando aunque lo cierto es que no fue hasta 1685, con la publicación de la edición sevillana de la obra *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco, cuando los modelos de los pasajes aparicionistas fueron fijados y ampliamente difundidos por la inclusión de cuatro láminas grabadas por el aguafuertista sevillano Matías de Arteaga y Alfaro. En adelante la inclusión de estas escenas que resumían visualmente las apariciones efectuadas por la Virgen en el Tepeyac fueron comunes y el modelo por excelencia quedó fijado; si bien es cierto que el grabador tuvo a la vista, con toda seguridad, alguna pintura novohispana. No hay que olvidar que Arteaga grabó en Sevilla y que para entonces ya había cruzado el Atlántico un lienzo de la Virgen de Guadalupe y las apariciones con destino a Roma, autoría de Juan Correa, fechado en 1669.¹¹⁴




Matías de Arteaga y Alfaro, *Las cuatro apariciones*, 1685 (19.5x12 cm).

¹¹² La pintura de José Juárez se encuentra desde el siglo XVII en el convento de las madres concepcionistas de Ágreda en España, pues al ser obra por encargo de particular, como era, viajó a la Península junto con su dueña, doña Francisca Ruiz de Valdivieso, quien a su regreso a España ingresó a la clausura en Ágreda, su pueblo natal, dando este cuadro junto con otros objetos —muchos de ellos seguramente traídos de la propia Nueva España—, como dote. Sigaut, *op. cit.*, pp. 211-214.

¹¹³ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁴ Cuadriello, “La propagación...” *op. cit.*, p. 262.

4.3.3.1. Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones

	<p>N° Inventario: 04923 Catálogo: APB-0148</p> <p>Autor: Anónimo</p> <p>Título: <i>La Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones</i></p> <p>Fecha: Primer tercio del siglo XVIII</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: Nueva España</p> <p>Medidas: C/marco: 49.6x60.8 cm S/marco: 29x37.6 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 12)

El tema

La Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones, la escala de Jacob y San Juan escribiendo el Apocalipsis

Imágenes subsidiarias a la representación de la Virgen de Guadalupe:

1. Las apariciones

La fuente bibliográfica de las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego se encuentra en los textos apurionista de Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en la Ciudad de México* (1648) y el texto anónimo escrito en náhuatl conocido como *Nican Mopohua*, dado a conocer por el licenciado Luis Lasso de la Vega pero cuya autoría todavía sigue siendo un misterio.¹¹⁵ A

¹¹⁵ Es a partir del testimonio de Carlos de Sigüenza y Góngora que se señala como posible autor del *Nican Mopohua* al colegial de Tlatelolco Antonio Valeriano, y es que el famoso letrado novohispano asegura que Fernando de Alva Ixtlixóchitl tenía en su propiedad un documento que narraba en lengua nativa —náhuatl— las apariciones de la Virgen, autoría del mencionado colegial. Esta relación era, supuestamente, anterior al texto de Miguel Sánchez y se basaba en “pinturas y mapas” indígenas. Sin embargo, hasta hoy no ha sido encontrado ninguno de estos documentos por lo que la autoría del *Nican Mopohua* (1649) sigue siendo

partir de estos textos, francamente similares en cuanto contenido,¹¹⁶ las apariciones quedaron enumeradas y tipificadas como sigue:

1ª. Ocurrió el sábado 9 de diciembre “antes de esclarecer la aurora”, cuando Juan Diego se dirigía a oír misa al convento de Santiago Tlatelolco. Al llegar al cerro del Tepeyac, el indio escuchó una música angelical, subió a la cumbre y vio entre resplandores a una señora que le dijo, en lengua náhuatl, que fuera a ver al obispo fray Juan de Zumárraga, para decirle que era voluntad de Ella, la Madre de Dios, que le fuera construido un templo en el lugar preciso de la aparición. Juan Diego hizo lo propio, pero el obispo le pidió que volviera otro día para contarle lo sucedido “más despacio”.

A pesar que la mayoría de los textos señalan que el indio escuchó a la Virgen de rodillas, suele representársele de pie, en tanto que esta escena suele fusionarse con la de la segunda aparición.¹¹⁷

2ª. Ocurrió el sábado 9 de diciembre, “sobre tarde, puesto el sol”. Evoca el momento en que Juan Diego regresa ante la Virgen para darle a conocer la respuesta del obispo. El indio se aproxima a la imagen y de forma reverente se quita el sombrero. En ocasiones, aparece conducido por dos ángeles de cuya función no hablan los textos, aunque Jaime Cuadriello ha señalado que: “se antoja lo persuaden del milagro que contempla”.¹¹⁸ Una vez que la madre de Dios hubo escuchado la respuesta, insta a Juan Diego a volver con Zumárraga, quien en esta ocasión responderá pidiendo una prueba o señal de lo que le era narrado.¹¹⁹

3ª. La escena resume dos acontecimientos inmediatos del domingo 10. Debido a que el tío de Juan Diego de nombre Juan Bernardino, estaba moribundo, su sobrino tomó camino hacia Tlatelolco en busca de un confesor. Estaba en estos menesteres cuando la Virgen se le apareció pero, seguro de no poder entretenerse, Juan Diego intentó esquivar su encuentro. Ante esto la madre de Dios descendió desde las alturas para detenerlo —junto al árbol de

incierta y el texto aparicionista fechado más temprano sigue siendo el de Miguel Sánchez (1648). Brading, *La Virgen de Guadalupe... op. cit.*, p. 190.

¹¹⁶ Hecho que hace decir al investigador David Brading: “Existen dos relaciones posibles: que uno debe basarse en el otro, o que ambos se apoyan en una narración escrita con anterioridad”. *Ibid.* p. 147.

¹¹⁷ Cuadriello, “La propagación...” *op. cit.*, p. 265.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Vargas Lugo, *et. al.*, *Juan Correa... Tomo II op. cit.*, pp. 256-259.

casahuate, en algunas representaciones; o al pie de un cerro, en otras, donde luego brotaría un manantial de aguas medicinales—, calmarlo y asegurarle que su tío estaba sano. Enseguida le pidió que fuera a lo alto del cerro del Tepeyac a recoger unas flores, las cuales debería llevar al obispo en calidad de la señal requerida.

La representación más común de esta aparición remite a Juan Diego de regreso de la cumbre del cerro, ya con las rosas, pero hincado escuchando las indicaciones de la Virgen. En opinión de Jaime Cuadriello son contados los ejemplos en que, como en esta lámina, la Guadalupana abandona su postura hierática y tiende sus manos para ofrecer las flores que Juan Diego reúne en su regazo,¹²⁰ aunque cabe destacar que los grabados de Matías de Arteaga presentan a la Virgen, justamente, en esa actitud.

4ª. Tiene lugar en el interior del palacio episcopal, el lunes 11. Esta escena resume el momento en que Juan Diego fue recibido por el obispo ante quien desplegó su tilma, de la que cayeron numerosas rosas dejando ver impresa, sobre el ayate del indio, la imagen de la Virgen de Guadalupe.

5ª. Se trata de la aparición que la Guadalupana hizo en Tulpetlac, donde Juan Diego se avecindaba, aunque la visita no fue ante él sino ante el tío de éste, llamado Juan Bernardino, en cumplimiento a la promesa formulada por la Virgen a Juan Diego en la tercera aparición. Sin embargo, por no ser explícita en los textos más antiguos, esta escena no se incluye en la mayoría de las series aparicionistas —uno de los que habla de ella es Luis Becerra Tanco—, a pesar de que es en este pasaje que la Señora manifestó su voluntad de llamarse Santa María de Guadalupe.¹²¹

Además de esta lámina del Franz Mayer, hay un lienzo en el Museo de la Basílica¹²² y otra pintura en la iglesia de San Miguel Villalón de Campos en Valladolid, España¹²³ que presentan el ciclo aparicionista completo. Ahora que también fueron hechas algunas

¹²⁰ Cuadriello, “La propagación...” *op. cit.*, p. 268.

¹²¹ Manuel Ortiz Vaqueiro, *et al.*, *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Televisa A. C., 1987, p. 30.

¹²² *Ibid.*, p. 226.

¹²³ Cuadriello, “La propagación...” *op. cit.*, p. 283.

pinturas con la quinta aparición en solitario —ver, por ejemplo, a Miguel Cabrera en un cuadro que conservan las madres capuchinas de la Villa de Guadalupe—. ¹²⁴



Anónimo, *Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones*, siglo XVIII, óleo sobre tela. (227.8x151.2 cm). Museo de la Basílica de Guadalupe

2. San Juan escribe el Apocalipsis y La escala de Jacob

San Juan, el apóstol y evangelista, ha trascendido como el discípulo más joven de Cristo —aunque también fue el más longevo— y como el autor del cuarto *Evangelio* y del *Apocalipsis*, el cual, se supone, escribió durante su exilio —dictado por Domiciano— en la isla de Patmos, en el mar Egeo. En esta lámina se le representa en la isla griega en el momento de la revelación del último de los pasajes del Nuevo Testamento, acompañado del águila como símbolo de inspiración y de la Jerusalén celeste como vestigio de la visión, modelo que emana de una magnífica tabla de Martín de Vos que circuló en estampa desde 1579. ¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Santiago Sebastián, *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, México: Azabache, 1992. (Colección de Arte Novohispano), p. 85.



Martín de Vos, *Visión de San Juan evangelista*, óleo sobre tabla (Museo Nacional del Virreinato)

La inclusión de la visión de la nueva Jerusalén experimentada por San Juan y consignada en el capítulo 21 del Apocalipsis, vincula a esta lámina de manera estrecha con el texto de Miguel Sánchez en cuanto que el predicador compara en su texto a la ciudad de México con esta visión de San Juan. La aparición de la Virgen de Guadalupe era, por lo tanto, el cumplimiento de una profecía bíblica donde la capital de la Nueva España era señalada con predilección entre todo el orbe católico.¹²⁶ No cabía duda de que María era la misma mujer que describió San Juan —coincidía en esto con San Agustín— y, por extensión, no cabía duda de que esa mujer apocalíptica, la madre de Dios en la forma de Guadalupe, era la que mostraba su preferencia a los habitantes de este territorio, otrora inmerso en la idolatría.

Existe un lienzo anónimo de principios del siglo XVIII en propiedad del Museo del ex convento de Santa Mónica, en Puebla, que representa a San Juan escribiendo el *Apocalipsis* bajo la visión de la mística Ciudad de Dios sobre la que se suspende la Virgen Inmaculada;¹²⁷ de forma que queda asociada, en este lienzo, como en la lámina que nos ocupa, una doble visión apocalíptica que enlaza al paraíso divino con la exaltación de la pureza de María. Exaltación que, en el caso de la lámina, es refrendada por la presencia de

¹²⁶ Brading, *La Virgen de Guadalupe... op. cit.* pp. 104 y 105.

¹²⁷ El título de la obra de hecho es *La Mística Ciudad de Dios con sor María de Jesús Ágreda, San Juan Evangelista y fray Duns Scoto*. Antonio Rubial García y Enrique González González, “Los rituales universitarios. Su papel político y corporativo”, *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad*, México: UNAM, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2002. p. 151.

la Trinidad, que, más que coronarla,¹²⁸ ratifica el hecho de la creación de María en la mente de Dios quedando exenta del pecado original.



Anónimo, *La mística ciudad de Dios con sor María de Jesús Agreda, San Juan Evangelista y fray Duns Scoto*, principios del siglo XVIII. Museo del ex convento de Santa Mónica, Puebla

La alusión al misterio inmaculista es reiterado, además, por la representación de la escala de Jacob en el lateral izquierdo —imagen que sigue, en buena medida, la representación de la *Alegoría del Sueño* de Cesare Ripa y grabada por I. Wachmuth—¹²⁹ y es que a decir de san Juan Damasceno el tránsito de los ángeles por la escalera fue una prefiguración del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen¹³⁰ a través de quién se conseguía la unión entre la tierra y el cielo.¹³¹

¹²⁸ Esta lámina estaba registrada en el museo bajo el título *Virgen de Guadalupe coronada por la Santísima Trinidad*.

¹²⁹ José Luis Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid: Taurus, 1984, p. 311.

¹³⁰ *Visiones de Guadalupe. Artes de México* 29, México: Artes de México, 1995, p. 16.

¹³¹ James Hall, *op. cit.*, p. 148.



I. Wachmuth, *Alegoría del sueño*

La historia de la escala de Jacob, consignada en el *Génesis* (Gén. 28:10-22) cuenta que una noche, yendo de camino a Jarán, Jacob se detuvo a descansar, se puso unas piedras de almohada y se echó a dormir. Soñó con una escala que subía hasta el cielo por la que subían y bajaban ángeles; en su sueño, Dios le habló prometiéndole la tierra a su descendencia, queriendo decir a los israelitas. Cuando se despertó, Jacob hizo una estela con piedras y derramó aceite por encima, llamando a aquel lugar Bethel o casa de Dios.¹³²

De acuerdo al texto de Miguel Sánchez, para Juan Diego, el Tepeyac se había convertido justamente en un Bethel, donde debía levantarse la iglesia para la veneración de la Virgen quien eligió ese preciso lugar para ser honrada y venerada. Así como Jacob soñó la escala como preludio a la construcción del primer templo en el monte Sión, Juan Diego fue favorecido con las apariciones de María de Guadalupe para detonar la construcción de la capilla del Tepeyac. De esta forma, Miguel Sánchez pudo adicionar al milagro guadalupano, y a la Nueva España de paso, la “manifestación del sentido del Antiguo Testamento”.¹³³ Mientras que a nivel de la representación, una vez más la tradición narrativa —testamentaria y guadalupana, universal y local— se incorporan y adicionan al icono, sin modificarlo.

¹³² *Idem.*

¹³³ Brading, *La Virgen de Guadalupe... op. cit.*, p. 113.

Con la incorporación de la representación de la visión de la nueva Jerusalén —descrita por San Juan en el *Apocalipsis*— y del episodio de la escala de Jacob —consignada en el capítulo 28 del Génesis—, se alude además, iconográfica y simbólicamente, al inicio y fin de todos los tiempos en torno a la figura central de María de Guadalupe, madre de Dios, expresión y esencia de la divinidad quien del 9 al 12 de diciembre de 1531 se mostró por medio de su capacidad milagrosa a los habitantes del antiguo Anáhuac, una región que si bien no había sido sacralizada por el paso de profetas, apóstoles y santos, ahora se erigía como arena de los acontecimientos de la historia sagrada.

Análisis formal

Lámina de cobre en la que han sido plasmadas ocho escenas en torno a —y también en alusión a— la Virgen de Guadalupe, que es la figura central. La imagen guadalupana guarda las convenciones de su representación, esto es, una Virgen morena en oración —tez lograda a través de tonos tiza—, quien parada sobre una media luna, es sostenida por un ángel. La rodea una brillante mandorla que irrumpe de entre las nubes, viste túnica rosa y manto estrellado, que si bien cubre la cabeza de Nuestra Señora, se levanta ligeramente, dejando ver un poco de su negro cabello, mismo que se vuelve a descubrir sobre la oreja izquierda, haciendo algunas ondulaciones.

En especial, llama la atención el rostro ovalado pero regordete, sonriente y apacible de la Guadalupana. Una frente espaciosa abre paso a las cejas de la Virgen, que siguen la línea de unos amplios párpados semicerrados, por mirar hacia abajo, pero que dejan ver la mitad de la pupila color miel. Por en medio, baja su delgada nariz, a la cual siguen unos pequeños labios colorados con comisuras sonrientes.

Por encima de la Virgen coronada, aparece en pleno vuelo el Espíritu Santo, a su derecha, Dios Hijo, que se reconoce de inmediato por las heridas en pies y manos y por la propia cruz de madera que lleva como atributo. El Salvador, que usa túnica magenta y manto azul, parece estar sentado y sostenido en los aires por siete querubines que forman un trono. Frente a él, también sentado y sostenido por la misma cantidad de seres angélicos, está Dios Padre, caracterizado como un anciano de barbas blancas que viste túnica café y

capa amarillo ocre. Levanta la mano derecha en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el orbe y un báculo.

A la derecha de la Trinidad, ha sido representada la primera de las cinco apariciones que, como el resto, se encuentra dentro de un marco dorado a pincel de forma octagonal, con motivos ornamentales que si bien es cierto que no están muy bien definidos, semejan una rocalla de gusto rococó.

El ciclo continúa hacia la izquierda con la imagen de la Virgen gravitando frente a Juan Diego quien aunque la mira, dirige su cuerpo hacia otro lado, como si rehuyera el encuentro. Detrás de él, un ángel se asoma como deteniéndolo. En la parte superior de esta escena, un grupo de tres ángeles músicos se alojan en una nube desde donde ofrecen un concierto angélico, motivo que también se observa en la primera aparición y es una de las características que vincula esta lámina con los grabados de Matías de Arteaga, publicados en 1686.

En la tercera aparición, el grupo prevalece pero se le suma un músico más; debajo de ellos, Juan Diego se arrodilla frente a la Virgen y extiende frente a su pecho la tilma con las rosas que recolectó. La madre de Dios lo mira y le tiende las manos. Al fondo a la derecha, en la misma escena, se alcanza a ver el cerro del Tepeyac y en él, el ahora santo, recogiendo las flores que servirían al arzobispo como prueba.

En la otra esquina —inferior derecha—, ha sido plasmada la cuarta aparición. Es un interior en el que se observa a Juan Diego que acaba de desplegar su tilma, dejando caer las rosas a sus pies y mostrando el ayate con la imagen guadalupana estampada. Frente a él, Zumárraga se arrodilla debajo del dosel rojo que señala su dignidad.

Debajo del querubín que sostiene la figura central de la Virgen, se ha representado la llamada quinta aparición, que es la escena de la curación de Juan Bernardino por la Guadalupe. En ella, el enfermo está cubierto por una sábana y tiene un vendaje en la cabeza. A pesar de su mal estado, se ha sentado sobre un petate colocado en el piso y desde ahí agradece a la Virgen con las manos unidas frente al pecho, quien con una actitud familiar se sienta frente a él. A través de este recurso lo terrestre y lo celeste se confunden,

los códigos que pueden diferenciar uno y otro no están presentes como en las otras apariciones; a saber: las nubes que resguardan a los ángeles y la mandorla que rodea a la Virgen.

Ahora bien, además de estas cinco apariciones plasmadas alrededor de la Virgen, el autor añadió en la parte central de cada lateral un par de alusiones más a pasajes bíblicos. En el lateral izquierdo recordó al evangelista San Juan, con toda su juventud, sentado sobre un montículo en un exterior con una pluma en la mano izquierda y un cuaderno abierto sostenido por la derecha, el cual recarga en la rodilla. Al lado de sus pies, el águila —que mas bien parece gallo— sostiene sobre su lomo un tintero. El autor del *Apocalipsis*, que viste túnica verde y manto rojo-rosáceo —sus colores convencionales—, voltea la cabeza para mirar a la Madre de Dios, mientras que por encima de su cabeza está la Jerusalén celeste custodiada por ángeles. De su interior sólo se distinguen los cuerpos de algunos cipreses —atributo inmaculista mariano— e imagen triunfal de uno de los últimos versículos del *Apocalipsis*.

En el otro lateral, la escena elegida fue la escala de Jacob, cuya representación sigue con fidelidad el relato, de ahí que sea posible ver en dicha escala a tres ángeles subiendo por ella, mientras Jacob duerme en el monte con dos ángeles haciéndole guardia. El dato curioso lo da un pequeño perro blanco moteado que a un lado de Jacob está echado y mira muy atento al espectador. En segundo plano, salta a la vista un pequeño árbol seco del que tan sólo pende una gran manzana.

La composición, en general, logra una armonía cromática y narraciones cruzadas, que conforman una composición singular, sin duda, el autor procuró hacer en las diversas escenas, ejercicios de perspectiva y movimiento, sobre todo en lo que atañe a los ángeles del ciclo aparicionista, en los mantos y ropa que usan; en contraste, los rostros son faltos de expresión. No obstante, la composición en su conjunto hace gala de cierta delicadeza, pues echa mano de pinceladas finas y añade curiosos detalles; véase, por ejemplo, el tapiz que cubre las paredes en la cuarta escena del ciclo aparicionista, o los detalles del paisaje en la primera, segunda y tercera aparición.

No hay un tratamiento de luz dirigida; sin embargo, se puede decir que estamos ante un cuadro luminoso. En general, en todos los colores —verde, rosa, magenta, azul, café— se pone un poco de amarillo que da a las figuras brillos dorados que son resaltados por las pinceladas oro que se plasman en todo el cuadro. Se puede concluir, en términos plásticos, que estamos ante una obra narrativa que pone un importante acento en las superficies presentes —superficie descriptiva, con profundidad narrativa—.

Observaciones

El estado de conservación de la lámina es bueno, aunque presenta algunos repintes sobretodo en el área superior central, donde de hecho se rehizo la cabeza del Espíritu Santo. Hay, en diversos sectores, pequeños desprendimiento de capa pictórica que incluso permiten ver la lámina de cobre.

La pintura tienen un marco de madera dorado y policromado —en rojo y negro—, que de acuerdo con los registros oficiales del museo data del siglo XVIII. No parece ser el marco original de la lámina pues le queda un poco grande.

En el reporte de restauración de esta lámina se especifica que no se observa capa de protección, hecho que parece una nota común en muchas de las pinturas sobre lámina de cobre hechas en Nueva España.

4.3.3.2. *Virgen de Guadalupe “tocada a su maravilloso original”*

	<p>N° Inventario: 06809 Catálogo: APB-0211</p> <p>Autor: Anónimo Título: <i>Virgen de Guadalupe “tocada a su maravilloso original”</i> Fecha: 1776 Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Nueva España Medidas: C/marco: 42.2x54.8 cm S/marco: 47.5x35.5 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 13)

El tema

Virgen de Guadalupe “tocada a su maravilloso original”

Fijada de manera milagrosa la figura de la madre de Dios en su forma de María de Guadalupe, predominó una preocupación porque las pinturas del icono fueran “sacadas puntualmente de su original” o “tocadas a su maravilloso original”, lo que quería decir que seguían la figura estampada en el ayate de Juan Diego, con la intención de preservar la *vera efigie* y de salvaguardar, por el principio de semejanza, sus cualidades milagrosas en la copia “tocada a su original”.

El hecho de la estampación milagrosa, negaba todo principio de interpretación o modificación del icono, al tiempo que movió la curiosidad de muchos por descubrir cómo había sido pintada la imagen. Con este fin se realizó una primera inspección física a la pintura el 11 de marzo de 1666 a cargo de siete reconocidos pintores residentes en la Nueva España, entre quienes figuraba Juan Sánchez Salmerón, Alonso Zárate, Nicolás de

Fuenlabrada y Tomás Conrado.¹³⁴ En su veredicto ¹³⁵ se observaba que: el lienzo se conformaba por dos piezas cosidas de una tela vil y burda y que además no presentaba base de preparación pues en el reverso se veían manchas de color sin contorno visible, por lo tanto, no era explicable cómo se había conservado la imagen en un entorno húmedo y salitroso. Se decía, además, que más que pintada la imagen parecía estampada puesto que era imposible que una efigie tan delicada fuera pintada en lienzo tan burdo, concluyendo que: “la imagen de esta divina y milagrosa Señora la hicieron y formaron los ángeles del cielo”¹³⁶ o, en todo caso, como declaró el propio Miguel Sánchez, era obra de la “majestad divina de Dios Nuestro Señor para el consuelo general de este reino”.¹³⁷

Poco más de ocho décadas después, el 30 de abril de 1751, la imagen de la Virgen de Guadalupe fue sacada una vez más de su tabernáculo para realizar un nuevo examen, esta vez encargado a los pintores José de Ibarra (1685-1756), Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772), Manuel Osorio (1703-?) y Miguel Cabrera (1695-1768). Éste último revisó la imagen nuevamente en abril de 1752, auxiliado por José de Alcívar (h. 1725/30-h.1803), Francisco Antonio Vallejo (1722-1785) y José Ventura Arnáez (1756-1771),¹³⁸ con la intención de hacer una copias de la imagen para el arzobispo Manuel Rubio y Salinas, otra para que Francisco López la llevara a Roma y una más que conservaría Cabrera como modelo para otras representaciones de la Virgen. Este hecho reitera el afán de los pintores por ceñirse a la forma de la verdadera imagen, siguiendo el exacto contorno, incluyendo el mismo número de rayos (129) y de estrellas (46) y llevando desde luego la misma proporción en la medida.¹³⁹ El dictamen de Miguel Cabrera fue publicado en 1756 bajo el título *Maravilla Americana y conjunto de varias maravillas observadas con la dirección de las reglas de arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*

¹³⁴ Toussaint, *Pintura Colonial... op. cit.*, pp. 117-119.

¹³⁵ La observaciones de este grupo de pintores se aunó al informe encargado por el cabildo eclesiástico de México al canónigo Francisco de Siles para enviarse junto con otros testimonios sobre la veracidad de las apariciones de la Virgen, con el fin de que el papado reconociera el culto a la Virgen de Guadalupe y transfiriera su fiesta al 12 de diciembre. Los testimonios fueron publicado por el jesuita Francisco de Florencia en *Estrella del norte* (1688), texto que tenía la intención de establecer la tradición guadalupana sobre un fundamento histórico, si bien prescindiendo de documentos contemporáneos a los hechos aparicionistas. Brading, *La Virgen de Guadalupe, op. cit.*, pp. 119-135, 167, 170-179.

¹³⁶ Francisco de Florencia, *Estrella del norte* citado por *Ibid.*, p. 122.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Toussaint, *Pintura colonial, op. cit.*, pp. 161-168.

¹³⁹ Brading, *La Virgen de Guadalupe, op. cit.*, pp. 267-270.

de México, en él ampliaba los testimonios de 1666 incluyendo su opinión y la de sus colegas —Ibarra, Morlete Ruiz, Osorio y Vallejo— en la que coincidían en subrayar el milagro de su conservación por el hecho de haber sido realizado en tela vil y sin base de preparación. Se trataba, además, de una pintura en la coincidían una inusual combinación de técnicas y materiales —óleo, temple, aguaza— europeos e indígenas, lo que los llevó a concluir el origen divino, no humano de la misma.¹⁴⁰ De ahí que el criterio dominante en la representación de la Virgen de Guadalupe deba ser la fiel reproducción de su forma, tomada por una revelación divina, forma cuya capacidad taumatúrgica, además, era conservada o transmitida a la copia fiel.

Análisis formal

Retrato de la Virgen de Guadalupe “Tocada a su Maravilloso Original en 22 de Octubre d 1776” por lo que simula estar plasmado sobre la tilma del indio Juan Diego y toma la forma de un manto colgado que, en sus extremos superiores, es sujetado por listones azules. Mientras que la parte inferior simplemente cae sobre una peana de madera y deja caer las flores que hicieron posible el prodigio del estampamiento.

La inscripción que constata la copia de la *vera efigie*, ubicada en la parte inferior de la lámina, sobre el ayate de Juan Diego, no sólo conlleva el sentido de la conservación de la “verdadera imagen”, sino que, al mismo tiempo, salvaguarda sus facultades milagrosas, dice Jaime Cuadriello. Entonces, la lámina adquiere una dimensión pintura-pintura y, como tal, realmente son mínimas las variantes respecto a la representación tradicional de la Guadalupana; a saber, virgen orante en postura mayestática que reposa sus pies sobre una media luna, bajo la cual un ángel que mira sonriente al espectador con las alas desplegadas extiende sus brazos para tomar la parte inferior de la túnica rosácea y del manto azul, tachonado de estrellas doradas, que viste Nuestra Señora.¹⁴¹

A su alrededor, no podía faltar la mandorla luminosa que viste de Sol a la Virgen Morena y el rompimiento nuboso que acompaña su aparición. Ahora bien, esta es una virgen coronada, con rostro color tiza, de cabello negro, cejas menos arqueadas de lo

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 269-272.

¹⁴¹ Cuadriello, “La propagación...”, *op. cit.*, p. 258.


acostumbrado, nariz mediana con la punta redonda y labios, que si bien son pequeños, no tienen la forma acorazonada que a las vírgenes se les suele dar. El rubor se ha extinguido en su rostro y en cambio sus ojos y perfil derecho han sido sombreados. No es posible encontrar el más leve esbozo de una sonrisa en sus comisuras, de ahí que si bien da la impresión de ser una mujer joven, su fisonomía no es tan delicada e infantil como en otras de sus representaciones.

Observaciones

Esta pintura fue comprada por Franz Mayer al señor. Federico J. Miller en un establecimiento en Naucalpan, Estado de México, el día 3 de marzo de 1954. Para dar una idea de la cotización de esta pintura —lámina de cobre, anónima, del siglo XVIII— en aquellos tiempos, basta contrastar el precio de cuatro candeleros de cobre sobredorado “Tolsa” en \$1,200 pesos —\$300 pesos cada uno— y el precio de la lámina en \$100 pesos. Hoy un cobre de la Virgen de Guadalupe firmado por Manuel Serna se vende en la ciudad de México en un precio inicial de \$8,000 dólares.

El soporte de esta Virgen de Guadalupe presenta ciertas oxidaciones en la parte trasera, aunque éstas no afectan la capa pictórica, misma que se encuentra bien adherida al soporte y no presenta faltantes. La ligera opacidad que se observa en la superficie se debe más, por lo tanto, a la oxidación del barniz de protección.

4.3.3.3. Manuel Serna. *Virgen de Guadalupe*

	<p>N° Inventario: 06592 Catálogo: APB-0175</p> <p>Autor: Manuel Serna Título: <i>Virgen de Guadalupe</i> Fecha: Último tercio del siglo XVIII Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Nueva España Medidas: C/marco: 28.5x38.5 cm S/marco: 22x 31.5 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 14)

El autor

Manuel Serna

Según Toussaint, Manuel Serna es nativo de México y algunos de sus trabajos pueden fecharse a fines del siglo XVIII.¹⁴² El mismo investigador agrega que se trata de uno de los primeros profesores de la Academia.¹⁴³ Amén de estos datos es casi nula la información que se tiene de Serna,¹⁴⁴ aunque se tienen bien identificadas sus firmas¹⁴⁵ y algunas de sus obras, muchas de las cuales son, precisamente, Guadalupanas sobre lámina de cobre. Una forma parte de la colección de Rodrigo Rivero Lake¹⁴⁶, otras más circulan en este momento entre las galerías y casas de antigüedades de la ciudad —por ejemplo en la Escalera de Cristal en la Plaza del Ángel, en la Zona Rosa—.

¹⁴² Toussaint, *Pintura colonial... op. cit.*, p. 244.

¹⁴³ Notas de Gonzalo Obregón a Juan de Viera, *Compendiosa narración de la ciudad de México*, México-Buenos Aires: Guaranía, 1952, p. 123.

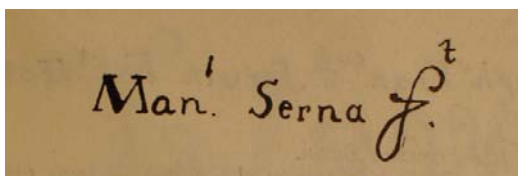
¹⁴⁴ En *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, es mencionado el nombre de Manuel Serna bajo el apartado “otros pintores mexicanos de los siglos XVIII y XIX”, mas no se agrega ningún dato biográfico, en cambio sí incluyen un par de Vírgenes de Guadalupe de su autoría, una de ellas es ésta del Museo Franz Mayer. *op. cit.*, pp. 26-28.

¹⁴⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores novohispanos*, México: UNAM, 1972, p. 109.

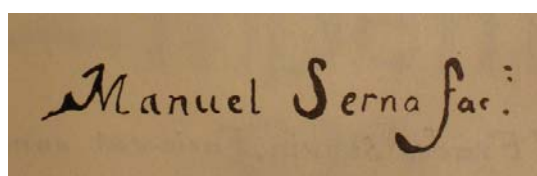
¹⁴⁶ Publicada en *Imágenes guadalupanas... op. cit.*, p. 27.



Manuel Serna, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. Óleo sobre tela.
(52.4x41.3x6 cm). Colección Rodrigo Rivero Lake



Man. Serna f.



Manuel Serna fac.

Análisis formal

Envuelta en rayos de Sol y abriéndose paso entre nubes grisáceas, aparece la Virgen de Guadalupe orante y coronada, portando su atuendo habitual; a saber: manto azul-verdoso tachonado de estrellas y túnica rosácea con motivos florales en dorado, en la cual, a la altura de la rodilla derecha, se le ha agregado los trazos de un ocho, alusión a la “Octava Maravilla del Mundo”.

Debajo de la tela, apenas se puede descubrir el pie izquierdo calzado, que se posa sobre una media luna que flota arriba de un angelito de rostro moreno —tiza— y dulce, que estira sus brazos para alcanzar el vestido de la Guadalupe. Sus alas se despliegan como si estuviera en pleno vuelo y muestran unas plumas color verde, amarillo ocre y naranja, mientras que el resto de su cuerpo se pierde entre las nubes.

A la derecha de este ser angélico —en la esquina inferior—, pueden ser vistos los trazos de la firma del autor de esta imagen novohispana: *Serna Ping.(t)*, quien nos presenta a una Virgen de Guadalupe de rostro jovial, casi infantil, tanto que pudiera ser el de una joven de trece o catorce años.

Su frente es amplia y las cejas redondas, bajo de ellas se observan unos grandes ojos indios, ligeramente rasgados, de entre los cuales se sigue una nariz delgada y un tanto redonda. Debajo se han sellado sus pequeños y pálidos labios de grandes comisuras que indican la existencia de una muy leve sonrisa que dulcifica el rostro de esta virgen morena de cabello ondulado, color negro azabache.

La luz incide en la mitad derecha de la figura, lo que provoca que mientras que el perfil izquierdo del rostro de la Virgen queda entre sombras, el sector derecho de las vestiduras adquiera un efecto satinado, al ser iluminadas. Pero, en general, los tonos de los colores utilizados —azul, verde, oro, naranja— son un poco más quemados y tienen toques de gris.

La pincelada es delicada, detallada, sigue cada uno de los angulosos pliegues del retrato original: ahora se enrollan, ahora se desenrollan; movimiento que aunado al uso de tonalidades, crean un efecto de corporeidad.

Al repasar con ojo atento cada uno de los detalles de la pintura, resalta la desproporción en el tamaño de las manos de la Virgen, que son demasiado pequeñas respecto a sus hombros, cabeza y estatura, pero aún más delgadas son sus muñecas.

Observaciones

La pintura se encuentra en muy buen estado de conservación, ha sido intervenida con el fin de limpiarla y hacerle unas pequeñas reintegraciones. Destaca, de hecho, la estabilidad de la capa pictórica que no presenta craqueladuras ni desprendimientos y la conservación del color de los pigmentos, lo que da una apariencia de tersura y luminosidad a la superficie.

La lámina tiene un marco de plata con alma de madera. Las líneas del marco son sencillas y tiene aplicaciones de ornatos fitomorfos en sus esquinas, rocallas en el tope superior e inferior y un personaje antropomorfo en la parte central de los laterales.

4.3.3.4. *Virgen de Guadalupe*



(Disco: imagen 15)

N° Inventario: 06810

Catálogo: APB- 0212

Autor: Anónimo

Título: *Virgen de Guadalupe*

Fecha: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre lámina de cobre

Procedencia: Nueva España

Medidas: C/marco: 39x48.7 cm

S/marco: 23x31 cm

Análisis formal

Pintura sobre lámina de cobre que representa a la Virgen de Guadalupe, con apariencia de una niña de tan sólo trece o catorce años. El rostro de la Madre de Dios es redondo mas no regordete y eso sí, sumamente dulce; si bien serio, no es triste. Sus cejas son poco pobladas, tanto que incluso la derecha se pierde a la mitad del trazo. Debajo, sus redondos párpados están semicerrados y tan sólo dejan ver un poco de sus oscuras pupilas. De inmediato se sigue una nariz mediana con la punta redondeada, antesala de los pequeños labios que, coloreados en naranja, permanecen cerrados.

En lo restante, la imagen observa las convenciones de su representación; esto es, tenemos una virgen orante que une sus palmas frente al pecho, gira y reclina ligeramente su cabeza hacia el hombro izquierdo dirigiendo la mirada hacia abajo sumida en la oración.

Observaciones

La lámina tiene un marco de madera con aplicaciones en plata en los cuatro extremos donde hay remates con motivos en rocalla. La estructura y la ornamentación es similar a la Virgen de Serna [ver: 4.3.3.3. Manuel Serna, *Virgen de Guadalupe*], lo que junto con otras imágenes de similar factura [ver: 4.3.3.1. *Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones*; 4.3.4.1. Nicolás Enríquez, *Virgen Dolorosa* y 4.3.4.2. *Virgen Dolorosa*], habla del uso reiterado de la plata como material noble, acorde a la calidad de la efigie representada. Pintura que, por su formato [ver también: 4.3.4.3. *Virgen Dolorosa*], se presume formaba parte de las pertenencias de un particular; son, por ello, vestigios de la forma de vida material y de la demanda de imágenes devocionales en espacios domésticos o sino al menos íntimos, de recepción cercana.

4.3.3.5. *Virgen de Guadalupe*

	<p>N° Inventario: 02639</p> <p>Catálogo: APB-0042</p> <p>Autor: Anónimo</p> <p>Título: <i>Virgen de Guadalupe</i></p> <p>Fecha: Siglo XVIII</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: Nueva España</p> <p>Medidas: C/marco: 18.8 x 28 cm S/marco: 11.6 x 15.4 cm</p>
------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 16)

Análisis formal

Retrato de la Virgen de Guadalupe que se encuentra un tanto desdibujado, debido a la craqueladura y desprendimiento de la capa pictórica en algunos sectores de la lámina, que afectan, principalmente, a los rayos solares que rodea a Nuestra Señora, así como a su

vestido y a su rostro.¹⁴⁷ A pesar de esto, todavía se perciben los rasgos de su cara ovalada, frente amplia, nariz mediana, recta y afilada y labios pequeños. Rostro serio y dulce pero inexpresivo, no es sólido, nítido; la encarnación es un tanto verdosa y no tiene acabado de superficie. Especial atención llama la desproporción de sus manos con respecto al resto de su cuerpo que, unidas frente al pecho en señal de oración, se muestran sumamente pequeñas.

Sin embargo, ésta es una pintura vistosa en la que sobresale el dorado a pincel de los filos del manto y los rayos solares que emanan de la Guadalupeana, a los que se debe el brillo y la luz de la composición. Estos rayos dorados que circundan a la madre de Dios, fueron pintados sobre la imagen; véase cómo sus trazos pasan el límite del manto e incluso están por encima de la media luna que sostiene a la Virgen.

Los trazos se vuelven más abocetados en la figura del ángel que, situado bajo la media luna sobre la cual se posa de pie Nuestra Señora, extiende su largo brazo izquierdo para alcanzar el manto azul, tachonado de estrellas doradas, que cae desde la cabeza de la Virgen y hace lo propio con el brazo derecho para tomar la túnica rosácea de la Guadalupe.

Alrededor de ellos se observa una mandorla que en su parte superior se abre en sentido ascendente hacia el cielo, creando la forma de un cuello uterino. De inmediato sigue la blancura de las nubes de entre las cuales irrumpió la imagen divina.

Observaciones

La lámina, con carácter de pintura en miniatura, tiene un marco de plata repujada al que ha sido fijado con silicón, mismo que ha sido estudiado por Lawrence Anderson en *El arte de la platería en México* (1956). En este libro se publica una fotografía de la pintura en cuyo pie de foto se asegura que el marco data de fines del siglo XVIII, principios del XIX y que la obra forma parte de la colección de la señora G. H. Neumegen.¹⁴⁸

Más allá del dato acerca de su anterior propietario —anterior a Franz Mayer, desde luego—, destaca que se trata de un marco de buena calidad con ornamentación asociada a

¹⁴⁷ Cabe destacar que, en este momento, el estado material es bueno, estable.

¹⁴⁸ Anderson, *op. cit.*, Ilustración 91.

las imágenes marianas-guadalupanas por el uso de las rosas de la milagrosa estampación dispuestas en los costados. En este sentido, guarda relación con la lámina de la Virgen Dolorosa catálogo 4.3.4.2., ambas imágenes de devoción privada, en las que la calidad de la pintura *per se* pasa a un segundo término en cuanto que hay un acento en el trabajo de la plata con un uso ornamental y de enriquecimiento en cuanto al valor simbólico y monetario del metal, que las señala como composiciones de estima en los espacios domésticos o de devoción privada.

Láminas de cobre con la representación de la Virgen de la Virgen Dolorosa en la colección del Museo Franz Mayer

El tema

La Virgen Dolorosa

La iconografía de María doliente por la pasión de Cristo, comenzó a tener una gran difusión a finales de la Edad Media, cuando bajo la forma de Virgen Dolorosa se le comenzó a representar ya con Cristo muerto sobre las rodillas después del descendimiento de la cruz —también conocido como Piedad—, ya en solitario, presumiblemente después del enterramiento.¹⁴⁹

Esta lámina, tiene que ver con la última de estas escenas, conocida comúnmente como la Virgen de los Dolores, a quien se le suele representar con las manos juntas frente al pecho y con gruesas lágrimas rodando por sus mejillas en señal de dolor; sensación a la que algunos autores gustan poner énfasis al añadir una espada que cruza su pecho.

La fuente de esta representación se encuentra en la profecía del anciano Simeón (Luc. 2:33) quien anuncia a la Virgen, el día de la presentación de Jesús en templo: “... y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones”¹⁵⁰, con lo que se refería al dolor que iba a significar la muerte de su hijo.

La devoción de la Virgen María, bajo la advocación de Dolorosa, pasó a la Nueva España desde fechas tempranas; sin embargo, a decir de Abelardo Carrillo y Gariel, esta imagen no gozó de extenso culto en territorio novohispano hasta el segundo cuarto del siglo XVII, periodo en el que se empezaron a realizar figuras aisladas de esta advocación.¹⁵¹

¹⁴⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...* op. cit. pp. 329-332.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura...* op. cit. p. 134.

4.3.4.1. Nicolás Enríquez. *Virgen Dolorosa*

	<p>N° Inventario: 00740</p> <p>Catálogo: APB-0024</p> <p>Autor: Nicolás Enríquez (¿-1775)</p> <p>Título: <i>Virgen Dolorosa</i></p> <p>Fecha: Último tercio del siglo XVIII</p> <p>Técnica: Óleo sobre lámina de cobre</p> <p>Procedencia: Nueva España</p> <p>Medidas: C/marco: 59.5x70.5 cm S/marco: 42x52 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 17)

El autor

Nicolás Enríquez de Vargas (¿-1775)

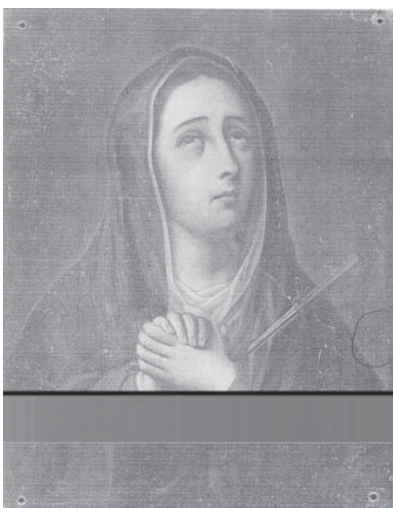
Poco se sabe acerca de Nicolás Enríquez, ni siquiera se tiene la certeza de si nació en México o en Guadalajara, lo cierto es que la mayoría de sus obras se encuentran en dichas ciudades. Era miembro de una familia de pintores —en la que se mencionan los nombres de Antonio y Blas—¹⁵² y se especula que pudo haber formado parte del círculo de artistas que se aglutinaban alrededor de la idea de formalizar una academia de pintura en la Nueva España —iniciativa encabezada por los hermanos Rodríguez Juárez—.¹⁵³

De acuerdo con los trabajos que de este autor han llegado hasta nuestros días, es posible fijar las fechas de su producción entre 1730 y 1768 y destaca que una buena parte de sus obras conocidas usan la lámina de cobre como soporte. Guillermo Tovar de Teresa consigna en su *Repertorios de Artistas* que la *Gaceta de México* anunció en 1787 la venta

¹⁵² Toussaint, *Pintura colonial... op. cit.* p. 187. y Rogelio Ruiz Gomar, *México en el mundo de las colecciones del Arte... op. cit.* p. 242.

¹⁵³ Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, México: Grupo Financiero Bancomer, 2002. Tomo 1 (A- F). p. 56.

en almoneda pública de 25 láminas de cobre pintadas por Nicolás Enríquez.¹⁵⁴ Físicamente se conocen, además, una serie de los doce apóstoles perteneciente a una colección privada en México y un San Ignacio de Loyola con la Trinidad conservado en la iglesia de Santa Ana en Durango,¹⁵⁵ todos en cobre; un *Jesús acompañado por dos apóstoles* en el Museo del ex convento de San Agustín; una Flagelación que puede ser vista en el Museo Nacional de Arte en la ciudad de México —MUNAL—; un *San Juan Bautista*, que forma parte de la colección de la Davenport Art Gallery y una *Virgen Dolorosa* perteneciente a la colección privada H. Lamborn.¹⁵⁶ Así mismo, se sabe que hizo con Antonio Sánchez una serie de la *Pasión* sobre lámina de cobre.¹⁵⁷



Nicolás Enríquez, *Virgen Dolorosa*, óleo sobre cobre (27.9x21.5 cm). Philadelphia Museum of Art

Análisis formal

Retrato de la Madre de Dios en su advocación de Dolorosa. Representación frontal de medio cuerpo en la que María con mirada triste y baja gira la cabeza ligeramente hacia la derecha mientras sostiene en la mano diestra la corona de espinas de Cristo y los tres clavos que lo sostenían en la cruz, todo envuelto en un paño; al tiempo que con la mano izquierda aprieta contra su pecho el cendal que cubría el cuerpo de su hijo.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Bargellini, “Painting on Copper...” *op. cit.*, pp. 39-41.

¹⁵⁶ Ruiz Gomar, *México en el mundo...* *op. cit.*, p. 240.

¹⁵⁷ Bargellini, “Painting on Copper...” *op. cit.*, pp. 39-41.

Una daga inclinada a 45 grados, dirige su filosa punta hacia el corazón de la Virgen desde el lado derecho de la lámina —símbolo del dolor que la muerte del Señor le causaría—. En consonancia, el autor ha dotado a María de un semblante afligido, con el ceño fruncido y seis gruesas lágrimas “transparentes” que corren por sus mejillas. En contraste, sus pequeños labios de color encendido, si bien están cerrados, muestran las comisuras hacia arriba y atenúan el gesto de dolor.

El rostro de María es ovalado pero regordete, su nariz pequeña y recta, sus ojos profundos, cansados, desconsolados. La Virgen cubre su cabeza y cuerpo con un manto que oscila en tonalidades verdes y azules. La tela se pliega conforme va cayendo en líneas marcadas y ligeramente ondulantes que recortan del fondo la figura del personaje. El trazo de estos pliegues crea un efecto de arrollamiento que va hacia el corazón de María.

Por debajo del manto se alcanza a ver su toca, tela blancuzca con café y amarillo —casi del mismo color que el paño que la Virgen sostiene con la mano derecha—. El tono del fondo es café oscuro, pero al acercarse a la cabeza degrada en un ocre, casi dorado, que se vuelve su halo de santidad. El manejo de la luz se centra en la figura de la Dolorosa y no repercute en el fondo. De hecho, no se da realce a la iluminación y tan sólo se observa un cambio de tono, tanto en las encarnaciones como en las ropas de la Virgen —el tono como indicador de la fuente de luz—, siendo la mitad izquierda de la figura más clara que la derecha.

En realidad, estamos ante una composición bastante simple, convencional y abreviada de las representaciones que sobre este tema solían pintarse en la Nueva España. La acción y el valor de esta pintura irradia de los ojos, del pecho, de aquello que hace visible el sentimiento y se apoya por los objetos-atributos —la corona de espinas, los clavos y el cendal— que funcionan como puerta de acceso al contenido iconográfico, pero sobre todo a un contenido devocional eficaz.

Observaciones

En el sistema de catalogación digital del museo —Mnemosine— consignan como fecha de ejecución del cuadro: 1772. Sin embargo, en la revisión física de la obra no se observó

ninguna inscripción al respecto. En cambio en el centro del lateral izquierdo es apenas visible la firma: “N. Enríq(z) Fac.”

La pintura tiene marco de madera con hoja de plata repujada, de forma octagonal con remates en semicírculo. La lámina está cortada de forma octagonal, para ajustar al marco que lo más seguro es que sea el original.

4.3.4.2. *Virgen Dolorosa*

	<p>Nº Inventario: 02444 Catálogo: APB-0038</p> <p>Autor: Anónimo Título: <i>Virgen Dolorosa</i> Fecha: ¿Siglo XVIII? Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Nueva España Medidas: C/marco: 18.5x28 cm S/marco: 9x11.5 cm</p>
------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 18)

Análisis formal

Pintura en forma oval, tipo miniatura, en la que ha sido plasmado un retrato de busto de la Virgen Dolorosa. En esta representación, la madre de Dios gira el rostro tres cuartos hacia la derecha y dirige su mirada al cielo en busca de consuelo, o quizá a la parte alta de la cruz en que murió Jesucristo —y que está oculta al espectador—; visión que le descompone el gesto.

El desaliño del cabello y la palidez del redondo rostro de la Virgen, aunado a los ojos hundidos y los labios sin color, hacen que su figura se vuelva un tanto fantasmal. Los párpados, los labios, el pelo y las sombras son del mismo color castaño que el fondo; no se usan rubores ni se pone énfasis en un brillo o puntos de luz en los ojos, labios o frente. El

único color que rompe un poco con esta gama cromática es el manto azul-verdoso brillante con el que María cubre su cabeza. La tela se pliega y delinea vértices, así como líneas continuas que crean contornos.

Debajo del manto se observa un velo blanco-violáceo mediante el cual se ha logrado dar cuerpo a la figura de rostro lánguido y poco definido. La Virgen entrelaza las manos a la altura del pecho, acentuando la expresión de dolor; alrededor de ella no hay alusión a contextos, se ha prescindido de la daga dirigida a su corazón y de los ángeles haciéndole guardia, para dejarla sola, sumida en penumbras con todo su dolor.

La luz en este retrato es sesgada, proviene de la parte superior de la lámina, ahí donde María fija su mirada y se ha supuesto que pudiera encontrarse la imagen de Cristo en la cruz. Si éste fuera el caso, la luz sería una manifestación simbólica de lo sacro y estaríamos hablando de una imagen que pone el acento en una actividad individual, inserta en un contexto narrativo más amplio: el calvario. Sin embargo, este tratamiento de la luz es apenas perceptible por el cambio de tonalidad en las telas, es decir, la irrupción lumínica sacra, si bien se verifica, no es contundente.


El acento en esta representación de María Dolorosa, está en la exteriorización de sentimientos mediante el gesto; en particular, en los ojos hundidos que miran hacia lo alto y las gruesas manos, apretadas frente al pecho.

Observaciones

Marco de plata repujada y cincelada con motivos florales —las rosas de María—, nubes en rompimiento de gloria y rayos que junto con el monograma del nombre de la Madre de Dios fungen como remate. Todo ello es indicativo de que esta pieza —de buena calidad en lo que al arte de la platería se refiere—, estuvo concebida desde origen para resguardar una imagen miniatura de la madre de Dios. Trabajo en pequeña escala que pertenecen a una tradición que beneficia soportes como el cobre, el marfil, el estaño y el papel.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Michael K. Komanecky “Introduction”, *Copper as Canvas... op. cit.*, p. 5.

4.3.4.3. *Virgen Dolorosa*

 <p>(Disco: imagen 19)</p>	<p>N° Inventario: 07572 Catálogo: APB-0194</p> <p>Autor: Anónimo Título: Virgen Dolorosa Fecha: ¿Siglo XVIII? Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Nueva España Medidas: 39.3x50.2 cm</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Análisis formal

Cuando se estaba haciendo el registro de la pintura sobre lámina de cobre del Museo Franz Mayer, se consignó bajo el número de catálogo APB-0194, una representación del *Prendimiento de Cristo*, copia de una de las versiones de van Dyck —una de ellas en el Museo del Prado—. ¹⁵⁹ Sin embargo, aunque la superficie trasera evidenciaba ser cobre, sobresalía la apariencia y la textura de la superficie como poco afín a las composiciones hechas sobre este material. Finalmente, el taller de restauración confirmó que se trataba de un lienzo recortado y adherido a una lámina previamente pintada con una imagen de la Virgen Dolorosa.

La reutilización del material y los efectos de los adhesivos dañaron profundamente la capa pictórica provocando craqueladuras, desprendimientos y oxidación, a pesar de lo cual aún puede reconocerse la silueta de la madre de Dios en su advocación de Virgen Dolorosa, en representación de medio cuerpo. La mitad izquierda de la lámina es la mejor conservada, en ese sector se divisa el rostro de María de tres cuartos hacia la derecha y con las manos unidas frente al pecho. El color que apenas se conserva —craquelado, oxidado, opaco y descolorido— permite ver que viste manto azul, toca blanca y túnica roja.


¹⁵⁹ Rebeca Kraselsky, *Catálogo de Pintura del museo Franz Mayer*. Información inédita.

Mucho más perdido está, en cambio, el detalle de las manos, aunque todavía se puede ver que han sido entrelazadas frente a su pecho como muestra de consternación, dolor y plegaria. Este gesto es subrayado por la expresión de los ojos de la Dolorosa, que miran al cielo un poco extraviados y tristes, con ello sus cejas pobladas han dejado su arco original y se alinean con expresión de angustia, sus labios sellados acentúan la seriedad de su expresión. Ya no quedan lágrimas en su rostro ovalado, ni se puede ver la daga que atraviesa su cuerpo; no obstante, resulta una representación ceñida a una de las formas tradicionales en la que se representa a la Virgen Dolorosa.

Observaciones

Esta imagen de devoción privada de la que poco se puede decir respecto a los valores plásticos y formales, debido al estado de conservación; significa, por otro lado, una incógnita en cuanto al por qué de la reutilización de su soporte. Hay que ver que fue aprovechada como una superficie rígida para adherir un lienzo que copia en pequeño formato la obra de un artista consagrado, copia que, a su vez, remite a una de las funciones que desempeñó con constancia la pintura sobre lámina de cobre, por lo cual, prescindiendo de la observación de las cualidades plásticas, bien pudo pasar como reproducción del *Prendimiento de Cristo* de van Dyck, sobre lámina de cobre.

4.3.5. *San Juan Nepomuceno*

 <p>(Disco: imagen 20)</p>	<p>N° Inventario: 06101 Catálogo: APB-0169</p> <p>Autor: Anónimo Título: <i>San Juan Nepomuceno</i> Fecha: Segunda mitad del siglo XVIII Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Nueva España Medidas: 31x41.5 cm</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El tema

San Juan Nepomuceno

San Juan Nepomuceno nació en Pomuk —Nepomuk—, en la región de Bohemia sudoccidental —hoy República Checa—, hacia 1330. Su padre, de nombre Wolfin, poseía tierras en aquella localidad, de la que incluso llegó a ser alcalde.

Durante sus años mozos estudió en la Universidad de Praga y después de su ordenación como sacerdote ejerció como escribano, notario imperial, sacerdote de la capilla de Vlasim de la catedral de San Vito de Praga y cura de la iglesia de San Gil. Se doctoró en derecho eclesiástico y poco después fue elegido rector del grupo de los estudiantes trasalpinos.

Poco a poco ascendió en sus cargos eclesiásticos, y así de canónigo pasó a arcepiestre, hasta que se convirtió en el vicario general del arzobispo de Praga. Nombramiento concedido en el tiempo en que el rey Wenceslao IV de Bohemia subió al

poder.¹⁶⁰ Una de las pretensiones de dicho rey era fundar un nuevo obispado en Kladruby, a través de la confiscación de las rentas de la abadía Benedictina de la localidad. Inició así una pugna entre poderes en la que San Juan intervino para procurar que le fuera permitido al arzobispo volver a la ciudad de Praga. Hubo de pagar esta intermediación cuando el rey mandó detener a los miembros de la facción contendiente y fue así como comenzaron sus desventuras.

Los prisioneros fueron torturados e interrogados en la sala capitular del Palacio Real; algunos de ellos renegaron del arzobispo, pero Juan no lo hizo y además se negó a callar el martirio al que fue sometido. En consecuencia, Wenceslao IV ordenó tirarlo al agua desde el puente de Praga.¹⁶¹

Otra de las versiones acerca de las causas de la muerte de San Juan asegura que el rey lo mandó matar debido a que era muy cercano a su esposa, la reina Johanna, de quien era confesor. El rey rompió en celos exigiendo al vicario que revelara lo que su esposa le contaba en confesión, pero el santo no accedió. Ello le allegó la furia del soberano, quien procuró una gran variedad de torturas para hacerlo hablar. Sin embargo, el santo se mantuvo en silencio. Ante esto, el rey mandó colocarle un trozo de madera en la boca y a llevarlo encadenado por las calles de la ciudad, hasta que al llegar al puente de Praga fue arrojado al río. La orden fue cumplida; no obstante, el cuerpo del santo emergió a la superficie rodeado de una luz celestial. De inmediato su cuerpo fue recogido y le fue dada cristiana sepultura en la iglesia del monasterio de los ciriacos de Praga.

Sea como fuere que ocurrió el deceso, hay un consenso general en que fue el 20 de marzo de 1393. Pero Juan no fue beatificado hasta el 15 de marzo de 1721 y canonizado el 19 del mismo mes, pero de 1729. Tan pronto como estos procesos se confirmaron San Juan se convirtió en el patrono de Bohemia.¹⁶²

¹⁶⁰ La principal fuente seguida en esta semblanza sobre la vida de San Juan Nepomuceno es Pavel Stepánek, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América* #6, Madrid: mayo 1990, p. 4.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 8–65.

¹⁶² Arthur de Bles, *How to Distinguish the Saints in Art*, Nueva York: Art Culture Publications Inc., 1925, pp. 43-45.

A pesar de su tardía beatificación y santificación, en el siglo XVI San Juan Nepomuceno ya era representado e invocado para pedir su intermediación en las causas más variadas. Con el tiempo se formalizó como el santo patrono de los clérigos, especialmente de los confesores y copatrono de los jesuitas (1731) debido a la importancia que dichos misioneros dan al secreto de la confesión. Una vez trasladado el culto a Nueva España, San Juan Nepomuceno se volvió el patrono de la Arquidiócesis de México.¹⁶³

La devoción de este santo llegó a la Nueva España a través de la Compañía de Jesús, cuyos frailes se encargaron de expandir por todo el territorio el culto a San Juan Nepomuceno; sin embargo, la devoción al santo cobró mayor vigor a partir de los primeros síntomas de la expulsión jesuita, en tanto que comenzó a ser considerado el patrono contra la calumnia. Por otro lado, San Juan fungió como una figura idónea para la exaltación del sacerdocio modelo, en cuanto al valor que es depositado en la figura del confesor, de ahí que muchas de sus representaciones se colocaran en las sacristías de las iglesias.¹⁶⁴

El primer lienzo novohispano conocido sobre el santo data de 1723 y fue pintado por Pedro López Calderón (activo en México en el primer tercio del siglo XVIII),¹⁶⁵ hecho que coincide temporalmente con el proceso de implantación y desarrollo del culto recién descrito. Y es que a partir de la fecha de ejecución del citado lienzo, las representaciones novohispanas del santo son cada vez más comunes, si bien debidas a pinceles de muy variadas calidades.

Las características más comunes en las representaciones novohispanas sobre este tema, incluyen al santo en el momento en que es arrojado por el puente, escena que suele adicionarse a un retrato en primer plano de San Juan Nepomuceno con sus atributos, tales como el lirio o la palma de su martirio, que lleva en una mano, y el crucifijo sobre el que medita, en la otra; siempre aparece vestido de clérigo, por lo regular con un birrete al lado; o bien portando como atributo una lengua incorrupta. No falta entre sus formas de

¹⁶³ Pavel Stepánek, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América* 7, Madrid: mayo 1991, pp. 22-34.

¹⁶⁴ Pavel Stepánek, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América* 8, Madrid: mayo 1992, pp. 70 y 71.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28 y Toussaint, *Pintura colonial... op. cit.*, p. 239.

representación distintivas las cinco estrellas alrededor de su cabeza, que señalaron su calidad de santo, al momento de su muerte.

Análisis formal

Imagen de cuerpo completo de San Juan Nepomuceno en un interior poco decorado en el que se observan elementos alusivos a la vida del santo, quien ha sido representado al centro del campo plástico.

Con el cuerpo girado hacia la derecha, aparece el vicario general de la arquidiócesis de Praga, ataviado con indumentaria de clérigo —túnica negra y alba blanca—. Con ambas manos sostiene un crucifijo que recarga sobre su hombro derecho, al tiempo que acerca su rostro al divino icono en una acción sutil y delicada que muestra al santo en un momento de meditación en la muerte de Cristo.

Como en casi todas las representaciones novohispanas de San Juan Nepomuceno, el personaje tiene un rostro joven, apenas barbado y de nariz afilada. Sobre su cabeza de cabellos color café oscuro, se descubren cinco estrellas de brillo rojizo que aluden al resplandor que lo rodeó al momento de emerger del agua; ellas, sin duda, nos recuerdan su calidad de santo. Esto lo respalda un leve rompimiento de nubes del que asoman dos querubines, en el sector derecho de la lámina.

Por debajo de estos seres angélicos, nuestra vista descubre una mesa redonda cubierta con un mantel rojo decorado con borlas del mismo color, sobre la que se encuentra el bonete de canónigo del santo —bonete decorado con cintos verdes, blancos y rojos que corresponden a las tres materias en que el santo se doctoró: filosofía, derecho eclesiástico y derecho civil—. Detrás del bonete se alcanza a ver una escribanía conformada por tintero y pluma; y enfrente, sobre la misma mesa, yace un lirio que comúnmente es utilizado para simbolizar una vida llena de virtudes.

Esta estancia ha sido dotada de una puerta de entrada y salida en forma de arco que puede ser observada en el sector izquierdo de la lámina. Gracias a este recurso, el espectador puede ver el exterior y el interior simultáneamente, al tiempo que se abre un espacio en el segundo plano para la inclusión, de forma integrada, de la escena de la muerte

del santo, quien aparece segundos después de haber sido arrojado del puente Carlos de Praga, aún en el aire con la cabeza hacia abajo.

Como se ha visto, en esta lámina se echó mano de una superposición de escenas verticales; la primera de ellas evoca una devoción —núcleo temático del cuadro, fincado en el icono—; mientras que la segunda, si bien refuerza la función devocional, pone el acento en el carácter narrativo.

La luz que ilumina la escena parece provenir del sector izquierdo de la lámina, justamente donde está la puerta de salida al exterior. La gama cromática predominante son los cafés claros y pardos —en encarnaciones, piso y fondo—, aunque también se utilizó un rojo encendido —para el mantel— e, incluso, detalles rosáceos para encender las mejillas y labios del santo.

Hay sectores de la composición en que la línea es recta, poco suelta; como por ejemplo en la mesa y el arco, pero también hay otros sectores de ejecución afortunada, como la vestimenta del santo donde se observa un tratamiento de diferentes texturas y tonos en las telas. Además, se percibe en la representación una organización de grupos visuales: San Juan Nepomuceno-crucifijo, querubín-querubín, mesa-artículos y la escena exterior; figuras que han sido dispuestas de forma irregular pero que guardan una suerte de equilibrio. Con esta organización se propone un punto focal, que en este caso lo representa san Juan Nepomuceno, al que acompañan puntos subsidiarios que van llamando la atención del espectador y que, finalmente, nos vuelven a remitir al primer foco de atención.

Observaciones

Según Pavel Stepánek, uno de los modelos más utilizados en la Nueva España para la representación del santo fueron los grabados de Andreas Pfeffel “el Viejo”, que fueron publicados en el volumen sobre la *Vida de San Juan Nepomuceno*, escrita por Bohuslav Balbín; sin embargo, hoy en día no es fácil dar con ellos. No obstante, la representación de la lámina del Franz Mayer se ajusta a la iconografía tradicional del santo e incluso tienen cabida casi todos los atributos señalados por el propio Stepánek. En esta representación,

como en la lámina de Miguel Cabrera del Museo de Toluca (1751)¹⁶⁶ o el lienzo de Querétaro autoría de José de Alcívar¹⁶⁷ —tal vez más cercana a la primera que a la segunda—, se incluye en el segundo plano una representación estereotípica, por lo visto fija, del martirio que dio muerte al santo.



Miguel Cabrera, *San Juan Nepomuceno*,
óleo sobre cobre. Museo de Toluca



José de Alcívar, *San Juan Nepomuceno*, 1782
óleo sobre tela (190.5x120.5 cm).
Museo de Arte de Querétaro

Por otro lado, debido a lo dicho por Stepánek respecto al uso y función de las representaciones de San Juan Nepomuceno no es aventurado adelantar que esta lámina bien pudo formar parte de alguna sacristía o confesionario, espacio íntimo en un contexto más amplio de espacio sacro.

¹⁶⁶ Stepánek, *op. cit.*, #8. p. 130.

¹⁶⁷ Burke, *op. cit.*, p. 177.

4.3.6. *San Francisco de Paula*

	<p>N° Inventario: 06099 Catálogo: APB-0167</p> <p>Autor: Anónimo Título: <i>San Francisco de Paula</i> Fecha: Siglo XVIII Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: Nueva España Medidas: <u>18.4x23 cm</u></p>
-----------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 21)

El tema

Francisco de Paula

San Francisco (1416-1507) nació en la ciudad de Paula, Calabria, en el seno de una familia humilde. Se hizo ermitaño desde muy joven al emprender una vida de penitencia en el desierto. Con el tiempo, reunió en torno a sí una comunidad, conocida con el nombre de los mínimos, misma que se convirtió en una congregación cuya regla estaba basada en la misma que los franciscanos.¹⁶⁸

Famoso por su poder curativo, el santo fue llamado en 1482 por el Papa Sixto IV al lecho de muerte del rey Luis XI de Francia; sin embargo, tan sólo pudo llegar para presidir los funerales. A pesar de ello, San Francisco se quedó en la corte francesa, donde se convirtió en un personaje influyente hasta que la muerte lo alcanzó en 1507, en el convento de Bonshommes.¹⁶⁹

Su leyenda está llena de eventos milagrosos que abarcan: la resurrección de un cordero que unos obreros se habían comido; la también resurrección de una trucha que un

¹⁶⁸ Hall, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁹ <http://www.sanfrancescodipaola.it/indexfra1.html>

sacerdote tomó de una fuente que el propio santo hizo brotar para criarla; la reconstrucción del rostro de un niño deforme; e, incluso, para hacer comprender al rey de Nápoles el carácter odioso de sus exacciones, hizo que el oro que se quitaba a los pobres sudara sangre.

Se cuenta que cruzó el estrecho de Mesina sobre su manto, reliquia que el convento de Paula —fundado por el propio Francisco en 1465— reivindica poseer, al igual que sus sandalias y el escapulario que le habría sido entregado por el arcángel Gabriel.

San Francisco fue beatificado el 7 de julio de 1513 y canonizado en 1519 por el papa León X, previa solicitud de Francisco I de Francia.¹⁷⁰ A partir de entonces comenzó a difundirse por otros territorios su devoción, incluyendo América. Al parecer el culto a San Francisco de Paula en México tuvo una mayor aceptación en el siglo XIX aunque, a decir de Réau, desde antes las mujeres solían invocarlo con la siguiente fórmula: “San Francisco de Paula, tres cosas te pido: salvación y dinero. Y un buen marido”.¹⁷¹

Las características que permiten su claro reconocimiento en las representaciones devotas son: el uso del hábito marrón con escapulario corto y de puntas redondas; la inscripción *Charitas Dei*; así como el uso de un bastón curvado que, si bien indica su ancianidad, funge como báculo pastoral o hace las veces de atributo de fundador.

Análisis formal

Composición vertical que presenta la media figura de San Francisco de Paula en una representación, frontal pero que no es paralela al plano pictórico, en tanto que el cuerpo del santo gira muy ligeramente hacia la derecha. Esta torsión es acentuada por un movimiento de inclinación sutil de la cabeza hacia el mismo lado, que es seguida por la mirada del santo, quien, finalmente, la fija en el borde superior derecho de la lámina, donde, por cierto, se encuentra la fuente lumínica de la representación. Desde ahí, la luz, que bien pudiera ser la manifestación simbólica de lo sacro, oculto en su forma física a los ojos del espectador, desciende de forma diagonal sobre la figura.

¹⁷⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F, op. cit.*, pp. 304-306.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 306

San Francisco, ataviado con el hábito marrón franciscano y el escapulario corto de puntas redondas de los mínimos, ha sido caracterizado como un hombre mayor, de rostro recio, hermético y con abultada barba que acentúa su delgadez. Si bien es cierto que el pincel no es del todo suelto y diestro, se percibe en esta zona un trabajo de cierta delicadeza; esto es, se procuran detalles que dan mayor realismo, mejor definición de la figura, no así en las manos, donde se ha perdido la intención de lograr un acabado y, por lo tanto, no tienen definición muscular, al punto de parecer extremidades superpuestas.

Esta rigidez es extensible y aún más marcada en la hoja de papel que el santo sostiene con la mano izquierda, justo frente al pecho, como si se dispusiera a leerla. Pero curiosamente, la leyenda que se ha puesto en ella: “*Charitas Dei*”, se ofrece en realidad, al espectador. Indicio sí para la identificación del santo, pero también manifestación de una cualidad a la que debemos devoción, enunciado de un imperativo, una enseñanza o un principio a seguir.

Esta pintura funcionó, como una evocación devocional, pero también como un recordatorio de la caridad, pobreza, humildad y meditación en Dios en cuanto virtudes cristianas. Todo ello contenido en un pequeño cobre con la representación de una figura hierática de estilo solemne, convencional.

Observaciones

Esta lámina de uso devocional está marcada con tres agujeros en cada una de sus extremidades, indicio probable de su función en algún altar doméstico fijado por clavos en la pared, tal y como se hacía con algunas estampas. Fue comprada por Franz Mayer a un señor Covarrubias en Querétaro el primero de agosto de 1955, a un precio no especificado en la nota de compra.

4.3.7. *La Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*



(Disco: imagen 22)

N° Inventario: 05379

Catálogo: APB-0156

Autor: Anónimo

Título: *La Virgen del Rosario*

Fecha: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre lámina de cobre

Procedencia: Nueva España

Medidas: C/marco: 67.5x93 cm

S/marco: 51.5x77 cm

El tema

Virgen del Rosario

El culto a la Virgen del Rosario es en realidad una prolongación a la devoción de la Virgen de la Misericordia, quien despliega su manto protector bajo el cual se abrigan los suplicantes. En este caso, la Virgen no despliega el manto pero la intención sigue siendo la misma y es efectuada por el efecto piramidal en el que están dispuestas las figuras, de forma que se convierte en la protectora de una colectividad ya de dominicos, franciscanos, militares, etcétera, todos reconocidos por su santidad.

Etimológicamente, la palabra rosario —*rosarium*—, designa una corona de rosas, que toma la forma de una serie de cuentas ensartadas en un hilo; las más grandes para los Padre Nuestros, que comienzan cada decena y las pequeñas para los Ave Marías —en total suman 50—. En realidad se trata de un instrumento para contar, un auxiliar en la plegaria.

La devoción a la Virgen del Rosario se asocia principalmente con los dominicos, ya que ellos mismos remontaron el origen de este culto al fundador de la orden. Dicha historia

cuenta que alrededor del 1210, la Virgen se le apareció a Santo Domingo y le entregó un rosario que éste llamó “corona de rosas de Nuestra Señora”. Sin embargo, los bolandistas demostraron que el rosario fue un invento de un santo bretón de su orden, llamado Alain de la Roche, quien hacia 1470 escribió una obra titulada: *De Utilitate Psalterii Mariae*.

Sea como fuere, lo cierto es que la Virgen del Rosario es más bien una devoción tardía —no hay representaciones anteriores al siglo XV—,¹⁷² y fue, en realidad, a partir de la propaganda iniciada por los dominicos cuando inició su rápida difusión.¹⁷³

Cuando la Virgen, en la advocación que fuere, se hace acompañar por una variedad de santos de diferentes edades, e incluso periodos de vida, suele haber una personificación de cualidades morales e intelectuales que intencionadamente forman parejas complementarias. En este caso San Francisco de Asís, santo nacional de Italia y fundador de la orden de los franciscanos, aparecer junto con Santo Domingo, símbolo de los tipos activo y contemplativo de los frailes regulares; San Jerónimo, por su parte, como personificación de la erudición teológica, puede hacerse acompañar por María Magdalena, quien simboliza el conocimiento y la penitencia, aunque aquí el santo es representado como penitente.¹⁷⁴

Análisis formal

Representación de la Virgen del Rosario con el Niño, entronizados en el centro de la composición, sobre una plataforma arquitectónica de corte clásico y ejecución sencilla. Ambas figuras aparecen acompañadas por una serie de personajes, todos santos y santas que se organizan en torno a la Madre de Dios.

La disposición de los elementos es triangular, está marcada por la construcción de diversos planos sobre la vertical y reforzada por la escalinata y línea del podio sobre el cual se encuentra la Virgen.

¹⁷² Devoción contemporánea a la de la Virgen de los Siete Dolores.

¹⁷³ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento... op. cit.*, pp. 122-126.

¹⁷⁴ Hall, *op. cit.*, pp. 16 y 48.

En primer plano, de izquierda a derecha, se observa a San Jorge —guerrero legendario, santo y mártir, nacido en Capadocia, Asia Menor y patrón de Inglaterra—, quien aparece ataviado con armadura y estandarte; a su lado, hincado sobre el piso, está San Jerónimo penitente, desaliñado y medio desnudo, ambos giran tres cuartos hacia la derecha, mostrando casi la totalidad de su perfil que vira un poco más que el cuerpo para poder ver la sagrada imagen.

Frente a ellos hay otro grupo de cuatro personas. En primera instancia se reconoce a María Magdalena, mujer de cabello suelto color castaño, aderezada con collar de perlas, blusón blanco con detalles en dorado y un rico cinturón con motivos del mismo color. De la cintura para abajo cubre su cuerpo con una falda color verde oscuro, indumentaria que no guarda ninguna semejanza con la del resto de los personajes ya que se trata de una Magdalena cortesana —antes de la penitencia—. Su rostro es redondo y sus facciones no son finas, voltea la cara para ver a la Virgen del Rosario mientras realiza con sus manos un ademán de sorpresa.

Lo propio hace San Juan, el más joven de los apóstoles, quien asoma detrás de la santa portando en su mano izquierda una vara con azucenas. A la derecha y creando una suerte de triángulo por la disposición de las figuras, se ha representado a Santa Isabel con san Juanito. Ambos tienen una proporción anatómica más pequeña que las figuras antedichas, su forma de vestir retoma un tipo más sencillo o si se quiere más estereotipado en lo que atañe a la representación de los santos; a saber: túnica, manto y toca, sin mayor adorno o aderezo, lo que les da un talante de humildad. Santa Isabel lleva en su mano izquierda un bastón de madera que termina en cruz y detrás de ella, por el lado derecho, asoma una oveja que la voltea a ver —El Cordero de Dios—; uno y otro atributo corresponden a San Juan, en su calidad de bautista. Ahora bien, ni Santa Isabel ni su hijo reparan en la escena central, ellos crean una figura aparte, es decir, evocan o definen un espacio distinto en el que predomina un sentimiento amoroso filial.

La base del triángulo empieza a ascender desde el eje central a partir de la representación de cinco niños o almas inocentes que juegan y escalan para llegar a la plataforma sobre la que está la Virgen con el Niño. Pequeños regordetes de pieles blancas y

cabello castaño que se cubren con un paño vaporoso. Destacan, sobre todo, un par de ellos que voltean el cuello para mirar al observador por encima de sus hombros.

El plano que sigue a la vertical hace una triangulación entre Santo Domingo de Guzmán —a la izquierda—, la Virgen con el Niño —al centro— y san Francisco de Asís —a la derecha—. Uno y otro, santos fundadores de órdenes religiosas a las que se conoce por sus nombres propios: dominicos y franciscanos, se arrodillan sobre el piso perfilando su cuerpo hacia María. Ambos usan los hábitos que identifican a sus órdenes y además portan otros atributos: Santo Domingo, un rosario, una pluma y un perro blanco —*Dominis canis*—; San Francisco, una larga cruz de madera que sostiene con la mano derecha, mientras que estira la izquierda para alcanzar el rosario que la Virgen le entrega. La madre de Dios lo mira apacible con una leve inclinación de su cabeza, en tanto que Jesús niño voltea sonriente para mirar a Santo Domingo.

Por encima de la Virgen, un grupo de tres ángeles se triangula para colocar sobre la cabeza de Nuestra Señora una corona de flores —designación etimológica de la palabra Rosario—. Un angelito más se escapa hacia la izquierda para recoger el cortinaje rojo que da paso a la escena.

En el vértice más alto de la pirámide aparece Dios Padre entre las nubes bajo la figura de El Creador del mundo, pues lleva en su mano el globo terráqueo coronado por una cruz. Es decir, hay una factura vertical de la experiencia teofánica y, en este sentido, la verticalidad de la composición señala jerarquía, aunque todas las figuras representadas sean de santos.

La disposición de los personajes —piramidal y paralela al plano pictórico—, es reforzada por el manejo de la luz, que proviene desde la parte superior central de la lámina; ahí donde el *Creator mundi* irrumpe entre las nubes rodeado de un fulgor celestial, color amarillo naranja. A partir de él, la luz irradia al resto de las figuras: a plomo en la vertical y sesgada conforme se va abriendo el ángulo. Dicho fulgor, el uso de los rojos y la forma como cae la luz sobre los cuerpos, dota de cierta calidez a la representación.

En particular, se observa un buen trabajo en el manejo de la luz en el caso de la armadura de San Jorge y la figura de San Jerónimo. En lo que atañe al trabajo de las telas, se percibe un juego de pliegues y un efecto de volatilidad, sin embargo, la ejecución es desigual. El detalle con que se trabaja a María Magdalena y Santa Isabel destaca frente al descuido de las almas o ángeles. En otros casos la línea es más torpe y las diferencias tonales marcadas, destaca que tal sea el caso del manto de la Virgen.

En general, la pincelada no es uniforme, a veces se muestra suelta y delicada, a veces abocetada y otras tantas, simplemente mal lograda; baste ver la figura del Niño y en particular su mano, en las que se observa una falta de definición muscular, de naturalidad, de oficio.

Observaciones

Hay aspectos formales de la composición tales como la disposición de las figuras —escalonada, piramidal— y la fisonomía de personajes como San Francisco y Santo Domingo, que hacen pensar que estamos ante una lámina que reproduce un modelo norteño. Sin embargo, la factura se acerca más a lo novohispano, que bien pudo echar mano de estampas del barroco flamenco para crear una representación compuesta; es decir, basada en una estructura general reconocida como modelo, que es acompañada de imágenes que se “recortan” o retoman de otras composiciones para formar una “nueva” composición .

Existe un lienzo de Rubens de la Virgen con Niño acompañada de San Jorge, San Sebastián y otros santos —*La Virgen adorada por Santos*— con semejanzas formales indiscutibles respecto a la lámina del Franz Mayer en cuanto a la estructura general.¹⁷⁵ Por otro lado, la figura de la Magdalena guarda sus propias similitudes con la representada por Baltasar de Echave Ibaía (1600-1644) en una crucifixión también en lámina de cobre de la colección Jan and Frederick Mayer (1637). Guardadas las distancias, la Virgen del Rosario misma, tiene cierto parecido, sobre todo en lo relativo a la intención corporal y del manejo de los paños, con la *Asunción de la Virgen en patrocinio del cabildo de Puebla* de José de Ibarra.

¹⁷⁵ *The Work of Rubens, op. cit.*, p. 295.



Pedro Pablo Rubens, *La virgen adorada por los santos*, 1628



Baltasar de Echave Ibía, *Crucifixión*, 1637. (42.6x42.9 cm)
Jan and Frederick Mayer



José de Ibarra, *La Asunción de la Virgen patrocinada al Cabildo*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Catedral de Puebla

4.4. Pintura sobre metal en mobiliario y objetos de uso

4.4.1. Atril con medallón de la *Santísima Trinidad*

	<p>N° Inventario: 04551 Catálogo: CAE-0021</p> <p>Título: Atril con medallón de la <i>Santísima Trinidad</i> Fecha: Siglo XIX Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: México Medidas: atril: 30x36.5 x 27 cm medallón: 13x17.2 cm</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Disco: imagen 23)

El tema

Trinidad antropomorfa

Con el nombre de *Trinidad* se designa el dogma cristiano que postula que en Dios hay una sola naturaleza y tres personas distintas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Formulación que se considera inspirada en el siguiente pasaje del *Nuevo Testamento*:

“En aquellos días, vino Jesús desde Nazareth de Galilea y fue bautizado por Juan en el Jordán. En el instante en que salía del agua, vio los cielos abiertos y el Espíritu como paloma que descendía sobre Él, y se dejó oír de los cielos una voz: “Tú eres mi Hijo amado, en quien yo me complazco.”

(Marcos I, 9-11).¹⁷⁶

El dogma de la Trinidad fue establecido en el concilio de Nicea en el año 325, aunque su fiesta fue reconocida oficialmente hasta el año 1334 por el papa francés de Aviñón, Juan XXII. Para entonces el dogma trinitario gozaba de un nutrido culto,¹⁷⁷ que en paralelo despertó una serie de debates en torno a la forma de su representación. Estas discusiones se fincaban en la imagen sagrada, pero partían necesariamente de complejas

¹⁷⁶ María del Consuelo Maquivar, “La trinidad antropomorfa en el arte novohispano”, *Arte y Coerción... op. cit.*, p. 44 -59.

¹⁷⁷ Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía del Antiguo Testamento, op. cit.*, pp. 62-65.

consideraciones teológicas como: ¿Cómo poder representar a un ser abstracto, eterno y omnipresente? ¿Cómo poderlo representar, además, en su forma única y trina, es decir, bajo la naturaleza humana, encarnada por Jesús y la divina y celeste por Dios Padre y el Espíritu Santo? En suma, ¿cómo representar la unicidad y la pluralidad que reúne la figura del Creador en una sola imagen?

Ante estas interrogantes, los artífices tenían que encontrarse necesariamente con la disyuntiva de qué es lo que se quiere expresar ¿La unidad de la Trinidad?, o ¿La triplicidad de la unidad? Ya que si se subraya la diversidad de las tres personas será en detrimento de su unidad y viceversa.

En el arte cristiano, la disyuntiva fue resuelta a través de dos soluciones fundamentales: la primera fue a través de símbolos geométricos —un triángulo y tres círculos concéntricos—; mientras que la segunda se valió de figuras antropomorfas.¹⁷⁸ Ésta última forma, fue la privilegiada en el arte de Occidente; sin embargo, había que encontrar la manera de implementarla adecuadamente. Por ello no faltaron los tratadistas que exponían sus puntos de vista a favor de una u otra forma de representación.

Por ejemplo, para Francisco Pacheco: “La más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba y uno y otro blanquísimo... sentado con gran magestad, como se apareció a Daniel, profeta... túnica de azul claro y el manto de morado alegre... y a su mano derecha sentado, Cristo nuestro Señor, como lo dice David y lo afirma la Santa Iglesia en el Credo... Píntese de 33 años de edad con hermosísimo rostro y bellísimo, desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto rojo, arrimado a la cruz... y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma... como se vio en el Jordán después del bautismo.”¹⁷⁹

Palomino, por su parte, no ofrece una solución formal pero critica la de la Trinidad trifácica —tres rostros—. ¹⁸⁰ Lo cierto es que la representación de la Trinidad antropomorfa implicaba necesariamente la agrupación de las tres personas bajo forma humana.

¹⁷⁸ También se utilizaron las letras griegas: delta, alfa y omega, entre otros símbolos. *Idem*.

¹⁷⁹ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, citado por Maquivar, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁰ Palomino de Castro y Velasco, *op. cit.*, p. 655.

En esta lámina, se ha representado a la Trinidad bajo la apariencia de tres personas semejantes, sentadas en magestad y dotadas de un elemento diferenciador: El orbe para Dios Padre, las llagas de Dios Hijo y la paloma en el Pecho del Espíritu Santo. En esta forma, muy común, de representación trinitaria, las figuras son dispuestas una al lado de la otra, todas en el mismo plano y están encabezadas por la figura del Padre, vestido con túnica blanca; seguido, a la derecha, por Dios Hijo, con indumentaria azul; y, a la izquierda, por el Espíritu Santo, caracterizado por el color rojo.¹⁸¹

En lo que atañe al arte novohispano la Santísima Trinidad fue una de las imágenes más representadas a lo largo de los tres siglos de la Colonia, asegura Consuelo Maquivar. De acuerdo a los ejemplos que han llegado hasta nuestros días, pareciera que estas representaciones ya eran comunes desde el siglo XVII, aunque en la centuria posterior proliferó su factura bajo la más variadas formas, algunas de ellas tachadas incluso de heréticas.¹⁸²

Análisis formal

Composición oval con la representación de la Trinidad antropomorfa dispuesta en forma triangular. Al centro está Dios Padre, vestido con túnica blanca, tiene rostro joven, cabello castaño largo, barba y mira al espectador con la mano en señal de bendecir. A su izquierda, ha sido representado Dios Hijo con túnica y manto azul de aspecto voladizo. Su cuerpo gira ligeramente hacia Dios Padre mientras se lleva la mano izquierda al pecho y voltea a la derecha mostrando la palma de su otra mano y, con este movimiento también, posiblemente, las marcas de su crucifixión, ahora ausentes. El rostro de Jesucristo es serio, tiene barba y bigote ralo y, a diferencia de Dios Padre, mira a lo alto.

En el otro extremo se encuentra el Espíritu Santo vestido de rojo y sobre el pecho la inconfundible insignia que lo identifica como tal; a saber, una paloma blanca en pleno vuelo. Voltea ambas palmas hacia su pecho sin que una y otra se toquen, expresión corporal

¹⁸¹ Se ha tomado como fuente de esta representación a la “Teofanía de Mambré”, consignada en el *Génesis* pues en ella Abraham tiene un encuentro con tres personas a las que se dirige bajo el único nombre de Yahvé. (Gén. 18), citado por Consuelo Maquivar, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸² *Idem.*

que no puede ser refrendada por la del rostro, en tanto que éste se encuentra totalmente desdibujado.

Padre, Hijo y Espíritu Santo flotan sobre las cabezas de tres querubines que fungen como sus tronos. Por encima de ellos, a su vez, se suspenden los contornos de las cabezas de unas figuras angélicas de presencia tan sólo aludida.

Composición devocional, si bien falta de detalle, dotada de armonía y buen uso del color; pintura de pequeño formato, tipo miniatura, que seguramente estuvo pensada para ocupar un lugar en un mueble litúrgico: el atril, cuyo uso lo evidencia el desgaste de la madera y el de la propia capa pictórica.

Observaciones

Esta pintura es un ejemplo del uso de las láminas para el decorado de muebles, en este caso litúrgicos, aunque lo mismo se hacía con aquellos de uso civil. El cobre fue usado con frecuencia en gabinetes, papeleras, altares portátiles, atriles y otros muebles con el fin de fungir como soporte de una representación figurativa. La preferencia por este material está dictada, principalmente, por las cualidades de dureza, durabilidad y capacidad para ser pintado, con buenos resultados en su estado de conservación.

4.5. Copia directa de pinturas

4.5.2. *La anunciación a los pastores*

	<p>Nº Inventario: 07563 Catálogo: APB-0187</p> <p>Autor: Título: <i>La anunciación a los pastores</i> Fecha: ¿Siglo XVII? Técnica: Óleo sobre lámina de cobre Procedencia: ¿? Medidas: C/marco: 30.5x25 cm S/marco: 22.5x17.3 cm</p>
(Disco: imagen 24)	

El tema

La anunciación a los pastores.

La única fuente relativa a este pasaje es el Evangelio de Lucas (2: 8-15), donde se dice en un pequeño párrafo que forma parte de la narración del nacimiento de Jesús:

“Había en la región unos pastores que pernoctaban al raso, y de noche se turnaban velando sobre su rebaño. Se les presentó un ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvía con su luz, quedando ellos sobrecogidos de gran temor. Díjoles el ángel: No temáis, os traigo una buena nueva, una gran alegría, que es para todo el pueblo; pues os ha nacido hoy un Salvador, que es el Mesías, Señor, en la ciudad de David.”

Si bien esta escena tiene un fundamento evangélico, ha sido muy escasamente representada en el arte religioso, circunstancia posiblemente atribuible al hecho de que la presencia de Cristo, la Virgen o de algún santo no estén implicados en ella; aunque forma parte de la narrativa en torno al nacimiento de Jesús. Los pastores tendidos sobre la yerba, rodeados por ovejas y bateas de agua, serían tomados como la representación de una escena campestre pastoral si no fuera por la irrupción del “mensajero de Dios” en lo alto del cielo, quien ilumina con su fulgor celestial a los sorprendidos pastores, para darles la buena nueva.

Análisis formal

Composición horizontal con acento en la diferenciación de dos planos de realidad sobre la vertical: lo terrestre y lo divino. En el primero habitan los personajes protagonistas de la narración; a saber, seis pastores, una cabra, un perro, un buey, un burro y un rebaño de ovejas. Figuras que, aunque esparcidas, guardan la forma de un semicírculo que serpentea y se dirige al espectador. Detrás de ellos se remite al contexto espacial en el que dichos personajes se ubican y que apenas es sugerido como un escenario campestre, por la presencia de una casa humilde en el lado derecho de la lámina y por una serie de árboles en el sector izquierdo. A pesar de que la línea del horizonte permitiría desarrollar un trabajo de paisaje, éste no se lleva a cabo y se apuesta a dejarlo oculto bajo la oscuridad de la noche.

En la parte superior de la lámina, en el plano de lo divino, asoma de entre las nubes un ángel mensajero en un rompimiento de gloria, recurso a través del cual se delimita el carácter sacro de la escena y es posible relacionarla con el pasaje evangélico de Lucas a propósito del nacimiento de Jesús. El fulgor que emite este ser celestial juega otro papel de suma importancia: ser la fuente lumínica de la composición. En medio de la noche, seis pastores con sus ovejas se ven sorprendidos por un velo de luz naranja que emana del cielo.

El episodio es conocido como *La anunciación a los pastores*, narración en la que lo sacro irrumpe en la vida cotidiana de los más rústicos hombres para cambiarla para siempre. Sin embargo, el acento está justamente en lo cotidiano de su vida, de ahí que esta representación sea más una evocación de lo natural y de lo bucólico, que de lo sacro.

La luz divina sirve para procurar una dramatización por efectos del claroscuro, que apenas dejan entrever la expresión corporal individualizada de los pastores, inciertos en una actividad más amplia.

En la esquina inferior izquierda, un joven pastor duerme profundamente recargado en el tronco de un árbol; a su lado, están sentados sobre el piso los dos únicos pastores que reparan en la irrupción del ángel mensajero, por lo que voltean al cielo haciendo con sus manos un ademán de exaltación. Un personaje más es testigo del portentoso divino, se trata

de un pequeño perro color marrón, que sobre sus cuatro patas, voltea el cuerpo al fondo de la composición y gira la cabeza hacia el cielo.

Al centro de la representación —en la mitad del semicírculo—, se observa otro pastor, también en reposo, con la cabeza reclinada sobre el puño derecho, en actitud meditabunda, quedando su rostro cubierto por la oscuridad. Por encima de él, asoma el ángel de entre las nubes —lo que crea una suerte de eje que cruza la composición al centro, de forma vertical—. Al lado del aludido pastor asoma la cabeza de un buey al que le sigue la figura del quinto pastor. Se trata de un hombre de cabello corto y barba blanca, tiene el cuerpo casi de frente al espectador, pero su rostro muestra el perfil derecho que es iluminado por el fulgor celestial, a pesar de lo cual no parece percatarse de la presencia del ángel. Este hombre es de los pocos, en la representación, en ejercer una actividad física, pues aunque no es claro qué es lo que hace, sus manos denotan movimiento ¿Acaso estará trasquilando a las ovejas?

Ahora bien, el sexto pastor, ubicado en la esquina inferior derecha de la lámina, es también una figura en acción; lleva en sus manos una cubeta o batea de madera para dar de comer y beber al rebaño. Su cuerpo y rostro están de perfil, pero partes de uno y otro se ocultan al espectador, ya bajo el sombrero que cubre sus ojos, ya por las sombras que caen sobre parte de su figura.

Observaciones

Las características formales de esta composición, remiten desde una primera vista al repertorio formal de la familia de pintores venecianos de apellido Bassano. La búsqueda de referentes visuales en la obra de estos artistas reveló varias copias de la composición de que tratamos, atribuidas y firmadas a aquel de nombre Jacoppo (h. 1515-1592).

Una de estas composiciones forma parte de la colección española del Museo del Prado, aunque se encuentra en depósito en la embajada de España en Buenos Aires. Se trata de un óleo sobre lienzo de 126x171cm , y se encuentra firmado más no fechado.¹⁸³ Otra versión de esta obra está en posesión de la Galería Nacional de Praga en cuyas salas de

¹⁸³ *Museo del Prado... op. cit.*, p. 408.

exposición permanente se exhibe, hasta el día de hoy. La obra ha sido atribuida a Jacoppo Bassano y datada, por Marini y Brown, hacia 1575.¹⁸⁴ El lienzo mide 126x175 cm, esto es, sus dimensiones son casi idénticas al ejemplar del Prado,¹⁸⁵ lo que ratifica el conocido hecho de que los Bassano hicieron, en varias ocasiones, diversas copias de sus propias composiciones.



Versión de Buenos Aires



Versión de Praga

Pero aún hay más obras vinculadas con nuestra lámina, pues existe de hecho un estudio de la composición en la colección Albertina de Viena,¹⁸⁶ a partir del cual posiblemente se retomaron figuras en solitario para crear nuevas composiciones. En consecuencia, no debe extrañar encontrar obras de diversa temática que incluyen a los pastores de *La anunciación*, como ocurre con un cobre con la representación de la *Agonía en el jardín*, en el cual se retoma la figura del pastor dormido en el piso en esta lámina, ahora puesto en un nuevo contexto. Esta obra fue puesta en subasta por la casa Sotheby's bajo la atribución a otro de los Bassano: Francisco, hijo de Jacoppo.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Hacia 1718 la pintura en cuestión se encontraba en posesión del Castillo de Praga, donde se mantuvo hasta 1960 cuando fue adquirida por la Galería Nacional. B. L. Brown, y P. Marini, *Jacoppo Bassano*, Boloña: Nueva Alfa, 1992, pp. 149 y 150. Agradezco al doctor Roberto Cáceres Domínguez la posibilidad de acceder a este material y el haber tomado fotografías de reproducciones de la pintura de la Galería Nacional de Praga para los fines de esta tesis.

¹⁸⁵ Paolo Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano: Paintings as Visual Exegesis*, Nueva York: Cambridge University, 1997, p. 109.

¹⁸⁶ "Italian, Spanish and French Painting from the Second Half of the 16th Century to the Early 19th Century", *National Gallery in Prague. European Old Masters*, Praga: Sternberk Palace, Reunion des Musées Natinaux, 1993, p. 38.

¹⁸⁷ *Sotheby's. Old master paintings. Including Europeans Works of Art*, Nueva York: 22 de enero, 2004. Lote #205.

No obstante, cabe recalcar que muchas de las versiones no firmadas del trabajo de los Bassano remiten, en una buena cantidad de casos, a réplicas realizadas por otros autores en las latitudes mas diversas, resultado de la gran circulación que gozaron las composiciones de los Bassano en el marco de la Europa de fines siglo XVI, principios del XVII; teniendo alcances incluso en América. La popularidad de sus pinturas incentivó la creación de múltiples versiones; bien debidas a su propia mano o a copias de otros artistas que se valieron de lienzos, láminas y grabados para subsanar la demanda de las composiciones en boga.

Ahora bien, la pequeña lámina de cobre que se conserva en el Museo Franz Mayer, y que reproduce la *Adoración de los pastores* de Jacoppo Bassano, guarda idénticas características formales con los lienzo de la Galería Nacional y del Prado pero de inmediato salta a la vista que ha sido ejecutada de forma invertida, hecho indicativo de la posible fuente de la que fue copiada: una estampa.

Y en efecto Jan Sadeler realizó una estampa basado en la composición del *Anuncio nocturno a los pastores* de Bassano, a la que añade la inscripción: “Jan Sadeler grabó, después de la pintura del veneciano Jacoppo Da Ponto Bassano”.¹⁸⁸ En este punto se debe destacar que las estampas realizadas por la familia Sadeler, en general, y de Jan Sadeler, en particular, gozaron de una notoria difusión durante el siglo XVII en Europa “como se desprende de la existencia de gran cantidad de cobres que reproducen o se inspiran en sus composiciones”.¹⁸⁹

De lo dicho hasta ahora se pueden extraer varias conclusiones; en primer lugar, estamos ante una lámina que se basa en una primera composición debida a Jacoppo Bassano —en este momento, no podría decir si esta primera composición autoría de Bassano es el lienzo del Prado o el de la Galería Nacional de Praga, aunque lo cierto es que existe un primer estudio ahora en la colección Albertina—, de la que derivan varias copias debidas al pincel del mismo pintor y otras composiciones que retoman elementos para crear

¹⁸⁸ *Han Ioannes Sadelerus Aere Scalpsit, Quam Olim Iabobus De Ponto Bassanensis Coloribus Effinxerat Veronae*. Isabelle Ramaix, *Bartsch Illustrated. Aegidius Sadeler II*, Abanis Book, vol. 72. Part I (suplemento) 1997. La imagen reproducida forma parte de la colección Giusti en Verona, Italia, p. 174.

¹⁸⁹ VV AA., *Pintura flamenca barroca, op. cit.*, p. 134.

una nueva representación. Pero la pintura de *La anunciación a los pastores*, además, generó una versión grabada por el flamenco Jan Sadeler cuyas estampas ampliaron la difusión de la representación del pintor veneciano y aumentaron la posibilidad de crear copias de la composición, ejecutadas por pintores secundarios, que de esta forma, subsanaban la demanda del mercado de arte en los más diversos territorios, incluidos España y América.¹⁹⁰ La segunda hipótesis, por lo tanto, señala a la pintura del Franz Mayer como una pintura derivada de esta estampa debida a Jan Sadeler.

Sobre el lugar de ejecución o procedencia de la lámina solamente cabrían especulaciones y es que tal y como apunta el experto en Bassano, Miguel Falomir Faus —curador de pintura italiana del Museo del Prado— “durante siglo y medio, los Bassano fueron copiados, imitados, coleccionados, alabados e incluso criticados”, en un rango de acción territorial bastante amplio.¹⁹¹

Ahora bien, la historia del gusto, de las modas y preferencias dan aquí una clave al historiador acerca de la posible fecha de ejecución y es que del auge en la demanda de las obras de Jacoppo Bassano experimentada durante fines del siglo XVI y el XVII pasaron al olvido hasta la segunda mitad del XX. Por lo tanto, se acota la posible datación de esta lámina al siglo XVII.

¹⁹⁰ José Pijoán, “Arte barroco en Francia, Italia y Alemania”, *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1951. Tomo XVI, p. 96.

¹⁹¹ Miguel Falomir Faus, “Los Bassano en la España del siglo de oro” en <http://www.all-sa.com/Prado14.htm>.

4.5.3. *Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús*



(Disco: imagen 25)

N° Inventario: 7566

Catálogo: APB-0188

Género: Pintura

Autor: Anónimo

Título: *Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús*

Fecha: ¿?

Técnica: Óleo sobre lámina de cobre

Procedencia: ¿?

Medidas: C/marco: 26x34 cm

S/marco: 8.7x26.4 cm

Ubicación: Bodega de colecciones

El tema

Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús

Santa Rosalía (1130-1160) era una joven noble nacida en Palermo que decidió consagrar su vida a Cristo llevando una existencia solitaria e ignorada en una cueva del monte Pellegrino. Se dice que en un arrebato místico, recibió de manos del Niño Jesús una corona de rosas que se ha tomado como atributo que alude a la castidad de la santa.¹⁹²

En julio de 1624 fueron descubiertos los restos de Santa Rosalía en una gruta en la ciudad de Palermo, Italia, este hecho promovió que su culto se avivara entre el pueblo que se encomendó a ella como intercesora en la peste que en ese tiempo los atacaba. En paralelo varios artistas plásticos hicieron obras con temas relativos a Santa Rosalía; por ejemplo, Anthony van Dyck, quien fuera miembro de la cofraternidad de los Solteros de

¹⁹² Juan Ferrando Roig, *op. cit.*, p. 86.

Amberes, asociación laica bajo la dirección espiritual de los jesuitas, quienes en 1629 adquirieron unas reliquias de santa Rosalía de Palermo y encargaron al propio van Dyck un cuadro en el que la santa aparecía recibiendo una guirnalda de rosas de manos del Niño y era acompañada por los apóstoles San Pedro y San Pablo, pintura de la que evidentemente sale la lámina que ahora nos ocupa.¹⁹³

La representación se inserta en un contexto místico que presentaba a la santa mujer en un arrebató contemplativo de lo numinoso, contexto que, dicho sea de paso, fue muy favorecido por el arte del siglo XVII en los países católicos. Estas imágenes pintadas o esculpidas se recreaban “bajo un gran aparato escenográfico, que produce en el espectador la sensación de misterio que conlleva el contacto con la divinidad”.¹⁹⁴ Estamos, por lo tanto, ante la representación de experiencias sobrenaturales no comunicables por vía directa, y por ello estas representaciones conllevan una serie de simbolismos que estrechan y significan el contacto con Dios. En ocasiones, Jesús ofrece un regalo —como una coronas de rosas, laureles o anillos— significando con ello la unión entre el santo que vive la experiencia y la divinidad.

La dosis de ejemplaridad de estas representaciones es significativa, los santos representados se convirtieron en ejemplos de virtud en la vida ascética y devocional. Rosalía, por ejemplo, comenzó a simbolizar la renuncia de lo material en pos de la consecución de la gloria después de la muerte. Los bienes materiales era banales bajo esta óptica, que implicaba la toma de acciones en la vida terrena con el fin de lograr la unión con Cristo. Ejemplo de vida que lleva de la contemplación a la acción, de ahí que las imágenes de santos en arrebató místico se hayan convertido en herramientas fundamentales para facilitar la meditación, la oración y la mortificación, en fin, el contacto con Dios a través de las buenas acciones realizadas en vida.

Análisis formal

¹⁹³ Ayala Mallory, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁴ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza Forma, 1989. p. 61.

Composición en formato vertical en la que se representa al Niño Jesús sobre las piernas de María, ofreciendo a Santa Rosalía una guirnalda de rosas. A los lados de la Virgen y el Niño aparecen, escoltándolos, los apóstoles San Pedro y San Pablo.

La madre de Dios está sentada sobre una escalinata con un fondo arquitectónico con columnas clásicas que no permite fuga hacia el horizonte, esto es, el espacio de la composición es cerrado, no hay vacíos pero se reconoce un eje de profundidad a partir del cual interactúan los personajes.

Dicho eje dibuja una línea diagonal que cruza la lámina desde la esquina superior izquierda hasta la esquina inferior derecha, pasando por la cabeza de la Virgen, del Niño y la figura de Santa Rosalía. Así se señala y subraya el núcleo de la representación y se reconocen las figuras de San Pedro y de San Pablo como puntos subsidiarios.

Pero además, esta línea diagonal propone una jerarquía en la calidad de los personajes fundada en la verticalidad de la representación: en lo alto de la escalinata, la Virgen y el Niño; a los pies, hincada sobre el piso, santa Rosalía. No obstante, hay que destacar que el trabajo en el modelado de las telas, la expresión corporal y el detalle en la figura es más delicado en la imagen de la santa. El espectador sólo puede ver su perfil izquierdo, el cual es suficientemente expresivo para aseverar esto. Tiene la mano izquierda recogida hacia el pecho, el brazo derecho extendido para recibir la corona, el torso inclinado hacia el Niño Dios y la mirada alta para hacer contacto con él.

Sobre sus hombros y espaldas cae una larga cabellera desarreglada y las ropas humildes con que llevó su vida en el retiro; sobre el primer escalón de la escalinata se observan los atributos que la reconocen como Santa Rosalía: una vara de azucenas, una calavera y un libro abierto.

Tras de esta mujer —vestida con túnica roja y envuelta en un manto amarillo—, apenas se alcanza a divisar el perfil de otro personaje, posiblemente femenino, el cual extiende sus brazos hacia Jesús Niño, para ofrecerle una canasta con flores. El marco no permite ver su rostro aunque éste ha sido pintado, se trata de una joven que ofrenda flores frescas recién recogidas. El recurso de un personaje que alude a una existencia terrena

—visible con frecuencia en cuadros flamencos con escenas de la vida de la Virgen y de Cristo, como en algunos autoría de Rubens—¹⁹⁵ es transformado aquí para acentuar la felicidad del momento solemne y glorificarlo, si bien Jesús no repara más que en la santa y en el hecho de entregarle la guirnalda con flores, representando la transición de un momento.



Rubens, *Tríptico del Descendimiento*, catedral de Amberes

Rubens, *modelo para la Visitación*, Narodni Galerie, Praga

La figura del Niño es poco afortunada, el contorno de su cuerpo desnudo es marcado pero la carne poco modelada por el pincel. Su rostro es inexpresivo y, en general, hay poca naturalidad en su figura. Mejor lograda está, en cambio, la Virgen María, mujer joven que aparece con un vestido de tela ligera color blanco. Cubre su cabeza con un manto azul claro que le cae por la espalda. Su cuerpo gira tres cuartos hacia la diestra y muestra el perfil de su rostro, gracias a lo cual se puede ver un largo arete que pende de su oído izquierdo y que hace juego con un collar de tres hilos de perlas. Su mirada es baja pues la dirige al Niño a quien sostiene con ambas manos; hecho que da a la composición un cariz amoroso que se imbrica con el sentimiento de piedad que pretende evocar.

En contraposición a los aderezos de la Virgen, destaca la austeridad en los apóstoles que la escoltan. A la izquierda, San Pablo se posa de pie y muestra su perfil, sube el pie

¹⁹⁵ Matías Díaz Padrón, *La visitación de la Virgen. Peter Paul Rubens*, Madrid: Tf Artes Gráficas, 2005, pp. 9 y 26.

izquierdo a uno de los escalones y toma con ambas manos la empuñadura de su larga espada que se recarga en el piso. Su actitud es meditabunda, introspectiva; su mirada es baja de forma que da la impresión de ser un personaje en sí mismo, retratado en su santidad. Su cabeza está muy bien lograda, la pincelada es más firme y los detalles certeros. En cambio, San Pedro, anciano de cabello y barbas blancas —a la izquierda de la Virgen—, voltea el rostro al cielo en una actitud devocional diferente. Hace con su mano izquierda un ademán de clamor hacia el cielo, al tiempo que muestra su atributo de guardián de las puertas de paraíso: las llaves. La otra mano apenas se reconoce esbozada en un tono marrón, ciñéndola a su cuerpo. Por encima de su cabeza, las nubes gravitan invadiendo la propia edificación y es que ésta es ya una escena celestial, un momento místico.

En suma, podemos decir que es una composición llena de expresividad y de sentimientos individuales y colectivos. Antes de que el espectador se detenga a ver los detalles, sabe que está ante una representación de un momento íntimo, devocional y amoroso. El registro de lo sacro es inmediato, lo que predispone al espectador desde un inicio a una actitud de contemplación de un modo efectivo.

Sin embargo, llaman la atención algunos aspectos relativos a la ejecución, por mostrar gran desigualdad de calidades; por ejemplo, véanse las cabezas de los santos apóstoles en contraposición al terminado torpe y tosco en el cuerpo del Niño. Por otro lado, hay que hacer notar que hay sectores que parecen no haber sido finalizados, como el torso de San Pedro o la pincelada abocetada en la figura de San Pablo.

En lo que atañe al color poco puede decirse, pues los tonos e intensidad de éstos han sido velados por una gruesa capa de barniz ocre que cubre toda la composición, lo que le da cierta homogeneidad y no permite reconocer la dirección de la luz con excepción del cuerpo de Santa Rosalía, en quien los reflejos sobre las telas son más claros, lo que le da mayor volumen a su figura, reconociéndose un mejor control anatómico.

Observaciones

Ya se adelantó que esta pintura tiene un antecedente en un lienzo autoría del pintor flamenco Anthony van Dyck (1599-1641) hoy en posesión del Hofmuseum de Viena.

Cuadro fechado en 1629,¹⁹⁶ que trasluce la fuerte influencia italiana que el joven van Dyck había absorbido en su viaje a la Península Itálica. La reproducción de la escena en que Cristo le da una corona de rosas a Santa Rosalía es casi idéntica en el cobre del Franz Mayer, aunque se reconocen diferencias en detalles que no dejan de llamar la atención, por ejemplo, en la composición del flamenco no se dejan espacios inconclusos y la mirada de San Pedro es fijada en un angelito que sobrevuela los cielos desde el sector superior derecho de la composición, llevando en la mano un ramo de rosas; personaje que no tiene cabida en la pintura del Mayer. Además destaca que en el caso del cobre, se han agregado aderezos —aretes y collares de perlas— a la figura de la Virgen, diferencia que, considero, puede llegar a sugerir un desfase en temporalidades de ejecución.



Anthony van Dyck, *Santa Rosalía recibe una corona de las manos de Jesús Niño*, 1629

Ahora bien, en la lámina hay un dato más que llama la atención y dificulta la catalogación de la pieza: una firma y fecha plasmados en el sector inferior central del cuadro sobre un escalón. La inscripción puede ser leída como: N. U?TAD?C (e); N.O?TAD?C (e) ó AV Ostade, 1673.

Los trazos de la firma no son claros pues fueron realizados con un tono sepia que se confunde con el color del barniz, pero al cotejar la inscripción con un repertorio de

¹⁹⁶ *The Work of Anthony Van Dyck*, Nueva York: Brentano's, 1913, p. 105.

autógrafos de Ostade fue más cercana la hipótesis de la lectura de firma a la forma de AV Ostade, esto es: Adrien van Ostade (Haarlem, 1610-1684/85), pintor y grabador holandés que benefició la pintura de género, el retrato y los paisajes.

La temporalidad en la ejecución del cuadro y las fechas en que estuvo en activo van Ostade coinciden con la fecha escrita; sin embargo, resulta del todo improbable que el holandés hubiera copiado al flamenco sobre todo si consideramos que la pintura religiosa no estaba en su campo de interés, que era del todo ajustado al arte de cuño protestante —con temática laica— que floreció en el XVII, justamente en Holanda. Autor consumado de estilo definido, van Ostade no representa el perfil de pintor que pudo retomar esta temprana obra de juventud de van Dyck como modelo. Hecho que posiblemente ya sospechara el propio Franz Mayer.

No sabemos cuándo ni donde compró el coleccionista esta pintura; sin embargo, en sus archivos hay una carta fechada el 11 de julio de 1939 en la que pide consejos sobre ella al señor Karl Lilienfeld, de Lilienfeld Galleries Inc., en Nueva York. Si consideramos que los primeros catálogos de subasta que adquiere el coleccionista datan del 34 será fácil concluir que esta pieza entra en aquellas de adquisición temprana. El señor Lilienfeld contesta a Mayer que la pintura no puede ser del maestro Ostade y agrega que ni siquiera puede pensarse en una afiliación a la escuela holandesa; en cambio, señala ciertas semejanzas con las formas italianas de fines del XVI, principios del XVII. Entonces ni Mayer ni Lilienfeld sabían del lienzo de van Dyck pero tenían la certeza de que la firma, si estaba bien leída, era apócrifa.

Una vez instalado el museo hubo quien leyó aquellos trazos como “Corpo Fo 1672”¹⁹⁷ y “Caspard F. 1612”;¹⁹⁸ en ambos casos se vinculaba a la pintura de forma explícita con la escuela flamenca, aunque los nombres no arrojaban ningún dato que pudiera ser verificado pues era un asunto de lecturas, de visualización de una firma.

Amén de estos trazos caligráficos hay otra característica que no deja de llamar la atención: ese homogéneo barniz de protección que cubre toda la superficie pictórica

¹⁹⁷ Esta lectura puede ser vista en el catálogo de origen del museo —sistema Mnemosine—.

¹⁹⁸ Virginia Armella de Aspe, referencia en carpeta de investigación de la autora en el Museo Franz Mayer.

tornándola ocre, como si se pretendiera dar una cierta pátina. Este barniz se encuentra craquelado de forma homogénea en toda la superficie; no obstante, no se encuentran desprendimientos de capa pictórica importantes, si bien la luz negra reveló pequeñas reintegraciones, mostró también cómo el barniz se opacaba significativamente y los rastros de la firma se hacían mucho más tenues, al punto de casi desaparecer. Ahora bien, no hay registros de intervención de la obra en el museo, por lo que si este barniz es posterior a la ejecución de la lámina fue agregado ya hace varias décadas.

Hasta ahora he señalado un montón de factores que definen varias hipótesis para la catalogación de la lámina: sabemos que estamos ante una pintura inspirada en un lienzo de van Dyck, que lo reproduce incluso agregando pequeñas variantes, entre ellas una firma leída como AV Ostade 1673, autor a quien, no es atribuible la obra. ¿Estamos ante una copia? Yo diría que sí, aunque no lo puedo afirmar de forma fehaciente ¿De cuándo? ¿Siglo XVII, XVIII, XIX, XX? No lo sé ¿De dónde? Tampoco.

4.6. Obras de difícil catalogación

4.6.1. *Venus y Adonis*



(Disco: imagen 26)

N° Inventario: 7564

Catálogo: APB-0186

Género: Pintura

Autor: Anónimo

Título: *Venus y Adonis*

Fecha: ¿Siglo XIX?

Técnica: Óleo sobre lámina de cobre

Procedencia: ¿?

Medidas: C/marco: 29.1x34.7 cm

S/marco: 17.5x23 cm

Ubicación: Bodega colecciones

El tema

Venus y Adonis

La vinculación entre Venus y Adonis en las representaciones gráficas fue muy común, sobre todo a partir del siglo XV —y hasta el XIX— cuando el resurgimiento del mundo clásico tuvo un realce enorme, impulsado, en principio, por la pintura del llamado Renacimiento italiano. No extrañaba ver por aquí y por allá la figura de dioses, musas, faunos, héroes y otros seres del mundo pagano en representaciones que comenzaron a ganar un lugar junto a las pinturas de cuño religioso que todavía dominaban un inmenso porcentaje de la producción artística en los países católicos.

La fuente por excelencia para los pintores y escultores, fueron las *Metamorfosis* de Ovidio, texto que recopilaba las historias de la mitología clásica y que entonces comenzó a

funcionar como un repertorio artístico que abrió un abanico de nuevos temas de representación atractivo a artistas y clientes. Poco a poco, las historias de los dioses de la antigüedad fueron transformadas en pos de transmitir un mensaje, o bien por la evolución en la transmisión de estas historias que resultaban atractivas por sí mismas.¹⁹⁹ El mito se actualizaba al adaptarse a los nuevos tiempos y muchas de las transformaciones experimentadas respondieron a la intención de conciliar el interés por los temas clásicos con la mentalidad religiosa. Entonces surgieron las alegorías o la asociación de los dioses con características y conceptos con el fin de dar algún mensaje moralizante o aleccionador. Formalmente se comenzó a dotar a los dioses de atributos con los que comenzaron a ser asociados y en pos del mensaje fueron representados en situaciones que no siempre correspondían a los contextos originales.

Uno de los temas que llamó más la atención de artistas, clientes y censores fue la de la representación de Venus, la Afrodita griega, diosa de personalidad multifacética asociada a la fertilidad, la abundancia, el amor y la belleza que encarnaba las tentaciones del deseo físico y de la pasión terrestre; características que definieron la representación de su cuerpo desnudo exaltando los valores de la belleza femenina, al tiempo que casi siempre era puesta en relación con una escena de connotaciones amorosas; hecho que fue utilizado bien en sentido positivo, bien para señalar vicios o censurar comportamientos.²⁰⁰

La historia del amor idílico entre la diosa Venus y el mortal Adonis significó la posibilidad de abordar el tema de la belleza humana y del amor cargado de simbolismos asociados a los personajes. Adonis se tomó como la encarnación del aspecto racional y civilizador de la naturaleza humana, aunque sus características más acentuadas eran su extraordinaria belleza, fortaleza, valentía e inteligencia; hecho que le allegó los más diversos amores cuyas historias cargadas con una fuerte dosis de erotismo gozaron también de sonada aceptación.²⁰¹

¹⁹⁹ Edith Hamilton, *Dioses, héroes y leyendas. Mitología de Grecia, Roma y norte de Europa*, Barcelona: Daimon, 1976. pp. 10-32.

²⁰⁰ Lawrence Krader, *Mito e ideología*, México: INAH., 2003. (Colección Obra Varia). pp. 23-29.

²⁰¹ Morales y Marín, *op. cit.* p. 83. Y Hall, *op. cit.* p. 108.

No extraña, por lo tanto, que las deidad más hermosa del panteón grecorromano y la figura del hermoso mortal con quien tuvo una de sus más desenfadadas pasiones, fueran reunidas con frecuencia en las representaciones pictóricas, muchas de ellas desligadas incluso de los textos que difundían su historia. Su representación en pareja, además de vincular en un sentido afectivo a diosa y mortal, representaba la forma ideal de la belleza física femenina y masculina respectivamente, en una aparente paradoja que exaltaba el aspecto de la perfección física y virtudes como la fidelidad, encarnada por el perro que suele acompañar a Adonis; la fuerza y valentía, propia de aquel que caza —como lo hacía dicho personaje—; y la pureza del agua del río en el que Venus se baña, fuente que a un tiempo ha sido tomada como símbolo de inspiración y de conocimiento, razón por la cual se recomienda beber con la abundancia que Venus provee. De esta forma, los desnudos censurados por la iglesia fueron tornados en espejos simbólicos del alma, en historias aleccionadoras de virtud y en el caso de Venus y Adonis, particularmente, de virtud en el amor ideal que tiene sustento en el legítimo matrimonio.

Análisis formal

Esta pintura se centra en dos personajes principales que se emplazan en primer plano, al centro de la composición. Uno de ellos es un hombre desnudo que a la orilla de un río se acerca a una dama muy joven —quien también aparece sin ropa—, reclinando su cuerpo para alcanzarla. Logra echar su brazo diestro sobre el hombro derecho de la joven en señal de unión, lo que le permite acercar su rostro al de ella. La mujer, que sin duda se trata de la divina Venus le acaricia el rostro con la mano izquierda, mientras que con la otra hace mimos a la cabeza de un perro visto de espaldas, atributo de Adonis, uno de los amantes mortales de Venus.

La diosa, se sienta a la orilla de un río con el cuerpo girado tres cuartos hacia la derecha —en dirección al joven mortal—; sin embargo, la cabeza se dirige justo hacia el otro lado, como si rehuyera el acercamiento, aunque su rostro sonrojado muestra una sonrisa que torna dicho movimiento de cabeza en una expresión de timidez y coqueteo.

Ella lleva el cabello arreglado, mitad suelto, mitad recogido; él tiene barbas color café y cubre su cabeza con hojas de laurel. Él ha cubierto su espalda con pieles sobre las

que se alcanza a ver un jarro para llevar agua, lo que nos remite a la imagen del cazador, que exalta los valores de fuerza y valentía. Cabe destacar en este punto, que Adonis tiene a su vez algo de Apolo, dios olímpico también asociado a la belleza y a la caza, incitador de una gran cantidad de amores y deidad que tiene como atributo un perro y la corona de laurel. Ésta es una de las transformaciones que se gestan a través del préstamo de motivos en diversas representaciones muchas veces motivados por una doble asociación, en este caso entre las características de Apolo y las de Adonis, por un lado, y la historia extraída de las narraciones míticas grecorromanas entre Venus y Adonis, por el otro.

Volviendo a lo formal hay que decir que si bien es cierto que los dos personajes aparecen desnudos, ninguno muestra su sexo, ya sea por el paso del brazo de ella frente al pecho o por la flexión del muslo que oculta la entrepierna, lo cual, ciertamente, no elimina el carácter erótico de la composición, latente, a pesar de que la misma carece de soltura.

Los cuerpos han sido dibujados no modelados, se siguen los contornos a través de una línea que recorta las figuras sobre el fondo, pero no hay un trabajo de definición muscular. En cambio, el dibujo es más suelto en el fondo, donde el manejo de la profundidad hace énfasis en la gradación tonal. El punto de fuga se ubica en el sector superior izquierdo de la lámina, ahí donde la lejanía es sugerida por la claridad.

Los personajes retratados están en una situación de comunicación gestual, pero ésta es confusa ya que incluso algunos trazos son poco claros. Véase, por ejemplo, que alrededor del perro —que separa y al mismo tiempo tensiona el acercamiento entre los personajes— hay pinceladas en blanco que no parecen corresponder a ningún elemento de la composición. Nótese también, que las patas delanteras del animal se ocultan, a pesar de que la perspectiva nos hubiera permitido verlas. Llama la atención un trazo borronado que parte justo ahí donde estaría la pata delantera izquierda del perro, no obstante, dicho trazo se extiende hacia enfrente tornándose en una extraña pincelada que se procuró asimilar a la isleta en que los personajes se han posado.

Observaciones

La evidente mala ejecución de esta pintura ha motivado diversos errores en la atribución de títulos y hace muy difícil su catalogación. En principio fue tomada por la representación de un *Niño atacado por fauno*, copia de Rubens datada en 1820.²⁰² La referencia se encuentra en el archivo de origen del museo aunque no se especifica la autoría de la investigación, ni da cuenta de fuentes.

El *Niño atacado por un fauno*, hemos visto que ahora se transforma en *Venus y Adonis* en un exterior, composición que evidencia una vinculación con los modelos flamencos del XVII aunque no he encontrado en Rubens la fuente directa. Es posible que esta imagen copie, adapte y se alimente de diversas composiciones del propio Rubens y su discípulo van Dyck. A quien de hecho se debe una lienzo con la representación de *Venus y Adonis* (h. 1620-1621) o mejor dicho de sir George Villiers, después duque de Buckingham, y su esposa Katherine Manners, como Venus y Adonis. Pintura hecha a propósito de las nupcias contraídas por la pareja en 1620,²⁰³ y que enlaza la figura de estos nobles señores con el glorioso pasado grecorromano de Occidente, ensalzando la historia mítica con valores relativos al matrimonio y a un ideal de belleza humana. Adonis, pasa el brazo por el hombro de Venus —como lo hace en el cobre de Franz Mayer— simbolizando la legítima unión, el perro representado sobre los cuartos traseros muestra un cuerpo fuerte al tiempo que sigue con fidelidad a su amo. De esta forma, se efectúa una analogía ejemplar, presente también, aunque diluida por la mala factura, en el cobre del Franz Mayer.

El préstamo de Rubens más directo encontrado, se encuentra en la pintura de *Meleager y Atalanta* (1635) ahora en posesión de la Alte Pinakothek de Munich, Alemania.²⁰⁴ Composición que reúne a estos personajes de la mitología semidesnudos en un exterior interactuando por vía de un amorcillo que, como el perro de la fidelidad, se coloca entre los dos, dando la espalda al espectador. Él pasa su mano por detrás de la espalda de ella para alcanzarle el hombro; ella, tímida y coqueta, acerca su cuerpo mientras acaricia la cabeza del *putti* puesto a sus pies. Algunos perros —fieles, tranquilos, alertas y fuertes—

²⁰² Referencia en el sistema de catalogación digital del museo —Mnemosine—, bajo el ramo de información de origen.

²⁰³ VV AA., *Rubens e il suo secolo*, México: Ferrara Arte, Museo Nacional de San Carlos, 1999. Cat. 64.

²⁰⁴ *The Work of Rubens*, op. cit. p. 368.

los rodean reiterando el mensaje expresado mediante la personificación de conceptos encarnados por las figuras mitológicas.

Es evidente que la pintura del Mayer es una composición que se inspira en las formas del arte flamenco del XVII, posiblemente un pastiche, tal vez ejecutada durante el siglo XIX o principios del XX. La timidez del trazo, el burdo corregimiento de las figuras y la posible confusión de los personajes que nos pueden hacer dudar si se trata de Apolo y Dafne, Venus y Adonis o Apolo con una musa; denotan al tiempo un distanciamiento respecto a los repertorios formales de los que se echa mano, esa poca familiaridad que hace gala de un desfase temporal respecto a los modelos consagrados utilizados.

La datación y fijación de procedencia se dificulta aún más debido a la mala conservación de la lámina, la capa pictórica presenta algunas craqueladuras pero pocos faltantes, la mayoría de los cuales han sido reintegrados. No obstante, en la superficie hay mucho polvo y una fuerte oxidación del barniz de protección.

Conclusiones

Mirar, tocar, registrar y describir fueron los cuatro verbos que dieron origen a esta tesis; el acercamiento a la colección de pinturas del Museo Franz Mayer, desde un punto de vista práctico, en cuanto que se trabajó físicamente con las piezas, permitió pensar en el estudio de la colección a partir de criterios desprendidos de la técnica pictórica y el formato. Fue así como se conformó este grupo de piezas que usan el cobre como soporte. El material y valoraciones estéticas inherentes al estudio de la técnica, se volvieron de esta suerte el cimiento sobre el cual comenzó la construcción de un armazón histórico-geográfico definido a partir de la procedencia de las obras que se estudiaban.

En este sentido, el interés del coleccionista alemán y su gusto particular podrían haber sido obstáculos para el desarrollo de la metodología; sin embargo, resultó que éstos atendían a la adquisición de obra de arte propio de un panorama occidental que nos viene muy a cuenta para entender la herencia y desarrollo del propio arte colonial. Y es que, como puede comprobarse en el Capítulo 4. “Catálogo de obra”, entre sus búsquedas, Franz Mayer considera en primer lugar a aquellas obras que constituían sus referentes visuales históricos: la pintura del norte europeo —alemanas, flamencas y holandesas—. El otro gran punto de interés en sus pesquisa fue aquel relativo a su momento más inmediato: lo “mexicano”, pero no lo contemporáneo, lo colonial; época en la que se define un periodo en el que estos dos espacios estuvieron unidos por intermediación y predominio del reino Habsburgo, siendo España el punto de enlace. De la valoración del soporte y la preocupación por definir y caracterizar la génesis de una técnica se definió un espacio de circulación de bienes e ideas que no pudo dejar de considerar a Italia en tanto centro hegemónico de creación y distribución de imágenes.

Pero junto a la revisión de los intercambios artísticos que en la larga duración fueron forjando una cultura visual, en la que los cobres jugaron su parte, debían seguirse muy de cerca los aspectos relativos al soporte y sus cualidades materiales, pero la historia del cobre interesó tan sólo en su calidad de lámina y superficie de producción artística y no como materia prima para la elaboración de utensilios. El análisis comparativo con otras artes que usan al metal como soporte aportó muchos nuevos elementos en el estudio de la

técnica en este sentido, contribuyendo al entendimiento del complejo proceso de nacimiento, adopción, adaptación, expansión y aceptación de la técnica.

Pensar, indagar, suponer, contrastar e interconectar fueron las acciones que en lo sucesivo debían guiar la investigación. Las lecturas realizadas fueron arrojando elementos informativos concretos que permitieron trazar la historia de la técnica, en la que, como se vio, pueden distinguirse fases bien diferenciadas.

La utilización de la lámina de cobre como soporte pictórico tuvo su auge en Europa entre los años 1575 y 1650. No es fácil encontrar respuesta ante la pregunta de porqué, ¿por qué no antes?, ¿por qué no después? Aunque de inmediato acuden a la mente una serie de suposiciones que dan inicio con la usada expresión: moda de una época o, si se quiere, el gusto de una sociedad.

Hay quien considera que dichos límites temporales son fijados, entre otras razones, por la “respuesta entusiasta en los círculos humanistas cultos de los últimos años del siglo XVI, en Europa”;¹ aunque en realidad la respuesta es mucho más compleja pues la conforman varios factores. En principio, no hay que olvidar que la pintura sobre lámina de cobre nace en el contexto de la experimentación, propio del Renacimiento italiano —en el que se comenzó a practicar sobre una serie de soportes inusuales—, con una posterior adopción en el norte de Europa, donde no sólo había una positiva situación en cuanto a la accesibilidad de los materiales, sino que también existía un ambiente comercial favorable para la circulación de estos trabajos; aspecto que, en efecto, fue explotado, como se vio, en el caso de los cobre exportados a España y América.

Por otro lado, resulta evidente que el cobre es un soporte asociado a una escala de pintura y a cierto estilo; “estilo” y “tipo” de representación que suele cambiar de tiempo en tiempo y de espacio en espacio. Siendo así las cosas, es probable que el sustento físico, de las composiciones también cambie, máxime cuando un determinado soporte está asociado a ciertas características pictóricas.

¹ Peters Bowron, *op. cit.*, p. 10.

De ahí devienen cavilaciones que involucran la consideración del mercado en que podían circular las láminas, la clientela, la disponibilidad del material y, en consecuencia, su precio. En todo este proceso se involucran, también, los avances en la explotación y manufactura del cobre y el cambio de sede en los centros productores hegemónicos, que, como hemos visto, fue muy errático.

Por otro lado, no puede escapar a nuestra observación, la coincidencia en tiempos entre la utilización del cobre como material pictórico y la edad de oro de la pintura norteña —flamenca, holandesa y alemana—; el siglo de los cobres flamencos es también el siglo de Rubens y van Dyck, de ahí que exista una asociación casi inevitable. Ahora bien, es también un momento de consolidación de cambios importantes en la cultura material en la que el concepto de *confort* tomaba forma como no había sucedido antes llegando incluso a tocar a estratos sociales mucho más amplios. Este es, por ejemplo, el momento de la difusión en el mercado del cuadro doméstico. Ya no estamos ante la expresión de un logro técnico que mereciera ser loado por Vasari y relacionado con un deseo de novedad, estamos ante el caso del aumento del consumo de objetos de segunda necesidad cuya demanda fue atendida por aquellos que tenían industria manufacturera, prestigio e históricas relaciones comerciales.

Después de 1650 la práctica permaneció, aunque perdió su extenso atractivo en los años subsecuentes. Sin embargo, es posible encontrar pintores en el siglo XVIII cuyo repertorio artístico tiene un fuerte acento en la pintura sobre lámina de cobre, ejemplo de ello es Johann Georg Plazer (1704-1761). Es más, en Francia, en España y en América, en particular en Nueva España, el cobre fue utilizado con mucha mayor profusión en los 1700, tal vez por la influencia ejercida por las propias láminas italianas y norteñas que se conservan en las colecciones privadas y públicas en dichos lugares.

Ahora que el caso español es un buen ejemplo de preeminencia del consumo sobre la producción y es que la mayoría de los cobre pintados conservados en España son producto del mercado de exportación. Este hecho evidencia la importancia de la dimensión de lo portátil en un momento en el que ya se puede hablar de un “sistema mundial de intercambios”, dimensión que en el caso de los objetos artísticos privilegió al papel —la

estampa—, pero de la que los cobre también participaron gracias a su carácter transportable —por ligero, de fácil empaque y buenas condiciones de conservación—.

En su calidad de soporte propicio a la circulación, se ha sugerido que estas pinturas pudieron hacer las veces de divulgadoras de estilos e iconografías, aspecto que se torna un poco más tangible al abordar el caso novohispano. La introducción de la pintura en metal a América data del siglo XVI, aunque la mayor afluencia de cobres pintados —principalmente flamencos— a la Nueva España tiene lugar en la siguiente centuria, siendo en la primera mitad del siglo XVII, justamente, el punto de inicio del desarrollo de esta técnica de forma local.

Destaca que la producción de cuadros que usaban el cobre como soporte fue aquí mucho mayor que en la metrópoli, hecho de suyo interesante y al cual se procuró atender proponiendo que aquí había, para empezar, una mayor disponibilidad del material, vetas históricamente explotables que continuaron siendo beneficiadas para uso de la Corona pero cuyos remanentes circulaban entre el artesanado. También encontramos tradiciones plásticas, como la plumaria, que usan el cobre como soporte, aunque se entiende que el uso de las planchas es una derivación mestiza desarrollada a principios del siglo XVII. La familiaridad con el formato y con la apariencia brillante y aterciopelada, apunta también a un impacto en el gusto.

Consumo, difusión de modelos, mercado, tipos de producción y espacios de recepción con relación a las cualidades plásticas de una técnica, fueron aspectos que comenzaron a evidenciarse también en el estudio de las piezas. El catálogo de obra, que debía de consistir en el núcleo duro de esta investigación en cuanto que aborda aspectos del análisis formal e iconográfico comenzó a funcionar como estudio de caso a partir del cual se pueden derivar varias conclusiones:

- Las láminas de cobre fueron un soporte ideal para la ejecución de copias y la activación de la circulación de modelos plásticos. En este sentido, este estudio presenta la *Santa Rosalía recibe una corona de rosas de manos del Niño Jesús* [4.5.2.], que es copia de un lienzo de Antonio van Dyck y la *Anunciación a los pastores* [4.5.1.] , reproducción de una composición original de Jacopo Bassano

quien a su vez realizó una copia de su propio lienzo, composición que circuló en papel, gracias al arte del grabado ejercido por Jan Sadeler, tanto en Europa como en América.

- En el contexto católico español y novohispano las pinturas sobre cobre fueron ideales para el desarrollo de la pintura devocional destinada a espacios interiores, de carácter íntimo, como pequeñas capillas, retablos laterales, oratorios domésticos y estancias privadas. De ello dan cuenta el retrato de *San Francisco de Paula* [4.3.6.], las vírgenes de Guadalupe y las Dolorosas [4.3.3. y 4.3.4.]. En el norte de Europa, sobre todo en Flandes, e Italia también tuvieron esta función aunque la temática estaba más diversificada.
- Se han registrado casos que dan cuenta de la reutilización del soporte, en este sentido se encontró en la colección del museo un lienzo con la representación del *Prendimiento de Cristo* copia de van Dyck que estaba adherido a una lámina de cobre, en cuya superficie se había pintado una *Virgen Dolorosa* [4.3.4.3.]. Otros casos de reutilización muestran una cara grabada y la otra pintada, mientras que aquellos ejemplos en los que las dos caras están pintadas —como el caso de López de Herrera— pueden dividirse entre los que optimizan las posibilidades del soporte con miras a darle a la pintura una función que aproveche ambas caras y los que efectivamente reutilizan el soporte.
- Decoración de muebles y objetos litúrgicos [4.4. Pintura sobre metal en mobiliario y objetos de uso, para el caso de un atril de madera con un medallón de cobre que tiene pintada a la Santísima Trinidad].
- Conformación de pequeños retablos a través de la unión de diversas láminas, con una sola temática, o al menos, se me ocurre que este pudo ser uno de los destinos pensados para el *Apostolado* de Francisco Polanco. Serie pictórica que, también podemos aventurar, pudo hacer las veces de registro de obras preexistentes y que ilustra la utilización de este soporte en la creación de series y ciclos narrativos [ver Capítulo 4. “Catálogo de obra”, punto 4.2.1.].

- Quizá la muestra más patente del gusto por las pinturas de pequeño formato sobre lámina de cobre entre la clase media y la burguesía del norte de Europa sea *La parábola del pobre Lázaro y el rico epulón* de Frans Franken II [4.1.1.] o las dos pinturas de Hyeronimus Janssens en la colección Franz Mayer [4.1.2. y 4.1.3.]. Estos son ejemplos de composiciones con carácter moralizante pero de atractiva superficie que retrata las modas y costumbres de una sociedad en ambientes festivos, de convite, reflejo, en cierto sentido, de los espacios domésticos y de recepción de las pinturas y series que estos cobres representan en sí mismos.

La historia de la génesis de la pintura sobre cobre —tal cual lo muestra Vasari— fue un logro técnico, aunque hasta hace poco su estudio no interesó a la historia del arte. Bajo la generalización de que estas piezas son obras de carácter “popular” y escaso valor estético, muchos cobres anónimos y firmados han engrosado el cuerpo de un arte sin estudiar, desatendido, considerado como marginal. En este sentido, se espera que en las páginas precedentes se hayan aportado indicios para la lectura reflexionada de una técnica y de un cúmulo de obras que procura ser considerado en un estatus distinto.

Bibliografía

- Aguiló, María Paz, *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería Cultural, Dirección General de Patrimonio Cultural, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1999.
- Alonso, Armida y Roberto Alarcón, *Tecnología de obra de arte en la colonia*, México: UIA, 1993.
- Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Anderson, Lawrence, *El arte de la platería en México*, México: Porrúa, 1996.
- *O 'Apostolado' de Zurbarán*, Lisboa: Museo de Arte Antiga, Obras de Arte I, 1951.
- Arraiza, Alberto Bartolomé (coord.), "Artes decorativas en España I", *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1999. Vol. XLV.
- Ayala Mallory, Nina, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 1995.
- Baarsen, Reinnier, *17th Century Cabinets*, Ámsterdam: Waanders publishers, Rijkmuseum Amsterdam, 2000.
- Barba, Álvaro Alonso, *El arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro y plata por azogue. El modo de fundirlos todos, y cómo se han de refinar y apartar unos de otros*, Madrid: Oficina de la viuda de Manuel Fernández, 1639.
- Bargalló, Modesto, *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial*, México: F. C. E., 1955.
- Bargellini, Clara, "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* #74-75, México: UNAM, IIE, 1999.

- —————“Pintura sobre lámina de cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte”, *Historia del arte y restauración*, México: UNAM, IIE, 1998. (7º Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico, Conservación, restauración y defensa).
- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 2000.
- Bénézit. E., *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París: Gründ, 1999.
- Berdini, Paolo, *The Religious Art of Jacopo Bassano: Paintings as Visual Exegesis*, Nueva York: Cambridge University, 1997.
- Bles, Arthur de, *How to Distinguish the saints in art*, Nueva York: Art Culture Publications Inc., 1925.
- Brading, David, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*, México: F. C. E., 1997.
- ————— *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México: Taurus, 2002.
- Bruquetas, Rocío, *Técnicas y materiales de pintura española en los siglos de oro*, Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2002.
- Brown, B. L. y P. Marini, *Jacoppo Bassano*, Boloña: Nueva Alfa, 1992.
- Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*, México: Grupo Azabache, 1992.
- Burke, Peter, *et. al.*, *El hombre del Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Camón Aznar, José, “La pintura española del siglo XVII”, *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1983. Vol. XXV.

- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, (Francisco Calvo Serraller, edición, prólogo y notas), Madrid: Turner, 1998.
- Carrete, Juan; Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España. Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Vol. XXXI.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores novohispanos*, México: UNAM, 1972.
- —————— *Técnica de la pintura de Nueva España*, México: UNAM, IIE, 1946.
- Catelló Yturbide, Teresa, *et. al., El arte plumario en México*, México: Banamex-Accival S. A de C. V, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1993.
- Cennini, Cennino, *Trattato della pittura*, Roma: Paolo Salviucci, 1821.
- —————— *El libro del arte*, Madrid: Akal, 2002.
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México: Porrúa, 1993. (Colección Sepan Cuantos, 7).
- Cuadriello, Jaime, *et. al., Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, Guadalajara: Patrimonio Cultural del Occidente, A. C., 1989.
- Curiel, Gustavo, “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España. Reflexiones sobre el comercio transmarítimo” , *España y Nueva España, sus acciones transmarítimas*, México: UIA, Embajada de España en México, Gobierno del Estado de Puebla, CONACULTA, CONDUMEX, Transportación Marítima Mexicana, 1991. (Memorias del I Simposio Internacional).
- Díaz Padrón, Matías, “Precisiones a la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo de San Carlos Méjico”, *Archivo de Arte Español* L IV-216, 1981.

- *Diccionario de la Real Academia Española*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid: 1999.
- Donahue-Wallace, Kelly Thomas, *Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800*, Albuquerque: Tesis de doctorado en historia del arte por la Universidad de Nuevo México, mayo 2000.
- Duchet-Suchaux, Gastón y Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*, Madrid: Alianza, 2001.
- Esteve Botey, Francisco, *Historia del grabado*, Madrid: Editorial Labor, 1997. (Colección Aprendiz).
- Fajardo de Rueda, Marta, “La pintura sobre lámina de cobre en el Nuevo Reino de Granada“, *Revista Credencial Historia* 129, Bogotá, septiembre 2000.
- Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Omega, 1950.
- Fleming, John y Hugh Honour, *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid: Alianza, 1987.
- García Manzano Martín, Carola, *Técnica de manufactura de las pinturas al óleo sobre lámina de cobre del siglo XVII, seis pinturas de Baltasar de Echave Iba y Nicolás Rodríguez Juárez*, México: tesis de licenciatura para optar por el título de licenciada en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete”, 2004.
- Garner, Harry, *Chinese & Japanese Clisonné*, Londres: Faber & Faber, 1962.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid: Espasa-Calpe. S. A., 1958.
- Golberg, Edward L., “Artistic Relations Between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part II”, *Burlington Magazine* XXXVIII, Nueva York: 1996. p. 537.
- Gombrich, Ernest H., *El sentido del orden*, Madrid: Debate, 1999.

- González de Zárate, *et. al.*, “Transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya. Revista de Arte* #251, Madrid, marzo-abril 1996.
- Gutiérrez Haces, Juana, *et. al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México: Fomento Cultural Banamex, IIE, UNAM, CONACULTA, 1997.
- Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid: Alianza, 1987.
- Hamilton, Edith, *Dioses, héroes y leyendas. Mitología de Grecia, Roma y norte de Europa*, Barcelona: Daimon, 1976.
- Iturgaiz, Domingo, “Museografía iconográfica de Santo Domingo en la pintura española: Estilo manierista. Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo en Soriano”, *Archivo dominicano*, Salamanca: Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, Editorial San Esteban, Anuario XX, 1999.
- Ivins, W. M. Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona: Gustavo Gili S. A., 1999.
- Juaristi, Victoriano, *Esmaltes (con especial mención de los españoles)*, Barcelona: Editorial Labor, 1933. (Biblioteca de Iniciación Cultural).
- Kaufmann, Thomas Da Costa *The School of Prague. Painting at the court*, Chicago: Universidad de Chicago.
- Krader, Lawrence, *Mito e ideología*, México: INAH., 2003. (Colección Obra Varia).
- Krejca, Ales, *Las técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original*, Madrid: Libsa, 1990. (Colección Técnicas del Arte).
- Landau, David y Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1994.
- Lasko, Peter, *Arte Sacro. 800-1200*, Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2000.

- Leibbrandt, Alexander, *Civilización y cobre*, Santiago de Chile: Midia Comunicación, Colección CODELCO, 2001.
- Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe*, México: Porrúa, 1997. (Sepan Cuantos #152).
- Maltese, Corrado (coord.), *La técnicas artísticas*, Madrid: Manuales Artes Cátedra, 1981.
- Mander, Carel van, *Dutch and Flemish Painters*, Nueva York: McFarlane, Warde, 1936.
- Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: INAH, 1964.
- Mendieta, fray Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México: Porrúa, 1993.
- Moll Jaime, “Sobre el privilegio a Cristóbal Plantin”, *Homenaje a Justo García Morales: miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, Madrid: Anabad, 1987.
- Morales y Marín, José Luis, *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid: Taurus, 1984.
- Moreno Mendoza, Arsenio, *et. al.*, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Ediciones Gever, S. L., 1991.
- Mújica, Ramón, *et al.*, *El Barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito, 2002. (Colección Arte y Tesoros del Perú).
- *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. Real Colección*, Madrid: Espasa-Calpe. Tomo I.
- *National Gallery in Prague. European Old Masters*, Praga: Sternberk Palace, Reunion des Musées Natinaux, 1993.
- Neumann, Jaromir, *Experiencia de la colección del Museo de San Carlos de la ciudad de México*, Espertizaje encomendado por la UNESCO, 1969. (texto inédito).

- Ortiz Vaqueiro, Manuel, *et al.*, *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Televisa A. C., 1987.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2001.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid: Aguilar S. A. Ediciones, 1988.
- Panofsky, Erwin, *Los primitivos flamencos*, Madrid: Cátedra S. A., 1981. (Arte. Grandes temas).
- ————— *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 2001. (Arte y música).
- Paso y Troncoso, Francisco del, *Papeles de Nueva España*, Madrid: Hausser y Menet, 1905. Tomo VI.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid: Alianza Forma, 1993.
- Pernety, Antoine Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure avec un traité pratique des différentes manieres de peindre*, París: Bauch, 1757.
- Pijoán, José, “Arte barroco en Francia, Italia y Alemania”, *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1951. Tomo XVI.
- *La pintura mexicana siglos XVI-XVII. Colecciones particulares* (Javier Pérez de Salazar editor), México: 1966.
- Portilla, Miguel León, *et al.*, *Minería y metalurgia en el México antiguo*, México: UNAM, IIH, 1978.
- Racinet, Albert, *Historia del vestido*. Madrid: Libsa, 1990.

- Ramírez Leyva, Edelmira, “La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos” en *Arte y coerción*, México: UNAM, IIE, 1992. (Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte).
- Ramírez Montes, Mina, “Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XV, número 60, 1989.
- Réau, Louis, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona: Serbal, 2000. Tomo 1. Vol. 2.
- ————— *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona: Serbal, 1999.
- ————— *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Serbal, 2000. Tomo 2. Vol. 3.
- ————— *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Barcelona: Serbal, 2000. Tomo 2. Vol. 4.
- Rodríguez Miaja, Fernando E., *Juan Tinoco, gloria de pintura poblana*, México: Círculo de Arte, CONACULTA, 2004.
- ————— y Arturo Córdova Durana, “El mecenazgo de la capilla del Ocho en la catedral de Puebla”, *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla, Instituto de Ciencias y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- Rojas, Pedro, *Monografías de Arte Sacro. La Catedral de Puebla 7*, México: Comisión Nacional de Arte Sacro, septiembre-diciembre 1980.
- Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores*, México: Ediciones Arte Mexicano, 1948.

- _____ “El pintor Alonso López de Herrera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, México: UNAM, IIE, 1965.
- Rubial, Antonio “Tenochtitlan y la Nueva España en el grabado”, *México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX*, México: Fondo Cultural Banamex. A. C., 1994.
- Rueda, Manuel, *Instrucciones para gravar en cobre*, Granada: Archivum, 1991.
- Rueda Ramírez, Pedro J., *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Segovia, CSIC.
- *The Saints. A concise biographical dictionary*, Nueva York: Hawthorn, 1960.
- Sigaut, Nelly, José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Museo Nacional de Arte, UNAM, IIE, CONACULTA, INBA, 2002.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza Forma, 1989.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, México: Azabache, 1992. (Colección de Arte Novohispano).
- *Sotheby's. Old master paintings. Including Europeans Works of Art*, Nueva York: 22 de enero, 2004.
- Stepánek, Pavel, “San Juan Nepomuceno en el arte mexicano”, *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América* 6, Madrid: mayo 1990.
- _____ “San Juan Nepomuceno en el arte mexicano”, *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América* 7, Madrid: mayo 1991.
- _____ “San Juan Nepomuceno en el arte mexicano”, *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América* 8, Madrid: mayo 1992.

- Stoichita. Víctor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Serbal, 2000.
- Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México: UNAM, IIE, 1982.
- ————— *El arte flamenco en Nueva España*, México: Aldina, 1949.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1649)*, México: Grupo Azabache, 1992.
- ————— *Repertorio de Artistas en México*, México: Grupo Financiero Bancomer, 2002. Tomo 1 (A- F).
- *Una casa del siglo XVIII en México. La del conde de san Bartolomé de Xala*, (Reseña, selección de documentos y notas de Manuel Romero de Terreros), México: Imprenta Universitaria, UNAM, IIE, 1957. (Estudio y fuentes del arte en México VIII).
- Vasari, Giorgio, *Vida de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires: El Ateneo, 1945.
- ————— *Vasari on Technique*, Nueva York: Dover Publications, Inc., 1965.
- Vargas Lugo, Elisa, *et al., Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM, IIE, 1985. Tomo II. 1ª Parte.
- ————— y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*, México: UNAM, 1991. Tomo III.
- Viera Juan de, *Compendiosa narración de la ciudad de México*, México-Buenos Aires: Guaranía, 1952.
- Vinci, Leonardo Da, *Tratado de pintura*, México: Grupo Editorial Gaceta. S. A., 1985.

- *Visiones de Guadalupe. Artes de México 29*, México: Artes de México, 1995.
- VV AA., *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la corona de España*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 2001.
- ————— *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, 1999.
- ————— *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpieces on Copper, 1575-1775*, Nueva York: Phoenix Art Museum, Oxford University Press, 1999.
- ————— *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, D.L., 2002.
- ————— *El Galeón de Manila*, Madrid: Hospital del los Venerables-Museo Franz Mayer-Museo Histórico de Acapulco Fuerte de San Diego, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Aldesa, 2000.
- ————— *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, México: The Museum of Fine Arts, Houston, Museo Franz Mayer, 2002.
- ————— *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México: Grupo Azabache, 1994.
- ————— *La minería mexicana de la colonia al siglo XX*, México: Instituto Mora, 1998. (Lecturas de historia económica mexicana).
- ————— *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México: Landucci, CONACULTA, 2003.
- ————— *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

- ————— *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad*, México: UNAM, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2002.
- ————— *Los palacios de la Nueva España. Sus tesoros interiores*, Monterrey: Ediciones e impresiones Grant S. A. de C. V., Museo Franz Mayer, Museo de Monterrey, 1990.
- ————— *Pintura flamenca barroca. (Cobres siglo XVII)*, (Francisco Fernández Pardo coord.), San Sebastián: Claustro de la Iglesia de Santa María de Palacio, Diócesis de Calahorra y la Calzada-Logroño, Consejería Cultural, 1996.
- ————— *Pintura mexicana en lámina. Un territorio por descubrir*, México: Instituto Manuel Toussaint, 2006.
- ————— *Pintura y tapices flamencos*, México: INBA, Museo de San Carlos, 1984.
- ————— *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 1990.
- ————— *Rubens e il suo secolo*, México: Ferrara Arte. Museo Nacional de San Carlos, 1999.
- Wittkower, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid: Alianza Forma, 1984.
- Wallerstein, Immanuel, *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundo europea en el siglo XVI*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003. Tomo 1.
- ————— *El moderno sistema mundial. Mercantilismo y consolidación de la economía mundo europea 1600-1750*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2003. Tomo 2.

- Wilensky, R. H., *Flemish Painters*, Nueva York: The Viking Press, 1960.
- *The Work of Anthony Van Dyck*, Nueva York: Brentano's, 1913.
- *The Work of Rubens*, Nueva York: Bretano's, 1913.

Páginas de Internet

<http://palimpsestsatnford.edu/byformmailinglists.cdl/1995/1134.html>

<http://www.iiconservation.org/conferences/dublin.php>

<http://www.civ.cd.uk/neastaugh/Articles/volume1/0/0.htm>

<http://www.bolivian.com/angeles/infflam.html>

<http://www.mna.org.bo/pintura-virreinal.html>

<http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=416>

<http://www.artweb.fr/fr/etudes/piasa/record2001/records.html>

<http://www.antiques-world.com>

<http://www.antiques-world.com>

<http://www.libreriagoya.com>

<http://www.greatbassviol.com>

<http://www.artehistoria.com/frames.htm?>

<http://www.sanfrancescodipaola.it/indexfra1.html>