



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“ESTUDIO DE LA TÉCNICA DE LA PINTURA DE CABALLETE
BARROCA NOVOHISPANA DE FINALES DEL SIGLO XVII: UNA
ALTERNATIVA PLÁSTICA.”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

CARMEN DOLORES CHAMI PEDROSA

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARIA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ

MÉXICO, D.F., SEPTIEMBRE DEL 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Javier

*Por ser mi cómplice, el mejor compañero, un duro juez y mi gran parte.
Gracias por apoyarme tanto en este viaje.*

A Eugenio

*Por ser mi motor y el más fascinante distractor
que jamás hubiese imaginado amar tanto.*

Al oficio de la **Pintura**

Agradecimientos

A mi *mamá* por haberme inculcado el gusto por la pintura; por estar siempre ahí pendiente apoyando mi trabajo y sobre todo por tratar de entenderme.

A mi *papá* a quien no tengo palabras para expresarle lo mucho que lo extraño.

A mi *hermana*; tal y como me lo dijiste alguna vez sobre un lienzo: “¡a volar!”. Te quiero mucho *Marjose* por tantas cosas que das sin darte cuenta; gracias también a *Beto* y a mi futuro colega mi amadísimo *Tony*.

A mi familia “muégano” *Pedrosa: Rosillo-Prats-Castillo y Godoy*.

A la Dra. *Maricarmen López* y al Dr. *Eduardo Chávez*, de verdad estoy muy agradecida de haber usado a la pintura como pretexto para compartir con ustedes toda una experiencia de vida.

A mis colegas y ahora amigos que afortunadamente encontré en la Academia: *Ale Zermeño, José Luis Hernández* y con un profundo agradecimiento por compartir otra manera de abordar la pintura, con quien sigo aprendiendo mucho y que disfruto mucho trabajar juntos: a *José Antonio Farrera*.

A *Paula Mues*, quien con toda su generosidad me reveló otra manera de acercarme al arte novohispano.

A quienes fueron lectores concienzudos de mi tesis, muchas gracias por sus aportaciones en pro del mejoramiento de este trabajo: Dra. *María Teresa Sánchez*; al Mtro. *Arturo Miranda* y la Mtra. *Laura Corona*.

A mis maestros; pero en especial a aquellos con quienes aprendí y disfruté enormemente mi tránsito por la Academia de San Carlos: *Cecilia Vázquez, Javier Ruiloba, Bruno de la Serna, Miguel Ángel Aguilera y Julio Chávez*.

A mis compañeros: *Sandra, Niurka, Andrés, Benigno, Zuu, Evelyn, Lulú, Javier, Lety, Jéssica, Flor, Israel, Blanca, Iram, Lourdes, César, Julio y Luvín*.

A *Armando, Eugenia y Mercedes*, restauradores-artistas: valiosa amistad con quienes vinculo proyectos personales y profesionales de extraordinaria manera y a quienes admiro y quiero profundamente.

A quienes me apoyaron para que continuara mi camino por la pintura: *Sr. Carlos de la Sierra, Dorothy y el Sr. Ramón Prats, Federico Vázquez D’Apriano, Claudia Rojas y Manetti Ramírez*.

A mis buenos amigos con los que he compartido gran parte de mi vida: *Mariana, Vero, Lucy, George, Oli, Maris, Irving, Juan, Pepe, Toño, Lety, Esther, Ixchel, Edgar, Karla* y especialmente a *Pancho*.

Al personal administrativo de la Academia de San Carlos, gracias por su amabilidad y enorme paciencia: *Julia, Ale y Emma*.

Índice

Presentación.....	6
Introducción.....	8
Capítulo I	
Bosquejos de <i>identidad</i> en el arte virreinal.....	22
1.1. Contexto que gestó el desarrollo de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana	
1.2. Organización gremial y la conformación de talleres	
1.3. Las ordenanzas	
1.4. La manera de aprender el arte de la pintura: <i>Los grabados, estampas, Tratados y tradición. ¿Es el arte virreinal una copia fiel de la pintura europea?</i>	
1.5. Obtención de Materiales. ¿Utilización de materiales locales?	
Capítulo 2	
Cristóbal de Villalpando: visionario del color.....	113
2.1. Cristóbal de Villalpando y sus procesos pictóricos	
2.2. Descripción y Análisis de la obra <i>La lactación de Santo Domingo</i>, de Cristóbal de Villalpando	
2.3. Un acercamiento a la técnica de Cristóbal de Villalpando	

Capítulo 3

Hacia el descubrimiento de una técnica olvidada.....	189
3.1. Estructura y función de los materiales constitutivos de una pintura de caballete de finales del siglo XVII en la Nueva España	
3.2. De cómo se preparaban los materiales para una pintura de caballete de finales del siglo XVII en la Nueva España	
3.3. El modo de aplicación y sus particularidades: la posible evidencia de identidad pictórica virreinal	
3.4. La técnica barroca novohispana de finales del siglo XVII en el siglo XXI, una alternativa para la experimentación plástica	
Conclusiones.....	244
Anexo 1	
Cuadro comparativo entre las ordenanzas de 1557 y 1687.....	253
Anexo 2	
Fichas técnicas de las imágenes tomadas para este estudio.....	267
Bibliografía.....	270

PRESENTACIÓN

La *Tesis de posgrado* que se muestra a continuación es de los proyectos que más han significado en mi vida; es la transcripción de años de observación y arduo trabajo con la pintura de caballete, que en cierto sentido tributo como un pago que tengo en deuda con la restauración, profesión que me acercó de una manera muy dulce a la apreciación y sobre todo al apasionamiento que siento hacia el arte virreinal. Un arte que no nada más a través de las reproducciones de pintura me dio una manera de ganarme la vida, sino que además viendo las cosas a distancia, traduciendo intuitivamente su técnica me formó como pintora, me dio oficio y me mostró todo lo que me falta por aprender y sobre todo por experimentar.

De lo que más llamó mi atención de la pintura novohispana fue precisamente la exuberancia del color y su asociación con la luz; dado mi interés, la etapa que me parece fue más contundente en torno a esto, es la del último tercio del siglo XVII; de ahí surgieron poderosas propuestas de grandes maestros como Cristóbal de Villalpando y Juan Correa a quienes traté de entender innumerables veces recorriendo una y otra vez sus imágenes. Sin dudarlo, me atrevería a decir que fueron mis maestros, y aunque me tardé en aprender algunas de sus lecciones, de manera paradójica también comprendí que ellos siguiendo un procedimiento similar también estudiaban así a los grandes maestros europeos; una vez más llego a la conclusión de que la mejor manera de entender a la pintura es precisamente pintando.

Comenzada la investigación pude notar que las publicaciones de los especialistas sobre el tema están basados en una rigurosa documentación y; aunque el objeto de estudio sea la pintura –como arte- o una pintura –como objeto artístico-, realmente hay un profundo desconocimiento técnico y sobre todo práctico en torno a este oficio; pasando desapercibidos importantes datos que podrían indudablemente aportar otra visión del objeto en sí, de las circunstancias que lo originaron, de su contexto y del propio arte virreinal. No los culpo, no es muy común el pintor asiduo a la escritura que documente su visión y sus aciertos. Con todo esto, creí todo un reto poder exponer a

través de este escrito un acercamiento a la “voz” del pintor, bajo la premisa de que la *praxis* de la pintura de caballete ha conservado muchas similitudes a lo largo de su historia; siendo posible que con estas observaciones se pudiese cruzar información hasta ahora poco atendida.

Mi tránsito por la Academia de San Carlos marcó una nueva etapa en mi desarrollo pictórico, fue el descubrimiento de otras maneras de relacionarme con la pintura y me mostró el camino para vincular todo mi bagaje y aprovecharlo de la mejor manera; el propio *posgrado* me cuestionó tantas veces, que decidí agregar a este estudio la propuesta de manejar la técnica como una alternativa en el siglo XXI pues es en realidad lo que ha aportado a mi vida profesional.

Lo que presento a continuación describe todas aquellas preguntas que como pintora me hice y que posteriormente como investigadora me intenté responder, interesada en dar a conocer mi punto de vista como artista plástico. Con esta tesis de investigación tengo la firme idea de que se aporta algo distinto a la apreciación de la pintura novohispana.

INTRODUCCIÓN

“La técnica de la pintura, en cambio, ha modificado radicalmente el origen de sus pigmentos y ligas [...] los distintos géneros de la pintura barroca novohispana cayeron en desuso total y hoy son virtualmente irremplazables”.

Jaime Cuadriello



Hablar sobre pintura de cualquier género o época nos obliga seguir las pautas de todas las observaciones plásticas y conceptuales hechas por los historiadores del arte quienes gustan de elaborar categorías estilísticas para distinguirla. En el caso de la pintura barroca novohispana la temporalidad que le han marcado es muy amplia pues comienza con el primer tercio del siglo XVII y continúa hasta la primera mitad del siglo XVIII; cuando si se presta atención, a lo largo de todo este tiempo varían mucho sus características plásticas y por lo tanto corresponden a intenciones y situaciones diferentes. Así, se podría apreciar una “evolución” en torno al arte barroco novohispano, con lo cual los especialistas han propuesto fases o períodos para distinguirla: “el periodo claroscuro”, “el barroco exuberante” y “el murillismo”¹ por mencionar algunos ejemplos; que lejos de describir la variedad de artistas y maneras distintas de representación nos hace concebir a este período del arte mexicano como el continuo eco de lo que se pintaba en Europa. Sin embargo, entre más se profundiza en el estudio de la pintura barroca virreinal se

¹ Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, p.283.

nos presenta otra cara: una “escuela”² propia con una percepción muy particular de la luz y el color, con el empleo de los materiales y su aplicación de manera singular, reflexiva y propositiva que cuando uno mira con atención genera más preguntas que respuestas.

Como antecedente a las observaciones hechas a la pintura barroca novohispana está la obra de Bernardo Couto titulada *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México* (1872) quien a través de una conversación entre José Joaquín Pesado y el entonces director de la Academia de San Carlos y reconocido pintor Pelegrín Clavé expresaban que en la “antigua escuela de pintura mexicana” – como ellos llamaban a los pintores que abarcaban el primer tercio del siglo XVII hasta la llegada de la Academia de San Carlos³- existían pintores de “gran mérito” pero que estaba limitada únicamente a temas religiosos y copias de arte europeo⁴. Esta obra pionera en estudios de este tipo, impactó severamente en la comunidad intelectual de la época pues mostraba el sentir general hacia el arte virreinal bajo el cobijo de una idea de renovación y nacionalismo que se vivía en el último tercio del siglo XIX.

Es hasta mediados del siglo XX en donde la apreciación hacia el arte virreinal adquiere otro carácter, un ejemplo de esto es la obra titulada *Pintura Colonial en México* de Manuel Toussaint; en ella señala: “Esperamos que para los críticos europeos este libro sea una revelación, pues nadie había sospechado siquiera que en nuestro país hubiese existido un movimiento artístico”⁵. Se podría además

² Denominada como todo el conjunto de prácticas que promovían un estilo, cultivaban los mismos principios y que seguían técnicas análogas. No necesariamente implicaba el binomio alumno-maestro.

³ Según su apreciación comenzaba con Baltasar Echave “el viejo” [Orio] y terminaba con Alcívar [José de].

⁴ Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), segunda edición -conmemorativa-, 2006, p. 24.

⁵ Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*, introducción de Xavier Moysén, México, UNAM, Segunda edición, 1982, cap. XVIII.

considerar que al hablar de un “movimiento artístico” Toussaint le otorgó un significado de *identidad*, en el mismo texto menciona:

“ellos [los artistas novohispanos] recibieron la influencia extranjera a través de otros pintores o de los cuadros y grabados que llegaban; después y esto es lo más interesante, llegó un momento en que la pintura mexicana se independizó de la europea y buscó sus propios caracteres adecuados a su medio; esto procuraremos demostrarlo en el texto”⁶.

Aunque es probable que se refiera en esta cita al estilo pictórico y no justamente a la técnica novohispana, Toussaint ya señalaba particularidades en la manufactura del arte virreinal teniendo como referente la publicación de Abelardo Carrillo y Gariel *Técnica de pintura de la Nueva España* (1945) quien hace la primera aproximación sobre la utilización de materiales locales en la pintura virreinal.

La nueva propuesta historiográfica va más allá de concebir al arte virreinal como si la Nueva España fuera la *periferia* y España el *centro*⁷, contempla que podían coexistir otros “centros” como Italia (con sus diferentes puntos de creación e innovaciones) o Flandes y que a su vez –y esto es lo interesante- lo que se considera periferia puede ser el centro en otras circunstancias. Bajo esta perspectiva nos hace reflexionar en torno al intercambio de novedades y corrientes, tratamientos y variantes pictóricas, dejando en claro que la Nueva España no era hermética; todo lo contrario, era mucho más dinámica de lo que se ha planteado.

⁶ *Idem.*

⁷ El modelo *centro-periferia* es una metodología en formación que está trabajando en lo referente a estudios novohispanos por diversos investigadores de este campo basado en el trabajo de J.H. Elliot. En este contexto el *centro* es el sitio donde florece la innovación y la *periferia* se caracteriza por tener una fe en la fórmula que modera la innovación.

Existe también otro factor que llama la atención cuando se estudia a la pintura barroca novohispana, y es que aún dentro del marco de *pintura de modelos imitativos*, hay una búsqueda para consolidar la *tradición local*⁸, descrita por Juana Gutiérrez Haces de la siguiente manera:

“La tradición se entiende como una conciencia siempre presente de “lo heredado” y como una respuesta, consecuente con esta idea, de asumir una actitud, en algunas ocasiones, consciente de mantener vivas las tradiciones y los valores de lo que se considera propio.[...] Lo que llevaría, por lo tanto, a considerar estas tradiciones como fuente de una identidad formal. Sería, al fin y al cabo “la persistencia de las tradiciones tras la fachada cambiante de los estilos de cada periodo”. Parte de esta continuidad se puede observar en la pintura novohispana a través de las “citas” que hacen los pintores de sus antecesores locales.”⁹

Como puede apreciarse ambos términos *identidad y tradición*; comienzan a definir lo que en esta tesis de investigación se manifiesta como eje fundamental para la comprensión de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana y más aún si se habla de finales del siglo XVII, en donde el virreinato ya había consolidado muchas estructuras y manifestado lo que era *ser novohispano*. Hablar de una técnica bajo esta perspectiva, no se remite a fórmulas, descripción de materiales y procedimientos, va mucho más allá, es a través de este legado

⁸ Para estudiosos como Nelly Sigaut esto tiene un ejemplo muy claro en el imaginario Guadalupano, pues según su punto de vista se marca con su representación una nueva etapa en la pintura novohispana, creándose así una *identidad artística periférica*. Ver José Juárez: *recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, 2002, p. 37.

⁹ Gutiérrez Haces, Juana. “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?, Avances para una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 80, 2002, p. 50.

tangible, como se puede intuir lo intangible. Es muy probable que al analizar el proceder en el oficio de la pintura se puedan identificar importantes rasgos locales y la visión del entorno.

Esta tesis plantea la descripción de los antecedentes, características, generalidades técnicas y metodológicas de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII (tomado así por algunos autores como Francisco de la Maza como el clímax del barroco novohispano), contextualizadas en un entorno planteado con nuevas posturas historiográficas.

Interrogantes que se desean resolver

De los puntos que englobarían las premisas de este tema de investigación se pueden resaltar las siguientes preguntas:

- ¿Es posible que una particularidad de la técnica de pintura barroca novohispana de finales del siglo XVII, fuese la utilización del color?
- ¿Cuál era la concepción del color para el artista novohispano?
- ¿Es posible que las diferencias técnicas con la pintura europea partieran de la utilización de materiales locales?

- ¿Se podrían encontrar rastros de la tradición prehispánica en cuanto al conocimiento de materiales a través de la participación indígena en los talleres de pintura?
- ¿Cómo aplicaban estos materiales, cuál era el procedimiento paso a paso y cuál era la calidad lograda?
- Bajo nuestra visión en el siglo XXI, ¿qué aportaría esta técnica con nuestros materiales contemporáneos?

Esta tesis buscará de una manera general encontrar rasgos comunes en torno a la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana a través de una visión cronológica para reconstruir sus antecedentes y más profundas intenciones.

Así mismo, de manera específica se buscarán las particularidades de la pintura barroca novohispana de finales del siglo XVII, los materiales que se emplearon, su tratamiento y su posible método de aplicación con la finalidad de interpretar los resultados en la imagen y sus posibles efectos; con ello se tendría una visión o al menos la versión del propio artista novohispano planteada a través de su propio legado material.

En este estudio se plantea además la posibilidad de utilizar esta técnica como exploración plástica en el siglo XXI, propuesto como una alternativa técnica ya que su gran potencial es la exuberancia del color.

Existencia de estudios anteriores

El entendimiento de la técnica de manufactura de la pintura de caballete barroca novohispana no ha sido tarea fácil para los especialistas. Si uno pretende estudiar este tema, podrá observar que las referencias son pocas y la información es aún menor, esto en parte ha sucedido por lo reciente del interés hacia el arte colonial.

Es muy frecuente que al abordar el estudio de la técnica, la investigación termina limitada a la narración de la vida del artista de la época y es así como se han inferido ciertos comportamientos sociales para ahondar en el quehacer artístico de la Nueva España, estos datos son aportados en su mayoría por historiadores, cronistas e historiadores del arte. A esta forma de recopilar información la maestra Concepción García Sáiz advierte:

“Es evidente que la biografía de un artista nunca puede sustituir a sus obras, [...] es sabido todos que los datos biográficos, elaborados y cruzados con los procedentes de otras disciplinas son todavía una fuente imprescindible para el conocimiento de la historia de la pintura virreinal”¹⁰.

Siendo este método de análisis muy frecuente en extensos estudios; no está por demás decir que en lo que compete a la propia técnica de manufactura las aportaciones que ha hecho a la historiografía han sido generalmente al margen de los cambios estilísticos.

¹⁰ García Sáiz, María Concepción. “La pintura virreinal y la historia del arte”, *Primer Seminario de pintura virreinal, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, Juana Gutiérrez Haces et al., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004. p.33.

Al parecer no se ha encontrado testimonio alguno de la existencia de un tratado de pintura generado en la Nueva España. El escrito más cercano es un documento titulado “El Arte Maestra”, el cual fue estudiado y publicado por dos investigadoras: Myrna Soto (*El Arte Maestra: Un tratado de pintura novohispano*) y Paula Mues (*El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*). Tal y como lo señala Mues, es la traducción inconclusa de un tratado pictórico del fraile italiano jesuita Francesco Lana que data de 1670 y conocido en la Nueva España aproximadamente entre la tercera y cuarta década del siglo XVIII.

Si bien es una fuente de gran relevancia y eje por su contenido descriptivo y apoyo para la presente investigación, *El Arte Maestra* dado que es un texto dirigido para pintores obvia valiosos datos técnicos; así que mucho de su interpretación fue apoyada por la obra de Carrillo y Gariel anteriormente mencionada, que es en realidad el único texto que específicamente profundiza en el tema de la técnica de manufactura de la pintura virreinal.

Hablando de estudios que se remitan directamente a la técnica, otro relevante acercamiento es la publicación hecha por el químico Javier Vázquez Negrete y por la restauradora Tatiana Falcón titulada: “José Juárez: la técnica del pintor”¹¹; quienes realizaron análisis químicos e instrumentales sobre la obra del pintor novohispano José Juárez; sus resultados sirvieron como apoyo para comprender la composición y aplicación de los materiales.

Aportación del tema

El estudio de la pintura barroca novohispana se ha abordado generalmente a través de la imagen; cuando sin embargo, hay otros elementos tangibles descritos

¹¹ Se encuentra en la parte final del libro *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar* citado anteriormente.

en los propios materiales que la conforman e intangibles expresados en parte por el método de aplicación que se manifiestan como una manera peculiar de hacer pintura. No se conoce a ciencia cierta la selección, preparación y aplicación de los materiales empleados y tal como lo confirma Jaime Cuadriello “ha modificado radicalmente el origen de sus pigmentos y ligas”, esto sin embargo no es una limitante pues con una minuciosa investigación y con el apoyo de análisis químicos, mucha de esta información podría recuperarse conociendo su composición. Aún así queda pendiente todo aquello que remite a lo intangible y que va estrechamente ligado a la *tradición* -como la manera de preparar los materiales y su aplicación-, tal y como él mismo señala “cayeron en desuso total y hoy son virtualmente irremplazables”¹². El cruce de datos recabados durante esta investigación de diversas fuentes –algunas de ellas sumamente novedosas– exponen un panorama muy distinto sobre la pintura novohispana, y más aún si se presenta la perspectiva del artista para el tratamiento de este tema poco explorado por otras áreas del arte, para recrear y explicar una técnica olvidada, haciendo evidente su completa vigencia y demostrando ser un atractivo recurso para la experimentación pictórica como una alternativa de gran ayuda para el artista interesado en la búsqueda del color como fuente de expresión.

Método de investigación en este estudio

Dada la amplitud en la temporalidad de la pintura de caballete barroca novohispana, se decidió delimitarla al último tercio del siglo XVII, época en la que se observa una mayor definición en cuanto a la personalidad y manera de hacer pintura por parte del artista novohispano.

¹² Cuadriello, Jaime. “Imposturas y ficciones colonialistas”, *La falsificación y sus espejos*, Revista Artes de México, México, 1995, núm.28, p.43.

Esta tesis siguió un enfoque historiográfico y biográfico; con una visión convergente de la información, multidisciplinaria, en donde se propuso integrar novedosas aportaciones de cada disciplina para una posible reconstrucción y posterior descripción de los hechos.

Así mismo, con la finalidad de analizar el tratamiento pictórico fue indispensable la experimentación de la técnica a través de la reproducción de ciertos fragmentos de la obra “La lactación de Santo Domingo” ubicada cronológicamente entre 1684 y 1695. Esta pintura fue realizada por Cristóbal de Villalpando y se encuentra hoy en día en la sacristía del Templo de Santo Domingo en la Ciudad de México.

Se seleccionó esta obra para su estudio por cuatro factores:

- Cristóbal de Villalpando (1645-1714) es un gran exponente de la pintura barroca novohispana, quien dejó un importante legado que trascendió entre los artistas de su época y de generaciones posteriores.
- Según especialistas como Juana Gutiérrez Haces, esta obra marca el inicio de un estilo particular en Villalpando en el manejo del color.
- Los elementos representados plantean la generalidad de toda la gama de efectos: metal, textiles, encarnaciones, paisaje, luz, etc.
- La accesibilidad a la obra original.

Esta obra rica en información no solamente por su imagen, sino por toda la información que puede extraerse de ella nos permite poner sobre la mesa la idea del artista novohispano que se cuestiona: ¿qué utilizar de la imagen del grabado o

de la pintura que tengo en mis manos?, ¿cómo apropiarla?, ¿hasta dónde modificarla?, ¿qué aportar?, ¿cómo cautivar a un cliente o conmover a los fervientes creyentes y vender más?, ¿cómo puedo hacer que los colores perduren?, ¿cómo hacer un color más llamativo?, ¿cómo puede ser diferente mi pintura?, ¿cómo logró este color ese maestro? Y tantas preguntas más que en un ejercicio imaginativo de apropiación de un personaje de esta época podemos hacernos que, sin duda, nos plantea otros paradigmas y maneras de ver al arte virreinal.

Esta tesis de investigación está compuesta por tres capítulos; en el primero titulado: *Bosquejos de identidad en el Arte virreinal* se describirá el contexto en el que se gestó este arte, cuáles eran sus influencias y convergencias, sus modelos y el significado que tuvo en su momento la imagen a través de pasajes que van desarrollando su evolución.

La revisión histórica dentro de un entorno social explicará las particularidades y características que nos atañe en este estudio. Una vez referenciado esto, en el siguiente apartado titulado *Organización gremial y la conformación de talleres* se hará mención de las relaciones de trabajo: cómo se enseñaba y aprendía pintura y el complejo panorama laboral; quiénes eran los consumidores de su arte; la competencia del pintor novohispano hasta la conformación de las academias de pintura. Siguiendo en este mismo capítulo, se hace mención a *Las Ordenanzas*, las cuales son una extraordinaria guía para analizar el proceder en torno a la pintura.

Por último en este capítulo se tocarán dos importantes puntos: *Los grabados, estampas, Tratados y tradición*, en donde se describe la manera en que se enseñaba y se retroalimentaban los modelos pictóricos y la manera de hacer pintura, para posteriormente plantear la pregunta: *¿Es el arte virreinal una copia*

fiel de la pintura europea?; en este apartado se tomarán las referencias tratadísticas más cercanas que marcaron al arte colonial, así mismo con la ayuda de *El arte maestra* se expondrán los posibles argumentos para conocer la respuesta, en pro de la autenticidad del arte novohispano. Y, en el último apartado del primer capítulo se trata la *Obtención de materiales, ¿Utilización de materiales locales?*; el cual además de hacer un recuento de todos aquellos materiales utilizados durante ese período, menciona el conocimiento de la utilización de recursos locales y sus posibles causas.

Una vez teniendo todas estas referencias e inmersos en el mundo novohispano, en el segundo capítulo titulado *Cristóbal de Villalpando: visionario del color* comenzará el ejercicio de apropiación de un personaje virreinal, su “voz” hay que “escucharla” no sólo a través de la gran cantidad de datos ya recabados por especialistas de los últimos cuarenta años; sobre todo hay que conocerlo por su obra donde demuestra haber sido un extraordinario colorista (heroica pericia si se piensa en lo reducido de la paleta), reconocido en su época como “el gran maestro pintor”, Francisco de la Maza en su libro *El pintor Cristóbal de Villalpando* (1964), lo describe así:

“El más grande pintor barroco de Hispanoamérica, y en cierto momento, del barroco Hispánico [...], como Sor Juana Inés de la Cruz, su contemporánea precisa, quien llevó por un momento el cetro de la literatura hispánica, sin rivales ni competidores, ni paridad alguna, Cristóbal de Villalpando llevó el cetro de la pintura”¹³

¹³ Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, UNAM, 1964, pp. 243-244.

En el primer apartado de este capítulo titulado *Cristóbal de Villalpando y sus procesos pictóricos* se hará una mención biográfica que describirá al personaje y sus diferentes etapas de exploración. Tal y como le sucede a todos los pintores, Villalpando pasó por diversos procesos pictóricos formales que imprimieron su estilo, así a través de la *Descripción y análisis de la obra “La lactación de Santo Domingo”* se conocerá mejor cuáles eran sus influencias, cómo concebía las formas; aquí mismo se presenta un ejercicio imaginario de cómo posiblemente fue componiendo esta imagen. Con base en este análisis, en el siguiente apartado titulado *Un acercamiento a la técnica de Cristóbal de Villalpando* se explica cómo era la intervención en el lienzo paso a paso; a través de un minucioso análisis apoyado en las reproducciones hechas a fragmentos elaborados dentro del Taller de experimentación plástica II, III y IV, asignaturas del Posgrado en Artes Visuales bajo la dirección de la Dra. María del Carmen López Rodríguez. Posteriormente, con los resultados del estudio estratigráfico analizados por Tatiana Falcón y Javier Vázquez de la obra de José Juárez publicados en el libro homónimo; se hizo una comparación con las aproximaciones hechas a la obra de Villalpando con la finalidad de hacer una reflexión en torno a la escuela de pintura novohispana y la posibilidad de ser identificada a través de la técnica de manufactura.

Con todo lo expuesto anteriormente es momento de tocar un tema que pretende ser una buena aproximación; en el capítulo tres titulado *Hacia el redescubrimiento de una técnica olvidada* se describirán en primera instancia la *Estructura y función de los materiales constitutivos de una pintura de caballete de finales del siglo XVII*. Posteriormente, de cada elemento se explicará cuál era la *Preparación de materiales constitutivos* para dar paso a un tema en el que se quiere profundizar más y que se piensa fue determinante para el carácter de la pintura novohispana y es precisamente la *Aplicación*, aquí se señalarán todas aquellas particularidades distintivas y se lanza nuevamente la pregunta si es a través de este proceso que podemos encontrar rastros de *identidad en la pintura virreinal*.

Por último queda un importante punto, *La técnica barroca novohispana de finales del siglo XVII en el siglo XXI, una alternativa para la experimentación plástica*; ¿Cómo se puede implementar con nuestros materiales contemporáneos? , ¿Qué particularidades y efectos pueden ser aprovechados?. Aunque podría parecer que es una técnica que implica tiempo y oficio en el ejercicio de la pintura, tiene valiosas cualidades que podrían ser aprovechadas aún en nuestros días; en este apartado se invita a la experimentación para quienes en sus resultados puedan ser seducidos por el color.

Este estudio se postula como una propuesta que invita al lector a pensar y sentir el arte virreinal desde la perspectiva de un maestro pintor y escuchar su voz. Inquietudes y dudas que desde hace años han fascinado a la autora de este texto que intenta develar a través de su experiencia en el campo de la pintura y de los testimonios materiales: *la obra y su corpus*, deduciendo su manufactura, contextualizándola en el marco de recientes estudios que ayudarán a entretejer esos códigos intangibles que sólo los pintores nos pueden narrar. Es un ejercicio que no solamente invita a la imaginación (carácter propio de cualquier disciplina artística) sino que además hace toda una reflexión de los elementos que se han olvidado y sustituido en este mundo mecanizado que han restado una ritualidad y sensibilidad en lo que confiere a la técnica de la pintura.

Capítulo I

Bosquejos de *identidad* en el arte virreinal

*“Querunt veritatem in microcosmis suis, non inmundo maiori:
Evanesent in cogitationibus suis”*

Los que buscan la verdad en su propio y pequeño universo, y no en la vastedad del mundo: desaparecen en sus propios pensamientos

Francesco Lana

1.1 Contexto que gestó el desarrollo de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana



La aportación que ha hecho el arte novohispano a la plástica mexicana aparentemente ha sido muy poca, sin embargo si uno observa con atención el artífice novohispano fue un gran explotador y conocedor del color y de sus efectos; aunque de primera impresión fueron muy limitados sus recursos materiales y temáticos, de una manera ingeniosa bajo estas circunstancias fue a través del lenguaje técnico (recurso propio de la pintura) como pudo darle cabida a la expresividad dentro del proceso de identidad que se estaba conformando.

Para la comprensión de la pintura virreinal es necesario ir más allá de su temporalidad, estilo o del planteamiento de una pintura europea que vino a “injertarse”. La revisión de sus antecedentes ha sido únicamente bajo la interpretación de la pintura occidental –debido posiblemente a la visión histórica de *imposición* de los europeos y la *recesión* de los indios- que siguiendo este

discurso de una manera *sincrética* adoptaron los nuevos modelos que pasaron por un período de *transición* hasta su completa *asimilación* y posterior *reproducción*. Esta línea que aparenta seguir la pintura novohispana la lleva a la total reducción a la mimesis de la pintura europea que tanto se ha reiterado en innumerables ocasiones¹⁴.

Dicho esto, se propone darle un giro al estudio y pensar en la pintura novohispana como una *conjunción* y no en el *sometimiento* de tradiciones pictóricas. Así que deben ser revisados nuevamente los antecedentes de ésta pero a través de la “otra versión”, es decir, a través del conocimiento indígena. Esto sugiere una difícil tarea bibliográfica pues muy poco se ha escrito de esto, sin embargo, es posible que si se aborda a la pintura a través de los materiales y su uso; y no solamente a través de la imagen –como se ha hecho- se podrá contextualizar dentro de otros planos no explorados anteriormente. A lo largo de este apartado se expondrán diferentes ideas que proponen otra manera de ver la pintura novohispana y será la técnica de manufactura nuestra guía.

Tras el rastro de la tradición pictórica prehispánica

¹⁴ Un ejemplo de esto es lo mencionado por Francisco Diez Barroso, él señala: “En efecto, cuando ha existido mezcla de civilizaciones, la mezcla de las tendencias artísticas también ha aparecido, produciendo tantas manifestaciones híbridas como nos revela la historia del arte y que caracterizan a los periodos de transición [...] Algo similar hubiera acontecido en la Nueva España si hubiera habido mezcla de civilizaciones, de religiones, de costumbres [...] Pues bien, nada semejante aconteció en Nueva España [...] Por ello puede decirse del modo más categórico que no hubo la menor mezcla de tendencias artísticas, sino substitución completa y absoluta [...] Así, pues, el carácter fundamental del arte en Nueva España fue *su españolismo*, esencial y exclusivo, al grado de que aquél debe considerarse y estudiarse como una rama, genuina y fecunda, del maravilloso arte español”, *El arte en la Nueva España*, 1921, pp. 25-26. Cita tomada de Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?...”, *op. cit.*, p.49.

La tradición pictórica prehispánica ha sido desde siempre reconocida pero en un principio analizada por los primeros historiadores del siglo XIX como la necesidad que tenían todas las civilizaciones antiguas que veían en la pintura un importante medio de transmisión y de permanencia, José Bernardo Couto en su libro *Diálogo sobre la Historia de la pintura en México*, muestra esta visión y de éste se extrae lo siguiente:

“[...] si mal no recuerdo, en el libro en que explica sus artes [F.J. Clavijero], dice que la historia y la pintura son dos cosas que no pueden separarse en las antigüedades mexicanas, porque no había otros historiadores que los pintores, ni más escritos que las pinturas para conservar la memoria de los sucesos.”¹⁵

Lo que a Couto llamaba la atención invita a pensar en la pintura como parte medular de la cultura y la denota como un legado inmerso en la cotidianidad. En la actualidad los investigadores se han volcado a encontrar otros rasgos enfocados más a profundizar en las particularidades de la cultura; tal es el caso del uso y significado del color en la época prehispánica. Seguirle la pista al color no solamente traza una línea que cruza el virreinato hasta nuestros días, además plantea otras maneras de abordarlo a través de los materiales que se emplearon en los testimonios culturales plasmados sobre el papel amate, la pintura mural, la pintura sobre piedra, así como en la tinción de textiles, el arte plumario y como algunos investigadores han agregado la pintura corporal o “embijado”¹⁶ pues era

¹⁵ Couto, *op. cit.*, p.10.

¹⁶ Término procedente del achiote o bixa orellana, de su utilización Gonzalo Fernández de Oviedo dice: “De la Bixa [...] capullo dentro del cual están unos granos colorados o roxos [...] se hacen unas pinturas con bermellón fino, e de aquella color se pintan las caras y el cuerpo, de tan buena gracia que parecen el mismo diablo [...] mas para pelear e mostrarse feroces en la batalla se pintan de tal color [...]” Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851 (1555), libro VIII, cap. VI, pp.297-298, cita tomada de

también un importante “soporte de códigos visuales indicadores de género, condición y rango”¹⁷.

El conocimiento prehispánico que hubo en cuanto al manejo de los recursos materiales a lo largo de la época colonial en algunos casos continuó –como sucedió en la utilización de plantas para extraer colorantes o para usos medicinales- y en otros casos, se implementaron usos nuevos a la llegada de los europeos -como los pigmentos usados para pintar cuerpos en rituales funerarios y que posteriormente se aplicaron también en la metalurgia-; por lo cual se podría deducir que probablemente siempre estos usos coexistieron como una alternativa para la pintura virreinal¹⁸.

Confrontación y conjunción de tradiciones pictóricas

Durante el período del *contacto* entre las dos culturas, la europea y la prehispánica se confrontaban claras diferencias pictóricas: la utilización del claroscuro, la tridimensionalidad, el manejo del color, el uso de la imagen, la representación de los diseños y sobre todo el empleo de los materiales; sin embargo se conjuntaron y originaron su propia interpretación que fue permeando sutilmente años de prácticas pictóricas ejecutadas en el nuevo mundo antes del *contacto*. La manera de gestar este conocimiento y sus procesos tangibles e intangibles que se fueron

Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores: De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005, p.94.

¹⁷ Roquero, Ana. “Tintorería Mexicana”, *El color en el arte mexicano*, George Roque coord., México, UNAM, IIE, 2003, p.36.

¹⁸ El estudio presentado por la argentina Gabriela Siracusano titulado *El poder de los colores* citada anteriormente, parte de hacer un exhaustivo análisis de los recursos materiales del área andina usados en la época precolombina y como éstos –según su investigación- se siguieron utilizando a lo largo de la pintura colonial; pero conservando toda la tradición, significado simbólico y ritual. Este trabajo además de aportar datos importantes, propone otra manera de ver el arte colonial andino.

desarrollando a lo largo de casi tres siglos se van revelando ante nuestros ojos como una *tradición pictórica novohispana* la cual marca diferencias con el arte del viejo mundo que poco a poco se han ido descifrando.



Detalle de la pintura mural del ex convento de Actopan, Hidalgo. Siglo XVI

Esta conjunción de conocimientos podría tener sus primeras manifestaciones en la pintura mural conventual del siglo XVI en la cual se observa una importante presencia de la mano indígena generada por la gran demanda hecha por los frailes ante la cantidad de muros en los nuevos edificios que requerían decoración con motivos devocionales. Aquí es relevante hacer hincapié en la familiaridad hacia la técnica mural que ya existía en el mundo prehispánico que facilitaba la réplica de los modelos

europeos mostrados a través de diseños y grabados impresos en libros. De esto Fray Bartolomé de las Casas menciona:

“De los oficiales que entre ellos había y hoy hay, pintores de pincel y el primor con que las cosas pintadas que quieren hacen, es ya tan manifiesto y claro, que será superfluo decirlo por novedad, mayormente después que se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia cuanto los más propios oficiales de Flandes.”¹⁹

¹⁹ Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia de las Indias*, Madrid, 1909, cap. LXI, pp. 159-61. Cita tomada de Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?...”, *op. cit.*, p.65.

Si bien en la pintura mural del XVI no se han presentado datos que indiquen aportaciones técnicas o de materiales por parte de los indígenas –pues según estudios las pinturas fueron realizadas con la técnica al fresco y fresco seco, al igual que en Europa-; tampoco se ha conocido en la técnica mural conventual la utilización de temples elaborados con la goma o el mucílago²⁰ del nopal sobre muro como se hacía en la época prehispánica²¹; lo que nos puede sugerir que esta manera de pintar se mantuvo recesiva durante este período o que en cuanto a la pintura mural se refiere posiblemente no existió esta conjunción; sin embargo en este campo falta mucha investigación, por lo cual en un futuro se podrían realizar análisis instrumentales a la pintura mural conventual del siglo XVI con la finalidad de cotejar los resultados con los previos arrojados por la pintura mural prehispánica con esto, además de conocer más sobre los materiales empleados durante esta época, se aseveraría si hubo o no continuidad en la utilización de la tradición mural prehispánica.

Por otro lado, el indígena no solamente copiaba los diseños de grabados europeos para la elaboración de pintura mural en la decoración de los conventos; en algunos casos los frailes daban más libertad y los indios regresaban a sus diseños e interpretaciones; esto alertó el cuestionamiento sobre la importancia de la elaboración de imágenes.²²

²⁰ La goma es una sustancia resinosa de alto peso molecular extraída de la secreción del nopal cuando éste ha sufrido una lesión. El mucílago se extrae de la misma goma pero se disuelve en agua y esto le confiere características adhesivas distintas.

²¹ Ver los estudios realizados en el Templo Rojo de Cacaxtla por la doctora Diana Magaloni , quien aportó que era erróneo que se les llamara “frescos” cuando demostró que eran temples elaborados en “secco” ya sea con la goma o con el mucílago del nopal como aglutinante. Esta publicación se titula “Análisis de la técnica pictórica prehispánica: El templo rojo Cacaxtla” y se puede ser revisado en internet con la siguiente dirección: <http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/omnia/anteriores/20/07.pdf>. Consultado el 23 de enero de 2009. Magaloni ha seguido por esta línea de investigación, encontrando el empleo del mucílago y goma del nopal en pintura mural en otras zonas arqueológicas del país.

²² Aunque este es un tema en el cual no se ahondará pero que quedará inserto a lo largo de esta investigación, es importante señalar que la imagen fue primordial para el mundo cristiano –que se imponía

Siendo importante la inserción de la imagen cristiana en la nueva sociedad, hay que señalar que las autoridades civiles y eclesiásticas expresaron su temor por la intervención de la mano indígena en la producción figurativa. El problema ha sido estudiado a través del manejo de la polisemia de la imagen y su distribución²³. Los testimonios arrojados durante el Primer Concilio Mexicano efectuado en 1555 dejan entrever que los indígenas eran tratados como seres que no tenían la capacidad de crear imágenes dignas de veneración “[...] por causa que los Indios sin saber bien pintar, ni entender bien lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta menosprecio de nuestra Santa Fe [...]”²⁴. Al parecer, durante todo el período virreinal hubo la tendencia a marginar el trabajo hecho por los indios y esto se hace patente con la proclamación de las ordenanzas de 1687 las cuales instituían una cláusula que imponían la prohibición de la enseñanza a los indios en el oficio de la pintura; la cláusula posteriormente fue absuelta.

La tradición prehispánica inmersa en la cotidianeidad del oficio

Lo antes mencionado permite vislumbrar la continua y permanente actividad que tuvo este sector de la sociedad en la práctica de la pintura –a pesar de las personas inconformes con ello-. Al margen de que si los indios pintaban o no imágenes “dignas de veneración”, la materialidad de los objetos puede tener su propia versión de los hechos.

de manera vertiginosa- pues funcionó como una gran herramienta de persuasión: “la imagen ante la palabra”; siendo de ayuda en el nuevo mundo donde en su gran mayoría eran iletrados. Sólo hay que imaginar su potencial durante la evangelización y posteriormente a lo largo de todo el período colonial de reiteración de la fe y de las instituciones eclesiásticas.

²³ Sigaut, *José Juárez...*, p.25.

²⁴ *Idem.*

Suponer una participación dinámica de este sector de la sociedad en la pintura no solamente esboza al pintor de origen indígena –como Francisco Nicolás y Lucas de los Ángeles, por ejemplo-, sino que de una manera más significativa perfila al indio que conserva sus tradiciones de generación en generación trabajando al interior del taller como aprendiz u oficial y que bajo ciertas circunstancias integra su conocimiento en la preparación y aplicación de materiales “a su usanza”. Del trabajo que ejecutaba el indio en el oficio de la pintura Sahagún señala:

“[...] el pintor en su oficio sabe usar de colores y debuxar o señalar las imágenes con carbón, o hacer buena mezcla de colores, y sabellas bien moler y mezclar. El buen pintor tiene buena mano y gracia en el pintar, e considera muy bien lo que ha de pintar, y *matiza* muy bien la pintura, y sabe hacer las *sombras* y los *lexos*, y pintar los follajes [...]”²⁵

Además de aseverar una vez más la facilidad que presentaban los indios para este oficio, deja en claro que ellos mismos preparaban sus materiales y mezclas. Esto demuestra que existe la posibilidad de que al interior del taller se introdujeron materiales locales (colorantes, aglutinantes, resinas, etc.), de esta manera su preparación y utilización obligaría a plantear novedosos métodos y tratamientos en la pintura, con lo cual integraría otras formas de pintar distintas a las que se hacían en Europa.

Las novedades técnicas

A diferencia de lo que ocurrió con la pintura mural, la novedad que se imponía para los indígenas que querían practicar el oficio de pintor radicaba en el uso de materiales como el aceite de linaza, la preparación de imprimaturas, la utilización

²⁵ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Mexicana, 1989, pp. 596-597 citado por Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?...”, *op. cit.*, p. 73.

de nuevos soportes, el conocimiento de otros pigmentos y su forma de aplicación entre muchas otras cosas. Todo este protocolo para la manufactura de la imagen no facilita por varios años la inserción de la tradición pictórica europea entre los indígenas²⁶. Sobre esto la investigadora Juana Gutiérrez Haces menciona:

“[...] de esta forma, se llevarían las convenciones pictóricas indígenas a una “evolución precipitada” a partir del desarrollo técnico que poseían al momento de la conquista para igualarlo al español, por lo que, en estricto sentido, quizá no se debe hablar de la desaparición de la pintura indígena, sino sólo de un ajuste morfológico y paulatinamente de estilo; de ahí la transformación que sufre, pero no la desaparición absoluta de sus habilidades para hacer imágenes.”²⁷

La conjunción de técnicas tradicionales pudo haber ocurrido también durante la llegada de los primeros pintores de Europa, con ellos se observa también la inserción de otros modelos a través de la importación de grabados y pinturas que consigo traían. La manera de preparar sus soportes y de pintar variaban según la región de donde provenían, es considerable imaginar que recrear las recetas y las fórmulas se hacía difícil en el Nuevo Mundo pues no se contaban con las mismas materias primas que en Europa, así que probablemente en muchas ocasiones tuvieron que recurrir a materiales locales de propiedades similares y a los conocimientos de los habitantes de la región para la experimentación en la manufactura de sus obras.

La pintura sobre tabla en la Nueva España fue utilizada preferentemente durante el siglo XVI y el primer tercio del XVII, siendo el soporte más común la técnica al temple (también se utilizó el óleo) ya que proporcionaba una superficie lisa y rígida

²⁶Esto no quiere decir que no lo hayan logrado, ya para 1557 en las primeras ordenanzas para el gremio de pintores se empiezan a regular los derechos y obligaciones para que los indios practiquen el oficio de la pintura.

²⁷Gutiérrez Haces, *op. cit.* p. 71.

(cualidades importantes pues el temple no tiene elasticidad).²⁸ Los temples más conocidos que se emplearon son los de huevo y caseína –receta traída de Europa-; sin embargo no hay que descartar la posibilidad de la utilización de otros materiales de origen local que podrían ser aglutinantes y que se empleaban de manera tradicional tales como el mucílago y goma de nopal (utilizada anteriormente en la pintura sobre muro) o la goma de la orquídea conocida como tzahutli (encontrada en arte plumario)²⁹, entre otros. De esto falta mucho por conocer, es a través de las intervenciones de restauración y sus respectivos análisis donde se han propuesto otras líneas aún en investigación.

El uso de la pintura sobre tabla fue desapareciendo gradualmente y para finales del primer tercio del siglo XVII la mayoría de la pintura hecha en la Nueva España era el óleo sobre tela³⁰, Francisco Pacheco lo explica así:

“La invención de pintar al olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar las pinturas a diversas provincias”³¹

Así como Pacheco encontró esas virtudes, los pintores –ya para entonces muchos nacidos en la Nueva España siendo criollos, mestizos o de otra casta- veían además que la pintura al óleo³² permitía la elaboración de enormes formatos pues

²⁸Alarcón Cedillo, Roberto y Alonso Lutteroth, Armida. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 26.

²⁹ Tal es el caso de la obra llamada *Pantocrátor o Cristo salvador del mundo*, mosaico en plumas elaborado en el siglo XVI que se conserva en el Museo del Virreinato, para más información ver la publicación de la restauradora Rosa Lorena Román en la página de internet: <http://nuevomundo.revues.org/index1685.html>, consultada el 23 de enero de 2009.

³⁰ Se conservan pocos casos de temple sobre tela.

³¹ Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, España, Editorial Cátedra, segunda edición, 2001, p.481.

³² Entre otras cualidades crea una película sumamente flexible y permite enrollar los lienzos, además de ser menos susceptible al ataque de microorganismos y a los cambios climáticos.

ya para entonces comenzaba a sustituir también a la pintura mural, siendo necesario cubrir los grandes muros de las iglesias y conventos.³³

La era de la pintura al óleo y su interpretación en la Nueva España

Ya para el siglo XVII a lo largo del virreinato la técnica al óleo era una práctica que ya estaba consolidada, pues cada pintor conocía su propia receta y manera de pintar siendo ésta la que se ejecutaba y se enseñaba en el taller; Sin embargo, de igual manera a como ocurre en nuestros días había eventualidades que daban paso a cambios en la manera de pintar, un ejemplo de esto son los momentos de escasez de materiales –y que posteriormente devenían en su encarecimiento- que impactaban directamente en la utilización de sus recursos. Bajo circunstancias de este tipo se observan fenómenos como la reutilización de lienzos³⁴, la adulteración de pigmentos, medios o aglutinantes y; por qué no pensar en una nueva búsqueda de materiales locales para su reemplazo y así disminuir costos. Planteándose así la posibilidad de que cada maestro pintor o los integrantes de su taller hubiesen elaborado ingeniosos recursos que quedaban como “recetas secretas” para la preparación y aplicación de materiales.

Es importante considerar que el trabajo y desarrollo del conocimiento que desempeñaba el maestro pintor barroco novohispano no solamente ocurría al interior de su taller; por el contrario, debemos imaginarlo inmerso en un entorno de constante comunicación con otros maestros pintores y maestros de otros oficios; quienes no únicamente conocían de pintura, sino de otras prácticas como la

³³ Aunque no eran los únicos espacios que demandaban pinturas en sus muros (no hay que olvidar los retratos a particulares), es muy probable que hayan sido los lugares en donde sí solicitaban las pinturas de mayores dimensiones.

³⁴ Esta práctica no solamente se daba por esta razón; era común también que las imágenes “pasaban de moda” –como el caso de los Santos que caían en desuso- y se “repintaban”. La reutilización de lienzos hacía más económica una pintura, pues los pintores basaban su cobro en el costo del material.

escultura, la aplicación del dorado y estofado, los fármacos (pues algunos de ellos servían como colores y para la preparación de materiales), la alquimia (para la compatibilidad y combinación de materiales) y de otras más, que tenían importante relación dentro de su oficio. De esta manera el intercambio de recetas y de enseñanzas (tanto al interior del taller como al exterior) se fue consolidando de forma particular al hacer pintura y propició la gestación de una tradición que tuvo sus variantes y que se traduce en todas las obras que se pueden apreciar a lo largo de casi dos siglos.

Por todo lo mencionado anteriormente, nos permite apreciar a la pintura novohispana bajo otra visión: mucho más dinámica en cuanto a sus relaciones, procesos formales y conceptuales; dicho esto se aleja del “carácter supuestamente artesanal que había tenido siempre la práctica del arte pictórico, determinado por la repetición de modelos y la falta de reflexión teórica, y dominado por la apabullante guía intelectual de la Iglesia (o, en palabras de varios investigadores, por “los ojos vigilantes del clero”) que privilegiaba el qué sobre el cómo”³⁵.

Toda una serie de circunstancias fueron las que consolidaron y mantuvieron en continua transformación a la técnica de la pintura barroca novohispana, como lo fueron la transmisión de conocimientos para la preparación y aplicación de materiales que siempre estuvieron vigentes a través de sus relaciones de trabajo dentro del gremio y los talleres; o la implementación de tratados que venían desde Europa que eran enseñados e interpretados y, por qué no decirlo adaptados. En seguida, se expondrán los elementos que impactaron primordialmente al *corpus* de la pintura virreinal.

³⁵ Mues Orts, Paula. *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte, núm. 1, 2006, p.29.

1.2 Organización gremial y la conformación de talleres



Una parte de la desvalorización de la que es protagonista la pintura virreinal radica en la concepción de sus relaciones de trabajo; pues por años se han analizado en torno al *gremio*. Éste se conoce como una estructura sumamente cerrada y limitada de origen medieval con una fuerte carga administrativa que muestra al artista –o en este caso al maestro pintor- como integrante de un sistema casi mecánico, que impedía el desarrollo creativo y en el cual solamente se “copiaban” modelos europeos reproducidos a través del conocimiento generado entre la relación maestro-oficial- aprendiz; dando esto como resultado una pintura poco reflexiva y sin aportación alguna.

Novedosos estudios han aportado que la pintura novohispana no era gestada al interior del gremio únicamente, sino bajo otro sistema cuya organización era similar que fueron los *talleres*, los cuales presentaban características dinámicas y relaciones de trabajo particulares que abrieron paso a la posterior creación de las *Academias de pintura* que eran promovidas por los propios pintores. La contemplación de otros sistemas de producción –aún en estudio- invita a pensar en la pintura novohispana como un mosaico de actividades en continua transformación, que sin lugar a dudas aportaron particularidades a un sistema de producción que las obliga a analizarlas de una manera más estrecha a la personalidad y a la manera de vivir del pintor virreinal.

A continuación se esbozaran estos tres sistemas de producción que nos orientará en una mejor concepción sobre el panorama laboral que tenían los pintores en la Nueva España y cómo influyó esto de una manera directa para los cambios y transformaciones en la pintura novohispana.

El gremio y sus características

Con los términos de *gremio u organización gremial* se conoce al sistema de producción procedente de España en el cual por reglamentación todo ciudadano que ejerciera algún oficio debía pertenecer a estos cuerpos; a través de éste se regulaba la producción y además se garantizaba el pago de impuestos. Cada gremio estaba fuertemente jerarquizado y reglamentado, sus cuerpos legislativos recibían el nombre de *ordenanzas* y eran dadas por el cabildo de la ciudad de México y confirmadas por el virrey.

El gremio tenía importante presencia política y social, de la misma manera participaba ante la Iglesia a través de una hermandad denominada *cofradía*, la cual tenía su propio regidor del consejo que lo presidía y autorizaba decisiones. Para Rogelio Ruíz Gomar las cofradías fueron de suma importancia debido al pensamiento y sentir novohispano, él nos dice:

“En un mundo tan teñido de religiosidad como lo fue el de la sociedad novohispana, nada más lógico que tuviesen aceptación esas asociaciones seculares por sus miembros pero religiosas por sus aspiraciones, que fueron las cofradías y hermandades”³⁶

Si bien es cierta la profunda religiosidad del novohispano plasmada en la veneración que cada gremio tenía a un santo patrón -a quien obligadamente se le creaba y decoraba una capilla-; estas asociaciones también eran de una enorme conveniencia para los que pertenecían a ellas, pues tenían una serie de prestaciones importantes de carácter socio-económico: como el auxilio en caso de enfermedad, accidente o muerte; ayuda en casos de pobreza e incluso ayuda a sus viudas y en dotes que facilitarían a sus hijas a contraer matrimonio o a ingresar

³⁶Ruíz Gomar, Rogelio. “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores de la Nueva España” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, núm.59, p.39.

a un convento³⁷. Como se observa el gremio estaba inmerso en tantos aspectos de la vida cotidiana que en palabras de la investigadora Nelly Sigaut: “la vida gremial era tan fuerte que podía hacer funcionar una ciudad sin importar la vida política que ocurriera”³⁸.

En la organización gremial existen dos tipos de estructuras: la interna y la externa; la interna conformada por maestros, oficiales y aprendices era la que integraba el *taller*, a quienes se sumaban otros cargos como los de oidores de cuentas, tesoreros, examinadores, veedores³⁹ y alcaldes (en el caso del gremio de pintores sólo se conocen el de veedor y alcalde). En cuanto a la estructura externa del gremio, dentro del ayuntamiento había un funcionario conocido como regidor o diputado de elecciones de oficios y veedores, que se encargaba de observar las elecciones sin participar en ellas, comprobando que se pagara la *media anata*⁴⁰ correspondiente a cada oficial examinado. Por el cargo de diputado la persona tenía que desembolsar cierta cantidad, cosa que posteriormente era resarcido pues traía un mayor reconocimiento público y por lo tanto una mejoría social.

La inserción del gremio en la Nueva España

³⁷ *Ibid.*, p.40.

³⁸ Sigaut, José Juárez..., p. 49.

³⁹ Los veedores eran la suprema autoridad dentro del gremio y también se les llamaba *celadores o diputados*. “Debían ser individuos de buena fama *sciencia y conciencia*: generalmente los maestros de más experiencia y edad en el gremio, que ejecutaban las órdenes de los alcaldes y del Cabildo y hacían respetar las *Ordenanzas*, mandamientos y acuerdos de las mesas directivas o consejos de ancianos de sus respectivos gremios”.³⁹ El veedor también cumplía con la labor de fiscalizar los objetos manufacturados y el funcionamiento de los talleres y tiendas. Carrera Stampa, 1954, p.60; Ruíz Gomar, 1991, t.III, pp. 203-222; Citado por Gutiérrez Haces, Juana; Ángeles, Pedro; Bargellini, Clara y Ruíz Gomar; Rogelio. *Cristóbal de Villalpando, ca.1649-1714, catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997. p. 82.

⁴⁰ Pago correspondiente por presentar el examen para la ocupación de un nuevo cargo. Que correspondía al sueldo de medio año, por lo que era sumamente costoso y restringía de manera considerable el número de aspirantes.

En la Nueva España el gremio no se instaure desde un principio, anterior a éste son las “escuelas” fomentadas por los frailes para la enseñanza de algunos oficios a los indígenas, siendo la más conocida la de San José de los Naturales con sede en el Templo de San Francisco en la ciudad de México; teniendo como importante objetivo encauzar el conocimiento pictórico local para reeducar nuevas formas de pintar y de mirar. Sin embargo a través de las crónicas se conoce que en los indios hubo una constante resistencia y persistencia a la adaptación, combinación y sincretismo entre ambas culturas.⁴¹

Como se ha mencionado, desde el siglo XVI llegaron los primeros pintores europeos de diversos lugares de procedencia para trabajar en el virreinato. La calidad tanto de las imágenes como de los artistas que llegaban era muy variada, lo cual implica diferentes maneras de asimilar las relaciones trabajo según su lugar de origen. Comienza con su llegada una fuerte competencia laboral entre los pintores europeos y los locales creándose así importantes conflictos, pues en ese momento los indígenas ganaban ventajas gracias a que tenían acaparadas los encargos de las órdenes religiosas para la decoración de sus templos y podían vivir perfectamente de ello.

De manera paralela ya comenzaba el asentamiento de la nueva población civil y los pintores foráneos vieron una importante oportunidad para ofrecer sus servicios. Ante el panorama de competencia laboral desleal que privilegiaba a los indios, fueron los pintores europeos quienes exigieron una regulación que ofreciera igualdad en la competencia artística⁴². Así, de una manera meramente práctica y normalizada en 1557 se funda el gremio de pintores al cual se le anexa el oficio de doradores.

⁴¹ Mues, *La libertad del pincel...*, p. 184.

⁴² *Idem.*

A partir de 1575 en el gremio de pintores se cobraba un impuesto a las artes menores o mecánicas llamado *alcabala*; éste gravaba todas las operaciones y contratos comerciales de compraventa. Originalmente su tasa era del valor del 2% del total de la operación pero para el siglo XVII se incrementó hasta alcanzar un 6%. Se sabe que el gremio de pintores a diferencia de otros oficios estaba muy bien organizado y fueron ellos mismos quienes proponían con inspiración de lo que había sucedido en España con el pintor Vicente Carducho, la exención de este impuesto argumentando la liberalidad y nobleza de la pintura⁴³ –como un arte que se comparaba con la poesía tan apreciada en aquella época- sobre otros oficios. Esta idea llega a la Nueva España y es promovida con mayor fuerza en la década de los treinta del siglo XVII y no tuvo mucho éxito, pues no fue concedida la exención; sin embargo en torno a esta problemática, queda en evidencia la reflexión que había por parte de los pintores virreinales sobre el necesario reconocimiento hacia el arte de la pintura y a sus ejecutantes.

El gremio y los clientes

Para finales del siglo XVI y principios del XVII ya no llegan solamente a la Nueva España los denominados pintores “aventureros” –considerados así por la incertidumbre que proponía establecerse en el Nuevo Mundo- ; comienza el arribo de pintores traídos por la nueva aristocracia virreinal y clerical quienes paulatinamente fomentan el “gusto” por ciertos modelos artísticos que no únicamente eran estipulados por el lugar de origen de cada pintor, sino por toda la

⁴³ Estos términos representaban la función divina de la pintura, en la cual lo valioso no eran los materiales que se empleaban (cosa que se valuaba para el pago de una obra) sino las maneras de representación, otorgándole al pintor una condición de gran respeto.

trayectoria, influencias y maestros que los formaron antes de su llegada a América.

De manera notoria el trabajo efectuado por los pintores europeos durante su establecimiento en la Nueva España también sufrió transformaciones, fenómeno propuesto como el proceso de *nivelación*⁴⁴ el cual comenzó a perfilar particularidades en la pintura novohispana. De esta manera los nuevos modelos artísticos “nivelados” eran fácilmente insertados por medio del sistema de aprendizaje que fomentaba el gremio. Así, podría pensarse que en un inicio eran los pintores quienes proponían las pautas del “gusto” con la finalidad de agradar a los clientes y así obtener encargos.

La necesidad de adentrarse en el gusto de los nuevos clientes, posteriormente orilló a los pintores a atenerse a sus lineamientos. En cuanto a los temas a pintar eran decisión del cliente, quien a su vez “le daban memoria” al maestro pintor para dar detalle de las historias y los misterios que se deberían pintar, esto se constata por algunos contratos que aún se conservan.

Cada maestro pintor con sus méritos, el trabajo y el reconocimiento que tenía iba ganando confianza ante los clientes; adquiriendo esto, tenía mayor libertad de escoger las estampas, grabados, láminas o pinturas en las que iba a basar su interpretación; de la misma manera decidía si se apegaba fielmente al modelo

⁴⁴ Término utilizado en la lingüística por Amado Alonso y lo explica: “como una renuncia a los particularismos propios y aceptación de los ajenos en el marco evolutivo del ‘modo americano de vida’, es decir se acoge a la ‘fuerza del intercambio’”. Este término es adaptado para la pintura virreinal por Gutiérrez Haces en su estudio “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?...”, *op. cit.*, p.84; señala que en la pintura así como en la lengua el europeo sufrió un proceso de *americanización* durante su estancia en la Nueva España.

original o qué añadiduras u omisiones iban a implementarse durante su interpretación.

A diferencia de lo que ocurría en Europa, en la Nueva España existían clientes, no mecenas; y fueron ellos quienes ayudaron a darle continuidad a la producción de imágenes. La propia Iglesia –siendo el cliente más importante, pero no el único– como institución no era homogénea en sus peticiones, éstas dependían del tipo de orden religiosa, su sensibilidad o su afán propagandístico⁴⁵ y así seleccionaba según sus intereses la contratación de determinado pintor.

Para Nelly Sigaut es probable que este fenómeno haya motivado la propia extinción de la pintura novohispana: “al recurrir una y otra vez a los temas religiosos”. Ella señala:

“un eslabón importante son los clientes, en este caso una sociedad civil religiosa tan conservadora como ortodoxa, que ayudaba a mantener ciertos rasgos que dieron continuidad al proceso de producción de imágenes. El repertorio fue fundamental para la consolidación de una tradición visual”.⁴⁶

Sigaut sostiene que a través del “gusto” de los clientes por la repetición de ciertos temas generó una *tradición artística local*⁴⁷, fomentando el consumo por la misma sociedad de estas imágenes. Dentro de esta inercia en la cual no se demandaban

⁴⁵ Sigaut, José Juárez..., p. 99

⁴⁶ Sigaut, Nelly. “El Concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, *Primer Seminario de pintura virreinal, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, María Concepción García Saíz y Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura, Banco de Crédito del Perú, p.210.

⁴⁷ interpretada como la asimilación de un patrimonio original heredado y todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dados en el continuum de la historia.

por parte de los clientes la aparición de nuevos temas, provoca el paulatino olvido de la técnica y los cánones de la pintura⁴⁸.

Sin embargo hay otras posturas como la propuesta por Paula Mues, ella menciona que falta mucha investigación sobre este punto, pues al parecer se conoce de pintura que no es de carácter religioso encontrada en colecciones particulares y en algunas ocasiones fuera de México; sobre esto opina:

“El estudio de numerosos inventarios ha revelado que las viviendas novohispanas se adornaban con retratos, paisajes, bodegones y biombos, muchos de ellos con emblemas, escenas históricas, cotidianas y mitológicas. Piezas que en los últimos 20 años han salido a la luz desde colecciones privadas.”⁴⁹

Lo mencionado por Mues invita a pensar que el fenómeno del clientelismo no giraba únicamente en torno a la religión; señalando así que posiblemente no hubo hastío por los temas religiosos, sino una necesidad por parte del cliente de novedades pictóricas –esto se observa de manera más evidente en el siglo XVIII-, que no propició el olvido de la técnica, sino su replanteamiento.

Por otro lado, no hay que olvidar que la población civil también participaba como cliente quien mostraba su gusto por la manera de pintar del novohispano, propiciando el intercambio de obra pictórica fuera de la Nueva España. Sobre esto Patricia Barea Azcón realizó un estudio en el cual le da seguimiento a algunas obras novohispanas localizadas en España, en sus conclusiones ella señala:

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Mues, *El arte maestra...*, p. 22.

“Muchos «indianos»⁵⁰ las trajeron a su regreso formando parte de sus ajueres personales, para regalar, colocar en sus oratorios privados o donar a instituciones religiosas de su localidad natal. Con frecuencia fueron legados testamentarios”⁵¹.

Sobre este tema, habría que analizar posteriormente las repercusiones de índole social –pues no hay que olvidar que había diferentes devociones entre España y sus colonias- y si de alguna manera estas obras de pintores novohispanos hicieron eco en la comunidad artística europea.



Cristóbal de Villalpando
Vista de la Plaza Mayor

⁵⁰ Término con el que se conocían a los peninsulares que habían habitado en América.

⁵¹ “Localización de pinturas novohispanas en España” *Revista Complutense de Historia de América*, Madrid, 2006, vol. 32, pp.251-258. Su consulta puede ser hecha a través de la página <http://revistas.ucm.es/ghi/11328312/articulos/RCHA0606110251A.PDF>, revisada el 18 de enero de 2009.

Algo más que regulaba el gremio es el proceso de compra-venta de las obras; al parecer una de las vías más importantes con las que el maestro pintor tenía contacto con los clientes era a través de las *tiendas* que fungían como establecimientos –siendo poco claro si eran locales independientes o en un local al interior del propio taller- en los cuales el cliente podía conocer el trabajo del artista y realizar los encargos⁵². Una vez acordados los requerimientos por parte del cliente, se procedía a la elaboración de un *contrato*, el cual en caso de que se considerara necesario -según su envergadura- se hacía ante notario. En el contrato se plasmaba el tipo de pago que por lo general incluía el costo de la pintura (incluidos los materiales), el gasto de los oficiales y aprendices y la “asistencia” del maestro pintor. Se conoce también de la existencia de los *guantes* que eran sumas extras otorgadas cuando el cliente quedaba plenamente satisfecho con la tarea encargada a algún artesano⁵³.

El gremio y la competencia

La competencia fue una de las razones más importantes por las que se pugnó a favor de la instauración y posterior conservación del gremio. El gremio de pintores siempre presentó problemas de competencia desleal pues se sabe de la existencia de pintores que sin estar examinados ponían tiendas y vendían –y por lo tanto en ocasiones no pagaban impuestos- , siendo muy probable que sus precios fueran más accesibles a los clientes. La falta de examinación además era vista como un grave problema pues en muchas ocasiones por descuido o desconocimiento pintores poco experimentados realizaban imágenes devocionales

⁵² Poner tienda dotaba al pintor de enorme prestigio, sin embargo para los que no eran tan afortunados habían otras alternativas para la venta como los tianguis, las plazas y los baratillos o mesones. Ruíz Gomar, Rogelio. “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Juan Correa: Su vida y su obra*, Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, coordinadores, México, UNAM, Tomo III, 1985. p.212.

⁵³ No hay que olvidar que la pintura en la Nueva España era considerada como un arte menor o artesanía.

con diferentes interpretaciones, con materiales de muy mala calidad o mal preparados que repercutía -según se pensaba- en el “decoro” de la pintura.

Otro problema que se presentaba a menudo era la intromisión entre los oficios, pues sucedía que los maestros ejecutaban encargos que no les competían, por ejemplo: el escultor que hacía encargos de pintura, o el pintor que hacía el dorado de retablos, o con mayor frecuencia el pintor que realizaba escultura. Esto además de ser algo que se intentó regular en muchas ocasiones⁵⁴, permite vislumbrar la falta de rigidez dentro de las estructuras gremiales y por lo tanto explicaría las relaciones al exterior de los talleres, mostrando la manera en la cual el conocimiento de técnicas y materiales se compartía entre los oficios.

Para ayudar a la regulación de la competencia, el gremio se dio a la tarea de controlarla de varias maneras: al romper con las distinciones entre indios y europeos que en ocasiones privilegiaban a los indios, los obligaba a examinarse y reducía la posibilidad de llegar a ser maestros; así se igualaban las condiciones de trabajo para los agremiados, lo que a su vez hacía quedar en desventaja a los que no pertenecieran a éste. De la misma manera se hacía más selectiva la participación de los pintores europeos pues sólo podían ejercer como maestros aquellos que ya estuviesen examinados en sus lugares de origen; de lo contrario tenían que intentar ser contratados como oficiales. Esto también ayudó a regular la calidad de los pintores que se establecían en la Nueva España.

Si bien el caso de los maestros pintores fue particular pues no competían entre ellos por la innovación temática; su competencia radicaba en cuanto a la manera de interpretar los grabados e imágenes, la utilización de los materiales y el color, el dramatismo que con destreza cada uno le imprimía y en el caso de los retratos

⁵⁴ Ver en el Anexo 1, las Ordenanzas 11, 12 y 13 de 1687 se hace la observación a este tema.

la demostración de la ferviente advocación de los que ahí se representaban. De esta manera el maestro pintor se iba ganando un nombre y fieles seguidores, lo cual iba depurando la competencia. Para Bernardo Couto, este panorama laboral fue el que contribuyó al desarrollo de la pintura novohispana, dice:

“[...] Y esto es lo que realmente hace florecer y prosperar la pintura, como las otras artes sus hermanas, según enseña la experiencia; donde quiera que han encontrado un teatro como el que aquí tuvieron, allí se han desenvuelto con holgura, porque allí es donde la competencia hace esforzarse al ingenio, donde los maestros se lucen ante el público, y donde éste a su vez puede alentarlos con su voz y sus aplausos.”⁵⁵

En opinión de Couto el decaimiento de las artes que se vivía (en pleno florecimiento de la Academia de San Carlos) era causado por la falta de competencia y del clientelismo que se había vivido durante el periodo virreinal⁵⁶.

El gremio al interior

De los aspectos más interesantes en torno al gremio son sus relaciones de trabajo; aunque presentaban una estructura jerarquizada, esto no implicaba necesariamente que fueran rígidas y que no hubiese intercambio de conocimientos entre cada sector. Los gremios agrupaban varios talleres de educación jerárquica y en ocasiones familiar.

⁵⁵ Couto, *op.cit.* p. 95.

⁵⁶ *Idem.*

El *aprendiz* –integrante de menor rango- ingresaba a temprana edad y se comprometía a trabajar para su maestro en las cuestiones concernientes al oficio y éste a su vez, se comprometía a no ocultarle nada de su arte. El aprendiz vivía en casa del maestro, quien debía ofrecerle comida y alojamiento durante un período comprendido entre cinco y ocho años, a cambio de asumir un carácter servil. Se conoce que él era quien con frecuencia tenía contacto con los materiales: molía los pigmentos, preparaba las imprimaturas, lienzos y barnices; también durante este proceso tenía un acercamiento al dibujo y la composición. Cuando se consideraba que ya tenía los conocimientos necesarios, solicitaba la “examinación” y una vez aprobado era nombrado *oficial*; de esta manera podía entonces contratarse con el mismo maestro u ofrecer sus servicios a otro.

Los oficiales vivían también en la casa del maestro, pero a diferencia de los aprendices éstos recibían una paga -que podía ser diaria- lo que se definía como jornalero. Se conoce que los oficiales no solamente supervisaban el trabajo del aprendiz con lo cual estaban en estrecha relación tanto con éste como con el maestro; parte de su trabajo era estar pendiente de la organización para la manufactura de los encargos. Intervenían de manera directa en la pintura, era muy común que ellos realizaran algunas partes consideradas “secundarias” en las obras y en ocasiones hasta pintaban imágenes de mayor importancia; esto ocurría más frecuentemente cuando el maestro no se daba abasto con los encargos y tenía que recurrir a una intervención más protagónica por parte de los oficiales, haciéndose evidente en ciertas obras en las que se observan “diferentes manos” en cuanto al dibujo y a la aplicación del color.

Se puede plantear que las relaciones de intercambio en cuanto al conocimiento dentro del gremio de pintores no eran tan cerradas, y esto ocurría a través de los *oficiales* que trabajaban de manera compartida con maestros tanto locales como foráneos (tal es el caso del oficial Bernabé Sánchez quien colaboró con Diego de

Borgraf –flamenco- , Sebastián López de Arteaga –sevillano- y José Juárez –novohispano-), lo que generaba intercambio de información en cuanto al tipo de representación y por qué no pensar en la preparación de los materiales, su aplicación y tratamiento pictórico. Relaciones que seguramente contribuyeron a configurar la identidad plástica novohispana⁵⁷.

Una vez que el oficial tenía más confianza en el arte de la pintura y bajo la aprobación del maestro pintor, tenía que ahorrar una considerable suma de dinero –que equivalía a casi la mitad del sueldo total de un año- para presentar un segundo examen para obtener el grado de *maestro* y poder así tener su propio taller. Los exámenes eran hechos por otros maestros pintores elegidos por el mismo gremio de la ciudad como representantes de la organización.

Llegar al grado de maestro no sólo representaba la excelencia en el oficio aprendido, además hay que considerar que su trabajo se extendía más allá de enseñar “todo cuanto supiera”, tenía una custodia moral, económica y social con facultades casi de padre de familia.⁵⁸ Por lo cual aunada a la carga social, había que cubrir con creces la cuota requerida en términos monetarios para poder rendir el examen mencionado (así como sostener todo el aparato económico que implicaba tener un taller –desde los instrumentos, la materia prima y los recursos humanos-). Por todas estas responsabilidades se aseguraba un acceso muy restringido al grado de maestro.⁵⁹

Es importante considerar el origen racial de quienes participaban dentro del gremio, sobre esto Elisa Vargas Lugo menciona:

⁵⁷ Sigaut, *José Juárez...*, p. 99.

⁵⁸ Ruíz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁹ Siracusano, *El poder de los colores...*, p. 136.

“Un aspecto casi desconocido de la pintura barroca americana es la participación activa de las castas en este oficio. A pesar de que, según las Ordenanzas, en la Nueva España estaba prohibido que los mulatos –y se sobre entiende que menos aún los negros- pudieran ser aprendices de pintor, es un hecho comprobado –por las informaciones que proporcionan desde el siglo XVII los mismos virreyes- que en las manos de las castas recayó el desempeño de casi todas las labores artesanales, incluyendo la pintura [...]”⁶⁰

La incursión de las castas en los tres rangos –cosa que sí sucedió, como el caso de Juan Correa que era mulato- dentro de la organización del taller, plantea la posibilidad de que al paso por éste se hayan podido introducir sus maneras de preparar y aplicar los materiales según sus conocimientos previos (determinados por el origen de su casta o los adquiridos anteriormente a su paso por diversos talleres) y que de alguna manera dentro de estas influencias hubiesen quedado latentes toda una carga de tradiciones retroalimentadas bajo la estructura maestro-oficial-aprendiz.

El gremio y el taller, ¿sinónimos?

Según Mues la organización gremial fue responsable de la calidad y la nueva conceptualización de la pintura en la Nueva España, aunado a esto ella propone la separación de conceptos entre el gremio y el taller, en donde el segundo podía existir sin el primero, como de hecho funcionaron los pintores durante gran parte del período virreinal; idea reveladora pues la mayoría de los investigadores dan

⁶⁰Vargas Lugo, Elisa. “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, vol. XIII Tomo 1, núm. p.72.

por hecho este concepto como una unidad o sinónimo, cosa que nos hace ver de otra manera la práctica de la pintura en el virreinato.

Bajo su perspectiva, los gremios eran los organismos de representación legal ante las autoridades municipales, así como los medios de control mercantil de dichas autoridades; mientras que los talleres eran los núcleos internos o tradicionales que el conjunto de artífices de una misma actividad u oficio guardaba para organizar su producción. En tanto funcionaba el gremio, los talleres estaban regidos por éste, pero en los momentos en que no había dicha organización, los talleres seguían operando de forma similar como intermediarios entre los clientes y los artífices.⁶¹

El sistema gremial según Mues tuvo su decaimiento ya para finales del siglo XVI -cosa que no sucedió con las cofradías-, es decir solo funcionó de manera ideal alrededor de cuarenta años, y la organización funcionaba más bien en torno a los talleres y al reconocimiento que cada pintor tenía. Los talleres ya tenían su estructura jerárquica y habían entablado relaciones con otros talleres y contaban con el apoyo de una clientela estable.

“Ante ese panorama no parece que el gremio como tal tuviera más sentido: había sido superado por la fortaleza de los talleres, que además podían heredarse formando dinastías de artífices que legaban tanto las conexiones con los clientes, como los modelos artísticos típicos de sus fundadores. Así se fundaron los talleres familiares que, por relaciones de sangre o casamiento, originaron dinastías de pintores, algunas de las cuales incluso llegaron al siglo XVIII. Los talleres siguieron funcionando con su misma estructura de maestro, oficial y aprendiz, pero sin su representación legal ante el ayuntamiento”⁶²

⁶¹ Mues, *La libertad del pincel...*, p.187.

⁶² *Ibid.* p.203.

Si se calculan los dos periodos de vida estrictamente gremial de pintores y doradores éste duró solamente 58 años y no 256, como siempre se ha pensado, aunque los talleres funcionaran de manera similar. Además es muy importante ver al gremio no como un lastre que redimía a la pintura en un concepto artesanal y mecánico, por el contrario fue un organismo que se adecuó a la movilidad de la vida virreinal⁶³.

Imaginar la vida al interior del taller invita a pensar en una organización que permitió mucho más experimentación y que fungió con excelentes resultados en la aplicación de fórmulas plásticas. Se sabe de la existencia de “recetarios” de taller, que seguramente pasaban de padres a hijos y de maestro a discípulo en los cuales se intentaban plasmar detalles técnicos y soluciones plásticas que ayudaban a la mejor representación de las imágenes para devoción a los fieles.

Las relaciones laborales que se establecían al interior del taller no deben verse de una manera ascendente-descendente, debemos imaginar que eran redes que iban mucho más allá de la producción pictórica ya que su sistema vinculaba factores de otra índole que estrechaba uniones familiares –a través de matrimonios con otros miembros del gremio y compadrazgos-, que al parecer eran sumamente cuidadas. Sobre este tema Rogelio Ruíz Gomar⁶⁴ se ha especializado a través de la minuciosa recreación biográfica de la información encontrada en los archivos notariales que han arrojado importantes datos sobre matrimonios y relaciones familiares que con frecuencia de alguna manera originaron dinastías de pintores

⁶³ *Ibid.* p.226.

⁶⁴ Como los estudios titulados: “El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra”, “Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el Archivo del Sagrario Metropolitano”, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”; entre otras investigaciones publicadas en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, para consultar las fichas completas de algunos de estos textos ver el apartado de bibliografía.

con características particulares –como fue el caso de los Juárez, los Echave, los Ramírez, etc.-, que sin lugar a duda consolidaron tradiciones y maneras de pintar.

Del gremio a las Academias pictóricas

Ya para el siglo XVIII, los gremios no fueron las únicas instituciones de enseñanza para las artes, pues cada vez más se recurrió a la fundación de las *Academias o sociedades pictóricas*, siendo de las primeras y más conocidas la creada por los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez llamada *Academia de Corrección de Dibujo y Pintura*, importantes exponentes de una enorme tradición pictórica en la Nueva España y la *Academia de Pintura* de José de Ibarra en 1754. Estas no suplían la educación gremial pero sin embargo se gestaron al interior de los talleres como una necesidad en la que se tenía de fomentar el intercambio de conocimientos –que ya se daba- parecido al que se efectuaba en Europa, que buscaban sistematizar las soluciones plásticas, así como indagar en problemáticas estéticas como el naturalismo y el color. Las Academias pictóricas, eran de carácter privado; su presencia comenzó de una manera paulatina a conseguir una “unidad estilística”, que se hace muy evidente para el siglo XVIII⁶⁵, esto hace que la pintura novohispana comience a ser reconocida como “escuela” –en palabras de Bernardo Couto- y que la historiografía tradicional evalúe este proceso como la decadencia del barroco novohispano.

Con todo lo mencionado anteriormente se puede apreciar que en la Nueva España se daban fenómenos diferenciales a los que se suscitaron en Europa, parte de estas particularidades se deben a los ejes gestores y demandantes de la sociedad para producir arte. Fueron las corporaciones (como las órdenes religiosas, los gremios y la élite en proceso de consolidación) cuya existencia fue más duradera y

⁶⁵ Mues, *El Arte Maestra...*, p. 22.

estuvo más sólida, que necesitaban un sistema simbólico compartido como apoyo a su naciente identidad en la cual se retrata la relación entre pintores y patronos; las devociones locales, la codificación de las imágenes; así como el clientelismo que favorece y posibilita la permanencia de determinados sistemas de representación probados y aprobados.⁶⁶

La manera en que se desarrolló el pintor novohispano tanto al interior de su taller, al exterior y como parte de un gremio, nos hace ver un sistema dinámico –y no de estructura rígida- que permitió además de la consolidación pictórica a través de la tradición, estar al tanto de las novedades europeas e integrarlas a su forma de ver la pintura.

⁶⁶ Sigaut, *José Juárez...*, p.50.

1.3 Las Ordenanzas



Una vez elaborado y puesto en marcha todo el sistema de producción de las artes (ya sean menores o mayores) era necesario estipular todas aquellas regulaciones comandadas a través del gremio que fueron denominadas *ordenanzas*. Éstas determinaban hasta el más mínimo detalle técnico y administrativo del funcionamiento del gremio y de su producción; tenían la finalidad de controlar las actividades de los integrantes tales como: la venta, la calidad –tanto de los materiales, como de la representación de las imágenes y los deberes y derechos de los miembros que integraban el taller-, límites de las especialidades, exámenes, contratos, competencia, ayuda entre sus miembros y además la propia producción.⁶⁷

Hacer una revisión de las ordenanzas, lejos de leer un “reglamento”, nos permite apreciar el contexto en el que se desarrollaba la pintura novohispana como si fuera un termómetro que muestra el sentir y la necesidad que se tenía tanto por parte de los productores como de los consumidores hacia la pintura. Además nos acerca un poco más a las relaciones de trabajo al interior y al exterior del taller, así como a su cotidianeidad, de ahí su invaluable testimonio. De esto Manuel Carrera Stampa dice:

“Las ordenanzas las daban sus propios agremiados, que eran quienes las hacían, apegándose a su propia tradición y a la costumbre [...] eran democráticamente que los artesanos que agremiados dictaban las normas a seguir, de acuerdo, claro está, con el interés general de la comunidad. El origen pues de

⁶⁷ Mues, *La libertad del pincel...*, p.143.

las ordenanzas gremiales es de mera expresión popular, que para poder tener fuerza legal y social se ratificaba ante el poder público”⁶⁸

Hay que destacar que en la Nueva España hubo dos ordenanzas para el gremio de pintores: las de 1557 y las de 1687, aunque la segunda promulgación conserva en gran parte los lineamientos de la primera. Estas ordenanzas para su elaboración, pasaron por varias reuniones –conocidas como *concilios* que se proclamaban en Europa, pero que también ocurrieron en la Nueva España- en los que hubo una constante exposición y cuestionamiento de las necesidades que cada sector demandaba del propio oficio de la pintura. En el caso de las ordenanzas de 1687, efectivamente se observa de manera más clara –en palabras de Carrera Stampa- la “mera expresión popular” que es enfatizada por la presencia protagónica de los pintores que dejaron evidencia de sus necesidades.

Antecedentes a las ordenanzas de 1557 y las necesidades que las llevaron a su promulgación

La España del siglo XVI pasaba por un complejo conflicto interno en donde la Iglesia había tomado gran poder frente a la monarquía, todo esto bajo la premisa de “consolidar la tradición y convertirla en un cuerpo rector” tuvieron como eje de la discusión a *la imagen y sus implicaciones* -tales como su representación, distribución y reproducción-, no hay que olvidar que América planteaba serios cuestionamientos sobre su utilización. De esto se recogen todas las

⁶⁸ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España: 1521-1861*, obra citada por Ruíz Gomar en “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” p.210.

normatividades a través de *sínodos y constituciones* que derivaron así en el Concilio de Trento (1543-1565).

En la Nueva España eran los frailes quienes en un principio intentaban coordinar de alguna manera la producción pictórica, sin embargo se presentaban diversas anomalías y arbitrariedades que empezaron a ser muy marcadas con el establecimiento de pintores llegados de Europa. Así frente a este panorama, es inminente una regulación para la elaboración de las imágenes religiosas; se crea entonces con base en el Concilio de Trento, el *Primer Concilio Mexicano de 1555* en el cual se expone la regulación en lo concerniente a las artes en donde tanto europeos como indígenas tienen el mismo control de vigilancia⁶⁹.

La investigadora Nelly Sigaut quien elabora una reflexión en torno a la importancia de la relación que hubo entre las ordenanzas y la imagen, menciona que este tipo de fuentes documentales son de gran importancia “pues nos manifiestan una necesidad de alinear y controlar una situación en el gremio de pintores que al parecer cada quien estaba interpretando y realizando imágenes como les daba a entender [...] para que no fuesen apócrifas, mal o indecentemente⁷⁰ pintadas”. En este Primer Concilio Mexicano de 1555, se tratan además temas como la tasación y venta de la obra; de igual manera, se inician los señalamientos sobre la diversidad que había para la técnica de manufactura de las pinturas que también tenía que ser regulado.

Las ordenanzas del gremio novohispano de pintores y doradores se promulgaron dos años después del Primer Concilio Mexicano y fueron inspiradas en las

⁶⁹ Sigaut, *José Juárez...*, p. 26.

⁷⁰ Por “indecencia” se entiende algo más que imágenes deshonestas desde la perspectiva de la ética sexual; también se consideraban “indecentes” las que se encontraban mal interpretadas, en mal estado de conservación o en una ubicación incorrecta. “Decencia” en las obras además demanda riqueza y opulencia en las representaciones.

promulgadas en Sevilla hacia 1527, esto posiblemente se debió a que algunos pintores que llegaron al virreinato venían directamente de Sevilla y a que ciertamente era más fácil tomar las ordenanzas conocidas que crear unas totalmente nuevas⁷¹.

Como es de imaginarse, esta serie de reglas fueron solamente en un principio respetadas y ante esta preocupación, se dio origen a un *Segundo Concilio Mexicano* en 1565 que en realidad no aportó regla alguna nueva, lo único que hizo fue jurar el cumplimiento del Concilio de Trento –para ser más insistentes en el apego del arte a la función utilitaria, didáctica y simbólica-⁷². No obstante, hubo un *Tercer Concilio Mexicano en 1585*, en cual una vez más se vuelven a tomar decisiones con relación a las imágenes en donde las pinturas ya sean elaboradas por indios o españoles deberían ser examinadas ahora por el Obispo o su provisor⁷³; la incorporación de esta cláusula permite ver el arbitrario panorama en el que se incurría en cuanto a la regulación de cánones, métodos de elaboración y representación de la pintura, puesto que al parecer no había algún pintor en carácter de veedor –en su momento- con la suficiente reputación para “alinearse” al gremio.

Como se observa, el panorama en el que se gestaron las ordenanzas de 1557 muestra que la regulación giraba en torno a la producción de imágenes; aunque la imagen era el pretexto, posiblemente el control de la competencia era la causa. De esta manera la calidad de las imágenes jugó un papel fundamental, de ahí que dentro de cada una de las ordenanzas se insistiera una y otra vez en la manera “correcta” de preparar y utilizar los materiales.

⁷¹ *Idem.*

⁷² Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 66.

⁷³ Sigaut, *José Juárez...*, p.26.

Las ordenanzas de 1687

Al igual que el gremio y siendo las ordenanzas su aparato legislativo, caen en desuso al poco tiempo de ser redactadas lo cual indicaría una heterogeneidad en cuanto a su aplicación y vigencia.⁷⁴ Como se mencionó en el capítulo 1.2, en realidad el sistema de producción continuó en torno a los talleres por lo cual, aunque no se respetaran las ordenanzas, se había *pacificado* el ambiente artístico de expresión controlada hacia mediados del siglo XVII, interpretado de esta manera porque en más de un siglo no se volvió a convocar otro concilio⁷⁵. Sin embargo, más allá de representar un escenario pacífico, la omisión de otro concilio durante tanto tiempo generó una mayor libertad en cuanto a la toma de decisiones por parte de los pintores –tanto para la representación de las imágenes como de la manufactura de sus obras y venta de las mismas-, pero que en respuesta a ello propició rapacidad en cuanto a la competencia, el advenimiento de la intromisión de oficios y de ejecutantes con poca experiencia que devino en la calidad heterogénea de las obras. Sobre este punto Rogelio Ruíz Gomar explica las causas que orillaron a la promulgación de las ordenanzas de 1687:

“Al tomar conciencia de la gravedad de la situación, los interesados se obligaron a ir al fondo del problema y aplicar el único correctivo a su alcance: revitalizar el gremio de adentro hacia afuera y de abajo hacia arriba. Deben haber comprendido que con tanto tiempo latente, no sin pena, que la corporación como tal ya no existía; que ésta carecía ya de fuerza y que no contaba con los mecanismos legales para mantener fuera a los intrusos; que era preciso cambiar las desviaciones y tapan los

⁷⁴ Mues, *La libertad del pincel...*, p.143.

⁷⁵ Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 65.

huecos. Un resultado elocuente y positivo de este estado de alarma fue la redacción de las nuevas ordenanzas.”⁷⁶

En las nuevas ordenanzas a diferencia de las de 1557 están mucho más organizados los pintores y doradores, bajo la batuta de José Rodríguez Carnero y Antonio Rodríguez se dieron a la tarea de elaborar unas nuevas ordenanzas que involucraban las necesidades que vivían entonces. Ellos argumentaron como principal razón por la cual se debían regular nuevamente las imágenes “la indevoción” que producían, pues al no tener una correcta iconografía y representación se demostraba que sólo los maestros examinados podían tener el conocimiento suficiente de los temas religiosos y así serían las autoridades para la elaboración de imágenes sagradas; de esta manera se defendía su importante labor dentro de la sociedad⁷⁷.

Las ordenanzas de 1687 estipulaban de manera precisa y específica todo lo relativo al examen para alcanzar el grado de maestro. Quienes hacían cumplir este requisito eran los *veedores*, que extendían por medio del escribano “la carta examen”. El veedor también cumplía con la labor de fiscalizar los objetos manufacturados y el funcionamiento de los talleres y tiendas.

Como puede apreciarse pertenecer a este cuerpo regulatorio demostraba presencia política, mayor responsabilidad y conllevaba a mejorar el prestigio, lo que en un futuro posiblemente redituaba mayores encargos para el taller.

En búsqueda de datos sobre la técnica en la tradición pictórica novohispana

⁷⁶ Ruíz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, *op. cit.*, p. 209.

⁷⁷ Mues, *La libertad del pincel...*, p.56.

Leer las ordenanzas entre líneas y de la misma manera compararlas entre ellas, nos hace reflexionar que sus añadiduras y omisiones son significativas puesto que reflejan los intereses particulares de cada época⁷⁸. Para analizar lo concerniente a la técnica de la pintura novohispana, algunos investigadores como Carrillo y Gariel han entrecruzado lo que dictaban las ordenanzas del gremio de pintores y doradores con lo que decían otras ordenanzas de oficios de carácter afín –como las ordenanzas del gremio de tintoreros-, que han arrojado datos sobre los colorantes y algunos materiales que podrían haberse utilizado en ambos oficios, de esto queda aún mucho por investigar.

A continuación se presentará un análisis puntual de todo lo encontrado que trata a la técnica de la pintura que se incluye en la redacción de ambas ordenanzas del gremio de pintores y doradores⁷⁹.

En la primer ordenanza de 1557 se hace énfasis de la obligatoriedad de la examinación –posiblemente es la primera también en importancia puesto que involucraba a todos los que elaboraban imágenes-, en ésta se hace una descripción de los diferentes tipos de maneras de pintar determinados por los *soportes* sobre los que se pintaba:

“[...] que ningún pintor, imaginero, ni dorador de tabla, ni pintor de madera y de frescos, ni sargueros, así los que al presente están en esta Ciudad, como los de aquí en adelante fueren y vinieren a ella, ni otra persona alguna no pueda tener ni poner tienda de los dichos oficios sin que antes sea examinado [...]”

⁷⁸ Las ordenanzas de 1557 constan de 21 apartados, mientras que las de 1687 solamente de 16.

⁷⁹ Con base en el “cuadro comparativo entre las ordenanzas de 1557 y 1687” presentado por Paula Mues en *La libertad del pincel*, Anexo 5, pp. 378-392. En esta investigación están transcritas en su totalidad en el Anexo 1.

Mientras que en el mismo apartado de las ordenanzas de 1687 se menciona:

“[...] que ningún pintor ni dorador, tenga obrador ni use los dichos oficios pública ni secretamente, sin que primero sean examinados por los alcaldes y veedores de dichas artes [...]”

En las ordenanzas de 1557 además de mostrar la variedad de técnicas en las que un practicante de la pintura podía tener participación –pensado más bien en la versatilidad de los oficiantes de la pintura-; nos habla del continuo movimiento que tuvieron los artífices a otros lugares, siendo de esta manera posible el intercambio de conocimiento y la “importación” de tradiciones.

De igual manera en las ordenanzas de 1687 había una enorme preocupación por el control de los pintores, pero ya no era la misma; es posible que ya asentados y establecidos los talleres la preocupación era más de índole mercantil, por lo que tener obrador y usar dichos oficios de manera pública y secreta, planteaba un complejo panorama para regular la competencia y además, permite ver una apertura en la inserción de maneras de interpretar la manufactura de la pintura mucho más libre de lo que puede imaginarse.

De los apartados que más datos ofrecen en cuanto al tratamiento de la pintura es el de la tercer ordenanza de 1557, en ella se da una instrucción para los oficiales que quisieran “poner tienda”:

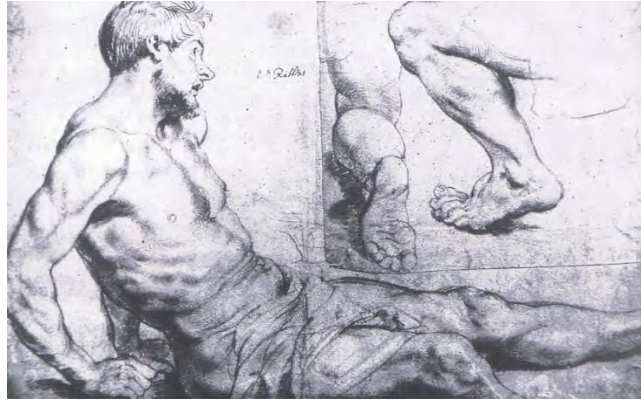
“[...] han de ser examinados desde el principio del aparejo [...] y asimismo en la obra de la tabla y del dibujo dé buena cuenta, y que como tales que se hubieren de examinar sean artizados en muy buenos dibujadores y que sepan dar muy buena cuenta, así

del dibujo como del labrar de los colores, y sepan relatar el dicho dibujo y dar cuenta que ha menester un hombre desnudo, y el trapo y pliegue que hace la ropa y labrar los rostros y cabellos, muy bien labrados de manera que el que hubiere de ser examinado del dicho oficio de imaginero, ha de saber hacer una imagen perfectamente y dar buena cuenta, así de práctica como de obra [...] sea práctico el que fuere examinado en la imaginería de lejos y verduras , y sepa quebrar un trapo [...]"

Se observa cómo en ese tiempo era más común la pintura sobre tabla que la de lienzo; y al mencionar “han de ser examinados desde el principio del aparejo” denota la importancia de este proceso, pues de él dependía la perdurabilidad de las tablas –que no se deformaran ni se abrieran con el tiempo, entre otras cosas-; además la enorme meticulosidad que hay para la preparación de esta técnica – desde la selección de las tablas, su ensamblaje, unión y demás capas preparatorias- que ocasionaba en realidad un grave problema para el que no tuviera bien afianzados los conocimientos de esta forma de hacer pintura.

El dibujo como parte fundamental del conocimiento era equiparable con el de la utilización del color. El término *labrar de los colores* ha sido interpretado por algunos investigadores como todo lo referente a la preparación de los pigmentos, sin embargo en esta investigación se plantea que más bien tiene una connotación en cuanto a la manera de aplicar el color, cosa sumamente importante pues ésta comienza a ser una de las particularidades de la técnica novohispana. *Labrar* entonces, sería la aplicación de capas superpuestas de diferentes colores que se van contrastando sobre el lienzo en zonas determinadas de forma envolvente, con la intención de aprovechar la transparencia de los materiales y así enriquecer la gama cromática, y en tanto sea posible la pintura salga del lienzo.

Hablar de que durante la examinación se hacía “un hombre desnudo” probablemente lejos de interpretarse como que en la pintura virreinal se pintaban éstos y que por lo tanto era necesaria su examinación; permite imaginar los posibles recursos que utilizaban los aprendices para estudiar las proporciones humanas –como los *cánones*, que pudieron llegar de



Peter Paul Rubens

Estudio de un hombre desnudo incorporando su cuerpo e una posición inclinada.

Es muy probable que estudios de este tipo hayan sido evaluados durante la examinación de los aspirantes.

Europa a través de estampas y grabados- y que debían conocer a la perfección para realizar un buen dibujo. De la misma manera eran muy comunes desde el renacimiento el estudio de las posturas humanas con diversas actitudes, siendo probable que los aspirantes novohispanos también tuviesen que demostrar el dominio de esto durante la examinación.

Si se lee con atención, se habla de la representación de diversos materiales como “el trapo y el pliegue que hace la ropa” cosas que demandaban en el pintor un buen dibujo, pero al hacer el señalamiento de “labrar los rostros y cabellos” hace referencia no solamente al buen dibujo, sino a la buena utilización del color en capas superpuestas, es decir, como si se “dibujara con color”; esto parece muy claro pues es en los rostros donde más veladuras presentan por lo general las pinturas. De igual manera es en el cabello donde el pintor se veía obligado a trabajar con mayor detalle.

Por último, en este fragmento se menciona la examinación de “lejos y de verduras”, que también ha sido interpretado de muchas maneras, es muy probable que se refiera a los fondos de las obras: la perspectiva, efectos de

profundidad y de contraste con los personajes principales. En estos mismos fondos un recurso recurrente era la utilización de paisajes los cuales en muchas ocasiones eran de tipo “vegetal”, de los cuales puede relacionarse la utilización de la palabra “verdura”.

En el mismo apartado, pero de las ordenanzas de 1687, también va dirigido a los oficiales pero para obtener el grado de maestro y no como en las de 1557 que era únicamente para “poner tienda”, es decir, en un principio no importaba tanto el grado de maestría, sino la habilidad, técnica y decoro que se tenía para pintar.

En la cuarta ordenanza de 1687, es en donde se hace referencia a los requisitos que el pintor debía dominar:

“[...] que las personas que hubieren de ejercitar tan ilustre arte, como el de pintor, sean, cuanto pudieren ser en ello, perfectos, han de ser examinados desde el principio del aparejo de lienzos, láminas y tablas y cualesquiera materia para su permanencia [...] y mucho más en el dibujo y sus varias formas en escorzos y partes de que se compone, por ser lo principal de la pintura. Y asimismo ha de dar razón suficiente de la variedad de los coloridos de trapos sueltos y cambiantes, en la variedad de las ropas y saberlas labrar para su permanencia y ha de dar razón de las sombras, medias tintas y oscuros, el cual examen se ha de hacer en un cuadro de tres varas⁸⁰ de alto donde concurren diferentes rostros y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos, obrando y dando razón de la proporción, posición o situación de cada figura, de sus coloridos, luz y perspectiva dando razón y ejecutando

⁸⁰ Equivalente a 2.5146 metros.

arquitectura, flores, países, animales, fruta y verdura. Y asimismo sea examinado de la orden que se debe guardar, en la decencia y decoro que ha de tener en la pintura, principalmente las sagradas, huyendo siempre de toda deformidad y procurando toda hermosura y asimismo ha de dar razón del dorado de aceite y del temple, que permanece en la pintura.”

En este fragmento pueden observarse importantes diferencias con los elementos que se consideraban durante la examinación en 1557: hablar de “perfección” en “tal ilustre arte”, nos habla de que la pintura no era ya considerada –al menos para el propio gremio- como una artesanía, y además ya no se buscaba solamente habilidad técnica y decoro en la pintura; el *oficial* de 1687 que era examinado se obligaba a tener un amplio bagaje, estar a la vanguardia y se planteaba retos mucho más complejos para practicar no sólo un oficio, sino todo un arte.

En cuanto a las técnicas que se empleaban al hacer pintura ya no solamente se habla de pintura sobre tabla –ya su utilización para entonces era mucho menor-, se incluyen lienzos y además pintura sobre lámina –se incursionaba en la pintura sobre lámina de zinc y de cobre-; y se vuelve a insistir en el conocimiento “desde el principio de la preparación de aparejos”, lo cual significaba haber aprendido diferentes “recetas” y maneras de aplicar los materiales para cada soporte.

Se indica nuevamente el conocimiento del dibujo, aunque se hace énfasis en el *escorzo*, este concepto planteaba novedosas y complicadas formas de representación que en el barroco se consolidaron y que de alguna manera iba más acorde con el dramatismo de la imagen que el novohispano gustaba en sus representaciones.

Una vez más el color se muestra como elemento fundamental que el pintor debía de manejar de extraordinaria manera, al “dar razón suficiente de la variedad de los coloridos” se refería posiblemente a toda la cantidad de pigmentos y materias colorantes que se utilizaban, así como la gama cromática que se producían con ellos y que el aspirante debía conocer y; que además habría que “saberlas labrar para su permanencia” pues el pintor experimentado sabría cuáles colores al irse colocando uno sobre otro serían compatibles entre ellos y no se alterarían con el tiempo, de lo contrario desaparecerían gradualmente o cambiarían de tonalidad.

Es probable que al “dar razón de las sombras, medias tintas y oscuros” haya sido una importante observación, pues el manejo de éstas tonalidades implicaba el conocimiento del volumen y sobre todo de la luz. Hay que tomar en cuenta que se pintaba sobre base de preparación *almagre* –de color rojo oscuro-, lo cual implicaba la necesidad de dominar la degradación a tal grado que si era descuidada comenzarían a perderse las formas y se “aplanaría” la pintura. Por lo que esta frase fue sin lugar a dudas inserta en las ordenanzas por un especialista y maestro de la pintura.

El oficial era examinado con la elaboración de un cuadro en donde se colocaban diferentes elementos con la finalidad de mostrar su conocimiento en dibujo, composición, color, luz y perspectiva; ahí mismo se representaban formas recurrentes que se empleaban a menudo en las pinturas. Sobre este proceso habla Clara Bargellini tomando como referencia el examen del pintor guatemalteco Alfonso Álvarez de Urrutia en 1698: “Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, los principales maestros de su tiempo, dieron su aprobación al candidato después de haberle preguntado sobre la definición de líneas, altos, partes y tamaños y de cuerpos, círculos puntos y ángulos y de haber visto cómo había

manchado un lienzo”⁸¹. El término de *manchado* del cuadro nos hace pensar en la habilidad y sobre todo seguridad que debía tener el aspirante para la aplicación de los materiales y su representación, es posible imaginar que con premura durante la examinación tenía que definir trazos contundentes y demostrar con pocos colores a manera de manchas –por su poca definición- colocados sobre el lienzo, la capacidad de resolver lo mejor posible una figura.

En este mismo apartado se precisa “el orden que se debe guardar, la decencia y decoro que se ha de tener en la pintura, principalmente en las sagradas” por lo cual aunque no se especifica cuál es el *otro* tipo de pintura, si es de importancia señalar que la pintura novohispana no giraba en torno a los temas religiosos únicamente, es posible que al igual que en Europa los retratos, bodegones y temas mitológicos ya fueran parte de los encargos.

Al final de esta ordenanza se menciona que el pintor “ha de dar razón del dorado de aceite y del temple”, lo cual al parecer es una precisión técnica también, pues uno de los efectos recurrentes en la pintura novohispana eran los metales y el que más se utilizaba para representar era el oro. En ocasiones –si el cliente podía pagarlo- se aplicaba hoja de oro sobre la pintura; aunque la mayoría de las veces un buen manejo del color podía recrear sus brillos y efectos tanto en óleo como en temple.

En la sexta ordenanza de 1557 se habla de la pintura sobre tela, diciendo:

“[...] los pintores que hubieren de pintar sargas sean examinados en una sarga blanca y de colores y que sepan dar los aparejos a la sarga

⁸¹ Bargellini, Clara. “Interrogante sobre los colores del arte virreinal”, *El color en el arte mexicano*, George Roque, coordinador, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 2003, p. 213.

conforme a lo que conviene, que es antes de pintarla darle su talvina⁸² y los colores y si labrasen en la dicha sarga se han de temprar con su templa de engrudo conforme se hace en los reinos de Castilla y no con cacotle porque es falso y toda la obra que se pinta con cacotle⁸³ no permanece.”

La práctica de la pintura sobre tela no era muy común entonces, por lo que ameritaba estas especificaciones; para las ordenanzas de 1687 ya no se cree necesaria la alusión sobre el tema.

La talvina fungía como una base de preparación o aparejo –que era diferente al de la pintura sobre tabla- y por lo que se menciona en esta ordenanza, en búsqueda de sus propiedades adhesivas era sustituida por diversos materiales locales; aunque aquí solo se menciona al cacotle -pero que al parecer no gustaba por la poca permanencia que tenía o por la posible inestabilidad que tenía el color con esta mezcla-; de igual manera, su presencia en la ordenanza plantea la posibilidad de que se hayan implementado otros materiales adhesivos que les resultaban familiares al indígena, como pudo haber sido el tzahutli, el mucílago o la goma de nopal.

La reutilización del soporte en tela ya comenzaba a ser desde un principio un problema, en la séptima ordenanza de 1557 se hace la mención:

⁸² Base preparatoria elaborada con engrudo.

⁸³ Ruy Díaz de Guzmán en su *Historia Argentina del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata* del año de 1612, describe que el cacotle era una raíz y utilizada junto con otros ingredientes a manera de betún se utilizaba para pegar “al palo navajas de madera”. El documento completo puede ser encontrado en la página web :

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/68049485989571385754491/p0000007.htm>
consultada el 18 de enero del 2009.

“[...] muchos oficiales pintan sargas y lienzos de imágenes en lienzos viejos, y los venden por nuevos [...]”

El tema fue retomado en las de 1687, pero en la novena ordenanza:

“Otro sí, que ninguno pinte en lienzos viejos, ni otras materias de lienzo de china, si no fuere lienzo crudo de castilla nuevo, ni mal aparejado [...] no vayan engañados por malos materiales y asimismo, que ninguno dore ni estofe, si no fuere con muy buenos materiales de castilla [...]”

Como se puede apreciar la reutilización de lienzos fue recurrente a lo largo del periodo virreinal; en las estipulaciones de 1687 es clara la problemática de la regulación de materiales sobre todo porque España tenía el monopolio de muchos de ellos, así su escasez o encarecimiento ponía en apuros a los pintores y por lo que esta mención denota, tuvieron que haber recurrido a otras alternativas como la propia reutilización de lienzos, el empleo de materiales locales o de otros que se vendían de manera clandestina.

En las ordenanzas también se mencionan relaciones laborales, administrativas y mercantiles. En la octava ordenanza de 1687 trata el trabajo de los indios dentro del taller:

“[...] que ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos, sin que haya aprendido el oficio con perfección [...] pero como no hagan pinturas de imágenes de santos, se les permite sin ser examinados, que pinten países (paisajes) en tablas, de flores, frutas y animales y pájaros y romanos y otras cualesquiera cosas [...]”, esta clausula fue revocada.

De hecho en la ordenanza décima quinta, se vuelve tocar este punto: “que el maestro pintor no puede tomar aprendiz que no fuere español”. De igual manera fue revocada. Es de llamar la atención que en las ordenanzas de 1557 no se hace prohibición alguna sobre el trabajo de los indios, lo que se buscaba entonces como se ha señalado anteriormente, era la igualdad de derechos y obligaciones entre locales y peninsulares; pero ya para 1687 se hace evidente la enorme presencia de la mano indígena dentro de los talleres lo que preocupaba a algunos maestros pintores quienes nuevamente intentaban regular la competencia⁸⁴. Relegarlos a temas secundarios –como los fondos de las obras- implicaba que en caso de que se implementaran estas ordenanzas, nunca podrían aspirar a ser maestros pintores ni oficiales calificados.

Aunque en las ordenanzas solamente hablan de los indios, como se mencionó en el capítulo anterior hubo también una importante participación por parte de las castas. Sin embargo, era más inquietante para los que elaboraron las ordenanzas de 1687 la presencia indígena, esto podría interpretarse por la posible insistencia que tenían estos de inducir sus maneras o “usanzas” para la preparación y manufactura de las obras, lo que probablemente no agradaba a algunos maestros.

La responsabilidad que implicaba ser un buen maestro pintor era una constante preocupación, esto puede entenderse pues el sistema de tipo gremial ejecutado de manera “ideal” aparentemente se reproduce a sí mismo; de tal manera que si un maestro sentaba unas buenas bases en la enseñanza del arte de la pintura a

⁸⁴ Además como lo señala Manuel Toussaint, se daba también el caso de que el indígena era el maestro examinado y el oficial un español; un ejemplo de esto fue el caso de Francisco de Bibas quien era oficial del maestro indígena llamado San Juan, dato tomado del acta fechada en 1722, presentada por Toussaint, *op. cit.*, p. 135.

sus subalternos, éstos cuando ocuparan cargos de mayor relevancia lo harían con un buen desempeño y posteriormente lo enseñarían bien de igual manera. En la vigésima ordenanza de 1687 dice:

“[...] que ningún oficial pintor ni dorador, no pueda tener aprendiz para enseñarle el oficio: si no fuere persona examinada del dicho oficio porque a causa de no ser examinado vienen a enseñar a los aprendices cosas falsas [...]”

Sin embargo, en la realidad el modelo al parecer, nunca se reprodujo así y esto se constata en la décima ordenanza de 1557:

“[...] hay muchos obreros que están uno o dos años con un oficial y después se ponen con otro a ganar y no saben el dicho oficio [...] que algún oficial tomare obrero sin que primeramente sea examinado en el arte, que lo tomare para labrar, ésta será causa para que los aprendices trabajen y de ser muy buenos oficiales y haya muy buenos oficiales [...] porque en poco tiempo no se alcanza este arte [...]”

En primer lugar en las ordenanzas de 1557, no se busca la excelencia de un “maestro pintor”, pero sí de un buen oficial y era en quienes recaía la buena enseñanza del arte de la pintura. El que un oficial aceptara a un aprendiz que estuvo poco tiempo con otro, posiblemente cuestionaba la ética del nuevo empleador, ya que permitiría que aprendiera diferentes maneras de aprender a preparar materiales y a su vez, el nuevo aprendiz, revelaría las recetas y tratamientos “secretos” de cada taller a los que hubiese pertenecido anteriormente. Esto más que parecer un “desperfecto” dentro de la aplicación del sistema gremial, invita a pensar en todas posibilidades que con los conocimientos

adquiridos, asimilados y transformados pudieron haber obtenido los aprendices y que posteriormente serían aplicados a través de las diversas formas de pintar, técnicas y materiales provenientes de otros talleres.

Otra de las preocupaciones más importantes era la intromisión de los oficios en diversos encargos, lo cual tenía que ser regulado, en la décima primera ordenanza de 1687 se menciona:

“Otro sí, que los doradores, aunque sean maestros examinados, no puedan concretar ni tomar obra donde hubiere pintura chica ni grande, si no fuere juntándose con un pintor examinado [...] y lo mismo estén obligados a hacer los pintores con los doradores [...]”

En la siguiente ordenanza se exige lo mismo pero para los carpinteros, ensambladores, entalladores. Esto es muy común pues se sabe de maestros pintores que realizaban contratos de retablos completos, excluyendo a otros oficios a quienes realmente competía parte de su elaboración. De manera inversa los doradores tomaban encargos de retablos completos y a su vez contrataban a otros pintores –que era muy común que no estuviesen examinados-. Este problema se observa desde 1557, en la décimo novena ordenanza se señala:

“[...] que ningún oficial que fuere examinado y tuviere tienda pública, que no pueda mandar hacer a indios ni a otros pintores, retablo de pincel ni de estofado, ni dorado para vender si no fuere oficial examinado de ello, porque siendo examinado sabrá dibujar y ordenar cualquier historia sin que haya error ninguno[.]”

La intromisión de los oficios para la elaboración de encargos relevantes, nos deja entrever la versatilidad de los maestros en cuanto al conocimiento de diferentes

“artes” y sus tratamientos, de igual manera destacan el trabajo dinámico entre los gremios y talleres.

Como ha podido observarse a lo largo de este capítulo las ordenanzas muestran *todo lo que se hacía y que no debía hacerse*. La singularidad de su origen en 1557 y reiteración en 1687 invita a reflexionar en las dinámicas y complejas relaciones que había en la Nueva España no sólo en cuanto a los oficios, sino a sus participantes y su manera de interpretar y adaptar la pintura.

El perfil de los que elaboraron las ordenanzas y sus detalladas especificaciones esbozan a experimentados maestros –haciéndose más evidente en las de 1687– por un lado y a autoridades administrativas por el otro; fueron ellos quienes impusieron con tanto detalle los requisitos para aspirar a obtener un grado, la venta de las obras, los materiales a emplearse y tantas cosas más que eran parte de los intereses de una élite; que hizo imposible su cumplimiento. De esta manera fue recurrente que al poco tiempo de su promulgación cayeron en desuso.

Los diversos señalamientos que se hacen en la manera de preparar o de utilizar los materiales, nos dan una pista de la técnica de la pintura de caballete y las posibles incursiones de tratamientos pictóricos particulares que se dieron en la Nueva España y de algunas diferencias con la forma de pintar Europea. De esto se podrá profundizar más adelante al cotejar información con los tratados de pintura de los cuales a continuación se hará mención.

1.4 La manera de aprender el arte de la pintura: *Los grabados, estampas, Tratados y tradición*. ¿Es el arte virreinal una copia fiel de la pintura europea?



Unido al gremio y los talleres que eran los sistemas donde se desarrollaban las relaciones de trabajo, sociales y hasta familiares; estaban las ordenanzas que en su carácter regulatorio indicaban la manera en que debía hacerse la producción de la pintura –desde sus elementos formales hasta administrativos-; Ahora, pensemos en el interior del taller y la manera en que se generaba y desarrollaba el conocimiento de la pintura. Es muy probable que lo primero que se venga a la mente es la necesidad de consultar textos en los cuales se explique la utilización de ciertos materiales, su origen y la manera de prepararlos que, de alguna manera, venían a resolver dudas que se generaban en el taller; en ellos además se mostraban otros temas que involucraban corrientes teóricas de apreciación, ciencia, poesía y otros elementos que eran indispensables para la correcta elaboración del arte de la pintura. Estos son los llamados *tratados*.

Los *tratados de pintura* no deben ser revisados de manera aislada, como si en ellos de alguna manera estuviera “comprimido” todos los saberes de la pintura; a manera de material didáctico estaban también los *grabados y estampas*⁸⁵ que llegaban de la península que eran analizados con suma meticulosidad por parte de los pintores y; en el mismo grado de importancia, deben contemplarse toda una serie de *tradiciones* que comprendían el bagaje teórico y práctico de los pintores – que además variaban según su lugar de origen- quienes implementaban maneras

⁸⁵ Se considera pertinente señalar la diferencia entre *grabado* y *estampa*, pues por metonimia se han señalado como sinónimos aunque no lo son. A la Nueva España llegaban placas de metal o de madera *grabadas* con los diseños de artistas europeos a las cuales posteriormente se les realizaban impresiones; las impresiones en papel son conocidas como *estampas*, que en la mayoría de los casos, no eran traídas con su respectiva placa o grabado.

de pintar dentro de su organización y que eran enriquecidas con los conocimientos locales que se iban incorporando. El vínculo que hubo entre estos tres elementos y su interpretación fue sin lugar a dudas, lo que dio carácter y personalidad propia a la pintura novohispana.

Toda esta serie de componentes, comienzan a responder la pregunta si el arte virreinal fue una copia fiel del arte europeo. Según Nelly Sigaut, el paralelismo con los estilos europeos no ha sido tal y se ha perdido mucho tiempo y energía en aclarar todo lo que un estilo no es en América.⁸⁶

El grabado y las estampas como herramientas de conocimiento



Encuentro de Tobías y Ragüel
Maarten Van Heemskerck (grabado
de Cornelius Cort)

Una vez afianzado el conocimiento de las técnicas europeas de la pintura en el virreinato, comienza la inserción de novedades procedentes de varios centros de importante producción pictórica⁸⁷. El proceso de incorporación de modernos modelos se

resuelve con innovadoras fórmulas iconográficas y también con otras formas en el discurso plástico de mayor complicación en la organización del espacio; mayor colorido y el abandono paulatino del claroscuro hasta lograr la luminosidad que anuncia para la pintura novohispana el surgimiento de una nueva tradición⁸⁸.

⁸⁶ Ella afirma que más que un estilo en la Nueva España hay una *tradición local* (derivada de la acción de transmitir) que es reiterativa tanto para el que transmite como para el que recibe, y como resultado de ello surge un patrimonio original. Sigaut, *José Juárez...*, p. 70.

⁸⁷ Ciudades como Madrid, Sevilla, Venecia, Roma entre otros lugares, a través de sus artistas marcaron las pautas e innovaciones que posteriormente se seguían por pintores de otras ciudades incluyendo los virreinos, quienes “reproducían” los modelos y que son considerados como artistas *periféricos*.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 71.

Un factor de suma importancia que poco ha sido relacionado y en buena parte determina propiedades en la tradición pictórica novohispana es precisamente su *proceso interpretativo*. En Europa el artista famoso una vez que hubiere pintado su lienzo se mandaba grabar y estampar en blanco y negro, así la interpretación del color y sus degradaciones quedaban a la habilidad del maestro grabador. Una vez llegadas estas estampas a la Nueva España, de manera inversa, el pintor novohispano interpretaba todas esas degradaciones en blanco y negro para de nueva cuenta transformarlas en color; lo cual implicaría la confección de un nuevo carácter. En palabras de Sigaut “gracias a esa falta de color se logró un manejo creativo en el ámbito del colorido y su tratamiento⁸⁹”. Este proceso interpretativo de la estampa y el grabado marcó destacadas diferencias entre la pintura europea y la novohispana.



El encuentro de Tobías y Ragüel
Cristóbal de Villalpando

El uso de grabados y estampas era una práctica muy común también entre los artistas Europeos. Las estampas circulaban por todas partes y de hecho, varios tratadistas hablan sobre su utilización. Esto no quiere decir que se copiaran siempre de una manera fiel; al igual que en la Nueva España de varias de ellas se podía componer un tema.

La utilización de estampas para copiarlas ya sea de manera parcial o total; no era una práctica mal vista, servían como modelos a seguir, de inspiración y además,

⁸⁹ *Idem.*

su utilización representaba la mejor manera de aprender de los grandes maestros⁹⁰. Tal y como Francisco Pacheco lo dice “para vestirse de buenas maneras”, quien a su vez pensaba que “bien aprendidas estas maneras” después el pintor podría componer con las “mil secciones de lo que ha copiado”⁹¹:

“se alarga a componer, de varias cosas diferentes artífices, un buen todo [...] y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad es ajeno”⁹²

Siendo esta una técnica de composición muy común en la práctica de la pintura, en la Nueva España toma denominación de tal manera que pueden apreciarse en muchas ocasiones acompañando a la firma en los cuadros las inscripciones en latín: *factis, pintix e inventix*⁹³ las cuales denotaban las herramientas compositivas y creativas de las que se había valido su autor.

Las influencias convertidas en tradición dentro de la pintura novohispana

Hablar de pintores específicos que fueron una fuerte influencia para los artistas novohispanos, sería una extensa tarea que nos alejaría del foco de esta

⁹⁰ Las estampas más comunes que circulaban por España de diversos artistas –en época y procedencia- y que de igual manera llegaban a la Nueva España eran las de: Alberto Durero, Cornelius Cort, Raffaello Schiaminossi, Giulio Bonasone, Marco Antonio Raimondi, Agostino Carracci, Goltzius, Bloemaert, Ribera, Rubens y Van Dyck. En Navarrete Prieto, Benito y Salort Pons, Salvador. “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano” *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Coord. José Luis Romero Torres, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Tf. Editores, 2001, p. 130.

⁹¹ El reto para el pintor según la visión de la tratadística era la “selección” de las formas de la naturaleza, ya que esta debía ser corregida, superada y trascendida.

⁹² Pacheco, *op.cit.*, Libro I, cap. XII, p.269.

⁹³ Estas variaban en terminología pero básicamente pueden reconocerse como: *hizo* (cuando se componía a partir de varias estampas), *pintó* (cuando se reproducía el grabado o estampa), *inventó* (cuando había plena libertad creativa en la composición). Ver a Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 45.

investigación, éstos eran conocidos a través de las estampas y grabados que llegaban como novedades de Europa, tal y como señala Rogelio Ruíz Gomar: “[...]Y es que, la verdad sea dicha, los artistas del Nuevo Mundo copiaban indistintamente los grabados que llegaban a sus manos”⁹⁴; por lo tanto sólo se mencionarán características generales y regionales en las que se ve inmersa la pintura barroca novohispana. Por muchos años se ha señalado en la pintura virreinal una fuerte influencia de la pintura Sevillana –cosa entendible pues Sevilla era el puente entre Europa y América- y de la pintura elaborada en Valencia y Castilla. Sin embargo datos más recientes apuestan que en la pintura novohispana se manifiestan importantes rasgos de Flandes e Italia.

Los modelos que se llevaban a las colonias dependían de todos los fenómenos que ocurrían en el viejo continente, de tal manera que si se suscitaba un cambio, en poco tiempo se hacía notar en el nuevo mundo. Ejemplo de esto es la modificación que hubo en el gusto pictórico ocurrido en España cuando durante el reinado de Felipe II surgió de manera desmesurada el coleccionismo y el mecenazgo, quien contundente, promovió la introducción de artistas italianos. Este hecho impacta profundamente en un centro de producción y de innovación muy importante que era Madrid; así, hay una separación entre lo que se producía en este lugar y lo que hacía



Anunciación
Francisco de Zurbarán

⁹⁴ Ruíz Gomar, Rogelio. “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII” *Anales del IIE*, México, UNAM, 1982, vol. XIII Tomo 1, núm.50, p.99.

Sevilla, siendo de esta manera muy distinta la relación entre Madrid y Sevilla y, entre Sevilla y México, la relación entre los primeros se fue volviendo mucho más distante⁹⁵.

Sevilla, como es de esperarse, tampoco escapó a estas nuevas corrientes; ahí confluían los pintores locales con los flamencos de fuerte influencia italiana (pues era frecuente en el artista Flamenco pasar una temporada en Italia), además también llegaban a esta ciudad una gran cantidad de pinturas, grabados y objetos de diversas procedencias. Este fenómeno generó una serie de cambios importantes en la tradición de la pintura en las distintas escuelas regionales peninsulares; por lo que no se debe dejar de lado que España también tuvo sus propias y diversas influencias.

Todo este mosaico de tradiciones traídas de diferentes partes de Europa confluyen en la Nueva España, las cuales se mezclaban a su vez con la tradición local en donde los pintores “traducían e interpretaban” la técnica, lo cual se manifestaba dentro de un proceso dinámico, confiriéndole al arte virreinal su carácter *ecléctico*.⁹⁶

Los tratados de pintura europeos

Los tratados son textos que explican todo lo concerniente al arte de la pintura; por lo general están divididos en capítulos que desarrollan reglas y preceptos, en los cuales se insertaban además recetas de taller. La motivación que tenían ciertos artistas para la elaboración de tratados más allá de la correcta enseñanza de la

⁹⁵ Sigaut, *José Juárez...*, p. 74.

⁹⁶ Término interpretado como el artista o estilo que combina rasgos de distintas fuentes. En la época barroca no era catalogado de peyorativo, pues se pensaba como positivo tomar lo mejor de diferentes maestros.

pintura, era elevar e incorporar sus operaciones a un rango de arte liberal y podría ser fundamentado a través de conferirle a la pintura un carácter científico con el argumento del “control artificioso” que tenía sobre la representación de los fenómenos naturales⁹⁷.

En los tratados se desarrollan diversas cuestiones: la teoría, que incluía su respectivo “parangón”⁹⁸, óptica, geometría, composición, las diversas técnicas pictóricas y sus materiales, y de igual manera integran apartados en donde se obtienen valiosas indicaciones de cómo preparar colores y soportes, los tipos de pigmentos y colorantes que se podían emplear, se explicaba cómo purificar los aceites y resinas, también se incluyen detalles sobre los dorados y el dibujo así como las habilidades que debe de considerar el pintor en su oficio.

En los tratados las páginas dedicadas a la enseñanza de la “práctica” ocupaban un espacio mucho menor que la “teórica” y estaban generalmente ubicadas al final del tratado, respetando un orden jerárquico de los saberes expuestos.⁹⁹

Se sabe que de igual manera que llegaban a la Nueva España los grabados y estampas, los pintores traían consigo los tratados de pintura, así como los recetarios de taller. Al interior de los talleres circulaban además los manuales y “libros secretos”¹⁰⁰ que no sólo se apoyaban con fuentes clásicas autorizadas;

⁹⁷ Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*, México, Ramón Llaca y Cía., 1996, p. 10.

⁹⁸ Término acuñado por Guglielmo Manzi y consistía en una secuencia de enfrentamientos polémicos entre la pintura y alguna de las restantes artes. “El parangón reúne los problemas generales de la práctica artística, aunque sin entrar en detalles, y los encuadra en una serie de consideraciones previas que atañen principalmente a la dignidad de un arte”. El parangón suele dividirse en varios apartados: pintura y ciencia, pintura y poesía, pintura y música y, pintura y escultura. Datos tomados de Da Vinci, *op.cit.*, p. 27-28.

⁹⁹ Siracusano, *El poder de los colores...*, p. 171.

¹⁰⁰ Gabriela Siracusano llama así a esos escritos coloniales encontrados en Sudamérica que daban consejos a pintores en cuanto a la preparación del color –en muchos casos para abaratar su costo- y su aplicación, todo esto bajo el lente de la experiencia personal y es de suponer que también existieron en la Nueva España.

estos textos permiten suponer una simultaneidad y una coexistencia de conocimientos con otros ámbitos vinculados a la química y a la alquimia, la mineralogía y la astrología contemporáneas.¹⁰¹

Los tratados más conocidos en Europa y que también eran familiares en la Nueva España son¹⁰² :

- *Libro dell'arte* (ca.1630) de Cennino Cennini
- *Tratado de pintura* que Leonardo da Vinci terminó aproximadamente en 1498
- *Le vite de' più eccellenti architetti, pitttori, et scultori Italiani* (1550 y 1568) de Giorgio Vasari
- *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633)
- *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco en 1649
- *Della Pittura* de Alberti (1485)

La elaboración de tratados era una práctica común en otras áreas y se sabe que el conocimiento que se expresaba en ellos compartía saberes con la pintura por vía de la lectura –silenciosa o en voz alta-, de la transmisión oral y por la práctica entre maestros y aprendices.

El arte maestra y su importancia en la técnica de la pintura barroca novohispana

¹⁰¹ *Ibid.*, p.170.

¹⁰² Según los estudios publicados por Vázquez, Javier y Falcón, Tatiana. “José Juárez: la técnica de pintar”, en *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, p.285; aunque ellos no mencionan otros tratados, con los datos arrojados por *El Arte Maestra* se puede suponer que no era desconocido para los pintores novohispanos el tratado de Alberti.

Los tratados de pintura representan una importante plataforma teórica y práctica; el hecho de que no se conociera la existencia de un tratado de origen novohispano infería la poca capacidad reflexiva y sólo el carácter receptivo que hubo por parte de los artistas del nuevo mundo. Sin embargo, a raíz de la publicación del documento titulado *El Arte Maestra* “primer y único texto teórico relativo a una de las bellas artes de esa época de México y acaso en América, hasta ahora conocido”¹⁰³ se han propuesto nuevos e importantes paradigmas que confieren un carácter muy distinto a la vida pictórica virreinal.

El Arte Maestra es una traducción inconclusa realizada por artistas novohispanos del documento escrito por el padre jesuita italiano Francesco Lana Terzi, cuyo título original es: “L’Arte Maestra discorre sopral’arte della Pittura, Mustrando il lodo di perfettionarla con varie inventioni e regole pratiche apparteneti á questa materia” terminado en 1670.¹⁰⁴ Está conformado por cuatro capítulos:

- *Preceptos pertenecientes a la invención*
- *Preceptos que pertenecen al diseño*
- *Preceptos pertenecientes al colorido*
- *De varias maneras de pintar, y dibujar con algunas invenciones pertenecientes a esto.*¹⁰⁵

Este texto hasta ahora ha tenido dos invaluable aproximaciones: las realizadas por Myrna Soto (*El Arte Maestra: Un tratado de pintura novohispano, 2005*) y por

¹⁰³ Tovar de Teresa, Guillermo. Prólogo del *Arte Maestra: Un tratado de pintura novohispano*, estudio realizado por Soto, Myrna. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, p. 11.

¹⁰⁴ Lana Terzi (1631-1687), al igual que otros tratadistas tenía interés por áreas científicas, es de hecho, considerado el padre de la aeronáutica. Su *Prodo Overo Saggio di alcune inventioni nuove premesso all’arte maestra*, entre otros 20 escritos de diferentes ciencias se incluía este texto enfocado a la pintura.

¹⁰⁵ A lo largo del presente estudio se presentarán fragmentos de este tratado que apoyen las ideas que se esbozarán para la explicación del tratamiento de la pintura, desde su parte conceptual hasta la matérica.

Paula Mues (*El Arte Maestra: Traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, 2006*)¹⁰⁶; ambas coinciden que este texto toma como base el tratado *De Pictura* de León Battista Alberti (1404-1472), quien logró que su escrito no fuera un recetario de técnicas, sino que buscaba la creación de una teoría científica-técnica de la pintura y fue un texto fundamental para el desarrollo de la teoría artística renacentista. En su análisis ellas señalan que el pintor novohispano José de Ibarra¹⁰⁷ fue uno de sus redactores o traductores y; que este documento se gestó en alguna de las academias pictóricas surgidas en la Ciudad de México a mediados del s. XVIII.

Llama la atención la selección por parte de los artistas novohispanos hacia el texto de Lana, esto posiblemente haya sucedido por la idea que tenía el jesuita de unir la *ciencia especulativa* y la *ciencia práctica* –a lo que se consideraba *El Arte Maestra*¹⁰⁸–, es decir, hacer la perfecta comunión entre la teoría y la práctica con la finalidad de obtener mejoras en la pintura¹⁰⁹, todo esto en defensa de la

¹⁰⁶ Aunque ambas toman para su estudio este texto, cada una lo encamina a diferentes apreciaciones, por un lado la maestra Soto propone que el Arte Maestra es un tratado de pintura creado por un pintor novohispano y expone con detalle una serie de argumentos que la llevan a este resultado y; por otro lado, Mues expone que el autor intelectual de este tratado es Lana pero que su utilización e interpretación deja ver a una comunidad artística e intelectual novohispana con necesidades particulares. Esta investigación está postulada en las ideas planteadas por Mues; aunque también en este y otros en capítulos serán utilizadas las valiosas aportaciones de la maestra Soto.

¹⁰⁷ (1688-1756) Importante pintor del siglo XVIII quien fue discípulo de Juan Correa; autor de numerosas obras pictóricas y que además gustaba de la escritura, de esto queda testimonio en los poemas que aún se conservan. Junto con el pintor Miguel Cabrera intervino en el estudio de la imagen de la Virgen de Guadalupe en 1751; fue ferviente promotor de la intelectualidad de la pintura y participó en la *Academia de Corrección de Dibujo y Pintura* de los hermanos Rodríguez Juárez desde 1722. También creó su propia *Academia de Pintura* en 1753. Guillermo Tovar de Teresa, prólogo del *Arte Maestra Un tratado de pintura novohispano*, pp. 11-13.

¹⁰⁸ Myrna Soto sugiere que este título tiene su origen en el *dictum* con que Alberti calificó a la pintura: “Por tanto, la pintura tiene tales virtudes que sus maestros no sólo se ven admirados en sus obras, sino que también se sienten similares a un dios. ¿No es acaso la pintura maestra de todas las artes o su principal ornamento?”, Cita de Alberti tomada de *El Arte Maestra...*, p. 28.

¹⁰⁹ Mues, *El Arte Maestra...*, p.38.

intelectualidad virreinal que estaba ya muy en boga en pleno siglo XVIII. Dada la naturaleza del tratado y pese a lo que podría pensarse –la ferviente religiosidad de la sociedad novohispana según la historiografía tradicional- *El Arte Maestra* contrasta con la mayoría de los tratados italianos y del mundo hispánico los cuales “valoraban siempre la importancia de la pintura en función de su aportación al culto católico”¹¹⁰; la mayoría de las referencias ahí plasmadas son de carácter mitológico e histórico, no bíblico; de ahí que nuevamente la selección de los novohispanos de este tratado sugiera una mayor preocupación hacia el arte de la pintura *per se*, y no hubiese una motivación para haber incluido referencias religiosas o sustituido las referencias profanas por bíblicas.



José de Ibarra
Inmaculada concepción

Paula Mues describe que el manuscrito original de Lana es más rico en datos, que participaron varios traductores; que en su redacción se agregó un sólo párrafo; que hay párrafos inconclusos, otros que se omitieron y otros que solamente se tradujeron de manera parcial dejando inconclusa la idea. La libertad con la que decidieron redactar esta traducción, sus aportaciones y omisiones, propone hacer una reflexión más profunda sobre la personalidad del pintor virreinal y su contexto, Mues señala:

“Durante buena parte de la época virreinal, la traducción al castellano de textos escritos en lenguas europeas modernas fue algo extraño, y cuando

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

ocurrió se trató casi siempre de obras religiosas o devocionales. Resulta insólito, por lo tanto, encontrarse con la traducción de una obra técnica y sumamente especializada, del interés de un grupo social –los pintores- al que apenas se les ha reconocido iniciativa, reflexión y preparación para cambiar su condición hasta cierto punto marginal.”¹¹¹

La omisión de ciertos párrafos durante la traducción – tal es el caso de la explicación de las mejores maneras de imprimir o aparejar los lienzos; cómo evitar que los colores perdieran viveza; la forma de balancear las luces y las sombras; y la manera de representar buenos paños u otros atuendos de las figuras¹¹²- podría interpretarse que en los artífices novohispanos ya había un proceso reflexivo previo y completamente asimilado, que podían sentir esas explicaciones redundantes u obvias o que de alguna manera “se seguían fórmulas tradicionales muy arraigadas”¹¹³; aunque sin embargo también valdría la pena apuntar que posiblemente eran párrafos de mayor complejidad para la comprensión y correcta descripción, por lo que es posible que se hubiesen dejado para después y, al ser éste tratado un texto inconcluso no alcanzaron a incorporarse.

Por otro lado, algo más que podría ser muy atractivo para los traductores novohispanos, era la importancia que Lana le da en su texto al color¹¹⁴. De hecho en el capítulo *Preceptos pertenecientes al colorido* se deja entrever la “tradición local” existente entre los pintores de ese tiempo al solamente agregar un párrafo al

¹¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹¹² Encontrado en el capítulo *Preceptos pertenecientes al colorido*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁴ Hay que *recordar* que en Italia había dos maneras de valorar la pintura: una a través del diseño promovida por la escuela Romana y Florentina y; otra cuya intención era reconocer que lo más importante era el color, argumento que sostenía la escuela Veneciana. Ambas posturas se mantuvieron en pugna por casi tres siglos y aunque la Nueva España al parecer no tenía participación en esta disertación; es probable que según sus intereses hubiesen escogido la influencia de carácter veneciano; esto puede explicar la selección del *Arte Maestra*.

texto y es el que describe la mejor manera de aplicar el color y cómo se hacía “en nuestros Reynos de las Indias”:

“Algunos hacen sobre la paleta varias templeas acomodadas ael uso que hade tener deellas: en nuestros Reynos de las Indias, duró muchos años esta destemplada necesidad; hasta que Juan Rodriguez Juares, el Villalpando, y Aguilera famosissimos en sus pinturas despreciaron con animo verdaderamente heroico esta cansada timidez, introduciendo las mezclas delos colores delos pinceles al lienzo”¹¹⁵

Lo mencionado es sumamente importante pues enfatiza el profundo interés que había sobre el tema y explica además una de las particularidades pictóricas novohispanas –el tratamiento del color-¹¹⁶; en este mismo párrafo nos da una pista de quienes eran ejemplo de esta manera de trabajar: Juan Rodríguez Juárez¹¹⁷, Cristóbal de Villalpando¹¹⁸ y Juan Francisco de Aguilera¹¹⁹, artistas que sin lugar a dudas fueron grandes exponentes de la pintura virreinal que dejaron huella tanto en su época como posteriormente y por lo que se denota además plantearon novedosas maneras de pintar. Esta inserción que será analizada de manera profunda posteriormente, muestra una vez más cómo los pintores novohispanos se apropiaron del texto y le dieron un sentido que reforzaba los intereses de su época.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁶ Hay que recalcar que los traductores novohispanos no solamente agregan el párrafo sino que además contradicen lo que sugiere Lana, pues éste recomienda siempre mezclar los colores en la paleta antes de ponerlos en el lienzo.

¹¹⁷ (1675-1728) fue hermano de Nicolás, hijo de Antonio, nieto de José y bisnieto de Luis Juárez; una de las más importantes dinastías de pintores en la Nueva España; pintó los lienzos del Retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana, también junto con su hermano Nicolás fundó la *Academia de Corrección de Dibujo y Pintura*, de tal forma que fueron una gran influencia para muchos artistas novohispanos.

¹¹⁸ (1646-1714) para información sobre éste pintor, remitirse al segundo capítulo de este estudio.

¹¹⁹ Hay muy pocos datos sobre éste pintor, Myrna Soto menciona que “es español, y que él fue quien marcó la transición de la escuela de la época de Echave a la de Cabrera” *op. cit.*, p. 59.

La pregunta que también nos hace reflexionar es hacia quién iba dirigida esta traducción; hay que recordar que ya comenzando el siglo XVIII ya habían surgido las *Academias* por lo que muy probablemente necesitaban de textos que reforzaran el aprendizaje y qué mejor que una interpretación local; así se dieron a la tarea de elaborar uno pero tomando como base un tratado que coincidiera con sus intereses y mejorara la *manera de hacer pintura* para poder incluir cosas que se discutían día a día en el quehacer de la pintura; Mues señala que el texto de Lana estaba escrito de una manera “programática y didáctica” y que al conservar el uso de la primera persona durante la traducción aseguraban un tono pedagógico. Así *El Arte Maestra* cumplía con dos funciones: “proveer las bases teóricas para la enseñanza de la pintura y conservar de manera estructurada y clara la historia local”¹²⁰.



Juan Rodríguez Juárez
Inmaculada Concepción

En realidad se desconoce el alcance y accesibilidad que pudo haber tenido esta traducción, es decir, si también fuese posible que se conociese en algunos talleres de pintores novohispanos y que apoyara de alguna manera al

maestro pintor para explicar cuestiones tocantes del oficio al

aprendiz; sin embargo dadas las omisiones en la traducción y la falta de detalle para la explicación de la preparación de materiales, parecería como si *El Arte Maestra* fuese más bien un texto dirigido a pintores más experimentados.

¹²⁰ Mues, *El Arte Maestra...*, p. 67.

En las inserciones o modificaciones de *El Arte Maestra* no se revelan rasgos en los que se pueda inferir la participación indígena –por parte de alguno de los traductores- o que se mencione la utilización de materiales locales; el único pasaje que podría sugerir algo al respecto es el cuarto capítulo titulado: *De varias maneras de pintar, y dibujar con algunas invenciones pertenecientes a esto*; en él solamente hay una línea que dice: “Pintura de Plumas de Nuestras Indias” que sustituye a un breve párrafo en el que Lana hace mención a la pintura o mosaico de plumas de aves¹²¹. Aunque en ninguna otra parte del texto hay nada más al respecto, al decir “Nuestras Indias” denota el *orgulloso* reconocimiento que había de la tradición local para la elaboración de esta técnica utilizada desde la época prehispánica y que llenó de asombro a los primeros cronistas europeos¹²²; y cuya tradición continuó a lo largo del virreinato hasta el siglo XIX¹²³. Posiblemente la omisión del resto del párrafo de Lana fue una incisiva consideración por la falta de aportación al reconocimiento que hubo por parte del autor hacia la tradición local que había traspasado fronteras, pues *orgullosamente* en la Nueva España era emblemática la destreza con la que se elaboraba esta manera de pintar y que era de común entendimiento entre los artífices novohispanos.

Aunado al entendimiento de los tratados, Gabriela Siracusano propone: “hay que considerar la resignificación y/o permanencia de tradiciones locales indígenas para las cuales la manipulación de los pigmentos transitaba a través de un oficio pictórico, un control de los misterios de la naturaleza y una ritualidad”¹²⁴. Que

¹²¹ Lana al respecto no menciona nada de la técnica de manufactura, únicamente menciona que la viveza de los colores de las plumas sucede por los “elementos aéreos e ígneos”, y a que su textura provoca reflejos peculiares a la luz. Mues, *op. cit.*, p.125.

¹²² Son numerosas las referencias como las expresadas por Motolinía, Bartolomé de las Casas, Bernardino de Sahagún, etc. Myrna Soto cita fragmentos de algunos textos que describen esta técnica. Soto, *op. cit.*, p. 218.

¹²³ Toussaint señala “como última expresión del arte plumario en México, el escudo de las Armas Nacionales que fue ofrecido al Congreso en 1823” Toussaint, *op. cit.*, p.20.

¹²⁴ Siracusano, *op. cit.*, p. 187.

aunque en el Arte Maestra no se hace evidente, en la obra pictórica se revelan como elementos que siempre estuvieron ligados al quehacer diario dentro del taller y no necesariamente al interior de las academias de pintura.

Hablar de la manera en cómo se enseñaba la pintura y sobre todo de cómo se aprendía la pintura en la Nueva España, determinó muchas cuestiones que marcaron particularidades en las obras pictóricas virreinales. La forma de preparar los materiales y de aplicarlos según indicaban los tratados, seguramente tuvo que ser adaptada a los recursos materiales locales y desarrollados a “la usanza” que era transmitida de generación en generación dentro del taller. Hubo una selección consciente de los modelos a seguir, en donde la relación pintor-receptor decidía cuáles se continuaban o se desechaban; cuáles se apropiaban y transformaban y; sobre todo lo más inquietante: ¿cuál era la mejor manera de interpretar y representar lo que era el sentir novohispano? ¿de qué manera estar al día con las novedades pictóricas europeas sin perder la identidad novohispana?. Aunado a esto, hay una conceptualización del quehacer pictórico novohispano que quedó plasmado en el documento *El Arte Maestra*, el cual ha demostrado a través de sus reflexiones hechas por una comunidad artística dirigidas a su propia comunidad, que el arte virreinal *definitivamente no* es una copia fiel de la pintura europea.

1.5 Obtención de Materiales. ¿Utilización de materiales locales?



Seguirle el rastro a la técnica de la pintura barroca novohispana nos orilla hacia la exploración de su parte matérica, es decir, en palabras de Gabriela Siracusano “hacer una revisión material de la obra como si fuera un documento”¹²⁵ la cual tiene una parte tangible –los pigmentos, colorantes y otros materiales empleados- y una parte intangible –sus relaciones de producción, de comercio y la tradición que va implícita en la selección y preparación de los materiales- que nos abre un panorama poco explorado aún en nuestro país. Esto no quiere decir que aún no se haya hecho, alguien que sin lugar a dudas ha sido un importante pilar en el estudio de los materiales empleados en la pintura novohispana es Abelardo Carrillo y Gariel¹²⁶, en su libro *Técnica de pintura de Nueva España* hace una importante reflexión, él menciona que es necesario conocer los materiales empleados para la preparación de lienzos y pinturas pero no considerados “únicamente como un producto material de determinada constitución” sino revisados por otras disciplinas con la finalidad de entender la transmisión del oficio de la pintura y así poder determinar con suma claridad una *escuela de pintura novohispana*¹²⁷.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁶ Se quiere destacar que este autor no era un químico aficionado al arte virreinal como en ocasiones se le presenta; Pedro Ángeles Jiménez mostró todo el bagaje que tuvo este investigador y su acercamiento al arte a través de los cargos burocráticos que desempeñó en México y de su paso por la Academia de San Carlos y cómo esto lo ayudó a promover a integrar el trabajo interdisciplinario a la historia del arte. Si se quiere profundizar en esto ver: Ángeles, Pedro. “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte”. *Historia del arte y restauración*. 7o Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000. Estudios de Arte y Estética 51: pp. 125-137.

¹²⁷ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, Segunda edición, 1983, p. 7.

Una importante guía para el conocimiento de los materiales que se empleaban en la pintura novohispana son los *tratados* pues en ellos no solamente se explican cuáles eran y cómo se preparaban, sino que además se describía con sumo detalle su correcta utilización. Aunado a estos textos en la Nueva España quedan como valiosos testimonios *las ordenanzas del gremio de pintores y doradores*, en ambas, las de 1557 y 1687 también se hacen importantes menciones de los materiales que supuestamente debían utilizarse y de los materiales que se utilizaban y que no se debía hacerlo. Otras maneras de conocer un poco más sobre éste tema ha sido a través de otras fuentes que de alguna manera comparten información con la pintura, tal es el caso de las *ordenanzas del gremio de tintoreros* (1557), y las cartas de relación de los productos que importaba la Corona Española, así como los inventarios de materiales que se vendían en boticas y tlapalerías, entre otras fuentes que poco a poco van vinculando datos que han salido a la luz en los últimos años.

La práctica de la obtención de materiales y en particular de los colores, requería de conocimientos técnicos que los pintores manejaban muy bien ya sea por la vía de la lectura, de la experimentación o de la transmisión oral; y parecería lógico que a partir de ello hayan tenido intercambio con el gremio de los tintoreros –para la adquisición de materiales o de técnicas para su obtención- y con aquellos provenientes de otros campos como la iatroquímica¹²⁸ o la farmacopea¹²⁹.

¹²⁸ Aunque no se conocía como tal antiguamente, es una rama de la química y de la medicina que toma sus bases de la alquimia. La iatroquímica busca encontrar explicaciones químicas a los procesos patológicos y fisiológicos del cuerpo humano, y proporcionar tratamientos con sustancias químicas. Se la puede considerar como la precursora de la bioquímica. Referencia tomada de Wikipedia en la página web: <http://es.wikipedia.org/wiki/Iatroqu%C3%ADmica>, consultada el 2 de abril de 2009. Siracusano, *op cit.* p. 139.

¹²⁹ *Idem.*

La compra-venta de los materiales del pintor

Cuando se habla de la ruta comercial, se piensa que de manera ideal la Corona Española tuvo el monopolio de la venta y distribución de gran parte de las materias primas llegadas a los virreinos, como señala Rosa Diez “los materiales para los pintores eran traídos de España y a la península llegaban de otros lugares de Europa y de la India”¹³⁰, aunque no siempre fue así, otra manera en que los materiales llegaban a la Nueva España era a través del comercio de piratas y corsarios que vendían de manera ilegal sus productos los cuales provenían de Europa y Asia a un bajo costo –gracias a que no pagaban impuestos reales-¹³¹. Así, los pintores novohispanos compraban sus materiales en las boticas y tlapalerías; no siendo éstos los únicos lugares pues, se sabe que otros se adquirían según las cartas elaboradas por Bernardino de Sahagún y Hernán Cortés en tianguis y mercados de ahí que probablemente se hayan tratado de productos locales; aunque para Cortés estos pigmentos eran para uso de los pintores, Sahagún dice que eran utilizados más para el teñido de textiles. Este último describe que entre estos colores se encontraban: grana, amarillo claro (elemento desconocido), azul claro (desconocido), negro de humo, cardenillo y almagre¹³². Aunque esta referencia es del siglo XVI, es muy probable que a lo largo de todo el virreinato haya continuado esta práctica comercial.

Los pigmentos en particular eran determinantes para el cobro y cotización del trabajo de los pintores de esa época, pues con base en ellos se valuaba su trabajo. Como se ha mencionado anteriormente, cuando se realizaban encargos

¹³⁰Diez, Rosa. “Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII”, *El arte en tiempos de Juan Correa*, María del Consuelo Maquívar coordinadora, México, INAH, 1994.p.80.

¹³¹ Alarcón y Alonso, *op. cit.*, p. 33.

¹³² *Idem.*

se elaboraban contratos; en caso de ser cancelados por causas ajenas al pintor, éste recibía una compensación y remuneración hecha casi exclusivamente por el valor y utilización de sus pigmentos.

La utilización de materiales locales

No todos los materiales empleados para pintar provenían del comercio con España, Carrillo y Gariel comenzó un estudio en el cual pretendía hacer un mapa que ubicara las zonas en la Nueva España donde se producían las materias primas que usaban los pintores de la época; sin embargo nunca lo concluyó y lo integró a su publicación *Técnica de la pintura de Nueva España*. Es un importante acercamiento pues además de la recopilación hecha de los materiales empleados que fueron más conocidos -pues eran exportados hacia Europa como la cochinilla y el añil, por ejemplo- transcribe una serie de datos de cronistas e historiadores que narran las relaciones entre los materiales usados para la farmacéutica o la medicina tradicional prehispánica, y la pintura. Entre éstos no solamente se mencionan plantas para extraer color como la “orchilla” (liquen cuyo color varía del rojo al violeta), la corteza del colorín o zompantle (que produce un color amarillo), el palo de Campeche (proporciona tintas rojas, violetas, azules o verdes según el mordente¹³³) y el “zacapale” o “zacatlascale” (que produce un color amarillo), el “huixquahuitl” (también conocido como palo de Brasil y produce un color rojo); se habla también de resinas, gomas, gomorresinas y aceites diferentes a los que describen los tratados (como el tzauhtli –goma de orquídea-, la caraña y la tecamaca – resina usada para curaciones-, por ejemplo). Él también apunta a que

¹³³ El mordente es la sustancia química compuesta de sales metálicas que actúan directamente sobre las fibras y ayuda a que el colorante se “fije” durante el teñido. El color que resulta va a depender de la acidez o de la alcalinidad de esta sustancia.

toda la tradición prehispánica en cuanto al conocimiento de plantas no se perdió con la llegada de los españoles y, aunque finalmente no pudo comprobar su uso en la pintura de caballete, aún no se puede descartar el hecho de su empleo como materias colorantes, aglutinantes, aditivos o para el uso de algún efecto en particular.

La selección de los colores

Aunque los materiales que se empleaban para elaborar una pintura son varios – desde el bastidor, tela, pigmentos y aglutinantes hasta el barniz- se hará un mayor hincapié en los que conforman a la imagen y su representación a través de los colores, los cuales fueron determinantes en las particularidades de la pintura novohispana.

Durante el siglo XVII los pigmentos y colorantes¹³⁴ utilizados en la pintura -según los análisis químicos elaborados en algunas obras- fueron pocos; sin embargo esto nunca fue una limitante para crear en el lienzo una enorme paleta cromática. La técnica de un pintor, aunque era sistemática en su preparación; dependía de su habilidad, experiencia y creatividad para lograr diferentes soluciones plásticas y efectos.

¹³⁴ Es pertinente hacer la aclaración que aunque ambas son materias colorantes, los pigmentos son de carácter insoluble, mientras que una particularidad de los colorantes es su solubilidad. En la preparación de materiales para pintura las partículas insolubles se mezclan en el aglutinante, por lo tanto para poder utilizar a los colorantes es necesario transformar químicamente su naturaleza soluble a través de la reacción de la materia colorante y un medio precipitante para convertirlo en una laca –la cual es insoluble-. De la misma manera cuando se habla en este texto de pigmentos se refiere a aquellos minerales utilizados para pintar; mientras que decir colorantes nos remite a su origen vegetal o animal. Para profundizar un poco más en el tema ver a Doerner, Max y Hope, Thomas. *Los materiales en la pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté, sexta edición, 2000, p.7.

Resulta interesante que la utilización del color no era una práctica arbitraria o solamente de gusto por parte del pintor. En los textos manuscritos del siglo XV y XVI y que eran utilizados comúnmente para la enseñanza de la pintura hacían mención de la cualidad química de los colores, la cual también se puede entender como la conclusión de una práctica que pintores y alquimistas desarrollaban y atendían al manipular las sustancias. Muchos de estos escritos recomendaban entre sus secretos, tomar en cuenta la “animosidad” de ciertos pigmentos con otros; un ejemplo de esto es lo expuesto por Gian Paolo Lomazzo, en su *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* publicado en Milán en 1584, dice:

“El oropimente es enemigo de todos los colores, salvo del yeso, ocre, azules, smaltes, verdeazules, tierra verde, hematite, índigo, mayólica y laca.

El verdeazul es amigo de todos, excepto del cardenillo, el cardenillo es amigo de todos salvo del oropimente, el yeso, el blanco seco, el mármol molido, [...] cinabrio y minio.

El cinabrio artificial es enemigo de la cal de cardenillo, y del oropimente.”¹³⁵

La explicación de la animosidad de los materiales, tocaba un importante punto: ¿qué colores podían ser mezclados entre ellos para que posteriormente no sufrieran alteraciones o variantes en el color?¹³⁶, este era un conocimiento sumamente necesario para el pintor y que al parecer se introducía a lo largo del

¹³⁵ Cita tomada y traducida por Gabriela Siracusano, *El poder de los colores...*, p. 190.

¹³⁶ La alteración del color fue siempre un problema para los pintores novohispanos, el caso más conocido de este tipo es la *migración* del manto que ha sufrido el ayate de la Virgen de Guadalupe, el cual de ser en un principio azul se ha tornado en verde –alteración sumamente común en el color azul cuando tiene partículas de cobre en su composición química –; lo cual ponía en cuestionamiento la divinidad de la imagen. Fue tal el revuelo que produjo este cambio, que pintores del siglo XVIII como Miguel Cabrera, tuvieron que autenticar y argumentar sobre la divinidad de la imagen, quedando plasmado en el documento: *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*, publicado en 1756.

aprendizaje del oficio –aun así es recurrentemente encontrar en la obra virreinal alteraciones de color, que no solamente ocurrían por una mala combinación química entre los materiales, sucedía también por una mala preparación o por la utilización de pigmentos adulterados-. En *El Arte Maestra* no se aborda este tema, pero sí se hacen recomendaciones de la selección de los colores según los elementos de la naturaleza para imitar sus efectos y particularidades:

“Dela misma suerte el Pintor queriendo imitar la Naturaleza usa quatro colores principales correspondientes a los elementos, Cinabrio, Minio, o Laca porel fuego; Azules parael aire; verdes para el agua y cenizas, y oscuros que representan la Tierra. Esto los temple de modo, que donde predomina uno delos elementos se aumenta aquel color quele representa; y assi para expresar un hombre sanguíneo y lleno de ira, se usa el Cinabrio, y del Minio; y para una sangre obscura se usa la laca: mas queriendo representar un rostro tímido, frío o lánguido, se carga del ceniziento; y así de los demás.”¹³⁷

Con esta cita los autores de este texto nos dan un indicio de algunos colores que se utilizaban en la paleta novohispana y bajo qué criterio era mejor aplicarlos con la intención de lograr un mayor dramatismo en la imagen.

De los colores encontrados en la pintura de caballete barroca novohispana

Además de lo descrito por Carrillo y Gariel, podemos afirmar que muy pocas publicaciones nos describen algo sobre los materiales empleados en la pintura barroca novohispana, de ahí que las aportaciones que hagan los químicos y restauradores durante el proceso de intervención de las obras a través de los análisis son invaluableles.

¹³⁷Mues, *El Arte Maestra...*, pp.101-102.

El primero en hacer mención de los pigmentos utilizados en la paleta novohispana fue Carrillo y Gariel, quien en 1946 señaló la presencia de diez colores¹³⁸: bermellón, azul, ocre, jénuli, tierra roja en diversos tonos, negro y blanco aunque también señala el uso del cardenillo, el verde montaña y el carmín¹³⁹. Años más tarde en 1987 el historiador del arte Rogelio Ruíz Gomar con base en los datos arrojados por las historias clínicas elaboradas durante los trabajos de restauración de algunas obras de Luis Juárez¹⁴⁰ menciona trece colores: azurita, resinato de cobre, cinabrio, oropimente, rejalgar, gamboge, siena natural, sombra natural, sombra tostada, albayalde, carbonato de calcio¹⁴¹ y almagre¹⁴².

Por otro lado, a principios de la década de los noventa, el restaurador Manuel Serrano en un informe de los trabajos realizados en el biombo *Los cuatro continentes*, pintado por Juan Correa¹⁴³ menciona la presencia de: negro, azul

¹³⁸ Se quiere destacar que Carrillo y Gariel no hace mención de en qué obras o de qué artistas en particular obtuvo este resultado, sus referencias son más de carácter documental en fuentes como las crónicas y los historiadores.

¹³⁹ Carrillo y Gariel, *op cit.*, pp. 36-42.

¹⁴⁰ (¿1585?-1639) descrito como Ruíz Gomar como un pintor exitoso, dramático y conservador; realizó importantes encargos en diversas ciudades del país como Zacatecas, Puebla, Michoacán y México. Fue discípulo del pintor vasco Baltasar Echave Orio, se le considera como un pintor con características manieristas en el empleo del color. Datos tomados del estudio hecho por Sigaut en *José Juárez...*, pp.45-50.

¹⁴¹ Según la restauradora Rosa Díez es probable que la presencia del carbonato de calcio muestre una utilización como carga y no como pigmento colorante; pues como ella lo señala este pigmento cuando se mezcla con aceite tiende a ser transparente.

¹⁴² Díez, *op. cit.*, p.81.

¹⁴³ (1646-1716) quien firmara en algunos documentos como “mulato libre, maestro pintor” contemporáneo a Cristóbal de Villalpando, fue el primer pintor que realizó una calca en papel aceitado a la auténtica imagen Guadalupana. Fue maestro de pintores como José de Ibarra (uno de los traductores de *El Arte Maestra*), pintó entre muchas obras importantes algunas que pertenecen a la Sacristía de la Catedral Metropolitana. Tomado de: Velázquez Gutiérrez, María Elisa. *Juan Correa*, México, CONACULTA, 1998, pp.12-38.

ultramarino, óxido de hierro, blanco de plomo, rojo bermellón, verde resinato de cobre, ocre amarillo y laca roja.¹⁴⁴

De los datos más recientes encontrados son los publicados en el 2002 bajo el título de *José Juárez: la técnica del pintor*, estudio realizado por el químico Javier Vázquez Negrete y por la restauradora Tatiana Falcón, quienes por medio de reacciones microquímicas y microscopía óptica sobre 8 obras de José Juárez¹⁴⁵, de las cuales se obtuvieron los siguientes resultados:

Azules
azurita¹⁴⁶ y añil

Amarillos
ocre, amarillo de plomo o jénuli, oropimente (sulfuro de arsénico) y gamboge (laca orgánica)

Rojos
hematita, cinabrio, laca orgánica roja y violeta (madder lake violet), así como cochinilla

Naranjas
minio (naranja de plomo) y rejalgar (sulfuro de arsénico)

Verdes
malaquita –al igual que la azurita el tono depende del tamaño de partícula- y resinato de cobre

Blanco de plomo o Albayalde

¹⁴⁴ Díez, *op.cit.* p. 82.

¹⁴⁵ (1617-1661/1662) Perteneciente a una de las más importantes dinastías de pintores, hijo de Luis Juárez, suegro de Antonio Rodríguez y abuelo de Nicolás y Juan Rodríguez Juárez; todos ellos representantes de la pintura virreinal a lo largo de casi 130 años. Fue además maestro de pintores reconocidos como Baltasar de Echave Iba y Cristóbal de Villalpando, siendo una gran influencia para ellos. En la pintura de José Juárez se le han reconocido rasgos de Zurbarán, Alonso Vázquez y Martín de Vos, entre otros pintores. Sigaut, *José Juárez...*, pp. 48-64.

¹⁴⁶ El tamaño de la partícula incide en el tono, si es grande se oscurece, si es fina aclara.

Tierras

tierras de sombra cruda-natural- y tostada

Negro de humo

Como puede observarse Vázquez y Falcón mencionan dieciocho pigmentos para lograr ocho colores básicos¹⁴⁷ y; de ahí en adelante a través de sus combinaciones crear una paleta cromática abundante. Es importante señalar que en sus resultados no se observan los dieciocho pigmentos utilizados en una misma obra, por lo que se podría suponer que en ocasiones unos eran remplazados por otros según las circunstancias.

Si se hace un cotejo entre los datos arrojados por las diferentes investigaciones, se podrá observar que el hecho de que se hayan encontrado una mayor cantidad de pigmentos en la obra de José Juárez se debe al mayor número de obras analizadas del mismo autor, de tal suerte que es probable que si se diera seguimiento a más obra de los otros pintores mencionados anteriormente, ayudaría a vislumbrar si estos artistas también utilizaban los mismos pigmentos sin importar la distancia temporal que hay entre ellos y, de paso en el mismo estudio, se podrían identificar otros posibles materiales de origen orgánico de procedencia local.

Es de llamar la atención que solamente en la obra de Luis Juárez se hace mención de la aparición del pigmento *siena*, y parecería extraño que de padre a hijo no se usaran los mismos materiales, por lo que cabe la posibilidad de que haya sido una interpretación incorrecta y lo que se encontró en la obra de Luis Juárez fue amarillo *ocre* –no señalado en los resultados- y no *siena*. Otro

¹⁴⁷ Vázquez y Falcón, “José Juárez: la técnica de un pintor...”, *op. cit.* p.285.

pigmento que también llama su presencia la atención es el *ultramarino*, ya que según fuentes como Francisco Pacheco “ni se usa en España, ni tienen los pintores della caudal para usarlo”¹⁴⁸; sin embargo el biombo *Los cuatro continentes* de Juan Correa no puede tratarse como una pintura de caballete ordinaria; es una obra de carácter exquisito en su manufactura dados los materiales (incrustaciones en concha, laminados en hoja de oro, etc.) y es muy probable que no se haya escatimado en recursos para su elaboración; así que el uso de ciertos pigmentos dependía más bien de la envergadura del encargo.

Color por color de la paleta novohispana

La utilización de materias colorantes variaba según sus propiedades físicas –como su transparencia, consistencia, poder secante, etc.- por lo general los *pigmentos*, que tienen un mayor poder cubriente, eran utilizados para completar las formas, mientras que los *colorantes* una vez convertidos en *lacas*, recurrentemente eran aprovechadas para dar efectos, tonalidades e intensidades a través de transparencias. A continuación se dará una breve descripción de las características más importantes de las materias colorantes encontradas en la paleta virreinal.

1. Blanco

El *Albayalde* conocido también como *blanco de plomo* en su composición química es un carbonato básico de plomo. En Sudamérica se han registrado minas según Bernabé Cobo (1582-1657) que podían haber abastecido este pigmento en territorio andino y a otros virreinos; de hecho basándose en los testimonios de

¹⁴⁸ Pacheco, *op. cit.*, p. 485.

éste autor, la investigadora Gabriela Siracusano señala la presencia de minas de este pigmento en la Nueva España:

“En la Nueva España se halla en venas una tierra blanca, que suele servir de albayalde y para pintar con ella, y las mujeres indias, para hilar el algodón, la toman entre los dedos, con que se ponen blandos para hilar con más facilidad.”¹⁴⁹

Con manuscritos de mercaderes se han encontrado noticias de la importación del “albayalde de Sevilla” a los virreinos; sin embargo este es un tema que sigue en investigación.

Entre sus propiedades tiene un alto poder secante, adherencia y flexibilidad; además al ser mezclado con otros pigmentos confiere características parecidas. Era utilizado para aclarar los tonos de los colores (mezclados en la paleta) – cuando esto se hacía- ; de igual manera al mezclarse con otros colores confería distintos grados de viscosidad a la mezcla, dando importantes efectos en la utilización de transparencias, también su tamaño de partícula puede llegar a ser sumamente pequeño. Entre las desventajas de su utilización se encuentran su alto poder venenoso y tiende al amarilleo al ser aglutinado por un componente acuoso.¹⁵⁰

2. Rojos

Almagre

¹⁴⁹ Bernabé Cobo, Historia del Nuevo Mundo, libro III, p.246, citado por Siracusano en *El poder de los colores...*, p.46.

¹⁵⁰ Siracusano, *op.cit.*, p.44.

Es el pigmento más utilizado para la elaboración de bases de preparación; es un óxido de hierro (también conocido como *tierra roja de España*, *piedra sanguínea*, *terra rubra* o *sinopia*). Como es de fácil adquisición se utilizaba frecuentemente para adulterar otros rojos. En la Nueva España los óxidos de hierro tienen diferentes tonalidades que varían desde el amarillo hasta el rojo; estos pigmentos fueron identificados desde la época prehispánica.¹⁵¹

Se sabe que era un rojo que se utilizaba como color base para luego ser mezclado con el bermellón y el carmín¹⁵².

Bermellón o Cinabrio

Este pigmento es un sulfuro de mercurio de color rojo intenso que se puede encontrar de manera natural en las minas de cinabrio o producirse de manera artificial mediante la calcinación en conjunto del azogue (mercurio) y el azufre.

Según los estudios de Gabriela Siracusano el virreinato del Perú abastecía de este color a la Nueva España¹⁵³, aunque por Francisco Javier Clavijero en su libro *Historia Antigua de México* se sabe que “en Chilapan había minas de mercurio”¹⁵⁴. Este color en el México prehispánico siempre estuvo asociado a rituales funerarios, de tal manera que tanto las tumbas como los cuerpos eran recubiertos con este pigmento, un ejemplo de esto es la tumba de Pakal ubicada en Palenque, Chiapas.

¹⁵¹ Díez, *op. cit.*, p.78

¹⁵² Siracusano, *op. cit.*, p.111.

¹⁵³ *Ibid.*, p.45.

¹⁵⁴ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 36.

Se ha observado que al igual que lo sugieren los tratadistas este pigmento es aplicado solo y/o mezclado con otros como el minio y la hematita¹⁵⁵.

Lacas rojas

Las lacas eran elaboradas con colorantes de origen vegetal o animal. Entre las de origen vegetal se encuentran: el *palo rojo* o *palo de Brasil* (*Caesalpinia braziliensis*), que en náhuatl se llama *huixquahuitl* se extrae una savia (brasilina) de color rojizo que, machacada y precipitada con una solución de alumbre produce el tinte colorante. Los matices de la brasilina cambian según los agentes químicos con los que se producen la reacción, pues da azul con sales de cobre, negro azulado con las de hierro, etc., pero las ordenanzas no autorizaron sino el empleo de las variedades rojas y violetas¹⁵⁶; el *palo de Campeche* (*Haematoxylon campechanum*) que proporcionan tintas rojas, violetas, azules o verdes. La *laca de Kermes* también conocida como *carmesí* o *escarlata veneciana*, en la península se conocía como “carmín fino” el extraído de la rubia; también se le conoce como *garance* o *alzarina* -en México se producen las especies *Tinctorium*¹⁵⁷ y *Loevigata*; esta materia colorante se acumula en las raíces de dicho vegetal. Su color es sumamente inestable a la luz; los tratadistas hacen mención del carmín superfino de Florencia o el de Italia –que no es cochinilla sino la raíz de la rubia- y; la *orchilla* (*Roccella tinctoria*), de la que hace mención Carrillo y Gariel era utilizada para la tinción del cuero y producía un color que variaba del rojo al violeta; él

¹⁵⁵ La hematita (óxido férrico) es muy parecida en composición química al almagre (óxido de hierro) y además ambas poseen un color similar.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁷ De esta especie se extrae la laca que forma parte de la composición del color violeta (lake madder violet) señalada por Vázquez y Falcón en los análisis realizados a la obra de José Juárez.

mismo señala que aunque la materia colorante se transformaba en laca su color es fugaz y sin embargo no se descarta su utilización¹⁵⁸.

La investigadora Gabriela Siracusano plantea además la posibilidad del uso del *achiote* el cual es el fruto de la *Bixa Orellana*; de esta planta se extrae un rojo intenso y se conoce de su utilización en la pintura corporal. Se sabe por algunos historiadores y cronistas como Francisco Hernández y Bernabé Cobo que era utilizado tanto en la pintura como en la medicina; y que se torna de éste “un famoso color de grana”¹⁵⁹.

Entre las de origen animal se encuentran: el *Kermes* (*coccus ilicis*) que produce un rojo carmesí muy inestable a la luz; el *Múrex* (*Púrpura hemastoma*) que era el resultado de la secreción de una glándula del múrice, su elaboración era tan costosa que se sustituyó por otras lacas.

Cochinilla

Vale la pena hacer una mención especial a este colorante pues se ha encontrado en casi todas las identificaciones de los materiales de la pintura novohispana. La *grana cochinilla* también es conocida con el nombre de *carmín*, era obtenido de la hembra del insecto *coccus cacti* que se desarrolla en las pencas del nopal, la especie varía según la región donde se encuentra. La cochinilla era la materia más comercial que se exportaba después del oro y la plata; siendo la más preciada la cultivada en el valle de Oaxaca. Era conocida desde la época prehispánica con el nombre de *nocheztli*.

¹⁵⁸ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁹ Siracusano, *op. cit.*, p.127.

Produce un color que va del carmín, rojo, violeta y café según se trate con medios básicos o ácidos. A decir de Carrillo y Gariel era el colorante que más se utilizaba en la Nueva España, pues en las Ordenanzas que se emitieron para los tintoreros en 1557 se decía: “no hagan ningún colorado carmesí si no fuera la propia grana de esta tierra”¹⁶⁰. Su colorante –el ácido carmínico–, se parece en su constitución química y en su tonalidad a la materia colorante obtenida del kermes; de ahí que en ocasiones sus similitudes produzcan confusión hasta en la terminología.

3. Naranjas

Minio

También conocido como *rojo de Saturno* o *Azarcón*, es un óxido de plomo. Se trata del mismo mineral que el *albayalde*, pero calentado hasta conseguir el color rojizo, operación que tanto los pintores como los boticarios realizaban.

El minio servía como secante para los demás colores y en muchas ocasiones con éste adulteraban el carmín o el cinabrio, dado su bajo costo y su fácil adquisición. Su uso era muy recomendado por los tratadistas para las encarnaciones.

Se ha encontrado que este color era utilizado como base para que posteriormente se le aplicara una capa de cinabrio (color mucho más costoso y apreciado)¹⁶¹.

¹⁶⁰ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶¹ Siracusano, *op. cit.*, pp. 108-109.

Rejalgar

Es un sulfuro de arsénico conocido también como *Jeruli o Sandaraca*. Posee una tonalidad roja luminosa, pero al ser pulverizado pasa a un amarillo anaranjado.

La tratadística no lo sugería debido a su alta toxicidad, las precauciones para su uso y su lento secado.

4. Amarillos

Jénuli

Es un amarillo de plomo, su costo era bajo y de fácil acceso. Era un color sumamente común en la paleta española y de manera curiosa en la zona sudamericana aunque es mencionado en textos que fue utilizado, en los análisis químicos hechos a diferentes obras no se ha presentado. Según Siracusano esto se debe por una elección estética por parte de los pintores andinos, quienes para generar “imágenes luminosas” recurrieron a la utilización del oropimente¹⁶². Sin embargo en la Nueva España su uso era más común.

Oropimente

¹⁶² *Ibid.*, pp. 119-120.

Al igual que el *rejalgar* es un producto natural de la mezcla de arsénico con el azufre y que forma un trisulfuro de arsénico sumamente venenoso conocido también como *jalde* o *talde*.

Era muy utilizado pues daba el efecto de parecer oro. Es un color muy brillante e intenso. Su coloración varía desde el amarillo limón hasta el amarillo anaranjado.

Ocres

Los ocres fueron obtenidos de una arcilla llamada “ancora” procedente de Flandes. Es un pigmento férreo natural y su color depende de las cantidades variables de silicato de aluminio que contienen. La utilización de este pigmento era muy común en la época prehispánica y se conocía según Clavijero como *tecozahuitl*¹⁶³.

Gamboge

El *gamboge* es una laca amarilla que se extrae del exudado del árbol de la especie *Garcinia hanburyi*; su utilización era recurrente en Asia y se tiene noticia que también era usado por los pintores flamencos. Su color es amarillo oscuro y gustaba mucho su uso como transparencia para hacer más intensos los colores.

¹⁶³ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 36.

Para su utilización con el óleo era usual que se le añadiera cera o algún tipo de resina, con la finalidad de hacer más durable su color.¹⁶⁴

5. Verdes

Verde montaña

Conocido también como *Malaquita* o *tierra verde*, es un carbonato básico de cobre. Se encuentra generalmente en minas de cobre y está asociado a la azurita. En las crónicas de Bernabé Cobo, se menciona que desde la época prehispánica era una piedra muy apreciada como ornato, señalando que se conocían muchas vetas tanto en Centroamérica como en Sudamérica –sobre todo en el virreinato del Perú- .

Su tono va a depender del tamaño de la partícula, siendo entre más grande más claro y viceversa.

Cardenillo

También es llamado *verde de cobre*; es un acetato básico de cobre y puede encontrarse en las minas de cobre, siendo muy famosas en la Nueva España las de Michoacán.

¹⁶⁴ Información de la página http://www.sewanee.edu/chem/Chem&Art/Detail_Pages/Pigments/Gamboge, consultada el 2 de mayo de 2009.

Puede ser preparado alquímicamente a base de cobre y vinagre. Palomino lo describe su proceso como resultado del “orín del cobre, con los vapores del vinagre” él lo recomienda para iluminaciones y miniaturas aunque se sabe que es poco duradero por su inestabilidad a la luz¹⁶⁵.

Resinato de cobre

Pigmento verde intenso y translúcido que se obtiene mezclando el *cardenillo* "con una resina vegetal proveniente de coníferas, suma en la que los cristales se disuelven y tiñen la resina de manera total y homogénea"¹⁶⁶. Era un verde muy común en Flandes y se sabe que se utilizaba para veladuras; es conocido también por sus poderes secantes.

6. Azules

Azul de montaña

Es conocida como *azurita*, *piedra armenia* y *polvos azules finos* o *cenizas azules*. Al igual que la malaquita es un carbonato básico de cobre pero de color azul intenso; aunque era un color sumamente utilizado, se conocía que con el tiempo podía sufrir alteraciones tornándose un azul verdoso.

¹⁶⁵ Siracusano, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

Al igual que la *malaquita* o *verde montaña* su tono va a variar según el tamaño de su partícula.

Ultramarino

Es el azul que se conoce como *lapislázuli* y proviene del mineral lazulita o lazurita, fue durante muchos siglos importado por los venecianos, principales distribuidores de este costoso pigmento. Tal como lo ha señalado Siracusano, debido a su alto costo no se ha encontrado en la pintura colonial andina y solamente el restaurador Manuel Serrano menciona un caso en donde apareció en la Nueva España; sin embargo como Siracusano señala esta ausencia habla de la utilización de ingeniosos recursos para la recreación de este color¹⁶⁷.

Esmalte o smalte

Es un pigmento de color azul cuya coloración se debe a la presencia de partículas de óxido de cobalto llamado saffre o saffran en una masa vítrea. Desde finales del siglo XVI ya se comerciaba este pigmento preparado en Venecia y Flandes y desde allí hasta los puertos españoles para su destino América. Era valorado por su poder secante, transparencia y brillo. Había que tener mucho cuidado con su molido, pues si este era excesivo con el tiempo se ponía negro. Así lo menciona Palomino, de hecho este autor sugiere mezclar el añil o el ultramar con un poco de esmalte para que sequen los colores más rápido¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp.53-56.

Debido a que este pigmento está relacionado con la manufactura del vidrio; se han rastreado documentos en donde se hace mención a dos centros cerámicos de tradición durante la época virreinal: Perú y Puebla; de donde al parecer existe la certera posibilidad que en ellos se haya producido el esmalte¹⁶⁹.

Añil

Es un colorante de origen vegetal de color azul oscuro también llamado *índigo* y aunque la especie más conocida era la indigofera tinctoria que provenía de la India, en México la especie que se producía es indigofera añil. Desde la época prehispánica se le llamaba *Mohuitli*, *Tlecohuilli*, *xiuxquiliptzáhuac* y durante el virreinato *Azul de Castilla*.

El añil era muy apreciado por su densidad, su poder cubriente, su bajo costo y sobre todo por la gama de tonalidades que podían conseguirse con su utilización. La región de Centroamérica fue su mayor proveedora y se distribuía por todos los virreinos pues se pensaba que era de mejor calidad.

7. Tierras

Se sabe que las sombras que fueron más utilizadas son la tierra de sombra natural –de aspecto café verdoso- y la tierra de sombra tostada –de coloración rojiza-. La sombra natural es una arcilla muy fácil de encontrar en la naturaleza, siendo su básicamente su composición química el óxido e hidrato de hierro y manganeso; mientras que la sombra tostada es propiamente la calcinación de la sombra natural.

¹⁶⁹ La restauradora Rosa Diez menciona que en los análisis realizados a la obra Vera Efigie de Cristo de Idelfonso López de Herrera fechado en 1624 fue encontrado este pigmento.

8. Negro

Según Carrillo y Gariel se obtenía de una tierra mineral fétida conocida como tlalihixac que se usaba desde la época prehispánica; o del hollín del ocote¹⁷⁰. Se desconoce aún si se utilizó en la pintura colonial el betún de judea (chapopote) como sí se llegó a utilizar en Europa; pues se han mencionado que era extraído de las costas mexicanas de ambos lados, pero no se ha encontrado documento alguno de su utilización en la pintura.

También se conoce de la utilización del negro de humo; aunque como el mismo Max Doerner lo señala, es un polvo de partícula muy pequeña que requiere de una gran cantidad de aceite por lo tanto, su secado es mucho más lento¹⁷¹.

Como podrá observarse muchos de los pigmentos y colorantes relacionados con la paleta novohispana se producían en América y; de hecho un buen número son de origen local. La investigación de materias colorantes se presenta como un amplísimo campo si tomamos en cuenta que muchos materiales tienen la capacidad de producir color –ya sea mineral, vegetal o animal- ; es muy probable que los pintores novohispanos hayan experimentado con un gran número de materiales, pues recordemos la enorme tradición pictórica prehispánica en donde el color tenía un importante significado, de esto queda mucho por estudiar también.

A lo largo de este primer capítulo se presentaron las particularidades que confirieron el carácter a la pintura barroca novohispana. Aunque la técnica en sí es

¹⁷⁰ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷¹ Doerner y Hope, *op. cit.*, p. 80.

importada de Europa, no se puede dejar de lado toda la tradición y aportación que enriqueció y que se configuró firmemente en América, de tal forma que comienzan a ser perceptibles las diferencias entre la pintura europea y la americana.

Es importante señalar que los intereses de los pintores novohispanos fueron muy particulares y el manejo del color indudablemente era muypreciado. La pintura colonial se nos presenta ahora en un marco contextual y dinámico poco explorado; las relaciones de producción y de consumo como se esbozó no fueron tan cerradas y el gusto por hacer pintura a la manera novohispana se fue afianzando en respuesta a una manera de ver su identidad.

Capítulo 2

Cristóbal de Villalpando: visionario del color

*Éste, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido....*

Sor Juana Inés de la Cruz



Pensar en la pintura de caballete barroca novohispana, en primera instancia podría remitir a arte religioso, a óleos oscuros parecidos entre sí con temas recurrentes; Sin embargo tal y como lo señala Sor Juana, bajo la cosmovisión novohispana no se veía así; aunque en cuanto a la temática preponderaban los temas religiosos, el color era sumamentepreciado en la pintura y los efectos o “engaños” logrados dependían de la paleta cromática que cada artífice con suma maestría utilizaba.

Uno de los artistas que trascendieron indudablemente en las páginas de la historia del arte mexicano, fue Cristóbal de Villalpando, conocido precisamente por su extraordinario manejo del color; maestro que no solamente ha acaparado el interés de historiadores y estetas en la actualidad, sino que en su época obtuvo un gran reconocimiento como muy pocos artistas en la Nueva España. Para tener un panorama más amplio en cuanto a la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana, escucharemos “su voz”; se presentarán a lo largo de este capítulo importantes acercamientos a través de su legado, tomando como muestra para su descripción una de sus más importantes obras: *La lactación de Santo Domingo*.

2.1 Cristóbal de Villalpando y sus procesos pictóricos.



Cristóbal de Villalpando fue uno de los pintores más afamados de la Nueva España y sin embargo no hay muchos documentos que hablen sobre una etapa temprana de su vida. No se cuenta con su acta de nacimiento, pero sin embargo a partir de su acta de bautizo de 1669, se ha calculado que nació en la Ciudad de México en 1649. Se sabe que contrajo matrimonio en 1669 con María de Mendoza, con quien tuvo tres hijos Juana Xaviera, Félix y María Manuela; es de llamar la atención pues estos dos últimos tuvieron de padrinos a los renombrados pintores Pedro Ramírez¹⁷² (el Mozo) y a Baltasar Echave Rioja¹⁷³ respectivamente, estos lazos de compadrazgo son un indicativo del ámbito artístico en el que Villalpando se desenvolvía¹⁷⁴.

La obra fechada y firmada de Villalpando más temprana que se ha encontrado es la *Adoración de los pastores* de 1675, ubicada en el retablo mayor del convento franciscano de Huaquechula, Puebla; como características de esta primera etapa en su pintura “pueden advertirse gran linealidad en el dibujo, desenvoltura en el tratamiento del naturalismo claroscuro y cierto manejo de las proporciones y tipos de la figura humana, que recuerdan el vigoroso pincel de Pedro Ramírez”¹⁷⁵, en este momento de su pintura se muestra que en algunas composiciones se valió de grabados de Rubens, más se observa una escuela conservadora apegada a los lineamientos de mediados del siglo XVII.

¹⁷² (1638-1679) Nacido en la Ciudad de México, pertenece a una familia de artistas y tuvo su formación en el taller de José Juárez, su obra se destaca por ser la que más tempranamente usó los modelos de Rubens, aunque también tomó modelos como los de Francisco Rizi (al igual que Villalpando), pintó obra para la catedral de México, la de Guatemala y diversas capillas importantes.

¹⁷³ (1632-1682) Perteneciente a otra de las importantes dinastías de pintores (hijo de Baltasar Echave Ibía y nieto de Baltasar Echave Orio), también participó en el taller de José Juárez; realizó obra para las catedrales de México y Puebla entre muchas otras obras.

¹⁷⁴ Gutiérrez Haces et al, *Cristóbal de Villalpando...*, p.32.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.38.

Así mismo se creen reconocer similitudes con algunas obras de Bartolomé Esteban Murillo y con Francisco de Herrera El Viejo, pensándose que Villalpando apreció varias de sus copias llegadas a la Nueva España.



Cristóbal de Villalpando
La adoración de los Reyes
Obra que forma parte del retablo mayor del templo franciscano de Huaquechula, Puebla.

En términos generales durante la primera etapa pictórica (señalada desde 1675 hasta 1679), Villalpando supo nutrirse de la tradición pictórica local y de manera particular en los círculos artísticos formados en torno a Pedro Ramírez (probable influencia en el dibujo y modelado de las figuras) y Baltasar Echave Rioja (de quien se observa influencia en el uso de luces contrastadas), maestros de los cuales adquirió una inclinación naturalista y un manejo ambiental claroscuro¹⁷⁶; quienes se movieron al igual que él en los ámbitos artísticos de las ciudades de México y Puebla.



Cristóbal de Villalpando
Lamentación por Cristo muerto



Cristóbal de Villalpando
San Pablo

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.51.

En la segunda etapa de su producción (1680-1689) se observa un discurso mucho más complejo en las composiciones, éstas son transformadas en elementos narrativos en donde cada personaje es minuciosamente seleccionado. Se cree que entonces aún seguía bajo la tutela de Echave –quien transmite toda la escuela pictórica de los Juárez a su pupilo-, hasta que en 1682 muere, siendo así que Villalpando lo suple en las preferencias de algunos de sus clientes, creando su propio taller.

De esta etapa sobresalen *La Transfiguración* en 1683, donde se observa una asombrosa maestría en el manejo compositivo, así como una precisión en el dibujo y exuberancia del color; para los estudiosos del tema esto se debe al profundo estudio que Villalpando hizo a la obra de Rubens redescubriéndolo, pues en la primera etapa es el repertorio iconográfico lo que toma, mientras que en esta segunda etapa hay un aprendizaje formal, aunque el producto final sea una obra independiente. Es durante esta etapa cuando el estilo personal de Villalpando se empieza a concretar; se le puede definir no como un copista de Rubens, sino como un pintor dentro de la escuela de Rubens en América. Pues en palabras de Ruíz Gomar: “Rubens ni pasó a estas tierras ni, hasta donde sabemos, vinieron obras originales suyas, ni llegaron discípulos directos”¹⁷⁷.

¹⁷⁷Ruíz Gomar, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”, *op. cit.*, p.88.



Cristóbal de Villalpando
La transfiguración (detalle)

En esta segunda etapa el claroscuro utilizado en algunas de sus obras de la primera etapa es olvidado en función de una nueva luz más homogénea y, sobre todo, se observa a un gran colorista. La obra empieza a ser más virtuosa en cuanto a la técnica con una personalidad y estilo más definido, siendo mucho más imaginativa que sus contemporáneos.

En el transcurso de esta segunda etapa, Villalpando comienza a crear fama de gran intérprete de temas religiosos y devocionales, teniendo como uno de sus principales clientes al clero secular, sector de la Iglesia que se encontraba ávido de buenos traductores ante la jerarquía religiosa novohispana.



Cristóbal de Villalpando
Apoteosis de San Miguel

Es significativo observar cómo Villalpando se aferra a una tradición, la cual es representada por los Juárez, en donde la “escuela novohispana de pintura” nunca abandonó el estilo manierista en cuanto a los gestos elegantes y deformaciones estetizantes de las formas. Así mismo, el desarrollo de pasajes de la historia de los santos dentro del fondo y del paisaje del cuadro, es una característica completamente novohispana, cosa que Villalpando perpetúa en su obra.

La obra de Villalpando no abandona otra característica novohispana: la utilización del contorno – esto no quiere decir que en la Península no se utilizara, sólo que era un recurso que se veía pasado de moda-¹⁷⁸.

Para 1686, Villalpando es nombrado por el virrey saliente conde de Paredes, el título de “veedor del gremio de pintores y doradores”, cargo que ocuparía de forma continua por el resto de sus días. Aunque en las ordenanzas se estipulaba que para obtener este nombramiento era necesario ser “el más viejo” dentro de su gremio, era evidente que a nadie le quedaba duda de que era uno de los pintores con más experiencia, conocimiento y talento, por lo cual era merecedor a tal cargo.

En sus primeros años como veedor examinó a Antonio y Nicolás Rodríguez Juárez -nietos de José Juárez- y a Miguel Gil de Arévalo, entre otros pintores. También participó en el nombramiento de Juan Correa, pintor contemporáneo y con gran reconocimiento.



Cristóbal de Villalpando
Santa Teresa recibe el velo y el collar de la Virgen y San José

Es importante señalar que en este mismo año de 1686, es cuando se refrendan las nuevas ordenanzas y Villalpando quien acababa de recibir el nombramiento entra en una era de renovación, por lo cual era necesario representar figuras que hicieran cumplir con respeto la ley.

¹⁷⁸ Gutiérrez Haces et al, *Cristóbal de Villalpando...*, p. 64.

En esta época también realiza obras importantes como: la cúpula de la Catedral de Puebla, parte de las pinturas de la Sacristía de la Catedral de la ciudad de México, las pinturas del retablo del templo de San Bernardo de la ciudad de México, entre otros encargos particulares.

Villalpando dejó cualquier rigidez “el desenfado para manejar el pincel es tal que casi desaparece el dibujo para dejar la tarea de engendrar formas sólo a la acción rítmica del color y la pincelada”¹⁷⁹. Este fue uno de los períodos más productivos. Retomó imágenes como fuente inspiradora a Rubens a quien supo soltar cuando manejó correctamente el dinámico lenguaje barroco. Caminó solo por senderos de la composición espacial, logrando dar nuevos significados a viejas composiciones iconográficas. Renovó la “invención” pictórica novohispana, pero supo ser parte de una tradición y, sobre todo encontró literalmente la luz y creó con ella sus mejores obras.



Cristóbal de Villalpando
La confesión general

Este lienzo es parte de la serie que realizó para la Catedral de Guatemala

La tercera etapa en la que han dividido su obra corresponde a la última década del siglo XVII, determinado como “el empleo de un lenguaje con más contenido y menos grandilocuente en su obra”. En esta etapa se observa una mayor participación del taller.

En esta etapa tiene otro hijo Cristóbal Francisco, de quien fungió como padrino el afamado pintor Nicolás Rodríguez Juárez. A

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.84.

finales de esta década en 1699 muere su esposa después de darle ocho hijos.

Durante esta etapa trabaja otro retablo en el Templo de San Bernardo, obra para la catedral de Guatemala, la sacristía de la catedral de Guadalajara y el retablo de Santa Rosa de Lima de la Catedral de México, entre otras. A diferencia de las obras que trabaja en los década de los 80, que sobresalen por lo moderno de su estilo, en la mayor parte de las obras del periodo siguiente se advierte un mayor contenido y un estilo conservador, tanto en la temática como en el lenguaje pictórico empleado. De primera instancia las obras son de muchas calidades; esto se piensa que sucedió por la enorme cantidad de encargos y responsabilidades que tenía Villalpando entonces; a lo cual haya tenido que responder para su cumplimiento con la intervención de diversos oficiales o también que no haya tenido el mismo cuidado y dedicación para intervenir el maestro la obra.



Cristóbal de Villalpando
Los Desposorios

Se observa en esta etapa la utilización menos contrastada y más armónica del color. Tiene una enorme capacidad pictórica que es representado con el nutrido lote de esta década.

Debido a este proceso por el que atraviesa Villalpando es denominado por Francisco de la Maza y muchos otros estudiosos del arte virreinal como un pintor “desigual”, en cuanto a la calidad de su obra originado por la urgencia con la que el artista se veía obligado a trabajar.



Cristóbal de Villalpando
La Anunciación

La cuarta y última etapa de su obra va de 1700 a 1714, año en que muere. Ha llegado a la vejez como un importante y renombrado pintor. De aquí destacan importantes obras, como la efectuada para el retablo de Santa Rosa de Lima en la iglesia de Azcapotzalco, el enorme lienzo de Ánimas de la parroquia de Tuxpan en Michoacán, la Serie de la Pasión en el templo de San Francisco en la ciudad de México y la vida de San Ignacio de Loyola en Tepotzotlán. En esta etapa se observa una total soltura en el manejo del dibujo, y es evidente el descuido de los contornos; alargó sus figuras y complicó sus posturas y gestos. Con pocas pinceladas dibuja y colorea a la vez.

Hay evidencia que Villalpando desde décadas anteriores pintó obra que no era religiosa como paisajes y retratos; desgraciadamente se conserva muy poco de ésta, sin embargo hay constancia de ella en contratos y testamentos de la gente que las poseían.

Se observa también en esta etapa la intervención en el taller de su hijo Carlos, a quien han detectado por la rúbrica de las obras. El último cuadro firmado por Villalpando corresponde a 1713 y es una escena de San Francisco de Asís. En la última etapa de su obra en general se observan cuadros más pequeños, en donde juega con el espacio a través de composiciones en diagonal; los cuales proponían espacios en expansión tanto hacia adentro como hacia afuera.



Cristóbal de Villalpando
San Miguel Arcángel

Cristóbal de Villalpando muere el 20 de agosto de 1714, de aproximadamente 65 años. Es de suponer que su hijo Carlos quedó a cargo del taller y aunque se

desconoce la fecha de su nacimiento¹⁸⁰ sí se conoce de la existencia de otros hijos que portaban el mismo nombre; que todos ellos murieron a temprana edad y de éstos sí se ha encontrado documentación.

En Carlos de Villalpando se observa a un pintor que daba tratamiento similar en el color y en el dibujo como su padre, pero que sin embargo tenía un manejo muy distinto en el espacio compositivo, y parecería evidente que no le dio seguimiento al estilo y a la técnica de la obra de su padre. Según Myrna Soto esto es debido a la incursión del pintor dentro de la Academia de Pintura creada por los hermanos Rodríguez Juárez¹⁸¹.

El barroquismo como lo llama Carrillo y Gariel “tiene su culminación con Cristóbal de Villalpando y su escuela, que habiendo elevado el barroquismo a una altura de prodigio, y no teniendo sucesores de su categoría, permiten conjeturar su rápido derrumbe”¹⁸². De manera paradójica siendo el más renombrado pintor de su época y ya entrado el siglo XVIII parecería que Cristóbal de Villalpando efectivamente no dejó escuela; sobre este tema falta mucha investigación, hay discípulos que pasaron por su taller como Francisco de León y Juan de Herrera, siendo en el segundo más evidente la similitud en cuanto a la utilización del color y al manejo de la pincelada. Hay otros pintores que muestran una clara influencia de Villalpando como “Arellano”, José del Castillo y Antonio de Torres, en donde tampoco se pone duda su paso por ese taller. Sin embargo es evidente la transformación en la pintura del siglo XVIII, que excluye los rasgos propuestos por Villalpando, siendo más comedida en su expresión y disposición de figuras, sus colores son más tenues, más equilibrada en sus manejos de luz y sombra y no se

¹⁸⁰ Gutiérrez Haces et al, *op. cit.*, p.126; Sin embargo Myrna Soto menciona que la fecha de nacimiento corresponde a 1680 siendo padrino Echave y Rioja. Ver *El Arte Maestra: Un tratado de pintura novohispana*, p. 57.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, p. 146.

muestran extravagancias en la pincelada. La presencia de los hermanos Rodríguez Juárez vuelve a ser protagónica en este cambio estilístico.

Podría pensarse también que los pintores jóvenes no veían interés en darle continuidad a la obra de Villalpando, por todo lo que envolvía a este importante personaje, es decir, por los cargos políticos que ocupó, pues el regreso a las ordenanzas y al sistema gremial que con él se restauraban y que éste promovía, se podría prestar a una interpretación de retroceso a todo un espíritu de cambio y búsqueda de renovación de nuevos modelos que se buscaban en la pintura en pleno siglo XVIII. Sin embargo, la obra de Villalpando definitivamente creó escuela en otro sentido y fue precisamente en cuanto al manejo del color, al mencionarlo en el texto novohispano de *El Arte Maestra* “parece indicar que sí se consideraba a éste artífice como uno de los que habían propuesto cambios importantes de los cuales eran herederos el o los pintores que tradujeron el tratado de Lana”¹⁸³

Una importante aportación de Villalpando a la pintura novohispana no solamente parte del vínculo entre la percepción y el tratamiento del color, según Jonathan Brown radica además en “las grandes composiciones definidas por las composiciones arquitectónicas del muro que proporcionan un amplio escenario para las obras populosas y realizadas en múltiples niveles”. Además de la creación de una compleja iconografía, con un gran número de personajes y símbolos que formaron parte de las alegorías, que “estimularon evidentemente la imaginación y capacidades artísticas de Villalpando”¹⁸⁴ y que trascendieron como parte del repertorio en otros pintores.

¹⁸³ Mues, *El Arte Maestra...*, p. 61.

¹⁸⁴ Brown, Jonathan. “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española” en *Cristóbal de Villalpando*, Catálogo razonado, ca. 1649-1714. p. 27.

En lo que coinciden la mayoría de los estudiosos de la pintura barroca virreinal es que a “Villalpando debe considerársele entre los últimos exponentes de la pintura barroca hispana. Después de él y bajo el régimen de los borbones en el siglo XVIII, las artes plásticas tomaron otros caminos.”¹⁸⁵ Siendo así que en adelante será su propia obra quien nos explique mejor la manera de ver la pintura.

2.2 Descripción y Análisis de la obra *La lactación de Santo Domingo*, de Cristóbal de Villalpando



*La Lactación de Santo Domingo*¹⁸⁶ es un imponente óleo sobre tela firmado con la rúbrica: “XPTOVAL DE VILLALPANDO F” en la parte inferior derecha; Francisco de la Maza considera que, por el uso de mayúsculas en la firma la obra se ubica cronológicamente entre 1684 a 1695, es decir que se produjo durante su segunda etapa pictórica¹⁸⁷. Sus dimensiones son considerables, siendo éstas de 361cm X 481cm y según Alejandra González Leyva, esta obra pudo pertenecer originalmente al convento de monjas de Santa Catalina de Siena, en la Ciudad de México¹⁸⁸. En las imágenes mostradas en la publicación hecha por de la Maza en 1964, se observa que el cuadro estuvo doblado a lo largo formando una delgada tira que lo maltrató al grado de observarse en gran parte de la capa pictórica faltantes y abrasiones, así como la marca de los dobleces, lo que indica que aunque de la Maza lo encontró montado sobre un bastidor, durante algún tiempo la obra estuvo enrollada. La obra fue restaurada en 1991 bajo la supervisión de Manuel Serrano.

¹⁸⁵ Gutiérrez Haces et al, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁶ Francisco de la Maza la llama *Santo Domingo y la Virgen* y es probable que en algunas publicaciones se encuentre con dicho nombre.

¹⁸⁷ Juana Gutiérrez Haces, sugiere como fecha probable de realización la de 1706, año en el cual se sabe que Cristóbal de Villalpando trabajaba en el Templo de Santo Domingo. Ver *Cristóbal de Villalpando*, p. 370.

¹⁸⁸ Gutiérrez Haces et al, *op. cit.*, p. 170.

Hoy en día se encuentra en una pequeña capilla del lado izquierdo del presbiterio de la iglesia de Santo Domingo también en la Ciudad de México; esta obra al no haberse concebido para este espacio en algún momento fue recortada y es muy evidente todo el faltante del lado derecho que dejó inconclusa la lectura de la firma situada sobre un medallón. Según estudios es muy probable que el lienzo originalmente no fuera de forma rectangular y que en su parte superior luciera un terminado en medio punto¹⁸⁹.



¹⁸⁹ *Idem.*

Descripción de la obra La lactación de Santo Domingo

Desplantada en un espacio que da la sensación de estar adentro de una caverna, se encuentra la Virgen, quien va entronizada sobre una maciza peana formada por querubines; viste con un vestido rosa ceñido a la cintura por una esmeralda, sobre éste cae una túnica rosa y un manto estrellado ricamente bordado en oro con perlas y diseños de flores, ostentosa indumentaria que se complementa con un broche de esmeralda montado en oro y una corona cuajada de perlas, esmeraldas y rubíes con un remate de oro en forma de cruz. En su mano izquierda porta un rosario que cae enredándose entre los dedos de Santo Domingo, ella se oprime el pecho y salta un hilo de leche que se dirige a los labios entreabiertos del santo en éxtasis. En la cabeza de la Virgen resplandece un aura luminosa y arriba, formando una especie de cúpula se ven varios grupos de ángeles montados sobre nubes.

Las imágenes de la Virgen y Santo Domingo de Guzmán están flanqueadas por matronas de tipo rubeniano; las tres llevan coronas y lucen lujosos atavíos que se distinguen por su color: la de la izquierda rojo, la del centro blanco y la de la derecha azul verdoso con estrellas. A su vez cada una encabeza numerosas huestes “de personajes angélicos” con lanzas y armaduras, quienes se pierden en la inmensidad del espacio radial de la caverna.

En el extremo inferior izquierdo se asoma parte del perro que porta en el hocico una antorcha encendida, importante atributo iconográfico con el cual se identifica a Santo Domingo. Es sin lugar a dudas una obra en donde la exuberancia de los personajes –tanto en número como en distribución- se hace gala.

Interpretación Iconográfica

No es nada común una pintura como *La Lactación de Santo Domingo* tanto en su tema como en su representación. Según Francisco de la Maza algo similar ha sido visto dos veces, una obra antes y otra después de la muerte de Villalpando, ambas en Oaxaca; la primera está en el coro alto de Santo Domingo y es un relieve elaborado en yeso y colocado a manera de medio punto; la segunda es un relieve en piedra de la capilla del Rosario¹⁹⁰. Según Alejandra González Leyva se toma como referencia para la atribución del título de esta obra una pintura quiteña de manufactura anónima que presenta el siguiente verso:

“que sois hijo de María
ninguno habrá que lo niegue,
con que sois también Domingo
de Cristo hermano de la leche”

Se sabe que este suceso ocurrió en la cueva de Segovia, donde Domingo tuvo la dispensa de la Virgen después de entregarse a extraordinarias penitencias¹⁹¹.

Que el Santo haya bebido leche de la Virgen ha sido interpretado como un acto en donde éste “adquiere el don de la palabra” tanpreciado por la orden dominica. Así su unión queda completamente sellada al quedar entrelazados por el rosario que ambos tienen en sus manos, pues según la historia que acompaña a Santo Domingo es la propia Virgen quien le enseña a rezarlo, teniendo la obligación de predicar esta acción por todo el mundo.

¹⁹⁰ Maza de la, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹¹ Gutiérrez Haces et al, *op. cit.*, p. 170.

Dado el carácter imaginativo de la obra se presta a diversas interpretaciones, tal es el caso de las tres mujeres ubicadas en el centro de la escena. Para Francisco de la Maza representan los votos monásticos: obediencia, pobreza y castidad; o bien la representación de la Iglesia triunfante, purgante y militante¹⁹², descartando que fueran las virtudes teologales¹⁹³.

En la escena, observando fijamente a Santo Domingo de Guzmán se encuentra un perro que lleva en su boca una antorcha, siendo una alegoría recurrente proveniente de un sueño que tuvo su madre cuando estaba embarazada, en el que un perro salía de su vientre con una linterna en la boca, significando que Domingo iba a iluminar al mundo con la predicación. Otras fuentes cuentan que éste se representa debido al nombre de Dominicos en latín *Domini Cannis* (Los perros guardianes del Señor).¹⁹⁴

La orden dominica estaba dedicada en buena parte al estudio teológico, ellos probablemente exigieron una interpretación rigurosa del tema y, Cristóbal de Villalpando quien “componía como un poeta”¹⁹⁵ tradujo correctamente las intenciones profundas de la obra. Cabe destacar que los pintores no son los creadores del guión iconográfico, pero sí deben de ser capaces de encontrar los rostros más adecuados al sentimiento, gesto y actitud de la figura que porten significado a las cosas intraducibles con palabras. Así “en esta obra dominica

¹⁹² Maza de la, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹³ A diferencia con la interpretación hecha por De la Maza, en la descripción hecha en el catálogo razonado de *Cristóbal de Villalpando*, Juana Gutiérrez Haces et al, proponen que son las virtudes teologales “por los colores de sus trajes pueden ser interpretadas como la Caridad, de rojo; la Fe de blanco, y la Esperanza de verde azulado. Pese a que narrativamente las figuras de la Virgen y Santo Domingo son las principales, es la Caridad “la más excelsa de las virtudes”, la que se encuentra en el centro y debido a la forma concéntrica de la composición se vuelve en el eje de la misma” concluyendo y coincidiendo con de la Maza que en realidad ninguna cuenta con los atributos que las identifiquen. *Op. cit.*, p. 57.

¹⁹⁴ Dato tomado de la página www.es.wikipedia.org/wiki/Domingo_de_Guzmán, revisada el 9 de julio del 2009.

¹⁹⁵ Couto, *op. cit.*, p. 36.

Villalpando empieza a distinguirse como un ejemplar compositor y como un hombre que poseía una cultura respetable, que lo hacía sensible a los requerimientos intelectuales de los temas de sus obras y también de sus patrones”¹⁹⁶.

Para el artista novohispano la pintura se definía como “poesía muda”; dado que con frecuencia se recurría a la poesía como fuente inspiradora para la elaboración de imágenes en la mente, contemplando “la existencia de un modelo general de réplica artística que pudo haber servido tanto a pintores como a poetas, puesto que trabajaban juntos”¹⁹⁷. Así las imágenes dejaron de ocupar un lugar meramente ilustrativo en relación con la palabra escrita para convertirse en protagonistas activos.

Análisis de la obra

Según Justino Fernández hay generalidades en los principios de composición que deben ser considerados en la pintura virreinal. La manera en que debe ser analizada una obra según su propuesta debe tomar en cuenta las siguientes características:

a) Fijar un punto en el cuadro, utilizando ejes horizontales y verticales, utilizando o no “la sección de oro”, que es parte importante de la composición y del tema.

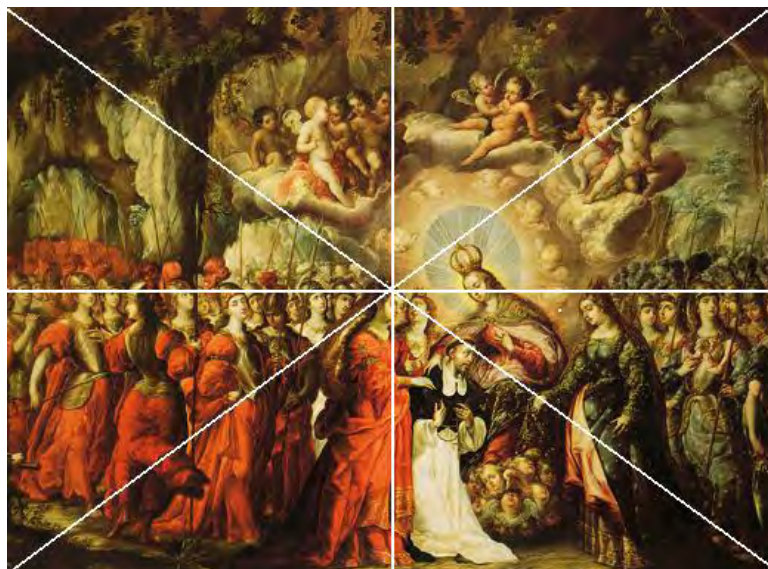
¹⁹⁶ Gutiérrez Haces et al, *op. cit.*, p.57.

¹⁹⁷ López Quiroz, Artemio et al., *Retóricas verbales y no verbales*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997, p. 155.

b) Observar la dinamicidad de la composición por medio de diagonales muy acusadas que ofrecen formas, colores y luces las cuales confieren mayor intensidad dramática y además, ponen en relación formal, intelectual y simbólica las distintas partes del tema para darle sentido al concepto de la concepción.

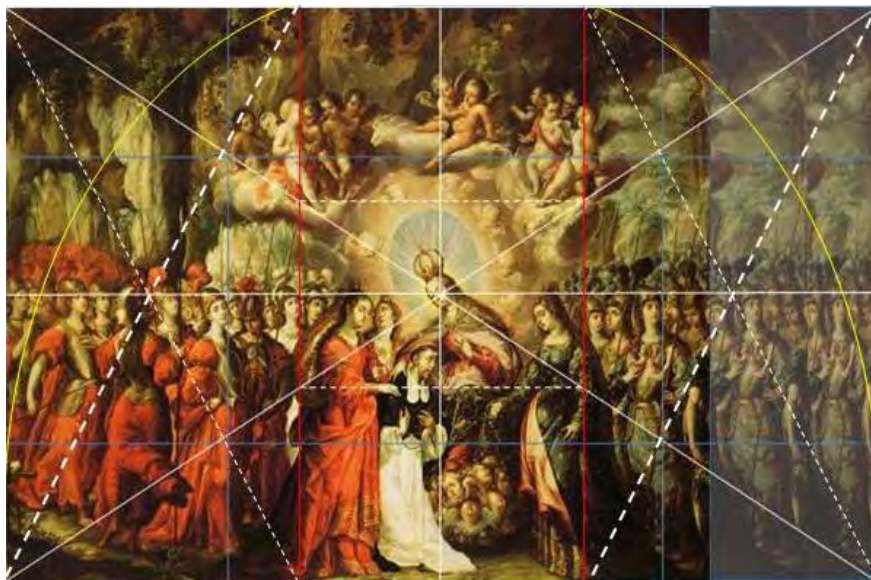
c) Observar cómo las estructuras se hacen vigorosas por los contrastes de luces y sombras con los que se vale el pintor.¹⁹⁸

Siguiendo estos preceptos, se procedió al trazado de ejes sobre la obra *La lactación de Santo Domingo*, encontrando lo siguiente:



198 Fernández, Justino. "Composiciones barrocas de pinturas coloniales", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, vol. VII, núm. 28, p.24.

Se observa que el cuadro presenta una completa simetría, marcando el horizonte en el centro de la obra; sin embargo el centro focal se muestra presente sobre la frente de una de las virtudes, careciendo de sentido dado el rango de importancia que tienen éstas en su representación. Esto puede entenderse debido al faltante comentado anteriormente. En la revisión bibliográfica hecha a esta obra, se encontró que solamente se había contemplado que el recorte al que fue sometida únicamente eliminó parte de la firma, aunque al parecer no es así. En torno al análisis compositivo, al parecer fue un fragmento considerable; todo esto tiene sustento en cuanto al trazo de los ejes con los cuales Villalpando probablemente tomó como base para su composición, proponiéndose lo siguiente:



Bajo esta hipótesis¹⁹⁹ los preceptos propuestos por Fernández cobran significado, siendo el rostro de la Virgen el punto focal y el de mayor importancia de la obra.

¹⁹⁹ Sin considerar el medio punto que se cree haber tenido, las dimensiones originales aproximadas de esta obra serían: 361cm X 604.5cm, calculando un faltante de tamaño considerable (123.5 cm).

De primera impresión la composición parecería que tiene una simetría axial dado los bloques lineales en el que están dispuestos los personajes vistos de manera horizontal. Sin embargo si se establecen diagonales sobre la obra, se observará que la composición podría sugerir además una simetría radial confiriéndole un mayor dinamismo y profundidad a la imagen.



En esta composición Villalpando crea una ligera diagonal con la postura de la Virgen que contrasta con el fondo del cuadro y con los personajes que confluyen en el centro. Para crear la ilusión de profundidad rompe el espacio lineal con las dos cavernas del lado izquierdo y la bóveda del centro²⁰⁰, atenuando la separación con la roca de la montaña y un espeso follaje. Esta distribución podría buscar que el espacio pueda crear la ilusión de ambientes diversos para las narraciones

²⁰⁰ Es probable que dentro del fragmento faltante, Villalpando hubiese incluido otra caverna, con la finalidad de equilibrar la composición y mantener la profundidad del espacio.

alternativas o, simplemente, podría ser la opción para ordenar muchos personajes y distribuirlos de forma diversa.

Esta pintura pertenece al grupo de pinturas al estudio que hacía Villalpando sobre la obra de Rubens. Las tres mujeres que representan a las virtudes son muy cercanas a sus modelos por el parecido fisonómico, la robustez, elegancia y gusto por las joyas. También formalmente hablando, el lustre e intensidad del color de los paños, logrados gracias a la gradación tonal y a la sabia distribución de la luz “pues de esta insensible degradación depende la dulzura del color, y se evita la crudeza que ofende mucho, cuando se pasa de uno a otro extremo”²⁰¹, dan no sólo brillo, sino también textura, sobre todo en las vueltas de los paños y en las cenefas doradas, calidades todas que lo acercan al maestro flamenco.²⁰²

Siguiendo el segundo precepto de Fernández, las intensidades marcadas de la luz indican la jerarquía de cada uno de los personajes, su manejo le confiere a Villalpando una personalidad única en cuanto al uso del color en la pintura. En el propio tratado del *Arte Maestra* hay un apartado que concierne a la luz, se menciona que se debe seleccionar en el lienzo el lugar de donde debe surgir la fuente de luz iluminando más lo relevante y posteriormente “dando más intensos los claros donde estuviere más inmediata la luz, y mayores, yéndolos disminuyendo ordenadamente, según la mayor distancia de la luz”.²⁰³ A diferencia de lo propuesto por *El Arte Maestra* y por el propio Fernández, para Villalpando la luz es de procedencia divina y lo emana la Virgen; sin importar que la escena se desarrolle al interior de una caverna; Villalpando nos demuestra como el color es luz y en ese sentido hay una democratización jerárquica en el resto de los personajes en cuanto a su distribución, es decir, se encuentran igualmente

²⁰¹ Mues, *El Arte Maestra...*, Capítulo 3; párrafo 44, p. 104.

²⁰² Gutiérrez Haces et al., *op. cit.*, p.58.

²⁰³ Mues, *El Arte Maestra*, capítulo 3; párrafo 39, p.103.

bañados por esa luz celestial sin importar cuán lejos pudieren estar de la divina aparición. Al alejarse las figuras va aclarando gradualmente los colores perdiendo los cuerpos corporeidad hasta convertirse en espíritus transparentes cuya sustancia retorna a la luz.



En este mismo tenor y retomando lo dispuesto por Fernández en su tercer precepto, el uso de los contrastes para separar las imágenes se convierte en un recurso muy utilizado por este pintor, un ejemplo de esto puede percibirse entre todo el bullicio de las huestes en donde podría parecer que muchos de los personajes ahí dispuestos no se distinguirían entre ellos, y no sucede así; con este juego de contrastes le da importancia a cada uno de los personajes, ver el detalle contiguo.

Haciendo que intencionalmente algún personaje anteponga una postura que inevitablemente se haga una sombra sin tener contacto con la luz divina; crea una evidente separación con el resto del grupo, atrayendo la atención de ciertos personajes en particular. Esta manera de separar figuras en una pintura era conocido en la Nueva España como “contornear”, a lo cual se describe en *El Arte Maestra*:

“[...]Quando el claro ilumina el medio de una superficie, y tiene dos degradaciones azia el obscuro de una: y otra parte; resulta aquel efe[c]to que llaman contornear, porque la parte del medio como mas clara reliva mas las otras, que declinando por los lados al obscuro se muestran menos relevados como sucede en los costados de un cuerpo que rezive la luz en el medio.”²⁰⁴

En cuanto al color como característica primordial de Villalpando, se observan dos grandes bloques en colores primarios, uno en rojo –con sus variaciones de rojo medio, carmín y naranja- en el lado izquierdo y el otro en azul en el lado derecho²⁰⁵- usando azul oscuro, azul verdoso y azul claro- logrando que de manera armónica atraiga la atención del espectador sobre el centro. Así mismo en la parte superior de la imagen rompe con los colores tierras y verdosos del fondo de las cavernas a través de las encarnaciones luminosas de los ángeles proporcionando una lectura circular en la obra. En general podría parecer una paleta cromática casi homogénea, de no ser por la Virgen, quien nuevamente hace alarde de su aparición divina y Villalpando lo expresa con color: de su cabeza se genera una luz color amarilla que hace resaltar el dorado de su cabello y de esta luz se desprenden rayos blancos ondulantes que atraviesan una aureola azul con la que es enmarcada y nuevamente iluminada en su contorno con blanco que se va difuminando en el horizonte; así tal y como lo señala Clara Bargellini “más importante que la aureola para demostrar santidad, es la luminosidad de la figura, especialmente en la cara en contraste con el entorno”.²⁰⁶

²⁰⁴ Mues, *op. cit.*, capítulo 3; párrafo 42, p. 104.

²⁰⁵ Se quiere hacer la aclaración que bajo una revisión óptica sobre la obra, parecería que los pigmentos azules utilizados por Villalpando, han virado hacia tonos verdosos por algún tipo de reacción química, aunque también hay que hacer notar que se empleaban ciertas veladuras verdes para dar el efecto de volumen a los paños.

²⁰⁶ Bargellini, *op. cit.*, p. 221.

Imaginando la concepción de La lactación de Santo Domingo

De las referencias de mayor provecho con las que se cuentan en los últimos días, es sin duda alguna las de *El Arte Maestra*, con este texto dadas sus características podemos imaginar el momento en el que Villalpando comenzaba a enfrentarse a un lienzo de estas dimensiones y con un tema poco recurrente del que se desconoce si existió algún modelo en estampa. Así, es muy probable que este gran maestro recurriera a su gran capacidad imaginativa de expresión. Aprovechando este singular ejemplo en donde Villalpando al parecer no copia modelo alguno, valdría la pena hacer el ejercicio que invita a reflexionar en torno a la capacidad creativa que tenían los pintores novohispanos y que muchas veces ha despertado suspicacias.

En todo el primer capítulo de *El Arte Maestra*²⁰⁷ se tocan los *Preceptos referentes a la invención*, en cada párrafo se asocia la manera de idear y componer una pintura con algún tipo de arte, en lo tocante a las ideas, la pintura es asociada con la poesía como si “la pintura fuera poesía muda”; así, retomando el verso plasmado en aquella pintura de origen quiteño es muy probable que Villalpando muy en su estilo haya tomado como una idea magistral el momento de éxtasis en el que el santo es galardonado con la gracia divina de tomar leche que le entrega la propia Virgen, en presencia de toda una enorme guardia celestial.

²⁰⁷ No hay que olvidar que *El Arte Maestra* es una traducción inconclusa de un manuscrito italiano. En este primer capítulo no se presentan añadiduras como sucede en el que toca el tema del color; sin embargo como se ha mencionado en el capítulo 1.4 de esta investigación, la selección de este texto por parte de los traductores novohispanos, nos refiere a la plena identificación de lo mencionado por Lana con la tradición pictórica existente en la Nueva España, siendo Cristóbal de Villalpando parte de ese legado.

Posteriormente es muy probable que en la mente de Villalpando haya surgido la preocupación de cuál sería la mejor manera de disponer ese gran tumulto de figuras en el espacio. A esto en el segundo párrafo de *El Arte Maestra* se sugiere que para la disposición de las figuras en el espacio se debe relacionar a la pintura con el teatro:

“Determinada la materia sea histórica o fabulosa; ideal o verdadera se debe tener atención al número de los cuerpos; disponiendolos de modo que no paran confucion; y si bien en esto no sepuede dar numero determinado; no obstante se tien[en] de [sic] acomo[da]r tantos que no se estorven los unos a los otros de tal manera que se muestren las acciones de todos, sus afectos y posturas; no dejando algunos delto[do] escondidos tras los otros sin que el ojo examine sus escorzos. Devense poner ala manera quen una comedia se nos repre[se]ntan las caras del teatro, y aun estas causa[n] fastid[i]o en ocacion [de] no poder distinguir por el lugar que haze todo personaje[.] En esto se advertira quenel Teatro no se prohíbe el numero de Actores aunquye enel esten unos sobre otros porque enellos se ve la atencion delos que escuchan, y las aciones de los que hablan estados todos ordenados á un fin.”²⁰⁸

Tomando en consideración lo antes dicho, Villalpando a toda esa gente que iba a representar decidió acomodarlos bajo un orden, creando una franja horizontal a lo largo del lienzo; se detiene a darle a cada uno de ellos una actitud como si fueran efectivamente “actores” de teatro: unos platican, otros ven al cielo, otros miran al espectador, etc. Eso hace que no sean manchas sino elegantes huestes celestiales presenciando una escena divina.

²⁰⁸ Como lo señala la propia Mues, este párrafo hace referencia no solo a la disposición de los cuerpos para la composición, sino que es de suma importancia tomar en cuenta la actitud, de tal modo que cada personaje nos muestre un estado de ánimo, cosa que es muy interesante observar en este lienzo de Villalpando. Mues, *op. cit.* Capítulo 1; párrafo 2, p. 88.



Para proporcionarle una actitud a cada uno de los “actores” que Villalpando iba concibiendo en *La Lactación de Santo Domingo*, se puede imaginar al maestro relacionando a la pintura con la música creando en cada personaje “una voz la cual debe ser distinta una de otra y que en su conjunto se puedan producir armonías y disonancias”; de tal modo que como señala *El Arte Maestra*, el pintor debe estar siempre bien ejercitado a “copiar o retratar muchos; para que quando senos ofrezca estorvemos las semejanzas en nuestras obras; siendo mucho mejor alterar las parte[s] que

componen el semblante humano; pues si sevaria una sola toma uno notable diferencia la copia del Original”²⁰⁹. El fragmento de este párrafo muestra la plena inquietud que había desde entonces (si no es que desde mucho antes) de poder alterar las representaciones que eran hechas a través de los encargos y expresadas con los grabados; en los cuales obligaba al pintor de una manera audaz a plasmar sus ideas, su momento y sus particularidades creativas.

Ya resuelta la disposición de cada una de las figuras, habría que pensar en el espacio en el que se desarrollaría la escena. Probablemente plasmar en el lienzo una cueva solamente tal y como lo narraba la historia, haría la composición sombría y con poca profundidad; Villalpando fue mucho más allá. Consideró la posibilidad de que tal acontecimiento estuviera en un interior, pero en el que se

²⁰⁹ *Ibid.*, Capítulo 1; párrafo 3, p. 89-90.

alcanzara a ver a lo lejos el exterior en donde obligaría en el espectador a concebir un espacio mucho más amplio. En el cuarto párrafo de *El Arte Maestra* se hace mención de los elementos arquitectónicos que deben ser utilizados como los paisajes con perspectiva, las plantas y animales, pero haciendo hincapié que solo lo necesario; Villalpando hace caso omiso a esa recomendación y de manera exagerada introduce en la caverna otras más pequeñas, haciendo que ésta se convierta en un espacio amplísimo hecho de vegetación; por si fuera poco además introduce en la parte superior un pedazo del cielo con pequeños ángeles montados sobre nubes chocan con las ramas que caen del techo.



Para equilibrar compositivamente la luminosidad de la Virgen en la zona central, integra a las huestes vestidas de blanco; las cuales además hacen un llamado de atención al espectador al salir de una caverna dando en el lienzo gran profundidad.

En el quinto párrafo de *El Arte Maestra* se remite nuevamente a la poesía utilizando una referencia en latín “*Pintores y poetas/siempre gozaron de igual licencia para atreverse a cualquier cosa*”, quién mejor para entender esto que Cristóbal de Villalpando. Pese a todo este atrevimiento, el maestro nunca pierde el *decoro* -palabra que se agrega en el texto novohispano y que remite a la buena utilización de las representaciones- en un lienzo, cada personaje plasmado muestra “la imitación de las costumbres y naturaleza de las personas” a través de “sus trajes, miembros, acciones y afectos”.

Así, la pintura está esbozada, los personajes distribuidos y personalizados; el espacio está definido; ahora lo más importante: ¿cómo crear focos de atención a los espectadores en la “historia”?; Villalpando pensó en varias posibilidades que describe *El Arte Maestra*, ya sea a través de la señalización de algún personaje; de la representación de una advertencia o que la obra con incógnitas y suspenso hacer vibrar al espectador; indudablemente recurrió a todas. A esto en el mismo texto, se hace un enfático llamado a la importancia de la representación de los sentimientos “cuanto más al vivo fuere posible”. Así la parte central de La Lactación de Santo Domingo fue resuelta con cautela, bajo la concienzuda tarea de expresar y hacer notar con ademanes y gestos el momento de éxtasis y devoción por el que transitaban los personajes.

Cristóbal de Villalpando ha terminado su idea, la ha plasmado en imagen y ha creado una monumental obra. Piensa nuevamente en el lugar en donde será colgado ese enorme lienzo; tal y como lo sugiere *El Arte Maestra* de esto dependerá el lucimiento de la obra, según el lugar se modificarán la intensidad de los colores; así como experimentado maestro que era sabía que “[...] si la verdadera luz fuere débil La Pintura tendrá muy vivos sus claros; mas si la luz

fuere vivaz, las luces del lienzo serán poco intensas [...]”²¹⁰. Por la viveza de los colores que se aprecian en la obra *La Lactación de Santo Domingo* es muy probable que el lugar para el que fue creada haya tenido la luz sumamente tenue.



Así, se ha viajado con la imaginación por un momento en la vida y concepción de una obra de Cristóbal de Villalpando. Una vez más nos ha demostrado que el pintor novohispano no es un simple copista, es un verdadero artista con diversas fuentes de inspiración, con un bagaje intelectual muy rico que queda plasmado en forma y color; de una manera visual se queda impregnada su cosmovisión, narrando a través de la pintura su propia versión de los hechos.

²¹⁰ *Ibid.*, capítulo 3; párrafo 39, p.103.

2.3 Un acercamiento a la técnica de Cristóbal de Villalpando



Hablar de la *técnica*²¹¹ de un pintor es un tema cuyo trato enfrenta múltiples particularidades, más complejo se vuelve aún si pensamos que la información que nos pudiera dar el artista se remite únicamente a la obra y a la propia interpretación que nosotros hagamos de ella; de ahí que todas las fuentes y medios para su conocimiento son de gran ayuda.

Los estudios hechos a la pintura novohispana giran en torno a la forma, color, historiografía e iconografía y realmente muy poco en lo tocante a sus materiales y a la manera en que eran utilizados. De ahí que lo que se exprese a continuación pretende ser únicamente un acercamiento al conocimiento de la técnica de pintura novohispana bajo la visión de otro pintor. Para comenzar este estudio guiado por el análisis y la intuición se recurrirán a todas aquellas generalidades que enmarcan formalmente a la pintura novohispana de finales del siglo XVII –época que corresponde con la obra *La lactación de Santo Domingo* de Cristóbal de Villalpando-.

Del trabajo previo a la intervención en el lienzo

²¹¹ Por *técnica* en este estudio se entiende no solamente el empleo de los materiales sino a la manera particular en el que éstos se aplicaban.

Antes de la aplicación de la pintura sobre el lienzo, el pintor novohispano tenía que concebir las imágenes que iban a ser plasmadas; en muchas ocasiones como se ha señalado anteriormente éstas eran guiadas por las estampas y grabados. En *El Arte Maestra* en su capítulo *Preceptos que pertenecen al disegño*; se hace mención que antes de poner mano a los colores, conviene hacer un diseño en “lápiz o con la pluma en pequeño” para después transportar el dibujo en el lienzo en su debida proporción. De un contrato firmado por Cristóbal de Villalpando en 1684 nos confirma la utilización de estos dibujos, y demuestra además que particularmente este pintor los hacía, aunque hasta la fecha no se han encontrado éstos de ningún autor; en este documento se menciona:

“que executando lo que se me tiene pedido de la St, Yglesia Catedral de Mexico según y como tengo demostrado por un dibujo que presenté para la dha Obra de la Yglesia Militante y triunfante y satisfacción de los Mos. Del Arte para el tiempo que se hubiere de poner en su lugar sin que aya falta al tiempo se me dan por dicho lienzo trescientos y cincuenta pesos por su monto”²¹².

Este dibujo para su posterior ejecución pasó por la aprobación de los maestros del arte y por la de los canónigos, quienes fungían como las personas calificadas en su momento, pues recordemos que las nuevas ordenanzas al gremio de pintores ocurrieron hasta 1687, por lo que entonces no estaban asignados los cargos de *veedores* quienes eran las personas encargadas de estas revisiones²¹³.

Algo que poco se menciona y que se sabe, es que el pintor novohispano ejercitaba su práctica de la pintura no solamente a través del dibujo, también la escultura era

²¹² Gutiérrez Haces et al. *op. cit.*, p. 74.

²¹³ Por la época en que se ubica cronológicamente La Lactación de Santo Domingo (1684-1695 según de la Maza y 1706 según Gutiérrez Haces), es muy probable que la aprobación de este dibujo haya sido resuelta por algún veedor.

una herramienta de gran ayuda a través del modelado en barro y cera, de esto también se hace mención en *El Arte Maestra*:

“El P. Francesco Lana dela Compañía de Jesus, quiere que para esto se hagan las figuras de cera, y tomar después dellas el disceño; volteando el modelo como mejor le pareciere, y con solos unos modelos dize se podrán variar las posiciones, para otras munchas historias”²¹⁴.

Se pensaba que la escultura era más fácil que la pintura y que su práctica sería muy buena no solo para principiantes incluso, para los que llegaron a la “cumbre” pues según se menciona “ayuda grande mente a conseguir el verdadero modo y fuerza de dibujar”. De esto se sabe que Cristóbal de Villalpando tenía un importante conocimiento, pues es el propio Rogelio Ruíz Gomar quien recoge el testimonio del momento cuando Villalpando ejercía como diputado de la cofradía y rescató la imagen escultórica de Nuestra Señora del Socorro –la cual estaba en pugna- relatando que la llevó a su casa “[...] la desbarató de todo, formándole de nuevo la cabeza y manos y así mismo su armazón [...]”²¹⁵ . Con esto nos hace suponer que muy probablemente la práctica de la escultura era cotidiana al interior de su taller.

Con estos testimonios se puede aproximar que Cristóbal de Villalpando concebía la idea y la aterriza en papel –ya sea con lápiz o pluma- a manera de boceto, el cual fuese o no para ser aprobado por el cliente, siendo éste de gran utilidad para así transportar la imagen a un formato más grande posiblemente en papel también –a manera de las calcas que se utilizan en la pintura mural-; se podría pensar que ahí mismo realizaría las correcciones en las proporciones y tendría una mejor idea

²¹⁴ Mues, *El Arte Maestra*, capítulo 2; párrafo 12, p.93.

²¹⁵ Ruíz Gomar, “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores de la Nueva España”, *op. cit.*, p.41.

del cómo se apreciaría la composición en un gran formato. En este mismo proceso de corrección, si se llegaban a encontrar errores de dibujo o dudas en cuanto a las posturas de los personajes, también podría concebirse el recurso del modelado en barro o cera –sugerido en el Arte Maestra- para la corrección de las formas.

Una vez definido en papel el dibujo final y quedando al gusto del maestro pintor, se puede imaginar la participación más activa del taller en la elaboración de los trazos en el lienzo²¹⁶; aunque también es muy probable que el propio Villalpando también se haya encargado de esta tarea.

Parecería evidente que en muchas ocasiones el maestro novohispano pudo haber dibujado los trazos directamente sobre el lienzo, sin necesidad de elaborar estas *calcas*, cosa que explicaría de pronto ciertas correcciones conocidas como *arrepentimientos o pentimentos* encontrados en algunas de sus pinturas.

De lo que se ha escrito de la técnica de Villalpando

“Aquel hombre manejaba el lápiz y el pincel a grandes tajos”²¹⁷; así describía Couto en el siglo XIX la manera de pintar de Cristóbal de Villalpando; para él la manera en que el maestro novohispano manejaba la pincelada para aplicar color fue sin duda alguna la particularidad de este artista. Sin embargo en ocasiones es

²¹⁶ La manera en que se transportaban los trazos del papel al lienzo pudo haber sido de dos posibles formas: a través de la perforación o marcas de la *calca* para después manchar con algún pigmento y así dejar el rastro de la forma sobre la base de preparación para nada más definir el dibujo y; la segunda a través de una cuadrícula. De ninguna de las dos maneras se ha encontrado información alguna, de hecho es un tema en el que no hay mayor dato. Estas conjeturas parten de la mera suposición, pues en lienzos de grandes formatos es posible que se transportaran las imágenes a la manera tradicional de la pintura mural europea.

²¹⁷ Couto, *op. cit.*, p. 63.

poco apreciada su personalidad pictórica, un ejemplo es lo que señala Luján Muñoz “[...] sus figuras humanas se ven muy poco perfiladas no dando solidez en la técnica pictórica”²¹⁸. Lejos de lo que apunta Luján, la técnica de Villalpando demuestra la maestría y gran soltura emulando con pocos gestos acertados la definición de las formas y la conclusión de las imágenes.

Especialistas como Juana Gutiérrez Haces; hacen el señalamiento de que esta particularidad en el manejo de la pincelada está supeditado a la manera en que se preparaban los lienzos, pues según ellos, Cristóbal de Villalpando utilizaba una base de preparación sumamente delgada por lo cual “esta práctica impidió en cierta medida el uso de transparencias y veladuras que suponen la acumulación



Detalle de la obra *La transfiguración*, obsérvese la definición del rostro con pocos trazos con el color sumamente diluido.

de diversas capas de pintura, de ahí que resulte tan importante que Villalpando logre efectos tan convincentes de transparencias con esta delgadísima capa de pintura”²¹⁹. Una aseveración de este tipo, invitaría a pensar en una investigación – que aún no se ha realizado- de las diversas bases de preparación en la obra de este maestro; aún así, la forma de pintar de Cristóbal de Villalpando no podría limitarse a la manera de preparar sus lienzos, pues en dado caso sería más fácil

²¹⁸ Luján Muñoz, Luis. “Nueva información sobre la pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, 1986, vol. XV, núm. 57, p. 138.

²¹⁹ Gutiérrez Haces et al, *op. cit.*, p.64.

hacer las bases de preparación más gruesas; es mucho más probable que el tratamiento del color como él lo hacía era el resultado de una decisión de estilo pictórico, un recurso expresivo o la representación de la facilidad y seguridad con la que él definía una imagen.

Según Georges Roque hay que demostrar que el color en el arte y la cultura no es un “lujo” inútil, así “respecto a los colores, es al mismo tiempo un fenómeno perceptual y un fenómeno conceptual”²²⁰; bajo estos lineamientos podría interpretarse que Cristóbal de Villalpando perteneciendo a una corriente barroca por temporalidad, en su estilo y composición, por su manera de desarrollar el color en la obra reitera nuevamente su barroquismo que tan afamadamente trascendió a lo largo del siglo XVIII; de esto se quiere retomar lo dicho anteriormente en *El Arte Maestra*:

“Algunos hazen sobre la paleta varias templeas acomodadas ael uso que hade tener deellas: en nuestros Reynos de las Indias, duró muchos años esta destemplada necedad; hasta que Juan Rodríguez Juarez, el Villalpando, y Aguilera famosísimos en sus pinturas despreciaron con ánimo verdaderamente heroico esta cansada timidez, introduciendo las mezclas delos colores delos pinceles al lienzo”²²¹

Para Paula Mues quien hace un análisis de este fragmento, esta forma de aplicar el color tan característica en Cristóbal de Villalpando “demuestra la modernidad pictórica del siglo XVIII [...] dando como resultado que los colores no se mezclen uniformemente. La huella de la pincelada se hace evidente, produciendo

²²⁰ Georges Roque, “Discriminación: funciones visuales y culturales”, *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 2003, p.266.

²²¹ Mues, *El Arte Maestra*, capítulo 3, parágrafo 37, p.102.

sensaciones de espontaneidad y dinamismo, así como una mayor expresividad que no depende de los contrastes de colores, como de los mismos trazos.”²²²

Aunque para Myrna Soto, en el párrafo referido de *El Arte Maestra* no se habla de Cristóbal de Villalpando, sino de su hijo Carlos, ella menciona que Villalpando trabajaba la “pintura directa”. Con este método el maestro buscaba como propósito obtener el efecto visual de lo que se conoce en pintura como “mezcla óptica”, que requiere de gran conocimiento de las propiedades del color. En su descripción ella menciona:

“Dicha técnica consiste en dar en algunas partes de la pintura unos toques (golpes) de diferente color, que se aplican juntos pero evitando que sus tintas se unan, de modo tal que al ser contemplados desde un determinado umbral de visión –previsto por el pintor- aparezcan fundidos entre sí. A esta unión ilusoria de los colores se les denomina “mezcla óptica” y proviene de la experiencia pictórica que legó la tradición respecto de la observación y aprovechamiento de los fenómenos ópticos propios de la visión natural”²²³

Ella menciona que este método fue un recurso sumamente utilizado por Rubens y que fue continuado insistentemente en los siglos XVII y XVIII por aquellos maestros que se consideraron sus herederos²²⁴. Si consideramos que Cristóbal de Villalpando fue un gran estudioso de éste artista, es muy probable que de manera

²²² *Ibid.*, p. 61.

²²³ Soto, *op. cit.*, pp.54-55.

²²⁴ Roger de Piles en su texto *Conversations sur le connoissance de la peinture* de 1667, explica así la mezcla óptica: “Toma los más hermosos colores, como un hermoso rojo, un hermoso amarillo, un hermoso azul y un hermoso verde y ponlos separadamente de un lado a otro. Es seguro que éstos conservarán su claridad y forma tanto individualmente como en conjunto; pero si los mezclas no formarán otra cosa que el color de la tierra”. Citado y traducido por Myrna Soto, *op. cit.*, p. 203.

intuitiva y con suma observación pudiera dilucidar la forma de pintar del artista flamenco.

Hasta este momento, se puede aseverar que una particularidad de la manera de pintar de Cristóbal de Villalpando es la exuberancia del color, manejado a través de pocos trazos y pinceladas muy sueltas. Que el maestro decidía no hacer sus mezclas tonales en la paleta, sino que tomaba los colores y los aplicaba directamente sobre el lienzo, en capas superpuestas, logrando que en algunas zonas de la pintura los colores se mezclaran y en otras no, según la intencionalidad de la pincelada. Sin duda alguna se requería una gran precisión y así mismo la idea previa muy clara del resultado final que se quería lograr en la imagen.

Todo lo expresado anteriormente parte de las observaciones de diversos estudios, valdría la pena ahondar un poco más en otro tipo de análisis, que ayudarían a corroborar lo antes ya mencionado.

Análisis de la estratigrafía de la pintura de caballete del siglo XVII en la Nueva España.

En palabras de Gabriela Siracusano, lo que tienen en común todas las imágenes es su *materialidad*²²⁵. Bajo una simple inspección, de manera general una pintura de caballete está conformada por los siguientes elementos:

- *Soporte*
 - *Tela pegada y/o clavada sobre el bastidor*

²²⁵ Siracusano, *op. cit.*, p.20.

- *Preparaciones*
 - *Sisa*
 - *Base de preparación o Imprimatura*
- *Capa pictórica*
 - *Conformada por los pigmentos y aglutinantes*
- *Acabados*
 - *Barnices*

Una manera certera de conocer el cuerpo de la imagen es a través del *análisis estratigráfico* el cual consiste en una “muestra microscópica de sección transversal de las capas de pintura y preparación de una obra, obtenida a partir de una muestra que se extrae con un objeto punzante, generalmente en una zona representativa pero marginal. Esta muestra se incluye en un polímero sintético, duro y transparente, y se pule hasta su superficie, para poder observarla al microscopio petrográfico con luz reflejada.”²²⁶ En estas muestras se observa el tamaño de las partículas de los componentes y nos dan referencias de cómo preparaban cada capa, de los colores, el cuidado en su preparación y las repercusiones que tenían estos tratamientos en la imagen; sin embargo su interpretación requiere de mucho cuidado pues puede ser aún confuso con esta herramienta. Este recurso de investigación es utilizado particularmente por químicos y restauradores, limitando su enorme potencial a otras áreas debido a su accesibilidad.

²²⁶ Ana Calvo, *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, citada por Siracusano, *El poder de los colores...*, p.43.



Corte estratigráfico de la encarnación rosada del querubín, de la obra *La Virgen entrega al Niño a San Francisco* de José Juárez

Se sabe que la obra *La lactación de Santo Domingo* fue sometida a un proceso de restauración dirigida por Manuel Serrano terminada 1991²²⁷, y aunque no hay publicación alguna sobre su proceso y resultados; se pueden tomar como marco de referencia para este estudio otras importantes publicaciones hechas por químicos y restauradores de obra manufacturada en un contexto similar. Un ejemplo de esto es el estudio hecho por el químico Javier Vázquez Negrete y por la restauradora Tatiana Falcón titulado *José Juárez: la técnica del pintor* para la publicación del libro *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*²²⁸ quienes tomando muestras representativas a la obra del mencionado pintor explican de manera muy clara sus componentes realizando su propia interpretación de los resultados; siendo una invaluable fuente descriptiva.

Posteriormente en el capítulo 3 se describirán con sumo detalle los diversos materiales y la manera de prepararlos según se hacía en la Nueva España

²²⁷ Gutiérrez Haces et al., *op. cit.*, p. 370.

²²⁸ José Juárez (1617-¿1661/1662?) no fue propiamente contemporáneo a Cristóbal de Villalpando (1649-1714), sin embargo como se mencionó en apartados anteriores fue maestro de Baltasar Echave y Rioja (1632-1682) quien a su vez fue maestro de Villalpando. En éste último se observan rasgos de toda la tradición pictórica adquirida y transmitida por ambos maestros que en palabras de Nelly Sigaut “permiten entender que para los pintores de la segunda mitad del siglo XVII, la pintura de José Juárez se convirtiera en el modelo de referencia”. Sigaut, *José Juárez...*, p. 29.

durante el periodo al que se ha remitido el estudio; por lo que en este apartado únicamente se hará énfasis en los resultados arrojados por Vázquez y Falcón sobre el análisis de seis obras de José Juárez para posteriormente comparar éstos con lo observado en la obra *La lactación de Santo Domingo* de Cristóbal de Villalpando y así por deducción conocer un poco de la técnica de éste maestro.

Resultados de los análisis estratigráficos a la obra de José Juárez

En los análisis estratigráficos realizados a cinco obras de José Juárez dieron como resultados que las bases de preparación son de color rojo y café; que contienen principalmente hematita, tierras de sombra, yeso, partículas de carbón, cuarzo y arena, y en ocasiones pequeños fragmentos de ocre. Por lo general se componen de dos capas y solamente en una obra analizada se encontraron tres. De su análisis se concluye que no es posible determinar el uso de imprimatura, debido a que el grosor de la última capa de la base de preparación es demasiado ancho y ello hace dudar en la función de la misma²²⁹. Aquí vale la pena señalar que no determinan en sus resultados el origen magro o graso del aglutinante así, es probable que efectivamente no se utilizara la imprimatura o que la base de preparación como tal fuera una *media creta* cuya composición tenía aglutinantes como cola -de propiedad magra- y aceite -de propiedad grasa-.

En cuanto a las particularidades de la manera de pintar de José Juárez, Vázquez y Falcón hacen una importante observación: no encontraron rastros del dibujo

²²⁹ En el estudio realizado por Vázquez y Falcón, determinan que hay una diferencia entre la base de preparación y la imprimatura, siendo la primera de origen magro constituida por pigmentos y cargas y aglutinadas con cola, presentando un grosor mayor al de la imprimatura la cual es más delgada y es grasa, siendo su composición por pigmentos con poder secante y aglutinante oleoso. En muchas ocasiones es del mismo color a la primera y es la que recibe a la pintura. “José Juárez: la técnica...”, *op. cit.*, p. 284.

preparatorio, ellos creen que posiblemente fue debido a que el pigmento con el que se realizó fuera similar a la base de preparación o que fuese con algún otro como el negro de carbón que no es sensible a los rayos X.



José Juárez
La Virgen entrega al Niño a San Francisco

En este mismo estudio se concluye que José Juárez trabaja de los fondos hacia los primeros planos sobreponiendo los elementos compositivos. Que aplica el color siguiendo la misma lógica, es decir de las zonas oscuras hacia las áreas más luminosas; que emplea medios tonos para jugar con la luz y la sombra, y en raras ocasiones utiliza algún color complementario para resaltar una luz.

Las figuras humanas las trabaja de dos maneras: puede pintar una tonalidad del cuerpo y posteriormente “vestirlo” con el color de las telas, pero también puede pintar los contornos de la figura humana sirviéndose del color de la tela y obviando la pintura de las carnes. Por lo general, tiene mayor cuidado en el acabado de las figuras del primer plano, éstas son dibujadas a detalle y finamente coloreadas. Las figuras del fondo pueden trabajarse de manera rápida y esbozada, particularmente en las obras donde recurre al uso de pantallas arquitectónicas. Así mismo describen que de las seis obras analizadas cuatro tenían correcciones de manos.²³⁰

En cuanto al manejo del color empleado por Juárez en el capítulo 1.5 de esta tesis se hace mención de los pigmentos y colorantes encontrados en el análisis, así que solamente se describirá la manera en que aplicaba los materiales. Según Vázquez y Falcón, todos los pigmentos y sus combinaciones presentan siempre blanco de plomo y yeso; señalando que su utilización podría ser a manera de aditivo para conferirle a la mezcla propiedades distintas de viscosidad, transparencia y rápido secado.

Los análisis estratigráficos permiten ver que Juárez aplicaba el color de diferentes maneras: podía aplicarlo puro con sus aditivos, mezclado en la paleta y en algunas ocasiones aplicaba el color mezclado en paleta para posteriormente por superposición de capas podía oscurecer el tono o matizarlo; un ejemplo de esto es el empleo de la *laca orgánica roja* -sin determinar exactamente cuál era-, ésta fue usada para dar tonos oscuros intensificando el color que estaba como base a manera de transparencia. También se observa este tratamiento en el resinato de

²³⁰ *Ibid.*, pp. 306-308.

cobre –de color verde-, el cual generalmente fue aplicado como transparencia sobre azules y amarillos.

Las particularidades en la obra de José Juárez, probablemente permitan esbozar rasgos en la obra de pintores de épocas posteriores, dada la importante escuela dejada por dicho artista; hay que recordar la manera en que se enseñaba y en que se aprendía la pintura y aprovechar los datos arrojados por la minuciosa investigación presentada por Vázquez y Falcón. Estos resultados darán una línea que apoyará ciertas ideas que se presentarán a continuación en cuanto a las posibles similitudes con la técnica pictórica que empleó Cristóbal de Villalpando para la elaboración de *La Lactación de Santo Domingo*.

Observaciones hechas a la técnica de Cristóbal de Villalpando en la obra La Lactación de Santo Domingo

Aunque la obra *La Lactación de Santo Domingo* es accesible al público en general, dadas las condiciones de exhibición, para su estudio presenta algunas limitantes:

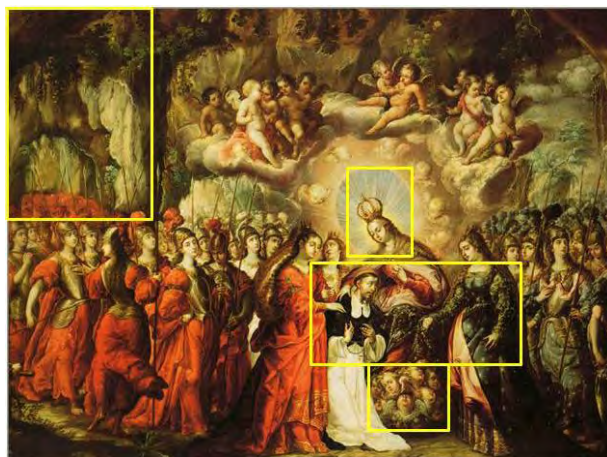
1. Por su formato de grandes dimensiones y a la altura en donde está colgada la obra, impide ser revisada con detalle a una distancia mayor a los dos metros de altura.
2. Dadas las recomendaciones para su mejor conservación, la luz que la ilumina es sumamente tenue y de color amarilla, por lo que es difícil apreciar el tratamiento de color que pudo haber empleado Cristóbal de Villalpando.

Por estas circunstancias se consideró indispensable tener el apoyo de las imágenes del detalle y las vistas generales que se presentan de esta obra en la publicación *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*²³¹ ya mencionada en repetidas ocasiones.

Para el entendimiento de la manera en que Villalpando aplicaba el color se procedió a elaborar una serie de reproducciones de algunos fragmentos que conforman esta pintura. Para la selección de las áreas a reproducir, se siguió el siguiente criterio:

- Una parte del fondo, sobre todo un área en donde el trabajo de luz y sombra fuera evidente.
- Elementos textiles, metálicos y de joyería que siempre fueron comunes en la obra de Villalpando y de otros artistas de la época.
- Encarnaciones, acentuando el análisis del tratamiento en rostros.
- Manejo de la luz y el color en personajes principales.

Así, los fragmentos que se estudiaron fueron los siguientes:



²³¹ Ver páginas: 8-9, 50, 171, 352, 439, portada y contraportada respectivamente.

Variantes en las reproducciones a la obra original

La obra *La Lactación de Santo Domingo* fue pintada sobre lino grueso con tejido de tafetán²³² –conformado por varios fragmentos cosidos debido a las grandes dimensiones del lienzo-; dada la poca disponibilidad de éste material y de una calidad similar, se optó por elaborar las reproducciones en una loneta de algodón de un calibre grueso con el mismo tipo de tejido.

Hay que señalar la dificultad para conseguir actualmente en el mercado ciertos pigmentos que se usaban tradicionalmente y; aunque se prepararon los materiales a emplear a la usanza de la época –como los óleos y barnices-, hubo que prescindir de algunos pigmentos que se supone estuvieron presentes en esta obra. Así las materias colorantes utilizadas para las reproducciones fueron las siguientes:

- Albayalde
- Blanco de Titanio²³³
- Ocre
- Amarillo medio²³⁴
- Sombra Natural
- Sombra Tostada
- Ultramar²³⁵
- Minio

²³² Un hilo de trama por uno de urdimbre.

²³³ En sustitución del blanco de plomo, por cuestiones de toxicidad del material.

²³⁴ En sustitución del oropimente.

²³⁵ No se encontró la laca de añil, ni azurita natural, por lo que este tono mezclado con otros colores permitía manejar diversas tonalidades azulosas cercanas a los azules originales.

- Rojo Medio²³⁶
- Almagre
- Laca Carmín de Cochinilla
- Verde Cardenillo
- Negro

Una vez preparados los óleos y barnices, se procedió a colocar sobre el lienzo de algodón la base de preparación con su respectivo acabado²³⁷; para posteriormente calcar los trazos del dibujo lo más fielmente posible al original²³⁸.

De cómo se podría suponer que Villalpando fue trabajando sobre el lienzo

Se hace evidente que la base de preparación con la que fue preparado el lienzo corresponde a la utilizada en la época, siendo de color almagre, pues hay zonas en donde la capa de color es tan delgada que permite reconocerla a simple vista.

²³⁶ En sustitución del bermellón o cinabrio.

²³⁷ Las especificaciones se describirán en el capítulo 3.2.

²³⁸ Tomando las imágenes del libro *Cristóbal de Villalpando* de Gutiérrez Haces et al; se realizaron las ampliaciones correspondientes de cada fragmento y se imprimieron en plotter, para posteriormente con papel calca color blanco de manera muy sutil marcar ciertas referencias de los trazos; otros fueron dibujados de manera directa con el óleo color almagre.



En esta imagen se puede apreciar el color almagre de la base de preparación, y como en esta zona el color fue aplicado de manera tan diluida que permite observarla

Durante las reproducciones hechas, se pudo observar que Villalpando realizó los trazos del dibujo en el lienzo en un tono almagre muy similar –solo un poco más oscuro- a la base de preparación²³⁹. Así mismo, aprovechó el mismo color almagre como un tono medio uniforme, para desarrollar el trazo de sus figuras definiéndolas en claroscuro.



En el contorno de los rostros de estos tronos se observan rastros del propio dibujo en un color almagre más subido de tono a la base

Seguramente en el boceto ya había definido los bloques de color, y lo que era más importante las zonas de luz y sombra que se querían resaltar. Qué personajes pasaban a un plano más importante y cuáles serían más oscuros para lograr un mayor contraste. Es muy importante destacar que se puede percibir que lo más

²³⁹ Esto puede entenderse pues la base de preparación no nada más lleva el pigmento color almagre, sino que se le agregaban otras cargas como carbonato de calcio y en ocasiones sulfato de calcio (yeso), lo que hacía que en apariencia fuera un color almagre un poco más claro.

importante para Cristóbal de Villalpando era que el color nunca perdiera su luminosidad, es por esto que el orden en el que iba colocando cada capa de color y su posterior mezcla en el lienzo marcaría una particularidad en el estilo de este maestro novohispano.

*Color base o fondeo*²⁴⁰

Es probable que ya con el dibujo en el lienzo casi reconocible, procedía a aplicar un color más subido de tono no muy diluido (algún tipo de sombra –natural o tostada- ya sea pura o mezclada con otro pigmento que podría ser rojo ó azul según fuese el caso); así marcaba la separación entre cada personaje y definía perfectamente las formas, concretando los pliegues²⁴¹. Posiblemente también con este mismo tono definiría el contorno de los ojos, nariz y boca de los rostros y marcaría la forma de cada dedo –no delineaba la mano, sino que *contorneaba* el fondo sobre el que ésta se colocaba-. De igual manera delimitaba el piso y lo manchaba con grandes pinceladas horizontales e iba dando forma a cada zona.

²⁴⁰ Término propuesto en ésta investigación para determinar el color que va como fondo que no solamente sirve para determinar formas, sino que además es la base de la atmósfera y la luminosidad de toda la obra.

²⁴¹ El tratamiento de los textiles es muy similar en toda la obra con excepción de los personajes con ropajes blancos y el mismo hábito de Santo Domingo.



Detalle de las manos, obsérvese como delineó cada dedo y delimitaba el contorno sobre el fondo, para posteriormente aplicar los colores claros de la piel.

En el caso de las encarnaciones parecería que Villalpando trabajaba a la inversa, es decir, tomaba un tono sumamente claro (podría ser albayalde mezclado con yeso o con carbonato de calcio como carga para lograr una mayor consistencia a la mezcla) y con éste definiría la frente, pómulos, nariz y mentón; así como el cuello zona que para Villalpando debe presentarse siempre expuesta y pronunciada con mucha luz. Las manos de manera similar eran definidas con este color claro que enfatizaba la postura. En el caso de los ángeles, sus cuerpos²⁴² eran también definidos con este color claro.

El fondo vegetal de la escena tiene otro tratamiento, parecería que aquí el maestro no se detuvo tanto y solamente marcó las formas de las cavernas y delimitó las nubes con este tono oscuro similar al usado para el suelo.

²⁴² Llama la atención cierta deformidad en los ángeles que no parecen niños, en *El Arte Maestra* se hace una observación al respecto y señala que no se deben observar las proporciones de los niños, pues “por no tener aun perfeccionados los miembros”, así se sugiere que se tomen como referencia la forma anatómica de los adultos, esto podría explicar por qué casi siempre los niños en la pintura novohispana tienen la apariencia de sufrir de enanismo.



Detalle del fondo vegetal en donde se observa la pincelada más libre, el pincel con un tratamiento de color más ligero y la utilización del fondo almagra para resolver las formas.

En el caso de los elementos metálicos como las armaduras²⁴³, tanto el color oscuro como claro se aplicaban como franjas sumamente definidas, dejando espacio a los tonos verdes, rojos o azules puros en el caso de los elementos plateados. Cuando se da tratamiento al oro en aplicaciones ya sea en los textiles o sobre las armaduras, éste solamente se definía con el tono oscuro (posiblemente sombra tostada o la mezcla de sombra natural y rojo) y color ocre que marcaba las zonas en donde el oro brillante iba a estar presente. En el caso de la corona que porta la Virgen, se delimitaba con este tono oscuro el dibujo donde iría la pedrería y las zonas sombrías; así mismo se colocaría el ocre donde posteriormente se aplicarían las luces.

²⁴³ Aunque propiamente en estas reproducciones no se elaboraron armaduras, la autora de este estudio al hacer otras reproducciones de Cristóbal de Villalpando y observar *La Lactación de Santo Domingo*, encontró similitudes en el tratamiento de estos elementos metálicos, por lo que consideró pertinente incluir las siguientes observaciones en este apartado.



Una vez que se tienen resaltadas y definidas las formas en contrastes de luz y sombra, es probable que se procediera a la aplicación de los medios tonos que terminarían de completar cada personaje y cada forma. Aquí hacen su aparición las mezclas en la paleta: amarillos con rojos, azul o verde con blanco y en ocasiones un poco de amarillo, amarillo con blanco, etc. Así, se terminaría de *colorear* el lienzo, en donde parecería hasta este proceso un *dibujo a color*.

La importancia del *color base o fondeo*, radica principalmente en que si el color se manejaba “limpiamente”, es decir que los colores aún no se mezclaran entre ellos o “ensuciaran” no perderían su luminosidad, se mantendrían casi puros y de esta manera el maestro tendría más libertad de crear tonos y una paleta cromática

sumamente rica a través de las transparencias o veladuras que recaerían sobre esta base de color en el siguiente proceso.



El labrado

Así como en un bloque de mármol o en un fragmento de madera las figuras se van *labrando* o resaltando hasta terminar en un personaje o forma definida, de igual manera en la pintura se pretendía que el maestro pintor a partir de una forma bidimensional se fuera transformando para que los personajes y sus elementos “salgan fuera del lienzo”. Y esto solamente era logrado a través una minuciosa y diestra aplicación del color.

Este proceso en Cristóbal de Villalpando, indudablemente marcaba un momento en el que hacer derroche de talento y destreza sería parte de su sello que imprimaba en cada una de sus pinturas, en donde no se escatimaba en el color y

a través de sus combinaciones, degradaciones y contrastes seguía anteponiendo ante todo como recurso invaluable el manejo de la luz.

El labrado se lograba a través de *baños* de color conocidas actualmente como *veladuras*, es decir, ligeras capas de color superpuestas²⁴⁴ que permitían junto con el tono usado como color base, vibrar y crear tonos multicolores, además si el maestro así lo decidía los cambios entre estos serían tan tenues que no se percibirían a simple vista. Según las recomendaciones de los tratadistas entre estas ligeras capas de color, había que dejar tiempo de secado. Dejar secar entre capa y capa no era una regla, y en este estudio se ha reflexionado en torno a esto; según los resultados arrojados a través de la elaboración de las reproducciones, es probable que Cristóbal de Villalpando labrara el color con el óleo diluido en un poco de barniz ligero –comúnmente llamado *barniceta*²⁴⁵–; esta tiene la propiedad de saturar un poco más el color²⁴⁶ haciendo a simple vista los tonos más intensos; se puede aprovechar que el secado es un poco más rápido que cuando se utiliza el óleo diluido en aceite y además, como propiedad particular del barniz su poder adherente no obliga al secado entre capa y capa, pues el color no se *mezcla*, sino que se *funde*²⁴⁷ consiguiendo que el color no se ensucie y permanezca luminoso.

²⁴⁴ Estas capas podían ser hechas con el óleo sumamente diluido en aceite de linaza –y posiblemente algún secativo–, con el óleo mezclado con algún solvente diluyente o con el óleo mezclado con algún tipo de barniz.

²⁴⁵ Cuyas propiedades dependen de la relación *Pigmento-Aglutinante* (que incluye tanto el aceite como la resina)- *Diluyente* (Solvente).

²⁴⁶ Dadas las propiedades ópticas de los barnices, las cuales pueden consultarse en el capítulo 3.1 de este estudio.

²⁴⁷ Aunque técnicamente no se ha encontrado el término descrito como tal, lo que quiere explicar con el uso de la palabra *fundir* es que las partículas del pigmento no llegan a revolverse o mezclar entre los estratos, sino que por una propiedad física se crea hay un espacio entre cada partícula de pigmento, permitiendo que la gradación tonal entre cada aplicación sea sumamente sutil.

Con todas estas propiedades, podría ser sumamente atractiva la utilización de barnicetas y así concluir con mayor rapidez la obra.²⁴⁸

Sobre esta base coloreada iban y venían las barnicetas, aunque vale la pena hacer la aclaración que esta manera de labrar no era el único método que se pudo apreciar en La lactación de Santo Domingo. La utilización de barnicetas es perceptible en algunos fondos –sobre todo en donde se emanan luz-, en elementos textiles, metales y aplicaciones en oro; y sin embargo se observa otro tratamiento en el fondo vegetal de la caverna, en el cual Villalpando realizó variantes con la densidad de la pintura y; de esta misma manera las encarnaciones fueron resueltas. A continuación se hará una descripción de lo encontrado en cada fragmento reproducido.

Fondo de la obra: motivos vegetales de la caverna y puntas metálicas de las lanzas de las huestes

Aquí se aprecia que no se escatimó en el uso tanto del albayalde como del almagre aplicado de manera directa en pinceladas firmes y ondulantes de primera intención. Así mismo, Villalpando sobre las manchas de albayalde aplicó veladuras en las zonas claras que quería hacer menos luminosas color ocre y; cuando quería oscurecer un poco más la zona colocaba sobre esta, otro baño de color azul y cuando quería oscurecer aún más aplicaba otra veladura de almagre –se aprecia también que en algunas zonas sobre éste volvía aplicar azul-. Jugando

²⁴⁸ Se sabe que en la Nueva España tal y como lo hacía Rubens se mezclaba el blanco de plomo con los demás colores en la paleta, aprovechando así la cualidad secativa del plomo –de esta misma manera trabajaba José Juárez-; ó que se intercalaban veladuras de blanco de plomo, entre capa y capa de color. Aunque dada la pureza del color en la imagen parecería que Villalpando no realizaba este tipo de tratamiento; para determinar esto sería de estrictamente necesario el análisis estratigráfico de esta obra.

con el orden de aplicación de cada veladura es como el maestro matizaba y variaba los relieves de la caverna. Si era necesario daba sobre este tratamiento un toque final con albayalde sin diluir –y posiblemente con alguna carga- para marcar luces; de igual manera lograba acentos con almagre puro o mezclado con algún pigmento tierra de sombra para remarcar ciertas zonas oscuras y separar formas.



Una vez terminado todo el tratamiento de la caverna, procedió a pintar los “vegetales” o vegetación. Parecería que el maestro mezclaba en la paleta sombra

natural con azul y en otras ocasiones con verde montaña para lograr un tono oscuro sumamente profundo, para así darle forma con pinceladas circulares rápidas a cada



hoja. Y posteriormente sobre éstas sólo daba brillos en algunas orillas de éstas primero con algún tono medio como ocre o con el mismo verde montaña mezclado con ocre y/o blanco. Otras hojas eran pintadas también de primera intención pero de manera inversa, es decir, la forma era dada con un color medio y nada más las separaba entre ellas con un tono oscuro o muy claro logrado nuevamente con el albayalde puro.

En el caso de las hojas, se puede percibir que para Villalpando el tratamiento en veladuras no era muy importante, las resolvía con el color aplicado casi sin diluir y de manera directa.

En el caso de las puntas de las lanzas, parecería como si desde el color base hubiese mezclado en la paleta un color azul, albayalde y sombra natural, para formar un tono grisáceo uniforme y darle forma a cada punta. Posteriormente, sobre este tono colocaba una veladura de ocre en donde iba a caer la luz; para después con pinceladas casi lineales y con el color puro aplicar contrastes albayalde por un lado para los brillos y una sombra natural mezclada con azul para las zonas oscuras.

Encarnaciones: Los tronos

En esta zona particularmente a diferencia de otras encarnaciones, es en donde Villalpando aplica el color de una manera más diluida y con mayor número de veladuras posiblemente también en barnicetas, la razón podría suponer que es debido a que en estos rostros la luz incide de diversas maneras; así, habría que labrarlos de tal forma que

podiesen apreciarse tanto como una masa volumétrica esférica, como de forma individual; con esta tarea el color se convertía nuevamente en el protagonista de la imagen.

Como se mencionó anteriormente durante la aplicación del color base se aplicó el albayalde para definir la frente, nariz, pómulos, mentón y cuello; y sobre esta base aplicaron las veladuras de color. Parecería que Villalpando dividía los rostros en dos partes: la zona clara y la oscura. En la zona clara para matizarla aplicó de manera preponderante capas de amarillo claro –que supondría ser un oropimente– y en otras zonas que él pretendía hacer menos luminosas color ocre, de igual

manera para dar un volumen suave sobrepone una veladura de azul. En la zona oscura el color que predomina es el azul el cual en muchas ocasiones alterna veladuras con el color almagre y con tierras de sombras.

A manera de delineado, en la nariz y mejillas marca y difumina hacia el centro del rostro un tono que varía entre el rosa y el naranja – podría ser minio o alguna laca carmín– muy encendido. La superposición de capas en el centro de los rostros es muy evidente; lugar en el que se coloca cada color nuevamente es



importante ya que de esto dependerá si el rostro es atacado por la luz o se sumerge entre las sombras de los ropajes de los personajes que los rodean.

Una vez que se han puesto veladuras sobre los rostros, nuevamente se aplicaban luces muy pronunciadas en albayalde puro con algún tipo de carga como yeso o carbonato de calcio –en puntos definidos como párpados, tabique y punta de la nariz, brillo de los ojos y en el mentón–; de igual manera con el almagre puro

acentuó y delineó labios, ojos, orificios de la nariz, párpados, en ocasiones cejas y nuevamente marcó el contorno de los rostros.

En el caso de las plumas de las alas y el cabello de los troncos, éstas se hacían con el color sumamente diluido también en barniceta, colocando casi a la par y alternando azul, ocre, oropimente, albayalde y almagre. En ciertas zonas también se aplican pronunciadas manchas de minio. Solamente se delineaban ciertas partes con el color puro para acentuar alguna forma (como la punta de una pluma o algún mechón de pelo).

Textiles y sus aplicaciones decorativas, más encarnaciones: Fragmento de figuras centrales

Llama la atención que Cristóbal de Villalpando salvo muy raras excepciones utilizó el pigmento negro -como en el manto de Santo Domingo-. El uso del negro dado el equilibrio cromático en la obra, tuvo que haber sido manejado con mucha cautela; la presencia de este color provocaría un foco de atención no muy deseado dada la cercanía con la protagonista; y sin embargo supo equilibrar muy bien la imagen, contraponiendo al hábito negro de Santo Domingo con el manto azulado de la Virgen cargado de reflejos en tonos dorados como aplicaciones sumamente llamativas al espectador. Se percibe que el negro se aplicó en algunas zonas puro, en otras se le dio un baño de azul y para ciertos dobleces colocó una veladura de albayalde y sobre ésta otra en azul y posteriormente otra de negro.



En este fragmento se aprecia un fenómeno sumamente común en las pinturas novohispanas y que podría explicarse con una recomendación que la tratadística española proponía y que menciona Francisco Pacheco:

“Yo soy de la opinión de que los azules se labren claros y que lo más oscuro sea el mismo azul puro y, cuando mucho se ayude lo más oscuro no con negro, no con morado de carmín y menos con añil, sino con un poco de buen esmalte delgado, y de lindo color, revuelto con el azul puro, que lo abraza muy bien. La causa que me mueve a aconsejar que sean claros los azules es, porque el azul con el tiempo se oscurece y tira a negro, como muestran los países, y veo por experiencia muchas ropas que fueron azules vueltas en una mancha negra sin que determinen los trazos del paño, y siendo claro, siempre es azul y se ven claros y oscuros”²⁴⁹

²⁴⁹Pacheco, *op. cit.*, pp. 485-486.



Tal y como lo señala Pacheco, en el manto que cubre a la Virgen se observa que efectivamente el color azul cuando fue utilizado de manera casi pura sufrió de una alteración cromática, tornándose en un color pardo negruzco, además Villalpando lo aplicó en una capa tan delgada que hasta podría parecer que este *migró*²⁵⁰. Esto se hace aún más evidente en la falda de la Virgen, la cual en su parte más oscura donde el azul se utilizó casi puro se ve alterado, contrastando con la zona del

pecho donde se ve que el azul fue mezclado con blanco; el tono azulado se ha mantenido más estable.

En el tratamiento de los textiles, como se señaló anteriormente se aprecia más el labrado con barnicetas; según Abelardo Carrillo y Gariel en la pintura novohispana “para velar los paños se solía dar un baño con una ligerísima y transparente película del mismo color”²⁵¹. Además de esta veladura del mismo color base, Cristóbal de Villalpando aprovechaba para hacer gala de diversos tonos y así hacer más vaporosos o pesados los atuendos que porta cada personaje. En el

²⁵⁰ Término utilizado coloquialmente para definir cuando un color casi ha desaparecido.

²⁵¹ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p.81.

caso de la mujer vestida de rojo, se observa que en muchos pliegues sobre el delineado almagre Villalpando aplicó veladuras de color carmín para oscurecer y en zonas más claras veladuras en color oropimente. Parecería además que alternaba entre el color bermellón, minio, oropimente, y carmín.

En las zonas rosadas como la parte interna del manto de la Virgen o de la mujer de azul verdoso, se puede apreciar que se alternaban veladuras de carmín, cinabrio, albayalde y almagre. Es sumamente importante y muy recurrente en la obra de Villalpando y de otros contemporáneos como Juan Correa que cuando se pintaba el color rosa a éste se le agregaban veladuras de color azul ya sea para hacer un tono más violáceo o para matizarlo en zonas donde habría de crear un rosado más oscuro y; con baños de ocre o de algún otro amarillo se ayudaría para lograr áreas que pretendían ser tonos medios; con esto se resaltaría de una manera mucho más realista y natural el relieve de ciertos pliegues.



En la mujer de azul verdoso con el manto estrellado, se aprecia que usando la base de color sumamente contrastada se colocaron posteriormente capas de color azul, ocre, almagre y albayalde, igualmente alternados; es muy probable que sobre éstos se les haya colocado una veladura final de algún verde como el resinato de cobre. Las estrellas fueron hechas en el centro con el blanco de plomo

puro para hacerlo más brillante y las puntas con el albayalde más diluido; una vez pintadas se le dio un contorno con una transparencia posiblemente en resinato de cobre o azul.

En el caso de los textiles blancos – como la mujer que está detrás del Santo y el manto del mismo- , el albayalde que aplicó como base de color resolvió en buena parte la definición de la imagen, solamente se aplicaron veladuras muy tenues alternadas entre azul y tierra de sombra natural sobre almagre en los pliegues y; en todas las zonas medias se pueden apreciar capas alternadas de azul, ocre y tierras de sombra.



Para todas las aplicaciones y elementos metálicos decorativos que Villalpando pintó sobre los textiles, siguiendo nuevamente el color base o fondeo y aprovechando además el almagre del fondo, simplemente acentuó brillos primero con oropimente y por último remarcó ciertos puntos de luz con albayalde. En lugares en donde tenía que ser más evidente el contraste del metal, remarcaba con un tono sumamente oscuro compuesto de alguna tierra de sombra mezclado con azul o rojo.

En el manto de la Virgen se observa una cenefa con motivos florales, se puede ver que se pintó sobre el fondo azul de la falda y con pinceladas muy libres dio forma a los pétalos con albayalde el cual cubrió con una veladura posteriormente con carmín, amarillo, azul y cinabrio para recrear nuevamente un tono rosado. Hay

unas flores rojas sumamente encendidas, parecería que fueron primero hechas con un color muy vivo como un minio y sobre éste colocó baños de bermellón y carmín el cuál era recurrentemente utilizado “para avivar el color rojo”²⁵².

A todas las aplicaciones ya sean de motivos metálicos o florales se les delineaba un contorno muy delgado en un color sumamente oscuro -que variaba según el color del textil- ; con esto se lograba un realce mucho mayor de las formas y del diseño.

En las encarnaciones de Santo Domingo y de las tres mujeres que lo acompañan, se observa un tratamiento en la pincelada diferente a lo hecho en los rostros de los tronos explicados anteriormente. Aunque los pigmentos utilizados y la sucesión de las veladuras son las mismas, la manera de ejecución es distinta: en el caso de los tronos aplicó cada veladura a manera de mancha, mientras que en este fragmento se observa que Villalpando con un pincel redondo grueso y con más rapidez, en franjas delineadas y ondulantes fue colocando cada capa de color, es decir, fue dando cada veladura como si nuevamente estuviera dibujando aprovechando el color que tenía como base. El efecto que se produce es de un semblante con mayor expresividad y dramatismo.

²⁵² Siracusano, *op. cit.*, p.94.



Obsérvese en ambas ilustraciones la manera distinta en que Villalpando aplicó el color, pareciese que en la ilustración izquierda el rostro hubiese sido pintado con líneas, mientras que en los rostros de los tronos el color es aplicado a través de manchas.

Luz divina y joyería: El rostro de la Virgen

Con este fragmento se aprecia con mayor contundencia la forma en que Villalpando concebía el *color luz*. Dada la carga espiritual que tenía el rostro de la Virgen, en ella se observan menor número de veladuras, se respeta más el color blanco del fondeo y parecería que las capas de color aquí no fueron dadas con barnicetas sino con el color poco saturado, haciendo la degradación tonal casi imperceptible. No hay color carmín que encienda las mejillas, únicamente las maquilla; ni ocres que ayuden a matizar el volumen en grandes áreas; simplemente resuelve lo etéreo del rostro a través de una mayor aplicación del azul. Una vez más con un color almagre realza el contorno de los ojos, las cejas,

la punta de la nariz, el mentón y marca la boca; sobre éste aplica una ligera capa de amarillo en algunas zonas para suavizar este contorno.



Al igual que sucede con las encarnaciones de los tronos, el color es aplicado en bloques de manchas, creando un rostro sumamente dulce. Aquí Villalpando debía ser muy cuidadoso con la luz; pues la Virgen la recibe de manera oblicua y a su vez tiene la capacidad de emanarla y; ¿cómo representar y diferenciar estas dos formas de luz celestial?. La luz que ilumina al rostro de la Virgen, Villalpando la trata a través de la suavidad del color, con el paso casi imperceptible de un matiz a otro y dejando amplias zonas de un blanco puro en la encarnación. Por otro lado, en la luz que emana la Virgen, el maestro hace un juego de contrastes y temperaturas para resaltarla aún más: coloca al fondo de su cabeza una enorme aureola de color azul mezclado con un poco de blanco de plomo o albayalde, este tono lo aplica tan diluido en algunas zonas que se alcanza a percibir la base de

preparación; aunado a que nuevamente se puede percibir un manchado en ciertas zonas en donde el azul comenzó el proceso de *migración* explicado anteriormente. Sobre esta tonalidad azulosa y rodeando la cabellera de la Virgen se desprende un amarillo oropimente²⁵³ que se alterna entre los baños de albayalde, difuminándose hasta transformarse hacia el contorno de la aureola en rayos como franjas completamente blancos y ondulantes; aquí se juega con la cualidad del pigmento: con el albayalde y algún tipo de carga marca líneas, en otras zonas únicamente lo aplica puro y lo distribuye casi homogéneamente y conforme se aleja de la Virgen, logra veladuras muy tenues se pierden en el fondo del cuadro. Para hacer más contundente esta iluminación, Villalpando decide que la cabellera de la Virgen debe ser vista a contraluz, así sus rizos dorados (recreados con baños de pigmento oropimente, ocre, albayalde y azul) son definidos con líneas de color más espeso elaboradas en almagre. Se puede apreciar además que el tono más oscuro que se aplicó sobre la cabeza de la Virgen, probablemente fue logrado con una tierra de sombra y carmín o almagre.

En lo que compete a la corona que porta, parecería que el maestro aprovechó de la mejor manera los trazos en almagre cuando fue dibujada con color, dejándolos expuestos y nada más se resaltaron los brillos dorados con el oropimente sobre un color ocre aplicado previamente; para aplicar posteriormente puntos blancos que resaltaran la incidencia de la luz. Ciertos reflejos son aplicados con pinceladas diluidas en color cinabrio a manera de medio tono, y en algunas partes el maestro nuevamente se regresa a marcar líneas y formas con pinceladas rápidas en un color oscuro mezcla de alguna tierra de sombra y carmín –o posiblemente almagre-. Así define cada detalle de esa corona tan ricamente decorada.

²⁵³ Aunque no se mencionó anteriormente, este efecto también lo utilizó en la cabeza de Santo Domingo; de hecho la luz amarillenta en color oropimente, baña con veladuras el ropaje de la propia Virgen.

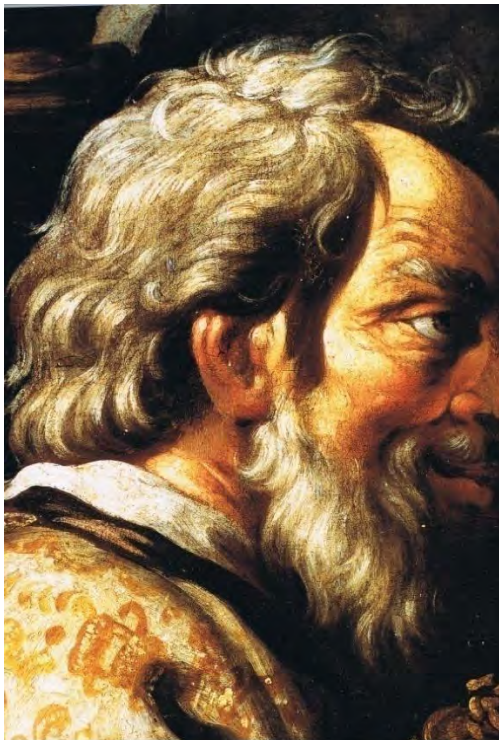
En cuando a toda la pedrería que se observa montada sobre la corona – esmeraldas, rubíes y perlas- ; cada piedra preciosa la divide en dos partes una clara y otra oscura, en la oscura mezclaba una tierra de sombra con el color que iba a utilizar como base para la clara -como el verde o el rojo-. Para contrastar, y dar el efecto de transparencia de la piedra en la zona clara se colocaba el pigmento puro –como el bermellón o el cardenillo- y sobre estos caían baños de amarillo oropimente para recrear luminosidad y transparencia; posteriormente con el pigmento albayalde mezclado con alguna carga, se aplicaban los destellos. En el caso de las perlas, únicamente aprovecha el fondo dorado de la corona y les da la forma esférica con ciertos brillos con pinceladas en albayalde; y de igual manera el tono oscuro es dado con la mezcla en la paleta de tierra de sombra y almagre o carmín.



Retomando al maestro José Juárez, análisis comparativo entre ambos. ¿Se puede determinar una escuela novohispana de pintura según la técnica?

Para responder a esta pregunta indudablemente se requeriría sobre la obra de Cristóbal de Villalpando un análisis instrumental similar al que efectuaron Vázquez y Falcón sobre la obra de José Juárez para llegar a una conclusión mucho más certera. Un seguimiento así plantearía nuevas líneas de investigación sumamente interesantes e invitaría a cruzar resultados; de tal suerte que muy probablemente sí encontraríamos una escuela novohispana de pintura con marcadas diferencias en el tratamiento técnico entre los propios artistas novohispanos, que la hace particular en América y con posibilidades infinitas de interpretación.

A través de los ojos de un pintor parecería que efectivamente hay similitudes en el tratamiento de los materiales: ambos pintores aplicaban el color sobre el mismo lienzo de diversas maneras: algunas veces lo mezclaban sobre la paleta y en otras iban labrando el lienzo a través de capas de color sobrepuestas. Es evidente que en Villalpando este recurso pictórico era mucho más explorado que en Juárez, quien aplicaba mucho menos veladuras.



José Juárez, detalle de la obra *Adoración de los Reyes*. Aquí se puede apreciar en las encarnaciones como el pintor trabajaba el color mezclado en la paleta.



Cristóbal de Villalpando, detalle de la obra *La Transfiguración*, véase el tratamiento de las veladuras.

Vázquez y Falcón concluyen que Juárez trabaja de los fondos hacia los primeros planos sobreponiendo los elementos compositivos; que aplica el color siguiendo la misma lógica, es decir de las zonas oscuras hacia las áreas más luminosas. Parecería que Villalpando no procede así, que trabajaba primero los personajes principales y secundarios y, posteriormente resolvía el fondo. En lo tocante al color, trabaja a simultáneamente a manera de contrastes los claros y oscuros; para posteriormente incluir los tonos medios, de esta forma como se ha reiterado, mantiene la luminosidad del color.

También aseguran que Juárez en raras ocasiones utiliza algún color complementario para resaltar una luz; mientras que Villalpando echa mano un poco más de este recurso cromático.

Según la interpretación de los análisis estratigráficos, José Juárez trabaja las figuras humanas de dos maneras: pintando una tonalidad base de la encarnación y posteriormente “vestirlo” con el color de las telas ó; a la inversa, pintando los contornos de la figura humana sirviéndose del color de la tela y obviando la pintura de las carnes. Villalpando, aprovecha los trazos elaborados en color almagre y define en primera instancia las áreas más luminosas en albayalde, así de manera envolvente va labrando de las orillas hacia las zonas blancas con diversas veladuras de color, dejando expuesto el blanco de plomo donde deseaba más luz.

Según Vázquez y Falcón, todos los pigmentos y sus combinaciones presentan siempre blanco de plomo y yeso; cosa muy importante para diferenciar el tratamiento de color con la obra de Villalpando, lo dicho de José Juárez explicaría cierta opacidad y tonalidad “apastelada”²⁵⁴ que se aprecia en muchas de sus obras. Recordemos que para Villalpando el color tenía que representar luz; por esto, es muy poco probable que en sus combinaciones los pigmentos hubiesen sido mezclados con albayalde y yeso, siendo mucho más viable la aplicación del color puro directamente sobre el lienzo, tal y como se describe en *El Arte Maestra*.

Con todo esto podría parecer que a Cristóbal de Villalpando no se le identifican muchos rasgos en cuanto al conocimiento técnico y la manera de aplicar el color que dejó el legado de José Juárez; aunque habría que hacer una revisión a otras

²⁵⁴ Esta opacidad puede observarse debido a la mezcla de pigmentos que Juárez utilizaba como cargas (el yeso por ejemplo); lo “apastelado” sin clasificar esta apreciación como algo peyorativo puede ser el resultado del método de mezcla y aplicación del color.

etapas pictóricas previas por las que transitó Villalpando, es muy probable que en la obra temprana de este último encontraríamos más similitudes.

Como conclusión a este capítulo se quiere dejar en reflexión que un pintor a lo largo de su vida profesional se va formando a través de influencias de otros maestros y colegas, hasta que inquietudes muy particulares durante este proceso de formación, conlleva a que la experimentación gire en torno a la búsqueda de respuestas. Cristóbal de Villalpando seguramente sufrió este proceso, en él, hubo influencias señaladas ya por estetas e historiadores del arte y sobre todo, rupturas. No queda duda que este maestro transitó por lugares que en la Nueva España nadie había recorrido anteriormente, así su obra marcó una época; una manera de plasmar el color y la luz; en la cual aún falta mucho por descifrar.

Capítulo 3

Hacia el redescubrimiento de una técnica olvidada

“Todo esto debe interesar a cualquiera que contemple el desarrollo en su conjunto y haga la pregunta incómoda: „Pero ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Qué ocurrió en realidad en aquel momento?”

*Gombrich concluye:
“No digo que pueda responderse totalmente a esta pregunta alguna vez, pero siempre se puede especular, y esto no siempre es inútil.”*

Gombrich, *Un apunte autobiográfico*



La técnica de manufactura es el medio o herramienta que selecciona el creador para expresar de la mejor manera sus ideas. Aunque cada técnica tiene sus métodos y aplicaciones, es una realidad que cada artista se apropia de ella y en ocasiones hace caso omiso a las recomendaciones o enseñanzas previas; la desarrolla, experimenta e incorpora nuevos materiales y métodos que se van acomodando según va obteniendo los resultados esperados. Así, tratar de explicar la técnica de manufactura de la pintura de caballete barroca novohispana plantearía caminos muy diversos; en los cuales sin embargo, encontraríamos ciertas convergencias como la propia materialidad de la obra o las herramientas que se implementaban para la aplicación de los materiales. Lo complejo radica que aún con estas afinidades, cada maestro pintor buscó plasmar su identidad, no hubo fórmulas, filtró su tradición e hizo con este conocimiento lo que seguramente mejor le pareció para plasmar su creatividad y su época.

A continuación se presenta a lo largo de este capítulo de una manera detallada todo el proceso técnico de una pintura de caballete de finales del siglo XVII y; aunque encontramos muchas similitudes a lo largo de casi 150 años es preponderante señalar que ciertas cualidades que se observan a simple vista y que los estudiosos han señalado como *cuestión de estilo*, depende en gran parte en el método de *aplicación* de los materiales durante la manufactura de la pintura. Sin lugar a dudas la forma en que cada pintor decidía mezclar o aplicar cada material es lo que nos describe la personalidad de un maestro en su oficio, que nos acerca a una tradición y que nos permite identificar un proceso de identidad en el periodo virreinal.

A través de una técnica pictórica podemos ubicar una época, podemos leer toda una tradición y el conocimiento que fue transmitido por décadas en cuanto a la manera de usar la materia para plasmar ideas; así, pensar en una técnica pictórica que cayó en desuso por diversas razones plantea una reflexión en torno a las múltiples cualidades que en nuestra época podrían ser sumamente atractivas, sobre todo si pensamos en todas las posibilidades en cuanto a efectos y paleta cromática que podrían lograrse empleando nuestros recursos materiales actuales.

3.1 Estructura y función de los materiales constitutivos de una pintura de caballete de finales del siglo XVII en la Nueva España



La pintura novohispana sufre un proceso de evolución muy similar al que ocurrió en Europa: siendo en un principio predominante la pintura mural, fusionada con la importante tradición prehispánica existente entonces, para posteriormente en la segunda mitad del siglo XVI comenzar con la producción de pintura *tubular* (o sobre tabla) bajo la enseñanza de los pintores peninsulares llegados a la Nueva España y; para principios del siglo XVII se hace protagonista la pintura sobre lienzo o de caballete la cual perpetuó a lo largo del periodo virreinal debido a sus grandes cualidades en cuanto a la posibilidad de crear obra de gran formato, con ligereza y suma facilidad de transportación.

De una manera general, tal y como se mencionó en el capítulo 2.3 en la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII está conformada por los siguientes elementos:

- Soporte
 - Tela pegada y/o clavada sobre el bastidor
- Preparaciones
 - Sisa
 - Base de preparación y/o Imprimatura
- Capa pictórica
 - Constituida por los pigmentos y aglutinantes
- Acabados
 - Barnices

La pintura de caballete elemento por elemento

El Soporte:

Bastidor

Así como el soporte en la pintura mural es el propio muro y en la pintura tubular son tablas ensambladas, en el caso de la pintura de caballete lo conforma una tela que va sujeta a una serie de tiras de madera ensambladas que en su totalidad se llama *bastidor*.

La utilización de los diversos tipos de maderas para construir un bastidor dependía generalmente de la región en la que se encontraba el maestro pintor y de las cualidades que éste encontrara en cada tipo de madera: su dureza, la resistencia al ataque de insectos, precio y la disponibilidad de la misma; siendo entre las más comunes el oyamel, el pino ayacahuite, el cedro y el nogal.

La unión de los listones o tiras de madera estaban hechos a través de un sistema de ensamble; el número de ensambles dependía básicamente del tamaño de la obra teniendo como mínimo cuatro (uno para cada esquina). Así para darle mayor soporte y estabilidad a la estructura se empleaban los *travesaños*²⁵⁵ y/o *cruceñas*²⁵⁶; la disposición y el número de estos elementos se elegía según las

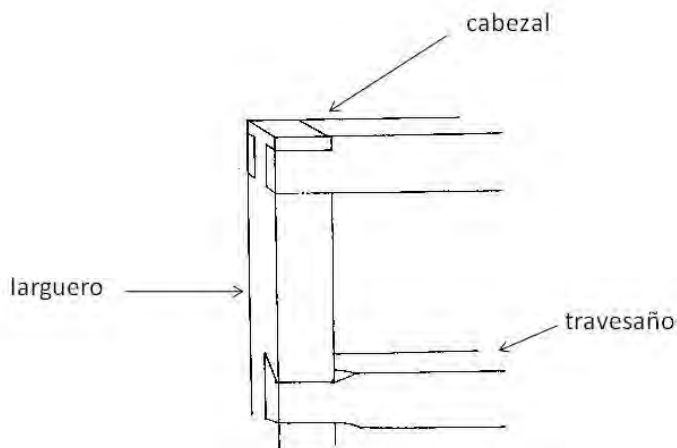
²⁵⁵ Son las tiras de la misma madera con la que está hecha el bastidor, distribuidos de manera transversal también ensamblados.

²⁵⁶ Al igual que los travesaños son tiras de maderas ensambladas pero en forma de cruz.

dimensiones y la forma de la obra –pues hay que recordar que era recurrente en esta época el medio punto²⁵⁷.

Tal y como lo señala Abelardo Carrillo y Gariel en su libro *Técnica de la pintura de la Nueva España* el tipo de ensamble usado en el bastidor ubica cronológicamente a una obra, de ahí que es muy importante su identificación. Así para finales del siglo XVII encuentra las siguientes características:

“Durante casi un siglo, que comprende la segunda mitad del siglo XVII hasta la primera del XVIII, parece preferirse el bastidor de gruesos listones de corte casi cuadrado, y una escopleadura²⁵⁸ característica que consiste en abrir en los largueros un par de cajas que les hacen afectar la forma de una T; en ellas penetran los machos de los palos horizontales, que por lo mismo no tienen otra salida que en sentido lateral. La escuadra en consecuencia resulta forzosamente perfecta e indeformable”²⁵⁹



En esta imagen se muestra el larguero con las cajas tal y como lo señala Carrillo y Gariel en forma de T, se aprecia también la forma en que el travesaño es introducido con una espiga de corte de cola de milano.

²⁵⁷ Era común que primero se pintara sobre un bastidor de trabajo o provisional y una vez terminada la obra ésta se colocara en el bastidor definitivo.

²⁵⁸ Es el corte o agujero hecho con una herramienta de hierro con mango de madera cuya terminación es en boca de bisel llamada *escoplo*; muy parecida a lo que conocemos en nuestros días como formón.

²⁵⁹ Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, p. 103.

Es muy común que en estos bastidores en la unión entre la espiga y la escopleadura o caja, se aplicaba *cola* preparada de retazos de pieles, esto ayudaba a aumentar la firmeza y solidez en el ensamble²⁶⁰.

La manera en que se elaboraba el bastidor implicaba severa rigurosidad en cuanto a la calidad, pues de éste dependía que la obra no sufriera deformaciones a causa de una mala selección de la madera –si no había llevado a cabo un buen proceso de secado a la larga podía torcerse- o de un sistema de ensamble hecho inadecuadamente. Aunque no se tiene la referencia clara de quiénes elaboraban los bastidores para el taller cabe la posibilidad de que fuese el maestro carpintero, el maestro ensamblador o; el propio aprendiz bajo la supervisión del oficial.

Tela

La manera tradicional en que se elaboraba la pintura de caballete en Europa era con tela de fibras de lino; esto hace suponer que la producción de la pintura de caballete en la Nueva España fue escasa en el siglo XVI, debido principalmente a la escasez de esta materia prima y a que era más fácil para los pintores locales recurrir a la pintura mural y cubrir amplias extensiones de muro al interior de los conventos. Aún así, en los primeros años del virreinato se importó la planta para su cultivo y fue en los propios conventos y tierras de encomiendas donde se instauró en un principio su producción. Se conoce que la demanda siempre fue mayor y se recurrió la importación de este textil, transformándose posteriormente en un monopolio de la Corona española, originándose un aumento de los costos de la materia prima y en muchas ocasiones escasez; como consecuencia a todo

²⁶⁰ Ya para el siglo XIX la rigidez que daba pegar el ensamble fue sustituido por el sistema de cuñas, el cual permitía ampliar y tensar más el lienzo en caso de ser necesario.

esto, fue recurrente la reutilización de pinturas (se repintaba sobre ellas) o la sustitución del lino por otras fibras como el algodón, cáñamo y la mezcla de lino con cáñamo. En el virreinato, para tener un mayor control sobre este problema, en las ordenanzas al gremio de pintores se estipuló la utilización únicamente de “lino nuevo de Castilla”²⁶¹.

El lino utilizado por los pintores no contenía como acabado apresto –que le confería a la tela rigidez- sino que era “crudo”, llegaba en rollos a ciudad de México y se les aplicaba un primer sello –el de origen-, así como un segundo de calidad que implicaba la previa aprobación hecha por los veedores del gremio. Además de estos se le marcaba con un tercer sello que correspondía al maestro tejedor, con lo que se garantizaba la calidad y autenticidad de su elaboración. Existen testimonios de pinturas que presentan estos sellos al reverso de la obra; lo cual ha ayudado a determinar la procedencia de los textiles empleados.²⁶²

En lo que se refiere al tipo de tejido, según lo encontrado por Carrillo y Gariel hay uniformidad en las obras de finales del siglo XVII –y de hecho menciona que en casi dos siglos de vida pictórica colonial- presentándose tejido de tafetán en “obras ejecutadas sobre hilos ralos y delgados”²⁶³.

²⁶¹ Tal y como se mencionó en el capítulo 1.3 de este estudio, en la séptima ordenanza de 1557 y en la novena ordenanza de 1687, se hace alusión a este problema.

²⁶² Alarcón y Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, p. 31.

²⁶³ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 96.

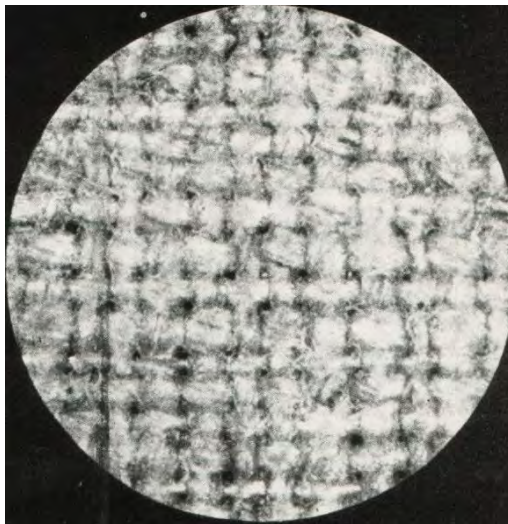


Imagen que muestra un tafetán característico de finales del siglo XVII.

En grandes formatos era necesaria la unión de fragmentos de tela, esto se lograba cosiendo las orillas de los lienzos “en forma tal, que al extenderse dejan por el revés un sobrante que mide un centímetro, aproximadamente”²⁶⁴ y para disimular la unión se colocaba sobre ésta tiras de papel de algodón blanco rebajadas cuidadosamente de las orillas para hacerlas casi imperceptibles.

La manera de sujetar la tela al bastidor podía ser a través de clavos, aunque es importante señalar que frecuentemente se pegaba la tela al bastidor con una gruesa capa de cola fuerte²⁶⁵ justo en el momento del tensado de la tela, la cual a su vez se contraía al secar tensando aún más el lienzo. Este proceso a la larga

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

²⁶⁵ Mismos componentes de la cola hecha con retazos de pieles de animales pero con menor proporción de agua durante su preparación, siendo su consistencia como una gelatina.

causaba estrías, craqueladuras²⁶⁶ o marcas sobre la capa pictórica en las orillas de las pinturas, pero garantizaba la perdurabilidad de la unión. También en esta época se han encontrado la aplicación de clavos sobre el lienzo pegado.

Preparaciones

Sisa

La sisa o encolado consiste en una ligera capa de agua cola que tiene la función de preparar a la tela y conferirle propiedades semipermeables, así con esta película uniforme cuando se aplica la base de preparación ésta no traspasa hasta la tela, permitiendo hacer imprimaturas sumamente delgadas que ayudaban cuando se deseaba enrollar la obra para transportarla.

En la Nueva España muy al principio de la introducción de la pintura de caballete se aplicaba la *talvina*, que es un engrudo que se recomendaba hacer según la tratadística española con harina y miel²⁶⁷, el cual fungía como un sellado; sin embargo tal y como lo señala la sexta ordenanza de 1557, en ocasiones se sustituía por el *cacotle* que era un “betún” tradicional prehispánico que al parecer con el tiempo perdía sus propiedades adhesivas. Ya para el siglo XVII la preparación de aguacola reemplazó definitivamente a la talvina.

²⁶⁶ Término utilizado para determinar huellas de orden reticular.

²⁶⁷ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 97.

Base de preparación o imprimatura

Según la tratadística tradicional una vez aplicada la *sisa* recae sobre esta una capa llamada *base de preparación* la cual está conformada por pigmentos y un aglutinante acuoso como la cola, sus propiedades son magras y es porosa, rugosa y cubre casi en su totalidad la textura de la tela. Sobre la base de preparación se aplicaba otra capa llamada *imprimatura* la cual tiene propiedades grasas debido a la incorporación de aceite en la mezcla; esta capa intermedia entre la base de preparación y la capa pictórica era sumamente delgada y su finalidad era hacer más afines los componentes magros y grasos entre las capas. Sin embargo en la realidad no siempre se recurría a este método de preparación, en la Nueva España según los datos arrojados en el análisis estratigráfico hecho a la obra de José Juárez²⁶⁸ mencionado en el capítulo 2.3 de esta investigación, no identificaron imprimaturas (solamente en una obra) y señalan la presencia únicamente de bases de preparación. Esto podría indicar que posiblemente ya sea como *base de preparación* o como *imprimatura* preparaban una mezcla de propiedades magras y grasas conocida como *media Creta*.

Esta base de preparación o imprimatura es muy importante pues según su lustre y acabado depende la luminosidad o calidez de la capa pictórica y; de igual manera su buena preparación es esencial para la preservación de la obra, puesto que de ella depende la facilidad para presentar resistencia, flexibilidad y así evitar la presencia de estrías, craqueladuras²⁶⁹ y otras marcas que se hacen evidentes sobre la capa pictórica.

²⁶⁸ Vázquez y Falcón, “José Juárez: la técnica...”, *op. cit.*, p. 284.

²⁶⁹ Pequeñas grietas visibles que se forman en la pintura, originadas por el movimiento natural de los materiales constitutivos de una obra, por una mala manufactura de la misma y/o por impactos o golpes.

El color que caracteriza a esta capa es el rojo almagre, siendo además una característica estilística de época²⁷⁰, tenía un importante resultado plástico pues los colores que se colocaban sobre ésta vibraban de una manera muy particular, siendo determinante para lograr un mayor dramatismo en las encarnaciones tan valorado en el período barroco. Los medios tonos estaban casi resueltos con este tono base así, el maestro pintor podía trabajar con poco material y de una manera más rápida, permitiendo resolver en poco tiempo obras de gran formato.

Capa pictórica

Es la más preciada en una pintura pues es la que involucra a la imagen; como se ha mencionado anteriormente a finales del siglo XVII, la capa pictórica comúnmente estaba conformada por la pintura al óleo aunque también en menos ocasiones se llegaba a utilizar el temple; es decir, siempre está la presencia del pigmento (que es la materia que confiere color a la mezcla) y lo que variaba era el aglutinante que podía ser magro (como el caso de algunos temples) u oleoso o hasta resinoso cuando se mezclaba el óleo con barniz para hacer barnicetas.

La manera en que los pigmentos y aglutinantes se mezclaban, su correcta preparación, sus proporciones, compatibilidad entre las mezclas, métodos de aplicación y grosor; es lo que determina las características de la imagen tanto en su momento como a largo plazo.

Acabados

²⁷⁰ Pues en un principio en el s. XVI las bases de preparación eran de color blanco, a mediados del siglo XVIII de color gris ocre o verdoso. Ver Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 97.

Aunque para algunos autores el *acabado* es parte de la capa pictórica por su cercanía e importancia en el aspecto estético de la imagen; en este estudio se propone tratarlo aparte pues puede ser eliminada y/o tratada independientemente sin alterar a la capa pictórica; es decir, efectivamente hay una estrecha relación pero en tanto a su composición como a su función son distintas una de la otra.

El acabado más común en la obra de finales del siglo XVII es la utilización de un barniz, su importancia radica en su doble función: una estética y otra protectora; en la primera lo que se considera atractivo es su transparencia y mejora de las cualidades ópticas pues aumenta el brillo y la saturación de los colores; y como segunda función se protege a la imagen de la luz y el ambiente.

Para elegir a un barniz es importante considerar su grado de dureza el cual debe ser compatible con los otros estratos de la pintura, por lo que debe formar una película elástica y poco permeable, pues entre menos permeable sea será mejor su protección.

El efecto de mejora óptica que produce un barniz radica en la homogenización de la capa pictórica haciéndola más lisa y uniforme, lo cual disminuye la difusión de la luz; además produce un aumento sensible en el contraste cromático de la superficie²⁷¹. La brillantez de un barniz –tan preciada en la pintura novohispana– depende de su viscosidad, densidad, tipo de resina, tipo de disolvente, del proceso de secado (si es lento o rápido, en condiciones secas o de mucha humedad), etc.²⁷² y, sobre todo de la manera en que fue aplicado.

²⁷¹ Arcelus de Diego, María Soledad. *Estudio de los barnices en la pintura colonial*, México, INAH, 1995, p.39.

²⁷² *Ibid.*, p.43.

Aunque era un hecho conocido el oscurecimiento o envejecimiento natural de los barnices, había una severa preocupación por “alegrarlos” nuevamente. Al respecto Francisco Pacheco da una receta que es utilizada hasta nuestros días, que consiste en la aplicación de ceniza sobre el lienzo previamente calentado en el sol; y con una esponja comenzar a frotar de manera muy suave hasta eliminar en la medida de lo posible el barniz²⁷³. A través de un medio abrasivo –en este caso la ceniza- se va “desmoronando” la capa de barniz para posteriormente ser removida mecánicamente con una brocha de pelo suave, para barnizar nuevamente. Sin embargo en la realidad, no siempre se seguía esta indicación, pues era muy común que para “alegrar” una pintura se le colocara sobre la antigua capa de barniz uno nuevo; pero tal y como lo señala Carrillo y Gariel “el resultado es contraproducente, pues debido a la constitución de todo barniz, por ley de las resinas, bajo la acción de la luz adquiere el color alquitrán”²⁷⁴ que es el tono que observamos generalmente en las pinturas novohispanas llegadas hasta nuestros días.

Así se ha mostrado la estructura que conforma a una pintura de caballete novohispana de finales del siglo XVII, en el cual el orden de la aplicación de cada estructura no puede alterarse, pues no puede coexistir un sustrato sin el otro.

²⁷³ Pacheco, *op. cit.*, p. 488.

²⁷⁴ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 83.

3.2. De cómo se preparaban los materiales para una pintura de caballete de finales del siglo XVII en la Nueva España



Como se ha mencionado en el primer capítulo de esta investigación, los tratados de pintura y otros documentos, han marcado las pautas para indicarnos los posibles materiales y su preparación implementados en la Nueva España. Es un hecho que se conoce más de los materiales que de sus procesos de manufactura, y aunque ciertos materiales han caído en desuso – ya sea por su toxicidad, su accesibilidad o por lo complejo de su preparación– pueden ser reconocidos a través de análisis químicos e instrumentales sobre la obra. Sin embargo no sucede lo mismo con la preparación, ésta involucra una parte intangible que denota a la *tradición*, de la cual penosamente se perdió el absoluto interés por parte de los artistas una vez concluido el virreinato.²⁷⁵

Aún con lo antes dicho se pueden esbozar ciertas generalidades para la preparación de materiales y sustratos. Siguiendo el mismo orden estructural que conforma a la pintura de caballete barroca novohispana del siglo XVII, se explicará a continuación algunas prácticas para su preparación.

Para preparar la sisa

²⁷⁵ Puede suponerse esto también por el cambio que hubo en las relaciones de trabajo, pues durante el periodo colonial los talleres sistematizaban el proceso de producción de materiales; una vez llegadas las academias de pintura la enseñanza iba encaminada hacia otras direcciones, perdiendo paulatinamente la tradición en cuanto a la preparación por parte del artista de sus propios materiales y; surgiendo los comercios que surtían de materiales, tal y como lo conocemos hoy en día.

Sobre la tela tensada en el bastidor, se aplicaba una preparación de agua cola llamada *sisa o encolado*. Para la preparación, se ponían a hervir pieles, huesos y cartílagos²⁷⁶ de ciertos animales –frecuentemente de conejo–; se limpiaban las impurezas y luego se separaba el producto “gelatinoso” que restaba llamado *cola fuerte*. Una presentación común de este producto es seco y granulado, el cual se procedía a pulverizar y se cubría con agua. Se dejaba reposar aproximadamente una hora hasta que aumentaba su tamaño (hinchaba); se ponía en baño María a fuego lento y se comenzaba a calentar y a remover con una pala de madera y se le agregaba el resto del agua lentamente para hacer el agua cola. No debía hervir. Una vez en que la cola se encontraba en estado líquido y desaparecidos los grumos, se le agregaban algunos clavos (de especia), con la finalidad de crear un medio libre de hongos y microorganismos, y así esta preparación era más duradera. Una importante desventaja para la utilización de la cola fuerte en la pintura de caballete es lo violento de la contracción (durante el proceso de secado) de la película que se queda en la superficie sobre la cual se aplica; por lo cual se diluye en agua al 50% que es lo que se conoce como agua cola. La consistencia del agua cola para la *sisa* debía ser ligera y que dejara un hilo muy fino al levantar la pala de madera.

Se aplicaba comúnmente con brocha y se distribuía a lo largo del lienzo una capa en sentido horizontal y otra en vertical, para obtener un sellado más uniforme.

De los elementos que componen a una media Creta y su preparación

²⁷⁶ La utilización de la piel, huesos o cartílagos, quedaba sujeto al gusto de cada maestro, pues cada parte del animal le confiere características particulares como la rigidez, dureza, poder adherente, etc. De ahí que según la calidad y el proceso en el que se iba a utilizar la cola era el fragmento o mezcla de fragmentos que se utilizaban para su preparación.

Dadas las propiedades magras y grasas que tiene una media Creta, se puede suponer que fue la preparación más utilizada –probablemente cada maestro haría de ella algunas variantes- al interior de los talleres novohispanos, así que únicamente se explicará este método. Hay que recordar que del cuidado de esta preparación dependía la buena conservación de una pintura a mediano y largo plazo; si este proceso no se realizaba correctamente en cuanto a las proporciones de los componentes, tiempos, el orden en el que se van agregando los ingredientes, etc.; los resultados no serían los deseados y no se podría pintar sobre el lienzo.

Materiales constitutivos y proporciones:

Un tanto de agua cola

Un tanto de agua

Un tercio de aceite de linaza crudo

Medio tanto de pigmento almagre/ óxido de hierro

Medio tanto de pigmento blanco: carbonato de calcio, blanco de plomo y yeso²⁷⁷

Tres clavos de especia²⁷⁸.

²⁷⁷ Cada uno de estos pigmentos tienen propiedades particulares que podrían ser seleccionadas según los requerimientos o gustos de cada maestro pintor; el carbonato de calcio le confiere a la mezcla más cuerpo, pero una vez seca es más porosa; el yeso o sulfato de calcio hace una capa más lustrosa y un poco más rígida –en los análisis efectuados a la obra de José Juárez se encontró la utilización del yeso- y; el albayalde o blanco de plomo le confiere a la mezcla menos cuerpo, pero el secado es más rápido, y una vez seca es tersa. Así, era común que aprovechando las características de cada pigmento se mezclaran. Tratadistas como Francisco Pacheco recomendaban usar el albayalde de Venecia, por su calidad había que “lavarlo con mucha agua y de esta leche que se forma deben tomarse los asientos que son muy buenos para imprimir”. Ver a Pacheco, *op. cit.*, p.483.

²⁷⁸ También puede sustituirse por la esencia de clavo.

Para prepararse se colocaba una olla en baño María y se calentaba a fuego lento, en ésta se vaciaba el tanto de agua y el de agua cola, con una palita de madera se removía y muy poco a poco se le agregaba el tercio de aceite de linaza en forma de “hilo” procurando siempre girar en el mismo sentido la mezcla con movimientos circulares -ya que es de gran trabajo incorporar estos ingredientes y se necesita de mucha paciencia-. Una vez incorporados se agregan poco a poco los pigmentos que previamente fueron molidos finamente con una moleta sobre la placa de mármol y tamizados; removiendo también en el mismo sentido y con movimientos circulares.

La preparación se tornaba completamente roja y no debía de haber rastro del aceite de linaza flotando en la mezcla. No debía hervir. Su consistencia era la de un fluido un poco espeso y no debía de precipitarse el pigmento. Con estas características presentes estaba lista la preparación para ser aplicada en el lienzo sobre la sisa.

Colocando el lienzo en horizontal, con una brocha de cerda gruesa, con espátula o con una herramienta llamada “imprimadera” se tomaba la mezcla y se comenzaba aplicando y moviendo en un solo sentido ya sea en horizontal o vertical, procurando ejercer un poco de presión para que se impregnara lo mejor posible en la tela. Una vez puesta esta capa, se dejaba secar, siendo probable que el color al secar se aclarara un poco.

Una vez seca esa capa se procedía a calentar una vez más la mezcla en baño María removiéndola y se aplicaba la segunda capa de la misma manera pero en sentido opuesto a la primera. Así sucesivamente se alternaban las capas hasta obtener el grosor deseado; el número de capas podían variar de cuatro a seis.

Era importante que esta preparación se aplicara a una temperatura de tibia a caliente, que fuese muy fluida y poco espesa para que las capas aplicadas se logaran delgadas y homogéneas, obteniendo así mayor flexibilidad de esta base sobre el lienzo.

Era frecuente que entre cada aplicación la imprimatura iba perdiendo agua durante la evaporación y espesara, para esto era recomendable agregar un poco de agua y mover una vez más la mezcla hasta recobrar la consistencia deseada. Es importante señalar que si se aplicaba la imprimatura espesa la capa queda gruesa, ésta se hacía rígida y se formaban *craqueladuras* con mucha facilidad.

A continuación se mencionarán las características de una buena base de preparación:

Durante su aplicación:

- Debe ser fluida y homogénea.
- No debe tener grumos ni partículas sólidas que se marquen en el lienzo.
- Al aplicarse no deben verse rastros de aceite en el lienzo.

Al secar:

- Al contacto con los dedos no deben separarse las partículas del pigmento, es decir no debe de manchar de rojo.
- No debe contraerse demasiado ni crear *craqueladuras*.
- Se debe observar un acabado uniforme, áspero y con el rastro del recorrido de la brocha.

Una vez aplicada y seca la base de preparación se procedía al *pulido* con la finalidad de hacer menos porosa la base, disminuir o eliminar la huella de la brocha y de hacerla más tersa²⁷⁹. Para este pulido se elaboraban unas lijas hechas de tiras de tela sobre las que se aplicaba cola fuerte, así quedaban sobre estas tiras un sustrato sumamente áspero y abrasivo, también era recurrente la utilización de piedra pómez. Se procedía a lijar hasta eliminar la huella de la brocha y; posteriormente con otras piedras como el ágata o la bola en movimientos circulares se bruñía la superficie, dejándola casi lisa.

El grado de pulido es a criterio del artista; hay que considerar que una base de preparación o imprimatura muy pulida puede hacer el efecto de un espejo, corriendo el riesgo de cerrar de manera excesiva el poro, de tal forma que al aplicar el óleo resbale y no tenga suficiente anclaje, así la pintura al óleo aplicada posteriormente tendría un tiempo de secado ser muy lento. Este pulido logra hacer efectos muy interesantes y es muy útil si se desea trabajar con transparencias muy tenues.

Cuando se elaboraban bases de preparación magras, era recurrente que una vez aplicada la última capa de la base de preparación, ésta se sellaba dando una mano de aceite caliente al que se le agregaba algún aditivo de propiedades secantes.²⁸⁰

²⁷⁹ Tal y como lo señala Max Doerner, bajo una superficie sumamente lisa la luz cuando toca la superficie produce una *reflexión especular*; produciéndose el efecto en la superficie reflejada de que es una fuente de luz; este efecto era muy cuidado si tomamos en cuenta que para el pintor novohispano el color debía perpetuar en la medida de lo posible su luminosidad. *Op. cit.*, p. 10.

²⁸⁰ Alarcón y Alonso, *op. cit.*, p. 29.

La preparación de los materiales que conforman la capa pictórica

La capa pictórica está constituida por una o varias capas de color que se conocía como *templa*, término definido por Palomino como “la tinta que se hace compuesta de diferentes colores”²⁸¹ siendo su composición básicamente hecha por pigmentos y aglutinantes. Cada pigmento tiene su propia naturaleza, por lo cual su elaboración requiere igualmente una fórmula especial que le preste a la pasta que se usará para pintar las características requeridas en cuanto a su corporeidad, poder cubriente o transparencia según sea el caso²⁸². Así el aspecto material que resulta en la capa pictórica depende de varios factores: los materiales y la manera en que se prepararon y emplearon; la cantidad de pasta utilizada, el gesto de la pincelada y la clase de disolvente que intervenga.

Básicamente el proceso de preparación del óleo era el mismo, lo que variaba era la proporción de las mezclas, los aglutinantes y los aditivos, esta práctica era bien conocida al interior del taller y todo era determinado como se ha dicho anteriormente, por el tipo de pigmento. Los aprendices eran los encargados de moler los colores en las piedras de pórfido²⁸³, serpentina o mármol, con una moleta de pórfido que más tarde fue de vidrio. Se usaban también los morteros de bronce para triturar algunos colores de origen mineral, una vez molidos se recogían con espátulas de madera.²⁸⁴

Del tamaño de cada partícula de pigmento dejado en el molido dependía el color que finalmente se lograba; de ahí cada uno tuviera su receta para agregar la

²⁸¹ Soto, *op. cit.*, p. 201.

²⁸² Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 79.

²⁸³ Conocida también como “piedra púrpura”, tiene una gran dureza y resistencia mecánica.

²⁸⁴ Alarcón y Alonso, *op. cit.*, p. 34.

cantidad de aceite, cera, barniz y secantes para ser mezclado y vaciado en unos envases de vejigas de cerdo.

El medio o aglutinante más común era el aceite y los que se utilizaban con mayor frecuencia eran: el de linaza espesado al sol²⁸⁵, el de nueces y el de adormideras²⁸⁶; de todos estos el aceite de linaza era el más empleado pues seca mucho más rápido que los otros aceites. Su criterio de utilización no solamente dependía del secado, pues tal y como lo señala Palomino hay pigmentos que no eran muy compatibles con ciertos aceites ya que alteraban los colores, tal es el caso de los pigmentos azules y el albayalde de los cuales sugería que se mezclaran con aceite de nueces, evitando el de linaza por su tono amarillento²⁸⁷.

El tiempo de secado de la pintura preparada al óleo era una verdadera preocupación para los maestros pintores, esto dependía del pigmento que se utilizaba ya que hay algunos que por naturaleza secan rápido como el blanco de plomo o el minio; y otros que son sumamente lentos como las lacas y el negro; ya que necesitan mayor cantidad de aceite en su molido para su preparación; por lo que se le agregaba a la mezcla diversos aditivos²⁸⁸ para aumentar su poder secativo, uno de éstos era el *Litargirio* o *Almártaga* que es un óxido natural de plomo que se aplicaba durante el cocimiento tanto de aceites como de barnices. Otro muy común era el *Vitriol*, *Vitriolo* o *Caparrosa*, nombre que se daba a los sulfatos de cualquier metal; según Palomino estos sedimentos se podían

²⁸⁵ Se hacía este procedimiento para eliminar en lo posible el tono amarillento natural que posee el aceite de linaza.

²⁸⁶ Se sabe por Clavijero que el aceite de chía era muy utilizado por los indígenas, quienes para dar más consistencia y viveza a los colores le agregaban a sus mezclas este aceite. Así es probable que se haya utilizado para la elaboración o como aditivo de ciertas pastas para pintar siguiendo esta receta tradicional.

²⁸⁷ Villarquide, Ana. *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián, editorial Nerea, colección de arte y restauración, vol. 1, 2004, p.222.

²⁸⁸ Comúnmente son sales metálicas orgánicas que agregan una mayor cantidad de oxígeno al compuesto y así aceleran el proceso de oxidación del aceite.

encontrar en la minas de cobre, los cuales se mezclaban con aceite de linaza, y para su utilización podía ponerse esta mezcla en la paleta como los demás colores²⁸⁹ e irse utilizando como fuese necesario.

En la preparación de la pasta al óleo, como medio o aglutinante no solamente se recurría al aceite, los barnices en algunos casos también eran utilizados como aglutinantes, éstos eran preparados con gomas como la damar y la almáciga, y de resinas como el copal o el ámbar, los cuales eran mezclados con el aceite. Otras esencias fueron utilizadas como aglutinantes también mezclados con sustancias oleosas; entre ellas por ejemplo se conoce a la esencia de trementina –exudado del bálsamo del pino- y la trementina de Venecia extraída del alerce –de la familia del ciprés-. De estas mezclas se conocía que formaban un excelente aglutinante de los pigmentos.²⁹⁰

Para la preparación de la mezcla oleosa, se ponía a cocer el aceite con la finalidad de espesarlo, durante este mismo proceso se agregaban los aditivos tales como los secativos y si se requería la cera, la utilización de ésta última ayudaba a una mejor consistencia, siendo muy común la cera de abeja y de carnauba.

Era muy común y causaba preocupación cuando se llegaba a secar la pintura al óleo sobre un lienzo que aún no estaba terminado. En El Arte Maestra en el capítulo que menciona los preceptos pertenecientes al colorido se menciona: “Final mente despues de empezado el lienzo queriendo proseguir lo azeitaras cociendo un poco de azeite, de linasa hechando a 1.libra del 2 onzas de litargirio²⁹¹, y despues de bien cosido al fuego es bueno para azeitar”²⁹². Este

²⁸⁹Soto, *op. cit.*, p. 220.

²⁹⁰Diez, “Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII”, *op. cit.*, pp. 82-83.

²⁹¹ Óxido de plomo de color amarillo rojizo.

procedimiento parecería se colocaba sobre la pintura seca para hacerla nuevamente compatible a la siguiente capa de color²⁹³; aunque también podría interpretarse que esta recomendación iba más bien encaminada a explicar que el azeitar una pintura era el proceso que se hacía posteriormente a la base de preparación y que dejaba lista la superficie para ser pintada.

En la capa pictórica las herramientas eran fundamentales, pues con ellas se lograban efectos y denotaba la intención del artista. Los pinceles eran elaborados con pelo de marta o de cerdas blancas de puerco, montadas en cañones de plumas de ave. Era común también la utilización de pinceles de pelo de cola de ardilla por su suavidad y tersura; y es de suponer que debido a la abundancia de estos animales en la Nueva España, frecuentemente eran fabricados con este material.²⁹⁴

La preparación del barniz como acabado

Un barniz es una solución coloidal²⁹⁵ de resina natural en un disolvente orgánico volátil, cuya evaporación da origen a una película delgada, elástica y transparente

²⁹² Mues, *El Arte Maestra...*, capítulo 3, parágrafo 48, p.108. Menciona la investigadora: “los traductores optaron por omitir casi en su totalidad los cuatro últimos párrafos del tercer capítulo del tratado, dejando únicamente la fórmula del jesuita de un compuesto que puede aplicarse sobre el lienzo para permitir el trabajo con el pincel sobre capas de pigmento.” *Op. cit.*, p. 52.

²⁹³ Myrna Soto menciona: Aceitar es el procedimiento que se aplicaba para continuar una pintura interrumpida, para poder retocarla o cuando sucedía el caso de que los colores se tornaran opacos; al proceso de aceitar también se le llamaba “untar” como lo menciona Palomino en su tratado. Ver: *op. cit.*, p. 209.

²⁹⁴ Alarcón y Alonso, *op. cit.*, p. 34.

²⁹⁵ Es la suspensión de partículas muy finas de una materia sólida en un líquido, que aparentemente no se disuelven ni se combinan con el líquido.

de resina pura, fácilmente removible con el mismo disolvente empleado para su elaboración. Los *barnices spirit* fueron los más comúnmente utilizados preparados con una resina y un disolvente, aunque también existieron los *barnices grasos u oleosos* de resina y aceite cocidos.

En cuanto a la utilización de resinas se han encontrado mayoritariamente durante la época colonial la resina damar; en la región andina se han detectado obras coloniales con presencia de resina Copal; de manera curiosa en esta misma región no se ha detectado la presencia de damar. Ambas resinas fueron utilizadas no solo como barniz de protección de la capa pictórica sino además en el empleo de veladuras²⁹⁶. Aunque estas resinas eran las más comunes, se sabe de la utilización de otras sustancias para la preparación de barnices, tal y como lo menciona Joseph de Acosta “el aceite que llaman de abeto de allá lo traen y [...] los pintores se aprovechan asaz de él [...] para barniz de sus imágenes”²⁹⁷. Otra era el aceite de chía (salvia hispanica); éste se untaba sobre la pintura una vez terminada y se pensaba conservaba la viveza de los colores. A lo largo del periodo virreinal, se también se utilizaron barnices elaborados con la mezcla de resinas como la almáciga, sandáraca y colofonia con damar.

Para su preparación la resina se debía pulverizar y después era envuelta en una tela con un tejido un poco abierto, y colocaba dentro de un recipiente tapado con disolvente en su interior (como la esencia de trementina o alcohol). Se dejaba reposar así una noche y se colaba la solución con un trapo, dejándola posteriormente reposar por varios días antes de ser aplicada.

²⁹⁶ Siracusano, *op. cit.*, pp.74-75.

²⁹⁷ Aunque de Acosta señala que es un aceite, en realidad es el exudado del árbol de abeto. Joseph de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*, p.305. *Ibid.*, p.72.

Se usaban también los *barnices grasos u oleosos* elaborados con aceite y resina cocidos; estas son soluciones de resinas naturales que se hacían hirviéndolas con aceites y después se diluían con esencia de trementina; a estas mezclas siempre se le añadían secantes. El proceso de secado actúa a través de la oxidación y polimerización del aceite, dando como resultado una película irreversible en términos de solubilidad. Un ejemplo de esto es el barniz de linaza y copal. En éste la acción secante es completa, pues primero se evapora la esencia de trementina y luego se solidifica el aceite por oxidación.²⁹⁸

El barniz no sólo protegía a las pinturas del medio ambiente sino que además se pensaba en la época colonial que las “refrescaba”²⁹⁹; era aplicado luego de un lapso mínimo de doce meses de terminada la obra, y, según especificaban los tratadistas, esto era con el fin de dejar secar perfectamente los aceites del óleo y evitar así la oxidación prematura o el cambio de tonos en la pintura³⁰⁰. Su aplicación era sumamente importante para dar un buen acabado; según ciertos tratadistas era importante que la obra recibiera el calor del sol antes de ser barnizada; el barniz debía ser lo suficientemente fluido para que con una brocha de pelo suave corriera a lo largo del lienzo si dejar en la medida de lo posible huella, dejando una capa lisa y uniforme.

Por diversos tratados se sabe que en lo tocante a la preparación de materiales era el trabajo del aprendiz al interior del taller, aunque por Vicente Carducho conocemos que esta tarea podía también recaer en “los moledores y criados”³⁰¹. Sin embargo, dentro del sistema de enseñanza del arte de la pintura,

²⁹⁸ Arcelus de Diego, *op. cit.*, p.44.

²⁹⁹ Se acostumbraba este término para explicar el efecto de reavivar o volver más intenso el color; era muy común que en la época colonial llamaran a los maestros pintores para que aplicaran una nueva capa de barniz sobre lienzos que ya eran considerados viejos.

³⁰⁰ Alarcón y Alonso, *op. cit.*, p. 29.

³⁰¹ Villarquide, *op. cit.*, p. 20.

absolutamente todos los que participaban en el taller tenían el conocimiento de la correcta preparación de los materiales.

A lo largo de este capítulo se han esbozado algunas generalidades en cuanto al empleo y preparación de los materiales. Si uno contrasta la información plasmada en textos como los tratados de pintura, encontrará que hay muchas variables a una misma técnica que dependía en buena parte de los recursos materiales locales y; si además se compara con los resultados encontrados en las pinturas de la Nueva España, se podrá aseverar que el universo es sumamente amplio. No hay que olvidar que todo lo que se pueda plasmar en este estudio como una generalidad queda sujeto completamente a la interpretación, pues cada fórmula o manera de emplear los materiales siempre fue determinado por el gusto del artista o maestro pintor y por sus circunstancias; lo que se ha pretendido en esta investigación es reunir todos aquellos datos que han convergido para tratar de explicar una técnica de manufactura pictórica virreinal.

3.3. El modo de aplicación y sus particularidades: la posible evidencia de identidad pictórica virreinal



Hasta este momento la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII, podría parecer sumamente semejante a la técnica europea que se empleaba en la misma época, y esto puede entenderse dadas las referencias que se han mencionado a lo largo de este estudio; sin embargo tiene una particularidad, y es precisamente la manera en que se aplicaba el color sobre el lienzo.

En la pintura de la Nueva España se emplearon los métodos tradicionales europeos para poner color en el lienzo y varió según la época, el estilo, la influencia y el gusto que cada maestro pintor tenía. Aún así, si uno observa con atención una pintura de origen europeo y la compara con una obra novohispana, aún procedan del mismo modelo en grabado, se pueden notar ciertas diferencias. Y, pareciese que esto es precisamente por la manera en que el maestro novohispano de finales del siglo XVII conceptualizaba y atendía el color.

Bajo el contexto de nuestra época de estudio, ya no había la misma migración que se tenía en un principio de maestros europeos, así se puede observar una gran diversidad de calidades de pintura pero generada a partir de maestros novohispanos, cuyo gusto y entorno ya no era tan parecido como el de cien años atrás. El maestro novohispano encontró en el color un gran aliado para expresar sus sentimientos, y esta manera de transmitirlos se colocó también en el gusto de los consumidores de su arte. Tal y como le sucedió a Cristóbal de Villalpando, los grandes maestros novohispanos de finales del siglo XVII veían en el color una importante fuente de luz.

Carrillo y Gariel hace una importante observación de la pintura que le procede a la de finales del siglo XVII: “medio siglo más tarde no queda más que el recuerdo de una paleta que no por reducida dejaba de ser rica, y le sucede otra tanto más pobre cuanto más prolija en materias colorantes”³⁰². Si tomamos en cuenta los recientes análisis químicos hechos a la pintura virreinal a lo largo del tiempo, podremos apreciar que no hay tanta diferencia en el número de materias colorantes que se empleaban; lo que si determinó bajo la percepción de Carrillo y Gariel “la pobreza de la paleta” fue el cambio en la manera como se aplicaba el color en el lienzo. Esta aseveración sin afán de defender la postura de Carrillo y Gariel en pro del menosprecio de la pintura que se elaboraba en pleno siglo XVIII, parecería más bien encaminada a un cambio de gusto por parte de las nuevas propuestas pictóricas que se enseñaban en las propias academias de pintura mencionadas anteriormente en el primer capítulo y; que posiblemente, el interés de utilizar el color como recurso expresivo ya se había agotado y era considerado innecesario.

De la manera que se aplicaba el color en el lienzo

Hablar de la manera de aplicar el color se convierte en algo complejo pues hay muchas variables que lo definen. Una de ellas puede ser analizada a través del color mismo, existiendo diversos métodos:

- A través del pigmento puro o mezclado con algún aditivo (en el cual se podían agregar cargas -como el carbonato de calcio- ; y/o secativos –como el blanco de plomo- que alteraban el tono).
- La mezcla de pigmentos sobre la paleta.

³⁰² Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 41.

- Con la aplicación de superposición de estratos muy transparentes que dan diferentes tonos y matices.
- Con la combinación de dos métodos.

Esta manera de analizar la aplicación del color podría ser legible en una muestra estratigráfica de una pintura de caballete, en donde de forma interpretativa -no siempre muy clara- se aprecia el orden en que se fueron colocando los pigmentos pudiendo dilucidar el método que utilizó el maestro pintor³⁰³. Sin embargo hay otra particularidad que en la pintura de caballete se debe de considerar al tratar la manera de aplicar el color y es precisamente lo que se menciona en *El Arte Maestra*. Francesco Lana señala que se puede aplicar el color de tres formas: *Uniendo, Tratteggiando y a Botte*, que pueden ser traducidos literalmente como *uniendo, trazando y a golpe*.

En la interpretación de Paula Mues, *uniendo o “induciendo”* –que es el término que usaron los novohispanos en la traducción- consistía en colocar en el lienzo los colores y con un pincel limpio y seco en los contornos, la pintura se iba esfumando para pasar de un color a otro mezclando y suavizando los contrastes de colores vecinos³⁰⁴. Para Myrna Soto este era un tipo de pintura “muy acabada” como la suelen describir los tratadistas y una de sus características es lo terso de la superficie³⁰⁵.

³⁰³ Se debe tener suma cautela para describir la lectura de una muestra estratigráfica, pues en ocasiones se puede confundir el método de mezclar los colores en la paleta con el de la superposición de capas; dado que en este último método los estratos son sumamente delgados y el pintor ejerce cierta presión al aplicarlo y en ocasiones no está seca la última capa de color, conllevando a que las partículas de pigmento se mezclen, teniendo como resultado una lectura errónea.

³⁰⁴ Mues, *El Arte Maestra...*, p. 56.

³⁰⁵ Soto, *op. cit.*, p. 213.

Tratteggiando, para Lana implica dar pinceladas lineales que a distancia parecen unirse, logrando así un modelado claroscuro que destaca mayormente el efecto de relieve como sucede en los grabados. Para los novohispanos en la traducción, para explicar mejor este término decidieron denominarlo “*golpeando*”.³⁰⁶

La tercera manera de aplicar el color según Lana era a *Botte*; así el pintor conduce el pincel de una parte del lienzo a otra, dando pinceladas o golpes que requieren de gran valentía y precisión en el diseño de la obra, así, tal y como lo señalan los traductores “es el mas difícil porquanto pide muncha certeza de dibujo, y en pocos golpes semuestra una acavada pintura”. Los traductores novohispanos le pusieron a este término en vez de *golpeando* como era su traducción literal, “*pintar a pinceladas*”.³⁰⁷

Así para explicar las particularidades de la manera de aplicar el color en la pintura novohispana valdría la pena retomar una vez más el siguiente fragmento de *El Arte Maestra*:

“Algunos hazen sobre la paleta varias templeas acomodadas ael uso que hade tener deellas: en nuestros Reynos de las Indias, duró muchos años esta destemplada necedad; hasta que Juan Rodríguez Juares, el Villalpando, y Aguilera famosísimos en sus pinturas despreciaron con ánimo verdaderamente heroico esta cansada timidez, introduciendo las mezclas delos colores delos pinceles al lienzo”³⁰⁸

³⁰⁶ Mues, *El Arte Maestra...*, p. 56.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ Mues, *El Arte Maestra*, capítulo 3, párrafo 37, p.102.

Aunque en el manuscrito novohispano solamente se hace mención a la manera de aplicar el pigmento (a través de templeas) para producir color, es decir no mezclando los colores en la paleta, sino mezclando el color solamente en el lienzo; en observación de la investigadora Paula Mues “pareciera posible inferir que al hablar de los necios que aplicaban el color en la paleta, tenían en mente a los pintores que practicaban el óleo “uniendo” o “induciendo”, en contraposición con los que mezclaban los colores directamente en el lienzo, “golpeando” o pintando “a pinceladas”³⁰⁹. En este estudio se propone que la manera de pintar a la que se referían los traductores novohispanos, cuando mencionan a los “famosísimos en sus pinturas” como Aguilera, Juan Rodríguez Juárez y Villalpando va más encaminada con el tercer método titulado por ellos como “pintar a pinceladas”; sobre todo en Villalpando se hace más evidente.

Con lo anteriormente dicho cabe la pena hacer una reflexión en torno a la identidad que envolvía aplicar el color de cierta manera, pues lo mencionado por los traductores contrasta con el texto original de Lana quien sugiere siempre mezclar los colores en la paleta antes de ponerlos en el lienzo³¹⁰. Así, como se puede apreciar, no solamente importaba la manera en que se colocara el pigmento –ya sea mezclado o puro- para producir color, sino que además era sumamente importante la intención de la pincelada. Entonces, podemos encontrar en la manera de pintar novohispana dos rasgos importantes, uno, que el color no se mezcla en la paleta y dos, que para lograr una mezcla en donde el color conservara su pureza y luminosidad tenía que ser aplicado en pinceladas, en las que recaía un color sobre otro y lograba con pocos trazos las formas. Con estas observaciones no se quiere decir que todos los pintores novohispanos recurrieran a este método de aplicar el color, pero sin embargo sí era un procedimiento que

³⁰⁹ *Ibid.*, p.57.

³¹⁰ *Ibid.*, p.55.

requería de suma maestría, que era admirado por generaciones posteriores y que connotaba a lo que solamente era hecho “en nuestros reynos de las Indias” que indudablemente implicaba a la tradición pictórica local.

La importancia del orden de aplicación del color

Tal y como se ha señalado anteriormente, para el pintor novohispano la conceptualización del color como fuente de luz determina ciertos procedimientos para la aplicación; uno de los más importantes que hay que destacar es precisamente el orden para mezclar los colores, tal y como se mencionó en el capítulo anterior una vez elaborado el dibujo sobre el lienzo, se procedía a llenar de color con colores claros y oscuros. Primero se delineaban los contornos – llamándose *circunscripción*-, en el cual solo se ven los objetos separados; y se comenzaban a poner los colores claros y oscuros dentro de cada objeto circunscripto y se dividían a criterio de cada pintor en varias partes. Finalmente estas partes se llenaban con más claros y oscuros o con mezclas de colores.

Lo importante de este procedimiento es que el pintor una vez que definía el color que iba a ser aplicado, debía de tener una idea clara de los matices y gamas tonales que iba a desarrollar en el lienzo. Así ya sea sobre el tono claro u oscuro de la circunscripción recaería el color que iba a dar el tono predominante y de ahí en adelante a través de capas superpuestas se definirían los siguientes tonos y matices, enriqueciendo cromáticamente de importante manera la zona. Un ejemplo de esto es lo que señala El Arte Maestra al hablar de la elaboración de una encarnación:

“quando pinto una encarnación muy blancaañade al Alballalde cinabrio, color necesarissimo para exprimir la sangre, sinla qual no puede haver carne viva: añado algo de azul ultramarino, que haze un admirable efecto en todos los colores si seusa moderada mente, particular en la encarnacion, pues leda un cierto aire, y celestial luz, quela haze suave y dulce”³¹¹.

En el mismo párrafo se señala que se deben tomar en cuenta los lugares luz:

“tenemos en la pintura dos colores, uno semejante ala claridad, quees el Alballalde y el Negro para la obscuridad: pues como otravez digo no es laluz otra cosa, que unpuro candor; y la tiniebla, una apretada negrura dedonde el blanco y el negro puros no son mas que la extremida[d] delos colores”³¹².

En ambos fragmentos se puede apreciar la importancia de la luz y el color, si se observa, en ningún momento se menciona alguna mezcla de color, sólo se dan algunas sugerencias para lograr efectos y un gran dramatismo en la imagen; al parecer el color se maneja bajo el mismo concepto del claroscuro.

Según el orden de aplicación de las capas, con el color se daría el efecto de luz y de sombra, es decir, si en un color claro –como el albayalde- recaía un rojo transparente –como alguna laca-, crearía un rojo luminoso y, si sobre éste en alguna parte se le colocaba un azul ultramar haría un rojo profundo que no perdería luz. Si por el contrario a un tono oscuro como alguna tierra de sombra se le agregaba sobre esta una laca roja haría un rojo intenso, y si posteriormente se

³¹¹ Mues, *El Arte Maestra...*, Capítulo 3, párrafo 36, p. 102.

³¹² *Idem*.

le añadiera un ultramarino, crearía un tono oscuro violáceo. Esto denota una importante diferencia, pues al mezclarlo en la paleta el resultado sería de un tono pardo en el cual predominaría el tono tierra de sombra y perdería su profundidad e intensidad. Así al irse mezclando según el orden en que recaían las capas de color y sus diferentes combinaciones en el lienzo, el pintor definiría la cantidad de luz y sombra que iba a tener la imagen.

De la utilización del blanco y el negro

De lo riesgoso que podría parecer manejar el color como si fuera un tratamiento en claroscuro radicaba en el empleo del pigmento blanco y negro; al parecer era muy común que se confundiera un color luminoso, con un color claro, por lo cual los tratadistas eran muy insistentes en el tema de la utilización de estos colores básicos, sobre todo del blanco; de esto Pierre Le Brun siguiendo los preceptos de Rubens menciona:

“debes tener cuidado de no usar mucho blanco porque es como un veneno, disminuye el esplendor de la pintura, su gracia y belleza y, así mismo, debilita los otros colores y corrompe las sombras”³¹³.

Hay que recordar que para Rubens la utilización del pigmento blanco era de delicado tratamiento, pues como particularidad de su técnica entre capa y capa de color incluía una de blanco de plomo o albayalde para acelerar el secado –dadas las propiedades de este pigmento–; seguramente si no se aplicaba el método de

³¹³ Cita tomada de Soto, *op. cit.*, p.205.

manera correcta “apastelaría” los colores, debilitando los colores tal y como lo señala Le Brun.

El propio Alberti –a quien toma Francesco Lana como referencia para escribir *El Arte Maestra*- en su tratado *De Pictura* habla sobre la utilización del blanco:

“aquellos pintores que se excedan en el uso del blanco y utilicen el negro a la ligera deben ser enérgicamente condenados. Me gustaría que el blanco fuera para los pintores más caro que las piedras preciosas [...] No me cansaré de decir hasta qué punto se debe ser comedido y cuidadoso al distribuir el blanco en la pintura. Si hubiera que perdonar algún error, tiene menos culpa quien derrocha el negro a quien emplea el blanco a la ligera”³¹⁴

³¹⁴ *Idem.*



Peter Paul Rubens, *Sileno ebrio*. En esta obra se observa el tratamiento de este artista para intercalar capas de blanco de plomo entre un color y otro.

En la traducción de El Arte Maestra se señala que la utilización del blanco es un precepto “que dan muchos y es entendido por pocos”, y que se ha malinterpretado como la disminución de la cantidad del pigmento, cuando el pintor novohispano

debía de preocuparse por la amplitud del área en donde se fuese a aplicar³¹⁵. Así se daba como consejo que solamente se empleara el color blanco en donde fuera a recaer la luz perpendicular en el objeto de manera inmediata.

Sin embargo en el mismo párrafo se recuerda que los contrastes de luz eran los que le daban fuerza a una pintura: “que la relieve quanto sea posible, y que se salga fuera del lienzo” y se creía que era logrado por el uso del blanco y la buena degradación de los claros y oscuros, ya que de ellos “consiste toda la fuerza del color” a través de hacer “quasi insensibles los colores”, pasando del más claro al más oscuro, para que una parte resalte a la otra. Definido por los traductores novohispanos como *contornear* de la siguiente manera:

“Quando el claro ilumina el medio de una superficie, y tiene dos degradaciones azia el oscuro de una: y otra parte; resulta aquel efecto que llaman contornear, porque la parte del medio como mas clara relieva mas las otras, que declinando por los lados al obscuro muestran menos relevados como sucede en los costados de un cuerpo que rezive la luz en el medio.”³¹⁶

Una vez más se hace énfasis en la percepción del color como una fuente de luz, para el novohispano con la utilización del claro se realza el color y con el oscuro se resalta aún más, es por esto que más que referirse a la mezcla del blanco con cualquier color para producir luz, había una mayor preocupación por el conocimiento de la manera en que la luz “hería” a los cuerpos y esto a su vez tenía que ser traducido en colores y matices.

³¹⁵ De hecho se señala que “la cantidad de blanco necesaria para una cabeza excede lade todos juntos los otros colores que en ella segastan”. Mues, *El Arte Maestra...*, capítulo 3, párrafo 43, p.105.

³¹⁶ *Ibid.*, capítulo 3, párrafo 42, p. 104.

La organización de los colores en la paleta

Seguramente algo que en algún momento se debió haber discutido al interior del taller de algún maestro novohispano y que terminaba siendo al gusto de cada pintor era la manera de acomodar el color en la paleta. Roger de Piles³¹⁷ fue el primero que expresó en un escrito la gran importancia de la organización de la paleta; él plantea el uso de ocho colores “capitales” de cuyas mezclas o templeas se podían utilizar los restantes; la mayoría de los colores que él propone eran tierras y el blanco se utilizaba para la gradaciones de los pigmentos. A su parecer la paleta se debía organizar formando una serie tonal (luces, medios tonos y sombras). Según este autor se preparaban las templeas anticipadamente y se colocaban en la paleta: el blanco en el extremo derecho y el negro en el extremo izquierdo; aunque Pierre Lebrun³¹⁸, señala que Rubens colocaba, al igual que otros pintores del siglo XVII, el blanco en el centro. Era muy común la organización de una o varias paletas para el mismo cuadro.³¹⁹

Francesco Lana en *El Arte Maestra* sugiere poner en la paleta tres colores aplicados con un cuchillo: un color puro de albayalde, otros de negro de hueso y otro de “tierra de sombras” (gris), para realizar ahí las templeas o mezclas de otros colores. De esta manera “él realizaba tres medias tintas con cinabrio para las carnaciones, y tres medias tintas con grises y negros para las sombras, así como una combinación de ultramarino y albayalde que podía agregar fácilmente en los rostros. A estas preparaciones que debían estar a la mano, se podía agregar cualquiera otra tinta que necesitara la mezcla con el blanco o el negro³²⁰. Hay que recordar que para los traductores novohispanos este fragmento no coincidía con la

³¹⁷ 1635-1709. De origen francés, fue pintor, teórico y crítico del arte.

³¹⁸ En su texto con fecha de 1635 titulado “Colección de ensayos de las maravillas de la pintura”.

³¹⁹ Soto, *op. cit.*, pp. 201-202.

³²⁰ Mues, *El Arte Maestra...*, p. 55.

manera en que ellos creían que se debía de aplicar el color y es por esto que durante la traducción se suprime.

Como puede apreciarse la colocación de los colores en la paleta obedece al gusto de cada pintor por la utilización recurrente de algún color en particular. El que Rubens colocara el blanco al centro y no a un extremo de la paleta podría significar la presencia de este color constantemente entre una capa de color y otra y; que a su vez fuera más cómodo irlo llevando al lienzo. Podría parecer que el orden en el que se acomodan los colores obedece también a un gusto de visualizar ciertas combinaciones que serían aplicadas aunque no fuesen mezcladas en la paleta directamente.

La aplicación del óleo



Cristóbal de Villalpando, *El dulce nombre de María* (detalle). En esta imagen se aprecia la manera en que se distribuía la primera capa de color sobre el fondo y se aprovecha el color almagre de la base de preparación; aquí el pintor mediante el óleo diluido y empastado define formas y atmósferas.

El juego de la viscosidad del óleo tiene un papel fundamental para la generación de empastes, transparencias o superposiciones; con esto se crean grandes efectos lumínicos gracias a saturación del color o las texturas que imprimen cada pincelada.

Como se señaló anteriormente una manera de aplicar el color que el novohispano apreciaba era pintando “a pinceladas”; Myrna Soto toma como referencia a Tiziano, él es mencionado en el tratado de *El Arte Maestra*; a quien describe como extraordinario colorista de la escuela

veneciana de “pintura abocetada, es decir de contornos ligeramente desperfilados o manifiestos por el contraste del fondo [...], con pinceles largos) con el objeto de acentuar el color o la luz en ciertas zonas.”³²¹ Aunque no es posible comparar a un maestro como Cristóbal de Villalpando con Tiziano, dada la época y el contexto de cada uno de ellos, ambos técnicamente, aprovechan el medio tono del soporte (el primero en tierras rojizas y el segundo en tierras amarillas) para dar con pocos trazos formas y con el color para dar luz; sin embargo en Villalpando se observa que juega menos con el impasto y da más tratamiento de superposición de capas a través de baños o veladuras de color.

La utilización de las veladuras o baños

Parecería que el novohispano gustaba más de “gastar el color” en capas sumamente delgadas y no escatimaba en el número de aplicaciones, aunque indudablemente es una particularidad de cada pintor³²²; había zonas en donde empleaban un mayor número de veladuras y otras en las que definitivamente se aprovechaba el fondo almagra del lienzo. Tal y como lo apunta Carrillo y Gariel en donde se ha encontrado mayor número de veladuras es en los rostros y cuerpos desnudos; y en cambio en el pelo o en los fondos, “apenas si una leve



Cristóbal de Villalpando, *Santísima Trinidad*. Obra que muestra el tratamiento de veladuras sobre el fondo de color.

³²¹ Soto, *op. cit.*, p.213.

³²² Por ejemplo Tiziano en ocasiones las aplicaba con los dedos o con la palma de la mano, logrando sobreponer nueve o diez capas. Según Palomino con tres capas es suficiente. *Ibid.*, p. 202.

capa de color bastó para que el pintor consiguiera el objeto deseado”.³²³

Se recomendaba para la utilización de veladuras dejar entre capa y capa de color, (“secados intermedios”), cosa que al parecer no siempre se hacía, pues que el color no estuviese completamente seco ayudaba a mezclar los colores en el lienzo –en donde la presión que se hacía con el pincel y el tipo de aglutinante ya fuese de aceite o barniz jugaba un papel importante para *fundir* el color-. Según ciertos tratadistas había que alternar colores cálidos y fríos, pero cada maestro fue introduciendo sus propias variantes³²⁴. En la pintura novohispana había maestros quienes sí seguían esta manera de trabajar las veladuras, tal es el caso de José Juárez –mencionado con detalle en el capítulo 2.3 de este estudio-, en su obra se encontró que efectivamente intercalaba tonos fríos y cálidos; sin embargo según los resultados observados en esta investigación, no se puede afirmar que Villalpando también haya resuelto el color de esta manera.

Las veladuras o baños podían hacerse con el óleo diluido en aceite o barniz; algunos pintores novohispanos gustaron más de usar barnices pigmentados (también llamados barnicetas) con el objeto de crear cierta unidad cromática, resaltar los colores y lograr efectos de transparencia dentro de la obra. Con esta forma de aplicar color se obtenían resultados cromáticos muy parecidos a las veladuras en aceite, solo que con el barniz se saturaba más el color, secaba más rápido y se podía aprovechar su poder adherente para *fundir* el color, haciendo muy sutil el cambio tonal.

³²³ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 81.

³²⁴ Soto, *op. cit.*, p. 202.



Cristóbal de Villalpando, *Ecce Homo* (detalle). Puede apreciarse en el tratamiento de la tela como el maestro trabajó el claroscuro en la tela con un color oscuro y un color claro anaranjado y posteriormente aplicó una veladura completa de laca de algún colorante como la cochinilla. Para hacer más dramática la encarnación decidió poner en este mismo rojo todo el contorno del cuerpo.

Era muy común que en la base de color o contorneo como lo llaman los traductores novohispanos se hiciese con algún pigmento de gran poder cubriente y que los baños o veladuras se lograra con alguna laca; por ejemplo, según los análisis químicos se ha observado que la cochinilla se usaba como una “laca para bañar”; que también se utilizó para bosquejar algunas zonas de los cuadros y para la factura de las encarnaciones; que era frecuentemente usada para avivar el color rojo y se ha encontrado como capa final sobre el bermellón o sobre el óxido de hierro³²⁵. Otro ejemplo es el uso del resinato de cobre (mezcla de cardenillo –acetato de

cobre- con alguna resina de conífera), el cual podía aplicarse como veladura sobre un azul o utilizado de manera directa sobre la base de preparación para lograr un verde transparente.

Esto no quiere decir que no se aplicaran veladuras o baños con pigmentos con mayor poder cubriente, sólo que la intención parecería distinta, pues con los baños de lacas más que definir una forma con su utilización se pretendía matizar un tono.

El trabajo de las veladuras era tan delicado que definitivamente implicaba que la base de preparación o imprimatura estuviera lo suficientemente pulida y tersa para

³²⁵ Siracusano, *op. cit.*, p.94.

recibir el color, pues en ciertas partes de la pintura como en las encarnaciones se debía un efecto tan lustroso, que simulara la suavidad de la piel; de esto Carrillo y Gariel señala:

“Es particularmente en los rostros y en los cuerpos desnudos, donde el pintor trabaja mayor número de veces, dejando varias películas superpuestas que, por impermeabilidad sucesiva, esmaltan la superficie, o por lo menos le hacen tener más corporeidad.”³²⁶

Así, de la buena preparación de los materiales y su correcta aplicación dependería el efecto logrado; sobre esto nuevamente se hace referencia en *El Arte Maestra*:

“ [...] Tengase pues por regla en materia de luzes, que al colorir se tiene de usar de maiores claros en aquellas partes, que se intenta representar mas terzas, y pulidas como si queremos pintar unas carnes lisas y lustrosas devemos usar demás puros blancos, ayudados del aparejo liso, y colores muy remolidas como también de buenos varnizes, delo qual dire de propósito.”³²⁷

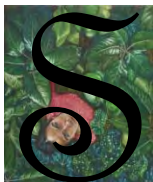
Como puede apreciarse la pintura de caballete vista desde su parte técnica implica un complejo sistema de factores, elementos y tratamientos que definitivamente crea un amplísimo universo de posibilidades. El color entonces tenía la capacidad de crear texturas y por ende sensaciones, por lo que cada parte de la estructura de la pintura tenía un importante papel. Una característica

³²⁶ Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 81.

³²⁷ Mues, *El Arte Maestra...*, capítulo 3, párrafo 45, pp. 105-106.

determinante en la identidad de la pintura barroca novohispana específicamente del siglo XVII, es precisamente la manera en que desarrollaron el color, esto no nada más deja entrever la manera en que el novohispano se veía a sí mismo a través de su arte y representación; sino que denotaba una búsqueda para reafirmar ciertos valores heredados de generaciones anteriores. Para esta etapa del virreinato ya estaban muy definidos ciertos cánones y maneras de hacer pintura que fueron una trascendental aportación para la siguiente etapa pictórica que le procedió.

3.4. La técnica barroca novohispana de finales del siglo XVII en el siglo XXI, una alternativa para la experimentación plástica



Siendo una técnica pictórica que tuvo una evolución lenta y paulatina, es paradójico que rápidamente cayera en desuso. Habrá diversas razones por las cuales pudo haber ocurrido ese fenómeno, sin embargo, aún deben de considerarse la gran cantidad de efectos cromáticos que se podrían lograr con esta técnica sobre todo si tomamos en cuenta la abundancia de recursos materiales que tenemos en nuestros días.

Así, plantear una técnica antigua en nuestra época invita a reflexionar en torno a nuestra concepción de la representación. Esto no quiere decir que se utilicen los mismos motivos o temas de entonces, por el contrario, se invita a experimentar el redescubrimiento de otras posibilidades en las que se puede explorar a través del color.

Los recursos materiales en el siglo XXI

La tecnología de los materiales ha ido en su evolución a la par con la de otras tecnologías y; si algo caracteriza a nuestra época es precisamente la accesibilidad que tenemos de ellos y la facilidad con la que podemos transformarlos en objetos pictóricos. Hay un generalizado desconocimiento en cuanto a la composición y preparación de los materiales que se emplean y para el artista de hoy esta práctica parecería completamente artesanal; actualmente la discusión gira en torno al cómo se utilizan y no al qué o por qué se utilizan los materiales. Paradójicamente entre más recursos materiales poseemos, más limitado se va haciendo su uso.

El desconocimiento que el artista tiene de los materiales y su correcta aplicación, muchas veces va en detrimento de la calidad de la obra, sobre todo si se piensa en la poca perdurabilidad de muchos de ellos al ser de mala calidad, estar mal usados o mal combinados. Se puede decir que la pintura al óleo ha sido sumamente afortunada pues se ha enriquecido enormemente de materias colorantes y; realmente en cuanto a su composición ha tenido muy pocas variantes a como fue concebida originalmente.

Sin ahondar en temas como la educación pictórica o visual que se enseñan en las escuelas de pintura; o de lo que podría suponerse como la decadencia de la pintura en nuestra época para algunos otros; o del reflejo de nuestro entorno plasmado en el arte, entre otras cosas; es posible que lo que ha variado en nuestra época es precisamente la manera de relacionarnos con el color. Parecería que hoy en día el color ya no es un recurso expresivo tan atractivo, mucho menos se visualiza como una fuente de luz, el color en ocasiones es representado como algo que ya viene dado previamente a partir de cuatro colores primarios y; con base en estos pueden ser mezclados hasta obtener una cantidad casi infinita de tonalidades, para suerte de todos las casas fabricantes de óleos ya se han tomado la tarea de crearnos muchas combinaciones. Ahora, con todas estas variantes tonales que hay en nuestros materiales al óleo y con todos lo aglutinantes o medios que también pueden aprovecharse, ¿por qué no explotar todos estos recursos en pro del enriquecimiento pictórico?.

No hay duda que aún en nuestros días se valoran los pintores que son extraordinarios coloristas, sin importar que sean figurativos o abstractos, el color sigue siendo por excelencia uno de los recursos plásticos que determina en buena parte la maestría de un pintor. Si retomamos el concepto de color-luz utilizado por los pintores novohispanos y lo aprovecháramos en torno a la manera de resolver

plásticamente una obra aún encontraríamos sin duda alguna un invaluable recurso.

El empleo de los materiales contemporáneos

Aprovechando que el artista de hoy puede tener a la mano el lienzo ya preparado y listo para pintar, ya no tiene que preocuparse por el sellado de la tela, ni por la porosidad de la base de preparación; pero sí por otras cuestiones que tienen que ver más con el efecto que se produciría en la aplicación del color. Los lienzos comerciales tienen una imprimatura de color blanca sumamente rugosa, la cual muchas veces está preparada con polímeros sintéticos, ésta aún tiene una buena capacidad absorbente y es compatible con otras bases coloreadas que se podrían agregar posteriormente³²⁸. Así, es recomendable que sobre esta imprimatura blanca se le agregue una de tono almagre preparada en una media Creta, la cual utilizando la receta mencionada en el capítulo 3.2, puede ser de gran ayuda³²⁹. También puede resolverse con el gesso que se vende de manera comercial, añadiendo un poco de pigmento rojo almagre (el nombre varía según la marca comercial que lo distribuye) y agua³³⁰, aunque su acabado no llega a ser lustroso. Posteriormente también se procede al lijado haciendo tersa la superficie empleando lijas de agua de diferentes granos.³³¹

³²⁸ Para agregar cualquier capa ya sea de base de color o de óleo, siempre hay que tomar en cuenta la regla de “graso sobre magro” y no viceversa.

³²⁹ Simplemente se sustituye el blanco de plomo o yeso por el carbonato de calcio, que es sumamente accesible y la cola de conejo se puede conseguir limpia y granulada.

³³⁰ Es necesario mencionar que el tono resultante no es un rojo intenso como sucede en la media Creta, sino un tono rosado oscuro.

³³¹ Es recomendable comenzar con una 240 para luego usar la 400 y terminar con la 600.

Otra importante variante es precisamente la utilización del óleo, ya que en la actualidad es mucho más frecuente que sea aplicado “pastoso”, de esto Max Doerner señala:

“Hoy en día los colores al óleo se emplean casi sin excepción como colores cubrientes. Su tono es más aéreo y luminoso que el tono de veladura y su empleo en los cuadros es muy ventajoso debido a su corporeidad y encanto material o a la textura de grises finos que con ellos se puede obtener. Los tonos opacos ponen de manifiesto los trazos del pincel y realzan la mano del maestro.”³³²

Aunque tal vez como lo señala Doerner, se asocia la huella del pincel a la expresión del artista, este recurso no es el único para resaltar “la mano del maestro”; a diferencia de lo que él señala, la utilización de colores más cubrientes en óleo no están siempre asociados a la luminosidad de la imagen. Sin duda alguna el óleo puro podría hacer un color sumamente intenso, pero no necesariamente luminoso, pues la luminosidad de una imagen estaría dada por toda la combinación de los colores adyacentes y/o sobrepuestos.

El secreto seguiría siendo el método de aplicación del color; tal y como se hacía en época barroca novohispana, el artista contemporáneo debe tener muy claro la idea, ya sea a través del dibujo o si desea obviar el boceto, e ir directamente sobre el lienzo para no perder *frescura*³³³ en el producto final. Así se va aplicando sobre la obra pocos tonos sobre el tono medio de la imprimatura de manera envolvente, es decir, claros y oscuros simultáneamente, con lo cual se contribuye

³³² Doerner y Hope, *op. cit.*, p. 181.

³³³ Este término también mencionado por Doerner, denota los trazos sueltos y determinados ejecutados de primera intención.

a que la transición entre los tonos claros a los oscuros sean graduales. Con esto se lograría llevar posteriormente a cabo lo que se conoce como el trabajo en “pintura directa”; descrita técnicamente por el propio Doerner de la siguiente manera: “una capa inferior correctamente aplicada sirve también para simplificar la ejecución de la superior, que debe ser en los posible directa, descargando con ello el trabajo. Si la capa inferior viene a corresponder ya aproximadamente los valores del colorido y de claridad del efecto final que se busca, puede resultar fácilmente que la obra pierda su frescura”³³⁴. Así de ahí en adelante se pueden colocar las diversas veladuras o barnicetas, para enriquecer la gama tonal.



Carmen Chami, proceso de la obra *Autocrítica*, aquí se puede apreciar el color base y el comienzo de la aplicación del trabajo de veladuras utilizando materiales contemporáneos.

³³⁴ *Ibid.*, p. 188.



Obra terminada

Como medios diluyentes del óleo además de los tradicionales en la actualidad se cuentan con otros como los derivados del petróleo, un ejemplo de esto es el aguarrás blanco (que mezclado con el aceite de linaza retarda el secado del óleo) y otros diluyentes sintéticos de secado rápido como las resinas alquídicas³³⁵. De éste último hay diversas presentaciones, según la fluidez que se requiera del óleo y el acabado deseado (brillante o mate). Con estos nuevos diluyentes se busca evitarse el amarillamiento o envejecimiento que proveen las resinas naturales empleadas tradicionalmente.

El gesto de la pincelada, el pincel a utilizar, el tipo de empastado con el que se va trabajando el óleo ya queda a criterio y personalidad del artista; lo importante,

³³⁵ Es una resina sintética hecha a base de aceite modificado. La más conocida es la llamada *Liquin*, del fabricante Winsor and Newton.

aunque parezca redundante, es que el color aplicado se mantenga luminoso mezclándolo en el lienzo.

De la misma manera una vez terminada la obra, requiere de un proceso de secado. Un lapso de seis meses sigue siendo recomendable y la aplicación de un barniz -aunque en la actualidad no se utilice tanto-, en este tipo de técnicas ayuda favorablemente ya que unifica los brillos dispares que van dejando las veladuras.



Carmen Chami, *Madonna Mexicana col Bambino*
Obsérvese el trabajo en veladuras elaboradas con resinas alquídicas (Liquin);
el brillo y la película que deja en la superficie es uniforme.

En cuanto al tipo de barniz, en la actualidad se cuenta con una variedad enorme de barnices elaborados a partir de materiales sintéticos (como los de resinas acrílicas disueltos en aguarrás que son compatibles con las pinturas al óleo y los de polivinilacetato –PVA-, entre otros.), pero sin duda alguna dadas las

características del óleo, el barniz tradicional elaborado a base de damar, sigue siendo un buen recurso³³⁶. Es importante señalar que se puede utilizar para su preparación solventes mucho más volátiles que ayudarán a la rapidez del tiempo de secado, un ejemplo es el Xilol.

Para la aplicación, la solución debe de ser lo suficientemente fluida para ser aplicada con pistola de aire³³⁷; esta herramienta ayuda a crear una película homogénea –dada la expulsión de partículas sumamente finas- sin dejar rastro de la brocha, además no se corre el riesgo de ablandar la superficie pictórica –en caso de que aún no se haya completado el secado-. Con dos capas aproximadamente en dirección horizontal y vertical puede ser suficiente, aunque también queda a criterio del artista. En dado caso de que se deseara que el acabado fuera mate, a estas capas de barniz brillante se le pueden añadir dos más de barniz mate; colocando en baño María la solución de barniz brillante y añadiendo un poco de cera de abeja, hasta incorporarla perfectamente; el grado de opacidad de la película de barniz dependerá de la cantidad de cera que se agregue.

³³⁶ Los barnices que actualmente se utilizan en la restauración de cuadros en México son elaborados a base de resinas naturales como la damar; sin embargo en museos de Europa y EU es recurrente la utilización de polímeros sintéticos; pues según su aplicación a lo largo del tiempo se ha estudiado una mayor estabilidad a la luz y disminución del craquelado.

³³⁷ En el mercado se también se pueden conseguir barnices en aerosol tanto de resinas sintéticas como naturales en acabado mate y brillante.



Carmen Chami, *Alguien nos mira* óleo sobre tela y resina alquídica.

Los efectos visuales que pueden lograrse

La utilización de materiales contemporáneos tiene el beneficio entre otras cosas de disminuir el tiempo de secado de los materiales, permitiendo al artista lograr interesantes efectos visuales rápidamente y con los cuales, al ser aplicados correctamente contribuyen a una mayor estabilidad cromática a lo largo del tiempo.

La aplicación del color sobre la base de preparación de color rojo (siena tostada, terracota, rojo indio o almagre), permite resolver rápidamente grandes áreas cromáticas pues simplifica toda la gama de tonos medios tan utilizados en los fondos de las obras. Por otro lado, desde la primera aplicación de capas adyacentes sobre este color puede apreciarse como cada tono vibra de manera muy distinta a cuando es aplicado sobre una base de color blanco, pues este último tiende a opacar de una manera obvia cada tono.



Carmen Chami, *Lady Equus*.

Obsérvese como toda la gama de matices tonales de la figura del centro contrasta con el color sombra natural puro del fondo.

De lo más valioso que puede obtenerse con este procedimiento puede apreciarse en el color traducido a volumen, es decir, la superposición de capas de colores en transparencias sobre esta base de preparación permite cambios tonales de una manera tan tenue de una forma a otra que una manera de contrastar es precisamente con la utilización de un color puro aplicado de manera directa.

Con todo lo anteriormente mencionado, se propone al artista a crear diálogos compositivos que giran en torno al color; esto sin embargo parecería no plantear novedad alguna, pero indudablemente nos hace reflexionar en la manera como nos relacionamos actualmente con el color, sus posibilidades gestuales y formales para incorporar con él una propuesta plástica de nuestro tiempo y entorno.

Aunque la aplicación de una técnica depende de cada artista, de la experiencia y búsqueda que tenga; hay que prestar más atención a las alternativas de materiales que tenemos a nuestro alcance, echándole un ojo al pasado e incorporando nuestros recursos, herramientas y concepciones. Tal vez observemos que en el fondo el maestro pintor barroco novohispano de finales del siglo XVII tiene muchas más afinidades con el artista de ahora de lo que podemos imaginar, y a final de cuentas el arte nos envuelve a todos bajo la constante búsqueda de expresar mejor nuestros sentimientos e ideas, que terminan siendo el reflejo de nuestra época.

CONCLUSIONES



La creación de un texto que toque como tema una técnica de pintura elaborada hace más de tres siglos involucrando además a una época del arte mexicano poco valorada dada la estigmatización que ha tenido su relación con occidente, plantea una nueva revisión documental pero en esta ocasión vista a través de los ojos del artista. Interesante tarea pues es en boca de los propios productores de pintura como podrían descifrarse y contextualizarse de una manera más integral ciertos parámetros que siempre han sido comparativos, para así crear una lectura más clara e individual para la interpretación de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII que básicamente había sido revisada anteriormente desde su aspecto formal. Este enfoque invita además a los interesados en la pintura a redescubrir una alternativa de apreciación y de utilización de materiales para lograr atractivos efectos colorísticos y lumínicos.

Así, lo primero que hay que desmitificar es la concepción del arte novohispano como una *copia* del arte europeo; es un hecho que el segundo se insertó en América y que siguió un proceso evolutivo similar en ambos continentes; pero no hay que dejar de lado que las nuevas manifestaciones pictóricas llegadas que se enseñaban en la Nueva España no eran lecciones aisladas, estaban dadas dentro de un contexto marcado por un profundo legado que involucraba a la tradición pictórica que ya existía desde la época prehispánica; entonces más bien, se puede entender a la pintura virreinal como la *conjunción* y no como el *sometimiento* de tradiciones pictóricas; las cuales a través de un proceso *interpretativo* entre las distintas maneras de hacer pintura forjaron carácter propio que indudablemente muestra rasgos de identidad.

Es importante señalar que la pintura barroca novohispana se desarrolló bajo circunstancias mucho menos rígidas de lo que se ha propuesto anteriormente, el esquema del gremio cerrado y sumamente estructurado en el cual el maestro pintor y sus subalternos solamente se dedican a reproducir temas y motivos europeos, es una versión que en nuestros días no resuelve muchos enigmas. Ahora se puede revisar el arte novohispano con otros ojos, la inserción y participación progresiva del indígena en los procesos pictóricos y; posteriormente de las diversas castas de una manera no tan protagonista al interior del taller, abren un panorama inquietante, pues es posible plantear que se aprovechara su bagaje en cuanto a la utilización y preparación de materiales locales en sustitución, adaptación o mejora de ciertos materiales recomendados por los tratados o que tradicionalmente se empleaban en la pintura europea. Sobre este tema se quiere tomar como referente la siguiente cita hecha por Juana Gutiérrez Haces:

“Quizá la explicación que, por obvia, tenemos todos en mente respecto a estas diferencias pudiera ser la inclusión de la mano indígena y, por qué no, también de una tradición que aún hoy no está perdida. Sin embargo, considerar que lo distintivo en la pintura americana virreinal, y en particular de la novohispana, es su nexo con los indígenas o con el indigenismo resulta muy discutible.”³³⁸

Si se aborda “la mano indígena” en la pintura virreinal a través de la imagen, tal y como lo señala Gutiérrez Haces resulta muy discutible, pues a menudo su

³³⁸ Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?...”, *op. cit.*, p. 57.

intervención en la pintura se confunde con “estilo indígena”; pero si se plantea su participación a través de la *materialidad de la obra*, se abren sin duda alguna otros caminos que sí marquen diferencias notables en la pintura novohispana. De esto falta un extensivo estudio, pero es válido comenzar a cuestionar lo que siempre se ha dejado de lado bajo el velo de la pintura occidental.

La utilización de materiales locales podría tener como ejemplo el manejo y uso de colorantes para el teñido textil que tradicionalmente se usaban desde la época prehispánica y que pudieron implementarse en la pintura de caballete una vez transformados en lacas, para lograr algún efecto o hacer más intenso un color. Así, también se puede pensar en la utilización de ciertas gomas o resinas locales como aglutinantes o aditivos para mejorar la consistencia o perdurabilidad de una pintura; recordemos que el conocimiento prehispánico en el manejo de materiales era amplísimo y que probablemente se mantuvo al incorporarse las castas al interior de los talleres. Prueba de ello proviene de la interpretación de las ordenanzas, las cuales mencionan todo lo que se debía hacer, los materiales a emplear y la manera en que se debía hacerlo; es evidente que al existir este tipo de regulaciones esto no se hacía, y se seguían haciendo cosas en los talleres “a la usanza” –se hace más énfasis de ello en las ordenanzas de 1557-. Nuevamente se reitera la flexibilidad y amplia gama de posibilidades en torno a la manufactura de la pintura virreinal.

Las relaciones de trabajo al interior del taller también estaban marcadas por este sentimiento de tradición, el gremio fue sustituido por la conformación de talleres en los cuales bajo un sistema de enseñanza, no nada más se trataba lo concerniente a la producción; se le daba además continuidad a una manera de hacer pintura local. Así, es muy probable que cada tratamiento, los cambios e innovaciones se discutieran al interior del taller y entre otros talleres con mayor libertad a la que se ha supuesto en otros estudios. Debemos concebir al maestro pintor no solamente

como el talentoso artesano –recordemos que la pintura era considerada un arte menor-, sino como el coordinador de todo un sistema que involucraba desde asuntos personales, administrativos, un amplio conocimiento de materiales y; que además buscaba tener importante presencia en la sociedad a través de la representación de algún cargo que le diera estatus y posteriormente redituara en encargos. Con todo esto en el maestro pintor, recaía la enorme responsabilidad de la conservación de una tradición local al servicio de un clientelismo sumamente demandante que ya se había conformado en la Nueva España.

Dentro del proceso interpretativo que hubo en la pintura novohispana, es posible imaginar el acercamiento a las estampas y grabados procedentes de Europa, los cuales se estudiaban y adaptaban y; bajo la concepción del maestro pintor una imagen en blanco y negro se iba resolviendo en el lienzo a través del color. Aquí se ha llegado a un importante punto: desarrollando el *color* es en donde el pintor novohispano se expresa con más facilidad, con él dio rienda suelta a su proceso creativo en donde los materiales y su manejo serían su mejor herramienta.

Escritos como los tratados de pintura dieron a los novohispanos una valiosa referencia en torno a la pintura, los ponía al tanto de novedades y ayudaban a interpretar lo que se hacía en otras partes del mundo. La aparición de *El Arte Maestra*, se muestra como una importante revelación en torno a todo el proceso reflexivo que existía en la vida artística virreinal, y expresa en ciertos apartados importantes visiones de lo que admiraban en el propio pintor novohispano, su concepción del color y se describe además la manera más adecuada para su tratamiento como la aplicación del color en el lienzo y no en la paleta.

Es importante señalar que los intereses de los pintores novohispanos fueron muy particulares y el manejo del color indudablemente era muypreciado. Al tomar como referencia a un maestro pintor como Cristóbal de Villalpando se remite

directamente a la aportación de un artista único; es de llamar la atención que a diferencia de otros pintores de su época, su trabajo fue sumamente valorado en vida y su reconocimiento continúa hasta nuestros días; indudablemente dejó huella en las siguientes generaciones de pintores ya sea siguiendo su escuela o motivados para su propia ruptura. Podría pensarse también que los pintores jóvenes no veían interés en darle continuidad a la obra de Villalpando, por todo lo que envolvía a este importante personaje, es decir, por los cargos administrativos que ocupó, pues el regreso a las ordenanzas y al sistema gremial que con él se restauraban y que éste promovía, seguramente se interpretó como un retroceso a todo el espíritu de cambio y búsqueda de nuevos modelos de la pintura en pleno siglo XVIII. Cristóbal de Villalpando maestro pintor, personaje que según algunos estudiosos cerró la época de oro de la pintura barroca virreinal; su obra muestra al artista que sigue una escuela de pintura regida por la tradición y que poco a poco se va separando de ella a través de sus propias búsquedas y deducciones, aportando al arte virreinal una manera muy particular de representación a través del binomio luz- color, es decir, en ojos de Villalpando el color es una rica fuente de luz.

La propia obra de Villalpando representa el proceso de apropiación de un modelo europeo desarrollado a la *manera* virreinal; es un ejemplo de cómo a través de la pintura los novohispanos se representaban a sí mismos. Al tomarse como caso estudio la obra “La Lactación de Santo Domingo”, se demostró la enorme complejidad que implicaba la elaboración de una pintura de esa época y la capacidad creativa e interpretativa que el maestro pintor novohispano poseía. De las novedades encontradas durante su análisis, se expuso como una vez más las cosas no son lo que aparentan, pues a través de los estudios de composición se observó que es muy probable que lo que haya llegado hasta nuestros días carezca no solamente de la firma, sino de un fragmento de tamaño mucho más considerable.

El tratamiento compositivo de esta obra nos hace pensar en un Villalpando que no solamente gustaba de las obras monumentales, sino que además tiene un sentido muy desarrollado de la espacialidad. En él no hay límites en los recursos pictóricos, y es a través de su técnica en donde se pueden observar particularidades muy novedosas para su época.

Para Cristóbal de Villalpando era fundamental que el color nunca perdiera su luminosidad, por esto el tratamiento en la aplicación del color marcaba una importante diferencia; a través de la reproducción de los fragmentos de la obra la “Lactación de Santo Domingo” se pudieron llegar a las siguientes conclusiones que describen la manera en que este maestro pintaba:

- El color no se mezclaba en la paleta, los colores se fundían directamente sobre el lienzo; así el maestro previamente concebía el orden en que se iría colocando cada delgada capa de color y el resultado final dependería de la vibración cromática de las combinaciones sobrepuestas.
- El orden en el que se iban *labrando* las figuras era fundamental para que el color no se ensuciara, se volviera opaco, apastelado o perdiera luz. Trabajaba simultáneamente claros y oscuros.
- Era indispensable que el gesto de la pincelada y la manera de aplicación del color fuera rápida y suelta, es decir “pintando a pinceladas” –tal y como se menciona en *El Arte Maestra*- pues esta manera de pintar haría que el color aunque se aplicara fresco entre una capa y otra no se ensuciara, se volviera opaco, apastelado o su combinación perdiera luminosidad.

Todas estas variables marcarían una particularidad técnica que se aprecian a simple vista en el estilo de este maestro novohispano.

Teniendo un enorme potencial para enriquecer la paleta cromática en el lienzo, llama la atención que esta manera de aplicar color cayera en desuso una vez consolidadas las Academias de pintura en el siglo XVIII; y aunque dentro de ellas es indudable su reconocimiento hacia los pintores como “Juan Rodríguez Juárez, el Villalpando y Aguilera” que manejaban el color de esta manera, se puede deducir que este paulatino olvido pudo haberse generado por las siguientes razones:

1. Por su *origen*: es decir la connotación que se tenía de que la pintura producida en la Nueva España seguía los mismos cánones a los europeos. Posiblemente en un afán de originalidad y bajo la visión de un espíritu de cambio en el siglo XVIII, la manera de hacer pintura como se hacía “tradicionalmente” se asoció con retroceso y se veía hasta cierto punto arcaico.
2. Por la *representación*: con la continua reiteración de ciertos temas que retroalimentaban el gusto de los clientes; es posible que se asociara a la manera de hacer pintura con su resultado en la imagen; así al pintar de otras formas –hacer un cambio en la selección de los pigmentos, mezclar los colores en la paleta, etc.- plantearía un cambio significativo en la representación formal.
3. Por la *organización* de la producción pictórica: los talleres daban continuidad a la enseñanza de ciertas formas de pintar, el arduo trabajo que implicaba el conocimiento de la pintura –dadas todas las áreas que involucraba- hacía que una generación tras otras siguiera un proceso

formativo similar con algunas variantes; así con la conformación de las Academias de Pintura, comienza otra modalidad en cuanto a la manera de enseñar y de relacionarse con los procesos formativos de la pintura, resultando que la manera tradicional cayera en desuso y posteriormente en el olvido.

Así podrían argumentarse algunas otras razones más, como el difícil acceso a ciertos materiales que se consideraron obsoletos, o la introducción de materiales sintéticos que resolvían efectos cromáticos que de igual manera enriquecen una paleta; ó simplemente por la falta de interés y hastío por parte de los pintores y su necesidad de explorar otros motivos y recursos pictóricos. Esto no significa que se peleara la tradición contra la modernidad, el cambio fue el resultado de un proceso evolutivo. Sin embargo, aunque técnicamente no se siguiera esta manera de hacer pintura, el tratamiento de la luz y el color concebida como lo hacían los maestros novohispanos aún en nuestros días plantea una novedad que puede ser explorada.

Lo expuesto anteriormente no debería entenderse como que esta manera de hacer pintura es algo imposible de reproducir, por el contrario, debería invitar a la experimentación con nuestra enorme gama de recursos materiales con los que contamos hoy en día. Además en respuesta a esta “modernidad” que se vive en el arte actualmente por el uso de materiales desechables y efímeros, algunos artistas en este afán de perpetuidad realizan una búsqueda retrospectiva de técnicas y materiales tradicionales que aseguran (y se ha comprobado) una mayor permanencia.

Para la autora de este texto, el acercamiento y exploración del color tal y como era planteado por los maestros novohispanos, propuso otras maneras de abordar

plásticamente una pintura: concebirla a través del color y no de la forma propiamente; la delimitación del espacio no a través de líneas sino de matices; o por el contrario la definición formal creada por contrastes entre matices y colores puros; ha enriquecido enormemente las posibilidades de expresión de ideas, de transmisión de sentimientos y conceptos; en donde aún hay mucho por experimentar.

Con esta tesis de investigación se abre una puerta al cuestionamiento de que el manejo técnico no solamente es una expresión individual; la técnica de manufactura tiene la capacidad de representar ciertos rasgos que unifican individuos y manifiestan identidades. Con todo esto habría que hacer el cuestionamiento sobre la influencia que ha tenido y tiene actualmente la pintura caballete barroca novohispana en nuestra plástica mexicana; ¿qué rasgos podríamos encontrar latentes?. De esto habrá que reflexionar posteriormente.

ANEXO 1**Cuadro comparativo entre las ordenanzas de 1557 y 1687³³⁹****Ordenanzas de 1557**

1. Primeramente ordenamos y mandamos que ningún pintor, imaginero, ni dorador de tabla, ni pintor de madera y de frescos, ni sargueros, así los que al presente están en esta Ciudad, como los que de aquí en adelante fueren y vinieren de ella, ni otra persona alguna no pueda ni poner tienda de los dichos oficios y arte de pintores sin que primero sea examinado con los oficiales veedores [...] por lo que se ha seguido y sigue daño al bien común de esta Ciudad y República, y gran inconveniente porque por defecto de no ser los dichos oficiales tan sabedores en el arte, como de razón deberían de ser, han dañado muchas obras, y se hacen imperfectas; [...] que primeramente sean examinados con los alcaldes y veedores de los dichos oficios, maestros sabedores en las dichas artes, los cuales nosotros para ellos elegimos, para que examinen a la persona o personas que hubieren de usar el dicho oficio de pintores, para que hayándolos hábiles y suficientes,

Ordenanzas de 1687

1. Primeramente que ningún pintor ni dorador, tenga obrador ni use los dichos oficios pública ni secretamente, sin que primero sean examinados por los alcaldes y veedores de dichas artes, con lo cual cesarán los inconvenientes de que personas que no sean sabedores de ellos, ni hábiles ni suficientes, hagan pinturas, ni otras imágenes de Dios Nuestro Señor y de su Inmaculada Santísima Madre y de los Santos, por la irreverencia e indevoción que causan, no siendo perfectamente hechos conforme arte y el daño que se sigue al bien común y a la causa pública, errando muchas pinturas de las iglesias y templos, engañando con muchas pinturas a muchos vecinos de esta Ciudad y Reino, y que todos los pintores y doradores que hubiere en él, no puedan ejecutar dichos oficios sin que primeramente vengan a ser examinados y aprobados, pena de cincuenta pesos al que lo usare sin ser examinado y de perder las

³³⁹ Tomado del cuadro con el mismo título que hace Paula Mues Orts en su publicación *La Libertad del*

los traigan ante nosotros para que nos los aprobemos y en adelante los tengamos por maestros examinados del arte en que se examinen. Y puedan tomar obreros para hacer las dichas obras y con este nuestro mandamiento puedan poner tiendas y usar del dicho oficio, y no en otra manera alguna y si alguna persona pusiere tienda y usare el dicho oficio sin ser examinado, incurrirá en pena de veinte pesos de oro de minas, de los cuales aplicamos la tercera parte para la Cámara y fisco de su Majestad y la tercera parte para esta Ciudad y la tercera parte para el denunciador y Juez que lo sentenciare, y todavía le sea alzada y quitada la dicha tienda, y mandamos que paguen los que así fueren examinados cuatro pesos de oro común, los cuales se repartan por dichos examinadores.

2. Otrosí, que por principio del año se junten todos los maestros de los dichos oficios de pintores y doradores, y elijan dos alcaldes y veedores, así de la pintura como del dorado los que fueren más entendidos en ellos de cada uno el suyo, y que la dicha elección se haga por votos secretos, para evitar los disgustos que pueden originarse entre dichos maestros y que sea confirmada la elección de los que tuvieren más votos y hagan el juramento de usar bien y fielmente el dicho oficio de alcalde y veedores y que esto hecho, tengan poder y facultad para

pinturas o dorado que hiciere; aplicado el valor de dicha pintura y dorado y dichos cincuenta pesos, por tercias partes la primera parte la cámara y fisco de su Majestad, la otra tercia parte para los propios de la nobilísima Ciudad y la otra tercia parte, para el denunciador y juez que los sentenciare y que no vuelva a tener obrador ni a usar de los dichos oficios, sin haberse primero examinado y si lo contrario hiciere, por la segunda vez sea toda la pena doblada.

2. Otrosí, que por principio del año se junten todos los maestros de los dichos oficios de pintores y doradores, y elijan dos alcaldes y veedores, así de la pintura como del dorado los que fueren más entendidos en ellos de cada uno el suyo, y que la dicha elección se haga por votos secretos, para evitar los disgustos que pueden originarse entre dichos maestros y que sea confirmada la elección de los que tuvieren más votos y hagan el juramento de usar bien y fielmente el dicho oficio de alcalde y veedores y que esto hecho, tengan poder y facultad para

requerir las casas de los pintores y doradores de cualquier calidad que sean y ensambladores. Y que las obras que no hallaren hechas, conforme a estas ordenanzas, puedan aprender y quitar, y determinen conforme a ellas sin dar lugar a pleitos, salvo la verdad sabida y buena fe guardada y que los dichos veedores y alcaldes, pena de cincuenta pesos aplicados como dicho es, no puedan examinar a alguno que no hubiere sido aprendiz y no hubiese cumplido la escritura.

3. Otrosí, ordenamos y mandamos que los oficiales imagineros que quisieren poner tienda en esta Ciudad de México, o su tierra, o tomar obra por sí, que no lo puedan hacer sin que primeramente sea examinado por los alcaldes y veedores y otros dos oficiales del dicho arte para que ello fueron nombrados; han de ser examinados desde el principio del aparejo, que las piezas han menester para provecho de la obra, y asimismo en la obra de la tabla y del dibujo dé buena cuenta, y que estos tales que se hubieren de examinar sean artizados en muy buenos dibujadores y que sepan dar muy buena cuenta, así del dibujo como de labrar de los colores, y sepan relatar el dicho dibujo y dar cuenta que ha menester un hombre desnudo, y el trapo y pliegue que hace la ropa y labrar los rostros y cabellos, muy

requerir las casas de los pintores y doradores de cualquier calidad que sean y ensambladores. Y que las obras que no hallaren hechas, conforme a estas ordenanzas, puedan aprender y quitar, y determinen conforme a ellas sin dar lugar a pleitos, salvo la verdad sabida y buena fe guardada y que los dichos veedores y alcaldes, pena de cincuenta pesos aplicados como dicho es, no puedan examinar a alguno que no hubiere sido aprendiz y no hubiese cumplido la escritura.

3. Otrosí, que los que hubieren de ser examinados paguen a su Majestad el derecho de la media anata antes que se les dé la Carta de Examen y que cada uno de los examinadores se les dé a peso y que éstos examinadores sean cuatro los dos alcaldes y veedores y otros dos maestros, que lo sean del arte de la pintura, si el examen fuere de ella, o si fueren del dorado y estofado, dos doradores de su arte, que sean maestros examinados precisamente de aquel oficio de que fueren el examen y que los dichos dos maestros sean nombrados por los alcaldes y veedores, los cuales escojan para esto los que fueren más entendidos y más ajustados y que antes del examen hagan juramento de usar bien y fielmente el oficio de tales examinadores, escogiendo los veedores para cada examen los que les

bien labrados de manera que el que hubiere de ser examinado del dicho oficio de imaginero, ha de saber hacer una imagen perfectamente y dar buena cuenta, así de práctica como de obra, a los dichos examinadores; y asimismo sea práctico el que fuere examinado en la imaginería de lejos y verduras, y sepa quebrar un trapo y si todas las cosas susodichas y cada una de ellas no supiere hacer, que no sea examinado y que aprenda hasta que lo sepa, que sea buena oficial, porque no se aprende en poco tiempo, y si alguno usare del dicho oficio de la imaginería, sin ser examinado según de suso se contiene, pague de pena veinte pesos del dicho oro de minas aplicados según dicho es.

4. Otrosí, ordenamos y mandamos que los pintores del dezado (sic por dorado?) sean examinados en las cosas que convienen al dorado desde el principio del aparejo con tiempo y con sazón y que tengan conocimiento de las templeas de los engrudos y estos engrudos los sepan hacer, cada engrudo para su cosa según lo han menester, que se entienda templea de engrudo para el yeso vivo, y templea para el yeso mate y templea para el yeso bol, y el oficial que se hubiere de examinar del estofado y dorado, entiéndase que se ha de examinar en un bulto dorado y estofado de todos los colores, así al temple como al óleo, que le convenga y

pareciese ser más a propósito.

4. Otrosí, por lo mucho que importa el que las personas que hubieren de ejecutar tan ilustre arte, como el de pintor, sean, cuanto pudieren de ello, perfectos, han de ser examinados desde el principio del aparejo de lienzos, láminas y tablas y otras cualesquiera materia para su permanencia y porque el que lo comprare no vaya engañado dando suficiente razón de todo, de obra y de palabra y mucho más de el dibujo y sus varias formas en escorzos y partes de que se compone, por ser lo principal de la pintura. Y asimismo ha de dar razón suficiente de la variedad de los coloridos de trapos sueltos y

menester sean al dicho bulto y esto ha de hacer en casa de uno de los alcaldes que están señalados de dicho arte, donde le fuere señalado con juramento que lo ha de hacer y no otro por él.

5. Otrosí, ordenamos y mandamos que los oficiales que hubieren de labrar al fresco sobre encalados, que sean examinados en las cosas siguientes de lo Romano y de follajes y figuras, conviene que sea dibujador y que sepa la templa que requiere la cal al fresco porque no se quite después de limpiada aunque se lave.

cambiantes, en la variedad de las ropas y saberlas labrar para su permanencia y ha de dar razón de las sombras, medias tintas y oscuros, el cual examen se ha de hacer en un cuadro de tres varas de alto donde concurren diferentes rostros y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos, obrando y dando razón de la proporción, posición o situación de cada figura, de sus coloridos, luz y perspectiva dando razón y ejecutando arquitectura, flores, países, animales, fruta y verdura. Y asimismo sea examinado de la orden que se debe guardar, en la decencia y decoro que se ha de tener en la pintura, principalmente en las sagradas, huyendo siempre de toda deformidad y procurando toda hermosura y asimismo ha de dar razón del dorado de aceite y del temple, que permanece a la pintura.

5. Otrosí, que el dorador que se hubiere de examinar, de razón la obra de su talla, sus partes, proporciones y dibujo y que de ninguna manera estofen, ni doren, ni encarnen imagen de talla ni ningún bulto que cause indevoción y que no esté hecha con ninguna perfección y que de razón bastante, desde el principio de los aparejos con tiempo y con sazón, que no se examine sólo de saber dorar, sino que sea general en todo lo que toca a su arte y que sea examinado en un bulto de madera, en casa de los veedores y

6. Otrosí, ordenamos y mandamos que los pintores que hubieren de pintar sargas sean examinados en una sarga blanca y de colores y que sepan dar los aparejos a la sarga conforme a lo que conviene, que es darle antes de pintarla su talvina y los colores y si labraren en la dicha sarga se han de templar con su templa de engrudo conforme se hace en los Reinos de Castilla y no con cacotle porque es falso y toda la obra que se pinta con cacotle no permanece.

7. Otrosí, ordenamos y mandamos por cuanto somos informados que muchos oficiales pintan sargas y lienzos de imágenes en lienzos viejos, y los venden por nuevos, no declarando que son viejos lo cual es en perjuicio de la República de aquí en adelante el que hubiere de vender las dichas imágenes sean pintadas en un lienzo nuevo de la pieza so pena que el que labrare

alcaldes de dicho arte de la pintura, y que en este bulto se examine de estofador y dorador, encarnador de mate y pulimento, y que dé razón de los cartones, flores y ramos.

6. Otrosí, que los dichos alcaldes y veedores, salgan cuando les pareciere a registrar las calles, plazas, mesones, portales y baratillos, para ver si hay pinturas que no sean de maestro examinado, y firmadas de su nombre, que todos han de tener obligación de ponerlo en las pinturas que hicieren, y asimismo puedan registrar los obradores y que puedan quitar las que hallaren contra arte e indecentes, así en los obradores como en las calles, casas portales, baratillos y mesones y que para esto cualquier ministro que fuere por ellos requerido, les asista por obviar las pesadumbres que yendo solos les puede recrecer.

7. Otrosí, que ninguno pueda tener tienda de santos de bulto, ni pintura para poderlas revender, pena de cincuenta pesos y de que le serán quitadas las hechuras de bulto y pintura, aplicado su valor por tercias partes como dicho es y que sólo los maestros examinados puedan vender, así las hechuras de bulto y las pinturas que ellos hicieren, y no otra persona alguna

en lienzo viejo pierda las dichas sargas y más pague de pena diez pesos del dicho oro aplicados como dicho es.

8. Otrosí, ordenamos y mandamos que cada y cuando que aconteciere que alguna obra se pusiere en almoneda para haberse de rematar, que no pueda hablar en ella salvo el que fuere examinado en el arte de la dicha obra so pena de diez pesos del dicho oro aplicados como dicho es.

9. Otrosí, ordenamos y mandamos que cada y cuando que aconteciere que alguna obra se pusiere en almoneda para haberse de rematar, no pueda hablar en ella salvo el que fuere examinado en el arte de la dicha obra so pena de

pueda vender hechura de bulto, en ninguna de las partes referidas, si no fuere un maestro examinado por la poca reverencia y devoción que causan las malas hechuras y pinturas, y que haciéndose de cargazón por otros y dándola a revender, se siguen los grandes inconvenientes que hasta aquí se han experimentado.

8. Otrosí, que ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos, sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado con tal que no se le lleven derechos algunos, y esto es por la suma irreverencia que causan las pinturas e imágenes que hacen, pena de que serán quitadas; pero como no hagan pinturas de imágenes de santos, se les permite, sin ser examinados, que pinten países (paisajes) en tablas, de flores, frutas, animales y pájaros y romanos y otras cualesquiera cosas, como no sean imágenes de santos, que solamente para éstas han de ser examinados y aprender este arte para que lo hagan con perfección. [revocada]

9. Otrosí, que ninguno pinte en lienzos viejos, ni otras materias de lienzo de china, si no fuere lienzo crudo de castilla nuevo, ni mal aparejado, pena de perder la pintura aplicado como va referido, y esto porque los que la compran

diez pesos del dicho oro aplicado como dicho es.

no vayan engañados por malos materiales y asimismo, que ninguno dore ni estofe, si no fuere con muy buenos materiales de Castilla, pena de veinte pesos por cada vez lo contrario hiciere, aplicados por tercias partes como dicho es.

10. Otrosí, por cuanto hay muchos obreros que están uno o dos años con un oficial y después se ponen con otro a ganar dineros y no saben el dicho oficio y dañan la obra que cae en sus manos, lo cual es en perjuicio de la República, por ende ordenamos y mandamos que cada y cuando que algún oficial tomare obrero sin que primeramente sea examinado en el arte, que lo tomare para labrar, ésta será causa para que los aprendices trabajen y de ser buenos oficiales y haya muy buenos oficiales, lo cual es en honra de la República porque en poco tiempo no se alcanza este arte, que es mucho, entiéndase en los oficiales que ganan dineros, so pena que el que lo contrario hiciere, incurra en las penas susodichas en el Capítulo que dice que ningún forastero no pueda tomar obras ningunas, queriéndolas el natural, por lo tanto decimos que nos parece injusto y damos lugar que siendo buen oficial examinado pueda tomar las obras que quisiere sin irle nadie a la mano, aunque sea extranjero de fuera del Reino por ser provechoso de la República

10. Otrosí, que ninguno que no fuere examinado de los dichos oficios no pueda tener tienda ni obrador, pública ni secretamente, ni tener oficiales ni valerse de otro, aunque sea maestro examinado, ni con pretexto alguno defraude o usurpe oficio ajeno, sin haberle aprendido y haberse examinado, pena de cincuenta pesos por la primera vez y por la segunda, la pena doblada; aplicado por tercias partes como dicho es. Y que los oficiales y maestros que así fueren a trabajar en casa de los que no fueren maestros examinados incurran en pena de diez pesos por la primera vez y por segunda vez la pena doblada, aplicada en la misma forma.

que haya muchos oficiales, como sean buenos.

11. Otrosí, ordenamos y mandamos que todos los oficiales que se hubieren de examinar del dicho arte de pintar y dorado, imaginario y sarguero y pintar del fresco, que desde el día que estas ordenanzas fueren pregonadas se examinen dentro de un mes primero siguiente y desde el día que las dichas ordenanzas se pregonaren se cierren las tiendas de los españoles que lo usan, no siendo examinados hasta que lo sean y se les dé su carta de examen.

12. Otrosí, ordenamos y mandamos a los dichos oficiales que cada y cuando que fueren llamados por los alcaldes y veedores por sus cabildos, que vengan so pena que, el que no viniere o no dijere justo impedimento, que pague de pena una libra de cera para la fiesta de Corpus Christi y que todos se junten y hagan la fiesta como más honradamente pudieren juntándose en el Cabildo donde les fuere señalado.

11. Otrosí, que los doradores, aunque sean maestros examinados, no puedan concretar ni tomar obra donde hubiere pintura chica ni grande, si no fuere juntándose con un pintor examinado, y juntos los dos puedan concretar cada uno su obra, por lo que le toca a su oficio sin hacerse daño ni perjuicio el uno al otro y lo mismo estén obligados a hacer los pintores con los doradores, y el que lo contrario hiciere, incurra en pena de cuarenta pesos y por la segunda vez la pena doblada aplicada en la forma dicha.

12. Otrosí, que por cuanto está mandado por una de las ordenanzas, que es la tercera de los ensambladores, entalladores y carpinteros, que los tales no reciban ni conchaben ninguna obra de pintura ni dorado, pena de treinta pesos de oro de minas por la primera vez y por segunda, la pena doblada y diez días de cárcel y que los pintores y doradores, ni conchaben obra de madera tocante a los dichos oficios de ensamblador, entallador y carpintero debajo de las mismas penas, que se guarde y cumpla y que sólo puedan los doradores correr con las imágenes de escultura, que es distinto oficio de

13. Otrosí, ordenamos y mandamos que el dicho oficio de doradores, que estos tales maestros no puedan tomar ni tomen ninguna obra de dorado donde hubiere cosa de pintura de imágenes, así de pincel como de bulto, porque las semejantes obras conviene que no intervengan sino los oficiales más sabios para la dicha obra y más artífices aquellos que más estudiaron y trabajaron en el dicho arte, porque así las dichas obras fuesen dadas a oficiales doradores que no aprendieron más que a dorar, sería defraudar las dichas ordenanzas y sería daño a las obras, por no las tomar maestros de imaginería, por tanto los doradores no tomen ni puedan hacer la tal obra salvo que dichos doradores puedan hacer y tomar obras de sagrarios, custodias y foletera y ciriales donde no hubiere figuras y florones, ni cosa de dorado de tabla y de otras muchas menudencias, que en el dicho oficio se suelen hacer u asimismo sean examinados de granos muy bien y de saber esgrafiar de buenas obras que para el tal arte conviene y asimismo ha de saber dar los colores sobre el oro para que sea bien esgrafiado y salga muy vistoso, sin daño del oro so pena que el que lo contrario hiciere incurra en las penas susodichas.

los ensambladores y entalladores de madera que pertenecen al oficio de carpintero.

13. Otrosí, que cuando se ofrezcan tasaciones, así judiciales como extrajudiciales de obras de pintura o dorado, no las puedan hacer otros que los maestros examinados en aquel oficio de que fuere la obra, pena de diez pesos por la primera vez y por la segunda doblada.

14. Item, ordenamos y mandamos que ningún maestro venido de la comarca de esta Nueva España, ni de los Reinos de Castilla, no puedan tener tienda en esta Ciudad ni en otras partes sin ser en el dicho arte que usare examinado, so pena de diez pesos del dicho oro de minas aplicados como dicho es.

15. Item, ordenamos y mandamos que ningún pintor sobre madera ninguna, ni sobre lienzo, no pueda gastar oro partido porque es daño de la república porque la obra es falsa so pena de diez pesos del dicho oro aplicado como dicho es.

16. Item, ordenamos y mandamos que ningún batioja, pueda batir plata si no fuere de copela que sea fina, conviene que sea fina y allende que sea fina conviene que sea el caire lleno y crecido de la dicha plata fina, porque lo hacen a medio crecer, y es daño para los que lo compran, y el oro que batieren los dichos batiojas ha de ser de quilates y no de ensayes, no oro bajo porque es daño para las iglesias, esto es para sus obras, y así mismo sea del caire lleno con el

14. Otrosí, que ninguno pueda hacer postura ni sacar la cara en obra pública que se rematare en almoneda real, ni otra ninguna, menos que no sea maestro examinado de la facultad que fuere, así de la pintura al óleo o al temple o al fresco u obra de dorado, so pena de cincuenta pesos repartidos en tercias partes como dicho es en la cual incurran, luego que salgan haciendo postura posición o interpósita persona.

15. Otrosí, que desde el día de la publicación de estas Ordenanzas, en adelante ningún maestro pintor, no pueda tomar ni hacerse cargo de enseñar a ningún aprendiz que no fuere español, so pena de cincuenta pesos aplicados como dicho es. [revocada]

16. Otrosí, por cuanto algunos maestros de ensambladores y carpinteros han tenido hasta aquí obradores en sus casas, de pintura y dorado, valiéndose de oficiales para defraudar a los pintores y doradores que lo han aprendido y no los referidos, y para querer continuar con usurpar el oficio ajeno, podrían pretender ser admitidos a examen, que ninguno de ellos sea admitido a dicho examen, ni puedan tener dichos doradores pública ni secretamente

dicho oro, porque conviene para los dichos compradores, y que el batioja no pueda batir estaño para pintores porque somos informados que lo baten y muy grande daño es y perjuicio para todas las obras que se hacen y asimismo es perjuicio de la República, salvo si no fuere para candeleros, so pena de veinte pesos del dicho oro aplicados como dicho es.

17. Item, ordenamos y mandamos que ninguna persona pueda vender en la plaza ni en almoneda pública ninguna imagen ni retablo porque es grande desacato de Nuestro Señor, so pena que el que lo vendiere, ése ponga en una Iglesia y pague de pena diez pesos del dicho oro aplicados como dicho es.

18. Item, ordenamos y mandamos que ningún tendero pueda comprar imagen de madera o de lienzo para tornarla a revender porque a causa de no saber cómo han de ser hechas las dichas imágenes vienen a ver muchos errores así por no entenderlo, como por no saber o no ser su oficio, y si algún mercader tuviere en su cargazón algunas imágenes, las puedan vender las hechuras en sus tiendas y no de otra manera, so pena que el que fuere o viniere contra lo contenido en ese capítulo, pague de pena diez pesos del dicho oro aplicados como dicho es y pierda lo que así

ni valerse de oficiales y maestros, pena de cincuenta pesos por la primera vez aplicados como dicho es y por la segunda vez doblada.

comprare.

19. Item, ordenamos y mandamos que ningún oficial que fuere examinado y tuviere tienda pública, que no pueda mandar a hacer a indios ni a otros pintores, retablo de pincel y estofado, ni dorado para vender si no fuere oficial examinado de ello, porque siendo examinado sabrá dibujar y ordenar cualquier historia sin que haya error ninguno, como oficial que lo es habrá otras veces hecho o estudiado, so pena que la persona que contra lo contenido en este capítulo fuere o viniere, caiga e incurra en pena de diez pesos del dicho oro aplicados como dicho es.

20. Item, ordenamos y mandamos que ningún oficial pintor ni dorador, no pueda tener aprendiz para enseñarle el oficio: si no fuere persona examinada del dicho oficio, porque a causa de no ser examinado vienen a enseñar a los aprendices cosas falsas, por lo que recibe gran daño el aprendiz, que es no salir oficial, so pena de caer e incurrir en pena de veinte pesos del dicho oro aplicados como dicho es.

21. *Item*, ordenamos y mandamos que ningún pintor de estofado y dorado, no pueda aparejar ningún bulto ni tabla hasta que primero pasen tres meses, después que el

entallador lo hubiere labrado de madera, para que se enjuague y salga del agua que tiene la madera y bulto y que después de salida pueda aparejar el dicho bulto y talla y donde no lo haciendo que incurra en diez pesos de oro de minas de pena aplicados como dicho es. Y si dicho oficial tuviere prisa, haga las diligencias que convienen al arte del aparejo y dorado, para que así haciéndolo, hace lo que es, según a conciencia y pro de la obra.

ANEXO 2

FICHAS DE LAS IMÁGENES TOMADAS PARA ESTE ESTUDIO.

Pág. 26. Detalle de la pintura mural del ex convento de Actopan en Hidalgo, ubicado en la escalinata interior del edificio principal. Autor Anónimo, siglo XVI.

Pág. 42. Cristóbal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor*, Oleo sobre tela, 125 X 200 cm, 1695. Colección particular. James Methuen Campbell. Corsham Court, Bath, Inglaterra.

Pág. 62. Peter Paul Rubens, *Estudio de un hombre desnudo incorporando su cuerpo e una posición inclinada.*, Carboncillo sobre papel, 35.3 X 53.6 cm, The Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra.

Pág. 74. Maarten van Heemskerck (grabado de Cornelius Cort). *Encuentro de Tobías y Ragüel*. Ilustración tomada de "Cristóbal de Villalpando, c.1649-1714", p.114.

Pág. 75. Cristóbal de Villalpando, *El encuentro de Tobías y Ragüel*, óleo sobre tela, 190.5 X 106.68 cm. Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, EUA.

Pág. 77. Francisco de Zurbarán, *Anunciación*, óleo sobre tela, 267 X 185 cm, 1638. Musée de Grenoble, Francia.

Pág. 83. José de Ibarra, *Inmaculada concepción*, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colegio de las Vizcaínas. Imagen tomada de la revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas en la página:

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_fernandez

Pág. 86. Juan Rodríguez Juárez, *Inmaculada Concepción*, óleo sobre tela, siglo XVIII. Convento de la Concepción, San Miguel de Allende Guanajuato. Ver ficha de la página 72.

Pág. 115. Cristóbal de Villalpando, *La adoración de los Reyes*, óleo sobre tela, 165 X 110 cm, Templo de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla.

Pág. 116. Cristóbal de Villalpando, *San Pablo*, óleo sobre tela, 113 X 93 cm, Museo de Arte de Querétaro.

Pág. 116. Cristóbal de Villalpando, *Lamentación por Cristo muerto*, óleo sobre tela, 230 X 185.5 cm, Colección particular, México, D.F.

Pág. 118. Cristóbal de Villalpando, *La transfiguración*, óleo sobre tela, 865 X 550 cm, 1683. Capilla del Señor de la Columna. Catedral de Puebla, Puebla.

Pág. 119. Cristóbal de Villalpando, *Apoteosis de San Miguel*, óleo sobre tela, 929 X 765 cm, 1686-1688, Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D.F.

Pág. 120. Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa recibe el velo y el collar de la Virgen y San José*, óleo sobre tela, 205 X 134 cm, Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

Pág. 121. Cristóbal de Villalpando, *La confesión general*, óleo sobre tela, 253 X 319 cm, 1691. Museo Colonial de Antigua. Antigua Guatemala, Guatemala.

Pág. 122. Cristóbal de Villalpando, *Los desposorios*, óleo sobre tela, 178 X 285 cm, Museo del Carmen, San Ángel, México, D.F.

Pág. 123. Cristóbal de Villalpando, *La Anunciación*, óleo sobre tela, 186 X 108 cm, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

Pág. 124. Cristóbal de Villalpando, *San Miguel*, óleo sobre tela, 210 X 144 cm, Parroquia de San Pedro, Cholula, Puebla.

Pág. 128. Cristóbal de Villalpando, *La Lactación de Santo Domingo*, óleo sobre tela, 361 X 481 cm, Templo de Santo Domingo, México, D.F.

Pág. 149. Ver ficha de la página 116.

Pág. 154. José Juárez, *La Virgen entrega al Niño a San Francisco* (detalle), óleo sobre tela, 264 X 286 cm, Museo Nacional de Arte.

Pág. 156. Ver ficha anterior.

Pág. 186. José Juárez, *Adoración de los Reyes* (detalle), óleo sobre tela, 207 X 165 cm, 1655, Museo Nacional de Arte; y Cristóbal de Villalpando, *La Transfiguración*, ver la ficha de la página 118.

Pág. 224. Peter Paul Rubens, *Sileno ebrio*, óleo sobre tabla, 205 X 211 cm, 1616-1617. Múnich, Alte Pinakothek.

Pág. 227. Cristóbal de Villalpando, *El dulce nombre de María* (detalle), óleo sobre tela, 183 X 291 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe, México, D.F.

Pág. 228. Cristóbal de Villalpando, *Santísima Trinidad*, óleo sobre tabla, 236 X 166cm, Templo de El Carmen, Puebla.

Pág. 230. Cristóbal de Villalpando, *Ecce Homo*, óleo sobre tela, 222 X 245 cm, Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

Páginas 237 y 238. Carmen Chami, *Autocrítica*, óleo sobre tela, 80 X 120 cm, 2006, colección particular, México, D.F.

Pág. 239. Carmen Chami, *Madonna Mexicana col Bambino*, óleo sobre tela, 50 X 80 cm, 2008, colección particular, México, D.F.

Pág. 241. Carmen Chami, *Alguien nos mira*, óleo sobre tela, 120 X 100 cm, 2007, colección particular, México, D.F.

Pág. 242. Carmen Chami, *Lady Equus*, óleo sobre tela, 120 X 120 cm, 2009, colección particular, México, D.F.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Cedillo, Roberto y Alonso Lutteroth, Armida. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

Ángeles Pedro, "Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte", *Historia del arte y restauración. 7o Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, Estudios de Arte y Estética, núm. 51.

Arcelus de Diego, María Soledad. *Estudio de los barnices en la pintura colonial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1995.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Segunda edición, 1983.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), segunda edición, 2006.

Cuadriello, Jaime. "Imposturas y ficciones colonialistas", *La falsificación y sus espejos*, Revista Artes de México, México, 1995, núm.28.

Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*, México, Ramón Llaca y Cía., 1996.

Díez, Rosa. “Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII”, en María del Consuelo Maquívar (coord.), *El arte en tiempos de Juan Correa*, México, INAH, 1994.

Doerner, Max y Hope, Thomas. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Editorial Reverté, 2005, sexta edición.

Fernández, Justino. “Composiciones barrocas de pinturas coloniales”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, vol. VII, núm. 28.

García Sáiz, María Concepción. “La pintura virreinal y la historia del arte”, *Primer Seminario de pintura virreinal, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004.

Gutiérrez Haces, Juana et al. *Cristóbal de Villalpando, c. 1649-1714, Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

-“¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?, Avances para una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 80, 2002, pp.47-99.

López Quiroz, Artemio et al., *Retóricas verbales y no verbales*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

Estudio de la Técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII:

Una alternativa plástica

Luján Muñoz, Luis. "Nueva información sobre la pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, 1986, vol. XV, núm. 57.

Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964.

Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 1986.

Mues Orts, Paula. *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte, Número 1, 2006.

-La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España. México, Universidad Iberoamericana, 2008.

Navarrete Prieto, Benito et al. "El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano", *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Coord. José Luis Romero Torres, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Tf. Editores, 2001.

Roque, Georges. *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 2003.

Ruíz Gomar, Rogelio. *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Monografías de Arte, 15, 1987.

-“La pintura en La Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII”, en María del Consuelo Maquívar (coord.), *El arte en tiempos de Juan Correa*, México, INAH, 1994.

-“La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores de la Nueva España” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, núm.59

-“El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, *Juan Correa: Su vida y su obra*, Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, coordinadores, México, UNAM, Tomo III, 1985.

Sigaut, Nelly. *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, primera edición, 2002.

-“El Concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, *Primer Seminario de pintura virreinal, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, María Concepción García Saíz y Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004.

Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores: De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

Estudio de la Técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII:
Una alternativa plástica

Soto, Myrna. *El Arte Maestra: Un tratado de pintura novohispano*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2005.

Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, Segunda edición, 1982.

Vargas Lugo, Elisa. "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, vol. XIII Tomo 1, núm. 50, pp. 61-76, ils.

Velázquez Gutiérrez María Elisa. *Juan Correa*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Círculo de Arte, 1998.

Villarquide, Ana. *La pintura sobre tela: Historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián, Editorial Nerea, colección de arte y restauración, vol. 1, 2004.