



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MARTÍN DE VOS Y SU INFLUENCIA SOBRE CUATRO PINTORES NOVOHISPANOS DE LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES
(PINTURA)

PRESENTA:
ANA ELVIRA YÁÑEZ ARELLANO

DIRECTOR DE TESIS
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO
(FAD)

SINODALES
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS
(FAD)
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA
(FAD)
MTRA. IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ
(FAD)

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2014



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.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
I. ANTECEDENTES	
1.1 Circunstancias históricas y artísticas	8
1.2 El Manierismo	12
1.2.1 El Manierismo en la Nueva España	15
1.3 De la pintura en Flandes	17
1.4 Acerca de la Perspectiva	42
II. VIDA Y FORMACIÓN	
2.1 Martín de Vos	49
2.2 De la influencia de Frans Floris y otros pintores en la obra artística de Martín de Vos	59
2.3 Influencia de Martín de Vos en otros pintores europeos	82
III. SOBRE LA INFLUENCIA DE MARTÍN DE VOS EN LA PINTURA EN MÉXICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL S.XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII	
3.1 De sus pinturas en México	91
3.2 Algunos datos acerca de los retablos	119
3.3 De la influencia artística de Martín de Vos en la obra pictórica de:	
3.3.1 Simón Pereyng	136
3.3.2 Andrés de Concha	156
3.3.3 Baltasar de Echave Orio	168
3.3.4 Luis Juárez	190
CONCLUSIONES	206
Abreviaturas	211
Glosario	211
FUENTES DE CONSULTA	215
Lista de Ilustraciones	223

Introducción

En la ciudad de México, al recorrer algunas de las salas de museos y galerías nos encontramos con una recreación de nuestra historia a través de las expresiones plásticas. En el caso de la pintura, concretamente en el México prehispánico, tuvo un auge y esplendor al mismo nivel que otras manifestaciones artísticas, como la arquitectura o la escultura. Sin embargo, después de la Conquista, estas representaciones estéticas sufrieron cambios en su concepción dadas las influencias de los nuevos pobladores europeos, quienes trajeron otras costumbres que paulatinamente sustituyeron o se mezclaron con las indígenas.

Hacia mediados del siglo XVI, en el territorio novohispano ya existía un buen número de artífices –varios venidos de Europa– pertenecientes al gremio recién creado en donde, conforme a sus ordenanzas, se agrupaban en categorías; entre ellos los imagineros que eran efectivamente los pintores, quienes debían tener experiencia acerca de todo lo relacionado con esta disciplina.

Algunas décadas después de la llegada de los europeos, las circunstancias cambiaron en el México virreinal y en las ciudades establecidas en ese momento se dieron ciertas modificaciones en cuanto a la disposición de recursos y gobierno, y por supuesto esta situación hizo efecto en las creaciones plásticas. A México habían llegado pintores, escultores y arquitectos que se habían instruido en talleres europeos; los habitantes novohispanos con un mayor y poder adquisitivo concretarían las formalidades artísticas de sus trabajos, los cuales, no obstante, estuvieron influenciados por el Manierismo, manifestación artística difundida en Europa en ese mismo siglo, caracterizada por la expresividad de las figuras dentro de una composición artificiosa considerando la construcción perspectiva.

La realización de este estudio tiene como propósito fundamental, destacar la influencia del pintor flamenco Martín de Vos en los artistas Simón Pereyus, Andrés de Concha, Baltazar de Echave Orio y Luis Juárez que, junto con otros creadores desarrollaron una enorme actividad artística a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

Asimismo, otros de los fines u objetivos que se pretenden en este estudio son: primero, distinguir los antecedentes artísticos del pintor Martín de Vos. Al igual que definir y reconocer las características del Manierismo dentro de las circunstancias históricas y artísticas del mundo novohispano de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. También, destacar el ingenio (talento) de los pintores novohispanos, al describir los sucesos en algunas de sus pinturas en relación con ciertos modelos o arquetipos (pinturas o grabados), con la finalidad de observar la integración o separación de la concordancia de los elementos utilizados en la construcción de las escenas, conforme a las proporciones presentadas y del método perspectivo empleado para alcanzar el efecto espacial dentro de las composiciones, considerando su iniciativa en cuanto al manejo de los componentes (elementos) y modos de expresión en su producción artística realizada en el Nuevo Mundo.

Entre los más importantes artistas en esa etapa se encuentra Simón Pereyns, pintor de origen flamenco, llegó a la Nueva España hacia la segunda mitad del siglo XVI, y quien produjo una gran cantidad de pinturas y trabajó frecuentemente con Andrés de Concha, –aunque su identidad haya generado cierta diferencia de pareceres entre varias de las personalidades más sobresalientes de la Historia del Arte de nuestro país en las últimas décadas del siglo pasado–, también fue otro notable pintor que apareció en el Nuevo Mundo en esa época, para realizar trabajos artísticos en la región oaxaqueña; con seguridad, fue un artista preparado en los talleres de pintura de esa época, y quien llevó a cabo pinturas de gran calidad, al igual que Simón Pereyns sus creaciones se presentaban con inclinación manierista en aquellos momentos.

Baltasar de Echave Orio de origen guipuzcoano, territorio ubicado al noreste de la península ibérica, llegó a tierras del Nuevo Mundo, y se asienta en el México virreinal, con un ascendente estético de pintores establecidos en España. Desarrolla su formación en el ambiente artístico del virreinato novohispano, conformando de esta manera, las características de su trabajo. Fue un personaje con diversos conocimientos, sobresaliendo en la pintura y en la escritura.

Luis Juárez, famoso artífice –probablemente de origen español– desarrolló su formación pictórica y su extenso trabajo en México a principios del siglo XVII; su producción artística es de carácter religioso; apoyada en modelos provenientes de Europa, junto a los demás creadores novohispanos que desarrollaban su producción plástica hacia las primeras décadas del siglo XVII.

Así, en el horizonte estético del México virreinal, aparece la figura de Martín de Vos, pintor flamenco, quien sin venir ni una sola vez –pues a la fecha no hay indicios de ello– y de quien su producción artística se difunde por distintos lugares en aquel tiempo, a través de sus pinturas y estampas procedentes de grabados realizados a partir de sus composiciones (como los que hicieron los grabadores Jan Sadeler y los hermanos Wierix), influyó con ello en la obra pictórica de varios personajes de esa época, no sólo en México sino también en otros lugares de América.

Pero, ¿cómo influye Martín de Vos en las creaciones plásticas de estos cuatro pintores novohispanos: Simón Pereyns, Andrés de Concha, Baltasar de Echave Orio y Luis Juárez? ¿Por qué observar la influencia de Martín de Vos en la obra pictórica de estos artistas novohispanos? Los elementos formales utilizados por Martín de Vos dentro de sus composiciones reúnen una expresión con rasgos muy característicos. En sus estructuras compositivas agrupa las figuras y accesorios para conseguir el mejor efecto, según lo que se haya de representar, considerando el colorido, la luminosidad y la disposición de las formas con las que aparecen a la vista del observador.

Los componentes (o elementos) y modos de expresión, tales como: el idealismo o realismo en las imágenes de sus trabajos artísticos; la anatomía de los modelos, sus proporciones, su escala, ropajes y pliegues; sus paisajes o la técnica empleada en el espacio interior; los temas pictóricos, los elementos culturales, el contexto en el que manifiesta la importancia de su producción artística, respondiendo así a las demandas de la época en la que vivió. Y en este estudio, los elementos formales y modos de expresión que utilizó son analizados al observarlos en las obras

artísticas de los cuatro pintores novohispanos, en los cuales –se piensa– Martín de Vos ejerció cierta influencia.

Los elementos que sirven de inspiración a estos cuatro creadores para componer sus obras, partieron de arquetipos artísticos provenientes de Europa, muchos de ellos de Flandes, no obstante, conforme a su forma de pensar y de percibir, plantearon cambios en los conceptos artísticos por ellos utilizados revelando nuevas soluciones (personal estilo), así trabajaron e interpretaron los prototipos compositivos del flamenco Martín de Vos, aun cuando en algunos casos se aprecia un esquema casi idéntico entre los trabajos.

De igual forma, las cualidades propias de los espíritus angélicos (como la belleza, la benevolencia y la sencillez), se exponen en distintos tipos de ángeles utilizados por el maestro flamenco Martín de Vos, y que se notan en algunas de las pinturas de los artistas novohispanos referidos en este estudio; que se mantendrán hasta años más tarde, en la aceptación del México virreinal. Se considera que dada la gran cantidad de encargos artísticos que tenían, éstos se realizaban con la participación de los ayudantes (oficiales) y/o aprendices (alumnos) de los maestros, además de que se pudiera hacer el trabajo en coordinación con otros talleres.

Acorde a lo recién expuesto, el presente trabajo se divide en tres grandes secciones que considera en la parte de los antecedentes, a la situación histórica y artística, tanto en Europa como en la Nueva España; aborda brevemente el tema del Manierismo, como una expresión plástica que se da hacia finales de la etapa del Renacimiento. Se habla además, sin tratar de profundizar acerca del tema de la pintura flamenca y sus características principales, citando a algunos de los más representativos pintores *primitivos flamencos* y las particularidades que se muestran en algunos de sus cuadros, para observar el desenvolvimiento de los orígenes pictóricos que conforman el trabajo artístico de Martín de Vos; se toca, además, el tema de la perspectiva como materia técnica empleada en esa época, con el fin de considerar sus conceptos en el análisis de estos mismos asuntos citados en la descripción de ciertas obras presentadas en los capítulos siguientes.

La segunda parte trata sobre la vida y formación del pintor Martín de Vos y de las características de su pintura; del pintor Frans Floris quien fue su maestro durante su juventud, comparando algunos de sus cuadros para observar el parecido de los trabajos entre maestro y alumno, al igual que con las creaciones de otros artistas flamencos, y de otras nacionalidades; también, cotejándolos con algunas de las obras del grabador-pintor alemán Alberto Durero; todos, personajes contemporáneos y anteriores a él, para reconocer cómo influyen en su obra pictórica. De Tintoretto, pintor italiano que también contribuye en el aprendizaje de Martín de Vos e influencia su trabajo, así como de la repercusión de la obra artística de Martín de Vos en otros pintores europeos.

En la tercera parte de este estudio, se explora la influencia de Martín de Vos en los pintores: Simón Pereyng, Andrés de Concha, Baltasar de Echave Orio y Luis Juárez que, venidos de Europa (o bien, de origen europeo) desarrollaron su obra en la capital del virreinato novohispano. De las pinturas del maestro flamenco Martín de Vos –unas atribuidas, otras firmadas y fechadas– que se piensa llegaron a México en esa época y, sobre las pinturas realizadas por los pintores

novohispanos recién mencionados, en donde se observa el impacto del trabajo del pintor flamenco. También se trata de forma breve el tema de los retablos, estructuras en donde, generalmente, se colocaban este tipo de pinturas.

Con relación al diseño de investigación, se consultaron obras realizadas por diversos escritores que desde el siglo pasado –y tiempo atrás– han dedicado gran empeño a llevar a cabo estudios con el propósito de aumentar los conocimientos sobre los asuntos vinculados con el artista flamenco Martín de Vos y su obra pictórica; elementos tales como: libros, y artículos acerca de este tema; han sido elaborados por personajes como Francisco de la Maza, Diego Angulo Íñiguez, Manuel Toussaint, Guillermo Tovar de Teresa, Rogelio Ruíz Gomar, José Guadalupe Victoria, Manuel González Galván, etc. Sin embargo, al observar, para este estudio las pinturas de Cuautitlán y descubrir que son del siglo XVI, fue puesto de manifiesto en el libro que acerca del artista escribió Francisco de la Maza; asimismo, este tema es presentado en el libro sobre pintura colonial de Manuel Toussaint.

En el último tercio del siglo XVI y en las primeras décadas del siglo XVII se observan las estructuras arquitectónicas, las pinturas murales en edificaciones conventuales y, desde luego, los retablos en que se ubican pinturas que datan de la segunda mitad del siglo XVI. Pero, ¿quién es el autor (*de esas pinturas flamencas*) casi desconocido en nuestros días para el común de las personas que habitamos en nuestra ciudad?

Estas pinturas son: *San Miguel*, (firmada y fechada); *San Pedro*; *San Pablo*; y *La Coronación de la Virgen*, (atribuida). También, existen dos cuadros más: *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, (firmada) que inicialmente perteneció a la Catedral de México, actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México; y *Tobías y el Ángel*, está expuesta en la capilla de la Virgen de las Angustias de la Catedral Metropolitana.

Cabe señalar que se recopiló el material bibliográfico proveniente de archivos electrónicos y principalmente de bibliotecas, así como documentación de procedencia particular. La mayor parte del material gráfico que se enseña en este trabajo proviene de una fuente muy novedosa en estos días que facilitó en gran medida la investigación: el internet, que es una red informática a nivel internacional, que instituye un enlace directo entre los servidores de las computadoras, por la cual se ha podido vincular los archivos de lejanas bibliotecas desde donde se han obtenido imágenes de los antiguos grabados y pinturas de los maestros europeos y novohispanos de aquella época. Asimismo, se solicitó a la fototeca del INAH, el material fotográfico de las pinturas de la Catedral de Cuautitlán, que han sido atribuidas al maestro flamenco.

Algunas visitas se llevaron a cabo *in situ* para ver las pinturas de Martín de Vos: en la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México; en la capilla de las Angustias en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; en la exposición *Identidades Compartidas*, realizada en el año 2011 en el Palacio de Iturbide, organizada por el Grupo Banamex. De la misma forma, se visitaron lugares como el ex Convento franciscano de Huejotzingo en el Estado de Puebla y la Catedral de Oaxaca para observar algunas pinturas de los maestros novohispanos citados en este trabajo, en las que se puede apreciar la influencia del pintor flamenco.

Se organizaron los datos recogidos o reunidos y las anotaciones de las observaciones al respecto hechas *in situ* para apreciar sólo visualmente las características utilizadas por el pintor flamenco, motivo de este estudio, tanto en su ordenación compositiva como en los elementos y formas de expresión –de las cuales, algunas se apreciaron reflejadas– en las obras pictóricas de los artistas virreinales.

Las fuentes de información se examinaron para seleccionar y vaciar en escritos que abarcaran los asuntos a tratar, conforme al esquema inicial tripartita propuesto. De esta manera, el trabajo se desarrolla por medio de ensayos que explican los temas a exponer y contiene además comentarios a las imágenes expuestas, que se muestran en cuadros de texto en donde las descripciones informan sobre el contenido de éstas; asimismo, dada la estructura de las composiciones, casi no se manejan subtítulos, se presenta en párrafos con las referencias, o citas bibliográficas empleadas.

*

I. ANTECEDENTES

1.1 Circunstancias históricas y artísticas.

Durante la primera mitad del siglo XVI, después de la rendición del imperio mexica, para los frailes mendicantes fue fundamental la prédica de su mensaje religioso (doctrina cristiana) a los habitantes de estas tierras; la iglesia católica necesitaba apoyarse con imágenes¹ que representaban su ideología (su fe); muchos religiosos estudiaron los dialectos nativos, lo que fue de provecho ya que de esta forma pudieron traducir los textos de instrucción bíblica que tenían consigo, para facilitar la comprensión de este mensaje entre la población autóctona; es decir, complementaron su prédica (sermones) con imágenes que figuraban las escenas religiosas².

La fundación de los conventos permitió diversas ceremonias tales como: bautismos, comuniones, confesiones, matrimonios, etc., las cuales, junto con las procesiones, se llevaban a cabo generalmente en los atrios, que fue un espacio al descubierto (rodeado por una barda) dentro de estas estructuras; las nuevas escuelas para los indígenas surgen también dentro de estos edificios religiosos. «Casi toda la arquitectura, la escultura y la pintura del siglo XVI es obra de indios conversos dirigidos por unos pocos y poco hábiles artífices europeos.»³

Los frailes franciscanos fueron los primeros en arribar a la Nueva España⁴ y, entre otras actividades, iniciaron un proyecto formativo. «El flamenco fray Pedro de Gante fundó la primera escuela de artes en México y el continente, a un lado de la capilla de San José de los Naturales en el convento de San Francisco de México»⁵. Era un colegio para los niños indígenas, quienes recibían clases de diversas materias, «...no solamente se esforzó por enseñar las artes y las letras sino también los oficios de: albañiles, carpinteros, hereros, sastres y otros...»⁶ además de doctrina cristiana.

No contento Fray Pedro de Gante con haber construido un colegio para los niños indígenas, pronto le agregó otro anexo, dedicado a dar clase de pintura, donde se hicieron, bajo su dirección, cuadros de imágenes de santos.⁷

En esta escuela se enseñaba a asimilar las formas de las imágenes cristianas –manifiestas en las ilustraciones (estampas o grabados) provenientes del viejo mundo–, es decir, a describir las imágenes para comprender los arquetipos o los puntos de referencia con la finalidad de

¹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, ed. de Xavier Moyssen, México, UNAM-IIE, 1962, p.16.

² Jorge Alberto Manrique, «La estampa como fuente del arte en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, número 50, México, UNAM, IIE, 1982, pp. 55-56 [versión electrónica: ISSN 1870-3062], www.analesiie.unam.mx/pdf/50_55-60.pdf. Fecha de consulta: 03 de julio de 2013.

³ *Ibidem*, p. 56.

⁴ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, (1ª. edición en inglés 1948 y en español, 1983), México, FCE, 1982, P.15

⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p. 115.

⁶ *Biografía de Fray Pedro de Gante*, traducción del francés al español por el profesor Enrique Cordero y Torres, tomado de la revista *Compendios Históricos* (Paris 1880), Puebla, Ediciones del Centro de Estudios Históricos de Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1966, pp.45-46.

⁷ *Ibidem*, p. 45.

reproducirlos en sus propias composiciones ya fuera en las hojas de los manuscritos, o bien, en los muros de los claustros o templos (fig.1), en donde la calidad de representación fue muy buena en general.⁸

De esta manera, los estudiantes indígenas ensayaron en sus composiciones pictóricas con los elementos que conformaban las figuras de los grabados europeos, los que contenían formas que eran arquetipos desconocidos para ellos – interpretándolos a su modo, pues no los entendían del todo–; los que se mezclaron, muchas veces, con las soluciones plásticas de las imágenes prehispánicas, lo que produjo una expresión pictórica peculiar en México⁹ durante el transcurso de la primera parte del siglo XVI, principalmente.

Así, interior de las edificaciones conventuales se desarrollaron extensas superficies grandes series con diversos elementos en concordancia temática –relacionadas entre sí– de pintura mural¹⁰ como una manifestación estética, en donde se plasmaron elementos de origen europeo y prehispánico y la cual formaría parte del primer momento artístico del periodo virreinal en México¹¹ (fig.1).



Este convento fue fundado por frailes agustinos y en su construcción participó mano de obra indígena. Su decoración se destaca en casi todos los espacios interiores del (claustro) edificio y se caracteriza principalmente por la abundancia de pintura mural, en donde se observan elementos de la naturaleza; y en otras zonas se representan imágenes de la Pasión de Cristo.

Fig. 1. Pintura Mural en el Ex Convento agustino de Malinalco, Estado de México. Imagen procedente de: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n18/18abarranon.html>. Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2012.

De la escuela de Fray Pedro de Gante, «salen numerosos artistas»¹² de origen indígena, varios fueron los que causaron gran admiración por sus trabajos, y aun cuando su arte continuó durante todo el periodo colonial, dadas las circunstancias propias de la nueva sociedad virreinal, pues sufrió la influencia inmediata de los primeros artífices europeos y de nuevos lineamientos como en «1555, convocaba y presidía don Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México, el primer concilio celebrado en esta tierra y en él se trataba de la pintura[...] Esta Constitución dejaba

⁸ Jorge Alberto Manrique, op. cit., p. 57.

⁹ *Ídem.*

¹⁰ George Kubler, op. cit. p. 433.

¹¹ Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, ed. de Xavier Moysen, México, UNAM-IIE, 1962, pp.10 y 17.

¹² *Ibidem*, p.22.

prácticamente la pintura en manos de la autoridad eclesiástica;»¹³ y «...trabajaban los pintores indígenas...»¹⁴ preferentemente para su servicio.

La obra de catequización de los frailes que fue realizada con mucha disciplina, llegando «a ser venerados en los pueblos [...] y esto alarma a la Iglesia institucional dirigida por la Corona»¹⁵, por lo que se empezó a detener esta gran obra. Como resultado de lo anterior «se secularizan los conventos de frailes y éstos se concentrarán en los conventos ciudadanos»¹⁶. Hacia finales del siglo, la fundación de las ciudades estaba regida por una serie de disposiciones apoyadas en varios documentos emitidos con precedencia acerca de la materia, considerando que muchas ciudades habían sido ya fundadas conforme a otras anteriormente dictadas en forma particular.¹⁷

*Las nuevas ciudades crecían y con ello también su poder, imponiéndose frente al ámbito «monástico-rural»¹⁸; las urbes se conformaban como centros de gobierno y del saber; así, las manifestaciones artísticas que en un inicio se habían logrado en dicho ambiente «con un arte hecho al paso que combinaba los resabios mudéjares y recuerdos tardo-góticos, con la tosquedad mal llamada tequitqui y su desbordada presencia plateresca»¹⁹ vieron crecer en las ciudades otro tipo de expresión artística más perfeccionada, apoyada especialmente por la corte y por los miembros de rango eclesiástico²⁰: el *Manierismo*, manifiesto desde la segunda mitad del siglo XVI hasta aproximadamente las primeras décadas del siglo XVII; el *Manierismo* señaló el camino para efectuar las obras plásticas en el territorio del nuevo virreinato.*

Mientras esto sucedía, poco a poco, llegaban al Nuevo Mundo artífices de los más variados oficios, «españoles y flamencos»²¹ principalmente, quienes eran requeridos dada *la demanda para satisfacer de imágenes (de culto antes que todo) a la naciente sociedad virreinal. Su instrucción en Europa fue de gran importancia para la producción artística en la Nueva España, ya que por medio de sus obras transfirieron los principios de un lenguaje plástico nuevo más fino, depurado*²², y tuvieron mucha demanda de trabajo –sobre todo para los edificios de tipo religioso–; entre estos personajes se puede mencionar a Claudio de Arciniega, «relacionado con la traza de la catedral de México y autor de la primera obra manierista conocida: el Túmulo Imperial que se levantó para las honras fúnebres de Carlos V ²³; a Luis Lagarto, quien fue un gran iluminador, que realizó «las exquisitas obras adornan [...] los libros de coro [...] de la catedral de Puebla »²⁴. Las estampas o grabados o los libros y tratados fueron importantes para difundir los ordenamientos aplicables a

¹³ *Ibidem*, p.34.

¹⁴ *Ibidem*, p.26.

¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p. 18.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ George Kubler, *op. cit.*, pp. 93-95.

¹⁸ José Rogelio Ruíz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*. México, UNAM, IIE, 1987, p.17.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 58.

²¹ José Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, p. 22.

²² Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 58.

²³ José Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, p.22.

²⁴ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p. 232.

las artes²⁵; en ellos también había imágenes de temas religiosos –lo que era básico para la época– exhibiendo elementos artísticos e iconográficos; varios de los Países Bajos.

Los gremios o «corporaciones de artistas de un mismo ramo»²⁶ fueron esenciales en el desarrollo de las artes en Nueva España, así como del dominio técnico del oficio. La organización laboral del gremio se repartía entre maestros, oficiales y aprendices, quienes debían dar continuidad a los lineamientos de las *Ordenanzas*²⁷ promulgadas durante esa época; y así también, preservar los conocimientos que se iban desarrollando dentro la producción plástica.

Dentro del campo de la pintura sobresalieron Simón Pereyus, flamenco y Andrés de Concha, sevillano, quienes conjuntamente llevaron a cabo trabajos, en los cuales se fueron asentando las características de un nuevo lenguaje artístico muy acorde a la sensibilidad de la sociedad novohispana. Asimismo, llegaban constantemente a las urbes del Nuevo Mundo cargas con envíos o pedidos de objetos de origen europeo (como esculturas, pinturas y tapices), siendo esto trascendental ya que permitió, a través de estos objetos, contar con la presencia artística de otros creadores plásticos –varios manieristas–, hecho que también contribuyó a satisfacer la aceptación estética de la naciente sociedad.²⁸

Sin embargo, varias obras flamencas debieron entrar a México con la venia del Santo Oficio, como lo revelan, entre otras, la cuatro pinturas de Martín de Vos que actualmente se encuentran en la Parroquia de Cuautitlán, Estado de México; hay noticias documentales del ingreso de obras pictóricas de esa procedencia; una carta de 2 de noviembre de 1586 hace saber que el encomendero de Veracruz Pedro de Irala, introdujo al país varios “lienzos de Flandes a lo divino, los Apóstoles y otros de la pasión de Xpto. y algunos a lo humano, entre los cuales traía cuatro, dos de Jacob y uno de Joseph y otro de Daniel al modo y traje de los flamencos, con capotillos y calzas y marquesotas de diferentes colores, y Daniel sentado en medio de los leones, con unas calzas enteras y ligas y un colete y capotillo ahorrado de martas.”²⁹

Y es precisamente Martín de Vos, «pintor y dibujante»³⁰, uno de los artistas flamencos de mediados del siglo XVI y principios del siglo XVII, llegando su obra artística a muchos lugares en esa época y también, con un estilo particular, «maestro europeo que más influyó en el manierismo mexicano»³¹ (del arte pictórico novohispano). Llegaron al México virreinal varios cuadros al óleo, ejemplares de grabados y, probablemente otro tipo de obras artísticas (que se le han atribuido) y, es de este artista del que se ocupa el presente estudio.

*

²⁵ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, ed. de Xavier Moyssen, México, UNAM-IIE, 1962, p. 35.

²⁶ José Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, p. 24.

²⁷ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ José Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, pp. 25 y 51.

²⁹ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM-IIE, 1946, p.118

³⁰ Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM, IIE, 1971 (Estudios y fuentes del arte en México), p. 8.

³¹ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 178.

1.2 El Manierismo.

Derivado de la palabra *maniera* el vocablo *Manierismo*, era mencionado por ciertos escritores de la época.³² El *Manierismo* aparece en Italia hacia el final del siglo XV, en ocasión de ciertos sucesos históricos como: la Reforma de la Iglesia, el sacco de Roma 1527³³, y los nuevos hallazgos científicos (fig. 2), y hasta el descubrimiento del Nuevo Mundo –dejando al hombre como parte de la creación y no lo más relevante de toda ella³⁴–; fue una fase muy dinámica y breve, en la que se presentó incertidumbre: lo que ocasionó más bien un ambiente de desasosiego en el que para los artistas la armonía del arte clásico³⁵ ya no fue definitiva; buscan otras formas que les vayan más acordes, por tal motivo el *Manierismo* se volvió la expresión artística preeminente en varios lugares de la Europa occidental hasta alrededor del siglo XVII.

En Vasari manera significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente; es decir, significa «estilo» en el más amplio sentido de la palabra. Vasari habla, por ejemplo, de una gran manera, y por ella entiende algo positivo... Por primera vez los clasicistas del siglo XVII –Bellori y Malvasia– unen con el concepto de manera la idea de un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas; ellos fueron los primeros en comprobar la cesura que el Manierismo significa en la evolución, y se dan cuenta del alejamiento que respecto del Clasicismo se hace sensible en el arte después de 1520.³⁶

La noción de la excelencia en el arte caracteriza la etapa del Renacimiento³⁷; esto se logra por medio de un gran esfuerzo, aunque se presente cierta resistencia³⁸. Durante la primera fase del Renacimiento, la llamada «*Gran Teoría*, según la cual la belleza consiste en la proporción de las partes.»³⁹ Pretendiendo así, la correspondencia de los elementos en las composiciones artísticas; sin embargo, los más conocidos creadores que representaron esa idea durante esos momentos, también sufren variabilidad e impaciencia, ya que esa incertidumbre que suscitaban los nuevos descubrimientos y el procurar el nivel más alto de la excelencia en sus obras plásticas propiciaron «la aparición de fuerzas centrífugas que empujan hacia una belleza inquieta, sorprendente.»⁴⁰

³² Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.10.

³³ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, tomo I, 2ª edición, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966, p.360.

³⁴ Umberto Eco (coord.), *Historia de la belleza*, Trad. María Pons Irazzábal, (1ª. ed. en Debolsillo: noviembre, 2010), Barcelona, Random HouseMondadori, 2004, p. 216.

³⁵ Arnold Hauser, *op. cit.*, pp.360-361.

³⁶ *Ibidem*, pp.359-360.

³⁷ Jorge Alberto Manrique, «Reflexiones sobre el manierismo en la Nueva España», *Anales del IIE*, vol. X, número 40, México, UNAM, IIE, 1971, p.21 [versión digital], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/40_21-42.pdf. Fecha de consulta: 02 de junio de 2013

³⁸ *Ibidem*, p. 22.

³⁹ Umberto Eco (coord.), *Historia de la belleza*, Trad. María Pons Irazzábal, (1ª. ed. en Debolsillo: noviembre, 2010), Barcelona, Random HouseMondadori, 2004, p. 214

⁴⁰ *Ibidem*.

Los grandes maestros italianos realizaban sus creaciones con la aplicación de normas⁴¹ contenedoras de la base de lo más elevado –de lo excelso–, no sin antes pasar por un periodo de tensión⁴² para lograr ese prototipo perfecto. Por lo que si se habían engendrado los lineamientos del refinamiento estético, sólo se quería trabajar con ellas⁴³, como los más eminentes maestros lo hacían, «...es el arte que ya no busca la perfección, sino que aplica exclusivamente las reglas, los modos, la manera como esa perfección se ha hecho acto.»⁴⁴



Durante el S.XVI la geografía, la geodesia, la navegación y las ciencias se beneficiaron con el avance de la astronomía y sus nuevos instrumentos. Ya para el S.XVII, época que fue como un momento muy valioso para los observadores de la bóveda celeste, en el que serían confirmadas y completadas las concepciones que Nicolás Copérnico hiciera en sus trabajos durante el S.XVI, como en su obra maestra: *De revolutionibus orbium coelestium* (De las revoluciones de las esferas celestes), ver fig. 2.

Fig. 2. Grabado con el sistema solar de Copérnico. "De revolutionibus orbium coelestium libri vi", 2nd ed. (1566). El Planetario Adler y Museo de Astronomía, Chicago, Illinois, Estados Unidos. Imagen procedente de: <http://centros5.ptic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Cie-Hist/Copernic/Copernic.htm>. Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2012.

Los discursos o escritos de carácter artístico para divulgar estos lineamientos o normas fueron llamados *tratados* los cuales «...difundieron esas normas y las pusieron al alcance de todo aquel que quisiera servirse de ellas»⁴⁵.podían ser consultados todos los que quisieran. Sin embargo, todos los conocimientos contenidos en éstos se tomaron puntualmente en otras partes del mundo a las que llegan, es decir, fuera de Italia, sin cuestionamiento alguno al respecto. La situación social y política europea de aquel tiempo presentó una desestabilización, coincidiendo con un cambio de pensamiento de las personas, ocasionando cuestionamientos acerca de este asunto como una certeza absoluta; de esta forma, surge el *Manierismo* como una forma de expresión estética alternativa al dilema que se suscitó acerca de lo excelso y la belleza en el mundo renacentista de esos momentos.

El término de *Manierismo* ha sido debatible dentro de los estudios del arte⁴⁶ y sin ahondar mucho en este asunto, se puede decir que es un fenómeno artístico con ciertas peculiaridades que se produjo entre el Renacimiento y el desarrollo completo del Barroco. El *Manierismo* florece

⁴¹ Jorge Alberto Manrique, «Reflexiones sobre el manierismo en la Nueva España», *Anales del IIE*, vol. X, número 40, México, UNAM, IIE, 1971, p.23 [versión digital],http://www.analesiie.unam.mx/pdf/40_21-42.pdf. Fecha de consulta: 02 de junio de 2013.

⁴² *Ibidem*, p.22.

⁴³ *Ibidem*, p.23.

⁴⁴ Jorge Alberto Manrique, «Reflexiones sobre el manierismo en la Nueva España», *Anales del IIE*, vol. X, número 40, México, UNAM, IIE, 1971, p.23 [versión digital],http://www.analesiie.unam.mx/pdf/40_21-42.pdf. Fecha de consulta: 02 de junio de 2013

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 21

principalmente en Italia, una vez que se manifiesta un desequilibrio en los principios renacentistas, toda vez que se estimó haber alcanzado la perfección en la producción plástica – con excelencia y sublimidad –, y después ya no quedaba nada más que innovar; pues se consideraba que la pureza en las creaciones de los maestros italianos de mayor renombre era insuperable, ya que en ellas se había logrado la excelencia artística; si bien, la excelencia de algunos de sus trabajos no volvió a ser igualada por ellos mismos.

El *Manierismo*, como expresión plástica, tiene sus antecedentes dentro de la etapa del Renacimiento italiano, y de allí se expande hacia otras ciudades europeas formalizándose en de las manifestaciones artísticas. Se distingue por su sutileza en la ordenación compositiva, las figuras humanas se presentan con forma estilizada que muestra cierta desproporción, se alargan y exhiben rasgos con una presencia delicada, y a veces también caprichosos, en rostros con cabezas pequeñas sobre un cuerpo en posición fingida, casi espiral (serpentina y sensual); el colorido no se muestra natural, pues las escalas son frías y ficticias, contrastantes, en donde los efectos lumínicos corresponden con la perspectiva; y el simbolismo queda oculto entre los componentes de estas obras.

EL *Manierismo* como manifestación artística se exhibía con un lenguaje no ordinario, por lo que no se consideró una expresión estética común o habitual, siendo de esta manera favorecido «en todas las principales cortes de Europa»⁴⁷, es decir, entre las más importantes y sobresalientes de ese tiempo. Hacia la segunda mitad del siglo XVI, en una primera fase del *Manierismo*, se aprecia una perseverante aplicación de los lineamientos, sin considerar sobre la individualidad artística del creador; sólo importa seguir puntualmente lo que marcan los lineamientos. Posteriormente, se genera un *Manierismo avanzado*, que se apresta a quebrantar las normas conforme a lo excelso, que pronto empieza a desgastarse; para los manieristas «La belleza clásica se considera vacía, carente de alma, y a ella oponen los manieristas una espiritualización que, para huir del vacío, se lanza hacia lo fantástico: sus figuras se mueven en un espacio irracional, y dejan que emerja una dimensión onírica o, en términos contemporáneos *surreal*.»⁴⁸

Sin embargo, después de la realización del Concilio de Trento⁴⁹, las condiciones anímicas en Europa cambiaron, el *Manierismo* no correspondía de la mejor forma para resolver los asuntos artísticos derivados de la Contrarreforma⁵⁰, por lo que se requirió un tipo de representación que estuviera más de acuerdo a su estado anímico, siendo entonces así, la aparición del Barroco. Tanto el *Manierismo* como el Barroco surgen a la par ante esta situación de la primera parte de ese siglo⁵¹, no obstante, el *Manierismo*, después de los acontecimientos del Sacco de Roma «... sigue

⁴⁷ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 365

⁴⁸ Eco Humberto, *op. cit.*, p. 220

⁴⁹ «Trento (concilio de) (1545-1563), (XIX ecuménico). Concilio que se reunió en Trento, en Italia del norte, cerca de los países germánicos en que estaba extendido el protestantismo [...] tuvo un fin doble: definir la fe sobre los puntos negados por los protestantes (fuentes de la fe, pecado original y justificación, sacramentos) y emprender una seria reforma de la Iglesia,...» en *Diccionario del Cristianismo*, (publicado bajo la dirección de: Oliver de la Brosse, Antonin-Marie Henry y Philippe Rouillard), (2ª. ed.), Barcelona, Editorial Herder, 1986, pp. 767-768.

⁵⁰ «Desde 1550 [...] se produjo en la Iglesia un poderoso movimiento de reforma, tanto en la aplicación de las desiciones del concilio de Trento, como en reacción contra la propaganda protestante.» en *Diccionario del Cristianismo*, (publicado bajo la dirección de: Oliver de la Brosse, Antonin-Marie Henry y Philippe Rouillard), (2ª. ed.), Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 638.

⁵¹ Arnold Hauser, *op. cit.*, p.364

entonces un periodo de más de setenta años en los que el Manierismo domina la evolución»⁵², es decir, durante un tiempo es la expresión estética que se presenta como dominante.

Por todo el norte de Europa, gracias a la fecunda actividad artística que se desarrollaba en esa zona desde épocas precedentes, y por la gran difusión de las normas contenidas en los tratados, se generó una reinterpretación de esta corriente artística en los Países Bajos, por lo que el *Manierismo* influye en el trabajo artístico de muchos pintores de la región, que quienes para encontrarse al mismo nivel que los pintores italianos adoptan muchas de sus características, surgiendo así el *Romanismo*⁵³, como corriente artística, aunque algunos años después respecto de los italianos. En esta área, principalmente los artistas flamencos consideran las disposiciones emanadas del Concilio de Trento; también en la región de los Países Bajos, el *Manierismo* como manifestación plástica se extingue hacia comienzos del nuevo siglo (el XVII), mientras que el Barroco se impone definitivamente después, al igual que en Italia.

En este capítulo de los Antecedentes (I), los temas tratados en cada uno de los puntos o secciones, se presentan de manera breve ya que estos mismos temas han sido abordados anteriormente por varios expertos en estas materias, por lo que se ha tratado de anotar las referencias y citas de sus trabajos lo mejor posible; se relatan los hechos para la mejor comprensión de este trabajo.

*

1.2.1 Manierismo en la Nueva España.

En la Nueva España, el arte manierista surge aproximadamente hacia las últimas tres décadas del siglo XVI y subsiste hasta las primeras del XVII⁵⁴. En esos momentos una cierta inquietud se hace sentir en el ambiente del virreinato dados los cambios estructurales que se manifiestan dentro de su sociedad; un clima de «crisis y desconfianza»⁵⁵ se presenta, lo que al igual que en Europa, dados los problemas que se suscitaron (la Reforma ocurrida en la Iglesia, el Sacco de Roma, de las constantes luchas entre las naciones europeas por preservar el poder económico, no se podía conservar la tranquilidad y un equilibrio⁵⁶); por lo que «se podría considerar la relativa semejanza que se da por las causas que motivaron su aparición en Europa y la situación que privaba en la Nueva España para la segunda mitad de esa centuria...»⁵⁷Y, como ya se señaló, al Nuevo Mundo llegaron una gran cantidad de personas de origen europeo, entre ellas había varios artífices quienes habían sido aleccionados en cuestiones artísticas en Europa, trasladaron consigo las novedades y elementos del Manierismo⁵⁸, siendo así que se abrazan las ideas sobre la perfección estética, a pesar de que la nueva sociedad virreinal conllevó circunstancias distintas –a las de los países europeos–, para su aparición dentro del ámbito mundial. Seguir con minuciosidad los

⁵² Ídem.

⁵³ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p. 59

⁵⁴ Jorge Alberto Manrique, op. cit., p. 24

⁵⁵ Ruíz Gomar, José Rogelio, op. cit., p.21

⁵⁶ Arnold Hauser, op. cit., p.360

⁵⁷ Ruíz Gomar, José Rogelio, op. cit., p.21.

⁵⁸ Jorge Alberto Manrique, «La estampa como fuente del arte en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, número 50, México, UNAM, IIE, 1982, p. 58 [versión electrónica: ISSN 1870-3062], www.analesiie.unam.mx/pdf/50_55-60.pdf. Fecha de consulta: 03 de julio de 2013.

tratados con las reglas y métodos, hacen que este arte se desarrolle aquí como un «arte libresco»⁵⁹. La producción plástica novohispana comprendida entre arquitectura, pintura, escultura y demás artes tomó como base las creaciones científicas y literarias, conformadas como libros que llegaron en esa época, conteniendo los tratados más importantes que circulaban entre el viejo y nuevo continentes. Con seguridad, los artistas novohispanos conocieron varios de estos libros.

«Citadino, culto y secular»⁶⁰ el arte manierista que se da en el contexto novohispano es favorecido e impulsado por personajes de la clase social dominante: la corte virreinal, las dignidades eclesiásticas y civiles pudientes⁶¹. Los artistas se hacen presentes y cercanos al círculo de poder civil y religioso. Simón Pereyng arriba a esta tierra «con el virrey don Gastón de Peralta»⁶². «En pintura se iniciaría definitivamente con la obra de Simón Pereyng y alcanzaría hasta la generación de Luis Juárez, del «divino» Herrera y de Baltazar de Echave Íbia, para diluirse ante el embate del tenebrismo español, ya casi mediando el siglo XVII.»⁶³

*La corriente manierista llega a la Nueva España cuando en ésta se dan varias transformaciones socio-políticas así como de carácter espiritual, floreciendo hacia las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII*⁶⁴, subsistiendo durante el virreinato y coincidiendo, con otros tipos de manifestaciones artísticas «convive con el plateresco y reminiscencias góticas»⁶⁵ lo que fue positivo para el arte en México. Obras pictóricas que ya en la segunda mitad de ese siglo se exhibían con la influencia del Manierismo, fueron realizadas por Simón Pereyng y Andrés de Concha; no obstante, en esas obras el Manierismo se hace manifiesto observando las normas de tipo religioso conformes a las representaciones celestiales, de acuerdo a los lineamientos de esos momentos.



El tratado sobre arquitectura (fig.3), fue escrito por Marco Lucio Vitrubio Polion y dedicado con mucha probabilidad al emperador Augusto alrededor del siglo I d.C.

En este documento se manifiestan los modos de la arquitectura durante la última fase de la República romana. Su contenido tiene que ver acerca del ser arquitecto y de la arquitectura, como disciplina científica y artística; trata acerca de la fundación de las ciudades, de sus edificios, calles y otro tipo de estructuras que hay en éstas, considerando también las medidas de las construcciones y las de sus habitantes.

Fig. 3. Marco Lucio Vitrubio Polion, *Portada de la obra de los 10 libros sobre arquitectura*. Imagen procedente de: <http://www.artifexbalear.org/vitruvio.htm> Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2012.

⁵⁹ Jorge Alberto Manrique. *op. cit.*, p.27

⁶⁰ *Ibidem*, p.29

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (1ª. ed., 1965), México, UNAM -IIE, 1990, p.67

⁶³ Jorge Alberto Manrique. *op. cit.*, p. 26

⁶⁴ *Ibidem*, p. 41

⁶⁵ *Ídem*.

No obstante, el lenguaje manierista no fue muy propicio en cuanto a las pautas manifiestas del Concilio de Trento, ni a las características expresadas en ciertos documentos para seguir por pintores y escultores, estas últimas emitidas en la Nueva España desde mediados del siglo XVI, con la finalidad de normar el trabajo de los artífices y de los gremios⁶⁶; dentro de estos requerimientos se les solicitaba saber de la pintura, entre otras cosas. Por lo que de esta manera se trataba de conformar un prototipo de arte muy acorde de la nueva sociedad virreinal de esos tiempos. Así, las figuras alargadas y sensuales con semblante caprichoso no fueron muy apropiadas, de acuerdo a la Iglesia, para la devoción de la feligresía, por lo que los artistas fueron invitados a recurrir a otro tipo de imágenes, más acordes con sus preceptos, que fueran más sencillas y que exhibieran la presencia espiritual requerida por la Contrarreforma, por lo que así se hace el arte novohispano que se empieza a elaborar en estas tierras.

*

1.3 De la pintura en Flandes.

El trabajo artístico de Martín de Vos muestra varias de sus particularidades –como antecedentes–, es decir, sus orígenes en la pintura flamenca de los siglos XIV y XV, de la cual surgen los pintores llamados *primitivos flamencos*, quienes buscan principalmente, reflejar la realidad óptica lo más fielmente posible en su ejercicio plástico, por medio de los valores formales y por el perfeccionamiento de ciertas técnicas pictóricas utilizadas por ellos; de manera que traerán consigo una transformación hacia las cualidades que componían la etapa del Renacimiento.

En esta sección se pretende hacer solamente una narración breve acerca de la vida y trabajo artístico de algunos de los más sobresalientes pintores llamados *primitivos flamencos* con el propósito de encuadrar de mejor forma las características expresas en la obra del artista flamenco Martín de Vos; de esta manera se hará referencia a lo descrito en algunos libros realizados por escritores especializados en el tema en cuestión, haciéndose notar ciertos acontecimientos de carácter históricos y hechos de importancia artística, sin querer hacer un análisis profundo al respecto, y limitándose a realizar, en ocasiones, breves comentarios.

La región de Flandes, se encuentra en el territorio que abraza lo que hoy es Bélgica y Holanda, también ha sido conocida como los Países Bajos; desde la Edad Media «...las ciudades comerciantes (especialmente gante, Brujas e Ypres) hicieron de Flandes una de las regiones más urbanizadas de Europa, [...] fabricando tejidos...»⁶⁷, que la llevó a tener un gran crecimiento económico debido al comercio y elaboración de estos productos. Hacia la segunda mitad del siglo XIV, este lugar estuvo sometido a los duques de Borgoña y «...en 1477 a la dinastía de los Habsburgo y, con Carlos I se incluyó en el Imperio español... En 1512, formaron una

⁶⁶ José Rogelio Ruíz Gomar, op. cit., p.48

⁶⁷ «Flandes, de Bélgica», [en línea], disponible en: www.embajadadebelgica.org/pages/regiones-de-belgica/flandes.php. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2013.

circunscripción propia, la Circunscripción de Borgoña»,⁶⁸ como una unidad administrativa, y de resguardo de este espacio.

Desde finales del siglo XIV, y posteriormente en el siglo XV, la presencia de artistas flamencos en la corte de Borgoña, propicia un conjunto de cualidades artísticas que se pueden reconocer en las obras pictóricas de esos tiempos, en las que predominaron tonalidades brillantes en las figuras alargadas de los personajes que muestran facciones delicadas, con ropajes largos que producen pliegues curvos al caer, los que en la imágenes se aprecian como en movimiento, realizando la suavidad y finura de estos trabajos, que manifiestan escenas de la vida habitual que llevaban estos personajes; las siluetas se muestran en miniaturas (en tamaño muy pequeño) sobretodo las que se encuentran en los *manuscritos iluminados* (fig.4), realizados con mucho esmero. El paisaje denota una inclinación naturalista, utilizando una línea del horizonte elevada dentro de la composición.

Muchos artistas se desarrollaron durante el siglo XV en las ciudades más importantes, por ejemplo: Amberes, Brujas, o Gante, de la región de los Países Bajos, y la actividad pictórica que se cultivó en estos lugares, experimentó un desarrollo importante con sus artífices llamados *primitivos flamencos*, quienes individualizaron con gran prestigio la tendencia artística de aquella época; la pintura flamenca fue muy admirada: «...príncipes, comerciantes y cardenales italianos encargaron y coleccionaron cuadros flamencos [...] los escritores italianos prodigaron de elogios a los flamencos [...] con lo que se admiraba más de la *maniera Fiamminga*.»⁶⁹ La pintura flamenca se desarrolló durante uno de los periodos artísticos europeos más significativo, siendo hacia mediados del siglo XV, la región de Flandes uno los lugares más relevantes en cuanto a creaciones pictóricas en Europa, como se puede ver a continuación.



Fig. 4. Hermanos Limbourg (fl.1385-1416), *Las muy ricas horas del duque de Berry, Mayo*, 1412-1416. Iluminación sobre vitela, 22.5 x 13.6 cm. Museo Condé, Chantilly, Francia. Imagen procedente de: http://www.lasalle.es/santanderapuntes/historia_1/antiguo_regimen_agricultura/05_mayo-las-muy-ricas-horas-del-duque-de-berry.jpg . Fecha de consulta: 11 de agosto de 2013.

⁶⁸ *Ídem*.

⁶⁹ Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*. Madrid, Editorial Cátedra, 1998, p.9.

El duque de Berry fue un gran amante de los libros, famoso por ese hecho, en su época. Los hermanos Limbourg fueron pintores de la corte del duque, trabajaron como iluminadores y realizaron «Las muy ricas horas del duque de Berry, está considerado como la obra cumbre de los manuscritos iluminados del estilo gótico tardío [...] El trabajo en el manuscrito comenzó en el año 1413 [...] Pero la catástrofe acechaba en el año 1416: los tres hermanos Limbourg, Jehannequin, Hertmant y Pol, fallecieron a consecuencia de una devastadora epidemia, y el propio duque de Berry murió también[...] El códice[...] quedaba así inacabado...»⁷⁰ Conformado como libro de oraciones para cada una de las horas regulares del día, las imágenes de este trabajo exhiben una gran calidad artística pues las figuras de los personajes están muy bien definidas, con una anatomía bien proporcionada de rostros con rasgos finos; sus ropajes muestran un tratamiento de la textura y del plegado de las telas y se observa la porción superior de la composición reservada para los elementos que conforman el paisaje compuesto por varios árboles y por detrás de éstos la estructura de las torres de algún castillo, sobre un cielo azul profundo que se nota matizado.

Fueron bastantes las aportaciones de la pintura flamenca. El modo de ejecutar su trabajo pictórico incluía ciertas consideraciones como: el naturalismo expuesto con alto grado de detalle, así como el tratamiento de las texturas, generando obras (fig.5) que despiertan mucho interés visual –hasta nuestros días–. Al pintor Jan van Eyck «...se le alaba por sus logros eruditos y científicos, y se le atribuye el redescubrimiento de lo que Plinio y otros clásicos sabían sobre *la propiedad de los pigmentos.*»⁷¹



El Políptico de Gante o el Políptico de la Adoración del Cordero Místico (fig.5) fue realizado por los hermanos van Eyck. En esta pintura –ejecutada con la técnica al óleo– se puede ver la viveza del color, la luminosidad, la precisión de las formas y la atención que se da al paisaje y a la naturaleza. En esta sección (parte inferior central) se exhibe la escena principal que es la adoración del Cordero Místico, en donde se observan diversos objetos como elementos simbólicos, por ejemplo: los catorce ángeles que rodean a la figura central, sostienen algunos de los elementos de la Pasión de Cristo como la Cruz y la columna.

Fig. 5 Jan van Eyck (1390-1441), *El Políptico de la Adoración del Cordero Místico (Políptico de Gante)*, 1420-1432. Óleo sobre tabla. 350 x 461cm. Detalle panel central. Catedral de San Bavón, Gante, Bélgica. Imagen procedente de: <http://mskgent.be/nl/onderzoek/restauratie-lam-gods/restauratie-lam-gods> Fecha de consulta: 15 de agosto de 2013.

⁷⁰ Jesús M. Pérez Aldán, «Libro de H. del Duque de Berry» [en línea], disponible en: http://www.catedralesgoticas.es/codice_limbourg_01.php. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2013.

⁷¹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.10.

En esta época, la pintura se realiza en una especie de pequeños escenarios, hechos generalmente de madera, los cuales se colocaban para decorar los altares de las iglesias, y que han sido llamados retablos (utilizados en varias partes de Europa, desde el s.XIII). Estas estructuras tenían habitualmente un formato pequeño; los artistas flamencos gustaban de una modalidad llamada tríptico (fig.6), que estaba compuesta por una tabla central y principal, la cual era cubierta por dos tablas más pequeñas, de la mitad del tamaño de la anterior, y que funcionaban a manera de puertas abatibles (fig.7), que conformaban las caras exteriores que contenían pinturas, comúnmente en tonos de grises. Los pintores (primitivos) flamencos también utilizaron los dípticos y, también polípticos, para realizar con mucha exactitud sus pinturas en pequeño formato.

Jerónimo Bosch en sus creaciones expresa su manera de abordar los temas pictóricos: con un carácter novedoso para esos momentos, que rompe con la forma habitual. Con un enfoque naturalista y además *sus representaciones se aprecian con un cierto sentido humorista*. Su «tipo de pintura alegórica y moralista cuyo significado[...] no se ha podido explicar todavía satisfactoriamente[...] consecuencia de esa[...] fantasía medieval[...] Agrégase[...] la influencia de los bestiarios o colecciones de interpretaciones alegóricas, religiosas y morales de los diversos reinos de la Naturaleza.»⁷²

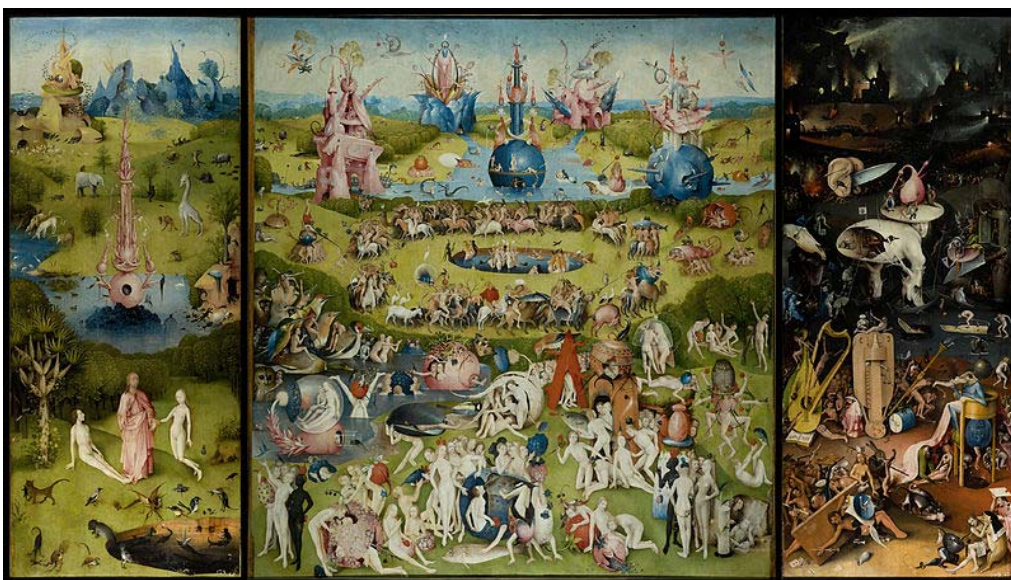


Fig. 6. Hieronymus Bosch van Aeken (El Bosco, h.1450-1516), *El jardín de las delicias*, h. 1480-1490. Óleo sobre tabla, 220 x 195 cm. (tabla central); 220 x 97 cm. (cada una de las tablas laterales). Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: www.museodelprado.es Fecha de consulta: 16 de agosto de 2013.

«...la vida de Hieronymus Bosch es muy poco conocida. Probablemente nació alrededor de 1450 en Hertogenbosch como Hieronymus van Aken. Su padre y su abuelo fueron también pintores [...] sólo más tarde se vendría a llamar [...] Bosch»⁷³, en relación con su lugar de origen. «...murió en 1516 [...] (lo que) sabemos acerca de nuestro pintor más famoso, proviene en gran parte de los

⁷² Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte*, t. II, 9ª. ed., Madrid, Raycar, 1980, pp.181-182

⁷³ «Jeroen Bosch» en *Bosche Enciclopedia* [en línea], disponible en: <http://www.bosche-encyclopedie.nl/overig/beelden/bosch,%20jeroen.htm> . Fecha de consulta: 16 de agosto de 2013.

archivos de la Hermandad Ilustre de Nuestra Señora, que es muy poco [...] En ese sentido, es el pintor medieval más enigmático, cuyo trabajo en las más diversas maneras se interpreta.»⁷⁴

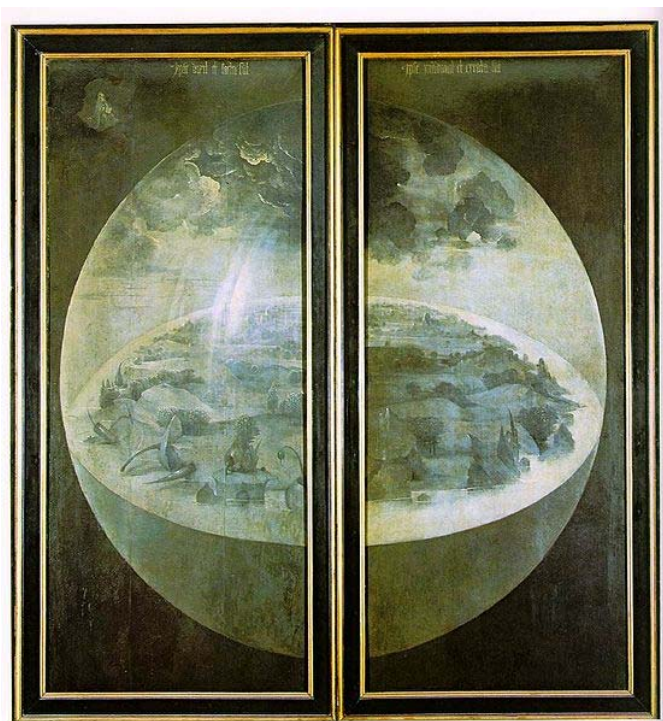


Fig.7. Hieronymus Bosch van Aeken (El Bosco, h.1450-1516), *La creación del mundo* (tríptico cerrado), h. 1480-1490. Óleo sobre tabla, 220 x 195 cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: www.museodelprado.es Fecha de consulta: 16 de agosto de 2013.

La técnica del óleo fue muy utilizada por los *primitivos flamencos* en sus trabajos pictóricos, en vez del tradicional uso del temple y del encausto que se empleaban desde tiempos más antiguos; las cualidades esenciales del óleo fueron aprovechadas por los pintores Jan van Eyck, Robert Campin y Roger van der Weyden, considerados como los iniciadores de esta corriente artística; el óleo, gracias a su lentitud en el secado mitigado con diversos aceites (de linaza y nuez por ejemplo), permite trabajar con capas transparentes de color que suaviza las tonalidades, lo que ayuda a producir una sensación de profundidad espacial dentro de la composición, apoyada con efectos de luz y sombra; esta técnica aprovecha el aceite como aglutinante de los pigmentos produciendo colores vivos. Las innovaciones de este conjunto de procedimientos y recursos pictóricos se introdujeron posteriormente a Italia hacia el siglo XV, contribuyendo al campo de la pintura.

La opinión común atribuía también a Van Eyck la invención de la pintura al óleo, procedimiento conocido, sin embargo, desde el siglo XII, habiendo perfeccionado sólo esos flamencos el empleo de los secantes y conseguido obtener con ello grandes y nuevos efectos de intensidad en los colores.⁷⁵

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ Salomón Reinach, *Apolo. Historia general de las artes plásticas*, 6ª. ed., México, Editorial Pax, 1985, p. 218

Dado el importante desarrollo que tenían las ciudades de la región, la pintura también tuvo un gran impulso por los encargos de la clase pudiente como la nobleza, los grandes comerciantes y del clero principalmente, por lo que por este hecho los artistas podían ser pintores de corte o podían instalar un taller en las grandes ciudades y trabajaban por encargo. Se agrupaban en gremios u organizaciones que consideraban sus propias reglas para ejercer su trabajo; en Amberes que fue una ciudad comercial relevante hasta el siglo XVI, y fue una en las que se estableció el Gremio de San Lucas –llamado así en honor del Evangelista Lucas⁷⁶, que era el Santo patrono de los artistas– incorporó a los más famosos pintores de aquel tiempo; esta agrupación fortaleció a los talleres de pintura, los que aumentaron su tamaño y tuvieron a más trabajadores.

En la pintura primitiva flamenca, los temas generalmente seleccionados fueron los religiosos, que se consideraban dentro de un ambiente familiar; asimismo, los retratos, con representaciones muy realistas de los rostros, siendo éstos los de algunos de los personajes más poderosos – como los de la nobleza, los de algunos ricos comerciantes y los de miembros del clero–, y además, el paisaje, que manifiesta el interés que estos artistas tenían por la representación de los elementos de la naturaleza en la pintura.

Casi no hay escritos sobre la pintura flamenca de esa época, ni biografías de sus principales artistas; sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XVI surgió Karen van Mander, escritor y pintor de los Países Bajos nacido en 1548. En esta región fue donde desarrolló gran parte de su actividad artística, y fue muy conocido sobre todo por su labor como escritor. «A veces se le llama el “Vasari holandés”, pues su fama le viene sobre todo de su trabajo como biógrafo de artistas, publicado en *Het Schilderboeck* [El libro de los pintores] en 1604.»⁷⁷ Es decir, un poco antes de que muriera en 1606.

En la pintura flamenca se observan además de las obras de los hermanos Van Eyck y de Roger van der Weyden, los trabajos de otros artistas de los llamados primitivos flamencos, como el de Robert Campin quien «se menciona como maestro pintor en Tournai en fecha tan temprana como 1406, por lo cual parecería haber nacido en algún momento en torno a 1375».⁷⁸ Está relacionado a la identidad artística del maestro de Femalle; fue uno de los mejores exponentes dentro del grupo de los primitivos flamencos en cuanto a la representación de interiores (fig. 8); en sus pinturas se observan varios efectos de luminosidad y profundidad en estos espacios, en donde igualmente se puede apreciar un alto grado de precisión en la representación de las figuras de los objetos – muchos de uso cotidiano y con seguridad algunos vinculados a algún simbolismo–; también, en las obras pictóricas que le han sido atribuidas, la representación de las telas del vestuario, por ejemplo, se muestran con angulosos y abundantes pliegues, un tanto como acartonadas (fig. 9),

⁷⁶ Rosa Giorgi, *Santos*, trad. de Carmen Muñoz del Río, (3ª. ed.), Barcelona, 2005, p.221

⁷⁷ «Karel van Mandel» en *Diccionario enciclopédico del arte y la arquitectura* [en línea], disponible en: <http://www.arts4x.com/spa/d/mander-karel-van/mander-karel-van.htm>. Fecha de consulta: 20 de agosto de 2013.

⁷⁸ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.156.

estos efectos se verán en los trabajos de varios pintores que se desarrollaron tiempo después en los Países Bajos. Este pintor «murió el 26 de abril de 1444».⁷⁹



Fig.8

Fig.8. Robert Campin (h. 1375-1444), *San Juan y el maestro franciscano Enrique de Werl*, panel derecho del Tríptico Werl (atribuido), 1438. Óleo sobre tabla, 101 x 47cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_01/03072001_02.htm Fecha de consulta: 27 de agosto de 2013.



Fig.9

Fig. 9. Robert Campin (h. 1375-1444), *Tríptico Werl, Santa Bárbara*, panel derecho del Tríptico Werl (atribuido), 1438. Óleo sobre tabla, 101 x 47cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: http://cvc.cervantes.es/artes/museoprado/citas_claroscuro/holandeses_flamencos_xv/galeria_holandeses_flamencos_xv.htm Fecha de consulta: 03 de enero de 2013

El retrato es un trabajo muy solicitado dentro temas pictóricos que los *primitivos flamencos* dominaban (fig.10), dados las cualidades de ejecución de este género, en donde la imagen del rostro y la expresión de una persona quedaba representada también conforme a su aspecto interior, anímico, es decir, hacían un «planteamiento psicológico»⁸⁰ de los personajes de los cuadros; se servían del retrato para representar a alguien a través del lenguaje pictórico, por medio del cual se podían explicar sus emociones y circunstancias. Durante el siglo XV, el retrato tuvo un gran florecimiento en las obras de los *primitivos flamencos*. Los retratos, que son principalmente de personas pudientes (como los ricos comerciantes o mercaderes), los adquieren como obras pictóricas –para hacer notar su riqueza– entre los demás sujetos de su comunidad, por lo que alcanza mucha importancia el retrato. Estos trabajos artísticos son muy realistas y en muchos de ellos las personas que costeaban este tipo de trabajos, aparecen arrodilladas y en

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ *Ibidem*, p.10.

posición de orante (los donantes) generalmente en casos de asuntos de carácter religioso; en otros casos los retratos son individuales.

Felipe III “El Bueno”, duque de Borgoña.⁸¹



El Duque de Borgoña en su corte fortaleció las artes y el comercio. Fue muy apasionado de las obras de arte, por lo que Jan van Eyck fue pintor de su corte. También trabajó para el duque de Borgoña, el pintor Roger van der Weyden quien le realizó este retrato; asimismo, pintó para el duque muchas otras creaciones.

La representación del personaje, comprende la minuciosidad en las facciones del rostro y los detallados dedos de las manos, plasmados con realismo sobre un fondo oscuro que hace resaltar el rostro del retratado, a pesar de no ser muy expresivo. Se presenta casi de medio cuerpo y de tres cuartos a la vista del espectador.

Fig. 10. Roger van der Weyden (1399/1400-1464), *retrato de Felipe el Bueno*, después de 1450. Óleo sobre tabla, 31 x 23 cm. Museo de Bellas Artes de Dijón, Francia. Imagen procedente de: <http://mba.dijon.fr/musee> Fecha de consulta: 27 de agosto de 2013.

«...la evolución del retrato flamenco del siglo XV: el de Van Eyck de un naturalismo minucioso admirable, el de Weyden sobre un fondo negro de un dramatismo concentrado en el rostro, el de Bouts envuelto por una luz suave y el de Memling de rasgos menudos y de expresión menos profunda que el de Weyden.»⁸²

Dirck Bouts «...*natural de Haarlem y contemporáneo de Weyden,...*»⁸³, fue un pintor dentro del grupo de los llamados *primitivos flamencos*, en sus bien conformadas composiciones se puede apreciar el empleo de un punto de fuga; en sus trabajos, los personajes de figura proporcionada, exhiben vestimentas con ricas telas y joyas las cuales quedan representadas con gran finura y suavidad; las imágenes manifiestan movimientos lentos y sosegados. En el paisaje del cuadro de la

⁸¹ «Felipe III “El Bueno”, duque de Borgoña» en *Universia, Biblioteca de recursos* [en línea], disponible en: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/felipe-iii-bueno-duque-borgo%C3%B1a/id/56382067.html. Fecha de consulta: 27 de agosto de 2013.

⁸²Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte*, t. II, 9ª. ed., Madrid, Raycar, 1980, p.180.

⁸³ *ibidem*, p. 176

figura 11, se observan varias tonalidades que dan como resultado un entorno de serenidad en la luminosidad del ocaso.



Además de un hermoso atardecer, muy bien logrado dentro de una perspectiva de un punto de fuga –que hasta cierto punto parece engañosa y de repente pudiera parecer de dos puntos de fuga–, enmarcada por las dos paredes rocosas que contrastan con las tonalidades claras del crepúsculo y enfatizan, junto a la disminución del tamaño de los cerros que conforman el paisaje justamente sobre la línea del horizonte, esa sensación de profundidad espacial que se verá perfectamente representada también en los trabajos paisajísticos de otro pintor *primitivo flamenco*: Joachim Patinir.

En aquel tiempo los artistas desarrollaban, cada quien a su manera, los temas pictóricos a tratar, sin embargo, algunos artistas de etapas posteriores retomaron en sus composiciones varios de los elementos de esas obras precedentes. Por ejemplo, en la imagen de la figura 11 se observa una escena en donde aparece San Cristóbal cargando al Niño Jesús sobre sus hombros, la cual se aprecia muy similar a la expuesta en la composición de una pintura de Simón Pereyng, que se conserva en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, lo que indica que los pintores retoman las composiciones o parte de éstas de obras pintores de épocas anteriores, como fuente de inspiración o modelo para conformar sus arreglos pictóricos.

Fig. 11 .Dirk Bouts. *San Cristóbal y el Niño Jesús*, 1467-1468 (panel derecho del tríptico de la Perla de Brabante). Óleo sobre tabla, 63 x 28 cm. (medida de este panel) .Pinacoteca Antigua de Múnich. Imagen procedente de: <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/die-sammlung/rundgang/obergeschoss-saal-i?curlmg=4> Fecha de consulta: 17 de enero de 2013.

Hugo van der Goes «nacido c.1440, murió en 1482».⁸⁴ Algunos estudiosos lo consideran como «uno de los más grandes pintores flamencos de la segunda mitad del siglo 15, cuya extraña, genio melancólico encontró su expresión en religiosas obras de profunda pero a menudo inquietante espiritualidad »⁸⁵; sólo se le puede atribuir con seguridad el Tríptico de Portinari (fig.12); «encargado por Tommaso Portinari, el representante de la Cámara de los Medici en Brujas, para la iglesia del Hospital de Santa Maria Nuova en Florencia, y ejerció una fuerte

⁸⁴ «Hugo van der Goes» en *Enciclopedia Británica* [en línea], disponible en: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/237015/Hugo-van-der-Goes> . Fecha de consulta: 10 de enero de 2013.

⁸⁵ *Ídem*.

influencia en los pintores italianos, con su magistral manejo de la técnica del óleo»⁸⁶ en esta obra se pueden observar las formas detalladas, el manejo de la perspectiva en la composición, el uso propio del color y la habilidad para ejecutar los rostros de los personajes, en donde se estima un planteo psíquico.

El tríptico de Portinari (fig.12) es la obra más conocida de Hugo van der Goes y de las más notables de las pinturas flamencas. Esta obra tiene grandes dimensiones, en donde, se pueden apreciar las características en cuanto a la precisión en las formas, como en el acabado o textura de las telas con muchos pliegues angulares; también se muestra el paisaje detrás de la escena principal (que se desarrolla en tres partes), el cual se observa con un horizonte elevado, es decir, como si el espectador estuviera viendo la escena desde un punto más alto. De la misma manera, parece jugar con el tamaño de las figuras, como para dar realce a los personajes más importantes, pero, al mismo tiempo, este recurso lo utiliza para reforzar esa ilusión de profundidad espacial.



Fig.12. Hugo van der Goes (h.1440-1482), *Triptico Portinari*, 1476-1477. Óleo sobre tabla, 253 x304 cm. Galería de los Uffizi, Florencia Italia. Imagen procedente de: <http://arte.observatorio.info/2008/09/triptico-portinari-hugo-van-der-goes-1476-1477> . Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.

Hacia la primera mitad del siglo XV, la sensibilidad artística entre flamencos y holandeses, propicia con el paso del tiempo, dos tendencias distinguidas con características propias. Hans Memling nació en «Seligenstadt, Alemania, h. 1440»⁸⁷; sin embargo, después de vivir algún tiempo «en Colonia en el taller del maestro Stefan Lochner [...], vivió probablemente en Bruselas en casa de Roger van der Weyden, hasta la muerte de Van der Weyden en 1464. »⁸⁸ Posteriormente se trasladó a Brujas, una de las ciudades más importante para el arte en Flandes en esos momentos. «La obra que se conserva de este artista, que fue llevada a cabo en su totalidad en Brujas, es muy extensa [...]. A pesar de sus orígenes alemanes, Memling figura, tanto por su estilo como por su

⁸⁶ Nicolas Pioch, «Hugo van der Goes» en *Webmuseum, Paris* [en línea], disponible en: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/goes/>. Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.

⁸⁷ Hilde Lobelle-Calawé, «Hans Memling» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/memling-hans/>. Fecha de consulta: 05 de enero de 2014

⁸⁸ *Ídem*.

técnica, entre los más grandes pintores de la pintura flamenca del siglo XV.»⁸⁹ Divulga así, la manera y características de la pintura de Roger van der Weyden, no obstante, la obra artística de Hans Memling se estima delicada, emotiva, tierna, pues en ella se aprecian las formas como hermosas, menudas, con cierta gracia, pero que tienden a expresar cierta melancolía, aún dentro de un ambiente eufónico en sus composiciones; retomó las «...fórmulas de los retratos de Weyden...» , así como la gran destreza en la interpretación tradicional de la pintura de los maestros flamencos (fig. 13). Muere en la ciudad de «Brujas, 1494.»⁹⁰



Fig. 13. Hans Memling (1440-1494), *Díptico de Maarten van Nieuwenhove*, 1487. Óleo sobre tabla, 52 x 41.5 cm (cada panel). Museo Memling (ala o panel izquierdo) y Hospital de San Juan (ala o panel derecho), Brujas, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.museothyssen.org/microsites/prensa/2005/Memling/Htm/Imagenes%20Memling.htm>. Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.

Gérard David nació en «Oudewater h.1450 –1523»⁹¹ y falleció en la ciudad de Brujas, en donde se asentó en la segunda mitad del siglo XV, siendo esta ciudad un centro económico muy importante en Europa. En sus obras se puede apreciar «un arte personal lleno de dulzura y preciosismo. Excelente pintor de paisajes, con un tratamiento de luces y sombras cercano al *sfumato* de Leonardo. De origen holandés, atraído por el mundo flamenco, llegó a ser el pintor burgués de mayor fama en Brujas en los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI.»⁹² En sus obras se aprecia su propia interpretación de escenas dispuestas con mucho realismo que interpretan temas tradicionales en donde al fondo de la composición asoma el paisaje. No obstante los rostros de

⁸⁹ *Ídem.*

⁹⁰ *Ídem.*

⁹¹ Ma. Ángeles Blanca Piquero López, «Gérard David» [en línea], en *Museo del Prado. Enciclopedia online*, disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/david-gerard/>. Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2013.

⁹² *Ídem.*

los personajes presentan cierta inexpresividad como se puede ver en la pintura de la figura 14, esta obra pictórica de Gérard David queda caracterizada por una elegancia y sutileza, como se aprecia en la disposición de las figuras de la Virgen cargando al Niño, cuya imagen es representada con la delicadeza maternal, siendo ésta una de obras de la primera década del siglo XVI; asimismo, el trabajo artístico de Gérard David se ve influenciado por la tendencia italiana que se presenta con ciertos aspectos como el efecto de claroscuro (en el difuminado en los rostros de los personajes).



En esta pintura realizada por el artista Gérard David, quien es considerado como uno de los grandes maestros flamencos del siglo XV, se puede apreciar el realismo logrado, además de, entre otros, el paisaje ahora conformado por edificaciones; es decir, un paisaje urbano, con su nivel del horizonte que permite ubicar al observador desde un punto de vista más alto con respecto al nivel del piso en donde se desarrolla la escena principal. Parece ser una composición trazada dentro de una perspectiva de un punto de vista que se pierde entre las casas que flanquean la calle que se aprecia por detrás de la barda derruida, hasta alcanzar la línea del horizonte conformada por las montañas del paisaje. El colorido del vestuario de los personajes (con muchos pliegues, los que no se ven ya tan acartonados), contrasta con las tonalidades de las estructuras de los edificios que muestran colores más apagados.

Fig. 14. Gérard David (c.1450-1523), *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1515. Óleo sobre tabla, 60 x 59.2 cm. (una de las partes de retablo). Galería Nacional de Londres. Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gerard-david-adoration-of-the-kings>. Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2013.

Joachim Patinir⁹³ nació en «Dinant h. 1480, Amberes, 1524» (y muere en). El desempeño de su trabajo pictórico sobresale en la representación del paisaje, es decir, «lo convierte en género independiente»⁹⁴; en su obra artística el paisaje no solo conforma el fondo a manera de escenario en sus cuadros. Es muy probable que el desenvolvimiento del paisaje en sus creaciones pictóricas haya sido fomentado de alguna forma por el antecedente de las representaciones naturalistas que habían sido consideradas por los pintores que le antecedieron y quienes se desarrollaron en esta región de Europa; en sus trabajos, como el que se aprecia en la figura 15, se manifiesta la observación detallada de los elementos naturales conformados en sus pinturas en donde se aprecia una línea del horizonte, generalmente, muy alta respecto de la visual del observador; un manejo de diferentes tonalidades azules en las superficies acuáticas, en las terrestres y en las celestes. Se muestran distintas figuras de edificaciones fantásticas trabajadas a escala, lo que produce una sensación de lejanía o profundidad. Y, al igual que los anteriores pintores *primitivos*

⁹³ Ma. Ángeles Blanca Piquero López, «Joachim Patinir» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/patinir-joachim/>. Fecha de consulta: 04 de septiembre de 2013.

⁹⁴ Diego Angulo Iñiguez, *op. cit.*, p.180.

flamencos, sus cuadros contienen un gran simbolismo expresado a través de las imágenes de los objetos y personajes que se representan en sus obras.

Sin embargo, la Reforma religiosa conformada por «las 95 tesis de Lutero, publicadas en 1517, tuvieron un profundo efecto en los Países Bajos. Entre los ricos comerciantes de Amberes, las creencias luteranas [...] encontraron atractivo [...] La difusión del protestantismo en esta ciudad se vio ayudada por la presencia de un claustro agustiniano (fundado en 1514) [...] Lutero, él mismo un agustiniano, había enseñado a algunos de los monjes, [...] Carlos V ordenó que se cerrase este claustro alrededor de los años 1525. [...] La Pragmática Sanción de 1549, emitida por Carlos V, estableció los Países Bajos como las Diecisiete Provincias (o Países Bajos españoles en sus sentido más amplio) como una entidad separada del Sacro Imperio Romano y de Francia. [...] Un rasgo distintivo de la reforma fue la creencia de que una excesiva celebración de los santos y sus imágenes se había convertido en idolatría. Los esfuerzos por acabar por ella llevaron a la iconoclastia de 1566 (la Beeldenstorm) – la demolición de estatuas y esculturas que representaban santos. [...] La iconoclastia dio como resultado no sólo la destrucción del arte católico,...»⁹⁵ Estas luchas se presentaron en oposición a la manera de obrar de la Iglesia Católica Romana, con la finalidad de hacer un cambio y retomar a las doctrinas y prácticas conforme a la Biblia, estos hechos tuvieron una gran resonancia en estos territorios, y el nuevo discurso religioso se difundido y aceptado entre una gran cantidad de su población.



Fig.15. Joachim Patinir (1480 -1524), *El paso de la laguna Estigia*, 1520 – 1524. Óleo sobre tabla, 64 × 103 cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://museodelprado.es> Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2013.

La Reforma religiosa que se emancipó en esta región europea durante el siglo XVI, ocasionó una división entre los fieles cristianos, es decir, entre los católicos y los protestantes; la zona

⁹⁵ «Flandes, de Bélgica» [en línea], disponible en: www.embajadadebelgica.org/pages/regiones-de-belgica/flandes.php. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2013.

conformada por las Diecisiete Provincias fueron heredadas por Carlos I y su hijo Felipe II, quienes serían nombrados (cada uno en su momento) como «el duque, conde o señor de cada una de las Diecisiete Provincias».⁹⁶ Posteriormente, después de las disputas suscitadas nuevamente entre las «Provincias que firmaron la Unión de Utrech [...] contra Felipe II, [...] El 17 de agosto de 1585, cayó Amberes. A partir de 1568 y hasta 1648 se desarrolló la Guerra de los Ochenta Años entre los que a partir de 1585 eran los Países Bajos de los Habsburgo al Sur y las Provincias Unidas del norte.»⁹⁷ Es decir, quedó un territorio católico, al sur, bajo la dirección de la monarquía española, que ha sido conocido como Flandes, y al norte esta región quedó denominada como Holanda, tierra en la que sus habitantes o la gran mayoría de ellos, tenía creencias protestantes, por lo que la producción de obras artísticas de carácter religioso no fue muy abundante en esos tiempos (a excepción de aquellas con representaciones de pasajes bíblicos) y en vez de éstas, se presentaron creaciones plásticas con escenas con actividades de la vida diaria.

Las obras de los pintores primitivos flamencos fueron muy solicitadas, y se requirió su presencia como pintores de corte en toda Europa –en cortes muy importantes como la de Castilla– siendo que así se extendió su influencia hacia otras regiones del continente. Y aunque tuvieron su propio desarrollo durante el transcurso de los siglos XV y XVI con cierta independencia de la pintura italiana, terminaron adquiriendo su influencia.

Hacia el siglo XVI, la influencia italiana empieza a hacerse presente en la pintura flamenca; en los trabajos del pintor flamenco Quintín Massys o Metsys «...su prurito de finura en el modelado y su interés por la composición son de origen leonardesco [...] además de un modelado exquisito, ofrece una flexibilidad en las formas y una blandura hasta entonces ignoradas por los maestros flamencos».⁹⁸ «*Quintín Massys (Lovaina,1466 – Amberes,1530) [...] Probablemente nació en Lovaina donde se formó bajo la influencia de Dirk Bouts*»⁹⁹ tuvo una actividad pictórica relevante en la primera mitad del siglo XVI en Amberes, ciudad en donde falleció en 1530. «En 1491 -1492 estaba inscrito en el Gremio de San Lucas de Amberes.»¹⁰⁰ En sus primeras obras fechadas de principios del siglo XVI, «se aprecia la simbiosis entre el lenguaje de los primitivos flamencos y el renacimiento italiano»¹⁰¹. *No obstante, el desarrollo de su trabajo artístico lo dirige más hacia «la pintura moralista y de retratos.»*¹⁰²

...en la obra del maestro de Amberes, Quintín Metsys (1466-1530), si bien domina aún la tradición de Van der Weyden en su Descendimiento de la cruz, de Amberes; en la Santa Ana, de Bruselas, y en la cabeza de la Virgen

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ *Ídem.*

⁹⁸ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte*, 9ª. ed., Madrid, Raycar, 1980, p.182.

⁹⁹ «Quintín Massys» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/massys-quintin/>
Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2013.

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ *Ídem.*

¹⁰² *Ídem.*

en oración, de Londres. Metsys, realista y satírico a lo mejor, inclinóse un tanto del lado idealista, pero no trató de falsificar a los italianos.¹⁰³

Hacia finales del siglo XIV y principios del siglo XV los pintores flamencos estaban familiarizados con la actividad comercial y financiera que se producía en la región de los Países Bajos, por lo que no eran ajenos del tipo de sociedad en que vivían y trabajaban. Amberes era en al final del siglo XIV y comienzos del XV una ciudad comercial muy sobresaliente dentro de la industria textil e igualmente era un lugar importante para el arte. Esta particular situación colocó a las actividades profesionales mercantiles como respetables y frecuentes para su representación artística.

La obra pictórica de Quintín Massys o Metsys (fig. 16) expone un interés propio en representar escenas típicas; «... el fruto más fecundo de esta faceta de su personalidad es la creación del cuadro de costumbres».¹⁰⁴



Fig. 16. Quintín Massys o Metsys (1466-1530), *El cambista y su mujer*, 1514. Óleo sobre tabla, 71 × 68 cm, Museo del Louvre, París, Francia. Imagen procedente de: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/moneylender-and-his-wife> Fecha de consulta: 7 septiembre de 2013.

Jan Gossaert, «a veces llamado Mabuse, es a menudo descrito como un pionero “romanista”: fue uno de los primeros artistas flamencos (en) viajar a Italia, y de utilizar los aspectos del arte italiano en los Países Bajos.»¹⁰⁵ Fue un pintor al servicio de Felipe de Borgoña y hacia 1508 le acompaña a Italia, «... para dibujarle aquellos monumentos romanos que considerase más interesantes.»¹⁰⁶ En donde pudo aprender de los avances sobre la disposición de la anatomía humana, de las estructuras y de los elementos que conforman las edificaciones clásicas y, del manejo de la perspectiva que tenían los artistas italianos; elementos valiosos, ya que en sus composiciones se

¹⁰³ Salomón Reinach, *op. cit.*, p.233.

¹⁰⁴ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.* p.184.

¹⁰⁵ «Jan Gossaert» [en línea], disponible en: <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/jan-gossaert>. Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2013.

¹⁰⁶ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.* p.184

aprecian los fondos de carácter arquitectónico en la ambientación de las escenas. El maestro Gossaert establece, desde entonces, entre los pintores flamencos, la moda de hacer un viaje a Italia, de donde se implantaron las tendencias manieristas en las obras de estos artistas. «Gossaert es, además, el primer cultivador flamenco de la fábula mitológica y, en consecuencia, del desnudo clásico.»¹⁰⁷ Formó una combinación de sus propios elementos (de la pintura flamenca) con las características pictóricas de la pintura italiana.

«Hombres dotados de admirables cualidades como Jan Gossaert, de Mabuse, y Bernard van Orley, emprendieron el viaje a Italia, y regresaron a su país llevando un estilo que se asociaba mal con el que habían recibido de sus maestros. Es inútil el insistir sobre esas obras híbridas, aun cuando sean con frecuencia seductoras, en las que el idealismo italiano, la imitación de lo antiguo y el realismo flamenco se yuxtaponen, sin fusionarse.»¹⁰⁸



Fig.17. Jan Gossaert, Mabuse (--1532), *Venus y Cupido*, 1521. Óleo sobre madera de roble curvado 36 x 32.5 cm (41.5 x 30 cm con el espacio interior reservado en el panel). Museo de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jan-jennin-gossaert-dit-mabuse-venus-et-lamour?letter=g&artist=gossaert-jan-jennin> Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2013.

En sus primeros trabajos artísticos se manifiesta la influencia de algunos de los más relevantes maestros primitivos flamencos; sin embargo, sus pinturas tienden con el tiempo a presentar una serie de cambios, como en la anatomía, gruesa y de poca altura (fig. 17), de los personajes que escenifican sus composiciones. No obstante, sus obras adquieren mucha fama y llaman la atención, hasta de personalidades ya reconocidas en esos momentos. «El destruido Descendimiento, de Middelburg, al que dedica cerca de quince años, es una especie de Meca de los pintores flamencos –el propio Durero va a visitarlo–,...»¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 186.

¹⁰⁸ Salomón Reinach, *op. cit.*, p. 223

¹⁰⁹ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.* p.186

Posterior a Jan Gossaert, surgen otros creadores flamencos como Bernardo van Orley, quien también incorpora en sus obras las características de la pintura primitiva flamenca y la del renacimiento italiano, principalmente en los temas de carácter religioso, los cuales eran muy populares entre los artistas flamencos de ese periodo (finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI) en las ciudades de esta región, en donde la influencia italiana estaba para esos momentos muy presente en la pintura.

Bernard van Orley, nacido « (h. 1488 – 1541)»¹¹⁰, fue un destacado «pintor flamenco de composiciones religiosas, retratos y autor de cartones para tapices y vidrieras. Se supone que se formó en el taller de su padre [...]. En 1518 fue nombrado pintor de la corte de Margarita de Austria...»¹¹¹. En sus primeras obras se aprecian características del modo tradicional de la pintura flamenca. Sin embargo, de manera paulatina, va incorporando a sus trabajos pictóricos, elementos italianizantes (fig. 18), los cuales se cree que conoció a través de los modelos impresos en grabados, pues « Van Orley nunca viajó a Italia, su estilo recibió cada vez más influencia italianizante, inscribiéndose en la escuela romanista...» Tuvo muchos encargos, entre ellos los solicitados por personajes de la clase pudiente; conoció a varias personalidades como el famoso dibujante, pintor y grabador alemán, estuvo con Bernard van Orley. «En 1520 recibió a Alberto Durero, un encuentro que seguramente influyó en la evolución de su pintura.»¹¹² También destacó como diseñador de vidrieras y tapices; «...dibuja también gran número de cartones para la floreciente industria tapicera bruselense.»¹¹³



En esta obra de tipo religioso en donde se muestra la escena de la Sagrada Familia, del pintor Bernard van Orley, se aprecia una composición en la que se mezclan características de la pintura flamenca, como lo es la pequeña ventana que se ve hacia la parte izquierda del espectador, justo debajo de la figura del ángel que sostiene una corona sobre la cabeza de la Virgen; a través de este pequeño vano se vislumbra el paisaje que permite tener una mayor sensación de espacio y profundidad espacial, en donde se utiliza el recurso del tamaño, es decir, las forma allí presentadas son de un tamaño pequeño respecto al tamaño de las figuras de los personajes del primer plano. Los elementos que conforman esta composición se manifiestan con cierto dinamismo y las figuras son más expresivas. También, Bernard van Orley destacó como diseñador de vidrieras y tapices; probablemente por eso exhibe en esta pintura un tapete representado con mucho realismo (detalle), sobre el piso en donde se encuentra la figura del Niño.

Fig. 18. Bernard van Orley (1487/88-1541), La Sagrada Familia, 1522. Óleo sobre madera, 90 x 74 cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://www.museodelprado.es/> Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2013.

En algunas de sus obras, como en los retratos, se aprecian –además del cuidado en la ejecución con sus brillantes colores – las facciones sutiles de rostros pensativos, hasta cierto punto,

¹¹⁰ B.F., «Bernard van Orley» en Museo del Prado online [en línea] [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/orley-bernard-van/>. Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2013.

¹¹¹ *Ídem*.

¹¹² *Ídem*.

¹¹³ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.* p.186.

inexpresivos, y la postura con cierto dinamismo de las figuras como en la imagen de la figura 18. Además de Jan Gossaert y Quentin Massys, Bernard van Orley se puede estimar como uno de los más relevantes pintores flamencos del siglo XVI, que siguen la tendencia artística del Renacimiento italiano.

Lucas van Leyden, fue un artista nacido en 1494 en Leiden, una ciudad de los Países Bajos en donde hacia finales del siglo XV florecieron los establecimientos textiles; «era el hijo del artista Hugo Jacobsz de Leiden. Fue aprendiz primero en el taller de su padre, y más tarde (del) pintor Cornelis Engebrechtsz.»¹¹⁴ Sin embargo, Lucas van Leyden, desde su temprana juventud tuvo mucha aptitud para el grabado. Además, «en 1521, Van Leyden (se) reunió (con) Albrecht Dürer (Alberto Durero) de Alemania, cuyas composiciones y el uso del claroscuro tenido (tuvieron) un profundo efecto en su obra» –en algunas imágenes que se muestran en los grabados realizados por estos dos maestros, se descubren éstas muy similares entre sí, y a la vez, se aprecia un parecido con la figuras de un personaje de una de las pinturas atribuidas a Martín de Vos que se encuentra en la catedral de Cuautitlán, y que son parte del presente estudio, lo que se analizará más adelante– ; tuvo interés en el conocimiento de la anatomía –con influencia del renacimiento italiano, especialmente de la obra de Rafael, «estaba fascinado por las impresiones sobre la base de la obra de Rafael.»¹¹⁵ Los elementos que se presentan en sus trabajos pictóricos se aprecian la minuciosidad o detallismo y su gran grado de naturalismo. Muere en 1533.

Los artistas flamencos eran muy aficionados a pintar cuadros para trípticos, con una tabla o panel mayor al centro y, dos tablas laterales movibles que a manera de puertas encerraban la imagen del interior; los temas eran casi exclusivamente de carácter religioso como el de la pintura de la fig.19 de Lucas van Leyden, en donde se aprecia a la las figuras de San Pedro con una gran llave cargando en su mano izquierda, de apariencia más joven que San Pablo quien se observa también sentado y descalzo, sosteniendo con su mano izquierda un gran libro sobre su pierna; una espada se alcanza a ver tirada entre el suelo rocoso En las composiciones de las alas exteriores de este tríptico se observa un paisaje que se complementa cuando éstas se cierran. En las obras de varios de los pintores flamencos de esta época, se puede apreciar que los elementos tradicionales poco a poco se van mezclando con los de la pintura italiana, no obstante, los esquemas compositivos y algunos de sus elementos principales subsisten y reaparecen en obras de artistas posteriores, como en el caso de una pintura con el tema del *Juicio Final* de Martín de Vos –de quien trata este estudio– y la pintura del panel principal de este tríptico del maestro Lucas van Leyden; lo que se verá en un capítulo subsiguiente de este trabajo.

¹¹⁴ «Lucas van Leyden » en *Rijks Museum* [en línea], disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/lucas-van-leyden> Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2013

¹¹⁵ *ídem*.



Fig. 19. Lucas van Leyden, *San Pedro y San Pablo con el naufragio en la costa de Malta en el fondo, (alas externas de El Juicio Final)*, ca. 1526-1527. Óleo sobre tabla, 264× 76 cm. Cada panel lateral. Museo De Lakenhal, Leiden, Holanda. Imagen procedente de: <http://collectie.lakenhal.nl/collectie?keyword%5B0%5D=lucas+van+leyden&page=1&item=3> Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013. <http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/7225> Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

Jan van Scorel, fue otro de los pintores sobresalientes de ese periodo en la región de Flandes; nació en «Schoorl en 1495- Utrecht, 1562»¹¹⁶ y desde pequeño fue aprendiz de pintor «Estudió con varios artistas locales»¹¹⁷. Hacia 1519, visitó Alemania, en –donde visitó a Durero–, [...] a Venecia, desde donde viajó a Tierra Santa.»¹¹⁸ De regreso a Italia, «El papa Adriano VI se convirtió en el protector más importante de Van Scorel y en 1522 le nombró conservador de la colección pontificia del Belvedere.»¹¹⁹ De regreso a su tierra, contribuyó a la introducción de las ideas renacentistas en la actividad pictórica en los Países Bajos. Realizó muchas obras para retablos, pero fueron «destruidas durante el movimiento iconoclasta de 1566.»¹²⁰

¹¹⁶ B.F., «Jan van Scorel» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/scorel-jan-van/>. Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2013.

¹¹⁷ *Ídem.*

¹¹⁸ *Ídem.*

¹¹⁹ *Ídem.*

¹²⁰ B.F., «Jan van Scorel» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/scorel-jan-van/>. Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2013.



Esta obra (fig.20) muestra el retrato de medio cuerpo un personaje, quien mirando de frente al espectador, señala hacia atrás de la imagen para señalar una construcción que se mira al fondo y conforma el paisaje; la disminución del tamaño de la estructura, así como el cambio de tonalidades, con un difuminado que permite percibir una atmosfera que contribuye a sentir una profundidad ilusoria por parte del observador.

El retrato capta al personaje de manera muy espontánea, es decir, como si se le hubiera tomado una fotografía instantánea, en la cual se destaca su imagen, su volumetría con relación al tamaño de la imagen

Fig. 20. Jan van Scorel (1495-1562), *Un Humanista*, h. 1525. Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-humanista/> Fecha de consulta: 22/09/2013.

Maerten van Heemskerck¹²¹ quién nació «en 1498, Heemskerck, Holanda y murió en Haarlem en 1574.»¹²² Fue un retratista y pintor, sobretodo de temas religiosos con inspiración artística a la manera del renacimiento italiano; fue «uno de los pintores manieristas líderes en Holanda del siglo 16 que trabajan en la forma de estilo italiano.»¹²³ Maerten van Heemskerck asistió a Jan van Scorel en el taller que éste último abrió en Haarlem, y tiempo después visitó Roma (1532-35) en donde realizó un estudio minucioso de anatomía de las estatuas antiguas¹²⁴ y dibujó muchos bocetos de estructuras antiguas italianas. Sus obras artísticas abordan temas con «escenas bíblicas, mitológicas y alegóricas, además de ser un retratista popular.»¹²⁵ Debido a los altercados religiosos derivados de la Reforma protestante, los que generaron una destrucción de imágenes religiosas, su trabajo «se centró en el diseño de estampados»¹²⁶ y ya no a las pinturas, no obstante, su trabajo pictórico ayudó a difundir el Manierismo en la región de Flandes; con seguridad tuvo influencia en muchos pintores flamencos contemporáneos y en algunos que nacieron tiempo después, entre ellos el pintor Martín de Vos de quien trata este estudio.

¹²¹ «Maerten van Heemskerck» en *Enciclopedia Británica* [en línea], disponible en: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/259353/Maerten-van-Heemskerck>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013.

¹²² *Ídem*.

¹²³ *Ídem*.

¹²⁴ *Ídem*.

¹²⁵ «Maarten van Heemskerck» en Rijk Museum [en línea], disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/maarten-van-heemskerck> Fecha de Consulta: 10 de septiembre de 2013.

¹²⁶ «Maerten van Heemskerck» en The J. Paul Getty Museum [en línea], disponible en: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3018> Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2013.



Fig. 21. Maerten van Heemskerck, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1532. Óleo sobre tabla, 168x 235 cm. Museo Frans Hals, Haarlem, Holanda. Imagen procedente de: <http://www.franshalsmuseum.nl/en/collection/search-collection/st-luke-painting-the-virgin-366/> fecha de consulta: 12 de septiembre de 2013.

La composición de esta pintura (fig.21) contiene un tema religioso que es muy recurrido por varios de los artistas flamencos, pues es el emblema del gremio de los pintores, quienes hicieron su propia versión sobre este mismo asunto, desde el pintor Roger van der Weyden (con un cuadro que se encuentra en el museo de Bellas Artes de Boston, Massachusetts, Estados Unidos), así como el pintor, motivo de este estudio Martín de Vos, que también tiene un cuadro con este mismo tema, como se verá un poco más adelante. En esta composición, con gran influencia de la pintura italiana, (en los relieves y el busto de un personaje que remata el soporte vertical del caballete); se puede observar que San Lucas pinta a la Virgen cargando al Niño, en donde se enseñan varios objetos que contienen un significado, como el toro que se ve representado en el relieve lateral del sillón del santo; la hoja que se muestra clavada sobre una especie de templete situado en la esquina izquierda de la composición en la que se encuentra la Virgen con el Niño; asimismo, en la parte opuesta aparece la figura coronada con guirnaldas de algún personaje que aconseja a San Lucas sobre su trabajo. El colorido es brillante y a la vez, contrastante, lo que permite exhibir el volumen de las figuras.

*Lambert Lombart*¹²⁷ fue un notable y multifacético artista: «pintor flamenco, dibujante, grabador, arquitecto y anticuario...»¹²⁸ es decir, fue un hombre con inclinaciones académicas. Nació en Lieja en 1505. «Se formó en Amberes y fue influenciado por Gossaert y Jan van Scorel.»¹²⁹; su presencia fue trascendente para el desarrollo de la pintura en la ciudad de Amberes. En su momento gozó de una gran fama artística; y dada su amplia cultura y competencia acerca del arte italiano del renacimiento tuvo muchos discípulos, entre ellos, el pintor flamenco Frans Floris de Vriendt. El maestro Lambert Lombard murió en agosto de 1566.¹³⁰

¹²⁷ «Lambert Lombard» [en línea], disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100113648>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013.

¹²⁸ *Ídem*.

¹²⁹ *Ídem*.

¹³⁰ «Lambert Lombard» [en línea], disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100113648>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013.



Fig. 22. Lambert Lombard (1505-1566), *El Milagro de los panes y los peces*, s/f. Óleo sobre madera, 104 x 110cm. Rockoxhuis, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: [http://www.termitators.com/artworkprofile/Lombard Lambert-The Miracle of the Loaves and fishes](http://www.termitators.com/artworkprofile/Lombard%20Lambert-The%20Miracle%20of%20the%20Loaves%20and%20fishes) Fecha de consulta: 22/09/2013.

El milagro de los panes y de los peces es considerado como uno de los cuadros más importantes del pintor Lambert Lombard; en esta obra se puede percibir la influencia italiana al ver el vestuario de los personajes, proveniente de los modelos de la antigüedad clásica, en donde se aprecia la forma particular del plegado de las telas. Asimismo, las características de la pintura de los primitivos flamencos, también afloran en esta pintura, cuando al ver el fondo de la imagen la mirada se encuentra con el paisaje conformado por un río que es flanqueado por escarpados muros de piedra que quedan precisamente sobre la línea de un horizonte alto, lo que permite ubicar al espectador en un nivel ligeramente más arriba del plano de donde se encuentra la escena de esta composición.

Frans Floris de Vriendt «quien nació en Amberes hacia 1519.»¹³¹; durante su juventud, estudió con «Lambert Lombard, que le animó a viajar a Italia»¹³² para estudiar el arte de esa región. «...introdujo en Flandes y los Países Bajos el Manierismo italiano, llamado «*romanismo*» por los flamencos.»¹³³ Su obra pictórica manifiesta los elementos del manierismo, no obstante, también asoman en ella las características de la pintura flamenca; conocido por esta razón como un pintor romanista, debido a la influencia de la pintura renacentista italiana en su trabajos artísticos. En algunas de sus composiciones, las figuras de los personajes exhiben un gran manejo de la anatomía del cuerpo humano (fig. 23). Tuvo varios alumnos, «Martín de Vos fue discípulo, en su niñez, de su padre, y de adolescente, de Frans Floris»¹³⁴; fue un notable pintor flamenco de quien

¹³¹ «Frans Floris de Vriendt: el manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/> Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2013

¹³² *Ídem.*

¹³³ *Ídem.*

¹³⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 8.

su participación es significativa dentro del arte de la región de Flandes. « Murió el 1 de octubre de 1570 en Amberes.»¹³⁵



Fig.23. Frans Floris de Vriendt (1519-1570), *Virgenes sabias y absurdas*, s/f. Óleo sobre madera, 118 x 132 cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/210901/Frans-I-Floris> fecha de consulta: 16 de septiembre de 2013.

La parábola de las vírgenes sabias o la parábola de las diez muchachas es una parábola de Jesús de Nazaret, representada en este cuadro (fig.23), cuyo autor es el maestro Frans Floris. En esta pintura se puede apreciar una composición compensada en donde aparecen diez figuras de mujeres divididas en dos grupos, hacia la izquierda – las que se encuentran atentas llenando su lámpara de aceite– y las del grupo que está hacia la derecha del cuadro –las que se muestran recostadas y dormidas–, que conforme a este suceso aparente, trata acerca de una enseñanza moral y religiosa. De acuerdo a la tradición de la pintura flamenca, se aprecia en el fondo de la composición el paisaje, situado sobre un horizonte elevado, conformado por edificaciones, el cual se vislumbra hacia la esquina superior derecha; de la misma forma, al centro de la imagen se aprecia (en tonalidades más apagadas) el parámetro de una construcción que está constituido por un portal al frente que contiene una puerta central, en donde se ven algunos personajes que corren en esa dirección; justamente por arriba de estos elementos se advierte con tûmulo de nubes grises que se abre para dar paso a una figura celeste que se asoma dirigiendo su brazo extendido en dirección hacia el grupo de mujeres que está preparando las lámparas de aceite. Todas las figuras femeninas ostentan vestimentas a la manera clásica, las cuales se muestran en tonalidades muy brillantes y con pliegues ondulados.

Antonio van Dashorst Mor, llamado en España Antonio Moro, fue un pintor que nació en la ciudad de «Utrecht entre 1516 y 1520»¹³⁶; desarrolló su trabajo artístico en varios lugares de Europa. En su ciudad natal «fue discípulo de Jan van Scorel y pasó a ser su ayudante hacia 1540.»¹³⁷ Al igual que otros pintores flamencos de su tiempo, Antonio van Dashorst Mor, viajó a Italia por un tiempo, y poco después de regresar, «en 1547 fue admitido como maestro del Gremio de San

¹³⁵ «Frans Floris de Vriendt: el manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/>. Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2013.

¹³⁶ Annemarie Jordan, «Antonio Moro. Anton van Dashorst Mor» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/moro-antonio-anton-van-dashorst-mor/>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013.

¹³⁷ *Idem*.

Lucas en Amberes.»¹³⁸ Este artista más bien «...se dedica al retrato»¹³⁹Trabajó para personas influyentes de la corte de Carlos V, «que a menudo se refería a él como *mi pintor*.»¹⁴⁰ Con su hijo – de quien llegó a ser su pintor oficial– «En diciembre de ese mismo año recibió el nombramiento oficial de pintor de Felipe II...»¹⁴¹ retratando a varios miembros de su familia y de su corte. Su labor artística consistió principalmente en la realización de retratos de personas, trabajos en donde se reflejan las «tradiciones retratistas más antiguas, que conjugan la precisión norteña con modelos italianos [...] precisión acerada con colores y tonos apagados, el detallismo en telas, plegados y calidades...»¹⁴² En España tuvo muchos discípulos y seguidores. También trabajó en los Países Bajos; al final de su vida regresó a Amberes, y al parecer, allí murió hacia 1476.



Los retratos de Antonio Moro expresan en su configuración la concisión y exactitud tradicional de la pintura flamenca en combinación con la de los modelos italianos. Las tonalidades aceradas utilizadas en su obra; los fondos neutros (por lo general) y la forma en que ilumina los rostros de los personajes de la que emerge una mirada penetrante que ve – traspasa– al observador; reflejando su expresión, su sensibilidad humana. (fig.24)

Fig. 24. Antonio Moro van Dashorst (1516/20-76), *retrato de Jan van Scorel*, 1559-1560. Óleo sobre tabla, 56.5 cm. de diámetro. Marco: 74.5 x 75.0 cm Sociedad de anticuarios de Londres. Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: http://www.sal.org.uk/museum/paintings/235458.jpg/photoalbum_photo_view?b_start=26 Fecha de consulta: 18/09/2013.

Pieter Kempeneer fue un notable artista flamenco (tenía conocimientos de arquitectura, escultura, matemáticas y astronomía); «nació en Bruselas en el año de 1503»¹⁴³; conocido en España, «con el nombre castellanizado de Pedro de Campaña.»¹⁴⁴ Después de iniciar sus estudios pictóricos en su ciudad natal, emprendió un viaje a Italia, como era lo acostumbrado en su tiempo, en donde pudo conocer y estudiar las obras de los más famosos maestros del arte del renacimiento italiano; estando en Bolonia decoró «en el año 1529 la creación de algunos arcos de triunfo levantados con motivo de la coronación del emperador Carlos.»¹⁴⁵ *Es en España donde pasa la mayor parte de su vida; se estableció en Sevilla* «atraído por su fama cultural y su riqueza, y allí residió hasta 1563, año en que se cree que se volvió a Flandes, donde murió en 1580.»¹⁴⁶ En la

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.* p.188

¹⁴⁰ *Ídem*.

¹⁴¹ Annemarie Jordan, «Antonio Moro. Anton van Dashorst Mor» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/moro-antonio-anton-van-dashorst-mor/>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013.

¹⁴² *Ídem*.

¹⁴³ «Pedro de Campaña» [en línea], disponible en: http://enciclopedia.us.es/index.php/Pedro_de_Campa%C3%B1a.

Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.

¹⁴⁴ *Ídem*.

¹⁴⁵ *Ídem*.

¹⁴⁶ *Ídem*.

catedral de Sevilla se encuentran las obras pictóricas que son consideradas como sus trabajos más importantes. Pedro de Campaña regresó definitivamente a Bruselas alrededor de 156, en donde trabajó diseñando para una fábrica de tapices.



En la imagen (fig.25), se puede apreciar el panel central del retablo de la Purificación de la catedral de Sevilla, en España, el que puede considerarse como una de las obras más importantes de ese momento en España (llamado Renacimiento hispano) y además, ha sido restaurada recientemente. Esta pintura realizada por el maestro Pedro de Campaña hacia 1556, muestra una composición, que se estima de tendencia manierista, en la que se observa a un grupo de personas, cuyas bien definidas y elegantes figuras, visten ropajes que exhiben pliegues que caen suavemente, no en quiebres, los cuales enseñan un colorido que gracias a las tonalidades luminosas, resaltan sobre los elementos arquitectónicos dispuestos en una perspectiva de un punto de fuga central, y que conforma el fondo de esta pintura. Hacia la parte derecha de esta obra se percibe un vano alargado por el cual se deja ver parte del paisaje urbano exterior.

Fig. 25. Pedro de Campaña (1503 - ca. 1580), *Purificación de María en el templo*, 1566. Pintura antes y después de la restauración llevada por el Museo del Prado. Óleo sobre madera de roble, 330 x 240 cm. Retablo de la Capilla del Mariscal en la Catedral de Sevilla, Sevilla, España. Imagen procedente de: <http://www.museodelprado.es/investigacion/restauraciones/restauracion-de-emla-purificacion-de-la-virgenem-de-pedro-de-campana/> Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.

En la secuencia de las imágenes correspondientes a este capítulo, se han podido observar las obras de algunos de los artistas flamencos más importantes y representativos, quienes estuvieron activos entre los siglos XV y XVI en la región de Flandes (o Países Bajos); en sus trabajos, se aprecian las características principales de la pintura flamenca, la que dada su valiosa trascendencia en toda Europa a lo largo de esta época, debido al perfeccionamiento de la técnica al óleo que posibilita un secado mediante la utilización de distintos aceites; el empleo de varias capas de pintura para lograr mayor luz en el cuadro y dar otros ciertos efectos, como el de detallar la imagen con precisión, aunado de las formas naturales apegadas lo más posible a como se observan en la realidad; las escenas del paisaje provienen, algunas veces de la ventana, en donde se vislumbran escenas con elementos imaginarios, o bien, los elementos representados forman parte de la naturaleza, y también se presentan estructuras urbanas. En esos tiempos la religión tenía gran importancia social, por lo que abunda la producción pictórica con pasajes de la Biblia y la representación llena de símbolos religiosos; se pintan las imágenes de los santos y mártires y de la Virgen María. Asimismo, otra de las categorías o clases utilizadas en sus pinturas fue el retrato, el cual fue impulsado por los comerciantes pudientes para ostentar su fuerza. Los retratos se elaboraron con mucha fidelidad, y exponiendo la personalidad o carácter del individuo, quien se muestra normalmente de (casi) medio cuerpo, y a su vez, algo girado, es decir, como si estuviera

de tres cuartas partes a la vista del espectador, lo que permite dar una sensación de profundidad y volumen virtual en el cuadro; el fondo es presentado con tonalidades neutras y oscuras; asimismo, el personaje puede portar algún objeto de modo simbólico.

Los artistas flamencos utilizaron la perspectiva lineal y aérea de manera práctica, es decir, con un procedimiento diferente a cómo la emplearon los pintores renacentistas italianos, quienes recurrieron a estudios matemáticos (geométricos) más complicados para la ejecución de sus trazos; sin embargo, los pintores flamencos se sirvieron de un conocimiento resultado de sus experiencias pictóricas diarias para lograr un espacio virtual en sus cuadros. El desenvolvimiento de la actividad pictórica en esta región europea se llevó a cabo, se puede pensar, principalmente por la transmisión de los conocimientos adquiridos de una generación a otra, con antecedentes de los manuscritos iluminados de las últimas etapas del gótico, y su continuación hacia las creaciones de los grandes maestros flamencos, cuyas características se fueron transmitiendo en nuevos personajes, quienes a su vez, imprimieron en sus obras su propia personalidad, hasta llegar a la época en la que se realizaban trabajos artísticos con influencia de la pintura renacentista italiana, con sus principales autores, entre ellos, maestros y pintores contemporáneos de Martín de Vos, personaje motivo de este estudio.

*

1.4 Acerca de la Perspectiva.

Esta sección trata sobre ciertas consideraciones acerca del tema de la Perspectiva, se tratará de llevar una secuencia a manera de referir este esquema en el tiempo, relacionándolo con este estudio. El trabajo de los pintores *primitivos flamencos*, destaca por su calidad para representar las formas de la realidad con un alto grado de minuciosidad, es decir, de lograr un efecto visual muy escrupuloso de las imágenes. Sin embargo, se valieron de un lenguaje artístico diferente al de los italianos, su técnica para la representación de la realidad fue en base a la práctica, pues no se sirvieron del método de perspectiva basado en la geometría –de manera científica–; no obstante, en las obras flamencas se exhibe una sensación de profundidad precisa, que se presenta como otra de sus cualidades más sobresalientes.

La perspectiva lineal es un método de representación gráfica que comprende una serie de procedimientos que permiten dibujar adecuadamente los objetos tal y como se ven en la realidad; este engaño visual recrea la profundidad y ayuda a determinar la situación de los objetos y su posición respecto a diferentes distancias en donde se observan los efectos de reducción en el espacio virtual; por medio de un sistema de correspondencia o concordancia entre las diferentes partes –razones y proporciones– haciendo que suceda la ordenación formal del espacio, es decir, que se pueda *ver* en la superficie del cuadro.

La perspectiva fue utilizada como un sistema de representación de un espacio no real, sobre un plano, y de los cuerpos que se encuentran en él; los pintores italianos empleaban la formulación teórica del sistema de forma científica (geométrica), y los artistas flamencos la utilizaban, pero de manera más empírica; con la finalidad de dar una visión más clara y poder apreciar mejor las formas de los objetos. “La perspectiva es el elemento plástico que hace posible la visualización sensorial del espacio pictórico. En virtud de la misión que le compete, la definiríamos diciendo que es *el dibujo del espacio*».¹⁴⁷

No obstante dentro de los sistemas perspectivos, el cónico es el que comprende la representación más cierta de un objeto, es decir, más realista de las cosas tal como se observan en la existencia; la disminución del tamaño de los objetos conforme se van alejando del punto de vista del observador, sobre una malla o red dispuesta con rectas paralelas, las cuales desaparecen en un lugar (o lugares) en el horizonte de la imagen, el que se llamará punto de fuga. Este tipo de perspectiva se desarrolló durante el Renacimiento, aplicándose en la pintura, de ahí los términos del plano del cuadro, que se relacionan con elementos del quehacer pictórico. Su trazo es, hasta cierto grado, complejo y se deben considerar varios componentes en su procedimiento.

La perspectiva tiene que ver con el conjunto de conocimientos, (como el grado de desarrollo artístico y científico, en una determinada época); con el modo de pensar que caracteriza a una persona o a un grupo social, permitiendo ampliar su sentido crítico, al plasmar sus ideas– resultado de una reflexión visual– sobre un plano.

Así de acuerdo a sus reglas o normas, las que se han ido registrando por formulaciones razonadas, o bien, guiadas por la intuición, los artistas han empleado determinados modelos de este elemento plástico en diferentes épocas del tiempo, en donde la filosofía y la religión, así como las matemáticas, óptica y geometría han estado ligadas como requerimientos teóricos al empeño de la expresión artística de una concepción espacial. En el transcurrir del tiempo, los dibujos realizados por el ser humano han permitido exhibir las distintas fases de la representación virtual del espacio y de los objetos que en él se encuentran.

En la antigüedad el hombre primitivo sentía el espacio, y a partir de los otros elementos que tenía en su entorno, lo podía percibir sin que el espacio tuviera una forma creada por él, más se percibe entre las imágenes que se representan sobre una superficie, para transmitir ideas o pensamientos, en donde la presencia del espacio y de la profundidad se determina entre lo que se encuentra entre una figura y otra; delante y atrás, alejado y cercano, esto se soluciona con la «ley de frontalidad», en donde las figuras son contempladas preferentemente de frente, como un recurso de superposición de las figuras, las cuales tienden a ser muy simétricas; por lo que la perspectiva cónica no se encuentra aún en este tipo de representaciones.

Durante la Edad Media, se considera al espacio, y «la perspectiva se somete al engranaje cosmológico de la época [] Lo concibe, sobre todo para reconocerle una *voluntad trascendente*; su estructura y características están preestablecidas».¹⁴⁸ En esos momentos aparecen otros lugares en el espacio: el cielo, el paraíso que es el lugar asignado para el ser humano al terminar

¹⁴⁷ Oswaldo López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Editorial Labor, p.121

¹⁴⁸ Oswaldo López Chuhurra, *op. cit.*, p. 123

su vida; y en contraposición estará ubicado el infierno, las tinieblas. Estos lugares se llenarán de formas creando así una relación con el espacio, en donde el hombre vive y tiene comunicación con la Divinidad; ahora las imágenes representadas tienen determinado lugar en el cuadro, pues se sabe que hay una distancia que separa y, a la vez, une al hombre de los seres divinos; así la figura del hombre aparece más chica o reducida, debido a su importancia, en relación con la figura divina. Esta diferenciación se presenta en una vista escalonada y organizada en la cual la figura con mayor trascendencia aparece más grande, en un lugar plenamente privilegiado, escogido, un lugar con carácter celestial, deífico. «El dibujo del espacio es más conceptual que sensible»;¹⁴⁹ cerca-lejos, ser humano-Divinidad. Espacio en donde el hombre no es exactamente el centro de la atención visual de la imagen representada.

Durante el periodo del Renacimiento, el hombre se convierte en el punto de interés; los conocimientos adquiridos por los hombres obtenidos a partir de los modelos de la cultura clásica eran más apreciados que los provenientes de un modelo del medioevo; el ser humano empieza a observar y desarrolla muchas preguntas relacionadas con el tema espacial. En este periodo se llega a representar la realidad de una manera mejorada al igual que los objetos, por medio de la utilización de la perspectiva geométrica (en forma de un recuadro plano) como si fueran percibidos por un ojo, que a manera ventana se pidiera asomar y ver el mundo, así con la certeza que da el manejo de los elementos como el punto de fuga, como el lugar geométrico en donde convergen todas las diagonales; el punto de observación y la línea del horizonte, se recreará virtualmente el espacio (tridimensional) en donde se podrán representar los objetos dentro de una secuencia espacial, que será finita, ya que tiene límites preestablecidos por el mismo trazo de su dibujo, sin embargo, el espectador podrá tener una sensación ilusoria de un espacio infinito.

Alberto Durero también realizó una serie de estudios acerca de la perspectiva. «Durero dice que la perspectiva es una palabra latina que significa *Durchsehung* (mirar a través de algo). Según la cuñó Boecio y se utilizó por todos los escritores antes del siglo XV, la palabra *perspectiva* hace referencia a *perspicere* en el sentido de *ver claramente* y no en el sentido de *ver a través*; traducción directa del griego [...], designa una teoría matemática de la visión y no un método matemático de representación gráfica.»¹⁵⁰

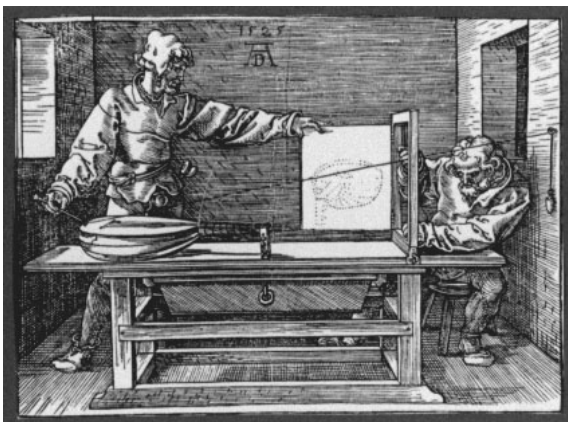
Durante el siglo XV, los italianos lograron el esclarecimiento de la perspectiva desde un enfoque matemático, exacto, de acuerdo a un procedimiento que les permitía dibujar como si contemplaran lo que pasa de un lado a otro (entre un recuadro o especie de ventana); en donde la configuración de la perspectiva se da a partir de los recorridos visuales dispuestos con líneas rectas que forman un cono con el vértice en el ojo y su base en el objeto a representar; la superficie de trabajo pasa a ser el plano (del cuadro) que cruza a este cono visual (fig.26).

Los artistas flamencos, un poco antes, también llegaron a una solución, pero fundamentada en la experiencia, en su práctica cotidiana del propio oficio y su propia percepción visual, pudiendo conseguir un esquema cuidadoso para poder utilizarlo en la representación de los objetos. El planteamiento geométrico del Renacimiento se considera como un *recuadro plano* en intersección

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 125

¹⁵⁰ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.11

con el cono visual, formado desde el *centro visual* o lugar de unión con los distintos puntos de la forma espacial a representar.



Alberto Durero,
Dibujante de un laúd, 1525,
Xilografía a fibra. 130 x 183 mm.
Madrid, Biblioteca Nacional de España

Fig.26. Alberto Durero (1471-1528), *Imagen del Tratado Underweysung der Messung* , 1525. Grabado en madera. Imagen procedente de: <http://www.mat.ucm.es/~jesusr/expogp/durero.html>. Fecha de consulta: 06 de enero de 2013.

Considerando que en el plano horizontal se tienen los valores de la anchura y en el plano vertical (el alzado) los de la altura, estos valores trasladados a un dibujo arrojan la perspectiva. El *punto de vista* queda determinado por la perpendicular que va desde el ojo del observador al plano de proyección, en el punto de vista se encuentran todas las ortogonales o líneas de profundidad; las paralelas, independientemente de su orientación siempre tienen un punto de fuga común. Cuando se localizan en un plano horizontal, el punto de fuga estará sobre el *horizonte*, que es la línea horizontal que pasa sobre el punto de vista, es decir, a la altura de la visión del observador. Si con el plano del cuadro constituyen un ángulo (de 45°) la separación que haya entre el punto de fuga y el punto de vista es igual a la distancia, que existe entre el ojo y el plano del cuadro, (fig.27). En la perspectiva central se considera dentro de su trazo que el observador tiene la vista fija, es decir, prácticamente como si se mirara con único ojo (fijo), sin considerar el movimiento natural de los ojos, los cuales están en constante actividad; asimismo la imagen que se forma al interior del ojo no es plana, sino que se proyecta sobre una superficie curva o semiesférica, por la propia anatomía de este órgano visual.

Con el método perspectivo (científico) se había logrado una forma de representación similar a la de la visión natural, que podía ser utilizada en las obras artísticas. Por otra parte en el norte europeo, el método perspectivo (práctico) empleado en las representaciones en el ámbito artístico consideraba que las líneas de profundidad se fugarían de dos en dos hacia lugares distintos localizados en un eje general con forma de espina de pez como eje de fuga, y no ubicados en un solo punto de fuga; sin embargo, con este procedimiento se presentaban ciertos problemas, pues las medidas disminuyen hacia el fondo pero no siguiendo un orden, generando figuras desproporcionadas (fig.28), dada la inexactitud de su construcción. No obstante, se logró dar una sensación de profundidad espacial muy real en muchas de sus creaciones (fig. 29).

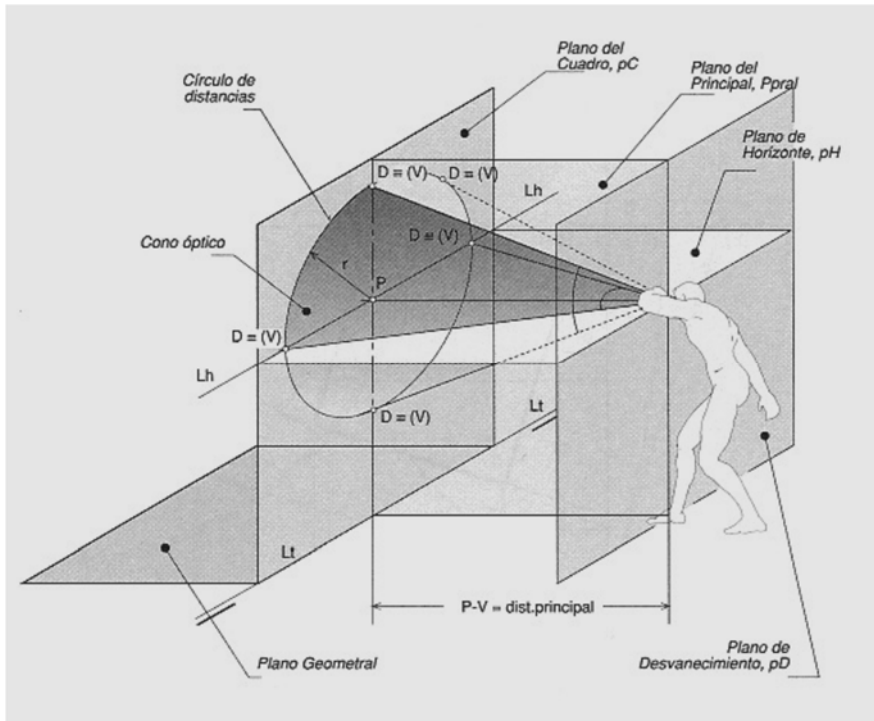


Fig. 27. Elementos de la Perspectiva Cónica. Imagen procedente de: <http://www.arededibujo.es/documentos/2-bachillerato/conica/perspectiva-conica.pdf>. Curso2008-2009.

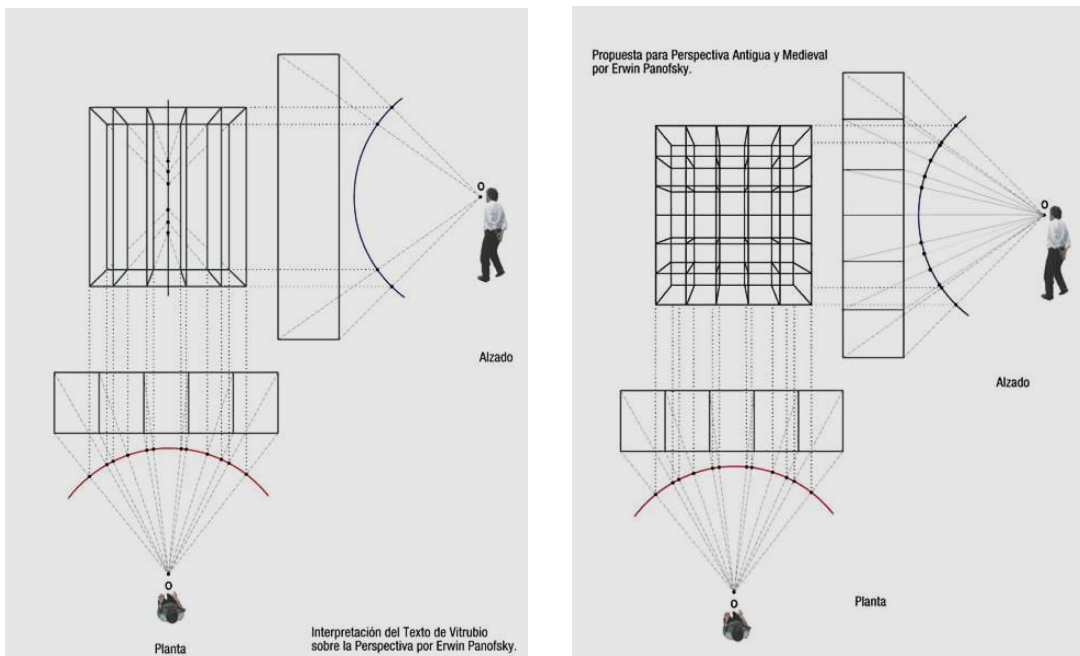


Fig.28. Propuesta para Perspectiva Antigua y Medieval por Erwin Panofsky. Imagen procedente de: http://www.seta.udl.es/laocoon/issue_01/art_04.html. Fecha de consulta: 06 de enero de 2013.



Fig. 29. Jan van Eyck (c.1390 a 1441), *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434. Óleo sobre tabla. 82×60 cm Galería Nacional, Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait/*/key-facts. Fecha de consulta: 07 de enero de 2013.

En la pintura de la figura 29, *retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, o también conocido como *el matrimonio Arnolfini*, se puede apreciar el gran dominio que su autor, el pintor flamenco Jan van Eyck, tenía sobre la perspectiva, lo que le permite imitar con mucha fidelidad el mundo real, es decir, representa de manera tridimensional *el mundo que se puede ver*; sorprende la precisión con la que logra detallar los objetos, a pesar de que el cuadro no es de gran formato. Aunado a la perspectiva, el tratamiento de la luz es otro de los elementos relevantes que identifican a este trabajo; desde la ventana, la luz ambiente de manera clara y suave, como si se disolviera gradualmente llegando a la superficie de los objetos que se muestran en esta pintura; por ejemplo, la luz ilumina las telas plegadas que conforman la vestimenta de los personajes de esta composición, logrando varios efectos, dados los distintos matices utilizados. El lugar en donde se lleva a cabo la escena es un espacio interior – una habitación– en el que se presentan varios objetos cargados de diferentes significados, seguramente relacionados con el asunto que se observa en esta obra: la celebración de un matrimonio.

Atrae la atención el espejo redondo que se encuentra colocado en la parte central de la pintura y a la altura de la vista del espectador; es como si en primera instancia, se pensara que el punto de fuga estuviera allí, en el centro del espejo redondo, sin embargo, al mover el ojo hacia abajo, considerando ese mismo eje visual, se hallara otro lugar en el que convergen las líneas de fuga (sugeridas por las piezas alargadas del piso de duela), lo que produce una sensación de estar dentro de la habitación en donde se está realizando la escena; no sólo se observa la imagen, sino que el espectador de repente está dentro –visualmente– del cuadro. El espejo redondo que se encuentra colocado sobre la pared interior, la cual está de frente al espectador, forma un nuevo plano visible que acentúa más esa sensación aparente de profundidad espacial, enmarcado por dos planos verticales laterales y dos planos horizontales, el piso y el techo que casi no se percibe, dado el trazo de la perspectiva en esta composición, el plano horizontal superior casi no aparece, y es aquí donde el color –con tonalidades oscuras– forma una parte importante y enfatiza la perspectiva del cuadro.



Fig.30. Rafael Sanzio (1483-1520), *Los desposorios de la Virgen*, 1504. Temple y óleo sobre tabla. 170 x 117 cm Pinacoteca de Brera, Milán, Italia. Imagen procedente de: <http://contemplalaobra.blogspot.mx/2009/03/rafael-desposorios-de-la-virgen.html>. Fecha de consulta: 06 de enero de 2013.

En el norte de Europa, se consiguió una construcción de un método perspectivo de una manera totalmente apoyada en la experiencia cotidiana (práctica); durante el periodo del Renacimiento se alcanzó la ordenación de la imagen del espacio sobre un plano matemático, creando de esta forma una construcción geométrica que se empleó en varias obras artísticas (Fig. 30).

En el cuadro titulado *Los desposorios de la Virgen* del maestro Rafael Sanzio se aprecia una composición muy simétrica (con mucho equilibrio, muy ordenada); el horizonte se observa ligeramente alto, y sobre éste, en medio, se encuentra la estructura de un templo circular con formas clásicas; el vano de la entrada al lugar queda justamente al centro de la imagen, y hacia este punto parecen converger las líneas de los pavimentos que llegan al pie de las escalinatas del edificio, el cual aparece representado con un número igual de elementos arquitectónicos hacia la izquierda y a la derecha. También, como si en este lugar pasara un eje vertical y otro horizontal, perpendicular al primero, en el que se exhibe, para enfatizar la lejanía, un paisaje sobrio, asimismo, se presentan varias figuras colocadas casi a la misma altura, pero a diferentes distancias; las que se encuentran cercanas al nivel del horizonte se reducen en tamaño para simular profundidad por efecto de perspectiva, mientras las que se ven en un primer plano, los personajes principales –la Virgen maría, San José y el sacerdote–son de un tamaño mucho mayor, y están en la parte inferior de la pintura.

Hasta cierto punto da la impresión de una escena bastante estática, a pesar de que algunos de los personajes manifiestan cierto movimiento en su disposición corporal.

A continuación, en la siguiente sección (II Vida y formación), se hace una referencia a ciertos sucesos en la vida del artista flamenco Martín de Vos, apoyándose en los datos contenidos en los trabajos que han hecho al respecto algunos escritores, así como en la información proveniente de algunas partes de documentos encontrados en línea. Tratando de anotar las referencias y citas de sus trabajos lo mejor posible, para la mejor comprensión de las circunstancias del pintor flamenco motivo de este estudio.

*

II. VIDA Y FORMACIÓN.

2.1 Martín de Vos.

Como se mencionó en el capítulo anterior, al México virreinal arribaron varios artistas (como arquitectos, escultores y pintores) de origen europeo durante el transcurso del siglo XVI, así también llegaron desde Europa objetos artísticos que cambiaron e influyeron en el gusto estético de la nueva sociedad. Entre estas cosas se hallaban, algunas pinturas y grabados, elaboradas por maestros flamencos, como las pinturas que actualmente se encuentran en el altar mayor de la Catedral de Cuautitlán, en el Estado de México, y cuya autoría se atribuye al pintor Martín de Vos –dado que uno de los cuadros, especialmente la que ostenta su firma, «San Miguel luchando con el diablo es el más importante. Está firmado y fechado»¹⁵¹ –; no obstante, nunca se encontraron datos de que este artista personalmente llegara a estos lugares; sus pinturas y, al igual que varias estampas provenientes de grabados realizados en base a sus dibujos, tuvieron influjo en la producción de algunos de los artífices que desarrollaron su obra pictórica en el virreinato de la Nueva España en la segunda parte del siglo XVI y comienzos del XVII, tema que se abordará más adelante.

Martín de Vos fue un creador flamenco, «nacido en Amberes en 1532»¹⁵²; varios de los integrantes de su núcleo familiar se dedicaban al arte, motivo por el que se piensa que su saber artístico inicial fuera desde allí, «... fue discípulo, en su niñez, de su padre, y de adolescente, de Frans Floris»¹⁵³, artista igualmente originario de esa región. Como era lo acostumbrado en su época, Martín de Vos, aún muy joven, emprendió un viaje a Italia, donde visitó las ciudades más importantes. «Estuvo en Venecia, Florencia y Roma. En La Serenísima fue discípulo y colaborador de Tintoretto y sin duda conoció a Tiziano».¹⁵⁴



Fig. 31. Simón Frisius (1570/75-1628/29), (atribuido), *Retrato de Martín de Vos*, 1610. Grabado, 20.1 x 11.7 cm. Imagen procedente de: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/49.html>. Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.

La inscripción que se muestra debajo de la imagen del grabado de la figura 31, narra lo siguiente, (transcripción / traducción de la inscripción): «*Martín de Vos de Amberes, pintor. Quien está ante tu mirada es*

¹⁵¹ Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM -IIE, 1971 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXIX), p.35.

¹⁵² *Ibidem*, p. 8.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 9.

*Martín de Vos, cuyo hermano y padre, también fueron pintores. En su habilidad (talento) este Martín es seguramente un segundo Heemskerck. Ambos pintaban de un modo y trazo similar».*¹⁵⁵

Cuando Martín de Vos regresó a su tierra proveniente de Italia, «...en 1558, [...] recibió su nombramiento de Maestro del Arte de Pintor y [...] Fue decano del Gremio de Pintores en 1572.»¹⁵⁶ Posteriormente, hizo su vida, como toda persona, y también trabajó mucho, hasta que falleció en aquella lejana fecha del «14 de septiembre de 1603».¹⁵⁷ En la región flamenca, la ciudad de Amberes era un punto de creación artística en donde Martín de Vos, junto con otros pintores, estuvo colaborando en la reelaboración de cuadros de retablos para suplir los destruidos en las luchas religiosas originadas (derivadas) por la Reforma protestante, y llevar a cabo nuevos trabajos acordes a los lineamientos de la Contrarreforma católica. «... compartió junto con los hermanos Ambrosius Francken I y Frans Francken II el protagonismo de la pintura contrarreformista antuerpiense de finales del siglo XVI.»¹⁵⁸ Esta situación de descontento por parte de la fracción protestante hacia el exceso de imágenes que abundaban en los edificios religiosos, con seguridad influyó para que Martín de Vos se dedicara a producir más dibujos que pinturas. «Durante el periodo de dominio calvinista, su producción se volcó en dibujos de estampas para los mejores grabadores del momento».¹⁵⁹ Asimismo, estos trabajos fueron tomados como material artístico que sirve de inspiración para la elaboración de numerosos cuadros por parte de pintores europeos y del Nuevo Mundo. Por ejemplo, Martín de Vos participó con sus dibujos en la realización de: «El citado libro *Thesaurus* lleva por título completo *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veterio Testamenti elegantissimis imaginibus expressum excellentissimorum in hac arte virorum opera nunc primum in lucem editus*. Por Gerardo de Iode, editor, y en Amberes, 1585.»¹⁶⁰

En la producción de este artista flamenco predominan las representaciones con pasajes de la Biblia, de la vida de Jesús, de la Virgen y de beatos o santos. «La obra más importante de Martín de Vos está en la pintura y en el dibujo de carácter religioso».¹⁶¹



Fig. 32. Martín de Vos (1532-1603). *San Pablo en Éfeso*, 1568. Óleo sobre tabla, 198 x125 cm. Imagen procedente de: http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm. Fecha de consulta: 09 de enero de 2013.

¹⁵⁵ «Pinturing the netherlandish canon» en *The Courtauld Institute of Art* [en línea], disponible en:

<http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/49.html> Fecha de consulta: 02 de enero de 2013.

¹⁵⁶ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷ *Ídem*.

¹⁵⁸ J.J.P.P., «Martín de Vos» en Museo del Prado. Enciclopedia online [en línea], disponible en:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/vos-martin-de/>. Fecha de consulta: 3 de enero de 2013.

¹⁵⁹ *Ídem*.

¹⁶⁰ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.70.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

Después de su estancia en Italia, Martín de Vos realiza varios cuadros en los que exhibe las innovaciones artísticas adquiridas en aquel país. En sus pinturas se expresan composiciones más complejas en donde reúne a varias de las figuras de los personajes que muestran posturas difíciles o artificiales, –y como si fueran parte de una representación teatral–; por lo general, para el fondo de las composiciones utiliza estructuras muy definidas de la arquitectura clásica (fig. 32). Su obra marca el interés hacia la representación del espacio por medio del trazo de la perspectiva con punto de fuga central.

En su trabajo pictórico se aprecia en algunas ocasiones esquemas compositivos muy parecidos entre sí; y a pesar del influjo de la pintura italiana en sus obras, también se observa con mucha frecuencia las características de la tradición de la pintura flamenca, como la minuciosidad con que son expuestos algunos de los objetos y el simbolismo que representan (fig. 33).



Fig. 33

Fig. 33. Martín de Vos (1532-1603), *La incredulidad de Santo Tomás*, 1574. Óleo sobre tabla, 206,8 x 185,7 cm. Museo Real de Bellas Artes, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>. Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.



Fig. 34

Fig. 34. Martín de Vos (1532-1603), *El tributo del emperador*, 1601. Óleo sobre tabla, 253 x 220 cm. Museo Real de Bellas Artes, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012. .

En las imágenes de las figuras 33 y 34 se muestran el influjo de la pintura italiana: la composición de ambas obras con el fondo conformado con estructuras de arquitectura clásica; el empleo de la perspectiva central; el cuidadoso dibujo de la anatomía de los personajes que se encuentran en el primer plano de la escena; el vestuario de ambas composiciones pictóricas se ve conformado con telas con un plegado muy similar, además de exhibir una vestimenta a la *romana*, como algunos personajes de la figura 34. El colorido está compuesto por tonalidades chillonas, es decir, demasiado vivas y combinadas con otros colores un tanto secos. La luz que contrasta las tonalidades de los objetos (en las dos composiciones). Y, se puede apreciar a un personaje, que se ve en la parte inferior izquierda de estos cuadros, quien está sentado y que enseña casi el mismo vestuario, a no ser por el color de la túnica; su fisonomía es la misma y, al igual que el personaje central de estas dos composiciones –Jesús–, se evidencian descalzos, con un gran detallismo en la representación de sus pies, labor muy similar a la de las pinturas de los apóstoles del altar mayor de la Catedral de Cuautitlán, en el Estado de México.

La Iglesia junto con personajes de la gente rica o pudiente fueron sus clientes más frecuentes; entre ellos se encontraba el mercader Gilly Houftman de quien hizo un retrato, como se podrá observar en las páginas siguientes.



En la imagen de la figura 35, se muestra la escena de *la Natividad*, en donde se encuentra la figura de la Virgen arrodillada ante el Niño quien está recostado en una posición en la cual dobla sus piernitas y extiende uno de sus bracitos, sobre el pesebre que está representado con gran detalle –se aprecia la textura de las varas que conforman la estructura tejida del canasto y las pajas con el que está relleno–, alrededor del personaje central están unos angelitos (personajes que van a ser muy importantes y frecuentes en las representaciones de escenas similares, es decir, referentes a la Virgen y el Niño); los angelitos tienen facciones muy parecidas: de tez muy blanca y sonrosada con el cabello rubio y rizado. Asimismo, San José es representado como un hombre de edad avanzada, calvo y barbado; casi siempre aparece en un plano detrás de los personajes principales. Escena muy recurrida por Martín de Vos; aparecen siempre los mismos personajes, con rasgos similares; un rompimiento de gloria al fondo en alguna de las secciones superiores izquierda o derecha, y ruinas clásicas a la izquierda. Cuidado en la representación de los objetos en primer plano. Casi el mismo manejo de la perspectiva.

Fig. 35. Martín de Vos (1532-1603), *Natividad*, 1577. Óleo sobre tabla, 106 x 75 cm. Catedral de Nuestra Señora en Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/de_vos/marten_de_vos_005_nativita_1577.jpg. Fecha de consulta: 2 de dic.de 2012.



Fig. 36. Martín de Vos (1532-1603), *La familia de Santa Ana*, 1585. Óleo sobre tabla, 155,3 x 170 cm. Museo de Bellas Artes de Gante, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.mskgent.be/nl/collectie/1500-renaissance/maarten-de-vos-defamilievandeheilgeanna>. Fecha de consulta: 2 de dic. 2012.

Fig.36

«En el friso del pórtico, el creador de este panel estampó su firma: "Fecit Mertino De Vos, 1585. Traducido: "Esta es una obra de Maerten de Vos, 1585. El retrato de la familia se ha tomado de la iglesia de Sint-Pieters en Gante. La escena ilustra cómo en la pintura religiosa la familia está explícitamente promovida como ideal. Los colores llamativos y brillantes dejan claro cuán grande es la influencia italiana. Sólo algunas de las figuras de gran detalle se identifican. Al centro, Jesús se sienta en el regazo de su madre, María. A su lado está su prima Isabel con su hijo, y no como de costumbre, Santa Ana.»¹⁶²

¹⁶² «Maarten de Vos. La Familia de Santa Ana», [en línea], disponible en: <http://www.mskgent.be/nl/collectie/1500-renaissance/maarten-de-vos-defamilievandeheilgeanna> Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012



La adoración de los pastores es un tema muy reiterado no sólo por Martín de Vos sino también por otros pintores europeos, anteriores y contemporáneos a él; por lo que la composición que se aprecia en la fig. 37 puede parecerse a muchas otras, pero mantiene una clara personalidad artística caracterizada, entre otros elementos, por el rompimiento de Gloria y las ruinas de estructuras clásicas al fondo, en las esquinas superiores izquierda y derecha de esta escena en donde surgen varios personajes con una notable disminución de tamaño respecto a los del primer plano, muy a la manera de los pintores *primitivos flamencos*, lo que acentúa la ilusión de profundidad de la perspectiva central utilizada en este cuadro.

Al frente se observan varios angelitos con rasgos muy particulares que se repiten en varias de sus pinturas; el rostro de la Virgen, al igual que el de San José se aprecia muy semejante al de *la Natividad* de la fig. 35, en la cual, al igual que en esta imagen, el Niño está recostado sobre el pesebre con las piernas cruzadas. El detallismo en la representación del pesebre y calidad de los paños junto a los colores brillantes son varios de los elementos característicos de la pintura de este artista flamenco.

Fig. 37. Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los pastores*, 1593. Óleo sobre madera, 66 x 98 cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/201211051541/maestros-del-periodo-dorado-del-arte-en-flandes>. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.



Los temas de *La adoración de los pastores* o *La Natividad*, son muy utilizados por el pintor Martín de Vos; no obstante en la imagen de la fig. 38 se titule como *Escena de la vida de la Virgen*; en ésta se muestra una escena en donde se hallan muchos de los personajes mencionados en las pinturas anteriores, quienes se identifican fácilmente por algunos de sus características distintivas, como los rasgos del angelito que se ve en la parte inferior izquierda, justo por encima del paño que toma la Virgen con su mano derecha; asimismo, las facciones de la Virgen son del mismo tipo que en las imágenes de las figuras 35,36 y 37, en las cuales también se enseñan las ruinas de edificaciones clásicas y un rompimiento de gloria, como en esta imagen de la fig. 38. Sin embargo, en este cuadro se puede apreciar una mejor definición de las figuras, es decir, se ven con mayor nitidez; el tipo de las alas del angelito del primer plano son características y se pueden descubrir semejanzas en su configuración en algunas de las figuras de las pinturas que se le atribuyen y que se encuentran en México.

Fig. 38. Martín de Vos (1532-1603), *Escena de la vida de la Virgen*, 1600. Óleo sobre tabla. Catedral de Tournai, Bélgica. Imagen procedente de: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos Marten de-Scene from the Life of the Virgin](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos%20Marten%20de-Scene%20from%20the%20Life%20of%20the%20Virgin). Fecha de consulta: 2de diciembre de 2012.



Fig. 39. Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná*, 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm. Catedral de Nuestra Señora, Amberes. Amberes, Bélgica. Imagen procedente de:http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

La pintura de la figura 39 es una de las obras más notables del artista flamenco Martín de Vos. En este trabajo pictórico se evidencia la fuerte influencia italiana, pues recuerda, hasta cierto punto, algunas cualidades manifiestas en las obras de pintores venecianos como del maestro Paolo Caliari, el veronés, quien residió en Venecia, lugar en donde desarrolla gran parte de su labor pictórica caracterizada especialmente por «el uso de la arquitectura clásica, la profundidad de la perspectiva, el gran colorido y la gran importancia del detalle».¹⁶³ La escena de esta pintura (fig.39) trata acerca del primer milagro de Cristo; la recepción de la boda se desarrolla en un elegante espacio interior en donde se presenta una mesa adornada con una vajilla que contiene los platillos de la comida; alrededor de esta mesa concurren casi todas las figuras de los personajes de esta composición.

Los novios se observan casi al centro del cuadro, portando ricas vestiduras con adornos sobre su cabeza, y los demás invitados visten también finamente, a la manera romana principalmente (los sirvientes calzan sandalias tipo romano, característica en algunas de las figuras de los cuadros de Martín de Vos); destaca el brillante colorido y el gran detalle de los objetos que se vislumbran, desde la textura de las telas, el acabado de los muros y del piso de mármol, los hermosos jarrones tipo grecorromano que se presentan en el primer plano de la pintura, el detalle del florero que aparece en la parte superior izquierda, así como el doselete de tela que enmarca el lugar de honor para los recién casados.

¹⁶³ Jeannie Labno, *El Renacimiento*, Londres, Lisma Ediciones, 2009, p.124

Sin embargo, se puede ver que Martín de Vos, quizás para dar un toque oriental a la escena, pintó a cierto invitado usando turbante. Jesús y la Virgen María se distinguen por su sencilla vestimenta (Jesús se encuentra descalzo). El trazo de la perspectiva central también es evidente, no obstante el punto de fuga se siente desfasado hacia la derecha del espectador, y la ilusión de profundidad se refuerza por los paisajes que se vislumbran en los pequeños vanos del piso superior, al lado del grupo de músicos que aparecen sólo de medio cuerpo sentados en una especie como de balcón en el fondo de la composición.



Fig. 40. Martín de Vos (1532-1603), *El hombre rico y Lázaro*, s.f. Óleo sobre tabla, 153 x 236cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.katherineara.com/gallery.php>. Fecha de consulta: 17 de enero de 2013.

El cuadro de la fig. 40 trata acerca de la enseñanza que proporciona uno de los evangelios de San Lucas (*El rico y Lázaro*); en parte de su composición también se aprecia una notoria influencia de la pintura italiana: el interior, en donde se desarrolla esta escena, está conformado principalmente por una arquitectura clásica, como se muestra con el arco que forma un techo abovedado que da lugar a un espacio abierto –hacia la esquina superior izquierda del cuadro– en donde aparece un grupo de personajes (cuyas figuras están representadas con un tamaño pequeño, para enfatizar la ilusión de profundidad virtual de la habitación).

La mayoría de los personajes se reúnen también, al igual que en el anterior cuadro de la fig. 39, alrededor de una mesa en donde se presentan diferentes tipos de alimentos dispuestos para ser consumidos por varios de ellos finamente ataviados, quienes con seguridad son los invitados del *hombre rico*, a quien alude esta narración pictórica, al contrario del hombre que se ve sentado sobre el piso –Lázarus–, quien con una vestimenta muy pobre y levantando su mano izquierda con la que sostiene un plato, mendiga un poco de comida a los invitados del banquete; mientras tanto, en la escena también se muestran otras figuras que aparecen en algunas de las pinturas de Martín de Vos, como la del perrito que lame las heridas de las piernas de Lázarus (este animalito aparece en un cuadro que se encuentra en la capilla de las Angustias de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, al cual se atribuye la autoría a este artista flamenco, y se observará en el capítulo correspondiente); asimismo, la carita del niño de la escultura de la fuente –sus facciones son idénticas a las de algunos de los angelitos vistos en las imágenes de las pinturas precedentes– y que se exhibe montando a un animal marino parecido a un delfín. La fisonomía de las mujeres

es igualmente semejante a las de la fig. 36; el grupo de músicos al fondo de la composición; los vanos de las ventanas que permiten observar, a través de ellas, parte del paisaje, como en los cuadros de los pintores *primitivos flamencos*; el trazo de la perspectiva central, aunado al brillante colorido y detallismo con el que representa la textura de los elementos que conforman esta composición, no obstante esta última se manifiesta un tanto seccionada con diversas posibilidades de movimiento.



Fig. 41. Martín de Vos (1532-1603), *El Tribunal de la casa de la Moneda de Brabante en Amberes*, 1594. Óleo sobre tabla, 157 x 215 cm. Rockox House, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos Marten de-The Tribunal of the Brabant Mint in Antwerp](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Tribunal_of_the_Brabant_Mint_in_Antwerp). Fecha de consulta: 13 de enero de 2013.

La escena de la figura 41, enseña una composición compensada con un fondo austero, sin elementos decorativos, en la que se muestra la precisión con la que define la anatomía de sus figuras produciendo un gran realismo; los rasgos del rostro nos recuerdan a los de diversos personajes que aparecen en otras obras de este artista, que exhiben complicados simbolismos conforme a la tradición de la pintura flamenca; sin embargo, el acabado satinado de sus vestimentas, las cuales ostentan los pliegues que caen con gran soltura, se estima en ésta cierta influencia de los artistas italianos.



Fig. 42. Martín de Vos (1532-1603), *Apolo y las musas*, s.f. 44.5 x 63.5 cm. Óleo sobre tabla, Museos Reales de Bruselas. Imagen procedente de: http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm. Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.

Las musas o seres divinos inspiradoras de las artes, como la música, la poesía, la danza, el canto, etc. Habitaban en el Parnaso; estaban dirigidas por Apolo, que es el hijo de Zeus y Leto, dioses de la mitología griega; él es patrono de la música y de la poesía; sostiene una lira.

La pintura mitológica también fue reproducida por Martín de Vos (fig.42); este tipo de pintura no es de carácter religioso, más bien tiene la intención de ilustrar de manera artística, a personajes o mitos (sobretudo de las culturas griega y romana), los creadores del renacimiento italiano la utilizaban en algunas obras. Martín de Vos «es renacentista y pagano [...] en proseguir la inspiración clásica, sea en los temas, sea en los desnudos».¹⁶⁴

Para los artistas del siglo XVI, el dibujo al desnudo de la figura humana se convirtió en un elemento muy importante, a partir del estudio de las piezas escultóricas de la antigüedad clásica, con la finalidad de llevar a cabo reproducciones lo más apegadas posibles al modelo real, al mismo tiempo que hacerlas bellas; «figuras monumentales de gran detallismo y un sentido espacial de claro corte manierista».¹⁶⁵ Durante este periodo, el manierismo, como una expresión artística, se interesaba en resolver ciertos problemas complicados, como las figuras de desnudos en posturas intrincadas, en las que se exhiben alargadas y con cabezas pequeñas de aspecto fino, elegante; sus posiciones se aprecian como en un giro, no muy natural (fig. 43).



Fig. 43. Martín de Vos (1532-1603), *El Aire*, s.f. Óleo sobre madera. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://www.seo.org/2012/02/22/las-aves-y-el-arte/>. Fecha de consulta: 16 de enero de 2013.

El naturalismo que se manifiesta en la imagen de la figura 43, –en donde se visualiza a una gran variedad de aves (y aún algunas como el guajolote, originario del Nuevo Mundo) al igual que algunos insectos alados como mariposas y libélulas, junto al exótico camaleón (tal vez, como un animal simbólico) que posa sobre la mano derecha del personaje principal de esta pintura–, es propio de la tradición pictórica de la región de los países Bajos; parece una composición con ciertas características del arte flamenco, pues los elementos que la conforman hacen de ella una fantasía de imágenes, tratando de representar las ideas en forma sensible; la escena se manifiesta dentro de una estructura disuelta en el espacio pictórico. El rompimiento de gloria; sugiere una

¹⁶⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.10

¹⁶⁵ J.J.P.P., «Martín de Vos» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/vos-martin-de/>. Fecha de consulta: 6 de enero de 2013

sensación de profundidad por el lugar en donde se ubica y por los matices con los que está representado. Las aves dispuestas en forma semicircular alrededor del lánguido sol, mientras van disminuyendo su tamaño; la luminosidad es un tanto difusa, se enseña en tonalidades irreales; unas caras de niños aparecen y desaparecen en el cielo, echando aire con su boca, lo que simboliza al viento, tema central de esta obra, que está representado como un sensual joven rubio de cabello rizado, cuyas facciones son casi las mismas (o las mismas) vistas en algunos de los personajes que se presentan en otros cuadros de este artista.



Fig. 44. Martín de Vos (1532-1603), *Detalle de la Adoración de los Pastores*, s.f. Catedral de Nuestra Señora de Tournai, Bélgica. Imagen procedente de: <http://verheyden.blogspot.mx/> Fecha de consulta 25/08/2013.

En la imagen de la figura 44, se aprecia un conjunto de cuatro angelitos quienes suspendidos entre nubes entonan cánticos; se ven absortos leyendo de una larga tira de papel enrollado, el cual deja ver dos palabras que se encuentran impresas en sus extremos: DEO (a la izquierda del espectador) y GLORIA (a la derecha). Visten largas túnicas con mangas y cuello debajo de una especie de roquete en diferentes colores para cada uno de ellos. Sus caritas muestran los rasgos particulares que se observan en otros personajes que aparecen en las pinturas de Martín de Vos: son niños rubios de cabello rizado, tez blanca y sonrosada con rasgos amables, sonrientes; se parecen mucho entre sí (como si fueran hermanos). Además las alitas que se exhiben de perfil en los angelitos que están en los extremos del conjunto, también muestran mucha semejanza con las alas de los ángeles que aparecen en varias de sus obras. Esta pintura es parte de un cuadro de la Catedral de Nuestra Señora de Tournai. Un conjunto similar se verá reflejado en uno de los cuadros de Simón Pereyns –artista flamenco que desarrollará su trabajo pictórico en la Nueva España durante la segunda parte del siglo XVI, como se puede apreciar en el altar mayor del ex Convento de San Miguel Huejotzingo en el Estado de Puebla; lo que se verá más adelante en el capítulo correspondiente.

*

2.2 De la influencia de Frans Floris y otros pintores en la obra artística de Martín de Vos.

Martín de Vos, «fue discípulo [...] de Frans Floris»¹⁶⁶ – figura artística notable en Amberes en la segunda mitad del siglo XVI–; y al igual que su maestro, Martín de Vos, después de iniciar su aleccionamiento artístico en Amberes, como muchos de los pintores flamencos de su época y de tiempo atrás, fue a Italia en donde acrecentó sus conocimientos ya adquiridos, con la influencia de las expresiones artísticas más sobresalientes del Renacimiento italiano, «fue discípulo y colaborador de Tintoretto»¹⁶⁷ Ya en su tierra, Martín de Vos ayudó a difundir el gusto por el arte italiano, como lo hizo seguramente Frans Floris, su maestro.

Frans Floris, «también Franck Floris de Vriendt nació en Amberes, hacia 1519».¹⁶⁸ (La fecha de su nacimiento no se encontró muy precisa), en el seno de una familia con inclinación para los trabajos y estudios artísticos. «Comenzó su formación en la escultura, pero con 20 años marchó a Lieja, para estudiar pintura con Lambert Lombard que le animó a viajar a Italia. Así lo hizo, estudiando durante su estancia allí a los grandes maestros renacentistas»¹⁶⁹, así, a Frans Floris le llamó la atención la pintura que encontró en Roma¹⁷⁰. « A su vuelta a su ciudad natal abrió su propio taller, logrando rápidamente el éxito. »¹⁷¹ Es probable que tuviera un taller en donde varios discípulos fueron instruidos, quienes aprendieron sobre la pintura flamenca y de la italiana; «su influencia fue decisiva en el joven Martín de Vos». ¹⁷²

Frans Floris quizás realizó muchas pinturas, sin embargo son pocos los trabajos que han llegado hasta nuestros días, particularmente porque (muchos) fueron destruidos en las revueltas religiosas de mediados del siglo XVI¹⁷³. «El primer lienzo que se conserva de Floris es “Marte y Venus atrapados por Vulcano”, actualmente en el Museo de Berlín.»¹⁷⁴ Pero también hay obras de este artista en diversos museos del mundo.¹⁷⁵ El trabajo de Frans Floris expresa una gran fuerza, en correlación, seguramente, con los modelos italianos. «El Renacimiento italiano [...] domina casi totalmente en la pintura flamenca, [...] Entre los principales cultivadores del estilo en esta segunda fase más específicamente manierista, figuran [...]Frans Floris y Coxie.»¹⁷⁶ La ejecución de su trabajo, «... reflejan el estilo monumental de sus modelos italianos. Su ejecución técnica revela una mano rápida, colores brillantes, y un dominio de la anatomía que no siempre es evidente en el

¹⁶⁶ Francisco de la Maza, op. cit., p.8

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.9

¹⁶⁸ «Frans Floris de Vriendt: El manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/>. Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2012.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² Francisco de la Maza, op. cit., p.8

¹⁷³ «Frans Floris de Vriendt: El manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/>. Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2012.

¹⁷⁴ «Frans Floris de Vriendt: El manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/>. Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2012.

¹⁷⁵ «Frans Floris» [en línea], disponible en: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/floris/frans/index.html> Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2012.

¹⁷⁶ Diego Angulo, op. cit., p.186

arte holandés de la época. »¹⁷⁷Frans Floris llevó a cabo (muchos) trabajos artísticos, de los cuales, algunos, quizás, por diferentes motivos no han llegado hasta la actualidad, también se pueden encontrar grabados que probablemente fueron hechos en base a algunos de sus dibujos.



Fig. 45. Frans Floris (c.1516-1570), *La caída de los ángeles rebeldes*, 1554. Óleo sobre tabla, 303 x 220 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes; Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>. Fecha de consulta: 09 de enero de 2013.

En el cuadro de la fig. 45, se aprecia una composición muy interesante, por la intrincada disposición de sus figuras, y a la vez, por su particular conformación espacial. A pesar de que en esta imagen no se percibe una estructuración de los elementos a partir de un punto de fuga central, la presencia del espacio que alberga a los volúmenes de las sensuales formas revueltas que representan a los cuerpos enfrentados, es evidente; la composición de esta pintura con una estructura desordenada, llama poderosamente la atención al espectador de esta escena tan creativa. Se observan una serie de líneas oblicuas, sugeridas por ciertos elementos como las lanzas de los ángeles celestes que aparecen hacia la parte superior derecha; asimismo, la posición de algunos de los cuerpos de los demonios, también insinúan segmentos oblicuos, que son utilizados como un recurso para aludir profundidad espacial. Desde luego, se muestra una gran variedad de matices que acentúan el volumen de los cuerpos, los cuales en algunos casos disminuyen su tamaño, logrando junto con algunas porciones vacías del brillante fondo, reforzar aún más la sensación de profundidad. Impresiona el manejo del dibujo anatómico de estos personajes, quienes se encuentran colocados en difíciles posiciones de representar, sin embargo, se ostentan con tal naturalidad que la escena parece real. Además la minuciosidad con la cual se pintan todas las texturas, desde los distintos tipos de piel de los ángeles y demonios, así como el cabello, las plumas de las alas de todos ellos, y como es tradicional dentro de la pintura flamenca, los elementos simbólicos están presentes en sus obras: la abeja que asoma suspendida en el primer plano hacia la esquina inferior izquierda, justo arriba de un arco con su flecha sostenido por la mano de uno de los demonios.

De los cuadros que a continuación se presentan, dos de ellos son de Frans Floris: *El retrato de la familia van Berchem* (fig. 46) y *El retrato de Leonhard Thurneysser* (fig.49); los otros dos son de Martín de Vos: *El retrato de Antonio Anselmus, su mujer y sus hijos* (fig.47) y *El retrato de Gilles Hooftman y Margaretha van Nispen* (fig.48); se considera que muestran mucho parecido entre ellos.

¹⁷⁷ «Frans Floris de Vriendt: El manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/>. Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2012.

En la imagen del cuadro de la fig. 46 se puede apreciar, al parecer, una reunión familiar. Los personajes en su gran mayoría son adultos, solamente hay dos niñas pequeñas en el extremo izquierdo de este conjunto. Se observa a todos, en total doce, agrupados alrededor de una mesa rectangular que está dispuesta horizontalmente, de izquierda a derecha, de cara al espectador, de manera que los concurrentes ubicados en la parte opuesta puedan tener un espacio dentro del cuadro, con excepción de una de las niñas que queda de espaldas y en primer plano, con su rostro prácticamente de perfil un poco inclinado; y aunque no todos dirigen su mirada al espectador, prácticamente quedan de frente y así, sus rostros son reconocibles. Un hombre y una mujer tocan instrumentos musicales de la época mientras que todos los demás personajes adultos se limitan a escuchar; se ven unos sonrientes y otros pensativos.

Una de las mujeres del grupo de la parte izquierda corta la cáscara de un fruto, pero dirige su vista hacia el observador, al igual que el hombre que aparece en un retrato que está casi al centro de la escena, en donde se abre un espacio entre las personas, proporcionándole así, un lugar dentro del grupo. La vestimenta de los personajes no es lujosa, ni presenta adornos, es más bien sobria y tradicional, muy de acuerdo al ambiente religioso que se vive en esa región de Europa. Al centro de la mesa sobre una carpeta blanca que está arriba del mantel, se presentan varios frutos. En la parte inferior derecha de la composición aparece un perrito. Aunque es difícil apreciar con claridad la factura del cuadro, se percibe que la pincelada es larga y acabada, de textura lisa, que es lo más probable. La imagen del cuadro contiene formas bien definidas por contornos precisos que detallan claramente las figuras allí representadas.

El volumen se logra con el contraste de los tonos claros –de la piel– y de los tonos oscuros – presentes en algunas zonas del vestuario y en gran parte del fondo, principalmente–; logrando de esta manera, a pesar del poco espacio en el que se encuentran reunidos, dar igualmente una ilusión de profundidad, la cual es reforzada por la imagen de un paisaje que se vislumbra apenas en la esquina superior izquierda del cuadro, en donde la vista se pierde en el horizonte allí definido; este detalle es característico de la pintura flamenca. Desde luego hay un interés manifiesto por la representación del espacio y de la profundidad, pero de una manera muy particular, pues no se muestra el punto de fuga en la parte central del cuadro, sino que se intuye hacia la parte superior izquierda en donde está representada la escena del paisaje y que sirve para apoyar esta ilusión de alejamiento.

Se percibe una iluminación natural que cae de frente sobre los rostros y cuerpos de las personas allí retratadas, así como en los objetos y mobiliario que también aparecen, acentuando de esta forma el contraste de claroscuro que enfatiza el volumen y da lugar a cierta profundidad espacial. Al centro de la imagen, las frutas resaltan por su colorido sobre la carpeta blanca y, a su vez, ésta se diferencia del mantel que presenta distintas tonalidades y matices. Se da una alternancia de tonos claros y oscuros en toda la superficie del cuadro, provocando también cierto movimiento, a pesar de que las figuras de los participantes se muestren estáticas.

Los personajes son retratados dentro de una escena un tanto desorganizada, pero con mucha fidelidad; la imagen representada es muy realista, mostrando una soltura en el trazo que define

muy bien las facciones de las personas y la anatomía de manos y dedos; es muy cuidadoso el acabado que permite apreciar la textura de las telas, sobre todo la del mantel, que sería la más elaborada. Los frutos que se encuentran dispuestos sobre la mesa son representados con gran naturalidad.



Fig. 46. Frans Floris, (c.1516-1571), *Retrato de la familia van Berchem*, 1561. Óleo sobre lienzo, 130 x 225 cm. Museo StedelijkWuyts-Van Campen en Barón Caroly; Liej, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Floris_Frans-Family_portrait. Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2012.

El cuadro de la fig.47, trata sobre el retrato de una familia conformada por el esposo, Antonius Anselmus, su esposa y sus dos pequeños hijos. Tanto la madre como el padre están sentados y ambos apoyan uno de sus brazos en una mesita que se encuentra al centro del cuadro, en donde están varios objetos: un florero de vidrio, unos guantes, un fruto, un tintero y un pedazo de papel.

El padre, la madre y el mayor de los niños miran directamente hacia el frente, es decir, hacia el espectador; la niña más pequeña, aunque también mira hacia el frente, su mirada la dirige hacia otro punto. Todos tienen buen ánimo y esbozan una ligera sonrisa. Arriba del florero aparece pintado un letrero en donde está escrito el nombre de las personas que se encuentran en la pintura, el año de realización y el nombre del pintor: Martín de Vos, quien fue discípulo de Frans Floris que es el autor de la primera pintura (fig.46) recién citada; en este caso, los personajes también muestran una vestimenta tradicional, pero a diferencia de la de los personajes del cuadro de la familia van Berchem (fig. 46); esta vestimenta es lujosa y con adornos, las telas son finas, por los bordados y encajes, los cuales son representados con mucha minuciosidad.

«La armonía familiar es una fuente de prosperidad y felicidad». Así lo proclama la inscripción latina en el cartucho en la parte superior de la imagen. Es el mensaje de este retrato de familia, lo que hace mucho más

que simplemente representar a miembros ricos de la sociedad en Amberes. Antonius Anselmus, un concejal de la ciudad desde 1580 hasta 1582, y su esposa Joanna Hooftmans, la hija de un rico comerciante, se colocan delante de un fondo neutro, en compañía de sus dos hijos, ambos nacidos en Amberes, Gillis en 1575 y Joanna en 1576.»¹⁷⁸

Las figuras también se detallan claramente y, de la misma manera que en el cuadro de la familia van Berchem (fig. 46), se logra dar volumen mediante los contrastes de tonos claros y oscuros, entre los rostros y las manos de piel clara, así como de algunas prendas del vestuario, con las tonalidades oscuras de fondo y de gran parte de la superficie de las telas. También sobresalen por sus colores claros las flores al centro del cuadro.



Fig. 47. Martín de Vos (1532-1603), *Retrato de Antonio Anselmus, su mujer y sus hijos*, 1577. Óleo sobre madera de roble, 166 x 103 cm. Museo Reales de Bellas Artes; Bruselas, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.artrenewal.org/pages/recentchanges.php?page=100>. Fecha de consulta: 01 de octubre de 2012.

Asimismo, en este retrato de *Antonio Anselmus, su mujer y sus hijos*, (fig. 47), se advierte una luz que cae sobre el rostro y cuerpo de los personajes, en los objetos y sobre partes del mobiliario que asoman dentro de esta ordenada escena, lo que ocasiona un contraste de claroscuro que genera volumen y profundidad espacial. Aquí también, el colorido es sobrio en general, solamente en la parte central se presentan tonalidades más claras en el florero y en la tela de los vestidos de los niños; de aspecto parecido al cuadro de la familia van Berchem (fig. 46) de Frans Floris. Se manifiesta además un interés por la representación espacial, y se advierte la disposición de ciertos elementos enfocados hacia un punto central ubicado en el florero, por lo que se crea un espacio ilusorio poco profundo pues casi de inmediato se encuentra ubicado un letrero, colocado sobre un muro a manera de fondo oscuro, como limitante del espacio.

¹⁷⁸«Retrato de Antonio Anselmus, su esposa y sus hijos» [en línea], disponible en: http://www.wga.hu/html_m/v/vos_m/anselmus.html Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2012

La representación realista de los rostros de los personajes está muy bien lograda, al igual que las manos, y todos los detalles de la textura de las telas de su ropa, así como los del mobiliario y demás objetos; el dibujo es definido, preciso; la pincelada es larga, acabada y minuciosa. Hay un efecto de simetría en la composición, cuyo eje colocado prácticamente al centro distribuye el peso de los elementos de la pintura hacia ambos lados, de manera que resulta muy simétrica, equilibrada, tratando así de representar a un matrimonio estable, armónico y con una buena condición de vida.

En la parte central del cuadro las manos de los padres y la mano del hijito mayor forman una especie de triángulo en el que sutilmente se tocan con sus dedos; se puede apreciar la delicadeza y la perfecta anatomía de las manos. La niña más pequeña sostiene una sonaja muy elegante entre sus manitas y el niño toma un fruto en una de sus manos y se puede observar un grillo en el delantal blanco de su vestido, así como un pajarillo sobre su hombro, elementos simbólicos que contienen un mensaje. Hay otros objetos que denotan la buena posición de estos personajes, como se puede apreciar en el acabado de los descansos de las sillas; los anillos de la señora colocados en sus dedos y el collar que aparece sutilmente entre el cuello de su vestido. Se considera que existe un enorme parecido entre las pinturas anteriormente descritas (figs.46 y 47).

En los siguientes cuadros, *el retrato de Gilles Hoofman y de Margaretha van Nispen* (fig. 48), obra de Martín de Vos, y el retrato de Leonhard Thurneysser (fig. 49), obra del maestro Frans Floris, se puede estimar atendiendo a la representación del rostro masculino que se presenta de tres cuartos con la mirada hacia el frente, el parecido en la ejecución de éstos; las formas son precisas, bien definidas con una anatomía muy real, mostrando una alta fidelidad del modelo. La vestimenta es la tradicional de esa región y época; no presentan casi adornos, salvo por los pequeños botones brillantes de la vestimenta (fig. 49), y por los cuellos blancos –gorgueras– que contrastan con las telas muy oscuras de los sacos, así como del fondo severo que rodea al rostro de cada uno de ellos. Se puede observar la enorme similitud con que se representó la textura de la barba de estos personajes masculinos.

«Martín de Vos, quien se destacó en el género del retrato, también era conocido por sus pinturas religiosas, produciendo, entre otras obras, seis pinturas de episodios de la vida de San Pablo para el comedor de Gillis Hoofmans, padre de Joanna. Es, posiblemente, después de esta comisión fue que pintó este retrato de familia. Mediante la creación de un espacio unificado y envolvente alrededor de las figuras, el artista logró dar una nueva dimensión al género, intensificando tanto el estudio psicológico y el significado alegórico».¹⁷⁹

¹⁷⁹ «Retrato de Antonio Anselmus, su esposa y sus hijos» [en línea], disponible en: http://www.wga.hu/html_m/v/vos_m/anselmus.html Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2012



Fig. 48. Martín de Vos (1519-1603), *Retrato de Gilles Hoofman y Margaretha van Nispen*, 1570. Óleo sobre tabla, 116 x 140.5 cm. Museo Nacional; Amsterdam, Holanda. Imagen procedente de: <http://www.verenigingrembrandt.nl/collectie/kunstenaar/maerten-de-vos/portret-van-gillis-hoofman-en-margaretha-van-nispen>. Fecha de consulta: 18 de enero de 2013.



Fig. 49. Frans Floris, (c.1516-1571), *Retrato de Leonhard Thurneysser*, s.f. Óleo sobre madera de roble, 45 x 38 cm. Museo de Arte de Basilea; Basilea, Suiza. Imagen procedente de: [http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=17&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l1069](http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=17&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l1069). Fecha de consulta: 19 de enero de 2013.

La figura 50 presenta la imagen de la pintura titulada *El Juicio Final*, una de las obras más conocidas de Martín de Vos; en la composición de este trabajo se aprecia una clara influencia de la pintura italiana –el tema seleccionado es de carácter religioso¹⁸⁰, ya que expone una verdad de Fe contenida en la Biblia¹⁸¹–; en esta obra las figuras humanas se repiten con mucho esmero, con un

¹⁸⁰ «El Juicio particular y el Juicio final», en *Catholic.net. El lugar de encuentro de los católicos en la red*, disponible en: <http://es.catholic.net/conocetufe/424/903/articulo.php?id=1574>. Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

¹⁸¹ «¿Qué es el Juicio Final? ¿Cuándo será?», esta “pregunta de la semana” ha sido tomada del libro, *Espero la Vida del mundo futuro*, Isabel Vidal de Tenreiro, Ediciones Trípode, disponible en: <http://www.homilia.org/preguntash/juiciofinal.htm#TOP>. Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

cuidadoso estudio de su anatomía (sobretudo en el desnudo, como si fueran modelos reales), a pesar de su postura forzada, en torsiones complejas que se encuentran conformando una composición escenográfica, simétrica pero con ausencia de naturalismo; y siguiendo un esquema que, en este caso parece tener la intersección de dos triángulos contrapuestos, no obstante la descomposición de la escena se manifiesta en una estructura no muy ordenada.



Fig. 50. Martín de Vos (1532-1603). *Juicio Final*, 1570. Óleo sobre tabla, 263 x 262 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España. Imagen procedente de: http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=44&pagina=1. Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.

La perspectiva se hace presente sugerida a través de la disposición de los cuerpos humanos que hacia la izquierda y derecha de esta composición, van disminuyendo su tamaño, para llegar a perderse en un punto central, a la mitad de la pintura, en donde se observa el nivel del horizonte definido por la brillante luminosidad que aparece debajo de un cúmulo de nubes alargado, y que da lugar inmediatamente a un conjunto de figuras que circundan a una cruz en el cielo, (símbolo *de la señal del Hijo del Hombre*)¹⁸².

La iluminación es poco natural, contrastante, reforzada por colores llamativos y artificiales que enfatizan los efectos visuales. El dibujo definido de esta obra permite observar muy bien las figuras de todos los elementos que en ella se exhiben, separándolas claramente de los pocos espacios vacíos que quedan a manera de fondo. No obstante, en su trabajo, además se manifiesta la tradición de los pintores *primitivos flamencos*, aflorando el detallismo y la precisión con que quedan plasmadas algunas formas, como las plumas de las alas de los ángeles que se ven un poco arriba de la parte media del cuadro, así como la textura de la piel del demonio que se observa en la esquina inferior de la composición, por ejemplo, que recuerda a los seres fantásticos manifiestos en algunas de las obras de los pintores *primitivos flamencos*, quizás con influencia de

¹⁸² *Idem*.

los bestiarios medievales. En la figura 51, se aprecia la pintura que sobre el mismo tema realizó el maestro Frans Floris, y en donde se puede ver un gran parecido con el anterior cuadro de la figura 50, elaborado por Martín de Vos; sin embargo, se evidencian ciertas diferencias.



Fig. 51. Frans Floris (c.1516-1570), *El Juicio final*, 1566 (panel central). Óleo sobre tabla, 273 x 222 cm. Museo Real de Bellas Artes de Bruselas; Bruselas, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm. Fecha de consulta: 17 de enero de 2013.

La pintura de la fig. 51, muestra una escena que está definida por el trazo de la misma perspectiva central; el punto de vista de observador se encuentra al centro del cuadro, cargado ligeramente hacia la derecha; el nivel del horizonte es alto, por lo que al intersectar la visual del observador con el horizonte se determina el punto de fuga central, que parece estar (como si estuviera indicado) por la mano izquierda del personaje vestido con una túnica, por debajo de un gran cúmulo de nubes, a la altura del nivel del horizonte, y que aparece justamente levantando su brazo derecho con una especie de látigo proveniente desde las nubes, para castigar a otras personas que se encuentran en ese lugar un tanto afligidas.

Se hace un énfasis especial de ese punto, pues los distintos elementos que convergen allí, se muestran contrastantes, ya que mientras la porción de roca que asoma en tonalidades oscuras entre la porción de nubes, las cuales exhiben un claro matizado, emerge inmediatamente un resplandor con una luminosidad muy intensa que se dispersa de forma triangular y va alumbrando a una masa de personas que aparecen alineadas con la recta oblicua que sugiere el límite del espacio lateral –que va desde el punto de fuga central hacia la esquina inferior izquierda–, no obstante precisamente en este lugar asoma el torso, en una posición un tanto incómoda, de un hombre de edad, barbado, quien trata de girar lo más posible para ver a los otros personajes que son representados con un gran tamaño respecto a las otras figuras de la composición, los cuales se exhiben en el frente de la pintura, pero ya en el plano horizontal (del trazo de la perspectiva); en este lugar, es decir, en el primer plano que está en la parte inferior del cuadro, se conforma un

grupo de personas o figuras que presentan distintas posiciones, algunas muy intrincadas, en otros casos sólo se deja ver su cabeza; y como si apareciera otro punto de fuga en el plano lateral derecho del trazo de la perspectiva inicial, se observa hacia la esquina superior, una porción de superficie de color brillante, representando con seguridad al infierno, a donde se dirigen todas las figuras dispuestas en este lado del cuadro. Arriba de este espacio, se vislumbran dos figuras de demonios representadas como seres imaginarios, fantásticos, como sacados de los bestiarios medievales que, al igual que la figura del primer plano, son parecidos a los plasmados en el cuadro de la figura 50, realizado por Martín de Vos, y que también se muestran hacia la parte derecha de la composición.

«Las nuevas formas ideales no renuncian en modo alguno a los encantos de la belleza corporal, pero pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y torsionarse bajo la presión de aquél, agitado por un movimiento que recuerda los éxtasis del arte gótico.»¹⁸³

En el plano horizontal superior que resulta del trazo de esta perspectiva central, se presenta, el ámbito celestial; allí aparece, como si estuviera situado en un lugar más lejano, el conjunto de figuras conformado por la imagen de Jesús y las de los ángeles que se ven a su alrededor sosteniendo una enorme cruz, así como otros personajes –quizás santos cristianos– que aparecen próximos a él, sentados sobre las nubes; en la pintura de Martín de Vos, estas figuras se ven prácticamente del mismo tamaño que los personajes que están en la parte inferior del cuadro, como si el observador estuviera un poco más alejado al plano del cuadro, y por lo tanto, se percibe la escena como un gran conjunto; el nivel del observador y el del horizonte de la composición están en posiciones distintas que en la pintura de la figura 51, lo que produce una perspectiva distinta. Estas dos composiciones de las figuras 50 y 51, realizadas por Martín de Vos y Frans Floris, tienen un aspecto parecido, pero no son necesariamente iguales, a pesar de que en ambos trabajos, las figuras que se exhiben llaman poderosamente la atención del espectador, debido a que sean muy sensuales, es decir, expresen una propensión excesiva a los placeres de los sentidos.

«Cierta religioso –dice– pío y grave, de la orden de San Agustín, me contó, siendo ya obispo, que celebrando un día ante un famoso cuadro de esta historia que está en su convento de Sevilla, de mano de Martín de Vos, valiente pintor flamenco, acabado el año de 1570, estando a la mitad de la misa, levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer, con harta belleza, pero con más descompostura, y fue tanta la fuerza que le hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse, hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo. Y por haber navegado a las Indias, afirmaba con encarecimiento, que tomara antes estar en el golfo de la Bermuda, en una tempestad deshecha, que en tal paso. Y cobró miedo al

¹⁸³ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 366

cuadro, que no se atrevió jamás a ponerse en semejante oración, y que tenía tan presente el caso que, habiendo pasado algunos años, aún le duraba el temor».¹⁸⁴

Hacia el lado izquierdo del cuadro realizado por Martín de Vos, fig. 50, se observa una entrada conformada por un arco de nubes en tonalidades oscuras que contrasta con la gran cantidad de figuras, en colores más claros, que arremolinadas tratan de ascender al cielo, ayudadas por algunos ángeles que asoman en ese sitio; esto se manifiesta como si fuera un detalle equivalente al que se aprecia en la pintura de la figura 51, hecha por Frans Floris; es decir, en la composición de la figura 50, se presenta una entrada al cielo y en el arreglo de la figura 51, en el lado opuesto, se descubre la entrada al infierno; son ámbitos diferentes en los lados opuestos de estas composiciones. No obstante, en ambos casos la puerta al infierno se ve hacia la parte derecha del cuadro.

En el cuadro de la figura 50, la entrada al infierno está representada, como ya se comentó, por las fauces abiertas de un animal (tal vez, algún tipo de mamífero), cuyo rostro se muestra extendido (como estirado) a lo ancho; no es una simple abertura henchida con fuego a donde son arrojados los condenados, como en la imagen de la figura 51. Más bien la entrada al infierno de la figura 50 está representada siguiendo la manera de algunos de los pintores flamencos, como se puede apreciar en la figura 52, en donde se expone una obra de Lucas van Leyden, la cual representa el tema del *Juicio Final*.

Esta composición (fig.52) se reparte en tres (tríptico), y en la imagen del ala derecha se puede ver la cabeza de un animal (mamífero, tal vez) que exhibe sus grandes fauces abiertas llenas de fuego y con afilados colmillos, en donde son arrojados los condenados al infierno; este elemento es más parecido al de la figura 50, pintura realizada tiempo después por Martín de Vos; en esta obra, se presentan dos ángeles vistiendo agitadas túnicas, y quienes aparecen tocando unas trompetas muy largas (trompetas del Juicio Final)¹⁸⁵; enmarcan el grupo central donde se ve la figura de Jesús vistiendo un gran manto rojo que le cubre parte de su espalda y piernas, descansando a su vez, una de ellas sobre una esfera (representando al mundo), y quien se encuentra rodeado de un grupo de personajes reposados sobre nubes. Estos elementos que se observan las figuras 50 y 52, realizadas por Martín de Vos y Lucas van Leyden, respectivamente, se manifiestan de manera similar en las composiciones de estos cuadros. También, las figuras fantasiosas de los demonios con caras y partes de animales. El horizonte se vislumbra en ambos casos a la mitad del cuadro. Asimismo, la figura de Jesús en el cuadro de Frans Floris se ostenta sentada sobre un perfil semicircular, como en la composición del cuadro de Lucas van Leyden,

¹⁸⁴ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, tomo I. p. 265, citado en *Martín de Vos en México* de Francisco de la Maza, México, UNAM-IIE, 1971, p. 11

¹⁸⁵ « ¿Qué es el Juicio Final? ¿Cuándo será?», esta “pregunta de la semana” ha sido tomada del libro, *Espero la Vida del mundo futuro*, Isabel Vidal de Tenreiro, Ediciones Trípode, disponible en: <http://www.homilia.org/preguntash/juiciofinal.htm#TOP> .Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.



Fig. 52. Lucas van Leyden, *El Juicio Final*, ca. 1526-1527. Óleo sobre tabla, panel central: 269.5 × 184.8 cm.; paneles laterales: 264 × 76cm .Museo De Lakenhal, Leiden, Holanda. Imagen procedente de: <http://collectie.lakenhal.nl/collectie?keyword%5B0%5D=lucas+van+leyden&page=1&item=3> Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013.

La pintura de la fig.52 realizada por Lucas van Leyden, presenta un tema de carácter religioso, en donde se aprecia a la mayoría de las figuras desnudas; sin embargo, los desnudos en esta imagen no son tratados como los desnudos clásicos a la manera italiana; quizás se asemejen más a los desnudos que aparecen en el tríptico del *Jardín de las Delicias* del Bosco.

En las composiciones de las obras de varios de los pintores flamencos, se puede notar que los elementos tradicionales poco a poco se van mezclando con los de la pintura italiana, no obstante, los esquemas compositivos y algunos de sus elementos principales subsisten y reaparecen en obras de artistas posteriores, como es el caso de una pintura de la fig. 50 que exhibe el tema del *Juicio Final*, cuyo autor es Martín de Vos –de quien trata este estudio– y esta pintura de la fig. 52 del maestro Lucas van Leyden, quien fue anterior.



Fig. 53

Fig. 53. Martín de Vos (1532-1603), *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602. Óleo sobre tabla, 270 x 217 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Imagen procedente de: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/> . Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2012.



Fig. 54

Fig. 54. Maerten van Heemskerck, *San Lucas pintando a la Virgen*, s/f. Óleo sobre tabla, 168x 236 cm. Museo de Bellas Artes de Rennes, Bretaña, Francia. Imagen procedente de: <http://www.mbar.org/collections/guide/14-18/042-43.php> Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2013.

En la figura 53, se aprecia un cuadro realizado por Martín de Vos, «..., su último cuadro fechado, San Lucas pintando a la Virgen, de 1602...»,¹⁸⁶ que exhibe un tema de tipo religioso, aludiendo a la vida de San Lucas¹⁸⁷, un santo cristiano quien ha sido simbolizado mediante la figura de un toro (en referencia a «su evangelio comienza con el sacrificio de Zacarías»¹⁸⁸ en el Templo en donde probablemente se sacrificaban animales como bueyes, terneros y ovejas).

La composición de esta pintura (fig.53) contiene un tema que es muy recurrido por varios de los artistas flamencos, pues San Lucas es el santo patrono del Gremio de Pintores¹⁸⁹; en esta obra (fig.53), con gran influencia del arte italiano, la estructura del espacio interior está conformada por arcos en el techo, y acasetonados en la superficie interior de la bóveda de medio cañón, pilastras recubiertas de mármol con capiteles clásicos, adosadas a los muros, la balaustrada de la escalera y el óculo que se vislumbra al fondo de la composición, lo que permite tener un foco luminoso que ayuda al trazo de la perspectiva central propiciando un mayor énfasis a la ilusión de profundidad.

Como en algunas de las obras de los pintores flamencos, se enseñan dos vanos de puertas que permiten visualizar parte del espacio exterior. Se puede descubrir que el artista Martín de Vos pinta a *San Lucas* quien pinta a la Virgen cargando al Niño, en una muy particular labor exhibiendo algunos objetos que contienen un simbolismo, como la figura del toro que asoma en la parte central, justo detrás del caballete; así como el libro y el globo terráqueo que se exponen hacia la

¹⁸⁶ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 15

¹⁸⁷ Giorgi, Rosa, Santos, Trad. Carmen Muñoz del Río, (3ª. ed.), Barcelona, Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori), 2005, p.221

¹⁸⁸ *Ídem.*

¹⁸⁹ «Santos Patronos. San Lucas» en Catholic.net. El lugar de encuentro de los católicos en la red, disponible en: <http://www.es.catholic.net/santoral/147/2523/>. Fecha de consulta: 01 de diciembre de 2012.

parte derecha del cuadro; quizás como si estuviera señalando un ambiente que denota al mundo de las ciencias en las artes.

En la pintura de la figura 54, obra del pintor flamenco Maerten Heeemserck, también se presenta el tema de *San Lucas pintando a la Virgen*, y en éste se puede considerar el enorme parecido (aún en el rostro del personaje de San Lucas) con la composición del trabajo de la figura 53, obra de Martín de Vos. Sin embargo, se notan ciertas diferencias como el trazo de la perspectiva pues, se percibe que el punto de fuga, y por lo tanto la visual del observador, está hacia la izquierda de la imagen.

En este trabajo (fig.54), también se observa la influencia del arte italiano, ya que se advierten los elementos clásicos de la arquitectura en donde se da lugar a la escena; en este sitio se encuentran dispuestas varias esculturas, probablemente de personajes de la mitología grecorromana. El vestuario de la Virgen está conformado por una túnica y el manto que cubre las piernas, los cuales tienen varios pliegues que no se hallan tan arreglados como en el cuadro de la figura 53; además se muestran varios objetos que contienen un significado, como el toro sobre el que está sentado el santo; y posiblemente el ave que sostiene el Niño, los libros que se descubren tirados en el suelo, y los que asoman en un vano del muro de la parte derecha de la composición.

Los artistas flamencos incluían, varios componentes provenientes del Renacimiento, los cuales eran modificados a su gusto y conforme a su imaginación creativa. Durante la etapa manierista de estos artistas aparecen elementos como el desarrollo del trazo geométrico de la perspectiva; las posturas de las figuras humanas en formas muy intrincadas, sus cuerpos con giros no naturales así como, los brillantes tonos contrastantes; una idealización en las escenificaciones de los temas de sus pinturas; el vestuario de sus personajes sugerido, muchas veces, de la mitología clásica, al igual que algunos de los personajes de sus cuadros. Sin embargo, en sus obras aflora también la «fantasía medieval [...] influencia de colecciones de imágenes alegóricas, religiosas, o morales de los diversos reinos de la Naturaleza»¹⁹⁰. Además, trabajan con mucho naturalismo (de acuerdo a la tradición pictórica flamenca) y los detalles quedan interpretados con precisión, apegándose lo más posible a las formas tal cual se observan en la realidad.

En su juventud, durante la etapa de aprendizaje, Martín de Vos realizó un viaje a Italia, en donde conoció de los pintores italianos, encontrándose de esta forma como colaborador en el taller de Jacopo Robusti o *Tintoretto* nombrado así por «la profesión de tintorero de su padre»¹⁹¹; se dice que este último, en el inicio de su formación «puede haber sido ser aprendiz de Tiziano durante poco tiempo»¹⁹²—«el artista más importante de Venecia»¹⁹³ durante aquella época— sin embargo, hacia 1539, *Tintoretto se desarrollaba como pintor independiente*¹⁹⁴; su clientela se conformaba principalmente por personas *de la clase media y tenía encargos de hermandades de esa ciudad, pero casi no tenía protectores de la clase pudiente*¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.*, p. 181

¹⁹¹ Jeanni Labno, *El Renacimiento*, trad. al castellano y maquetación Logos Comunicación, Madrid, Lisma Ediciones, 2009, p.116

¹⁹² *Ídem*.

¹⁹³ Jeanni Labno, *El Renacimiento*, trad. al castellano y maquetación Logos Comunicación, Madrid, Lisma Ediciones, 2009, p.104

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.116.

¹⁹⁵ Jeannie Labno, *op. cit.*, pp. 116-117.

Jacopo Robusti, Tintoreto *trabajaba mucho y era muy creativo lo que no gustó a muchos de los artistas venecianos contemporáneos suyos*¹⁹⁶. Tiempo después, gracias a su «método rápido de ejecución y al gran número de asistentes [...]En 1566 fue invitado a unirse a la Academia Florentina»¹⁹⁷; *después de la muerte de Tiziano se convirtió en uno de los pintores más sobresalientes de esa ciudad*¹⁹⁸; laboró intensamente en varias comisiones *para la escuela de San Rocco*¹⁹⁹. *Nació en 1518 y vivió la mayor parte de su vida en Venecia; muere en 1594*²⁰⁰.

La pintura llamada *El milagro de San Marcos liberando un esclavo* (fig. 55), «encargada por la Scuola Grande di S. Marco»²⁰¹, es con seguridad un punto importante dentro del desarrollo artístico de este pintor italiano, ya que a partir de este trabajo, que «causó una gran sensación en Venecia»²⁰², *Tintoretto fue reconocido y su reputación creció*²⁰³. En esta obra se puede apreciar el sentido dramático que caracteriza la escena de la composición del cuadro, en donde *se narra un milagro hecho por San Marcos al liberar a un esclavo quien desobedeciendo a su señor visitó la ermita del santo para venerar sus reliquias, por lo que era merecedor de un castigo: clavarle una estaca de madera en los ojos; pero San Marcos desciende de los cielos y lo salva.*²⁰⁴

La audaz creatividad de la composición de esta obra, la que se extiende a gran escala sobre un lienzo muestra los gestos dramáticos de un grupo de personas arremolinadas que se aprecian en un primer plano; sus cuerpos exhiben posiciones un poco incómodas (como torsiones con giros de sus cabezas), mientras el cuerpo del esclavo yace tendido, desnudo en posición oblicua sobre el suelo, junto a varios instrumentos que sirvieron para fabricar una afilada estaca de madera con la cual piensan torturarlo. El dibujo de la fuerte anatomía de estas figuras se exhibe preciso²⁰⁵, y denota mucho escorzo conforme al trazo de la estructura perspectiva de un punto de fuga central de la composición, en donde el nivel del horizonte parece intermedio-alto con la visual del observador ubicada a la mitad de un arreglo compositivo disgregado.

*Al fondo se presenta una estructura (aunque no maciza) de una edificación con elementos de la arquitectura clásica*²⁰⁶ que permite prolongar la profundidad aparente a través de los espacios entre las columnas y el vano del arco de medio punto por debajo del frontón. Hacia el extremo opuesto, en primer plano, en la esquina inferior izquierda asoma parcialmente la figura de un hombre de edad que observa con miseradamente la escena. Esta obra exhibe «grandes contrastes de colores brillantes»²⁰⁷ al igual que se evidencian los clarososcuros en las figuras, efectos que

¹⁹⁶ Miguel Falomir, «Tintoretto» (exposición 2007)[en línea], disponible en: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/tintoretto-exposicion-2007/?no_cache=1 . Fecha de consulta: 30 de enero de 2013.

¹⁹⁷ Jeannie Labno, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁸ Miguel Falomir, «Tintoretto» (exposición 2007)[en línea], disponible en: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/tintoretto-exposicion-2007/?no_cache=1 . Fecha de consulta: 30 de enero de 2013.

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ Jeannie Labno, *op. cit.*, p. 116.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 117.

²⁰² *Ídem.*

²⁰³ *Ídem.*

²⁰⁴ Jeannie Labno, *op. cit.*, p. 119.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp.119-121.

²⁰⁶ Jeannie Labno, *op. cit.*, p. 119.

²⁰⁷ Jeannie Labno, *op. cit.*, p. 120.

contribuyen a enfatizar la composición. Muchas de estas características también se hacen presentes en algunas de las obras pictóricas de Martín de Vos. Se puede observar que en la pintura de Tintoretto busca más la expresividad. *Conjunta lo grandioso y dramático en su pintura con un colorido contrastante*²⁰⁸. Asimismo, las luces son resplandecientes, muy brillantes; luces cambiantes, que enfatizan más el perfil de las figuras que muchas veces están en asombrosos escorzos; sus composiciones con eje o ejes en diagonal propician mucho movimiento en las escenas representadas.

San Marcos.-²⁰⁹

San Marcos es uno de los cuatro evangelistas (su símbolo es el de un león alado), de quien su Evangelio se piensa es el más cercano a los tiempos en que vivió Jesús. Marcos contribuyó a la propagación del cristianismo llevándolo a Chipre y posteriormente a Alejandría antes de llegar a Roma, lugar en el que quizás escribió su Evangelio. Marcos es el santo patrón de Venecia.



Fig. 55. Jacopo Robusti, Tintoretto, (1518/19-1594), *El milagro de San Marcos liberando al esclavo*, 1548. Óleo sobre lienzo, 416 x 544 cm. Galería de la Academia, Venecia, Italia. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Tintoretto_Jacopo-The_Miracle_of_St_Mark_Freeing_the_Slave. Fecha de consulta: 31 de enero de 2013.



Fig. 56. Jacopo Robusti, Tintoretto, (1518/19-1594), *Crucifixión*, 1565. Óleo sobre lienzo, 536 x 1,224 cm. Escuela Grande de San Rocco, Venecia, Italia. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Tintoretto_Jacopo-Crucifixion_detail. Fecha de consulta: 19 de enero de 2013.

No obstante, también se aprecian composiciones seccionadas (como en este caso por un eje vertical al centro, exhibiendo disgregación de los elementos en el resto del espacio pictórico) como la de la figura 55, llamada la *Crucifixión*, en la cual se enseña a las figuras de los personajes

²⁰⁸ Ídem.

²⁰⁹ «San Marcos», en *Enciclopedia católica online*, disponible en: http://ec.aciprensa.com/wiki/San_Marcos#.U7H5OZR5N1Y. Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

dispersas alrededor del motivo principal (la cruz) de la parte media hacia la sección inferior del cuadro; aparentan cierto desorden en su disposición dentro del arreglo compositivo, sin embargo, casi los mismos elementos se muestran hacia la izquierda como al lado derecho, compensándose en algunos casos con los efectos de las tonalidades presentes en ellos; así mientras una figura en la parte izquierda (como en el caso del caballo blanco de la fig. 56), puede estar representada con colores claros, hacia la derecha aproximadamente a la misma altura, se encuentra otra figura en tonalidades oscuras que compensa la imagen.

«Tintoretto estaba en los inicios de su madurez, y todavía no era el apasionado y fantástico autor de la translación del cuerpo de San Marcos. Pintaba en 1552 sus obras más serenas, como «la gran crucifixión» de la sacristía de San Rocco, alguna de cuyas figuras inspirará un cuadro de Martín de Vos que está en México.»²¹⁰

En este estudio se piensa que quizás haya una confusión con lo expresado en la anterior cita, ya que el pintor Martín de Vos, si estuvo colaborando en el taller de Tintoretto, fue antes de regresar a Amberes en 1558 y el cuadro de la *Crucifixión* está datado hacia 1565; lo que si es evidente es el enorme parecido de las facciones de uno de los personajes masculinos que se muestra a los pies de la Cruz, en relación con el rostro de la figura de San Juan, en el cuadro firmado por Martín de Vos que se encuentra en el museo del Virreinato, en Tepetzotlán, Estado de México, como se podrá ver más adelante en el capítulo correspondiente.

Hasta esta parte del escrito, se han comentado los trabajos pictóricos de Martín de Vos, y también los trabajos de otros pintores contemporáneos suyos o anteriores a él, con la finalidad de observar los elementos más representativos de su obra, lo que permite conocer más a fondo la personalidad de este pintor flamenco que a pesar de no haber estado en las tierras del Nuevo Mundo, descubierto hacia el siglo XVI, su trabajo artístico fue preponderante en el ambiente pictórico del virreinato de la Nueva España.

Pero no sólo con sus pinturas influyó en las obras de los artistas, sino también las imágenes que se hallaban impresas en las estampas provenientes de los grabados que se hacían –sobre todo en la región flamenca; *Amberes fue uno de los principales lugares de producción de grabados en Europa²¹¹*–. Martín de Vos, como ya se manifestó, vivió una época de fuertes conflictos de carácter religioso, los que predispusieron la destrucción de muchas imágenes (pinturas, principalmente) que adornaban los altares de los edificios de culto, por lo que en determinado momento la producción pictórica fue muy baja y supuso un incremento en la elaboración de dibujos por parte de los artistas, y con ellos de grabados para imprimir estampas, las cuales se dispersaron con más accesibilidad –por su bajo costo y facilidad de transporte– por el Nuevo Mundo, contribuyendo a difundir las características de un novedoso lenguaje artístico y para el progreso del arte en México durante su etapa virreinal²¹².

²¹⁰ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.9

²¹¹ «Hombres, modelos y obras de arte en tránsito», en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Lista de Obra, sin número de página. Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado. 26 octubre 2010-31 enero 2011.

²¹² Jorge Alberto Manrique, «La estampa como fuente del arte en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, número 50, México, UNAM, IIE, 1982, pp. 55-60 [versión electrónica: ISSN 1870-3062], www.analesie.unam.mx/pdf/50_55-60.pdf. Fecha de consulta: 03 de julio de 2013.

Diversos son los dibujos –y los grabados realizados en base a esos dibujos– provenientes de la mano del artista flamenco Martín de Vos que se encuentran en la actualidad dispersos alrededor del Mundo; quizás sería muy difícil saber cuáles de estos trabajos llegaron a México durante la segunda mitad del siglo XVI; no obstante, como se verá en los capítulos correspondientes, algunas de las imágenes que se muestran en las pinturas realizadas por algunos de los artistas novohispanos, expresan elementos muy parecidos a los que se exponen en las estampas venidas de Europa en esos momentos. A continuación se presentan algunas imágenes con dibujos (fig. 57 y fig. 58) cuyo autor es Martín de Vos.



En las figuras 57 y 58 se pueden apreciar dos dibujos realizados por Martín de Vos, con escenas de tipo religioso (sobre la vida de Jesús); en ellos se percibe unas imágenes dispuestas en una composición, en donde las figuras de los personajes se muestran en distintas posiciones que manifiestan movimiento; su proporción se observa muy real; las formas exhiben un trazo rápido con una pincelada suelta. El vestuario se conforma por túnicas y mantos muy plegados, ondulantes en algunos casos con tonalidades contrastantes para exhibir un volumen. El empleo de la perspectiva se descubre, en el caso de la fig. 57, al mirar los bordes de un camino que se encuentra en la parte central y se unen en un punto ubicado a la mitad del nivel del horizonte, el cual se percibe alto; en esta misma imagen, se emplea un paisaje boscoso como fondo de la composición.

Fig. 57. Martín de Vos (1532-1603), *Tres ángeles alimentando a un niño pequeño (¿el Niño Jesús?)*, 1557-1603. Aguada con tinta marrón y plumilla sobre papel, 90x 85 mm. Museo Británico, Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=185774&objectId=707795&partId=1. Fecha de consulta: 13 de octubre de 2013.



En esta imagen (fig. 58), se ve a un personaje en primer plano, hacia la parte inferior de la composición, el que exhibe una posición complicada, pues se aprecia una torsión de la espalda junto a un forzado doblez de pierna que manifiesta cierto movimiento de su figura. Y, no obstante que la anatomía de las figuras guarda una buena proporción, el tamaño de los pies de algunos de los personajes, se ve reducido en relación al tamaño de los cuerpos. Se aprecia un claro efecto de volumen producido por el claroscuro y el contraste entre las tonalidades que se manifiestan en los distintos elementos de este dibujo. El personaje principal (Jesús) aparece entre la nubosidad de un rompimiento de gloria, concepto muy utilizado en los trabajos artísticos de tipo manierista de Martín de Vos.

Fig. 58. Martín de Vos (1532-1603), *La Transfiguración de Cristo*, s.f. Aguada con tinta marrón y plumilla sobre papel, 168 x 134 mm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/martin-de-vos-la-transfiguration-du-christ-5419978-details.aspx>. Fecha de consulta: 2 de octubre de 2013.



Fig. 59. Martín de Vos (1532-1603), *Las Tentaciones de San Antonio*, 1591-94. Óleo sobre tabla, 280 x 212 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes; Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Temptation_of_St_Antony. Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.

En la figura 59 se aprecia un cuadro de tipo religioso, aludiendo a la vida de un santo –San Antonio Abad–; en su composición se exhiben personajes fantásticos, estimándose con reminiscencias de los bestiarios medievales, que recuerdan a otros de los trabajos de los pintores *primitivos flamencos*. El gran detallismo con el que enseña las figuras de los personajes, haciéndolos casi reales, a pesar de las posturas intrincadas de varios de ellos, sobretudo los que conforman el grupo de *las tentaciones* situado en la parte superior de la composición. De colores brillantes, siendo éstos en algunas partes contrastantes, los cuales junto al trazo de la perspectiva, que presenta un nivel del horizonte a la mitad de la superficie pictórica intersectado por la visual del observador al centro de la imagen, permiten la ubicación de otras figuras, las cuales disminuyen su tamaño, enfatizando de esta manera la sensación de profundidad virtual que percibe el espectador respecto a esta obra. Asimismo, la rica tradición simbólica se advierte entre la disposición de los elementos de esta pintura.

No obstante, las características de la pintura flamenca que afloran en esta obra (fig.59), en la parte superior se observa al grupo de figuras fantásticas, que representan a *las tentaciones de San Antonio*; y que a su vez, este conjunto es muy parecido a los personajes que se muestran en una de las primeras pinturas realizadas por el gran artista del Renacimiento, Miguel Ángel –llamada *El Tormento de San Antonio*, con el mismo tema,(fig. 60)– ; asimismo, esta obra del maestro italiano es casi igual a la imagen que se aprecia en uno de los grabados de Martín Schongauer quien « fue

un grabador y pintor alemán. Fue el grabador más importante de Alemania antes de Alberto Durero. »²¹³ (fig. 61), a quien Alberto Durero años más tarde también estudiaría.



Fig.60



Fig.61

Fig. 60. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), *Los Tormentos de San Antonio*, c. 1487-1488. Temple y óleo sobre tabla, 47 x 34.9cm. Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Dallas, Texas, Estados Unidos. Imagen procedente de: <https://www.kimbellart.org/collection/search/view/564?text=Michelangelo%20Buonarroti> Fecha de consulta: 14 de octubre de 2013.

Fig. 61. Martín Schongauer (1445/1450 -1491), *La Tentación de San Antonio*, h.1470. Grabado, 31.2 x 23.0 cm. Museo Británico, Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/m/martin_schongauer_st_anthony.aspx Fecha de consulta: 19 de octubre de 2013.

Martín de Vos conjuga el saber de la antigüedad, con las ideas renacentistas y los elementos de la tradición pictórica flamenca, haciendo también referencia a los relatos o descripciones medievales.

Otra de las personalidades que influyó en el trabajo artístico de Martín de Vos, fue el « pintor y grabador alemán *Alberto Durero (Núrenberg, 1471 – 1528)*»²¹⁴ y también, como casi la mayoría de las figuras artísticas presentadas en este estudio, este personaje no era ajeno al arte, ya que se desarrolló dentro de una familia que se dedicaba a estas actividades; fue «Hijo de un orfebre procedente de Hungría...»²¹⁵ Dado que desde muy joven se interesa por estas tareas, conoció a «Michael Wolgemut, el pintor con quien Alberto Durero dio sus primeros pasos en su arte»²¹⁶.

²¹³ «Martin Schongauer, Biografía, Pinturas, Grabados» [en línea], disponible en: <http://centrodeartigos.com/articulos-revista-digital/contenido-revista-44511.html>. fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

²¹⁴ Fernando Checa Cremades, «Alberto Durero» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/durero-alberto/>. Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

²¹⁵ *dem.*

²¹⁶ *dem.*

Alberto Durero hizo varios viajes para ampliar sus conocimientos en la materia de su interés, es decir, sobre la pintura y otras áreas afines; así viajó a Italia²¹⁷ y el arte de esa región le causó una impresión que le inspiró a seguir en su quehacer plástico extendiendo más sus objetivos personales, y con una dirección más amplia al que se le daba en su lugar de origen, con « ese mismo deseo de saber [...], que le lleva a convertirse en uno de los teóricos del Renacimiento.»²¹⁸

Escribe un texto²¹⁹, en el que expresa su opinión acerca de la correspondencia de las partes que debe tener el cuerpo humano, de allí que su pensamiento se manifieste en su producción pictórica. También lleva a cabo otra de sus pinturas más sobresalientes llamada los *Cuatro Santos* (1526), en la que se ve reflejada el temperamento de estos personajes dado su «hondo estudio expresivo de las cabezas.»²²⁰ Junto a su trabajo pictórico, su fama se difundió fuera de Alemania, gracias a sus grabados – y sus dibujos– conteniendo mucha imaginación. Artistas europeos posteriores a él, tomaron como modelo sus trabajos.

A continuación se observa uno de los grabados que conforman una serie de grabados, el del *Apóstol San Simón*²²¹, realizado por Alberto Durero, que como se verá sugiere cierto parecido con un grabado, el del *Apóstol San Pedro* del pintor Lucas van Leyden (de quien se hizo referencia en el punto 1.3); y también entre estos dos grabados se aprecia semejanza con la pintura de *San Pedro* que se localiza actualmente en el altar mayor de la catedral de Cuautitlán en el Estado de México, la cual es atribuida al pintor Martín de Vos.

Aunque no se trata del mismo personaje, pues en la figura 62 *San Simón* toma entre sus manos una larga espada (con uno de sus cantos aserrado), el apóstol de la figura 63, *San Pedro*, carga con su brazo izquierdo, protegido con su manto, un libro y con su mano derecha sostiene una sola llave de gran tamaño; es decir, exhiben sus atributos. En ambos casos su vestimenta se conforma por una larga y plegada túnica que les cubre hasta los pies y un gran manto que cae en muchos pliegues haciendo énfasis a la altura de la cintura. Están descalzos y no presentan adornos, salvo por el cuello de la túnica, en el caso de la imagen de la figura 62; y en el vestuario del personaje en la figura 63, sólo se ven dos botones como broches que sujetan su agitado manto.

²¹⁷ Fernando Checa Cremades, «Alberto Durero» en Museo del Prado. Enciclopedia online [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/durero-alberto/>. Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

²¹⁸ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.*, p. 256

²¹⁹ Alberto Durero, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, trad. del latín al español e introducción de Jesús Yhmoff Cabrera, México, UNAM, IIB, 1987, (Serie: Fuentes 6)

²²⁰ Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.*, p. 256

²²¹ «San Simón» [en línea], disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/4034.htm>. 15 de octubre de 2013.



Fig. 62

Fig. 62. Alberto Durero (1471-1528), *San Simón*, 1523. Grabado a buril, 12.3 x 7.4 cm. Colección Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. Fecha de consulta: 17 de octubre de 2013.



Fig. 63

Fig. 63. Lucas van Leyden (1494-1533), *El Apóstol Pedro*, c. 1510. Grabado, 11.4 x 6.9 cm. Museo Nacional de Ámsterdam (Museo del reino), Ámsterdam, Países Bajos. Imagen procedente de: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=7&ps=12&f.principalMaker.sort=Lucas+van+Leyden&ii=9#/RP-P-OB-1666,81> Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013.



La pintura de San Pedro (fig. 64), es una imagen en la que se aprecian varios detalles; en el fondo se ve el paisaje a lo lejos, como en el caso de las pinturas flamencas, que se descubre en una pequeña porción de la superficie del cuadro, detrás del gran resplandor o rompimiento de gloria en tonos claros que hace que sobresalga la figura del santo. En esta obra se muestra a San Pedro, representado como un hombre de edad avanzada, calvo, barbado y descalzo sobre un suelo rocoso (el dibujo anatómico define muy bien los pies de este personaje); sostiene un gran libro abierto con la mano izquierda y con la derecha levanta una enorme llave que señala hacia el cielo y presentándola al espectador. Su mirada la dirige hacia la derecha del cuadro. Viste un gran manto que cubre casi la totalidad de su cuerpo, sólo que al sujetarlo a la altura de la cintura muestra su sencilla túnica con mangas largas.

Fig.64. Martín de Vos (1532-1603), *San Pedro*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

El apóstol Simón se encuentra parado sobre un montículo pequeño de tierra con un fondo vacío; asimismo, San Pedro, en la figura 63 aparece sobre un piso plano, también con fondo vacío pero en donde resalta un resplandor alrededor de su cabeza.

En la obra artística de Martín de Vos se puede apreciar la influencia de la tradición de la pintura de los *primitivos flamencos*, así como de otros artistas como el pintor y grabador alemán Alberto Durero. Y, quizás esa influencia llegó a Martín de Vos a través, no de obras pictóricas, sino de estampas provenientes de grabados, como probablemente pudo ser con las imágenes de las figuras 62 y 63, las cuales muestran un gran parecido entre sí, y a su vez, con la imagen de la pintura de la figura 64.

Asimismo, en esta sección del estudio, se hizo una referencia a ciertos sucesos en la vida del artista flamenco Martín de Vos, apoyándose en los datos contenidos en los trabajos que han hecho al respecto algunos escritores, así como en la información proveniente de algunas partes de documentos encontrados en línea.

*

2.3 Influencia de Martín de Vos en otros pintores.

El amplio repertorio artístico producido por Martín de Vos – entre pinturas, grabados y dibujos–, también ejerció cierta influencia en el trabajo de pintores europeos, contemporáneos, o bien en artistas nacidos tiempo después; sus obras se difundieron no sólo en la región de los Países Bajos, sino en otras partes de Europa, sobretodo en territorios del imperio español, y como se verá más adelante, llegaron hasta el Nuevo Mundo. «La influencia de Martín de Vos en la pintura europea e hispanoamericana, tuvo importancia. El propio genio de Velázquez no dudó en inspirarse para su cuadro *La rendición de Breda o Las Lanzas*, en un dibujo de De Vos que está en el libro *Thesaurus sacrarum historiarum*». ²²²



Fig. 65. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), *La Rendición de Breda o Las Lanzas*, 1635. Óleo sobre lienzo, 307 x 367cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-online/galeria-on-line/obra/la-rendicion-de-breda-o-las-lanzas/?no_cache=1 Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.

En este cuadro (fig. 65), se presenta el momento en que la plaza de Breda cae en poder de los españoles quienes son representados en esta composición, con una actitud que sin ofender al vencido, quien les presenta las llaves de la población. Se aprecia que el pintor Diego Velázquez utiliza varios recursos para dar profundidad espacial a esta escena; el nivel del horizonte se aprecia alto, aproximadamente a una cuarta parte, (de arriba hacia abajo), lo que permite tener una vista en perspectiva aérea del suceso que se representa; a lo lejos se observan humaredas, en donde los colores también se difuminan; en un segundo plano, hacia la derecha, este mismo paisaje se puede vislumbrar a través de las lanzas lo que provoca una sensación de profundidad espacial. Ya

²²² Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 16

en un primer plano, la posición de los personajes principales, que aparecen de cuerpo completo, se combina con la de otros que también se muestran en este acontecimiento, aunque sus figuras no se ven completas, es decir, se presenta una superposición entre ellas, lo que refuerza esa sensación de profundidad espacial. El plano oblicuo de la figura del caballo, también acentúa este efecto, al igual que la posición inclinada de una de las lanzas que tiene un banderín. El colorido es más fuerte en la parte inferior del cuadro, es decir, de la mitad hacia abajo, en donde también se presentan más contrastes con luces y sombras.



Fig. 66. Gerard de Jode (1509-1591) [grabador] ; Martin de Vos, (1532-1603) [dibujó], *El encuentro de Abraham y Melquisedec* (de la Historia de Abraham), s.f. Grabado, 20 x 25.9 cm. Colección ElishaWhittelsey. Imagen procedente de: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90086807?rpp=60&pg=1&rndkey=20130223&ft=*&when=A.D.+1400-1600&who=Gerard+de+Jode&pos=22 Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013

En la figura 66 se aprecia una escena en donde se ve a dos personajes principales, y uno de ellos tiene una actitud (en cuanto a la posición del cuerpo) muy semejante a la que se enseña en el cuadro de *La Rendición de Breda*. «El dibujo de Martín de Vos es una escena bíblica en que aparece Abraham dando los diezmos a Melquisedec (Génesis, 14-18), por lo cual se inclina ante él. Así es la parte central de *La Rendición de Breda*, con Justino de Nassau entregando las llaves, inclinándose ante el Marqués de Spínola. Las lanzas, que cubren ambos lados del fondo en el dibujo de Martín de Vos, en el cuadro de Velázquez sólo ocupan el lado diestro».²²³

²²³George Kubler. Martín Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*. Penguin Books, 1959, p. 260, ilus.133 y 140, citado en Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México, México*, UNAM -IIE, 1971 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXIX), p. 16.

El grabado de la figura 66 debe ser, posiblemente, fiel al dibujo original, por lo que es evidente la influencia que tuvo este grabado, o el mismo dibujo, como modelo en la composición del cuadro del pintor Diego Velázquez.

Asimismo, existen más ejemplos en donde la obra artística del maestro flamenco Martín de Vos ejerce cierta influencia en las composiciones de otros pintores europeos.

«Francisco Herrera el Viejo “is largely inspired by Martín de Vos”, como dicen Kubler-Soria, para su cuadro de *El Juicio Final* (1629, en San Bernardo, de Sevilla), así como Bartolomé Esteban Murillo para su *Huida a Egipto*, 1645, hoy en Detroit, USA., y Antonio del Castillo para la vegetación de sus paisajes».²²⁴



En la imagen de la fig. 67, se muestra una composición en la que se representa el tema del *Juicio Final*. En esta pintura se aprecia en primer plano, y al centro del cuadro, a la figura de San Miguel Arcángel quien portando una armadura exhibe su espada flamígera entre una multitud de personas, las cuales son separadas, –los justos y los condenados–, hacia los extremos de esta obra. A la izquierda se observan a todos aquellos que son protegidos por los ángeles celestiales y a la derecha de la vista del espectador, se enseñan los cuerpos de aquellos que son condenados al infierno, quienes son azotados por figuras de seres fantásticos. En la parte superior se encuentra la imagen de Jesús quien sujeta una gran cruz (como símbolo de *la señal del Hijo del Hombre*), y a su alrededor se presentan varios personajes relacionados, como la Virgen y los Apóstoles que están sentados entre las nubes del cielo. El parecido con las imágenes de las figuras 67, 68 y 69 es evidente, por lo que se considera que en esta obra se observa la influencia del trabajo artístico de Martín de Vos.

Fig.67. Francisco Herrera el Viejo (1590-1656), *El Juicio Final*, 1629. Parroquia de San Bernardo, Sevilla, España. Imagen procedente de:<http://leyendasdesevilla.blogspot.mx/2012/09/iglesia-de-san-bernardo-ii-y-final.html> Fecha de consulta: 11 de enero de 2013.

Francisco de Herrera, el Viejo, fue un pintor y grabador español nacido en Sevilla hacia 1590. Se piensa que fue discípulo de Antonio Pacheco y de Juan de Roelas.²²⁵ Se dice de él que tenía un carácter fuerte, mismo que reflejaba en sus trabajos, siendo audaz para su tiempo. Fue padre de otro gran pintor y arquitecto, Francisco de Herrera el Mozo, «... las fuentes lo retratan como una persona especialmente intransigente y difícil, comprobado por los documentos que muestran sus

²²⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp. 16-17.

²²⁵ D.G.L. «Francisco de Herrera, el viejo» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/herrera-el-viejo-francisco-de/>. Fecha de consulta: 9 de enero de 2013.

continuos pleitos y conflictos. De este carácter áspero, según Palomino, fue víctima el propio Velázquez.»²²⁶

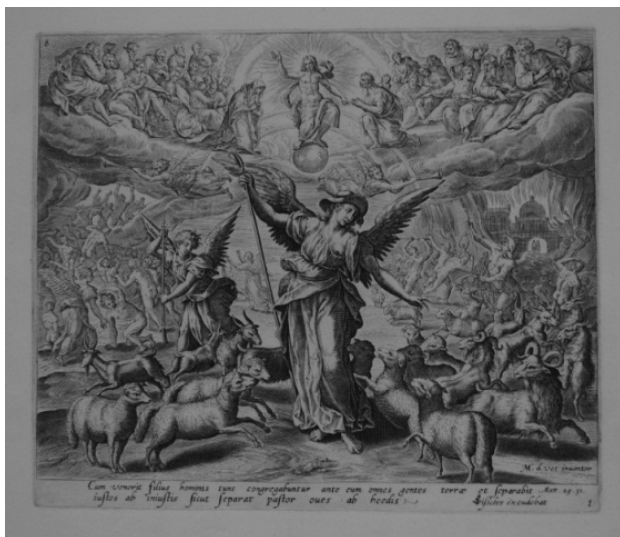


Fig. 68



Fig.69

Fig.68. Gerard de Jode (1509 o 1517-1591) [grabador]; Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], *El Juicio Final*, c.1580.Grabado, 210x245 mm. Colección particular. Imagen procedente de:http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Gerard_de_Jode.html Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.

Fig.69. Martín de Vos (1535-160), *Juicio Final*, 1570. Óleo sobre tabla, 263 x 262 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España. Imagen procedente de: http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=44&pagina=1 . Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2012.

El *Juicio Final* es uno de los temas más recurridos por los artistas de ese tiempo; Martín de Vos realizó un cuadro en donde representa este asunto, –el cual ya ha sido comentado (fig. 69) en el capítulo correspondiente–, sin embargo, también posiblemente produjo dibujos con este argumento, y a partir de éstos se elaboraron varios grabados que fueron utilizados sobretodo para representar los textos de carácter religioso, como el que se aprecia en la fig. 68, en donde se ve una composición compensada muy semejante al cuadro que se ve en la figura 69, también llamado *El Juicio Final*, de Martín de Vos.

Sin embargo, se notan ciertas diferencias como en la figura 68, el arcángel que aparece entre las ovejas de un rebaño, que corren hacia él, mientras que los machos cabríos y otros cabritos huyen de su encuentro. Hacia los extremos de la composición, sobre la franja central se muestran dos entradas, una de ellas, que se ubica hacia la derecha contiene la imagen de un conjunto de formas en donde se observan grandes llamaradas; allí mismo, aparecen algunos seres fantásticos que sobresalen de las demás figuras a las que jalan a ese lugar. Mientras en el extremo opuesto una serie de personas son ayudadas por varios ángeles, quienes se vislumbran en ese sitio, para subir entre nubes al cielo.

²²⁶ «Francisco de Herrera, el Viejo» Museo Nacional del Prado, Enciclopedia online [en línea], disponible en:<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/herrera-el-viejo-francisco-de/> Fecha de consulta: 10/01/2013



Fig.70. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), *Huida a Egipto*, h.1647/1650. Óleo sobre lienzo, 209.55 x166.37 m. Instituto de Artes de Detroit, Estados Unidos. Imagen procedente de: <http://www.dia.org/object-info/b50fb6b4-ea19-4d05-8bce-39e680f04efe.aspx?position=1> . Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.

En las figuras 71 y 72 podemos apreciar dos grabados realizados por Gerard de Jode y Joan Sadeler, respectivamente, a partir de dibujos de Martín de Vos con el tema bíblico de *La Huida a Egipto*; éstos pudieron servir como modelo para la pintura (fig.70), que con el mismo tema realizó Bartolomé Esteban Murillo, pues los personajes de la composición central tienen prácticamente las mismas posiciones que en los grabados.

Quizás el trabajo de Gerard de Jode muestre más similitud, a pesar de que no se encuentran los personajes exactamente en la misma posición tanto en la pintura como en el grabado, así también se podría decir que Martín de Vos mantiene algunos rasgos característicos en ambos grabados, por ejemplo, San José camina en ambos casos mirando hacia atrás, es decir, hacia la Virgen y el Niño, además avanza con la misma pierna, la izquierda y lleva cargando, aunque en este motivo si difiere, una vara que la apoya en el hombro, ya que en la figura 71 se observa que la carga con el brazo izquierdo y en la figura 72 la carga con el derecho. La posición de la Virgen María sí es distinta en cada caso pues, en la de la figura 72, se le observa con la cabeza hacia el frente mientras que va amamantando al Niño.

En la figura 72, la Virgen lleva la cabeza hacia atrás y también va amamantando al Niño; en la pintura del maestro Esteban Murillo sólo se puede ver a la Virgen con la mirada de tres cuartos hacia el frente y se muestra cargando al Niño, quien duerme plácidamente, casi junto a San José, formando así un pequeño triángulo dentro de la composición, el cual atrae fuertemente la vista del observador hacia esa parte del cuadro. El burrito prácticamente es el mismo en ambos grabados y en la pintura de la figura 70 también se ve muy parecido a las dos imágenes que se muestran en los dos grabados elaborados por Gerard de Jode (fig. 71) y Joan Sadeler (fig. 72).



Fig. 71. Gerard de Jode (1509-1591) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo]; *La huida a Egipto*, Grabado, s.f. Biblioteca Nacional de España, colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3121291.xml&dvs=1360553828848~710&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.



Fig. 72. Joan Sadeler (1550-1600) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603), *Huida a Egipto*, s.f. Biblioteca Nacional de España, colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

A continuación podemos observar un cuadro del pintor Cristóbal Vela Cobos quien nació en 1588 en Jaén al sur de España, y murió en Córdoba en 1654. Posiblemente se formó en Sevilla pues en 1610 realiza en esta ciudad una serie de obras. En Priego de Córdoba se encuentran varias pinturas que llevó a cabo para los retablos laterales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. En Córdoba en donde tuvo varios cargos importantes llegando a ser receptor y censor de pinturas del Santo Oficio de la Inquisición. Hacia 1645 fue contratado para realizar pinturas en la Catedral de Córdoba²²⁷ entre las que se encuentra el cuadro de San Miguel que se observa en la figura 73.



Fig. 73



Fig. 74

Fig. 73. Cristóbal Vela Cobos (1588-1654), *San Miguel Arcángel*, d.1631. Óleo sobre lienzo, 177x117 cm. Convento de San Jerónimo de Valparaíso, Andalucía, España. Imagen procedente de: http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=611&pagina=2. Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.

Fig. 74. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

En el cuadro de la figura 73, se evidencia el enorme parecido que tiene con el cuadro de *San Miguel* pintado por Martín de Vos. No se sabe si Cristóbal Vela Cobos pudo ver personalmente esta pintura (fig. 74) mientras ésta permaneció en Europa y después, a partir de algún grabado, crear su propia versión inspirada en el cuadro original de Martín de Vos. Sin embargo, se manifiestan algunas diferencias, por ejemplo, en la pintura de Cristóbal Vela Cobos (fig. 73) casi no se distingue bien el cuerpo de la serpiente pues se pierde en la oscuridad, mientras que en la pintura de Martín de Vos (fig. 74) se alcanza a ver perfectamente hasta la textura de la piel de la cola serpentina, y aquí mismo, pareciera un tanto más alargada la figura del ángel, simplemente al

²²⁷ «Cristóbal Vela Cobos» [en línea], disponible en: <http://www.iaph.es/sys/productos/PinturaMural/Biografia/vela.html>. Fecha de consulta: enero de 2013.

ver la pierna izquierda la cual se ostenta con mayor extensión; la figura del ángel en la pintura del maestro Cristóbal Vela Cobos se presenta más estática mientras que la imagen del ángel en la pintura del artista flamenco pareciera moverse, a pesar de que su pierna izquierda aparece firmemente apoyada sobre el cuerpo de la serpiente.

El tratamiento de los pliegues de la capa no es el mismo, ni la amplitud de ésta; en la pintura de la figura 73 se manifiesta con mayor extensión abarcando el fondo, aun cuando muestra muchos pliegues; en el ángel del cuadro de Martín de Vos la capa, aunque extensa también, está más apegada a la silueta del cuerpo, pues permite destacar el fondo luminoso, que contrasta con la figura central del ángel. Las alas también son distintas, pues son ligeramente más extensas y radiantes que las del cuadro del pintor Cristóbal Vela, (fig. 73); las del ángel del maestro flamenco (fig. 74) son más gráciles pues se distingue muy bien la forma de éstas, en ellas se alcanza a ver perfectamente el detalle de las plumas. La coraza y el faldellín del ángel también se exhiben con mayor detalle en el cuadro del pintor Martín de Vos, igualmente, se evidencia más delicadeza en la forma de tomar la palma que apunta hacia la ninfa marina con cola de serpiente que no deja de mostrarse inquieta ante la presencia de San Miguel.

También sobre este mismo tema, se encontró un grabado de Pieter de Jode²²⁸, aunque no se sabe si es de Pieter de Jode I (padre), o bien, Pieter de Jode II (hijo). Sin embargo, al observarlo encontramos representado a San Miguel luchando con el diablo y se aprecia mucha similitud con la pintura del mismo tema realizada por Martín de Vos. No obstante, al compararlos se revelan notables diferencias. Por ejemplo, la figura del ángel no está en la misma posición que la del cuadro de Martín de Vos, pues en el grabado de la figura 75, el ángel se encuentra apoyando la pierna derecha sobre el piso mientras que la izquierda la apoya justamente sobre las costillas del lado derecho del cuerpo del diablo.

La figura del ángel está totalmente de frente al observador y el brazo que sujeta la Palma de la Victoria, que no apunta directamente al diablo casi no se percibe, a excepción de la mano. Asimismo, el vestuario del ángel del grabado de Pieter de Jode es distinto al del pintor flamenco; es un tanto más estilizado, no sigue precisamente los cánones del vestuario militar de los ejércitos romanos; el faldellín arranca de la cadera baja y revolotea entre las piernas y la coraza se limita a una especie de franjas colocadas a manera de faja alrededor del talle; se señalan las mangas a medio brazo y un cuello muy elegante a manera de resaltar la parte superior de la coraza.

El manto o capa aparece justo debajo del brazo derecho levantado, dirigiéndolo hacia la esquina superior izquierda del grabado en el cual se exhibe una forma circular con un resplandor no muy fuerte alrededor de ella, esto último si es prácticamente como en la pintura del maestro flamenco, sin embargo aquí podemos apreciar también el detalle de las alas que son bien distintas ya que la forma de éstas hace que las puntas no queden dirigidas hacia la parte superior de la imagen, las puntas de las alas con grandes plumas, por cierto, se dirigen hacia las esquinas inferiores del grabado.

²²⁸ «The De Jode Dynasty»[en línea], disponible en: <http://www.hollstein.com/the-de-jode-dynasty.html>. Fecha de consulta: 18 de enero de 2013.

La cabeza del ángel (fig.75), que es muy bella luce una abundante cabellera rizada de donde asoma una pequeña cruz, coronada por un flamígero resplandor y su rostro se inclina mirando hacia abajo. En el fondo se ven grandes nubes y en la parte inferior se asoman llamaradas en una parte rocosa de donde podemos reconocer una forma espiral que ostenta dibujos a manera de textura que asociamos con la cola de la ninfa marina con cola de serpiente del cuadro de San Miguel, pintado por Martín de Vos, y mirando hacia la derecha en este mismo nivel nos encontramos con el torso del diablo. En esta ocasión no es un torso femenino, al contrario, la estructura exhibe un fuerte y musculoso cuerpo masculino, que se tuerce, flexionando los brazos como para protegerse del ángel; su rostro suplicante voltea hacia arriba y su cabeza tiene también abundante cabello, rizado. El juego de claroscuros es interesante porque no queda ninguna figura totalmente en la obscuridad; se aprecian muy bien los volúmenes de los dos cuerpos de los personajes principales y en cada uno de ellos se percibe una área sombreada que, aunque no hace un fuerte contraste sí permite sugerir profundidad en la escena y volumen en los cuerpos. La luz en este caso, a diferencia del cuadro de Martín de Vos proviene de la parte izquierda de la imagen.



Fig. 75. Pieter de Jode I (?)(1570-1634)Pieter de Jode II (?)(1606-d.1674)[Grabado]; Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], *San Miguel príncipe de los cielos luchando contra el dragón*, s.f. Grabado. Colección particular. Imagen procedente de: <http://oreninga.livejournal.com/351818.html>. Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.

Durante la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo del siguiente siglo, el repertorio iconográfico (con muchos diseños de carácter religioso) del maestro flamenco Martín de Vos, circularon por Europa proporcionando varias posibilidades a otros artistas, quienes tomaron las composiciones de este pintor flamenco como modelos para realizar sus propios trabajos.²²⁹

*

²²⁹ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 16.

III. Sobre la influencia de Martín de Vos en la pintura en México en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII.

3.1 De sus pinturas en México.

A continuación se estudiarán las características que se presentan en los cuadros (algunos de ellos atribuidos) de Martín de Vos que se encuentran en México desde tiempos virreinales y se compararán con otros de sus trabajos –entre dibujos, grabados y pinturas-, algunos de los más notables; obras localizadas en distintas partes del mundo, principalmente en Europa, que forman parte de colecciones particulares o de colecciones de museos; «ocho pinturas existen en México de Martín de Vos, cuatro de ellas firmadas y de éstas una sola fechada. Son: San Juan escribiendo el Apocalipsis (firmada), Tobías y el Ángel, San Miguel (firmada y fechada), San Pedro, San Pablo, la Coronación de la Virgen, la Anunciación a los pastores (firmada) y la última Cena (firmada)»²³⁰



Martín de Vos en México es el título de un libro escrito por Francisco de la Maza, uno de los más notables investigadores mexicanos especializados en historia del arte novohispano. Este libro, a pesar de no ser muy extenso, contiene una gran cantidad de datos acerca de la vida y trayectoria artística de este pintor flamenco, sobretodo en cuanto a su obra pictórica que permanece en México desde la época virreinal. Por lo que este texto se ha tomado como base para hacer algunas referencias de las pinturas que se presentan en este capítulo en donde se observan sus características más relevantes, las que servirán para estudiar la influencia de Martín de Vos en algunos de los trabajos de cuatro pintores que desarrollaron su labor artística en el México del siglo XVI y principios del XVII, como se verá en el siguiente capítulo.

Fig. 76. Martín de Vos (1532-1603), *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca.1581. Óleo sobre madera. 240 x 170 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato-INAH; Tepotzotlán, Estado de México. Imagen procedente de: <http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20San%20Juan%20escribe%20el%20Apocalipsis.jpg> . Fecha de consulta: 7 de febrero de 2013.

En la pintura de la figura 76 aparecen el apóstol San Juan y un ángel como personajes principales de esta composición. El apóstol viste una sencilla y larga manta roja con grandes pliegues que tapa casi en su totalidad la túnica color azul oscuro que se presenta cubriendo sólo parte de su torso y brazo derecho. Está sentado sosteniendo con sus manos un libro entreabierto, el cual recarga sobre su pierna derecha que cruza descansadamente sobre la izquierda; se observa a punto de

²³⁰ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 29

escribir con la pluma que tiene en una de sus manos, a la vez que gira su cabeza hacia su izquierda, lo que permite observar de perfil su juvenil rostro, el que por cierto, es muy similar al de un personaje que aparece en el cuadro de la *Crucifixión* de Tintoretto (ver fig. 77), para dirigir su mirada hacia la esbelta figura del ángel que está de pie a su lado, con sus grandes y tricolores alas extendidas y, quien reclina un poco su torso de manera que su brazo izquierdo alcanza a señalar con su dedo índice el libro que sostiene el evangelista.

«El joven San Juan está en primer término, sentado, sosteniendo en sus rodillas un libro abierto. Cruza la pierna derecha con desenfado, transparentando la forma al través de la roja túnica. Con la pluma en la mano, el evangelista espera el dictado del ángel, por eso el libro está aún en blanco en la página que ha comenzado a escribir. El ángel, muy femenino, está de pie; señala con su mano diestra el libro y con la izquierda sostiene una vara como de carrizo. Al fondo un cielo tempestuoso y abajo una figuración de la Ciudad de Dios, de la Nueva Jerusalén, como una ciudad amurallada y en el centro el monte Sión, con el cordero en la cima. Toda la urbe irradia luces y en las puertas hay ángeles por guardianes.»²³¹

El imperturbable rostro del ángel se ve inclinado hacia abajo, adonde dirige su mirada. Arriba de su cabeza se asoma el contorno de una aureola transparente que deja entrever una pequeña porción de nube; su larga y ondulante cabellera se ostenta peinada por detrás de sus orejas, al igual que el manto elegantemente dispuesto alrededor de su torso cubriendo parte de una túnica conformada por dos piezas, destacando en una de sus mangas un delicado moño sujeto por un broche. La túnica deja entrever, a la altura de su abdomen, la forma del ombligo que se transparenta a través de la delgada tela. Con el brazo izquierdo sostiene una larga y brillante vara que apoya sobre el piso en donde asoma su pie izquierdo descalzo sobre la tierra, al igual que el desnudo pie del apóstol que sobresale un poco más hacia la parte inferior del cuadro en donde se descubren pequeñas matas de flores y de hierbas.

«En primer término un suelo con yerbas y flores, preciosamente pintadas. En el ángulo derecho, la firma en negro: MERTEN DE VOS FECIT San Juan es un hermoso joven, casi sensual, si no fuera por la palidez de su semblante. Lleva larga y alborotada cabellera rizada, de color castaño oscuro. Está de perfil, con amplia y recta frente, ojos grandes y finas pero viriles cejas. La nariz saliente, recta, proporcionada, y los labios gruesos, abiertos, suspensos por la visión que tiene ante sus ojos. Sus manos y pies, espléndidamente dibujados y pintados. El ángel, es, como decíamos, muy femenino, acentuando esa ambigüedad sexual de los alados emisarios divinos en ese sentido, al revés de otros ángeles que ostentan una belleza netamente masculina. Va vestido, por rareza, de túnica larga, de color dorado, y extiende sus alas simétricamente. El rostro es ancho, carnoso, sereno, y sus brazos, finos y mórbidos, hacen escuadra al bajar el derecho hacia el libro y al sostener la áurea medida que dice el Apocalipsis, con el izquierdo. Uno de sus pies sobresale al de San Juan.»²³²

²³¹ Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp.29-30.

²³² *Ibidem*, pp. 30-31.

En la composición, la vara que sostiene el ángel con su mano izquierda, a manera de un eje axial oblicuo permite observar las figuras de estos personajes en un primer plano y al mismo tiempo lograr que la mirada del espectador pueda tener una sensación de profundidad espacial al contemplar hacia la parte derecha del cuadro, en escala más pequeña, a la ciudad de la Nueva Jerusalén, delimitada por una gran muralla resplandeciente entre nubes, lo que propicia una sensación de estar flotando; la visión de una ciudad etérea en tonalidades doradas. Igualmente, para enfatizar esa perspectiva, el nivel del horizonte es definido aproximadamente a la mitad de la superficie del cuadro, de manera que el punto de vista del observador se sitúa por arriba del horizonte propiciando una vista aérea que refuerza aún más esa sensación de alejamiento virtual. Arriba de la ciudad se encuentra un foco de luz amarillenta, no tan brillante como el resplandor que surge desde los límites de sus murallas. Esta luz emerge de un conjunto de nubes tempestuosas en tonos rosados dispuestas en forma semicircular, remarcando esa ilusión de profundidad espacial.

El manejo de la anatomía es interesante, la figura de San Juan que se encuentra sentada se observa proporcionada, a pesar de la dificultad para lograr el escorzo y el volumen en esa posición; el dibujo define muy bien la forma anatómica de los dedos de las manos y pies, mientras que el claroscuro empleado, logra dar la sensación de suavidad y delicadeza a las manos del ángel en comparación con las manos del santo, que se muestran con mayor fortaleza, más varoniles. La figura del ángel, se nota alargada pero no desagradable, al contrario, y los rasgos de su rostro aunque algo pequeño en comparación a la proporción del resto del cuerpo, denotan serenidad.



La circunferencia de color azul indica el rostro visto de perfil, y con un poco de escorzo, el cual es muy parecido al de la figura del evangelista San Juan que aparece en la imagen de la figura 76.

Fig. 77. Tintoretto, JacopoRobusti (1581/19-1594, *La Crucifixión*, (detalle), 1565. Óleo sobre lienzo, 536 x: 1,224 cm. Escuela Grande de San Rocco, Venecia, Italia. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Tintoretto_Jacopo-Crucifixion_detail. Con fecha: 9 de julio de 2007.

«Nuestro San Juan Evangelista está inspirado, de manera evidente, en el de Tintoretto, de la Gran Crucifixión de la sacristía de San Rocco, en Venecia...Martín de Vos trabajó con Tintoretto de 1555 a 1558,...podríamos fecharlo, como hipótesis, en la década 1560-1570. Tal vez Martín de Vos intervino directamente en este San Juan de Tintoretto y tuvo gusto de imitarlo posteriormente...»²³³

²³³ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.32

La pintura de la fig. 76 se observa recortada en su contorno, por lo que seguramente no conserva su formato original completo²³⁴, fue hecha a la manera de las pinturas flamencas utilizando la técnica al óleo y transportada hacia el Nuevo Mundo vía marítima.

En un principio el cuadro de *San Juan escribiendo el Apocalipsis* «perteneció a la Catedral de México,[...] hasta 1964, en que se cambió al Colegio de Tepotzotlán»²³⁵ en donde está en la actualidad el Museo Nacional de Virreinato, perteneciente al INAH.²³⁶ Recientemente este cuadro formó parte de la exposición *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*,²³⁷ que se llevó a cabo de marzo a junio del año 2011, en el Palacio de Iturbide, en la Ciudad de México.

En la figura 78 se aprecia la imagen de un dibujo hecho con tinta sobre papel que fue realizado por Martín de Vos con el tema de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, el cual es casi idéntico a la imagen de la pintura de la figura 76. En el dibujo se perciben algunas diferencias como la figura del ángel que luce aquí una cabellera corta, que inclina su cuerpo con amplias alas hacia la derecha del cuadro, sujetando al mismo tiempo con su mano izquierda la delgada y larga vara y, con la mano derecha señala hacia el libro que sostiene el santo, quien conserva prácticamente la misma posición que en la pintura de la figura 76; el cielo también cambia porque en el dibujo (fig.78) asoman grandes nubes en una disposición horizontal, sin que emerja entre ellas ningún foco de luz como sucede en el cuadro de la figura 76. En este dibujo (fig.78) la perspectiva no se enfatiza tanto, ya que no se remarca mucho la muralla que circunda a la ciudad, sin embargo, se puede percibir el efecto de profundidad virtual dada la ubicación de la urbe y el tamaño que presenta en la imagen.

Igualmente en la figura 79 se observa un grabado realizado por Adriaen Collaert, en base a un dibujo de Martín de Vos, con el tema de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, el que muestra una composición muy similar a la de la pintura de la figura 76, sin embargo, se descubren varias diferencias. Las figuras del ángel y San Juan se presentan en la parte superior de la imagen con un tamaño más reducido y ubicadas sobre la cima de una alargada peña.

El ángel aparece de pie extendiendo sus largas alas, detrás de la figura de San Juan que se encuentra arrodillado sosteniendo el libro con una de sus manos mientras que con la otra sujeta una pluma. Los rostros de estos personajes miran hacia la franja central de la composición en donde se puede apreciar en gran tamaño la ciudad de la Nueva Jerusalén, la cual se representa detalladamente, al igual que en la imagen de la pintura, en donde se distinguen grandes ángeles en cada una de las tres puertas que quedan a la vista del observador; el dibujo define muy bien el contorno de las murallas haciendo notar los sillares que las conforman.

Adentro de la ciudad se distinguen las calles principales y al centro de ésta se encuentra el Monte Sión, con el Cordero en la cima. Alrededor de los muros que la circundan, emerge un gran

²³⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 31

²³⁵ *Ibidem*, p. 29.

²³⁶ *Ibidem*, p.31.

²³⁷ «Pintores del siglo XVI», en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Lista de Obra, sin número de página. Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado. 26 octubre 2010 al 31 enero 2011.

resplandor y más abajo, es decir, hacia la parte inferior izquierda asoma un grupo de ovejas que camina en compañía de un pastor quien se detiene a contemplar la escena.



Fig. 78

Fig. 78. Martín de Vos (1532-1603). *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, s.f. Dibujo a tinta sobre papel. Colección particular. Imagen procedente de: www.artvalue.com/photos .Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.



Fig. 79

Fig. 79. Adriaen Collaert (ca.1560-1618)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *La Jerusalén Celeste*, c. 1600. Imagen procedente de:

<http://speciesbarocus.tumblr.com/post/7196422247/adrien-collaert-the-heavenly-jerusalem-c>. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.

Nuevamente se aprecia en esta imagen el efecto de la perspectiva, por la inclinación con la que están representados los muros laterales que circundan a la ciudad y la ubicación del nivel del horizonte, así como el tamaño de ésta en relación al de los personajes que tenemos en el primer plano. Hacia la parte superior de este grabado se vislumbra entre enormes nubes, un rompimiento de gloria: es el Padre Eterno con una gran mitra sobre su cabeza y un largo manto ondulante, quien levanta su brazo derecho en señal de bendecir la ciudad santa de la Nueva Jerusalén, rodeado por varios angelitos y querubines. Debajo de su imagen aparece la de una gran paloma con las alas extendidas y un triple resplandor alrededor de ella, simbolizando al Espíritu Santo.

En la figura 80 se observa un grabado realizado por Joan Sadeler, el viejo, en base a un dibujo de Martín de Vos. En esta imagen se puede notar que la composición trata sobre el tema de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, muy similar al grabado anteriormente descrito, correspondiente a la figura 79; también se notan varias diferencias como la ubicación de los dos personajes principales que ahora están hacia la parte derecha, casi en posiciones idénticas. El ángel quien exhibe sus alas extendidas, muestra una imagen más parecida a la de la pintura de la figura 76. Asimismo, hacia el centro del grabado se aprecian los mismos elementos que en el grabado de la figura 79, sólo revelando algunas diferencias como las de los angelitos sujetando unas nubes a los extremos del rompimiento de gloria en donde aparece el Padre Eterno sujetando en su mano izquierda una esfera, probablemente como símbolo del universo; su manto ondula fuertemente hacia la derecha de la composición. Las nubes, más densas, y entre ellas una gran paloma que representa al Espíritu Santo, rodeada con un resplandor. El efecto de perspectiva aérea también se logra porque la línea de tierra está a la mitad de la composición dispuesta en un formato horizontal; los muros de las

murallas están dibujados en posición oblicua, de manera que propician una sensación ilusoria de profundidad, conformando un punto de fuga central aproximadamente a la altura de la cabeza de la paloma.

Se deduce que Martín de Vos realizó varios trabajos con el mismo tema de carácter religioso y a su vez, se observan similitudes en las imágenes de las figuras 78,79 y 80 con la imagen de la pintura con la figura del cuadro de San Miguel que se encuentra en Tepetzotlán

La alta definición del dibujo en los pies, manos y fisonomía de los personajes, así como en otros elementos utilizados como en las nubes tormentosas, los pliegues de telas, la forma de las alas junto a la minuciosidad para delinear las plumas; el manejo de la perspectiva en las estructuras arquitectónicas y en el manejo del paisaje son elementos particulares del trabajo artístico del pintor flamenco Martín de Vos.



Fig. 80. Joan Sadeler, el viejo (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, 1579.Grabado. Colección Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=200&dvs=1360476007040~263 . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

En la imagen de la fig. 81 se aprecia la escena del pasaje bíblico de *Tobías y el Ángel*, quienes se muestran en un primer plano de la composición. Tobías de apariencia juvenil con delgada y vigorosa silueta, representada en una posición de tres cuartos, revela dirigirse hacia el lado derecho de la pintura. Asimismo, el Ángel quien camina al lado del joven Tobías, destaca en una posición parecida, sin embargo, su rostro queda prácticamente de frente al espectador cuando voltea para mirar a Tobías, quien con su brazo izquierdo flexionado en un ademán de su mano exhibe la palma con los dedos índice y medio extendidos en dirección a la figura del Ángel, mientras dobla el anular y meñique. El Ángel estira el brazo derecho y con su dedo índice señala sutilmente hacia una dirección, como indicando el camino a seguir; da la impresión de que el camino continua al atravesar el marco del cuadro.

La posición de sus piernas, una delante de otra, favorece una sensación de movimiento en las figuras de estos personajes, y aunado al manejo de la luz que cae francamente sobre ellas, propicia que se genere visualmente en éstas una movilidad hacia el frente. En la esquina superior

izquierda que da en el fondo, detrás de la imagen del joven Tobías, el tronco de un árbol con densas ramas y vegetación están presentados en tonos oscuros con muy poca luz, lo que hace resaltar las figuras de Tobías y el Ángel al primer plano, en donde la punta de hierro del bordón que sujeta Tobías se alinea visualmente en el sentido vertical con su mano izquierda la que dirige hacia el Ángel, como en un efecto de perspectiva de dos puntos de fuga.



«La cabellera es abundosa y rizada, de pelo rubio.»

«...de rubia, rizada y despeinada cabellera...»

El cabello de los ángeles, así como el de algunos de los personajes que se ven en las obras de Martín de Vos, tiene las características que se leen en las frases iniciales de este cuadro, y siendo éstas las más acertadas especificaciones, realizadas por Francisco de la Maza, citadas unas páginas más adelante de este capítulo; por lo que en ciertas descripciones de algunas obras se hará la referencia a estas características y se verán entre comillas.

Las circunferencias en color azul muestran los detalles que se describen en el texto.

Fig. 81. Martín de Vos (1532-1604), *Tobías y el Ángel*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Catedral Metropolitana; México, D.F. Imagen procedente de: <http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20Tob%20y%20el%20angel.jpg>. Fecha de consulta: 7 de febrero de 2013.

La visual del observador quedará en esta ubicación, y aproximadamente a la altura de la muñeca de esta misma mano, el nivel del horizonte, de forma que la punta de hierro del bordón tocarse el plano del cuadro, y así, el alargado bastón que se exhibe en una posición ligeramente inclinada se fugara hacia la parte izquierda perdiéndose en la distancia, de hecho no se visualiza su extremo final. Hacia la porción derecha del cuadro, el mismo brazo que el Ángel extiende para señalar el camino que deben seguir ambos personajes, también sugiere visualmente una dirección hacia un punto de fuga en la distancia; un pequeño fragmento del paisaje surge precisamente por debajo del bordón que el Ángel sujeta con su mano izquierda. En esta área de la pintura las figuras de los personajes se observan de menor tamaño, escenifican la parte de este pasaje bíblico cuando Tobías es rescatado por el Ángel. El tamaño es un recurso utilizado para dar sensación ilusoria de profundidad. Debajo de esta escena se observa a un perrito con un collar rojo alrededor de su cuello que lo identifica con diversas representaciones que tiene este animalito en otras pinturas de Martín de Vos. Asimismo, este perrito tiene el pelo negro con manchas blancas, mostrando sobre su costado una mancha muy particular pues parece ser la cara del perrito vista de frente.

Las alas del ángel se exhiben extendidas de frente al observador, sin manifestar movimiento alguno, resaltando en su ala izquierda, al reflejo de la luz, las plumas pintadas con gran detalle

mientras que el ala izquierda queda en penumbra y no se aprecia muy bien la particularidad de las plumas.

«El arcángel es diferente al del cuadro anterior. Más joven, casi adolescente, más viril. Lleva túnica larga, pero abierta para mostrar la pierna derecha, larga y delgada, como de muchacho en crecimiento. Calza una sencilla sandalia. La cabellera es abundosa y rizada, de pelo rubio. Camina junto a Tobías, mancebo pensativo y de mayor edad, con una túnica corta, pero bajo la rodilla. Cruza su manto sobre el hombro izquierdo y de su flanco derecho cuelga una talega de viaje. El pelo de Tobías, más recortado, es de color castaño oscuro. Este Tobías es muy parecido a dos personajes de “Las Bodas de Canán”, de la catedral de Amberes, una en el extremo izquierdo del cuadro y la otra en el centro; ambos son dos jóvenes criados que sirven en el banquete, con el mismo perfil y las cabezas de pelo corto, las mismas piernas y hasta casi las mismas sandalias.»²³⁸

En la pintura de la figura 82 se puede apreciar la escena de *Las Bodas de Canán*, en la cual se ven encerrados en círculos de color azul, los rostros de dos personajes que están atendiendo a los invitados al banquete. Su fisonomía es parecida a la de Tobías a quien se ve en el cuadro de la figura 81; sin embargo, en las figuras 83, 84 y 85 los rostros de estos personajes se observan con mayor detalle vislumbrando ciertas particularidades. En la figura 83 se aprecia el rostro del joven Tobías con grandes ojos sesgados, cejas pobladas y bien definidas, mientras que en la figura 84 se presenta el rostro de un joven sirviente que tiene las cuencas de los ojos hundidas y casi sin cejas; en la figura 85 el rostro del otro joven que atiende a los invitados se exhibe en una posición que no permite apreciar bien la forma de sus ojos, pero se alcanza a ver un tipo de ojo más bien grande con ceja poblada y larga. El corte de cabello del joven Tobías en la figura 83 es diferente al de las imágenes que se observan en las figuras 84 y 85, con el nacimiento del cabello en una frente no muy amplia y recta como la del personaje de la figura 84 con quien presenta un mayor parecido, pues el personaje de la figura 85 muestra un corte de cabello con fleco, que lo hace distinto a los dos personajes de las figuras anteriores.

En estas tres imágenes las formas de las orejas de los rostros tampoco son iguales; muestran ciertas particularidades como las formas del lóbulo y el hélix que son distintos; en la figura 83 el lóbulo de la oreja de Tobías es muy abultado; mientras que en la oreja del personaje de la figura 84 se muestra normal, es decir, más plano. En la figura 85 el lóbulo de la oreja del segundo joven que atiende a los invitados también se muestra un tanto abultado, pero la forma del hélix se alarga hacia la parte superior de su oreja; en cambio, el rostro de Tobías que aparece en la figura 83 el hélix se alarga en la parte media de la oreja, por lo que se observa ligeramente más ancha. De la misma manera, su mejilla es más amplia y el ángulo de su mandíbula es recto, en relación con su abultado mentón, lo que la hace ver algo más cuadrada que las mejillas de los otros dos jóvenes que atienden el banquete en el cuadro de *Las Bodas de Canán*. La boca de Tobías, en la figura 83, presenta unos labios bien conformados aunque no muy alargados, y casi no se aprecia la

²³⁸ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.34

comisura de su boca; en los rostros de los jóvenes de las figuras 84 y 85 los labios se observan más extendidos y rematan en una marcada comisura de boca.

Asimismo, estos jóvenes personajes exhiben un tipo muy similar de calzado al que usa Tobías en la pintura de la figura 81; sin embargo, estos zapatos presentan ciertas diferencias, por ejemplo, entre el calzado que se exhibe en la figura 84, el cual se aprecia ligero porque la suela está sujeta con cintas, por lo que su constitución es más abierta pero no se muestran los dedos del pie pues este permanece cubierto por una especie de media que le llega hasta la pantorrilla de la pierna. Los zapatos del personaje de la figura 85, al igual que los del joven Tobías, aparecen como una especie de flexibles botines atados con correas y agujetas y con los dedos descubiertos, similares al que utilizaban los antiguos legionarios romanos. Además, se observan a dos personajes en el cuadro de *Las Bodas de Canán*, que muestran rasgos muy similares a los de Tobías en el cuadro de la figura 81, lo que ayuda a demostrar la autenticidad de esta pintura como una obra realizada por Martín de Vos.



Las circunferencias en color azul muestran los detalles que se describen en el texto.

Fig. 82. Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Canán*, 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm. Catedral de Nuestra Señora; Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana . Con fecha 25 de febrero de 2010.



Fig.83



Fig. 84



Fig.85

Fig. 83 y 86. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el Ángel* (detalles), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F. Imagen procedente de: <http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20Tob%20y%20el%20angel.jpg> . Fecha de consulta: 7 de febrero de 2013.



Fig. 86



Fig.87



Fig.88

Fig. 84, 85, 87 y 88 Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná* (detalles), 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm. Catedral de Nuestra Señora; Amberes, Bélgica. Imágenes procedentes de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana . Con fecha 25 de febrero de 2010.

Generalmente, Martín de Vos calza los pies de sus personajes con sandalias de diversa variedad pero al estilo romano como en el cuadro de *Las siete artes liberales*, realizado en 1590 (fig. 90); en el de *La familia de Santa Ana*, fechado en 1585 (fig.91); en *San Lucas pintando a la Virgen* de 1602 (fig. 92) y en el de *Las bodas de Canán*, 1596-1597, (figs. 87, 88 y 93); «para ayudar a demostrar la autenticidad»²³⁹ de la pintura con la escena de *Tobías y el Ángel*, que se encuentra en México, como una obra realizada por Martín de Vos. «Las sandalias de Tobías son más ricas, complicadas y abrigadoras que las del ángel.»²⁴⁰



Las circunferencias en color azul muestran los detalles que se describen en el texto.

Fig. 89. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el ángel* (detalle), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F.



Fig. 90. Martín de Vos (1532-1603), *Alegoría de las siete artes liberales*, 1590. Óleo sobre madera de roble, 147x200 cm. Colección privada. Imagen procedente de: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Allegory_of_the_Seven Liberal Arts](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Allegory_of_the_Seven_Liberal_Arts) Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.



Fig. 91. Martín de Vos (1532-1603), *La familia de Santa Ana* (detalle), 1585. Óleo sobre madera, 155,3 x 170 cm. Museo de Bellas Artes de Gante, Bélgica. Imagen procedente de: <http://www.mskgent.be/nl/collectie/1500-rennaissance/maarten-de-vos-defamilievandeheilgeanna> Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

²³⁹ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.34

²⁴⁰ *Idem.*



Fig. 92. Martín de Vos (1532-1603), *San Lucas pintando a la Virgen* (detalle), 1602. Óleo sobre madera, 270 x 217 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Imagen procedente de: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/> . Con fecha: junio de 2011.



Fig. 93. Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná* (detalle), 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm. Catedral de Nuestra Señora, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana. Con fecha 25 de febrero de 2010.

En la pintura de la figura 94 se puede apreciar que la fisonomía del ángel es muy parecida a la de diversos personajes que se exhiben en otras pinturas de Martín de Vos, por ejemplo, las facciones del hombre joven que ve en el cuadro de la fig. 96 con el tema de *Escenas de la vida de la Virgen* y el rostro del atlético mancebo que se encuentra sentado entre una gran variedad de aves en la pintura de la figura 95, titulado *El Aire*; de la misma manera, entre estas juveniles caras se vislumbra un gran parecido con la de rostros de niños como el que asoma entre las figuras femeninas del cuadro de *Las Siete Artes Liberales* de la figura 97; o bien, al igual que los rasgos de la cara del angelito en la parte inferior de la pintura de la figura 96; asimismo, la cara de la escultura de un niño sentado sobre un animal marino, los cuales son parte de una fuente en la escena de la figura 98, titulada como *El hombre rico y Lázaro*.



Las circunferencias en color verde, muestran los detalles de los rasgos de los personajes.

Fig. 94. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el ángel* (detalle), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F.

“Alborotado el ondulante y rubio cabello” del ángel del cuadro de la figura 94 es idéntico al de los personajes de las figuras 95, 96, 97 y hasta en la 98, en donde se observan los mismos rasgos del rostro con grandes ojos, cejas arqueadas, nariz un tanto larga y respingada con una boca de labios

carnosos que remata en definidas comisuras que se observan en sus amplias mejillas sonrosadas que reflejan el mismo corte de cara, aún en las imágenes de los rostros de los niños.



Fig. 95. Martín de Vos (1532-1603), El Aire (detalle), s.f. Óleo sobre madera. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://www.seo.org/2012/02/22/las-aves-y-el-arte/> . Fecha de consulta: 16 de enero de 2013.



Fig. 96. Martín de Vos (1532-1603), Escena de la vida de la Virgen (detalle), 1600. Óleo sobre tabla. Catedral de Tournai, Bélgica. Imagen procedente de: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos Marten de-Scene from the Life of the Virgin](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos%20Marten%20de-Scene%20from%20the%20Life%20of%20the%20Virgin) Con fecha: 25 de febrero de 2010.



Fig. 97.



Fig. 98

Fig. 97. Martín de Vos (1532-1603), *Alegoría de las siete artes liberales* (detalle), 1590. Óleo sobre madera de roble, 147x200 cm. Colección privada. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Allegory_of_the_Seven_Liberal_Arts . Con fecha 25 de febrero de 2010.

Fig. 98. Martín de Vos (1532-1603), *El hombre rico y Lázaro* (detalle), s.f. Óleo sobre madera, 153 x 236cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.katherineara.com/gallery.php> Con fecha 25 de febrero de 2010.

No era muy ajeno el que se pintaran perritos en los cuadros de los artistas flamencos, no siendo la excepción en los trabajos de Martín de Vos. En la figura 99 de la pintura *El Hombre rico y Lázaro*, se observa a un perrito blanco con manchas negras y de estructura delgada que lleva el mismo collar rojo en el cuello que el que se ve en la imagen de otro perrito de similar estructura y color de pelo, en el cuadro de la fig. 100, con la escena de *Tobías y el Ángel*.



Fig.99. Martín de Vos (1532-1603), *El Hombre rico y Lázaro* (detalle), s.f. Óleo sobre madera, 153 x 236cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.katherineara.com/gallery.php> Con fecha 25 de febrero de 2010.



Fig. 100. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el Ángel*, (detalle), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F.

Igualmente estas imágenes refuerzan los elementos *para corroborar la legitimidad de este cuadro como una obra ejecutada por Martín de Vos*.

La pintura de la figura 101 se presenta como una de las más conocidas pertenecientes a la producción pictórica del siglo XVI que llegó a México desde Europa y, se estima que sirvió como modelo para cuadros realizados posteriormente en México por otros pintores.



Fig.101. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. Óleo sobre madera, 270 x 140 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

«San Miguel luchando con el diablo es el más importante. Está firmado y fechado: MERTINO DE VOS ANTVPIECIS INVENTOR ET FECIT ANNO 1581. O sea, Martín de Vos, de Amberes, inventor, e hizo (en el) año (de) 1581. Esta firma no es la original, pues está sobrepuesta, sobre aquella...El famoso arcángel es un joven de rubia, rizada y despeinada cabellera, de suaves miembros nada atléticos, pero viriles, que pisa con su pie izquierdo la cola de una sirena, que es el diablo o el Mal .Un Mal muy bello y apetecible, por cierto, pues resulta que es una sirena con alas, la cual olvidándose de su oficio, recata sus desnudos senos con las manos.»²⁴¹

En la imagen de la figura 101 se muestra al arcángel Miguel como personaje principal de esta pintura, quien se observa venciendo al diablo. La figura de San Miguel se presenta de pie posando firmemente su pierna izquierda sobre la cola serpentina del cuerpo de una ninfa marina con cola de serpiente con una alitas que personifica al diablo; el ángel viste como un militar del ejército romano, con una coraza sobre su pecho en donde se encuentran estampados el sol, sobre el lado del corazón y la luna sobre el músculo pectoral derecho. Un cielo representado con varias constelaciones de estrellas reflejado sobre la superficie de la armadura que es a su vez atravesada

²⁴¹ Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp. 35-36

por una cinta que sujeta el ondulante manto, el cual es otro elemento que conforma su vestuario, y que se aprecia en la parte posterior de la silueta del ángel. Un conjunto de pequeños querubines adorna la parte superior de la coraza que es rematada en su franja inferior con una serie rítmicamente dispuesta de cabezas de angelitos alados; sobre sus brazos se muestran, de una clara y delgada tela, las mangas bien acomodadas. Inmediatamente, se aprecia el faldellín, ricamente decorado con figuras de ángeles representados de cuerpo entero con grandes alas impresas sobre las rectangulares fajas colgantes que lo circundan. El calzado de tipo romano, que se aprecia en la imagen es un botín conformado por un material flexible, cubre casi la totalidad del pie dejando al descubierto sus dedos; está adornado hacia adelante con un broche de donde arrancan finas cintas que se entrecruzan al frente rematando en la porción superior en un doblez que se sujeta con una hebilla con forma de cara de angelito.

El arcángel extiende sus brazos; con el izquierdo sujeta la palma de la victoria que se presenta en posición vertical dirigida hacia la figura de una ninfa marina con cola de serpiente con una alitas que personifica al diablo, quien se encuentra en la porción inferior de la pintura y se exhibe arrastrándose sobre el piso. *La palma se ostenta como un emblema de victoria llevada en su mano, instrumento que representa fuerza, poder*²⁴² y triunfo del arcángel Miguel quien a su vez con la mano derecha, extendiendo todos sus dedos señala hacia el firmamento, en la esquina superior izquierda del cuadro, en donde aparece una inscripción dispuesta en forma semicircular alrededor de la mano que se lee «*Quis ut Deus (¿Quién como Dios?)*»²⁴³; el arcángel Miguel es así representado como el enviado de Dios para mostrar «que nadie puede hacer lo que hace Dios. Por eso, a aquel antiguo enemigo que aspiró, en su soberbia, a ser semejante a Dios, [...] habrá de pelear con el Arcángel San Miguel, ...»²⁴⁴ y será derrotado por él. Sus grandes alas se muestran de frente con una forma puntiaguda en sus extremos superiores; se deja entrever un contorno redondeado en la parte inferior de éstas; el detalle de la disposición de las plumas se aprecia mejor en el ala que se encuentra hacia la derecha del observador. El fondo queda conformado por grandes nubes nacaradas entre las que aparecen nueve cabecitas de niños con alas o querubines, los cuales se aproximan en forma de semicírculo a la silueta del arcángel; su cabellera y rostro tienen los mismos rasgos que los del ángel de la figura 94 con la escena de *Tobías y el Ángel*.

La representación del mal sobre la que posa su pie derecho el arcángel Miguel se muestra (por la forma con que cubre con las manos sus senos) como una mujer cuyo fornido torso se observa de frente, «de mórbidas líneas en los hombros y brazos, de un blanco perláceo»²⁴⁵; los brazos se cruzan a la altura de sus senos, dejando ver unas suaves manos con largos y delgados dedos; su rostro gira hacia su derecha para poder ver la majestuosa figura del ángel, por lo que sus finas facciones quedan de perfil y su “rizada cabellera” se nota sujeta a la altura de la nuca. Y por atrás de su espalda se vislumbra sus dos alas de menor tamaño a las alas del ángel, pero que exhiben bien el detalle de las plumas. La parte inferior de su cuerpo es como el de una ninfa marina ya que

²⁴² Mariano Arnal «Palma» Léxico de religión, en El Almanaque. Magazine de actualidad, ciencia, cultura, ocio y turismo [en línea], disponible en: <http://www.elalmanaque.com/religion/lex-relig/palma.htm>. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2011.

²⁴³ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.36

²⁴⁴ «Michael, quis ut Deus?», en blog sobre el mundo clásico grecolatino y su pervivencia [en línea], disponible en : <http://nihilnovum.wordpress.com/2010/09/>. Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011.

²⁴⁵ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.36.

desde su vientre se muestran grandes escamas (como plumas alargadas), pero el resto de su cuerpo inferior adquiere una constitución de serpiente pues la piel ostenta un aspecto de escamas geométricas hasta terminar en una punta ondulante y no en una cola tipo aleta de pez.

«En este bello San Miguel, como asegura don Manuel Romero de Terreros, se inspiran los ángeles coloniales.»²⁴⁶

En este cuadro de la figura 101 se pueden observar varios rasgos y detalles característicos de la obra de Martín de Vos, por ejemplo, la ninfa marina con cola de serpiente con una alitas es muy similar a la imagen de una mujer condenada que aparece en el cuadro del *Juicio Final*, (fig.102) y, las alas de la ninfa marina son parecidas a otras pintadas para unos angelitos en *Escenas de la vida de la Virgen* (fig.103). Se presume como otra característica en sus trabajos que las alas de los ángeles generalmente se presenten extendidas de frente al observador, y sus plumas se muestran minuciosamente dibujadas e irisadas, siendo particular en Martín de Vos que pinte una ala en tonalidades más claras, es decir, con mayor iluminación, que la otra, como se observa en la figura 103.



fig.102



fig. 103

Las circunferencias en color azul muestran los detalles que se describen en el texto.

Fig. 102. Martín de Vos (1532-1603). *Juicio Final*, 1570 (detalle). Óleo sobre tabla, 263 x 262 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España. Imagen procedente de: http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=44&pagina=1. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

Fig. 103. Martín de Vos (1532-1603), *Escena de la vida de la Virgen* (detalle), 1600. Óleo sobre tabla. Catedral de Tournai, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Scene_from_the_Life_of_the_Virgin con fecha: 25 de febrero de 2010.

²⁴⁶ Francisco de la Maza, *op.cit.*, p.37

Los rompimientos de Gloria son recursos compositivos muy utilizados por Martín de Vos para sus cuadros de carácter religioso. En la pintura de la figura 101 en donde se aprecia la imagen de *San Miguel luchando con el diablo*, el rompimiento de Gloria está prácticamente ocupando las tres cuartas partes de la superficie del campo gráfico que conforma el fondo y, además, no se vislumbra en la lejanía como en otras pinturas, por ejemplo en las figuras 104 y 105.



Fig.104



Fig.105.

Fig. 104 Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los pastores*, 1593. Óleo sobre madera, 66x98cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/201211051541/maestros-del-periodo-dorado-del-arte-en-flandes>. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.

Fig. 105. Martín de Vos (1532-1603), *Natividad*, 1577. Óleo sobre tabla, 106 x 75 cm. Catedral de Nuestra Señora en Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/de_vos/marten_de_vos_005_nativita_1577.jpg. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

En algunos grabados realizados en base a los dibujos de Martín de Vos, –*los cuales parecen superar en número a sus pinturas*²⁴⁷–, también se representa el rompimiento de Gloria con la característica forma de las nubes luminosas y hasta la disposición de los angelitos o querubines flotando alrededor del personaje principal de la composición, como se observa a continuación en la figura 106.



Fig. 106. Hieronymus Wierix (1553-1619)[grabador]; Joannes Baptista Vrints (1575-1611/2)[impresor];Martín de Vos(1532-1603)[dibujo]. *Cristo vencedor de satán*, 1585. Grabado, 275 x 200mm. Colección Museo Británico; Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.

²⁴⁷ Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp. 12, 49 y 50

En la imagen de la figura 107 podemos ver el grabado hecho por Hieronymus Weirix que reproduce un dibujo de Martín de Vos con el tema de *San Miguel Arcángel luchando con el diablo* y, también podemos observar, con el mismo tema, la imagen en la figura 108 del cuadro firmado por Martín de Vos, el cual se encuentra en la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México. Se puede apreciar a simple vista que estas obras son prácticamente iguales, sin embargo, se pueden percibir algunas diferencias que se presentan entre ellas; por ejemplo, la figura del arcángel en la pintura de Martín de Vos se percibe más alargada, sobre todo se puede apreciar una mayor longitud en la pierna izquierda que apoya firmemente sobre el cuerpo del diablo, en comparación con la pierna izquierda que muestra el grabado de la figura 107.



Fig. 107



Fig. 108

Fig. 107. Hieronymus Wierix (1553 –1619) [grabado]; Martín de Vos [dibujo], *San Miguel Arcángel*, 1584. Grabado, 57.2 x 43.2 cm. Imagen procedente de: <http://colonialart.org/archive/28a-28b/saint-michael> . Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.

Fig. 108. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel luchando con el diablo*, 1581. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

Las alas de la figura del arcángel del grabado de la figura 107 y las alas del arcángel de la pintura de la figura 108 presentan ciertas diferencias; en el grabado se ostentan más puntiagudas y las plumas no están uniformemente dispuestas, ya que algunas plumas sobresalen del contorno a manera de representar un movimiento generado por el aire que corre entre ellas. También se puede ver que en el grabado de la figura 107 la mano que sostiene la Palma de la Victoria, no tiene esa intención de señalar a la ninfa marina con cola de serpiente con una alitas pues no apunta hacia ella, como en la pintura de la figura 108, para indicarle que está vencida al momento en que el arcángel posa su pierna izquierda sobre la larga cola serpentina de ésta, y con un movimiento que conjunta la posición de sus brazos para darle equilibrio, como en un paso de danza, pareciera que recién se acabara de detener suave, pero firmemente después de haber estado flotando; asimismo, como se aprecia en la pintura de la figura 108, el manto se asocia a este movimiento ya

que ondula delicadamente tras la silueta del arcángel; los pliegues de la tela refuerzan esta sensación porque no se presentan zigzagueantes, al contrario del manto del arcángel que se observa en el grabado, el cual se exhibe con pliegues y arrugas que simulan un manto con mucho movimiento, pero que a pesar de esto la imagen del arcángel se observa estática, quizás con una actitud menos gentil. En el grabado la musculatura del torso de San Miguel se manifiesta más franca y rígida pues no presenta esa leve y sutil inclinación del torso, como se percibe en la pintura, que le permite dar continuidad al movimiento de la cabeza y rostro, que a su vez, se conecta visualmente con la palma que se dirige al personaje de la ninfa marina con cola de serpiente con una alitas. De la misma forma, en esta imagen de la figura 108, los querubines se encuentran dispuestos hacia ambos lados de la figura del arcángel, como si fueran espectadores de la escena. Sin embargo, la disposición de los nueve querubines en la imagen del grabado (fig.107), aparece encima de la cabeza de San Miguel, se presentan más bien en conjugación con los rayos luminosos que emanan de ésta.

En el grabado de la figura 107 las imágenes del arcángel y la ninfa marina con cola de serpiente se aprecian con un tamaño más reducido, que deja un mayor espacio a los demás elementos que conforman esta composición, como las nubes del rompimiento de Gloria, que se observan acomodadas en franjas semicirculares que rodean a la figura del personaje principal de esta imagen que se encuentra al centro del campo gráfico, lo que permite percibir la escena como en una perspectiva de un punto de fuga central con la figura de San Miguel en medio del espacio virtual.



Fig. 109. Hieronymus Wierix (1553-1619)[grabador]; Joannes Baptista Vrints (1575-1611/2)[impresor];Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *San Miguel triunfando sobre el dragón*, 1585.Grabado, 283 x 195 mm. Colección Museo Británico; Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: <http://www.britishmuseum.org/research/search>. Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.

En el grabado de la figura 109 realizado por Hieronymus Wierix en base a un dibujo de Martín de Vos, se observa una composición muy similar sobre el tema de *San Miguel luchando con el diablo*; los dos personajes principales de esta composición tienen características que los distinguen de los personajes que escenifican este mismo tema y que aparecen en las figuras 107 y 108, sin embargo también presentan particularidades que son encontradas en otros trabajos de este pintor flamenco. En esta figura 109, la representación física del mal tiene un aspecto varonil con fuerte musculatura, en su cabeza asoman un par de cuernos y sus orejas y rostro son de murciélago; de su vigoroso torso penden dos abultados senos y de su espalda cuelgan un par de pequeñas alas de dragón; tiene garras en los dedos de sus manos y pies. Desde la ingle nacen largas escamas que se proliferan sobre todo el muslo de su pierna izquierda al igual que sobre su miembro viril. Se aprecia una ondulante cola serpentina con textura geométrica en la piel, que nace desde la parte baja de su espalda. Esta imagen del maligno con aspecto similar al de una hidra, es muy parecida a algunos de los personajes del cuadro de la figura 110.



En la imagen se observa la representación de varias figuras de animales fantásticos, que muchos de ellos aparecen con dos o más caracteres de especies, que con el fin de causar temor, son representados en tonalidades con vivacidad, y en algunas figuras se ven contorsiones, causando cierta aversión de estos personajes que figuran al mal.

Fig. 110. Martín de Vos (1532-1603), *Las Tentaciones de San Antonio*, 1591-94 (detalle). Óleo sobre tabla, 280 x 212 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos Marten de-The Temptation of St Antony](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos%20Marten%20de-The%20Temptation%20of%20St.%20Antony) . Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

El arcángel Miguel de la figura 109 se muestra con una túnica larga con muchos pliegues y ceñida a la cintura por dos listones que le cruzan el pecho los que al mismo tiempo sujetan con unos broches un agitado manto que aparece sobre sus espaldas de donde asoman también unas grandes y extendidas alas que se muestran de frente al observador; luce una pequeña cruz sobre su cabeza de ondeada y larga cabellera destacando a esa altura una luminosa aureola que se prolonga sobre el fondo de la composición con largos rayos luminosos dispersos entre nubes. El ángel de facciones muy delicadas dirige su imperturbable mirada hacia el diablo sobre el que apoya su pierna derecha, apunta directamente sobre el cuerpo del maligno a la altura de su bajo vientre, con una larga vara que termina en forma de cruz, mientras que con la mano izquierda sostiene un escudo que utiliza para arrumbar al demonio contra el piso.

Se puede apreciar el parecido que tiene este ángel (el de la fig. 109) con el ángel de la figura 76 en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*.



Fig.111. Martín de Vos (1532-1603), *San Pedro*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

En la pintura de la figura 111 aparece en primer plano la silueta de *San Pedro*, de pie, descalzo sobre un suelo rocoso rodeado de escasa vegetación, en medio de nubes resplandecientes de un rompimiento de Gloria que ocupan gran parte del fondo de esta composición. La imagen del apóstol representa a un hombre de edad avanzada pero con un vigoroso cuerpo; se vislumbra una aureola transparente por encima de su frente y redondeada cabeza calva la que exhibe una porción de una cabellera rizada en la que asoma su oreja derecha. Su rostro muestra una cierta expresión de tristeza, sus ojos son grandes con largas cejas y su nariz es recta y chata; con una corta barba grisácea que permite entrever parte de su fuerte cuello. Va vestido con una sencilla túnica de color oscuro con mangas largas que le cubren los brazos, encima lleva puesto un manto de tela clara y gruesa que cae densamente, por lo que lo sujeta con un cordón haciendo un gran pliegue, a la altura de su cintura. Con las manos que quedan al descubierto, se aprecia hacia la derecha del observador, que sostiene un libro en donde se ven algunas hojas que llevan inscripciones de un texto, a manera de representar los escritos de la Lex Domini (Ley del Señor) y, en la otra mano exhibe una gran llave de tipo antiguo, con el paletón expuesto en la parte superior y la cabeza en forma de corazón hacia abajo, mostrando de esta forma que él porta la llave del cielo y la posición de la llave como para simbolizar el martirio que sufrió.

En la franja inferior del cuadro se aprecian hacia ambos lados de la figura central en donde para dar la ilusión de profundidad virtual, se reduce el tamaño de los elementos que lo conforman.

Hacia la izquierda de la vista del observador se descubren fragmentos de montañas que se definen por la vegetación que se ve en franjas diagonales y, hacia la derecha una franja que vislumbra una sección de un ondulado río. Asimismo, el contraste de tonalidades que se presenta entre la túnica y el manto del apóstol, de textura satinada que refleja la luz pálida que cae sobre éste, aunado al fondo de brillantes nubes, refuerza el volumen virtual de la imagen.



Fig. 112. Adriaen Collaert (1560 - 1618); Martín de Vos (1532 - 1603), *El Apóstol San Mateo*, 1590. Grabado, 42 x 29 cm. Imagen procedente

de:<http://www.ebay.com/itm/APOSTLE-SAINT-MATTHEW-BIG-ENGRAVING-COLLAERT-VOS-1590-D70-/300518823774> . Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.

En la figura 112 se puede observar un grabado realizado por Adriaen Collaert, en base a un dibujo de Martín de Vos, en el que se ve al apóstol San Mateo quien se encuentra al centro de la imagen de pie, descalzo y sobre un piso con rocas de escasa vegetación, de frente al observador, en una posición muy similar a la imagen de San Pedro que aparece en el cuadro de la figura 111; su vestimenta es también muy semejante, portando un largo manto sobre los hombros y túnica con pliegues a los costados, cuya altura permite ver el pie derecho, a la altura del tobillo, el cual apoya hacia el frente. El apóstol San Mateo con apariencia de un hombre de edad madura se aprecia también con barba en su rostro, y su mirada la dirige al libro abierto en donde se observa que la forma de sujetar el libro y la posición de su mano derecha y dedos casi es idéntica a la que presenta San Pedro en la pintura de la figura 111.

Hacia ambos lados de la imagen central de esta figura 112 se encuentran algunos elementos que conforman el paisaje, como una edificación de arquitectura clásica y varias siluetas de personas al frente y derredor de la estructura, los cuales presentan un tamaño reducido que favorece la

sensación de profundidad virtual en el grabado. Asimismo, el fondo se muestra en tonalidades claras que permiten resaltar la figura del personaje principal y acentuar el volumen virtual.

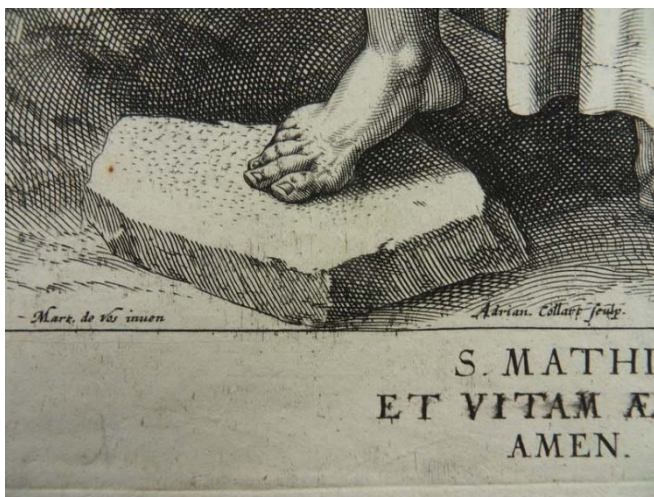


Fig. 113. Adriaen Collaert (1560 - 1618); Martín de Vos (1532 - 1603), San Matías (detalle) ,1590. Grabado. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.popscreen.com/p/MTM0MTg0Njgx/APOSTEL-MATTHIAS-GRO%C3%9FER-ALTMEISTER-KUPFERSTICH-COLLAERT-VOS-1590-D70-> . Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.

En la figura 113 se puede apreciar un detalle del grabado realizado por Adriaen Collaert en base a un dibujo de Martín de Vos en donde se ve un dibujo anatómico muy preciso del pie descalzo de San Matías que pisa un pedazo de piedra aplanado. El contraste en tonalidades claras y oscuras refuerza la sensación de volumen ilusorio y se observa como en perspectiva aérea donde los cantos de la piedra funcionan a manera de líneas de fuga izquierda y derecha que producen una sensación irreal de profundidad.

En el cuadro de la figura 114 se aprecia la imagen del apóstol San Pablo, quien se encuentra de pie, girando levemente su torso en sentido contrario a la parte inferior de su cuerpo, en una posición en donde su peso descansa sobre la pierna izquierda, es decir, en un contrapposto y, también se le observa sosteniendo una gran espada de tipo antiguo que se maneja con la dos manos al mismo tiempo, conocida como mandoble (o espada grande), la cual se presenta junto a él en posición vertical apoyada con su punta sobre una roca cercana, lo que permite observarla prácticamente del tamaño de la imponente figura del San Pablo, quien aparece en un primer plano de la composición, vistiendo una túnica que en la parte superior se abrocha al frente con varios botones, y hacia la parte baja muestra algunos pliegues que dejan ver la vigorosa forma de su pierna derecha, que adelanta un poco.

Resaltan los pies descalzos muy bien dibujados posados sobre el suelo; llega a ellos un gran reflejo de luz, el cual permite, junto con la sombra que arroja la túnica, observar un contraste de claroscuro que produce un volumen casi tangible. De la misma forma, sus manos se aprecian muy bien definidas y se ven sujetando un libro abierto el cual muestra las hojas escritas que reciben la sombra del brazo que se encuentra cubierto por una larga manga muy plegada de la túnica, produciendo, igualmente en esta parte del cuadro, un contraste de luz y sombras que pareciera casi ser un fragmento real.



Fig. 114. Martín de Vos (1532-1603), San Pablo, s.f. Óleo sobre madera, 2.40 x 1.70 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

Sus hombros se notan arropados por un manto liso, que cae verticalmente hasta sus pantorrillas. Su cabeza se distingue algo pequeña en relación con el resto del cuerpo y luce una castaña y rizada cabellera que se une con una abundante barba; su rostro refleja una pensativa mirada que dirige hacia la izquierda del cuadro. Al fondo se abre un rompimiento de Gloria con nubes irisadas que ocupan casi toda la superficie posterior de la composición, a excepción de un pequeño paisaje, en donde asoman algunas edificaciones y un puente sobre un río; esta pequeña vista aparece entre las nubes y la franja inferior de la pintura que es ocupada por un suelo rocoso.

En el cuadro de la figura 115 se observa a la Virgen María quien girando su cabeza hacia la parte derecha de la pintura, se muestra de pie sobre un pequeño cúmulo de nubes en donde asoman varios querubines, mientras su torso y manos se ven en una posición de tres cuartos hacia la izquierda, en medio de un rompimiento de gloria, el cual irradia luz desde el fondo del cuadro. Su figura, de gran tamaño, se presenta muy definida en un primer plano de la composición, resaltando así su importancia sobre los demás personajes que aparecen en esta pintura.

Hacia la parte superior del cuadro se manifiesta la Santísima Trinidad, representada en un tamaño más pequeño, emergiendo entre grandes nubes; en ese mismo fragmento, hacia la esquina izquierda se descubre la figura de Dios Hijo, quien se exhibe de medio torso con un ondulante manto que le cubre la espalda y se desliza hasta su brazo izquierdo, con la cabeza llena de abundante cabello castaño ondulado y largo hasta su espalda.



Fig.115. Martín de Vos (1532-1603)[atribuido], La Coronación de la Virgen, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

El rostro con barba muestra unos finos rasgos y su mirada se nota inclinada ligeramente hacia la porción central en donde se encuentra una gran corona la cual sujeta con su mano izquierda, mientras que enseña la palma de su mano derecha con unos dedos muy largos y delgados. Exactamente encima de la corona, que se ostenta en la parte superior de la sección central, se vislumbra una paloma con la cabeza y las alas extendidas en posición horizontal, de frente al observador, representando la imagen del Espíritu Santo. Del otro lado, es decir, hacia la derecha se observa la figura de Dios Padre de medio cuerpo y casi de perfil luciendo una túnica de amplias mangas y un manto de clara y tersa tela. Su cabeza se nota en posición de tres cuartos, con cabello rizado y una gran barba entrecana, dirige también su mirada hacia donde se encuentra la corona que sostiene con su mano izquierda, antes de ser colocada sobre la cabeza de la Virgen María.

Justamente bajo la corona, en la franja central del cuadro aparece de gran tamaño la imagen de la Virgen, vistiendo una túnica con largas mangas que le cubren sus brazos; sus manos se ostentan al frente, mostrando sus largos y finos dedos entreabiertos con la palma de la mano izquierda y el dorso de la derecha hacia la vista del observador. Exhibe un enorme manto ondulante en oscuras tonalidades opacas con pliegues que no reflejan mucha luz y con estrellitas doradas dispersas sobre la superficie misma; su cabeza está cubierta por el manto, dejando entrever parte de su cabellera que cae hacia su espalda. «El rostro redondo y pequeño, con grandes ojos que no son los usuales en Martín de Vos. Parece obra de taller y no lleva firma».²⁴⁸

Los demás personajes son ángeles que asoman y desaparecen entre la luminosidad de las nubes; dos de ellos se encuentran prácticamente de cuerpo completo, pero en diferentes posiciones. El

²⁴⁸ Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp. 38–39

ángel que se exhibe hacia la esquina superior izquierda del cuadro se ve con una túnica larga de tela clara, pero opaca y luce un manto corto a manera de un ancho listón enrollado diagonalmente sobre su torso, extiende los brazos junto con las manos y dedos y una de sus piernas se presenta en una posición que sugiere movimiento hacia la imagen central a donde también dirige su mirada.

En el lado derecho se aprecia la silueta de perfil de otro de los ángeles; su cabeza con rubia y rizada cabellera se percibe un tanto desproporcionada con relación al tamaño de su cuerpo. Viste una larga túnica y se observa con una manga elegantemente doblada sobre el brazo izquierdo; junta sus manos en señal de veneración hacia la figura de la Virgen, exhibiendo una de sus alas de frente al observador.

El manto de la Virgen que se muestra al centro de la imagen abarcando una buena porción de la superficie se percibe casi como una forma plana, sin volumen, a pesar de sus múltiples pliegues que no son contrastantes ya que no manifiestan luminosidad en ellos. Asimismo, las nubes presentan un colorido muy tenue, y casi no hay contraste entre éstas y las figuras de los angelitos que se manifiestan en claras tonalidades opacas, no lográndose una sensación muy real de profundidad espacial.



Las circunferencias en azul muestran el detalle de la figura.



(Detalle)

Fig. 116. Joan Collaert (1561/62-1620)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *La Virgen María, madre de Dios*, c. 1597. Grabado, 154 x 88 mm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/DeVos_NT_Women.html . Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.

En la imagen de la figura 116 aparece la Virgen María entre las nubes de un rompimiento de Gloria; ella se encuentra de pie, en *contrapposto*, pues se percibe la forma flexionada de su pierna izquierda debajo de la tela de su túnica. Gira su cabeza levemente hacia la izquierda de la imagen

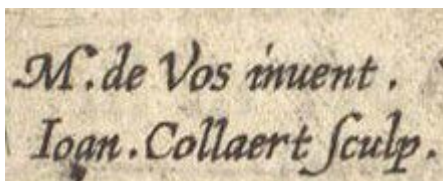
mostrando un rostro con delicados rasgos y se presenta sosteniendo en un paño al Niño Jesús entre sus brazos, a quien dirige su mirada. Asoma un cabello largo y rizado debajo del manto que cubre su cabeza y espalda. Una aureola transparente se vislumbra arriba de las cabezas del Niño y la Virgen y, por detrás de ellas se descubre un resplandor central representado con un doble círculo. Hacia la parte izquierda de la composición se observa en el espacio que se abre entre las nubes y el piso una escena de la Anunciación, en donde se encuentran a escala más reducida la Virgen María y el arcángel Gabriel. Hacia el lado derecho, en una posición simétrica, sobre un espacio de forma triangular que también se abre entre las nubes y el suelo, se vislumbra en la lejanía una porción del paisaje. De esta forma se logra tener una sensación de profundidad ilusoria con los dos espacios que se abren hacia ambos lados de la imagen central y se reduce el tamaño de las figuras de los elementos que aparecen en éstos.

En la imagen de este grabado se manifiestan muchos recursos compositivos vistos en otras obras de Martín de Vos. Los rompimientos de Gloria, entre grandes nubes luminosas, en donde aparece la figura o figuras principales de la composición; los pliegues de los paños, los cuales presentan un contraste bien definido por las brillantes y oscuras tonalidades que resultan del claroscuro empleado. Los rostros con rasgos similares a los de otras figuras de sus obras; y la utilización de la figura de tamaño como un recurso de representación de la profundidad ilusoria, así como los escorzos manifiestos en la posición de las figuras de sus personajes para lograr los efectos y volumen aparente en sus composiciones.



La circunferencia en rojo muestra el detalle de la figura.

Fig. 117. Joan Collaert (1561/62-1620) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], Coronación de la Virgen, s.f. Grabado, 12,4 x 15 cm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.claudoscope.eu/prenten/mdevos/voscoll_maria.htm. Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.



Detalle de la figura 117.

En la figura 117 se muestra otro grabado hecho por Joan Collaert en base a un dibujo de Martín de Vos, con el tema de la Coronación de la Virgen; en este trabajo se observa una composición similar

a la de la pintura de la figura 115, pero con algunas variantes. La figura de la Virgen se presenta igualmente al centro de la composición, entre grandes nubes, coronándola la Santísima Trinidad; en esta figura 117, las siluetas del Padre y del Hijo se exhiben de cuerpo completo. Dios Padre se encuentra sentado sobre las nubes en posición de tres cuartos y la cabeza cubierta con una mitra se nota de perfil con la mirada hacia la corona que sujeta con su mano derecha. Dios Hijo, se distingue también sentado entre las nubes, sólo que su posición tiende a ser más de perfil, sujetando la corona con su mano derecha con su rostro dirigido hacia la parte central de la imagen. Ambos personajes visten túnicas largas y unos mantos que caen cubriendo sus espaldas. El Espíritu Santo está representado con una paloma que aparece en la franja superior del grabado, la cual se muestra de frente con sus alas extendidas y un resplandor de doble círculo alrededor de ella. Las figuras de la Santísima Trinidad y de la Virgen María se encuentran rodeadas por ángeles y querubines. Los dos ángeles que se ven hacia las esquinas inferiores del grabado se muestran de cuerpo completo, vistiendo largas túnicas y exhibiendo sus alas; juntan sus manos en señal de veneración a la Virgen que tienen delante, quien se presenta entre grandes nubes en una posición vertical, con su cabeza inclinada cubierta por un largo manto, uniendo sus manos en señal de oración; también, se distingue, a través, de su ondulante túnica la forma flexionada de su pierna derecha.

En este grabado, la estructura compositiva se muestra de manera horizontal al contrario de la pintura de la figura 115 que se encuentra en un formato vertical; sin embargo, se presentan varios elementos similares entre estas composiciones que aparecen en las imágenes de las figuras 115 y 117, que permiten pensar que estas obras están relacionadas con el trabajo artístico del maestro flamenco Martín de Vos, en donde manifiestan los siguientes elementos característicos en su producción pictórica: los rompimientos de Gloria; el acabado lustroso y terso de las telas con grandes pliegues; el dibujo anatómico muy definido en manos y pies; los paisajes que aparecen a los lados o en pequeñas porciones o esquinas (muy a la manera de los primitivos flamencos) así como la escala reducida en objetos o elementos del paisaje. Las composiciones generalmente son muy compensadas o equilibradas y se muestran con el personaje principal en primer plano rodeado con nubes muy brillantes o en un rompimiento de Gloria con nubosidades irisadas o nacaradas. Las figuras de los ángeles exhiben varios rasgos característicos.

En este punto (3.1) solo se analizaron seis de las ocho pinturas o trabajos que son mencionados al principio, conforme a lo señalado en el libro de Francisco de la Maza.

En el siguiente punto (3.2) se asentarán algunos datos encontrados en diferentes fuentes de información relacionadas con el tema, pues se considera importante reflexionar acerca de las estructuras que eran fabricadas especialmente para colocar las pinturas hechas por estos artistas y también ver de manera general, sin hacer un análisis profundo de cuál era su finalidad en el contexto del Nuevo Mundo, haciendo notar la complejidad del objeto.

*

3.2 Algunos datos acerca de los Retablos.

La evangelización de los pueblos indígenas fue la tarea más importante para las comunidades de frailes que llegaron al Nuevo Mundo durante el transcurso del siglo XVI²⁴⁹, y hacia la segunda mitad de esa centuria con la construcción de las grandes edificaciones religiosas, se hizo necesaria la fabricación de nuevas estructuras –los retablos– que permitieran exhibir las imágenes del culto que representaban su prédica, por lo que estos elementos arquitectónicos fueron esenciales en su misión catequizadora. Sin embargo, la creación de estos componentes de orden arquitectónico no fue propia de estas tierras; las estructuras retablisticas se fueron desarrollando durante el correr de los siglos en Europa hasta llegar primero a la Nueva España, y de aquí hacia otras partes del mundo recién descubierto.

Desde los primeros tiempos del cristianismo, el *altar* fue un elemento esencial para realizar las ceremonias, se consideraba posiblemente una disposición que con el paso del tiempo, una vez que el cristianismo fue permitido, «...en 313, cuando el emperador Constantino garantizó a los cristianos la libertad de culto»²⁵⁰, el altar se ubicó hacia el presbiterio, un espacio ocupado «durante las funciones litúrgicas por los sacerdotes»²⁵¹, dado que las edificaciones de «las primeras iglesias tomaron por modelos los lugares de reunión cerrados, llamados *basílicas*»;²⁵² que en un principio tenían una imagen sobria en general, sin embargo, se fue haciendo relevante la ornamentación del altar, aunada a la decoración mural con las imágenes de Cristo, varias hechas a base de mosaicos, por la influencia del *arte bizantino*. «El lujo del arte bizantino estriba en el brillo y en la profusión de los colores y de los dorados.»²⁵³ Entre los objetos artísticos producidos durante ese periodo se distinguen los *dípticos* relacionados con temas religiosos. Posteriormente, muchos artistas, por la crisis que ocurrió en la ciudad de Bizancio, «...temible a consecuencia de la herejía ascética de los destructores de imágenes llamados *iconoclastas*,...»²⁵⁴ emigraron hacia Europa occidental durante el reinado de Carlo Magno²⁵⁵; en esa época las manifestaciones de arte como las de «los tallistas del marfil se especializaron en decorar ricas cubiertas de libros, mientras que las piezas de *orfebrería* más bellas estaban destinadas a adornar los altares.»²⁵⁶

Los templos del románico «el arte que predominó en el Occidente de Europa después de Carlo Magno»²⁵⁷ se caracterizan por sus espacios interiores oscuros, pues «dominan los macizos sobre los vanos»²⁵⁸, siendo su decoración mural interna muy colorida. «La decoración [...] es convencional, fantástica o geométrica»²⁵⁹ Aparecen varios elementos tipo mueble que decoran el altar como las arquetas o cajas para guardado, construidas con materiales finos y muy ornamentadas, al igual que *paneles* pintados o imágenes de veneración que eran generalmente de

²⁴⁹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, (1ª. edición en inglés 1948 y en español, 1983), México, FCE, 1982, pp.14-16.

²⁵⁰ *Arte. La guía visual definitiva*, trad. de Juan Andreano, México, SEP (1ª. ed.), Dorling Kindersley/Pearson Educación, 2011, p.64

²⁵¹ «Presbiterio» en: Enciclopedia católica online, disponible en: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Presbiterio#.U5OpTXJ5N1Y>. Fecha de consulta: 20 de enero de 2013.

²⁵² Salomón Reinach, Apolo. *Historia general de las artes plásticas*, 6ª. ed., México, Editorial Pax, 1985, p.107

²⁵³ *ibíd.*, p.109

²⁵⁴ Salomón Reinach, Apolo, *op. cit.*, p.110

²⁵⁵ Rey de los francos, primer soberano del Imperio Cristiano de Occidente; nació el 2 abril de 742; murió en Aachen (Aquisgrán), el 28 enero de 814, en: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Carlomagno#.U5U4hHJ5N1Y> Fecha de consulta: 20 de enero de 2013.

²⁵⁶ *Arte. La guía visual definitiva*, p. 66

²⁵⁷ *Salomón Reinach, op. cit.*, p.116

²⁵⁸ *ibíd.*, p. 117

²⁵⁹ *ídem.*

tamaños pequeños y muy suntuosos. «En el valle del río Mosa [...] trabajaron artistas célebres por su espléndido trabajo de los metales preciosos y el esmalte, aunque también se desarrollaron otras artes como la talla en marfil y la iluminación de *códices*.»²⁶⁰ Asimismo, ya en las iglesias de la Edad Media surge como un antecedente visual el *baldaquín o ciborio*. Desde el siglo XII florece una arquitectura –en las edificaciones de las iglesias– cuyas altas y esbeltas estructuras permiten la luminosidad de los espacios interiores debido a los grandes vanos (huecos en los muros) generados por los procedimientos constructivos empleados; así, aunque «las vidrieras se usaron por primera vez durante el periodo románico, alcanzaron su madurez en el gótico, convirtiéndose en una de las maravillas del arte medieval»²⁶¹. La colocación de vitrales conformados con imágenes sagradas, mejoró la luminosidad que propició a su vez, una mayor apreciación de ellas. Esta manifestación artística al igual que el arte denominado románico tuvo propósitos religiosos principalmente, dada la influencia que tenía la religión católica en esos tiempos, «en la Edad Media no sólo es rica y poderosa la Iglesia, sino que domina y dirige todas las manifestaciones de la actividad humana».²⁶²

Hacia el año 1200, los establecimientos religiosos propugnaban «un proyecto moralizante y doctrinal [...] por medio de una nueva estrategia persuasiva cuya expresión más clara fue el desarrollo de la predicación [...] cuyo complemento representan bien las cofradías, agrupaciones destinadas a dar forma social a la nueva práctica religiosa [...] y la aparición de los retablos como herramienta capaz de modelar plásticamente los ámbitos particulares en los que estas prácticas tenían lugar poniendo a la vista de los fieles las historias ejemplares...»²⁶³; así la enseñanza de su doctrina es más sensible y cercana a sus devotos, por lo que su prédica toma fuerza por medio de los sermones de «los relatos ejemplares fundados en las vidas de los santos y en los Evangelios»²⁶⁴ los cuales eran descritos con imágenes ornamentales en el exterior sobre la fachada, así como encuadradas al interior de los templos. La arquitectura logra tener grandes dimensiones como resultado del incremento de la economía y la población en las ciudades, por lo que se expande el número de fieles; hay más riqueza y esplendor dentro de estos nuevos edificios cuya amplitud, permite tener espacios a lo largo de las naves de las iglesias como lugares de oración y advocación particular así como de las congregaciones que forman algunos fieles, dando de esta forma mayor apoyo a la iglesia. La aparición de los retablos fue visualmente muy atractiva pues quedaban vinculadas cuidadosamente narraciones y representaciones en el interior de los templos, fomentando la apreciación de las imágenes por parte de los creyentes.

Los primeros retablos en un principio estaban dispuestos con imágenes plasmadas sobre tablas de medidas reducidas, como los dípticos o *trípticos* que tenían un carácter mueble y algunos eran adornados con materiales primorosos como piedras preciosas o semipreciosas. Este tipo de estructura fue agrandando su tamaño y desarrollando el orden de estas representaciones que tomaron al intercolumnio como esquema modular que crecía conforme a un repartimiento jerárquico a partir de la imagen titular o tema central, conteniendo sucesos y milagros.

²⁶⁰ Arte. *La guía visual definitiva*, p. 83

²⁶¹ *Ídem*.

²⁶² Salomón Reinach, *op. cit.* p. 128

²⁶³ Ricardo González, «Los retablos barrocos y la retórica cristiana», Universidad Nacional de La Plata, Argentina. [versión en línea], disponible en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/historiadelasartes2/textos/Retablos.pdf>. pp.570-571

²⁶⁴ Ricardo González, *op. cit.* p.572

*«Retablo: Del latín retro tabularum, o ‘tabla que se coloca detrás’, [...] Tiene su origen en la antigua costumbre litúrgica de colocar para su veneración reliquias o imágenes de santos sobre los altares».*²⁶⁵

Durante el Gótico y hasta bien entrado el siglo XVI, los retablos se disponen con un arreglo concordante (fig. 118), en donde a partir de la forma del ábside se genera el tipo de retablo; la disposición más usual era lineal o recto en la base, o bien, quebrado (formando ángulos), descansando sobre un elemento sustentante, conocido como banco o predela, el cual puede estar ornamentado; el alzado se elabora de forma cuadrangular, reforzado en todo su perfil por una pestaña cuya función es resguardarlo del polvo, llamada así guardapolvo, con una parte como remate que conforma el último piso en donde se encuentra el Ático, extensión saliente de la calle central, y que también se presenta decorado.

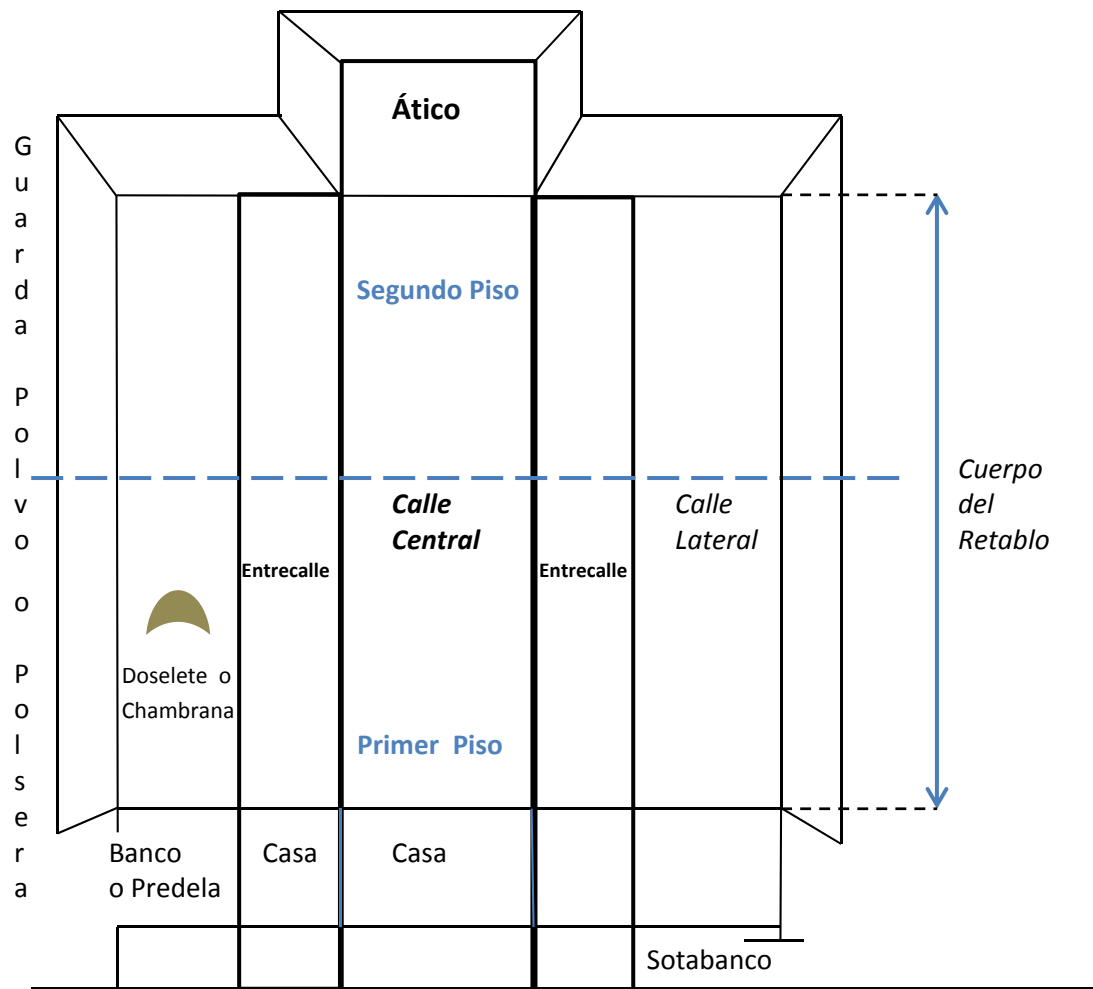


Fig. 118. Esquema de las partes de un Retablo. Idea procedente de:
http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.

²⁶⁵«Retablos españoles» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos* [en línea], disponible en:
http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2012

La separación entre el cuerpo del retablo y la parte de la estructura que lo apoya, nombrada *banco* o *predela*, es una especie de base sobre la que descansa el retablo. La estructura del retablo, se divide en *cuerpos* o *pisos* conformados por elementos de apoyo horizontales y las *calles* o secciones divididas con elementos de apoyo verticales, y en ocasiones, éstas mismas están desunidas entre sí, por otras divisiones más angostas llamadas *entrecalles*; como resultado se conforma una especie de malla que genera unos espacios designados como cajas para ser ocupados por pinturas o esculturas. Las imágenes de bulto podían estar enmarcadas por *doseletes* o *chambranas*. Además, se presentan otros elementos de ornato en ciertos lugares del retablo. Todos los componentes estructurales (arquitectónicos) que conforman el retablo se denominan *mazonería*.²⁶⁶

Debido a la gran cantidad de imágenes que aparecen en los templos, además de los Retablos Mayores o principales, que se ubican al frente en el presbiterio, formando un conjunto –*el altar*²⁶⁷– con la mesa consagrada, las escalinatas, el sagrario, etc.; también se encuentran los Retablos Laterales o menores que se localizan en los muros de las naves adyacentes. La madera dorada y policromada (coloreada) fue el elemento primordial con el cual se hicieron estas estructuras, sin embargo, se crearon algunos otros con materiales como el alabastro (piedra jaspeada, translúcida) al que se le adicionaban otros componentes. Con la llegada del Renacimiento se reincorporaron a la estructura del retablo elementos de la cultura clásica utilizando técnicas y materiales como el mármol y el granito, además del tradicional empleo de la madera dorada.

*Las imágenes colocadas en los retablos se exponían delante de la mirada de los fieles, a manera de representar el discurso religioso de un modo más cercano a la forma de sentir de las personas. Las escenificaciones de la vida de Cristo, la Virgen y la de los Santos, se ponen de manifiesto en las imágenes dispuestas en estas estructuras, como una consecuencia de estos sermones. Las imágenes visuales servían especialmente para representar con realismo la emoción, la expresividad de las figuras religiosas, en ocasiones combinadas con algunas paganas.*²⁶⁸

Durante el siglo XVI, una corriente artística que se desarrolla principalmente en la arquitectura, y es decorativa, que floreció dentro del territorio de la corona española: el Plateresco entremezclando los elementos «...góticos, mudéjares y renacentistas»,²⁶⁹ en estructuras en donde aparecen imágenes multicolores escenificando las narraciones cristianas.

«El Retablo es un elemento polifacético: escenográfico, pues las historias que se relatan, que son escenificadas por la pintura y la escultura, presiden y crean el ambiente del Presbiterio; el ámbito reservado a la ceremonia es como un escenario; [...] –los sacerdotes–[...] invocan creando el efecto perseguido que es atraer la atención de los fieles. Los colores y las formas sugieren, a los de espíritu religioso,

²⁶⁶ «Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos» en: Retablos Españoles. Centro virtual Cervantes [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.

²⁶⁷ «Altar» en Enciclopedia católica online [en línea], disponible en: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Altar#.U440UnJ5N1a>. Fecha de consulta: 28 de enero de 2013.

²⁶⁸ Ricardo González, «Los retablos barrocos y la retórica cristiana», Universidad Nacional de La Plata, Argentina [versión en línea], <http://www.fba.unlp.edu.ar/historiadelasartes2/textos/Retablos.pdf>. Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2012.

²⁶⁹ Monreal y Tejada, Luis, y R.G. Hagggar, *Diccionario de términos de arte*, (2ª. ed.), Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 326.

cómo es el cielo o el infierno y la gloria; ángeles y arcángeles, diáconos y vírgenes, y a veces hasta demonios y pecadores...»²⁷⁰

A partir del Concilio de Trento, la transmisión del mensaje evangélico es requerida con más claridad; los retablos muestran un mayor tamaño resaltando su trazo arquitectónico con una decoración en la que se observan elementos característicos de la expresión artística predominante que se manifestó desde la mitad y hasta fines del siglo XVI aproximadamente en España y también en la Nueva España, en donde estas estructuras cuidadosamente disponen la escenificación de las vidas de los Santos conforme a los sucesos milagrosos expresados en creaciones plásticas como relieves, esculturas, y desde luego, pinturas.

En el México virreinal, la construcción de retablos se hizo casi de inmediato al iniciar la etapa de afianzamiento de los nuevos asentamientos o centros de población; se fabricaron muchos, pero se han perdido parcial o totalmente; sin embargo, hasta nuestros días se ha preservado, al parecer en su totalidad, uno de estos retablos del siglo XVI, el retablo de Huejotzingo, el cual es muy importante para este estudio ya que conserva las pinturas originales realizadas por un artista europeo –de nombre Simón Pereyngs– de origen flamenco, quien asimiló la influencia de Martín de Vos, como se verá un poco más adelante.



Fig. 119. Retablo Mayor de la Iglesia del Ex Convento de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Estado de Puebla, México. <http://www.mexicanarchitecture.org/glossary/index.php?detail=192> . Fecha de consulta: 16 de febrero de 2013.

²⁷⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y Escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979, p. 264

Algunos datos sobre el Retablo de Huejotzingo.

La construcción del edificio del ahora ex Convento de Huejotzingo, lugar en donde se encuentra el Retablo Mayor que contiene las pinturas de Simón Pereyng y que forman parte de este estudio, tuvo lugar durante los años subsiguientes a la caída del imperio mexica, fue de las primeras edificaciones realizadas por los frailes franciscanos en el territorio del Nuevo Mundo. Actualmente se puede visitar el enorme conjunto de este establecimiento religioso que abarca varias edificaciones o elementos como lo es el templo mismo, el gran atrio, el claustro, la zona de residencia de los frailes con sus celdas o dormitorios, la cocina, la biblioteca, etc. El edificio está dedicado a San Miguel Arcángel.

El quehacer de la evangelización de esta zona del país fue asignado a fray Juan de Alameda, quien llegó a México con fray Juan de Zumárraga –después primer Arzobispo del nuevo virreinato²⁷¹–; fray Juan de Alameda «en 1529, trasladó todo el campamento de cuarenta mil familias de las barrancas al pie del Iztaccíhuatl al sitio en donde se encuentra el valle...»²⁷² ya que debido a los estragos ocasionados por los combates de la conquista de los nuevos territorios, habían quedado desprotegidos.

En esos momentos, la labor emprendida por la comunidad de religiosos franciscanos, desde luego no fue una labor sencilla, pues había que ordenar el asentamiento de una gran cantidad de habitantes así como de dar inicio a la construcción del edificio conventual; por lo que, « pueden distinguirse tres periodos de construcción: I (1524-1529), cambio de lugar y construcción de un nuevo pueblo; II (1529-1539), primera etapa del convento y la iglesia de la cual no existe ninguna huella evidente; III (1544-1571), construcción del convento y la iglesia actuales»²⁷³. Se le ha concedido a fray Juan de Alameda, ser el alarife de la edificación del convento e iglesia que se pueden observar hoy día, puesto que se le señalan obras en otras zonas como en Tula, Hidalgo; «a él se le atribuye el establecimiento urbano y la reforma del poblado».²⁷⁴ Fray Juan de Alameda, quien al igual que otros constructores y artistas provenientes de Europa supieron aprovechar y valorar la experiencia y habilidad de los artífices locales de quienes sin su ayuda estas obras no se hubieran podido llevar a cabo.

Una vez que la estructura del conjunto conventual estaba en un proceso constructivo, surgió un problema entre las autoridades y los pobladores nativos –defendidos por el obispo fray Juan de Zumárraga– y quienes encontraron protección en el convento, «en ese entonces bajo la guardiana de fray Toribio de Motolinia. En los cargos presentados por Nuño de Guzmán contra el obispo (29 de abril de 1529), se decía que la iglesia de Huejotzingo se había construido con tanto lujo como la de San Juan de los Reyes en Toledo»²⁷⁵. Lo que con seguridad fue así, ya que a pesar de las inclemencias del tiempo, todavía los ojos del visitante se asombran ante la arquitectura que aún subsiste.

²⁷¹ Joaquín García Icazbalceta, «Don Fray Juan de Zumárraga, primer Obispo y Arzobispo de México: estudio biográfico y bibliográfico» [versión digital], disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080016717/1080016717.html> Fecha de consulta: 23 d enero de 2013

²⁷² George Kubbler, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, México-FCE, 1982, p.566

²⁷³ *Ídem*

²⁷⁴ *Ibid.* p. 590

²⁷⁵ *Ibid.* p. 566

«Sabemos que los indios tenían devoción por la religión y por la grandeza; el templo, el convento y el retablo eran obra de todos y de lo cual estaban orgullosos. La competencia entre comunidades los hacía pretender construir la más suntuosa, grande y hermosa iglesia; no reparaban en gastos y esfuerzos. [...] El fraile teólogo y los indios devotos disponían cómo había de ser el simbolismo, dirigiendo la iconografía del retablo. [...] su realización, meditada y ordenada de acuerdo a un gusto artístico muy bien definido, era sugerida por el artista y aprobada por el contratante.»²⁷⁶

El retablo mayor de Huejotzingo es de los pocos retablos originales del siglo XVI que aún quizás subsisten completos. «El gran retablo de Simón Pereyngs en el santuario está firmado y fechado en 1570; su terminación debe coincidir con la de la iglesia.»²⁷⁷

Varios artistas trabajaron en esta obra, entre ellos Simón Pereyngs a quien se le atribuye la creación de las pinturas del retablo principal o mayor de la iglesia. «El 4 de febrero de 1584 Pereyngs es contratado por las autoridades del pueblo de Huexotzingo para realizar un retablo mayor para la iglesia de los franciscanos. Este contrato fue publicado por Heinrich Berlín en 1958»²⁷⁸ Colaboraron también en la ejecución de esta obra otros artistas y varios trabajadores entre los que se dividirían además los trabajos de talla y dorado. Los temas de las pinturas son: «Santa María Magdalena, la Adoración de los Pastores, la Circuncisión, la Resurrección, Cristo atado a las columnas, Santa María Egipciaca, la Adoración de los Reyes, la Presentación del Niño al Templo, la Ascensión y Jesús con la cruz a cuestas.»²⁷⁹

El retablo mayor de la iglesia de Huejotzingo se conforma horizontalmente por tres cuerpos y un remate. En el primer cuerpo se observan columnas que están adornadas en la parte inferior; así también en la parte superior de éstas se encuentran una serie de cabecitas de angelitos alrededor de las columnas. En el segundo cuerpo, se aprecia el mismo esquema, pero las columnas son de otro tipo y, en el tercer cuerpo las columnas son abalaustradas al igual que las columnas del remate, las que se vislumbran de menor tamaño que las anteriores. Los adornos se componen de flores, hojas y listones entre las cabezas de angelitos que asoman en estos espacios.

«Pensemos que el espíritu de Huexotzingo es manierista (del renacimiento tardío) a pesar de las columnas, o para ser más precisos, es un retablo ordenado, meditado, de traza y esculturas moderadas que nos refieren al romanismo del último tercio del siglo en España.»²⁸⁰

En la base de este retablo se aprecian las imágenes de los apóstoles dispuestas en grupos de tres dentro de cuatro medallones y entre éstos se ven las pinturas con las imágenes de *Santa María Magdalena* y de *Santa María Egipciaca*; arriba se observan cuatro esculturas de bulto en madera

²⁷⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, pp. 283,284

²⁷⁷ George Kubler, *op. cit.*, p. 567

²⁷⁸ Heinrich Berlín. "The high altar of Huexotzingo". *The América* Vol. XV. Juny 1958. No. I, Pgs. 63-73, citado en Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 158.

²⁷⁹ José Guadalupe Victoria, «Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyngs», en <http://analesiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiie/article/viewFile/1280/1267> [Edición en línea], p. 80

²⁸⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 284

policromada las cuales enmarcan a las pinturas de *la Adoración de los Pastores*, en la calle izquierda vista de frente al espectador y, *la Adoración de los Reyes*, en la calle derecha.

Las esculturas de cuatro personajes religiosos se muestran en el segundo cuerpo del retablo y, en las calles los cuadros de *la Circuncisión*, en la parte izquierda, *la Presentación del Niño al Templo*, a la derecha. En la calle central se observa la figura de *San Miguel Arcángel*, quien es patrono de este convento.

En el tercer cuerpo se encuentran otras cuatro esculturas en donde también aparecen entre ellas las pinturas con las escenas de *la Resurrección* y *la Ascensión*, hacia la parte izquierda y derecha, respectivamente. La imagen de *San Francisco de Asís* se exhibe en la calle central de este mismo nivel. En el remate o ático, entre las columnas, están dos esculturas de bulto, a la izquierda y a la derecha, enmarcando una figura de *Cristo crucificado* en la parte central. Dos medallones se ven en la parte superior en donde se exhiben las pinturas de *Cristo atado a las columnas* y, en la parte opuesta, es decir hacia la derecha, se presenta la imagen de *Jesús con la cruz a cuestas*, enmarcando los extremos del remate con la gran figura del *Padre Eterno* en su parte más alta.

«...el retablo de Huexotzingo es una obra típica del Renacimiento tardío: si se le considera manierista, en última instancia, no significa que no lo sea; lo importante no es la terminología sino su relevancia en el momento artístico que lo produce.»²⁸¹

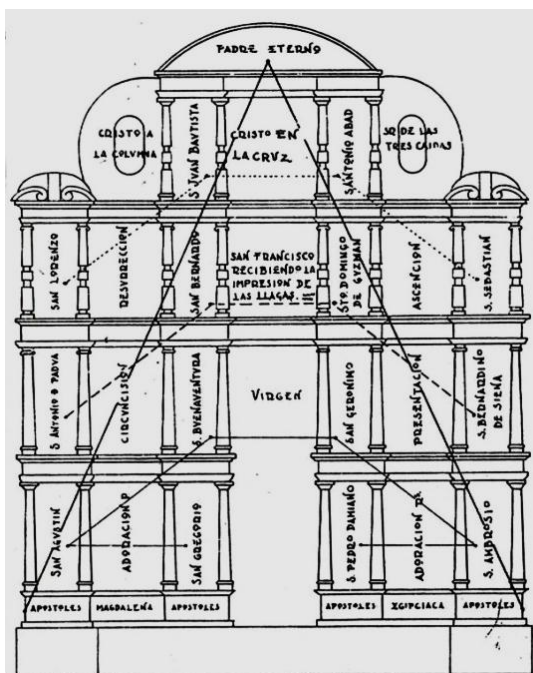


Fig. 120. Esquema del Retablo Mayor de la Iglesia del Ex Convento de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Puebla, México. <http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2013.

²⁸¹ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 285

Algunas de estas pinturas que están colocadas en este retablo servirán para llevar a cabo un análisis visual de los elementos que las conforman y cómo en algunos de éstos se manifiesta la influencia artística de Martín de Vos.

De las iglesias de Cuautitlán.

A la llegada de los europeos, la región de la Cuenca de México, «... unidad geográfica de más de 7,800 kilómetros cuadrados de superficie que se localiza en la parte meridional del altiplano central...»²⁸² contaba con muchos asentamientos poblacionales, varios de gran relevancia por sus actividades productivas e intercambio comercial que tenían en aquel entonces, además de las urbes más sobresalientes como la capital del imperio mexicana. Cuautitlán era considerado como un poblado importante pues se encuentra registrado en «el libro de los tributos de Moctezuma»²⁸³, (llamado Matrícula de Tributos) además de estar mencionado en uno de los documentos más antiguos llamado «Códice Chimalpopoca o Anales de Cuautitlán»²⁸⁴; cercanos a este lugar se encontraban Tepotzotlán y Tultitlán, también como poblaciones activas importantes con muchas aldeas y caseríos alrededor de ellas.

Esta región tuvo asentamientos humanos de consideración en esos momentos por lo que allí se fundaron conventos; los frailes franciscanos iniciaron su labor evangelizadora entre la numerosa población indígena de ese territorio ubicado en la zona noroeste del valle de México. «Para 1532 se había fundado un convento en Cuautitlán, pero en 1538 la escasez de frailes hizo necesario reducir el establecimiento al rango de vicaría y visita de Tlalnepantla»²⁸⁵.

Una de las referencias que se ha hecho acerca de la estructura conventual existente en este sitio para ese entonces, la realizó un extranjero, al parecer de origen inglés; «Miles Philips formaba parte de la tripulación [...] del pirata John Hawkins»²⁸⁶, que fue capturado y enviado a la Ciudad de México; durante el trayecto al atravesar por la población de Cuautitlán, «Miles Philips pasó por ese pueblo en 1568 y 1569 y advirtió “la hermosa casa de los frailes grises” registrando el nombre como *Quoghliclan*.»²⁸⁷ Estos comentarios fueron parte de sus narraciones que hizo al pasar un tiempo en estas tierras, en donde como sanción, estuvo «tres años de trabajos forzados en un establecimiento jesuita»²⁸⁸ antes de poder volver finalmente a Inglaterra, en donde «fueron publicadas por Richard Hakluyt en 1589»²⁸⁹.

²⁸² Leonardo López Luján «La cuenca de México» en: *La cuenca de México durante la época mexicana* [en línea], disponible en: http://www.mesoweb.com/about/articles/Altiplano_mexica.pdf Fecha de consulta: 10 enero de 2013.

²⁸³ «Cuautitlán» en *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. Estado de México* [en línea], disponible en: <http://e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM15mexico/municipios/15024a.html>. Fecha de consulta: 25 de enero de 2012.

²⁸⁴ «Códice Chimalpopoca : Anales de Cuautitlán y Leyenda de los Soles» en: *Universia, biblioteca de recursos*, disponible en: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/codice-chimalpopoca-anales-cuautitlan-leyenda-soles/id/37878256.html Fecha de consulta: 26 de enero de 2012

²⁸⁵ George Kubler, *op. cit.*, p. 564.

²⁸⁶ «Testimonio del pirata inglés Miles Philips. 1568» en Documentos españoles [en línea], disponible en: www.virgengueadalupe.org.mx/apariciones/documentos/e_miles.htm. Fecha de consulta: 26 de febrero de 2012.

²⁸⁷ George Kubler p. 564

²⁸⁸ «Los Marineros Extranjeros Protestantes», en www.graciasoberana.com/.../La%20inquisición%20en%20Mexico%...

²⁸⁹ *ídem*.



La cruz atrial que en la actualidad se exhibe sobre un zócalo en el parque que está justamente enfrente de la iglesia de Cuautitlán –fuera del límite del atrio–, parece estar fabricada de una sola pieza de piedra labrada que exhibe todos los elementos de la Pasión de Cristo y se muestra con flores ornamentales en su composición.

Fig. 121. Cruz Atrial del Ex Convento franciscano de San Buenaventura, hoy Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México.

Foto: Ismael Rangel Gómez. <http://www.panoramio.com/photo/23618037> . Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.



Fig. 122. Vista con la portada principal y la torre del campanario de la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265 . Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.

Posteriormente a la época en que se sucedieron estos hechos se anexó al viejo conjunto conventual la estructura de una iglesia, la que todavía en la actualidad se puede observar en condiciones favorables en general. «La iglesia actual fue reconstruida en 1730»;²⁹⁰ y al parecer este inmueble está preservado con un buen esquema de mantenimiento, como se puede apreciar en la imagen de la figura 122. Esta edificación considera un esquema estructural tradicional para los templos de la época, el cual es manifiesto también en varias iglesias construidas en el territorio del país. La serie de elementos arquitectónicos que conforman la fachada se conservan en buen estado, pues se aprecian bien y se identifican claramente (Fig. 123 y 124). Al interior del templo se encuentran las pinturas que tradicionalmente han sido atribuidas al pintor flamenco Martín de Vos, dado que una de ellas está fechada y muestra su firma; en la actualidad, las obras están dispuestas sobre un moderno retablo hecho expresamente para tal efecto, como se verá más adelante.

El acceso principal a este templo se realiza al centro de una barda por el acceso conformado por dos arcos que permiten la entrada al atrio que hoy día tiene varios jardines; y hacia el fondo, en línea recta se encuentra la iglesia actual denominada como la Catedral de Cuautitlán. De frente hacia la iglesia se observan otras edificaciones aledañas, de las cuales no se dará cuenta por el momento, pues la finalidad de este estudio sólo considera las pinturas del retablo al interior del edificio así como la estructura conventual del siglo XVI, referida en algunas narraciones como antecedente del sitio, que se hizo notar anteriormente.



Fig. 123. Vista del segundo cuerpo y del remate de la portada de la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265. Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.

²⁹⁰ M. de Olaguíbel, "La cruz de Cuautitlán", Memoria de la administración pública del estado de México, 1889-1893, Toluca, 1894, pp. 576-579, J.V. Villada, comp., citado en George Kubler, *op. cit.* p. 564.



Fig. 124. Vista de la cúpula y linternilla de la Catedral de San Buenaventura en Cautitlán, Estado de México.
http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265 . Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.

Los restos del edificio del antiguo convento del siglo XVI asoman hacia la parte izquierda de la actual estructura de la iglesia (vista de frente al observador); de primera impresión no se ve que haya podido tener una torre de campanario como la del templo edificado tiempo después, siendo éste el que se encuentra activo hoy día, pues las dimensiones generales de la antigua iglesia son más reducidas, también considerado el ancho de su área interior, es decir, el que correspondería a la nave del templo (fig. 127), en donde se puede apreciar que el techado, por la forma del muro de la fachada principal y por las dimensiones de los muros laterales pudo haber sido conformado por un sistema constructivo diferente al de la iglesia actual que es abovedado; se estima que pudo ser un tipo de techo a dos aguas con tijerales que supone su construcción con varias piezas de viguería de madera dispuesta sobre los muros laterales y unidas a una viga central (conformada por varios tramos o partes), lo que sirve de apoyo para el desarrollo de la cubierta.



Fig. 125. Vista con la Cruz Atrial y parte de la portada y torre del campanario , detrás de los arcos que dan acceso al atrio de la Catedral de San Buenaventura en Cautitlán, Estado de México.
http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265 . Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.



Fig. 126. Vista de la portada de la iglesia del Ex Convento franciscano San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265. Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.

Se vislumbra una planta (o base) sencilla de lo que queda del antiguo edificio de la iglesia que conserva los muros en donde se observan los indicios de otras estructuras intermedias (fig. 127) y en donde se piensa, aunque no de manera determinante, que no fue factible la eventualidad de existir un retablo en esos momentos (segunda mitad del siglo XVI y principios del s. XVII) con las características apropiadas para albergar unas obras de tal importancia artística y de dimensiones considerables (en cuanto a su tamaño), haciendo referencia a los cuatro cuadros de Martín de Vos que están en la actualidad colocados sobre el retablo de la iglesia contigua a este antiguo templo, y la que actualmente funciona como establecimiento de devoción religiosa, es decir, que se sospecha, no obstante la edificación de la estructura del primer convento de Cuautitlán pudo haberse realizado durante el siglo XVI, los cuadros del artista flamenco no estaban en primera instancia destinados a ese sitio, tal vez llegaron tiempo después por alguna causa circunstancial a ese lugar, permaneciendo allí hasta la actualidad.



Fig. 127. Vista interior parcial del antiguo templo del Ex Convento franciscano de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265. Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.



Fig. 128. Vista interior de un techo de Iglesia de San José de Campanas, provincia de La Rioja, Argentina. Techo de tijerales. Mediados del siglo XVIII. <http://argentinaparamirar.com.ar/verNota.php?n=647> . Fecha de consulta: 25 de abril de 2013.

Sobre el Nuevo Retablo de Cuautitlán

En el edificio de la Catedral de Cuautitlán dedicado a San Buenaventura, el que se observa en la actualidad, se encuentran desde hace mucho tiempo cuatro pinturas que exhiben asuntos o temas religiosos y que se estiman con gran calidad artística, como se examinará en los siguientes capítulos de este estudio. No obstante, en las últimas décadas del siglo pasado se llevó a cabo un proyecto para diseñar una estructura que enmarcara estas obras, pues al parecer no estaban debidamente encuadradas en este sitio debido a un posible desmantelamiento de la estructura que pudiera haberlas contenido.

Debido a que en este mismo templo había «...un gran retablo barroco, [...] que cubría totalmente el muro del ábside»²⁹¹ de este retablo «...quedan importantes restos en iglesias cercanas como es gran parte de su estructura, fragmentada por no haberse completado, en San Martín Tepetlixpan, Estado de México. Y otras piezas y esculturas en la parroquia de Santiago Apóstol Tepalcapa, también en el Estado de México».²⁹² Sin embargo, en las fuentes consultadas para la realización de este trabajo no se menciona algún dato acerca del acomodo o disposición que tuvieron en aquel tiempo las cuatro pinturas de Martín de Vos dentro del templo. «Estas pinturas son: *San Pedro y San Pablo*, [...]; *la Asunción-Coronación de la Virgen y San Miguel venciendo al demonio* en forma

²⁹¹ Manuel González Galván, «El Nuevo Retablo de la Catedral de Cuautitlán», México, UNAM, Anales – IIE, Núm. 84, 2004, p. 147. [Edición en línea], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/84_147-157.pdf. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2013

²⁹² *Ibidem*, p.149

de sirena serpentina y alada, [...]. El *San Miguel* es el único cuadro que está firmado y fechado en 1581.»²⁹³

Dada la importancia artística de estas pinturas flamencas, no se han encontrado en esta investigación datos precisos acerca de cómo y cuándo llegaron los cuadros de Martín de Vos a Cuautitlán y, si llegaron para la antigua iglesia del ex Convento franciscano del siglo XVI, o bien, vinieron posteriormente para formar parte del retablo del templo del siglo XVIII que ahora constituye la actual Catedral de Cuautitlán.

El diseño del nuevo Retablo de la Catedral de Cuautitlán (fig. 129) al igual que «el altar de la celebración»²⁹⁴ y otros objetos que se utilizan en la celebración de la misa, estuvo a cargo del arquitecto Manuel González Galván quien «presentó una solución de lo que podría llamarse un “retablo-marco”, [...] formalmente de expresión contemporánea sin tratar de copiar estilos del pasado.»²⁹⁵ Considerando las medidas de estas pinturas de «2.40 m. de alto por 1.70 m. de ancho cada una y colocadas fijas dentro de un digno enmarcamiento retablístico a la manera como originalmente suponemos debieron haber estado.»²⁹⁶

Al entrar al interior de este templo se puede apreciar hacia la parte posterior de este espacio el retablo-marco, el cual contiene los cuatro cuadros que han sido atribuidos por varios investigadores al pintor flamenco Martín de Vos, como se verá más adelante de este trabajo; en el lugar se aprecia una obra que efectivamente, a primera vista, parece un retablo tradicional pero no contiene en su totalidad los componentes característicos de éstos; quizás esta primera impresión sea por los dorados que resaltan algunas partes de esta fábrica, que también se debe notar, está conformada por pisos y calles, aunque de manera más simplificada y el remate no se separa de estos elementos sino que está unido en forma de medio círculo integrando a todo el conjunto.

Desde luego, también se exhiben varios elementos simbólicos en algunos de los espacios del retablo-marco; asimismo, parece importante considerar que está apoyado sobre una base que no es del mismo material de éste, pues es una base pétreo y el retablo-marco es de madera dorada y policromada, en algunas de sus áreas. «El desplante o zócalo es de sillares de cantera descansando sobre él la composición manufacturada en madera de cedro con molduraciones y fileteado en oro.»²⁹⁷

²⁹³ *Ibid.*, p.153.

²⁹⁴ Manuel González Galván, op. cit., p. 151.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 148.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.149.

²⁹⁷ Manuel González Galván, «El Nuevo Retablo de Cuautitlán México», UNAM, Anales – IIE, Núm. 84, 2004, p. 156. [Edición en línea], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/84_147-157.pdf. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2013



Fig. 129



Fig.130

Fig. 129. Proyecto para el nuevo retablo de la catedral de Cuautitlán, México. Tinta y acuarela sobre cartulina, autor: Manuel González Galván.

Fig. 130. El retablo catedralicio complementado con el altar de celebración sede episcopal, ambón de la Palabra, atril de lectura, credencia y depósito del Santísimo Sacramento; todos estos elementos diseñados acorde al conjunto. Foto: Manuel González Galván.

Como se puede apreciar no tiene guardapolvo y la forma del remate encaja muy bien con el techo de esa zona de la iglesia. El nuevo retablo de la Catedral de Cuautitlán está conformado por tres cuerpos y tres calles que rematan con un resplandor semicircular el cual se fragmenta a su vez, en tres partes a manera de tableros angulares, «que aluden a la Santísima Trinidad y a las tres grandes potencias convergentes a la cabeza del Cristo».²⁹⁸

Las pinturas del maestro flamenco Martín de Vos se encuentran colocadas en las calles laterales. Se observa hacia la parte izquierda de esta estructura, en el primer cuerpo, el cuadro de San Pedro; en la parte derecha, se ve el cuadro de San Pablo. En el segundo cuerpo, en la calle izquierda se muestra la pintura de la Asunción de la Virgen y la pintura de San Miguel venciendo al demonio, ubicado en la calle derecha de este mismo nivel.

«El retablo-marco está dispuesto, en primer lugar, para recibir los cuatro óleos en lienzo sobre tabla, del pintor flamenco Martín de Vos (1532-1603) que nunca vino a México; sus obras maestras datan del siglo XVI y se supone estuvieron ubicadas en el retablo mayor del primitivo templo del convento franciscano de San Buenaventura, a su vez fundado en 1527».²⁹⁹

En el tercer cuerpo del lado derecho y del lado izquierdo, se exhiben tallas doradas de escudos. En la calle central del retablo en este mismo cuerpo o piso se aprecia la figura de Cristo crucificado;

²⁹⁸ *Ibid.* p.155

²⁹⁹ Manuel González Galván, «El Nuevo Retablo de Cuautitlán», México, UNAM, Anales – IIE, Núm. 84, 2004, p. 153. [Edición en línea], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/84_147-157.pdf. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2013

mientras que en el segundo cuerpo se expone en un nicho la escultura de San Buenaventura y, en el primer cuerpo se presenta una imagen escultórica de la Inmaculada Concepción.

«Desde el punto de vista estilístico se ha procurado que este retablo-marco, que recuerda obras del pasado, no sea, sin embargo, una anacrónica o extemporánea copia, sino expresión contemporánea sencilla, pero con el decoro, prestancia y dignidad que debe mostrar un templo catedralicio, más aún cuando el espacio litúrgico original fue creado, como se ha dicho, para albergar un retablo monumental que cubriera todo el parámetro del ábside.»³⁰⁰

El área del presbiterio cuenta con grandes ventanales que le permiten recibir una buena iluminación natural, por lo que se perciben bien las imágenes de las pinturas desde las primeras bancas destinadas para los fieles, aunque se pierde el detalle mientras más se aleje el observador de esta área. La sencillez y la armonía en la composición de este retablo permiten resaltar las imágenes de los cuadros del maestro flamenco, cumpliendo de esta forma con una de las condiciones principales por lo que esta estructura fue hecha, para preservarlas en un «enmarcamiento retablístico»³⁰¹ en el cual pudieran estar ubicadas.

*

³⁰⁰ *Ibid.*, p.157.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 149.

3.3 De la influencia artística de Martín de Vos en la obra pictórica de:

3.3.1 Simón Pereyngs.

Al virreinato de la Nueva España llegaron artistas que permitieron el desarrollo de un nuevo lenguaje plástico muy distinto al que había florecido en estas tierras antes de la Conquista; entre estos personajes recién venidos del continente europeo se encuentra la figura del artista flamenco Simón Pereyngs, coetáneo del pintor Martín de Vos, quien, se piensa, influyó en la obra pictórica del primero. En la Nueva España fue «el pintor más notable del siglo XVI [...], era compatriota y contemporáneo de Martín de Vos, tal vez su amigo.»³⁰²

Se sabe que «Simón Pereyngs nació en Amberes en los primeros años de la cuarta década del siglo XVI.»³⁰³ Por lo es muy probable que su iniciación sobre «EL arte de la pintura lo aprendió seguramente en Flandes, su ciudad natal, y lo perfeccionó en sus viajes y contactos artísticos.»³⁰⁴ En donde por aquel tiempo la producción pictórica estaba influenciada por la pintura italiana, como lo estaban las obras de Frans Floris y Martín de Vos. Posteriormente «se trasladó por el año de 1558 a Lisboa [...] De allí pasó a Toledo donde se encontraba la corte española, ...»³⁰⁵ Y por su habilidad, posiblemente este artista flamenco se encontró en algún momento en esta Corte, ya «que hizo los retratos de los reyes y de la familia real varias veces»³⁰⁶; de esta manera, este pintor desarrolló su oficio, y con el tiempo llegó a destacar, pero no en Europa, sino en México, en las tierras recién descubiertas.

«Juan Fernández de Navarrete, «el mudo», y Juan Pantoja de la Cruz, también fueron retratistas de la corte de Felipe II. Hay que hacer notar la gran deficiencia que tienen estos artistas para realizar composiciones y pintar asuntos religiosos. Casi todos ellos eran grandes dibujantes, grandes coloristas; pero recordemos que un retratista cultiva un género y por lo mismo si hace pintura religiosa encontrará muchísima dificultad en la composición. Eso le sucedió a Simón Pereyngs, ...»³⁰⁷

Llega al Nuevo Mundo «con el virrey de Don Gastón de Peralta en 1566»³⁰⁸, marqués de Falces, representante de la Corona española en la Nueva España (fig. 131); de esta forma, al empezar su trabajo artístico en este territorio, también ayuda a introducir en México las cualidades de la pintura europea. Simón Pereyngs fue «un artista procedente del selecto grupo de artistas de la cámara del Rey.»³⁰⁹ Y aunque el virrey don Gastón de Peralta tuvo que regresar después a Europa, «a causa de las turbulencias de la Nueva España»³¹⁰, Simón Pereyngs permaneció en México

³⁰² Francisco de la Maza, *op. cit.*, p.17.

³⁰³ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p.153.

³⁰⁴ *Ídem.*

³⁰⁵ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*. México, UNAM-IIE, 1962, p. 67

³⁰⁶ *Ídem.*

³⁰⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p.153.

³⁰⁸ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 67.

³⁰⁹ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p.154.

³¹⁰ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 67.

debido, muy probablemente, a cierto trabajo por concluir, «Pereyns realizaba algunos trabajos importantes; ...»³¹¹ y a petición quizás, del marqués de Falces (fig.131) que «...debe haber pensado sin duda en las ventajas que al país se seguían de la permanencia en él de un pintor de la talla de Pereyns,...»³¹², participando de esta manera con su presencia, al desarrollo de la actividad pictórica dentro de la naciente sociedad virreinal. Sin embargo, en ese mismo año, Simón Pereyns tuvo que acudir a un juicio por un desacierto en cuestiones de materia religiosa (herejía); «...en 1568, de *motu proprio*, se presentó ante el Santo Oficio para denunciarse por haber dicho cosas contrarias a la fe católica.»³¹³Y después fue confinado y condenado a corregir todo lo que había dicho. «A los seis meses de la salida de don Gastón de Peralta, Pereyns era preso por el Santo Oficio de la Inquisición; sus delitos consistían en [...]; que él prefería pintar retratos y no santos porque así se lo había escrito su padre, que era luterano,...»³¹⁴Sin embargo, para dispensarlo se resolvió que realizara un trabajo; «...el 4 de diciembre de 1568 se pronunció sentencia por la cual se le condenaba pintar a su costa el retablo de Nuestra Señora de la Merced en la Catedral vieja de México.»³¹⁵

Pero no fue la única vez en que el pintor flamenco Simón Pereyns tuvo cierta intranquilidad, no obstante, a pesar de esos contratiempos, su trabajo al parecer por los datos y las referencias hechas por varios de los investigadores más importantes del país, este pintor flamenco fue muchas veces requerido para hacer obras, especialmente pinturas, las que en ocasiones realizaba, por su magnitud, con seguridad en asociación con otros artistas; si bien, considerando el paso del tiempo y el olvido (hasta descuido), sus características particulares aún se exhiben notoriamente.



Fig. 131. Simón Pereyns (c.1530-c.1600) [atribuido], *Retrato del Virrey Gastón de Peralta*, h. 1566. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia (Conaculta-INAH), Castillo de Chapultepec, Ciudad de México, México. Imagen procedente de: <http://www.tesorospalaciosreales.gob.mx/tesoros.php?sala=10&obra=310> . Fecha de consulta: 27 de enero de 2012.

³¹¹ José Guadalupe Victoria, «Un pintor flamenco en la Nueva España: Simón Pereyns». Disponible en: <http://analesiiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiiie/article/viewFile/1280/1267> [Edición en línea], p.70.

³¹² Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 55, citado en, José Guadalupe Victoria, «Un pintor flamenco en la Nueva España: Simón Pereyns», [Edición en línea], p.70.

³¹³ José Guadalupe Victoria, «Un pintor flamenco en la Nueva España: Simón Pereyns». Disponible en: <http://analesiiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiiie/article/viewFile/1280/1267> [Edición en línea], p.70.

³¹⁴ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*. México, UNAM-IIE, 1962, p. 67.

³¹⁵ *Idem*.

«De Flandes conserva el gusto por las coloraciones azules, la estilización en ciertos personajes, la persistencia del dorado en sus obras y cierta sequedad innata; Italia le ofrece las coloraciones ricas, la composición armoniosa, la falta de detalles, la delectación en las formas sensuales. Además, Pereyng gusta de pintar por manchas: hay veces que sus cuadros parecen esmaltados; grandes espacios con manchas de color, muchas veces a la manera de lacas.»³¹⁶

Se le atribuyen varias creaciones plásticas realizadas en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVI en México. «Realizó obras en gran cantidad: pintó retablos para los templos franciscanos de Tepeaca, Huejotzingo y Tula, y para los agustinos de Míxquic, Ocuila y Malinalco, en colaboración con Concha para la iglesia de Teposcolula, y [...] Solamente poseemos de él, aparte de la Virgen del Perdón, un *San Cristóbal* firmado y fechado en 1588...»³¹⁷

Recientemente se llevó a cabo un rescate de dos piezas del retablo antiguo del ex convento de San José en Tula, Hidalgo, los cuales fueron prestados por la población vecina de San Andrés Tultepec, situado en el municipio de Tula de Allende, que los tiene bajo su resguardo desde el desmantelamiento del retablo durante siglos pasados (fig. 132).

«El periplo del espectacular retablo barroco de la catedral de San José en Tula, Hidalgo, levantado en el siglo XVI con óleos del pintor flamenco Simón Pereyng, autor de las diez tablas del gran retablo de Huejotzingo, es el reflejo de la suerte que el arte sacro enfrenta en nuestro país...Creado hace más de 400 años como un mueble devocional y litúrgico, el retablo resistió múltiples inclemencias. Entre ellas, las destrucciones durante la guerra de Independencia y la deposición de bienes religiosos con las Leyes de Reforma. Pero lo que definió su destino incierto fue la llegada de un nuevo estilo arquitectónico. Ignorado por la entrada del estilo neoclásico, las piezas del arte sacro fueron retiradas del altar principal de este templo franciscano a finales del siglo XVIII. Las partes en que se fragmentó tomaron rumbos diferentes; cinco fueron trasladados a la comunidad de San Andrés Tultepec, otras probablemente fueron hurtadas o destrozadas durante la guerra Cristera e incluso, objeto del saqueo mercantil... »³¹⁸

³¹⁶ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p.68.

³¹⁷ *Ídem.*

³¹⁸ Abida Ventura, «El retablo que ilustra la suerte del arte sacro» en *El Universal Cultura* [Edición en línea], <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64692.html> . Con fecha: 30 de enero de 2011.



Fig. 132. Partes del retablo antiguo pertenecientes a la catedral de San José. Tula, Estado de Hidalgo, México. Imagen procedente de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64692.html>. Con fecha: 30 de enero de 2011.

Asimismo, entre los trabajos artísticos (atribuidos) a Simón Pereyng que subsisten en la actualidad se encuentran los cuadros del retablo mayor del ex Convento de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, en el Estado de Puebla, algunos de los cuales se examinarán unas páginas más adelante. En la actualidad, dadas las avanzadas técnicas de análisis microscópico se han llevado a cabo estudios a los restos del cuadro quemado –casi en su totalidad– de *la Virgen del Perdón*.³¹⁹ A través de estos análisis se han obtenido valiosos datos, no solo del daño ocasionado por el fuego, sino ha arrojado algunos datos acerca de la técnica pictórica utilizada y de los materiales empleados por este artista para la elaboración de este cuadro; los cuales exhiben resultados muy interesantes. Se habla «del proceso de aplicación del color [...] donde destaca la variedad de efectos cromáticos empleados por el artista [...], la multiplicidad de capas y la mezcla de pigmentos...»³²⁰ lo que hace muy enriquecedora una investigación de esa naturaleza, conformada por un gran equipo multidisciplinario de varios especialistas.

No obstante, en este estudio se viene haciendo sólo un análisis de las imágenes que se observan, las cuales exhiben otros elementos que se consideran también valiosos. Por lo que al respecto se puede estimar que en la composición este cuadro (fig. 133) no sigue precisamente un esquema como se observó en varias de las pinturas presentadas en páginas anteriores de los pintores primitivos flamencos, quienes serían su antecedente lejano. Sin embargo, se piensa que dentro del esquema compositivo las figuras están dispuestas de manera tal que logra representar muy bien un ámbito espacial ya que se percibe claramente, dadas las características de la perspectiva manifiestas en algunos elementos como las columnas en donde se aprecia un escorzo que aunado al juego de luces y de las sombras propias de estos elementos junto con las que arrojan sobre ellas

³¹⁹ «Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI» en *revista ge-iic* [en línea], disponible en: <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/viewFile/64/pdf>. p.80

³²⁰ *Ibidem*, p.85

los contornos de los angelitos que posan suspendidos en el aire, que el efecto es tal que parece una escena verdaderamente tridimensional (fig. 133). Y también, en esta parte se sospecha alguna influencia artística –un tanto más cercana en el tiempo–, la de su compatriota el maestro flamenco Frans Floris, debido al manejo de la perspectiva en las figuras angélicas; no obstante el arreglo o disposición a manera triangular de los personajes centrales, así como el tipo de elementos arquitectónicos característicos, lo cual sugiere un influjo de los elementos de la pintura italiana.

Sin embargo, para este estudio se consideran las pinturas del retablo mayor del ex Convento franciscano de Huejotzingo, ya que en algunas de éstas se ha hallado la influencia de las creaciones del pintor de origen flamenco Martín de Vos, como se verá en esta sección del trabajo que se presenta, no sin antes mencionar nuevamente que este último pintor flamenco también recibió la influencia de la pintura italiana en su momento.

Los temas de las pinturas del retablo de Huejotzingo (fig. 136) son: «Santa María Magdalena, La Adoración de los Pastores, La Circuncisión, La Resurrección, Cristo atado a las columnas, Santa María Egipcíaca, La Adoración de los Reyes, La Presentación del Niño al Templo, La Ascensión y Jesús con la cruz a cuestas.»³²¹



Fig. 133



Fig.134

Fig. 133. Simón Pereyns (c. 1530-c. 1600), *La Virgen del Perdón* [quemado], 1568. Óleo sobre tabla, 274 x 220 cm. Retablo del Perdón, Catedral Metropolitana, Ciudad de México. Imagen procedente de: <http://www.inin.gob.mx/publicaciones/documentospdf/54%20El%20desadollo.pdf> . Fecha de consulta: 15 de enero de 2012.

Fig. 134. Retablo del Perdón, (antes del incendio que sufrió en 1962), Catedral Metropolitana, Ciudad de México. Imagen procedente de: <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Altar%20del%20Perdon.html> . Fecha de consulta: 20 de enero de 2013.

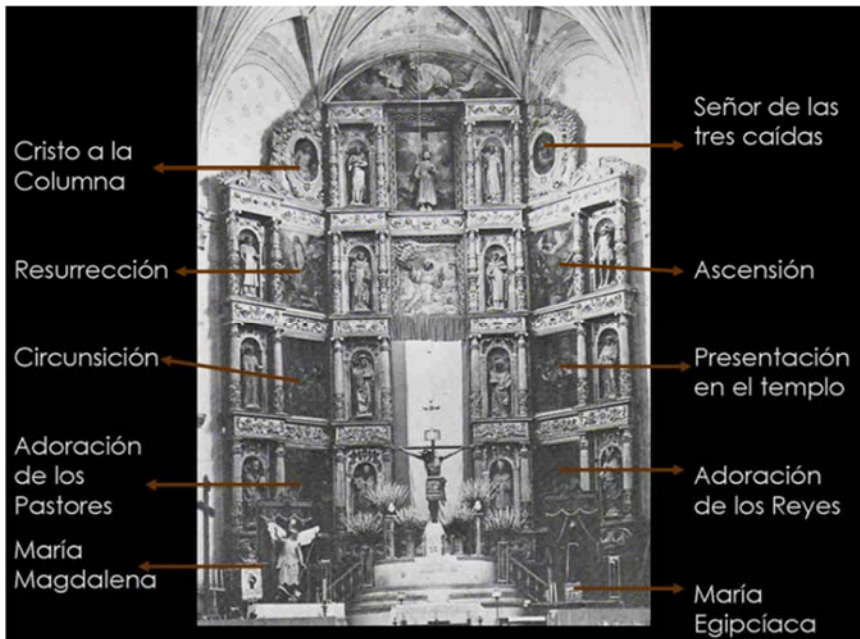
³²¹ José Guadalupe Victoria, «Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], disponible en: <http://analesiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiie/article/viewFile/1280/1267> [Edición en línea]. Fecha de consulta: 20 de agosto de 2011, p.80.



La pintura de Nuestra Señora del Perdón (fig.133), se perdió casi en su totalidad en un incendio que hubo en la Catedral de México en enero de 1967, debido a un corto circuito en el lugar.

También de Simón Pereyng son las pinturas de San Cristóbal (fig.135), la cual, se estima, que enseña algún parecido con la pintura de San Cristóbal y el Niño Jesús de Dirk Bouts (fig. 11 de este mismo trabajo); asimismo, se piensa que presenta alguna semejanza con la forma de representar las figuras de los peces y el oleaje, con un cuadro que se titula «la creación de los animales» de 1550 de *Tintoretto*.

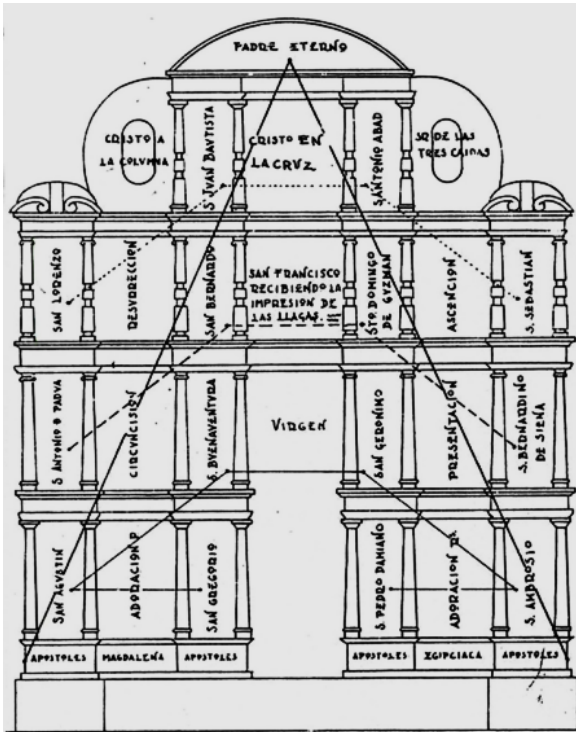
Fig. 135. Simón Pereyng (c.1530 -c.1600), *San Cristóbal*, 1588. Óleo sobre madera. 200 x 155 cm. Catedral Metropolitana, Ciudad de México, México. Imagen procedente de: <http://artecolonial.files.wordpress.com/2011/04/san-cristc3b3bal-simc3b3n-pereyngs.jpg> . Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.



En la imagen de la fig. 136, se observa la fotografía del retablo mayor de Huejotzingo; a los lados de la imagen se anotaron los títulos de las pinturas (aunque algunos presentan una variación de los nombres con respecto del dato de la referencia 237 de este estudio; y se escribió de manera incorrecta la palabra *Circuncisión*). Asimismo, se aprecia la disposición física de la estructura del retablo, la cual se adecua a la forma del ábside de la iglesia.

Fig.136. Imagen real del retablo del convento de San Miguel Huejotzingo, Estado de Puebla, con los nombres de las pinturas originales que lo conforman. Imagen procedente de: <http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html> Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.

A continuación se llevará el análisis de algunas de las pinturas de este retablo que se presenta por medio de la descripción de las imágenes que aparecen en ellas, y se compararán con las de algunos grabados de Martín de Vos, principalmente, así como con otro más de Alberto Durero, con el fin de observar el influjo artístico del pintor flamenco en el trabajo de su coterráneo Simón Pereyng.



En esta imagen también se puede observar el esquema del retablo mayor de Huejotzingo, sin embargo aquí se muestran los datos de los nombres de las esculturas y del lugar en donde se encuentran en relación con la ubicación de las pinturas; este esquema se aprecia como si la estructura estuviera extendida, es decir, a un solo nivel (plano).

Fig.137. Esquema del retablo del convento de San Miguel Huejotzingo, Estado de Puebla, con los nombres de las pinturas originales que lo conforman. Imagen procedente de: <http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>. Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.



Fig.138



Fig.139

Fig.138. Simón Pereyns (c. 1530-c. 1600), *Cristo de la columna* (medallón izquierdo). Óleo sobre madera. Medallones laterales del Ático del retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de: <http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>. Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.

Fig. 139. Simón Pereyns (c. 1530-c. 1600), *el Señor de las tres caídas* (Medallón derecho). Óleo sobre madera. Medallones laterales del Ático del retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de: <http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>. Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.

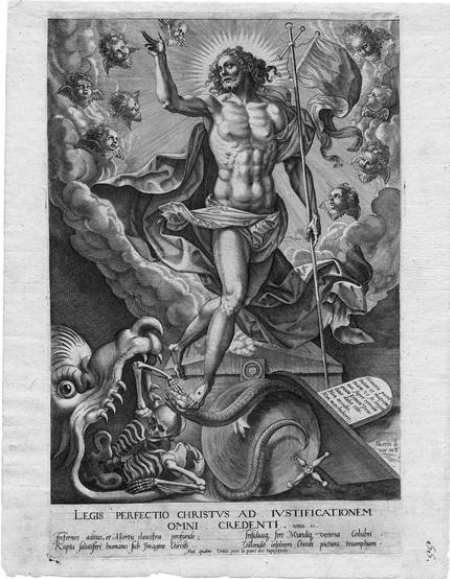


Fig. 140

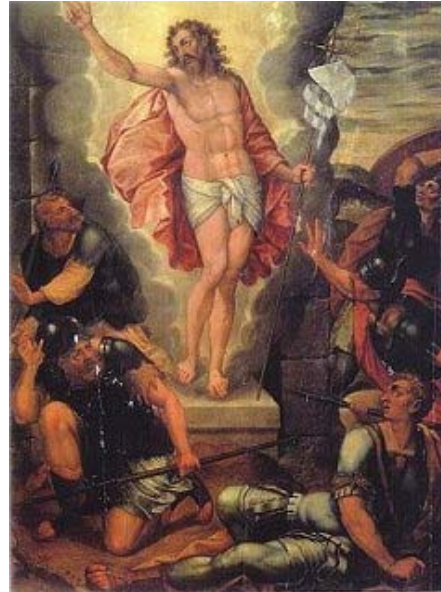


Fig. 141

Fig.140. Antonie Weirix (c.1552-1624) [grabador, atribuido]; Martín de Vos (1532)[dibujo]; Hieronymus Cock [editorial], *La Resurrección*, s.f. Grabado, 31.9 x 20.6 cm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.teeuwisse.de/catalogues/selected-works-xi/the-resurrection.html> . Con fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.

Fig.141. Simón Pereyns (c. 1530-c. 1600), *La Resurrección*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=493348&id_subseccion=792778&id_documento=1558 Fecha de consulta: 30 de enero de 2013.



Fig.142



Fig. 143

Fig. 142. Adriaen Collaert (1560?-1618) [grabador]; Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], *La Resurrección*, Talla dulce, buril, 15.5 x 22 cm. Imagen procedente de: [http://sged.bm-lyon.fr/Edip.BML/\(rmuphgio4ce3rq45jauycm55\)/Pages/Redirector.aspx?Page=MainFrame](http://sged.bm-lyon.fr/Edip.BML/(rmuphgio4ce3rq45jauycm55)/Pages/Redirector.aspx?Page=MainFrame) Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.

Fig.143. Simón Pereyns (c.1530 -c.1600), *La Resurrección*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Estado de Puebla, México.

En la figura 141 se puede observar la pintura de la Resurrección, realizada por Simón Pereyng para el retablo mayor del ex Convento de Huejotzingo en Puebla y, en las imágenes de las figuras 140 y 142, se muestran dos grabados realizados, el primero por Hieronymus Weirix y el segundo por Adriaen Collaert, en base a dibujos de Martín de Vos.

En la pintura realizada por Simón Pereyng, la figura de Cristo aparece en medio de un rompimiento de gloria con brillantes nubes, ya sea en la figura 141 (a color), o bien, en la de la figura 143 (en blanco y negro); se encuentra de cuerpo completo, aunque no completamente de frente, apoyando su pierna izquierda contra la losa de una tumba, la pierna derecha se ve levemente flexionada, con el pie ligeramente elevado. El torso lo gira un poco, para poder levantar su brazo, al igual que su cabeza de abundante cabello rizado, en donde asoma el rostro barbado con la mirada dirigida hacia la esquina superior izquierda; su brazo contrario sostiene una larga vara en forma de cruz adornada con pequeñas piezas de tela, se muestra cubierto por un manto ondulante que cae sobre su espalda hasta las rodillas.

Hacia la parte inferior del cuadro, cinco siluetas de soldados romanos con su tradicional vestimenta militar se encuentran dispuestas en posiciones muy caprichosas alrededor de la figura principal, quienes expresan su asombro al ver la imagen de Jesús resucitado. En la esquina inferior derecha, en un primer plano, llama la atención la intrincada disposición de la silueta de un soldado, pues su torso se observa casi de frente al espectador, con su brazo derecho muy visible, que le sirve de soporte; se encuentra sentado, y su fuerte pierna derecha la ostenta extendida y la izquierda flexionada, a manera de apoyo; su cabeza la dirige hacia el centro de la imagen para poder ver a Jesús. Otro de los soldados se aprecia hincado con la pierna izquierda sobre el piso y flexiona la pierna derecha que también le sirve de apoyo a su torso que inclina hacia delante y gira un poco su cabeza la cual se presenta cubierta con un casco, junto al cual se ve la palma de su mano extendida manifestando el asombro que le causa la resplandeciente imagen de Jesús. Hacia el lado izquierdo del cuadro, en su franja central, asoma un tercer soldado, el torso se aprecia girado junto con su brazo izquierdo en sentido contrario de la cabeza que dirige hacia la representación central; en el lado opuesto, es decir, hacia la parte derecha, a la altura de la parte media se vislumbran dos siluetas más de soldados, quienes exhiben solamente su torso girado un poco respecto de sus cabezas, una de las cuales se observa con casco, que también se dirigen para mirar la figura de Jesús. En la esquina superior derecha se observa parte del cielo nebuloso, en una especie de atardecer.

En la imagen de la figura 140, se aprecia un grabado realizado por Hieronymus Weirix en base a un dibujo de Martín de Vos; aquí aparece también la imagen de la Resurrección de Jesús, ocupando el centro de la composición y, a pesar de su similitud en cuanto a la disposición de su silueta con la de la figura 141, se observan otros elementos a su alrededor. El rompimiento de gloria se extiende abarcando toda la superficie superior de la imagen y en éste se aprecian nueve querubines; Jesús apoya su pie derecho, el cual muestra el estigma de su crucifixión, sobre la cabeza de una serpiente que tiene el cuerpo enredado en una esfera transparente y, que a su vez, ésta apoya su cabeza sobre el cráneo de un esqueleto que se encuentra atrapado dentro de las fauces dentadas de un animal fantástico. Hacia la franja inferior derecha se observa una lápida derribada sobre el suelo con algún texto escrito sobre su superficie.

En la figura 142, también se aprecia la escena de la Resurrección, en un grabado realizado por Adriaen Collaert, en base a un dibujo de Martín de Vos. Aquí, la disposición del cuerpo de Jesús cambia un poco respecto a la que se muestra en los trabajos de las figuras 140 y 141, pues su cabeza y torso se aprecian prácticamente de frente al observador, al igual que sus dos piernas, que flexiona y curva ligeramente hacia la derecha para simular una elevación, para presentarse suspendido en el aire, es decir, sin tocar algún elemento que lo una a la tierra, como la pétrea losa a dos aguas de la tumba que tiene bajo los pies.

Asimismo, se observan varios soldados romanos en intrincadas posiciones alrededor del conjunto principal, con cabezas y torsos girados para mirar a Jesús ubicado en el centro de la composición. Algunas de las siluetas de estos hombres presentan las piernas flexionadas, como en el caso del soldado que se encuentra hacia la parte inferior izquierda, o el soldado que se hinca sobre la pierna derecha, que tomando su lanza con ambas manos, gira su torso y cabeza para ver a Jesús, quien aparece dentro de un rompimiento de gloria, sujetando con la mano derecha una larga vara en forma de cruz. Un gran resplandor se ostenta en la parte posterior de su cabeza que exhibe también una ondulante cabellera y se muestra rodeado por un manto volador que cubre su espalda.

En las composiciones de estas figuras, 140, 141 y 142, se observa la escenificación de la Resurrección de Cristo con elementos característicos como el rompimiento de gloria, la imagen de Jesús de cuerpo completo; la cabeza muestra cabello ondulado y girando hacia la izquierda o derecha y con la mirada dirigida hacia el firmamento, al igual que el brazo derecho, mientras que con la mano izquierda sostiene una larga vara en forma de cruz. Aparece también un manto volador cubriendo su espalda y alrededor de la figura principal se disponen otros elementos, como para enmarcarla y resaltar su importancia.

El efecto de profundidad se observa en el escorzo que muestra la losa de la tumba de la fig. 141, aún en el caso de la losa a dos aguas que se ve en el grabado de la fig.142, se ve que las aristas se fugan a la izquierda, hacia un punto que se esconde entre las nubes de la franja inferior del rompimiento de gloria; y, también en la imagen de la fig. 140 las aristas de la losa a dos aguas de la tumba, presentan escorzo, a pesar de que la tumba se ubica en un lugar muy al centro de la composición. El recurso del paisaje que asoma a un lado de las nubes del rompimiento de gloria, se aprecia mejor en la pintura de Simón Pereyngs que en las imágenes de los grabados de las figuras 140 y 142; el paisaje se conforma prácticamente en mostrar una porción de cielo nebuloso, el cual va cambiando de tonalidades oscuras a más claras hacia la línea del horizonte, lo que permite al observador experimentar una sensación de profundidad ilusoria. En el grabado de la figura 142, también se alcanza a vislumbrar parte del paisaje hacia la franja derecha de la composición, la cual aunada al recurso de tamaño acentúa el efecto de profundidad, pues la figura de uno de los soldados se muestra sobre esta parte del paisaje y de un tamaño más reducido que las figuras de los soldados que se observan en un primer plano.

En la figura 144 se puede observar la pintura de la Ascensión, realizada por Simón Pereyngs para el retablo mayor del Ex Convento de Huejotzingo en Puebla y, a continuación se ven dos grabados elaborados a partir de dibujos de Alberto Durer (fig.145) y Martín de Vos (fig.146), los cuales

presentan el tema de *la Ascensión de Cristo*, y que son similares en cuanto a su composición; por ejemplo el personaje principal se encuentra en la franja central, ya sea en la porción media (fig.146), o bien, hacia la parte superior (fig.144 y 145), y en los tres casos, como fondo en la sección superior de las composiciones se visualiza el rompimiento de gloria, el cual inicia desde los pies de Jesucristo, quien se encuentra rodeado de nubes muy luminosas; en el grabado de Joan Sadeler que fue realizado a partir de un dibujo de Martín de Vos (fig.146) Jesucristo es representado de cuerpo completo, que muestra una ligera flexión del torso; su pierna y pie derechos se observan despegados del piso, por el efecto del sombreado, mientras que en la pintura de Simón Pereyng (fig. 144) y en el grabado de Alberto Dürero (fig.145), su cuerpo está representado parcialmente. En la figura 144 se aprecia la imagen de sus piernas y pies, los cuales muestran un ligero movimiento, al quedar la pierna y pie derechos al frente, como si estuviera dando un paso, mientras que la pierna y pie izquierdos quedan en la parte posterior, en una posición en la cual el pie izquierdo apoya el metatarso como movimiento preparatorio para hacer la elevación. En el grabado (fig.145), sólo se alcanzan a ver los pies los cuales se exhiben casi a un mismo nivel y en una misma posición, por lo que da una apariencia muy estática, sin embargo se alcanzan a ver las huellas que dejaron sus pies sobre la roca; sucede lo mismo con la pintura de Simón Pereyng

De la sección media de estos trabajos hacia la parte inferior se presentan otros personajes que se encuentran dispuestos alrededor de grandes rocas (fig.144 y 145) y en el caso del grabado de la figura 146, es una especie de montículo que no se muestra tan voluminoso. Desde luego, las imágenes de Jesús de las figuras 144 y 145 presentan mucho mayor parecido en su composición, a pesar de ciertas diferencias como la representación parcial de su cuerpo; la piedra gigante que se observa en la parte central es totalmente redonda en el grabado de Alberto Dürero y en el cuadro de Simón Pereyng la piedra está aplanada en la parte superior.

Seguramente en este caso Simón Pereyng se inspiró en el grabado de Alberto Dürero para realizar su pintura, aunque esta última exhiba ciertas diferencias con relación al grabado. Sin embargo, podemos apreciar también que en el grabado de Joan Sadeler el cual está realizado a partir de un dibujo de Martín de Vos había ciertos elementos compositivos que se estima, fueron utilizados a manera de esquemas fijos para conformar ciertas representaciones, es decir, que se utilizaban las mismas escenas o paisajes, como las de las figuras anteriores en donde se encuentran varios personajes en actitudes similares de asombro, o también en posiciones parecidas: hincados, con los brazos extendidos y mirando hacia la figura central, Jesucristo, quien está rodeado por nubes con una túnica larga que cubre sus piernas y llega hasta los pies que en estos casos son elementos relevantes del tema, pues se separan de la superficie de la tierra, dejando sus huellas plasmadas sobre ésta, manifestando así que Jesús ascendió a los cielos.

Sin embargo, el tratamiento que Simón Pereyng da a los personajes que están alrededor de Jesucristo en el momento de su Ascensión, pareciera tener mayor similitud con el grabado de Joan Sadeler (fig. 146), ya que sus vestimentas muestran formas muy similares; la anatomía de sus rostros y las dimensiones de sus cuerpos, así como su disposición alrededor de la figura central es más concordante visualmente entre la pintura (fig.144) y el grabado (fig.146) de los dos artistas flamencos.



Para el cuadro de *La Ascensión* (fig. 144), se considera que Simón Pereyngs retomó partes de un grabado de Martín de Vos, así como de otro del artista Alberto Durero (fig. 145) y los combinó para su composición, la cual, desde luego, resultó con características propias, como lo sería el colorido y el manejo de la luz; la perspectiva de su pintura se adecua más al punto de vista del observador, ya que éste se puede situar a distancia, es decir, en el área destinada a la concurrencia, o bien, se piensa que en determinado momento es posible que el espectador lo pueda apreciar muy de cerca, como si estuviera debajo del cuadro. En este trabajo se exhibe un tratamiento del plegado de las telas más similar al utilizado por Martín de Vos en su ilustración (fig. 146).

Fig. 144. Simón Pereyngs (c.1530 -c.1600), *la Ascensión*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México.



Fig. 145



Fig. 146

Fig. 145 Alberto Durero (1471-1528), *La Ascensión*, c.1510. Grabado (xilografía). Museo Británico, Londres, Reino Unido. <http://www.reprodart.com/a/alberto-durero/ascensionofchristdrec151.htm> l. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

Fig. 146. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *la Ascensión*, 1579-1582. Grabado, 195 x 147 mm. Colección Particular. http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/bible_resurrection2.html . Fecha de consulta:3 de febrero de 2013.



Fig. 147. Simón Pereyngs (c.1530 -c.1600), *Circuncisión de Jesús*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México.



Fig. 148

Fig. 148. Simón Pereyngs (c.1530 -c.1600), *Adoración de los pastores*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5453653687> . Fecha de consulta: 17 de febrero de 2013.



Fig. 149

Fig. 149. Joan Sadeler, el viejo (c.1550-1600)[grabado], Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Natividad*, col. Escenas de la vida de Cristo, s.f. Grabado. Harvard Museums of Arte, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. <http://www.harvardartmuseums.org/art/241531> . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

En la figura 148 se aprecia una pintura con el tema de la Adoración de los pastores, realizada por Simón Pereyng, y en la figura 149 se observa un grabado con el tema de la Natividad que Joan Sadeler realizó en base a un dibujo de Martín de Vos. En las dos imágenes aparecen la Virgen María y el Niño Jesús como personajes principales de la composición, en donde sus figuras prácticamente se observan idénticas, sobretodo la imagen de la Virgen, ya que se muestra en la misma posición en la pintura de la figura 148 como en el grabado de la figura 149; ella se encuentra arrodillada frente al Niño Jesús, llevando su mano derecha que sujeta un extremo de su manto, a la altura del corazón.

Sus vestiduras son sencillas y presentan en las dos imágenes prácticamente los mismos pliegues de la tela, los cuales revelan detalles como el todavía abultado vientre que evidencia su ombligo por debajo de su túnica, lo que es notorio tanto en el grabado como en la pintura; el cabello cae suelto sobre su espalda mientras que su rostro y mirada, los dirige al Niño. Con la mano izquierda toma una de las puntas de una pequeña manta sobre la que se encuentra recostado su hijo recién nacido, la cual jala ligeramente hacia arriba para levantar un poco el crecido y un tanto musculoso cuerpo del Niño; este efecto se hace más notorio en la pintura de la figura 148 que en el grabado de la figura 149.

El Niño Jesús se encuentra en una posición casi recostada, ya que apoya el bracito izquierdo para poder levantar su torso y también su brazo derecho que lo dirige a donde está la Virgen. Sus piernas las tiene flexionadas, la derecha está debajo de la pierna izquierda. En la pintura un pequeño paño lo cubre a la altura del bajo vientre, en el grabado no se muestra este detalle. Y, tanto en el grabado como en la pintura aparece alrededor de la cabecita del Niño recién nacido un resplandor que manifiesta su santidad. En el grabado la cabeza de la Virgen también ostenta un resplandor, más ligero, alrededor de su cabeza. En la pintura no aparece este efecto, la Virgen exhibe un disco luminoso o aureola sobre su cabeza al igual que San José quien exhibe este mismo tratamiento en el grabado.

Alrededor del pesebre que es de forma muy similar en estas representaciones, se observa a un grupo de tres angelitos, de los cuales dos de ellos mantienen la misma posición y forma tanto en la imagen de la figura 148 como en la figura 149, sin embargo, en la pintura un tercer angelito cambia de posición al asomarse por debajo del brazo de la Virgen, ya que en el grabado este angelito se encuentra entre los otros dos angelitos, asomando por detrás del pesebre. De igual forma, el tamaño de los tres angelitos se reduce en el cuadro en comparación al que tienen en el grabado.

Otros personajes también se presentan en las composiciones. Hacia la derecha del cuadro de la figura 148 se vislumbran tres personajes; el primero de ellos, un pastor, se encuentra arrodillado frente al pesebre, inclinado su torso un poco hacia el frente, une sus manos en señal de adoración. Su vestimenta es casi idéntica a la que exhibe en el grabado, en donde sostiene con la mano izquierda un sombrero y con la mano derecha sujeta un bastón. También su cabellera no luce igual, pues en la pintura presenta un peinado más alaciado en la parte superior de la cabeza; en el grabado la cabellera se observa más corta y sin mucho arreglo.

Hacia la parte media del lado derecho, también asoma otro pastor que lleva a cuestas una oveja, sólo se aprecia la parte superior de su cuerpo que sesga hacia el centro de la imagen y su rostro mira hacia el lugar en donde se encuentra el Niño. Este personaje no se ve en el grabado, al igual que un hombre de edad que se observa a su lado, quien viste una túnica con un manto de color oscuro que mira y señala con su brazo izquierdo hacia el centro de la composición. San José es representado como un varón de edad más avanzada, luce una aureola sobre su cabeza calva y, su rostro muestra una gran barba rizada, su vestimenta se conforma por una amplia túnica. En la pintura se asoma de medio cuerpo al centro de la imagen, justamente detrás del pesebre y de los angelitos, mientras que en el grabado, la figura de San José que aparece hacia la parte derecha del grabado, se aprecia de cuerpo completo, de pie y cruzando las piernas, se apoya sobre un largo bastón, aparece justo atrás de la Virgen.

En esta misma figura 149, se pueden observar más personajes que se encuentran en esta composición la cual se desarrolla de manera horizontal; hacia la esquina superior izquierda se puede apreciar la escena de *la Anunciación*, en donde se vislumbra a un ángel que levanta el brazo derecho hacia una nube muy luminosa que pareciera contener un mensaje y, dirigiendo su brazo izquierdo hacia la Virgen, quien gira su rostro para verlo, mientras que con las manos juntas en señal de oración continua arrodillada sobre un reclinatorio. La edificación en la que se desarrolla esta escena no necesariamente pertenece a la estructura del edificio en ruinas que aparece en la franja central de la sección superior del cuadro, aunque la arquitectura sea también clásica, se puede apreciar en el frente un arco de medio punto que desarrolla una cubierta de bóveda de medio cañón, y que en el extremo opuesto se asoma, delimitando el espacio otra edificación que exhibe una cubierta rectilínea que remata con una balaustrada.

En el edificio de la porción central se observa el tramo de una carreta repleta de algún tipo de hierbas como paja, o bien, heno porque precisamente debajo se ve a un mulo parado comiendo de su contenido. La imagen central igualmente exhibe varios elementos arquitectónicos como el arco que se aprecia en la parte posterior de la construcción, el cual deja ver parte de un intercolumnio que sugiere mayor profundidad espacial debido a las bóvedas de medio cañón que surgen a partir de los arcos que lo conforman. Una estructura escalonada a manera de contrafuerte delimita la arquitectura de la porción central del cuadro. En la esquina superior izquierda se nota un rompimiento de gloria y una figura de ángel se vislumbra entre las resplandecientes nubes. Al frente de toda la imagen, en primer plano y hacia la esquina inferior izquierda, quedan restos de una columna con capitel corintio que precisa aún más la influencia italiana en Martín de Vos.



Fig. 150. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Adoración de los ángeles*, s.f. Grabado. <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/> Fecha de consulta:3 de febrero de 2013.

Se puede advertir que Martín de Vos es más detallista en sus composiciones y Simón Pereyngs da mayor énfasis visual a las figuras centrales de sus pinturas, el fondo lo oscurece sin abundar mucho en detalles; a veces, toma algún fragmento de otros modelos como idea o referencia y lo combina dentro de su propia composición. Por ejemplo el conjunto de nubes con los ángeles cantores que aparece en un grabado realizado por Joan Sadeler en base a un dibujo de Martín de Vos, figura 150.

Como se puede apreciar este grabado (fig. 150), trata sobre el tema de *la Adoración de los Ángeles*, en donde sin hacer una descripción completa de la imagen por el momento, en la parte superior de esta figura se observa a un conjunto de tres ángeles que sostienen una larga tira de papel que al parecer les sirve de partitura para entonar cánticos. En la pintura realizada por Simón Pereyngs, figura 148, se observa hacia la esquina superior izquierda un conjunto de varios angelitos que aparecen entre nubes, dos de ellos sostienen unos libros abiertos de manera que los otros ángeles puedan leer las notas escritas en éstos para entonar cánticos.

Desde luego, no es exactamente la misma disposición de las figuras, pues mientras que en la pintura el conjunto de angelitos se encuentra en una nube luminosa que parece descender desde el ángulo superior izquierdo e ir paulatinamente en pendiente, arriba de algunos casi imperceptibles fragmentos de una ruinoso construcción que se visualiza en el fondo, la imagen del grabado muestra al conjunto de los tres ángeles cantores que aparecen entre nubes, justamente arriba de la Virgen, el Niño y demás personajes que conforman el esquema central de esta composición.

Es difícil evaluar el aspecto del color porque las imágenes han sido principalmente obtenidas desde internet y las que se pudieron observar físicamente sólo fue a determinada distancia y en distintas horas del día con iluminación artificial, en algunos casos, lo que cambia la percepción respecto a su color. Además no se sabe sobre el procedimiento de restauración, pues no se realizó investigación al respecto.

En la figura 151, podemos observar la pintura de *La presentación del Niño al Templo*, que se sitúa en el altar mayor del ex Convento de Huejotzingo en el Estado de Puebla y, en la figura 152 podemos apreciar la imagen de un grabado con el mismo tema realizado por Joan Sadeler en base a un dibujo de Martín de Vos. La pintura de la figura 151 es prácticamente igual al grabado de la figura 152.

En primer plano se muestra la Virgen María de aspecto joven, usando vestimentas sencillas; un manto cubre su cabeza inclinada, el cual deja ver en parte la larga cabellera que cae sobre su espalda; su mirada se dirige hacia sus manos las cuales están juntas en señal de oración. Ella se encuentra hincada y atrás de ella está San José, de pié con la mano derecha sobre el corazón. Él tiene un aspecto de mayor edad que ella; usa barba y también, vestimentas sencillas en donde destaca la túnica con varios dobleces sobre su espalda y hombros.

Al centro de la composición está una mesa alargada exhibiendo una superficie cubierta por un manto de apariencia aterciopelada cuyo largo deja al descubierto las patas que sirven como soporte. La mesa exhibe un perfil con varios cortes en el extremo que queda a la vista del observador y, sobre su superficie se encuentra el Niño Dios quien está recostado sobre un lienzo blanco, doblando su piernita derecha, recarga su espalda junto con su cabeza que inclina hacia su lado izquierdo y, a su vez, extiende uno de sus bracitos sobre el brazo izquierdo de un personaje que al parecer es un sacerdote.

Mientras, hacia la parte izquierda de la composición se observa a otro sacerdote de mayor edad y seguramente de mayor rango, ya que lleva puesta la mitra con la lámina de oro, y es quien delicadamente toca ligeramente con su mano derecha el pie de la pierna que tiene extendida el Niño Dios y, levanta la mano izquierda tímidamente a la altura de la cabecita. Los dos sacerdotes encorvan un poco su cuerpo, inclinándose para llevar a cabo este acto. La vestimenta del sacerdote de mayor rango se conforma por las prendas tradicionales: el efod, el pectoral, el manto y la túnica blanca, denotando una buena calidad por los bordados que se ostentan sobre la tela.



Fig. 151

Fig. 151. Simón Pereyns (c.1530 -c.1600), *la presentación del Niño al templo*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5453653687> . Fecha de consulta: 17 de febrero de 2013.



Fig. 152

Fig. 152. Joan Sadeler (1550-1600) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], *la presentación del Niño al templo*, [La infancia de Cristo], 1580. Grabado. Colección Biblioteca Nacional de España. http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

Alrededor de estos personajes se encuentran otros cinco más, en grupos de dos y tres; el primer grupo se percibe hacia la franja media izquierda, precisamente por detrás de los sacerdotes, se pueden apreciar bien sus rostros y parte de su torso; inclinan sus cabezas como para indicar que ven el acontecimiento; uno de ellos porta una vela larga a manera de iluminar la escena. Hacia la parte trasera de la imagen, y esto es precisamente entre la cabeza de San José y el cuerpo del sacerdote de menor edad, se asoman los otros tres personajes; dos de ellos son mujeres que juntan sus cabezas inclinadas como mirando hacia donde se encuentra el Niño, una de ellas lleva su mano a su rostro. El tercer personaje que está justamente detrás del sacerdote que sostiene al Niño, también lleva una vela muy larga para iluminar la escena, pero su rostro se dirige hacia las mujeres que tiene al lado.

Detrás de este grupo de personas, se encuentra un amplio balcón con balaustrada que delimita el espacio interior del externo, permitiendo al mismo tiempo ver la fachada de una edificación vecina que exhibe unas ventanas alargadas que se aprecian iluminadas. Sin embargo, la ilusión de alejamiento que se da en el grabado es más enfática debido a la perspectiva que presenta la figura del edificio, pues las líneas de su contorno están en una posición más oblicua y en el cuadro de Simón Pereyns, la representación de la fachada del edificio casi es frontal, por lo que se observa más cercano, asimismo en este cuadro no se percibe el vano de la puerta con la vista al exterior,

como en el grabado, sólo se ve una superficie oscura y casi no se distinguen bien las cortinas que caen directamente del dosel el cual da más dignidad a la escena, perdiéndose en las tonalidades sombrías que presenta este cuadro en el área superior izquierda, como para dar mayor interés sólo a la escena principal y no distraer la atención del observador con otros elementos secundarios, que serían para este caso, la vista exterior con los dos personajes que se acercan platicando al lugar del acontecimiento, como se muestra en el grabado de Joan Sadeler (fig.152). Asimismo, se percibe un ligero aumento en el tamaño de los personajes de la pintura de Simón Pereyng (fig. 151), es decir, como si la posición del punto de vista del observador cambiara para poder ver mejor la escena y no sólo percibirla como si la estuviéramos viendo a través de una ventana.

Nuevamente en la pintura de la figura 153 cuyo tema es el de la Adoración de los Reyes, se aprecia la influencia de Martín de Vos en el pintor Simón Pereyng, al observar el grabado de la figura 154, realizado por Joan Sadeler en base a un dibujo que sobre este mismo tema realizara Martín de Vos. En la franja central de la parte inferior del grabado, se muestra a la Virgen María sentada con el Niño Jesús descansando sobre sus piernas. Ella sesga un poco la cabeza hacia su izquierda al igual que el Niño quien extiende su bracito derecho hacia donde se encuentra uno de los Reyes Magos que se exhibe arrodillado y quien se inclina para besar la manita del Niño.

Aparecen también en esta pintura las figuras de los otros dos Reyes Magos quienes conservan la misma disposición que en el grabado. Ambos se acercan a la Virgen y al Niño, encorvando un poco su torso, sus vestimentas se ven casi idénticas, sólo difieren por algunos detalles, como la corona de uno de ellos, que en el cuadro luciera más como un turbante y, quien se aproxima desde la parte derecha. Por detrás de la Virgen se muestra la figura de San José, que es también casi la misma en ambos casos, pero en la pintura luce de mayor tamaño en comparación a la imagen que se observa en el grabado; se aprecia más cercana y, por lo consiguiente, más grande.

En la parte superior del cuadro, se alcanzan a ver partes ruinosas de edificaciones que muestran tonalidades oscuras, en donde quedan eliminadas todas las demás figuras de personas y animales lo que ayuda a resaltar las imágenes que conforman la escena principal del cuadro, las cuales se aprecian de mayor tamaño, como si en su trazo, el punto de vista del observador estuviera más cercano del plano del cuadro y, por lo tanto cambia el nivel del horizonte, como permitiendo adentrarnos, o bien participar del acontecimiento. En la pintura se presenta un contraste entre las coloridas y luminosas figuras principales y el fondo sombrío en donde casi son imperceptibles las ruinas de una edificación que asoma. También, Simón Pereyng, en esta pintura elimina los detalles del fondo, sin embargo, los detalles en las figuras centrales prácticamente en su totalidad son muy apegados al grabado.



Fig. 153



Fig. 154

Fig. 153. Simón Pereyngs (c.1530 -c.1600), *Adoración de los Reyes*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5453653695/in/photostream/>
Fecha de consulta: 17 de febrero de 2013.

Fig. 154. Joan Sadeler (c.1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Adoración de los Reyes Magos*[La infancia de Cristo], 1581. Grabado. Colección Biblioteca Nacional de España. http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true
Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

La obra pictórica de Simón Pereyngs revela en su conformación varios elementos provenientes de las composiciones de las obras plásticas de Martín de Vos, como ya se ha observado y mencionado en las descripciones al comparar las imágenes de algunas de sus pinturas (de Simón Pereyngs) en relación con las imágenes de estampas provenientes de grabados hechos, seguramente, en base a los dibujos (de Martín de Vos). Sin embargo, en las composiciones de Simón Pereyngs afloran varias características propias, las cuales atienden, de acuerdo a este examen, a un manejo particular del espacio que conforma o distribuye las partes de la superficie pictórica, es decir, que pareciera que trabaja sobre un espacio dinámico y elástico o flexible el cual está manifiesto en la construcción de la perspectiva, lo que permite tener una mejor apreciación visual de los elementos compositivos que aparecen sobre la superficie del cuadro, haciéndolos notar a pesar de cambiar un poco las proporciones de las figuras y de eliminar varios elementos del fondo, exhibiendo algunas partes indefinidas.

*

3.3.2 Andrés de Concha.

Otro de los artistas europeos que desarrolló sus creaciones plásticas en México durante la segunda mitad del siglo XVI, fue Andrés de la Concha quien realizó diversas pinturas, de las cuales algunas hoy día todavía subsisten; «... vino a Nueva España en 1567, procedente de Sevilla, por un encargo que le hizo Gonzalo de las Casas, encomendero de Yanhuitlán, para que realizara un retablo para la iglesia de los dominicos.»³²² Por lo que en su momento y con seguridad, su figura artística fue muy notable en la región de Oaxaca, especialmente en la zona de la Mixteca Alta en donde se localiza y preserva el edificio. «Las más importantes son las pinturas que adornan aún el retablo del templo dominicano de Yanhuitlán,...»³²³ en donde actualmente se exhiben en el retablo mayor de este inmueble de carácter religioso; estas pinturas son: «La Anunciación, La Adoración de los Pastores, La Adoración de los Reyes, La Circuncisión, La Resurrección, La Ascensión, El Pentecostés, La Purísima, La Virgen del Rosario, El Juicio Final, El Descendimiento, así como cuatro pequeñas tablas en el entablamento y tres en el remate.»³²⁴ Como se observa, fueron varias las pinturas que elaboró para este sitio, considerando que estas fueran de su producción particular; asimismo, casi las pinturas contienen los mismos nombres de temas religiosos que las obras del retablo del ex Convento franciscano de Huejotzingo.

Además de las creaciones para la iglesia de Yanhuitlán, también hay otras pinturas que se citan como de su manufactura «...las pinturas de *La Fama y La Victoria*, que decoraban el túmulo de Felipe II erigido en México el año de 1600,...»³²⁵ aunque estas últimas ya no se conservan.³²⁶

Asimismo, en la ciudad de México, se le asignan obras en la antigua iglesia de Santo domingo y varias otras para la antigua Catedral de México³²⁷, en donde en cierto momento se le nombró como encargado de la dirección y cuidado, es decir, como si fuera arquitecto de la Catedral, por lo que el hecho suscitó hacia los años de los ochentas del siglo XX, un debate entre varios afamados estudiosos de estos temas, relacionado con *la identidad de Andrés de Concha*³²⁸, pues surgieron varias dudas que planteaba la interrogante de si era un pintor por qué le designan como encargado, y por otra parte, si también había la posibilidad de la existencia de otro personaje (con el mismo nombre, quizás un hijo) y que fuera arquitecto, debido a la edad que dijo tener al momento de testificar en un documento; de igual forma surgieron otras interrogantes sobre algunos sucesos de su vida, consideradas a partir de su viaje al Nuevo Mundo dada su contratación para realizar un trabajo en Oaxaca (Yanhuitlán), además de otras cuestiones sobre las declaraciones acerca de las relaciones de parentesco familiar que tenía en Sevilla, su tierra. Si bien, estas reflexiones al respecto, para este estudio sólo se considerarán algunas pinturas atribuidas a este artista de origen europeo quien desarrolla sus creaciones estéticas en territorio del México

³²² Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p.157.

³²³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p.68

³²⁴ Guillermo Tovar de Teresa, op. cit., p. 130

³²⁵ Manuel Toussaint, op. cit., p.68

³²⁶ No localizó información alguna que pudiera indicar que las pinturas pudieran subsistir en la actualidad.

³²⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, p.272.

³²⁸ Martha Fernández, "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, México, 1988, pp. 51-68, citada en Carmen Soto Serranos, «Luces y sombras en torno a Andrés de Concha» [en línea], disponible en: ISSN impreso: 0185-1276 ISSN electrónico: 1870-3062 Resumen: <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=36908305> PDF: <http://www.redalyc.org/pdf/369/36908305.pdf>

virreinal de la segunda mitad del siglo XVI, llevándose a cabo un análisis comparativo de forma visual.

«Los nexos familiares que existían entre Gonzalo de las Casas y Pedro Xuárez de Peralta, así como la amistad que tenían este último y Andrés de Concha seguramente influyeron para que el maestro sevillano fuera llamado para realizar los trabajos del retablo en el convento de Santo Domingo en Yanhuitlán, y así de esta forma iniciara su carrera artística en el Nuevo Mundo...

De acuerdo a ciertas investigaciones, se piensa que Ana de Aguilar, madre de Pedro Suárez, era hermana de María de Aguilar, quien a su vez era madre de Gonzalo de las Casas; de la misma manera, la familia Xuárez de Peralta estaba vinculada con Hernán Cortés, su cuñado Juan Xuárez Marcaida fue encomendero de Tamazulapan y hacia 1586, se encargó el trazo y la pintura del retablo de este lugar a Andrés de Concha, siendo encomendero de Tamazulapan, Luis Xuárez de Peralta. Por otra parte, la abuela paterna de Gonzalo de las Casas, Juana Altamirano y la madre de Hernán Cortés, Catalina eran hermanas.»³²⁹

Se le relaciona con otras tareas en distintas partes del territorio de Oaxaca, en donde se sabe hizo trabajos de talla y ensamblaje, así como de escultura, y por supuesto, de pintura. «Su primera obra, según noticia proporcionada por Heinrich Berlín, es aquella que realizara para la Catedral de Oaxaca hacia 1570-1575[...] Lo único que existe en la catedral, hoy día, es una interesante pintura al óleo sobre tabla que representa a San Miguel Arcángel muy del estilo de [...] Martín de Vos...»³³⁰No obstante la posibilidad de que esta obra, quizás no sea de mano del pintor Andrés de Concha³³¹, esta pintura que se aprecia en el remate de un pequeño retablo de la Catedral de Oaxaca y que aparece en la imagen de la figura 155, es efectivamente muy semejante al cuadro de *San Miguel venciendo al demonio*, que se encuentra en Cuautitlán y cuyo autor es Martín de Vos.

En la imagen de la figura 155 se aprecia el interior de la capilla de la Virgen de Guadalupe, en la catedral de la Ciudad de Oaxaca, donde al fondo de la misma se levanta un retablo conformado por un cuerpo o piso en el cual se encuentra la imagen de la Virgen y arriba de esta imagen central, dispuesta en el remate de este pequeño retablo, se visualiza una pintura con el tema de San Miguel Arcángel. La abundante iluminación natural que tiene esta capilla durante las mañanas, permite contemplar bien este cuadro a pesar de ubicarse en la parte más alejada de la estructura, para ser apreciada por el observador. La figura de San Miguel se observa de pie abarcando casi la totalidad del cuadro. Su pierna izquierda se apoya con mucho aplomo sobre el piso rocoso y de su pierna derecha que apoya hacia atrás, sólo asoma la parte frontal del pie. Inclina su torso hacia la derecha, al tiempo que su rostro con rasgos delicados mira hacia abajo, en dirección a donde apunta su mano la cual sostiene una esbelta y larga Palma de la Victoria. Su brazo opuesto, es

³²⁹ Carmen Sotos Serrano, *Luces y sombras en torno a Andrés de Concha y Pedro de Concha*, UNAM, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm.83, México, D.F., 2003, pp.128-131.

³³⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p. 130

³³¹ *Idem*.

decir, el izquierdo lo dirige hacia el cielo en donde un pequeño resplandor aparece alrededor del contorno de su mano y, se observa la leyenda: *QUIS UT DEUS*.



Fig. 155. Retablo de la capilla de la Virgen de Guadalupe, Catedral de Oaxaca, México. Imagen procedente de: http://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/oaxaca/paseo/catedral.htm. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

Su vestuario es el de un recluta estilo romano, con la coraza sobre la que se distingue una cinta que la atraviesa para sujetar un manto volátil, el cual se vislumbra rodeando su juvenil figura; también a esta altura aparecen sus alas que enmarcan una aureola obscura que rodea la cabeza del ángel. Una larga túnica de tela resplandeciente se aprecia con varios pliegues ondulantes. Los botines se muestran a la altura de la pantorrilla y uno de ellos se ostenta adornado con un amplio listón amarrado en forma de moño.

Nueve querubines aparecen dispuestos de manera semicircular entre las nubarrones de tonalidades grises que conforman el rompimiento de gloria, en donde las nubes se presentan en tonalidades más claras alrededor de la figura del ángel, tornándose paulatinamente más oscuras hacia los extremos, y aunadas al recurso de superposición de la figura del ángel que se ve al centro, como si estuviera antes que las nubes, provoca un efecto de espacio ilusorio entre los elementos de la composición de esta pintura que es muy parecida al grabado de la figura 157, realizado por Hieronymus Weirix en base a un dibujo de Martín de Vos.

Sin embargo, se presentan ciertas diferencias pues en el grabado se exhibe una mayor luminosidad que en la pintura (fig. 156) lo que permite ver con mayor detenimiento los detalles de cada elemento que lo conforma, por ejemplo, en la imagen de la figura 157, la coraza del ángel se ve prácticamente transparente, lo que permite observar con nitidez la anatomía del tórax, en donde se exhibe una pequeña imagen del sol estampada sobre el músculo pectoral derecho; las mangas van muy adornadas casi a la altura de los codos, e igualmente se aprecia una cinta que atraviesa el pecho para sujetar un ondulante manto volador que exhibe un plegado distinto al de la pintura de la catedral de Oaxaca.

Sus grandes alas se presentan con todo detalle pues se nota perfectamente la disposición de sus plumas. Las fajas del faldellín caen verticalmente, sin manifestar movimiento alguno sobre una gran túnica de pliegues zigzagueantes, la cual cubre sus vigorosos muslos; la pierna izquierda que asoma entre la tela muestra el pie descalzo, sólo adornado con un gran moño a la altura del tobillo, el cual posa firmemente sobre la cola serpentina de la representación del mal, que cruza sus brazos sobre sus músculos pectorales, exhibiendo un vigoroso tórax alado que se muestra de frente al espectador.

Sin embargo, la cabeza con rizado cabello corto y un rostro con delicados rasgos ambiguos, entre femeninos y masculinos, se observa de perfil, con la mirada en dirección al lugar en donde se encuentra la resplandeciente figura del ángel Miguel que aparece en medio de un gran rompimiento de gloria entre brillantes y espesas nubes en donde asoman nueve querubines encima de la cabeza ensortijada del ángel, quien mira en dirección de esta representación serpentina (como culebra) del mal. San Miguel sostiene la Palma de la Victoria en su mano izquierda, y su brazo derecho lo dirige al cielo para mostrar al diablo la leyenda resplandeciente: *QUIS UT DEUS*, dispuesta en forma circular alrededor de su mano.



Fig. 156



Fig. 157

Fig. 156. Andrés de Concha (1568-1612) [atribuido], *San Miguel Arcángel*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo de la capilla de la Virgen de Guadalupe, Catedral de Oaxaca, México. Imagen procedente de: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=751202&page=9>. Fecha de consulta: 24 de febrero de 2013.

Fig. 157. Hieronymus Wierix (1553 – 1619) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo]; Adrianus Huberti (impresión), *San Miguel Arcángel*, 1584. Grabado, 57.2 x 43.2 cm. Imagen procedente de: <http://colonialart.org/archive/28a-28b/saint-michael>. Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.

Hay incertidumbre acerca de la autoría del cuadro de San Miguel Arcángel de la catedral de Oaxaca, «Según Diego Angulo, es obra del primer tercio del siglo XVIII y no parece del pincel de Concha.»³³² Sin embargo, lo que sí se observa en esta pintura es la influencia de Martín de Vos, pero quizás sea más directa a través del grabado de la figura 157, ya que la silueta del ángel Miguel es mucho más parecida entre estos trabajos (figuras 156 y 157), que entre la imagen de la pintura de la figura 156 y la imagen del ángel de la pintura de Cuautitlán (figura 158).



Fig. 158. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. Óleo sobre madera, 2.40 x 1.70 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

El pintor Andrés de Concha fue un personaje que realizó abundantes pinturas de las cuales aún se preservan algunas en museos y en colecciones particulares. De sus pinturas que se conservan hasta la actualidad, se encuentran el cuadro de *Santa Cecilia*, el de *La Sagrada Familia*³³³, y el de *La Sagrada Familia con San Juan niño*, en los cuales se observa cierta influencia de la pintura italiana (fig. 159, 160 y 161), pues en estos cuadros, se puede apreciar que el arreglo compositivo de los personajes se encuentra dispuesto conforme a la figura de un triángulo, asimismo se nota la delicadeza de las facciones en los rostros de las figuras femeninas, y la anatomía de sus manos que es muy similar, al igual que las figuras de la Virgen cargando al Niño de las imágenes de las figuras 159 y 160 las que muestran un rompimiento de gloria en la parte trasera, a manera de fondo. Los paños aunque muestren una forma rígida y cierta pesantez en los pliegues ya no se exhiben zigzagueantes; y la luminosidad que recae sobre éstos hace que exhiban una textura lisa y suave que permite, a su vez, resaltar la volumetría de las figuras por el buen manejo del sombreado.

³³² Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 130

³³³ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, p.272.

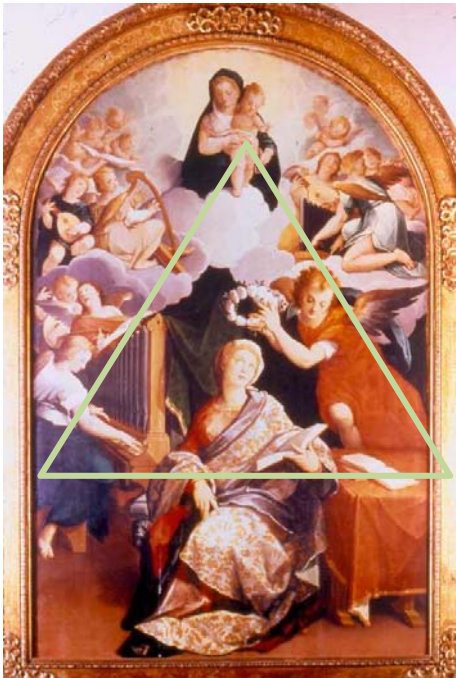


Fig.159



Fig.160

Fig. 159. Andrés de Concha (1568-1612), *Santa Cecilia*, s.f. Óleo sobre madera, 291 x 193 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=493348&id_subseccion=792778&id_documento=1561. Fecha de consulta: 21 de febrero de 2013.

Fig. 160. Andrés de Concha. (1568-1612) [atribuido], *La Sagrada Familia con San Juan*, siglo XVI. Óleo sobre tabla, 250 x 171 cm. Museo Nacional de Arte, INBA, México, D.F. Foto: Pedro Ángeles, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. Imagen procedente de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_49-83.pdf. Fecha de consulta: 06/02/2013.



Los triángulos muestran la disposición de los elementos en la composición y las rectas inclinadas a manera de eje en donde convergen otros puntos compositivos.

Fig. 161 Andrés de Concha (1568-1612) [atribuido], *La Sagrada Familia con San Juan niño*, ca. 1580-1590, óleo sobre tabla, 131.5 x 92.2 cm. México, colección particular. Imagen procedente de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_49-83.pdf Fecha de consulta: 06/02/2013.

En la siguiente imagen (fig.162), observamos el cuadro de La Adoración de los Pastores de Andrés de Concha que se encuentra en la Catedral de Coixtlahuaca, Oaxaca. Aquí se pueden apreciar algunas de las características de su pintura: los rasgos del rostro, en donde destaca la forma de los ojos, y la mirada sobre todo en las figuras femeninas principales; los alargados dedos de las manos y los fornidos cuerpos de los hombres. Además, también se observa su gran sentido de la composición³³⁴ en la disposición que hace de sus personajes, los cuales se encuentran alrededor de la figura del niño Jesús, a quien van a adorar. Se sugieren algunas líneas compositivas que pudo haber utilizado para producir esa sensación de espacio y profundidad ilusorias, así como también, el uso de la superposición de las formas. Desde luego, su sentido del color que es muy particular, en donde se ven los contrastes entre colores claros y oscuros y las tonalidades rojizas bien matizadas, por ejemplo. Andrés de Concha pintó al lado del flamenco Simón Pereyngs en muchas ocasiones para realizar varios trabajos que les encargaron. Y al igual que el pintor flamenco, tuvo una influencia artística de la pintura italiana y como todos los pintores de su momento, pudo haber visto también, ya en Europa algunos cuadros de los grandes artistas flamencos, o bien, pudieron llegar a sus manos dibujos o grabados, entre otros, algunos de las obras de Martín de Vos.

Aunque Andrés de Concha tuvo un estilo personal, muy característico, pudo retomar algunos elementos de pintores europeos como Martín de Vos, quien era flamenco al igual que su compañero de muchos trabajos Simón Pereyngs, y además por la difusión de grabados de obras de artistas europeos en la Nueva España.

En la pintura de la figura 162, se observa la escena de *La Adoración de los pastores*, de Andrés de Concha, en la cual se aprecia a la Virgen María arrodillada ante el pesebre en donde está el Niño Jesús. Ella muestra los brazos cruzados sobre su pecho, en señal de afectuosa emoción; sus delicadas manos exhiben unos dedos alargados que se muestran colocados en una forma muy parecida a los dedos de las manos de la Virgen que se ven en el grabado de la figura 163, el cual fue realizado por Joan Sadeler en base a un dibujo de Martín de Vos. Asimismo, en las imágenes de estos dos trabajos aparece observando la escena, la cabeza de un toro en posición de tres cuartos, de frente al observador, junto a la figura de la Virgen. Desde luego, la composición del grabado de la figura 163 es muy distinta a la de la pintura de la figura 162, pero el detalle de las manos y de los dedos es muy particular, así como la cabeza del toro asomándose hacia el lugar donde se encuentra el Niño.

«Ya decíamos que Andrés de la Concha, quien vino de Sevilla en 1567, era un renacentista tardío –un romanista, como entonces se decía-, un artista influenciado por la escuela ítalo-flamenca-sevillana; gusta del color y, a diferencia de Pereyngs, sus escenas son bien compuestas. Conocía de arquitectura, de perspectiva, de geometría, de dorado, de escultura, de ensamblaje, etc.; todo esto daba como resultado que también supiera cómo distribuir figuras en un lienzo, mientras que Pereyngs, como retratista que era, tenía que recurrir a estampas.»³³⁵

³³⁴ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p.129.

³³⁵ *Ibid.*, p. 133.



Los círculos amarillos encierran el detalle de las figuras y las rectas inclinadas de color azul se muestran a manera de ejes inclinados en donde se presentan otros puntos de la composición.

Fig. 162. Andrés de Concha (1568-1612), *Adoración de los pastores*, ca. 1580. Óleo sobre madera. Retablo del convento dominico de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca, México. Imagen procedente de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2014/templo-san-juan-bautista-premio-restauracion-oaxaca-979180.html> Fecha de consulta: 4 de mayo de 2014.



Fig. 163. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Adoración de los ángeles*, s.f.. Grabado. Biblioteca Nacional de España, colección BDH; Madrid, España. Imagen procedente de: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es> Fecha de consulta: 3/02/2013.



En la pintura de la figura 164, se vuelve a observar la disposición de las manos de la Virgen sobre su pecho, sin embargo aquí los dedos se representan colocados de manera distinta a los del cuadro de la figura 162. Y también, la composición de esta pintura recuerda algo de las de Martín de Vos

Fig. 164. Andrés de Concha (1568-1612), *Adoración de los Pastores*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del convento de Yanhuítlán, Oaxaca, México. Imagen procedente de: <http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Andres%20de%20Concha%20-%20Adoracion%20de%20los%20Pastores.jpg>. Fecha de consulta: 6 de febrero de 2013.

En las pinturas del maestro Andrés de Concha se aprecia una buena distribución de las figuras en las composiciones de sus cuadros, lo que revela que realmente no necesitara guiarse por completo de las estampas o grabados con las escenas de las representaciones de pasajes bíblicos, sin embargo, se aprecian ciertos elementos muy parecidos entre las imágenes de la pintura de la figura 165 con la escena de *la Ascensión de Cristo*, realizada por Andrés de Concha y las de los grabados de las figuras 166 y 167, con la escenas de *la Transfiguración de Jesús* y *la Ascensión* realizados por Joan Sadeler y Antonie Weirix, en base a dibujos de Martín de Vos, respectivamente.

Se aprecia un gran parecido entre la silueta de Jesús de la pintura de la figura 165 y la del grabado de la figura 166; la disposición de los brazos, el derecho elevado hacia el firmamento y el brazo izquierdo dirigido hacia abajo, ambos con la palma de la mano abierta y los dedos extendidos. Viste una larga túnica de cuello redondo que le cubre los brazos y alrededor de ella se observa un manto volador arreglado de una forma muy similar alrededor del cuerpo de Jesús, quien se presenta en la franja central de la imagen, revelado un tanto hacia la parte superior entre las nubes resplandecientes de un rompimiento de gloria.

Los personajes que rodean a la figura principal de la pintura de la figura 165, también son muy parecidas a las que se observa en el grabado de la figura 167, pues los personajes que aparecen aquí en un primer plano se encuentran arrodillados y con una actitud de asombro ante la escena que presencian. La figura de la mujer en ambos casos, es decir, tanto en la figura 165, como en el grabado de la figura 167 se muestra vistiendo una gran manto que le cubre su cabeza y cruzando

sus brazos sobre el pecho, mientras que el personaje que aparece en la parte derecha de ambas imágenes, se observa inclinado sobre una de sus rodillas con los brazos extendidos, mirando hacia la figura central de la escena. Asimismo, se observan más figuras de personas que se representan superpuestas, las cuales van disminuyendo de tamaño, colocadas en forma semicircular alrededor del personaje principal, para dar énfasis a una ilusión de espacio y profundidad.



Fig. 165

Fig. 165. Andrés de Concha (1568-1612), *Ascensión de Cristo*, s.f. Óleo sobre madera. Retablo del Ex Convento dominico de San Juan Bautista, Coixtlahuaca; Oaxaca, México.



Fig. 166

Fig. 166. Joan Sadeler, el viejo (c. 1550–1600)[grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], *Transfiguración de Jesús*, s.f. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=200&dvs=1360475871049~163 Fecha de consulta: 09/02/2013.



Fig. 167 Antonie Wierix (ca. 1555-1604) [grabado];

Martín de Vos,(1532-1603) [dibujo]; ClaesJanszVisscher(1587-1652)[impresión], *La Ascensión*, 1639. Grabado. Biblioteca Nacional de España, Colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1360551654723~387&locale=es_419&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true. Fecha de consulta: 10/02/2013.

En la imagen de la figura 168, se aprecia la escena de *La Anunciación*, realizada por el maestro Andrés de Concha, aquí se puede observar a los dos personajes principales, el ángel y la Virgen María, quien se encuentra inclinada sobre una de sus rodillas y quedando casi de frente al espectador, con su brazo derecho sobre su pecho y tomando parte de su manto con la mano, la cual exhibe unos delgados y finos dedos. Su cabeza se expone inclinada ante la presencia del ángel, quien se muestra hacia la parte izquierda del cuadro, con el torso hacia adelante y con su pierna derecha flexionada, a manera de hacer una especie de reverencia ante la Virgen. Por arriba de la figura del ángel se vislumbra un pequeño rompimiento de Gloria en donde aparece la imagen de una blanca paloma en representación del Espíritu Santo. Ambos personajes usan la vestimenta tradicional, conformada por largas túnicas y un manto; sin embargo, es muy notorio el uso de botines por parte del ángel, pues se muestran idénticos a los utilizados por San Miguel en el cuadro de la Catedral de Oaxaca (fig. 156).

En la figura 169, se ve una imagen con el detalle de la escena de *La Anunciación* en un grabado realizado por Joan Sadeler en base a un dibujo de Martín de Vos, el cual se observa en la parte superior derecha del grabado de la figura 156. Aquí se puede apreciar que ambas escenas son similares, sin embargo, difieren porque los personajes no presentan las mismas posturas, ni el mismo tamaño en relación con la superficie de la imagen, ni el fondo tiene el mismo tratamiento, pues en la imagen del grabado de la figura 169, se puede ver la arquitectura del sitio en perspectiva, por ejemplo, cosa que no se descubre en la pintura de la figura 168. Asimismo, en las imágenes de las figuras 170 y 171, se enseñan dos grabados en los cuales se expone la misma escena de *La Anunciación*; estos grabados fueron realizados por Joan Sadeler y Alberto Durero con más de cincuenta años de distancia entre ellos, pero en su composición podemos percibir que los personajes principales se presentan casi en la misma disposición y que son muy similares a la composición de Andrés de Concha. Por lo que se aprecia que estos pintores (Andrés de Concha y Martín de Vos) quizás tomaron como base los trabajos de pintores anteriores como Alberto Durero, por ejemplo, y consideraron los elementos que conformaban las escenas de determinado tema religioso para emplearlos en sus composiciones, es decir, adecuándolos y ajustándolos a sus recursos materiales, para concebirlos u ordenarlos de una manera personal, es decir, dándoles su propia interpretación, creando su propia versión en donde las proporciones de las figuras son cambiadas para hacer del espacio algo flexible, no estático a pesar de los lineamientos establecidos en esos momentos para realizar las composiciones plásticas.

En los ejemplos expuestos en esta sección, se observa que los trabajos pictóricos del maestro sevillano manifiestan, en partes, un arreglo compositivo que sugiere un origen proveniente de modelos de obras de otros artistas, que con seguridad algunos fueron del periodo renacentista; sin embargo, también se apreciaron ciertas formas entre estos arreglos, que pudiesen venir de arquetipos de otro origen como los del maestro flamenco Martín de Vos; no obstante, se estima que de estos esquemas tomó solo algunos fragmentos provenientes de los modelos, los cuales empleaba de manera distinta dentro de sus composiciones. Cabe señalar que sólo se analizaron

muy pocas obras de la gran cantidad de trabajos que le son atribuidos a este pintor de origen sevillano.³³⁶



Fig. 168



Fig.169

Fig. 168. Andrés de Concha(1568-1612) Anunciación, Retablo Mayor de la iglesia del Ex Convento dominico de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Estado de Oaxaca, México.

Fig. 169. Fig. 198. Joan Sadeler, el viejo (c.1550-1600)[grabado], Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Natividad*, (detalle). s.f. Grabado. Colección: Escenas de la vida de Cristo, Harvard Museos de Arte, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Imagen procedente de: <http://www.harvardartmuseums.org/art/241531>. Fecha de consulta: 10/02/2013.



Fig. 170



Fig.171

Fig. 170. Jan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *La Anunciación a la Virgen*, 1579. Grabado. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/holidays_mothers_day.html. fecha de consulta: 16/03/2013.

Fig. 171. Alberto Durero (1471-1528), *La Anunciación a la Virgen*, c.1508. Grabado en madera, 126 x 97 mm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/holidays_mothers_day.html. Fecha de consulta: 16/03/2013.

*

³³⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, p.272.

3.3.3 Baltasar de Echave Orio.

En las nacientes ciudades fundadas en el territorio del Nuevo Mundo hacia la segunda parte del siglo XVI, se esparcieron las disposiciones derivadas del Concilio de Trento, lo que impulsó el desarrollo de las imágenes cristianas, en las pinturas que representaban las escenas de la vida de Jesús, la Virgen María y de los beatos o santos. De esta manera varios pintores establecidos en las tierras novohispanas, llevaron a cabo sus creaciones en las cuales se manifestaban las tendencias artísticas más sobresalientes de esos momentos, provenientes desde Italia y Flandes principalmente, que llegaron a través de prototipos conformados por creaciones realizadas por pintores extranjeros como Martín de Vos³³⁷; y también contribuyeron en este proceso la experiencia y los trabajos de artistas de origen europeo quienes ya laboraban en esos momentos en este suelo, como Simón Pereyng y Andrés de Concha a quienes con el paso del tiempo se les fueron sumando nuevos artistas, como Baltasar de Echave Orio quien desarrolló su quehacer pictórico después de llegar a la Nueva España, proveniente de Europa.

Hacia 1548, «Baltasar de Echave Orio nació en Zumaya, [...] situado en Aizarnazabal, cerca de Oiquina»,³³⁸ en Guipúzcoa, hacia el norte de la región de la península ibérica. «Su paso por Sevilla debió ser definitivo en su personalidad artística, ya que debió de absorber el espíritu italiano que llevaban las pinturas flamencas enviadas a esa ciudad y conocer la obra de afamados artistas como Vargas, Campana, etc.»³³⁹, *así como obras pictóricas de algunos otros manieristas italianos.*³⁴⁰

Ya en México vivió y desarrolló su obra plástica por un largo tiempo, entrando en contacto con el grupo de creadores que vivían en esta ciudad. El pintor «Francisco Zumaya, su paisano, lo casa con su hija en 1582.»³⁴¹ Baltasar de Echave Orio fue autor de muchos trabajos de relevancia, algunos de los cuales subsisten hasta nuestros días como la pintura de la «Flagelación firmada por nuestro artista; las figuras de los arcángeles son las mismas de toda la obra echaviana;... ».³⁴²

Baltasar de Echave Orio trabajó mucho³⁴³, al igual que los otros dos artistas de origen europeo de quienes se examinaron algunas de sus obras en páginas anteriores. «Pueden encontrarse antecedentes, sobre todo en el flamenco italianizante Martín de Vos en las formas, y en Alonso Vázquez en cierta predilección cromática;»³⁴⁴ algunos años después de su casamiento, «en 1590, contrata en compañía de su suegro, Francisco de Zumaya, la hechura del retablo mayor de la catedral vieja de Puebla, mismo retablo que comenzó Simón Pereyng, pero que por causa de su muerte no llegó a concluir, y otro dedicado a San Miguel Arcángel.»³⁴⁵. Al parecer este retablo

³³⁷ «Hombres, modelos y obras de arte en tránsito» y «Los modelos», en Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico. Lista de Obra, sin número de página. Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado. 26 octubre 2010 al 31 enero 2011.

³³⁸ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, (1ª. ed., 1965), México, UNAM -IIE, 1990, p.72.

³³⁹ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1970, p.181.

³⁴⁰ *Ídem.*

³⁴¹ *Ídem.*

³⁴² *Ibidem*, p. 184.

³⁴³ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 72.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

³⁴⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 181.

sería de los primeros trabajos de Baltasar de Echave Orio, ya establecido en México, en coordinación con su suegro.³⁴⁶

Las pinturas del retablo de La Profesa serían: La Oración del Huerto y La Adoración de los Reyes, «todas ellas tal vez, de sus primeras pinturas; en ellas se advierte el italianismo de su autor (el ángel de la Oración es del tipo del manierismo flamenco-italianizante de Martín de Vos).»³⁴⁷

«Las pinturas de Tlalmanalco me parece probable que sean obras suyas, son: La Anunciación, que hoy día se halla en Amecameca-el arcángel es muy de Martín de Vos- y otras dos que aún existen en la iglesia franciscana que en otros tiempos las ostentó en su retablo mayor, y que son La Adoración de los pastores y La presentación en el Templo.»³⁴⁸

A continuación se muestra un análisis de algunos de los cuadros de «Baltasar de Echave Orio, a quien todos los historiadores conocen por el apodo de “el Viejo”,...»³⁴⁹, pintor en funciones durante los siglos XVI y XVII.



El círculo amarillo muestra la cabeza del ángel que enseña una rizada y rubia cabellera, muy parecida a las cabezas de los ángeles de Martín de Vos.

Fig.172. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), La Oración en el Huerto, ca.1610. Óleo sobre madera,246.5 x 153.5 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de:<http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/pintcolo/pages/Baltasar%20Echave%20Orio,%20La%20Oraci%F3n%20en%20el%20Huerto,%20M%E9xico.htm>. Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.

En la figura 172 se puede apreciar la pintura con la escena de *la Oración en el Huerto*, realizada por Baltasar de Echave Orio. En ella se observa a los dos personajes principales que la conforman. La imagen de Jesucristo se encuentra en un primer plano hacia la parte inferior del cuadro; se

³⁴⁶ Guillermo Tovar de Teresa, op. cit., p. 181.

³⁴⁷ *Ibidem*, p.183.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Manuel Toussaint, op. cit., p. 72.

muestra hincado con las manos entrelazadas descansadas sobre la superficie lisa de una piedra; su figura se exhibe de tres cuartos hacia la vista del espectador, vistiendo una larga túnica de color rojo con pliegues principalmente visibles en las mangas; un manto largo con grandes dobleces de tela muy sedosa y brillante cubre su espalda. Jesucristo inclina su cabeza levemente hacia su derecha, que está cubierta por una cabellera larga de color castaño, en donde a su alrededor asoma un ligero resplandor (aureola) que resalta contra las tonalidades oscuras que conforman la imagen de un gran tronco de árbol y, expone su rostro barbado con una mirada que dirige hacia la esquina superior izquierda del cuadro en donde emerge la figura luminosa de un ángel quien se observa también hincado sobre una densa nube de la que el acabado de su superficie asemeja a una roca.

El ángel viste una túnica larga y sobre ésta otra prenda como una especie de túnica corta, las cuales están amarradas a la altura de la cintura con un largo listón ondulante; la brillante y tersa tela en tonos claros de estas prendas se ostenta con grandes pliegues, los cuales reciben las sombras arrojadas de los brazos del ángel que están cubiertos por unas mangas holgadas de estas túnicas; extiende su brazo izquierdo sosteniendo una copa dorada o cáliz, la cual queda alineada precisamente encima de la cabeza de Jesús. La cabeza del ángel enseña una “rizada y rubia cabellera” y su rostro de tez muy blanca se exhibe con la mirada dirigida hacia la figura de Jesucristo. Las grandes alas del ángel se muestran de frente al observador, mientras que su figura se ve de tres cuartos.

El cuadro se puede dividir trazando una diagonal que va de la esquina superior derecha a la esquina inferior izquierda; la figura del ángel se encuentra en la parte superior izquierda, mientras que la de Jesucristo en la parte inferior derecha. Si se divide el cuadro por la mitad, es decir, si se marca una línea horizontal que divida o fragmente en dos a la pintura, en la parte superior se ve a la figura del Ángel a la izquierda, representada su imagen en tonos claros muy luminosos y, a la derecha del espectador, en ese mismo nivel se percibe la obscuridad del cielo nocturno, en donde asoma un breve resplandor de la luna.

En la parte inferior se muestra la figura de Jesús ubicada en la parte central, un poco hacia la derecha junto a la gran roca de superficie lisa en donde descansa sus manos entrelazadas; al lado izquierdo de esta imagen se percibe un tronco de árbol, recién cortado, en donde asoman varias ramitas con hojas. Un brote con flores queda frente a la figura de Jesús, más o menos a la altura de sus rodillas las cuales se posan sobre una especie de tela doblada a manera de cojín.

Al fondo se vislumbran unas figuras de personas que pareciera que se encuentran dormidas cercanas a los fragmentos de una edificación que es iluminada tímidamente por el reflejo de la luna que aparece en el cielo. Igualmente si se traza una línea diagonal que inicia desde la esquina superior izquierda hasta el vértice inferior derecho del cuadro, las figuras de los personajes principales quedan localizadas sobre esta diagonal.



Fig. 173. Cornelis Galle(1576-1656)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Oración en el Monte de los Olivos* (Vita, passio et resurrectio Jesu Christi), s.f. Grabado. Colección B.D.H., Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. fecha de consulta: 24 de febrero de 2013.

En la figura 173, se observa un grabado realizado por Cornelis Galle, en base a un dibujo de Martín de Vos; en este trabajo se ve la escena de *La Oración en el Monte de los Olivos*, en la que se descubren ciertos elementos de su composición parecidos a los del cuadro de la figura 172. En realidad, sólo son semejantes las figuras de los personajes de Jesús y el ángel, pues en la pintura, no se observan prácticamente las siluetas de los apóstoles quienes se ven durmiendo mientras Jesucristo se encuentra orando delante del ángel quien aparece en un rompimiento de gloria sujetando una cruz con su mano derecha y, con la izquierda sosteniendo una copa o cáliz. La disposición de la composición en el grabado es horizontal, mientras que la de la pintura se realizó en forma vertical, quizás porque no presenta más que a los dos personajes principales, es decir, a Jesús y al ángel quienes exhiben un parecido con sus mismas figuras en la pintura, pues Jesucristo se presenta hincado vistiendo una gran túnica larga y está cubierto por un manto con muchas arrugas o pliegues, aunque desde luego, no con el mismo tratamiento al que se ve en la pintura. La cabeza de Jesús está inclinada hacia sus manos que junta en señal de oración. Sobre su cabeza aparece claramente una forma de elipse que representa la aureola. El ángel con grandes alas puntiagudas también asoma desde la esquina superior derecha entre densas nubes de un rompimiento de gloria; se muestra con una túnica que tiene grandes mangas muy plegadas y un listón ciñe la túnica a la altura de la cintura; la cabeza inclinada del ángel se ostenta con cabello largo ondulado, se dirige hacia la imagen de Jesús, la cual es representada en una escala mayor a la de la figura del ángel que se aprecia un tanto más pequeña, lo que no sucede en la composición de la pintura de la figura 172, pues las dos imágenes de estos personajes conservan una misma escala. De la misma forma, en este grabado, el contraste de las tonalidades no es tan acentuado, ya que se pueden distinguir bien las imágenes de las figuras que se evidencian al fondo de la composición.



Fig. 174. Alberto Durero(1471-1528), *Cristo en el monte de los olivos*, c.1510. Grabado en madera, 126 x 97 mm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.reprodart.com/a/alberto-durero/ascensionofchristdrerc151.htm> . Fecha de consulta: 04 de marzo de 2013.

Igualmente en la imagen de la figura 174, se muestra la escena de *Cristo en el monte de los olivos*, de Alberto Durero. En la composición de este grabado se aprecian elementos similares a las imágenes de las figuras 172 y 173, en donde aparecen Jesucristo, el ángel sosteniendo una cruz y, en este caso también las siluetas de los apóstoles que se encuentran dormitando. En esta imagen se puede apreciar la figura del ángel que asoma entre las nubes sosteniendo con ambas manos una cruz la cual expone ante Jesucristo quien se encuentra al centro de la composición; él se presenta hincado vistiendo solamente una larga túnica con grandes mangas que enseñan muchas arrugas o pliegues. Su cabeza está reclinada con su frente sobre sus manos que se revelan entrelazadas; casi no se expone su rostro, solamente se deja ver parte de su perfil, al contrario de su abundante cabellera larga y ondulada que cae sobre sus hombros y parte de su espalda. Jesucristo va descalzo al igual que sus apóstoles, de la misma manera en que aparece en el grabado con esta misma escena realizado por Cornelis Galle en base a un dibujo de Martín de Vos. Aquí en esta figura 174, se observa el manejo de la escala en relación al tamaño que exhiben los personajes principales; la figura de Jesús se expone en un tamaño más grande que la del ángel y la de los apóstoles, lo cual probablemente es para dar más énfasis al efecto de profundidad virtual. La disposición de la composición en este caso es vertical como lo es en la pintura de la figura 172 y, se forma una línea diagonal desde la esquina superior izquierda en donde asoma el ángel hasta la esquina inferior derecha, donde aparece uno de los apóstoles durmiendo; sobre esta misma línea diagonal en la parte central se encuentra la figura de Jesucristo como imagen central de la composición del grabado. Lo mismo ocurre en el grabado de la figura 173, sólo que aparecen las siluetas de dos de los apóstoles hacia la parte inferior derecha. En ambos casos, es decir, tanto en el grabado de la figura 173 como en el de la figura 174, la composición se compensa pues hacia la esquina inferior izquierda se encuentra un personaje y en la esquina opuesta se aprecian sobre un fondo en tonalidades oscuras otras siluetas que resaltan pues son representadas en tonalidades más claras por la fuente luminosa que tienen cerca. Por lo que se puede inferir que la pintura de la figura 172, pudo haber retomado ciertos conceptos de los grabados de las figuras 173 y 174, sin

embargo, el maestro Baltasar de Echave simplifica la composición, eliminando a los personajes de los apóstoles que en los grabados aparecen en primer plano, los cuales distraen la atención del personaje central. En la imagen de la figura 172, Jesucristo aparece arrodillado, vistiendo una túnica larga y con grandes mangas cubierto por un manto sobre sus espaldas.

El ángel (fig. 172) asoma entre un rompimiento de gloria hacia la esquina superior izquierda, sosteniendo una cruz y, en el caso de la figura 173, sujetando con su mano derecha una copa o cáliz. Su cabeza es muy parecida a las cabezas de algunas cabezas de ángeles realizados por Martín de Vos y que aparecen en otros de sus trabajos como en la imagen de la figura 175, la cual se observa adelante. En la figura 172, en medio de un cielo nocturno asoma una pequeña porción de claridad que se manifiesta hacia la parte superior derecha. Y, en esta misma área se vislumbran –casi no se distinguen– restos de alguna estructura ruinoso.

En la figura 175, se observa un detalle de la pintura de Tobías y el Ángel, en donde se puede apreciar el prototipo de ángel comúnmente usado por el pintor de origen flamenco Martín de Vos; el ángel enseña una cabellera corta, “rizada y rubia”, es de tez muy blanca con mejillas sonrosadas, de juveniles y finos rasgos. Exhibe generalmente unas alas extendidas muy bien dibujadas en donde se notan los detalles de las plumas.



Fig.175. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el Ángel*, s.f. Óleo sobre madera. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Imagen procedente de: <http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20Tob%20y%20el%20angel.jpg>. Fecha de consulta: 07 de febrero de 2013.

Asimismo, en la imagen de la figura 176, se muestra un fragmento de la pintura con la escena de *Cristo después de la Flagelación*, realizada por Baltasar de Echave Orio. En ella se puede observar la imagen de Cristo desfallecido, quien está sostenido por un descorazonado ángel que lo abraza; la imagen del ángel se aprecia muy parecida a la del ángel de la figura 175, realizado por el artista flamenco Martín de Vos.

En la figura 177, aparece la imagen de un ángel que forma parte de la escena del cuadro de *La Anunciación*, del pintor vasco Baltasar de Echave Orio. Aquí se puede ver que, aunque la cabellera del ángel se nota más corta, presenta alguna semejanza por el tipo de “cabello rubio y rizado”.

«Otro artista de quien se conservan cuadros en México [...] es Martín de Vos [...] Son cuatro cuadros [...] El San Miguel es el único firmado [...] aparece en forma de un ángel rubio y desmelenado, cuyo tipo han de seguir invariablemente los ángeles de nuestra pintura, desde Echave y Arteaga....»³⁵⁰



Fig.176. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *Cristo después de la Flagelación.*,1598. Óleo sobre madera 190 x 154 cm. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Imagen procedente de: <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Capilla%20Santa%20Ana.html> . Fecha de consulta: 28 de febrero de 2013.



Fig.177. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *La Anunciación (detalle)*, h.1609. Óleo sobre lienzo, 253 x 170 cm. Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA; México, D.F. Imagen procedente de: http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/t_evan/t_evan.htm. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2013.

Al igual que en otras pinturas, *el modelo del ángel del pintor flamenco*,³⁵¹ se deja ver, así como los rompimientos de gloria, los cuales no necesariamente son exclusivos de Martín de Vos, aunque si fueron también utilizados por él y Baltazar de Echave Orio, ya que ambos tuvieron la influencia de pintores italianos lo que se manifiesta en la composición de sus cuadros en donde se aprecia la disposición de los ejes , que dan lugar a la colocación de los elementos (como las estructuras arquitectónicas en perspectiva para lograr efectos de espacio y profundidad aparentes); y la posición de las figuras de los personajes, que luego presentan escorzos violentos, muy manieristas. Asimismo, se encuentra el tratamiento de los paños con sus arrugas o pliegues o quiebres y su

³⁵⁰ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (1ª. ed., 1965), México, UNAM -IIE, 1990, p.78

³⁵¹ *Idem*.

pesantez, combinándolos con colores vivos y con una textura fina, lisa, aterciopelada, la que casi se puede tocar.

En la figura 178, se presenta la escena de *La Adoración de los Reyes*, en una pintura llevada a cabo por el pintor Baltasar de Echave Orio. En este cuadro se ve una composición en donde se descubren las figuras de los tres Reyes Magos al momento de ir a adorar al Niño Dios. El mayor de estos personajes, Melchor, quien se observa con escaso cabello cano y con barba, se muestra en primer plano hacia la esquina inferior derecha, de perfil y arrodillado apoyando su mano izquierda sobre el piso rocoso en donde se descubre un copón, que es el obsequio que le ofrece al Niño quien es sostenido por la Virgen. Melchor se inclina y toma con su mano derecha el piecito del Niño de manera que lo pueda besar, se muestra con una vestimenta conformada por una doble túnica que ostenta un pequeño cuello y una elegante capa de finas telas bordadas en tonalidades rojas y blancas, relucientes y plegadas.

La Virgen y el Niño Dios se presentan en el lado izquierdo del cuadro hacia la parte inferior. Ella se encuentra sentada, de tres cuartos a la mirada del observador, vistiendo una larga túnica roja de mangas largas de textura sedosa y brillante, ceñida en la cintura con un listón que asoma debajo de su brazo derecho; el manto de color azul se ostenta cubriendo su espalda y sobre sus piernas, expuesto con grandes dobleces de tela satinada, muy brillante. Su cabeza está reclinada con cabellera ondulante, castaña y larga, adornada con cordones entrelazados, sobresale una aureola y su rostro se aprecia de tez muy blanca y de finos rasgos.

El Niño Dios, se presenta sentado sobre las piernas de la Virgen quien lo sujeta entre sus brazos; la cabeza con cabello rizado y rubio del Niño y las piernas en donde asoma parte de un pequeño paño, están en posición de tres cuartos, mientras que su torso está de frente hacia el espectador, es decir, con una posición de su cuerpo que sugiere movimiento.

La figura de San José aparece representada hacia la parte izquierda del cuadro, emergiendo por detrás de la Virgen, se aprecia su cabeza de cabello castaño y corto, en donde su rostro barbado mira hacia la figura de la Virgen; parte de su torso se ve cubierto por una túnica de color oscuro y se ve su mano derecha. En el extremo opuesto de la pintura se descubren las imágenes de los otros dos Reyes Magos; Gaspar, quien se identifica con una corona sobre su cabeza de cabello castaño y rostro barbado, se observa representado de un tamaño ligeramente más pequeño que los personajes principales; viste una túnica verde de finas telas bordadas y debajo de ésta aparece una camisa en tonos claros de mangas largas con puños y cuello; su capa se vislumbra con grandes pliegues que caen rectos a sus costados. Y Baltasar, de tez oscura se vislumbra en la parte media de la pintura hacia el lado derecho, justo detrás de la figura de Gaspar. Se presenta de medio cuerpo, casi de frente al observador. Viste igualmente una túnica sobre una camisa en tonos claros con mangas y un pequeño cuello, cubierto por una larga túnica que se exhibe sobre su hombro y brazo derechos. Su rostro casi no es perceptible. Por detrás de la figura de este personaje se aprecian más siluetas no muy bien definidas, de personas que también llegan a adorar al Niño y, hacia la esquina superior derecha, entre una porción de paisaje montañoso, destaca una estrella muy brillante de la cual emerge un resplandor circular, de donde escapa un rayo de luz que se dirige hacia la escena principal del cuadro.

En la parte superior izquierda se observa parte de una techumbre ruinososa a dos aguas, la cual contrasta con en la franja central de la porción superior que se encuentra representada en tonalidades muy oscuras, permitiendo resaltar las imágenes del conjunto central conformado por los personajes principales.

En la imagen de la figura 179, la cual no es muy nítida, se descubre la representación de la escena de *La Adoración de los Reyes*, en un dibujo realizado por el pintor flamenco Martín de Vos. La composición de este dibujo casi es igual que la de la pintura de la figura 178, pues se observa al grupo de los personajes principales, es decir, la Virgen sosteniendo al Niño sentado sobre sus piernas y, al Rey Mago Melchor arrodillado ante él y besando uno de sus pies, sólo que el copón, que lleva como regalo, lo sujeta con su mano derecha. Asimismo, se aprecia la figura de San José que emerge por detrás de la imagen de la Virgen, pero se aprecia con una fisonomía diferente, ya que aquí es representado como un hombre de mayor edad, quien se apoya sobre un bastón. Se aprecian las imágenes de los otros dos Reyes Magos, quienes se encuentran más cercanos al conjunto de personajes principales; Gaspar está de pie inclinando un poco su torso hacia el frente para mostrar el obsequio que lleva y, Gaspar, se muestra también de pie con la cabeza un tanto inclinada hacia la derecha, sosteniendo entre los brazos el regalo que lleva. Hacia la esquina superior derecha se revela la imagen de una estrella que emana un rayo luminoso hacia la parte central de la composición en donde se encuentra el Niño Dios. En el fondo, que se sitúa en la franja superior del dibujo, se descubren los trazos que representan edificaciones ruinosas.



Se puede observar que en el dibujo de la figura 179, los personajes conservan el mismo tamaño, es decir, no se ven sus siluetas reducidas como se pueden apreciar en la pintura de la figura 178.

Asimismo, el artista flamenco Martín de Vos realizó una pintura con este tema de *La Adoración de los Reyes*, la cual se muestra en la figura 180, en donde los personajes principales se observan casi en la misma disposición que en las imágenes de las figuras 178 y 179, sin embargo, aquí en la figura 180, la composición considera más elementos, por lo que el conjunto de la Virgen con el Niño y el Rey Mago Melchor se sitúan hacia la parte inferior izquierda; las figuras de San José, y los reyes Gaspar y Baltasar se ubican sobre una línea inclinada que parte de la franja media izquierda hacia la parte inferior derecha del cuadro.

Fig.178. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *La Adoración de los Reyes al Divino infante*, ca. 1610. Óleo sobre madera, 2.48mx1.55m. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de: <http://artecolonial.files.wordpress.com/2011/02/la-adoracion3b3n-de-los-reyes-baltasar-de-echave-orio.jpg> . Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.



De la misma forma, se observan más figuras de distintos personajes anónimos que llegan a adorar al Niño, quienes están ubicados principalmente hacia la parte derecha del cuadro; se muestran con ciertas características utilizadas por el pintor flamenco, por ejemplo: la vestimenta de tipo romano del Rey Mago Baltasar, los animales que asoman detrás de la multitud de personas en la franja posterior del conjunto; la imagen con las edificaciones de una ciudad que conforma el paisaje del fondo en donde aparece en el cielo un rompimiento de gloria del cual emerge una brillante estrella entre las grandes nubes y las ruinas de una construcción en el lado izquierdo.

Fig. 179. Martín de Vos(1532-1603), *Adoración de los Reyes Magos*, c.1590-5. Pluma y tinta marrón y lavado, 202 x 160 mm. Colección particular. Imagen procedente de:<http://www.hawley-field.com/portfolio/maerten-de-vos/>. Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.



Fig. 180. Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los Magos*, 1599. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Valenciennes. Valenciennes, Francia. Imagen procedente de:<http://www.valenciennes.fr/fr/minisites/vie-active/culture/musee/les-collections-permanentes/visite-guidee/xvi.html> . Fecha de consulta: 13 de enero de 2013.



Fig. 181. Joan Collaert (1561/62-1620)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], Adoración de los Reyes, s.f. Grabado, 12,8 x 15,2 cm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.claudoscope.eu/prenten/mdevos/voscoll_maria.htm . Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.

M. de Vos inuent.

Ioan. Collaert sculp.

Detalle fig. 181.

Martín de Vos hizo varios trabajos sobre este mismo tema, *La Adoración de los Reyes*, en donde se observan a los personajes principales prácticamente en la misma posición y algunos elementos como la luminosa estrella que aparece en el cielo emanando un rayo de luz hacia el lugar en donde se encuentran los personaje principales. Además, también aparecen las edificaciones ruinosas que enmarcan o son parte del fondo de las composiciones; el vestuario de los personajes es de tipo romano y, por lo menos, en los tres grabados que se exhiben a continuación, es decir, en las figuras 181, 182 y 183, las siluetas de la Virgen sentada con el Niño en brazos y arrodillado frente a ellos está el personaje que representa a Melchor. Los otros dos Reyes Magos junto con San José, aparecen a su alrededor en variadas disposiciones.

En la imagen de la figura 184, se aprecia un grabado realizado en 1511 por Alberto Durero, artista alemán, quien con sus trabajos como es el caso de este grabado influyó en los artistas del siglo XVI, como lo fue con certeza en Martín de Vos, ya que al observar el grabado del artista alemán, se nota un gran parecido con el grabado de la figura 183, que Joan Sadeler realizó en base a un dibujo de Martín de Vos. Seguramente, el grabado de la figura 184, fue el antecedente de otros de los trabajos que Martín de Vos realizará sobre este mismo tema y, que después éstos influyeran en otros artistas como en Baltasar de Echave Orio.



Fig. 182. Joan Sadeler (c.1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], La Adoración de los Reyes Magos, 1581. Grabado. Biblioteca Nacional de España, Colección

BDH,[La infancia de Cristo], Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

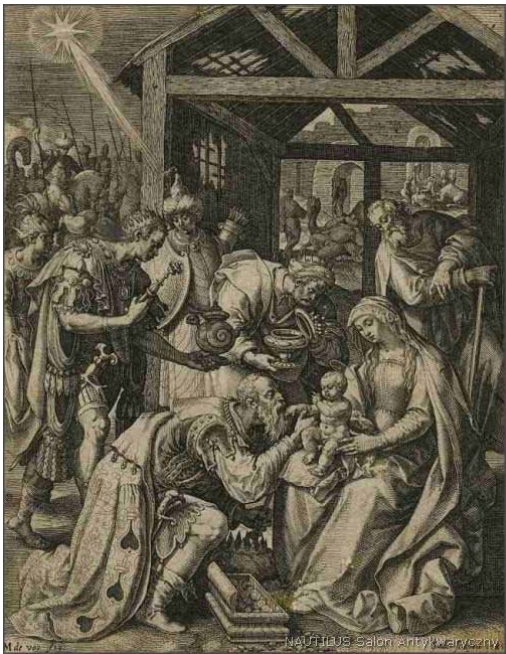
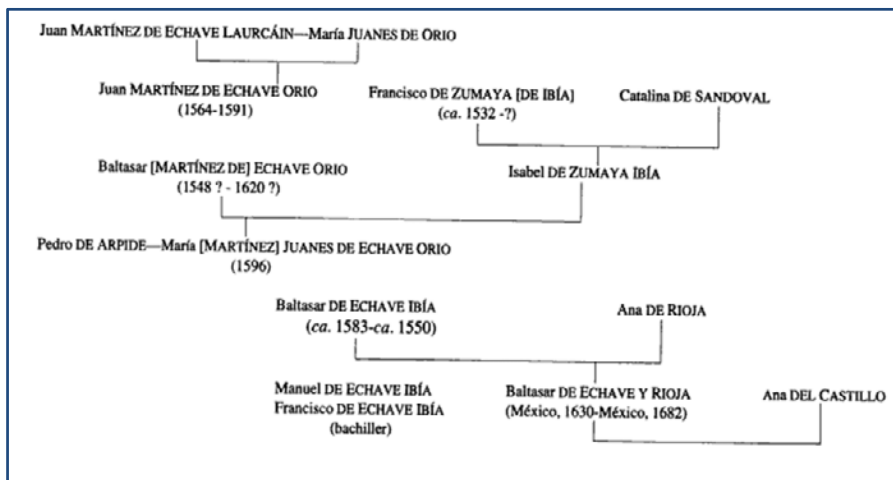


Fig. 183. Joan Sadeler (c.1550-1600) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], Adoración de los Reyes magos, 1585. Grabado, 170 x 130 mm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.antique.com.pl/aukcje/aukcja17_foto/047sadeler06_g.jpg . Fecha de consulta:20 de febrero de 2013.



Fig. 184. Alberto Durero (1471-1528), La Adoración de los Reyes, 1511. Grabado (xilografía). Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.reprodart.com/a/alberto-durero/ascensionofchristdrerc151.html> . Fecha de consulta:04 de marzo de 2013.

Fig.185. Árbol genealógico de Baltasar de Echave Orio. (La imagen del esquema proviene del libro: *Baltasar de Echave Orio, un pintor en su tiempo* de José Guadalupe Victoria, México, UNAM, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Volumen XIV, número 53, 1983, p. 75 .1994). Imagen procedente de: <http://artecolonial.wordpress.com/category/pintura/page/14/> . Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.



Su trabajo se estima importante, pues sobresale el buen manejo de la estructura humana; define muy bien contorno de sus imágenes, así como las partes de las formas que quedan con luz y las que permanecen en sombra, como se observa en los paños del vestuario. Asimismo, las siluetas de

los personajes se disponen en una ordenación sobre un eje diagonal que permite lograr un equilibrio entre los elementos que conforman la escena principal en un primer plano y con los elementos que quedan en la parte de atrás o el fondo. Considera el manejo de la perspectiva para construir un espacio virtual en donde coloca los elementos arquitectónicos.

«Echave además de pintor era escritor y gran señor; hombre culto y refinado; nos permite entrever en su obra su carácter señorial, autor de los discursos sobre la antigüedad de la lengua cantabra vascongada,....»³⁵²



Fig. 186. Retrato de Baltazar de Echave Orio y la portada de sus *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra – vascongada*. Imagen procedente de: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/36448>. Fecha de consulta: 09/02/2013.

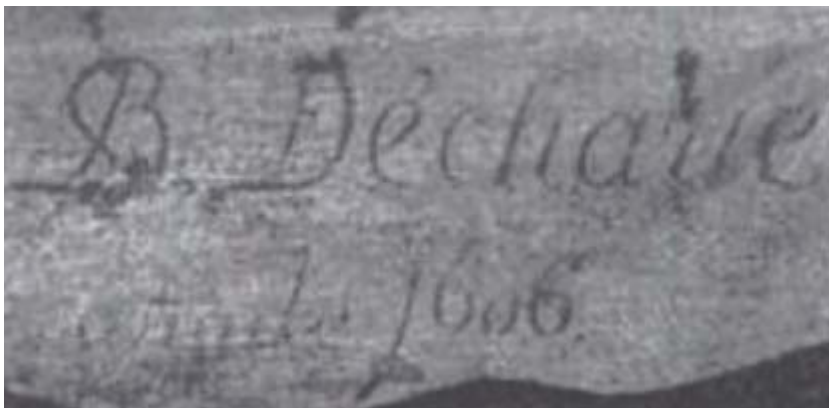


Fig. 187. Firma de Baltazar de Echave Orio. Imagen procedente de: <http://artecolonial.wordpress.com/2011/01/13/catalogo-de-firmas/>. Fecha de consulta: 09/02/2013.

En la pintura de la figura 188 se encuentra la pintura realizada por Baltazar de Echave Orio, la cual representa la escena del *Pentecostés*. En este cuadro se observa a los apóstoles reunidos en torno a la Virgen María, sentada al centro de la pintura, viste una gran túnica en tonos rojizos y sobre su cabeza se nota un manto que la cubre; en sus piernas se exhibe gran parte del manto de tela

³⁵² Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p.180

satinada con varios pliegues y en color azul; junto a ella hay otras personas al parecer femeninos, una de ellas une sus manos al igual que la Virgen en señal de oración. Se ven varios personajes de pie a los lados del grupo central; unos elevan sus manos y otro más se muestra también con sus manos juntas en señal de orar con la mirada hacia el cielo.

A los pies de la Virgen se observa un libro abierto sobre un escalón, en donde se aprecia parte del piso en el que se encuentran, en primer plano hacia la franja inferior de la pintura, un par de llaves de gran tamaño y una hoz; asimismo, esta porción del suelo divide hacia los extremos del cuadro a dos grupos más de personajes que seguramente representan a los apóstoles, arrodillados ante la imagen de la Virgen y del Espíritu Santo representado por una paloma blanca con sus alas extendidas y que aparece en un rompimiento de gloria justo al centro de un resplandor de forma circular en tonos amarillos y anaranjados, situado en la parte superior de la composición, en medio de espesas nubes de tonalidades grisáceas en donde asoman varios angelitos y querubines entre rayos luminosos que emanan de la figura del Espíritu Santo, transformados en pequeños fragmentos llameantes los que van a situarse sobre las cabezas de las personas allí presentes

Al fondo se distingue una edificación con un arco de triunfo en medio, por el cual se vislumbra una cubierta con soportes verticales y en la lejanía partes de un paisaje. La imagen de la pintura llevada a cabo por Baltasar de Echave Orio se encuentra tan bien representada, que se puede hacer presente el siguiente pensamiento:

«Pentecostés representa para San Lucas el nacimiento de la Iglesia por obra del Espíritu Santo. El Espíritu desciende sobre la comunidad de los discípulos -"asiduos y unánimes en la oración"-, reunida «con María, la madre de Jesús» y con los once apóstoles. Podemos decir, por tanto, que la Iglesia comienza con la bajada del Espíritu Santo y que el Espíritu Santo «entra» en una comunidad que ora, que se mantiene unida y cuyo centro son María y los apóstoles.»³⁵³

En la figura 189, se presenta también la escena del Pentecostés en un grabado realizado por Joan Sadeler en base a un dibujo de Martín de Vos. En esta imagen se puede apreciar la figura de la Virgen, sentada al centro de la composición, y junto a ella, también se ven sentados dos personajes, seguramente representando a dos de los apóstoles, uno de ellos se nota más alejado pues su figura se representa con un tamaño más pequeño.

Alrededor de este grupo de personas se encuentran otras siluetas que toman diversas posiciones al contemplar en la parte superior del grabado la imagen del Espíritu Santo, representado por una paloma con sus alas extendidas en medio de un gran resplandor que irradia hacia todos los presentes quienes, a su vez, ostentan una pequeña luz flameante sobre sus cabezas.

³⁵³ Ratzinger, Joseph, «*El camino pascual*», BAC POPULAR, Madrid, 1990, [Edición en Línea].
<http://mercaba.org/Benedicto%2016/pentecostes.htm>. Fecha de consulta: 30 de abril de 2013.

La escena se expone en un espacio interior a manera de salón, en cuyo techo se vislumbran algunas partes acasetonados, al igual que en ciertas secciones de los muros, cuyas aristas convergen en un punto central, situado encima de la cabeza de la Virgen, lo que propicia tener una sensación de profundidad virtual por la perspectiva de un punto de fuga con que esta composición se realizó.

Igualmente en la figura 191, se observa la imagen de la escena del Pentecostés representada en otro grabado realizado por Adriaen Collaert, en base a un dibujo de Martín de Vos. Esta composición se dispone en sentido vertical, al contrario de la de la figura 189, sin embargo, se observa un arreglo en el que aparecen los mismos personajes principales, que son la Virgen y los apóstoles.

Ella se aprecia sentada en la parte central pero hacia el lado izquierdo al igual que otros de los personajes, que parecieran estar colocados de acuerdo a una recta inclinada que inicia desde la cabeza de la figura que se encuentra en la parte inferior izquierda del grabado, la cual sostiene en sus manos un gran libro y, a la vez, gira su cabeza para observar la imagen del Espíritu Santo que es representada con una paloma blanca que en este caso, aparece de cabeza, situada en la parte media superior de la composición sobre un resplandor de forma circular dentro de un rompimiento de gloria, desde donde se despiden rayos de luz que se convierten también en pequeñas llamas las que se muestran sobre las cabezas de los personajes, que se encuentran en un recinto que exhibe sobre sus muros elementos como cornisas sobre la imagen de un arco y sobre un vano que se evidencia en la pared derecha.

La línea inclinada continua su trayectoria pasando por la cabeza de la Virgen, después pasa por la cabeza del personaje sentado junto a ella, es decir, hacia su derecha y, en su camino esta recta inclinada encuentra otras dos cabezas de las figuras de dos apóstoles que se ubican en el lado derecho, lo que junto con el recurso de tamaño permite crear una ilusión de profundidad.

Con certeza, Martín de Vos realizó varios dibujos con distintas versiones que representan un mismo asunto, como es el caso del tema del Pentecostés, como se puede verificar en las imágenes de las figuras 189 y 190, sin embargo, aunque el parecido de las composiciones de estos grabados podrían haber servido como base para que el artista vasco Baltasar de Echave Orio realizara sus propios trabajos, no es totalmente seguro que los tomara como modelos, ya que durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, que es el periodo de tiempo en el que ambos artistas hicieron gran parte de su obra, había muchos otros grabados, dibujos y pinturas realizados por otros creadores de origen europeo, que circulaban en el mundo de aquel entonces.



Fig. 188. Baltazar de Echave Orio(1558- h.1623), *El Pentecostés*, Óleo sobre madera. Iglesia de la Profesa; México, D.F. Imagen procedente de: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=78787364> . Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.

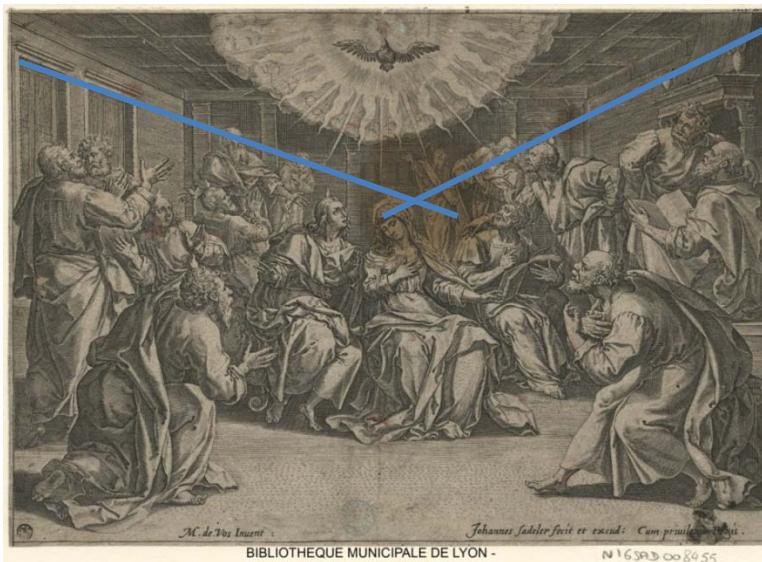


Fig. 189 Joan Sadeler (1550-1600) grabador, Martín de Vos(1532-1603) dibujó, *el Pentecostés*, s.f. Biblioteca municipal de Lyon, Francia. Imagen procedente de: <http://www.europeana.eu/portal/record/15802/FBCF1E41ECB28E1D2C24844428772BEC793BA98C.html>. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

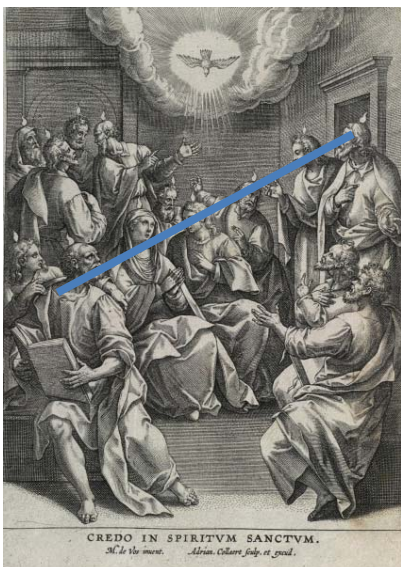


Fig. 190. Adriaen Collaert (ca.1560-1618) [grabado], Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], El Credo, entre 1585-1618?. Grabado, 100 x 140 mm. Biblioteca Nacional de España, Colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3134273.xml&dvs=1361819793784~187&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true Fecha de Consulta: 20 de febrero de 2013.

En un viaje realizado por el historiador de arte Manuel Toussaint en 1942 a la ciudad norteamericana de Washington, conoció el catálogo de la colección de pinturas de artistas mexicanos del siglo XVII, de la Galería Municipal de Arte de Davenport. Posteriormente, en diciembre de ese mismo año visitó la ciudad de Davenport localizada en el Estado norteamericano de Iowa³⁵⁴, en donde le fue posible estudiar las obras que estaban referidas en el catálogo de la colección de pinturas, pudiendo constatar que había «un grupo de obras que podían calificarse como excelentes. Otro, más numeroso, se veía formado por cuadros de calidad aceptable, y el gran conjunto que restaba lo constituían pinturas de menor importancia.»³⁵⁵ Entre los ocho títulos que el historiador consideró como de gran calidad se encontraban, «Los cuarto y quinto son los Apóstoles San Pedro y San Pablo, atribuidos a Baltasar de Echave Orio.»³⁵⁶ Los cuales se muestran en las imágenes de las figuras 191 y 192 del presente trabajo.

En la figura 191, se puede apreciar la escena en la cual se encuentra la silueta del apóstol *San Pedro*, quien se observa en un contrapuesto, es decir, parado apoyando su pierna derecha, descalzo sobre el suelo rocoso y de escasa vegetación, en donde se descubre un libro forrado, quizás con piel, junto a sus grandes y toscos pies, sobre el que cae la sombra que proyecta la figura del apóstol; arriba de una gran roca que se localiza atrás de estos elementos, se distingue la figura truncada de un gallo. La vestimenta de San Pedro es muy sencilla, está conformada por una túnica que le llega a las pantorrillas y se cubre con un manto muy simple que no se ostenta con grandes pliegues en la tela y no tiene una textura aterciopelada ni brillante. Entre el manto asoma su mano derecha con la que sujeta dos grandes llaves con cabeza en forma de corazón; su mano

³⁵⁴ Manuel Toussaint, *Pinturas coloniales mexicanas en Davenport, México*, UNAM, Anales IIE N°14, p.28.1946. http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. [Versión en Línea]. Fecha de consulta: 25/02/2013.

³⁵⁵ *Ibidem*, p.26.

³⁵⁶ *Ibidem*.

izquierda en la que se distinguen unos dedos muy alargados, la lleva a la altura del pecho. Su cabeza, algo calva, con cabello rizado y cano, y en su rostro barbado se aprecia su mirada que dirige al cielo. Su silueta no es alargada, más bien, representa a una persona de estatura normal y robusta, pues al observar el cuello, éste es muy grueso y fornido.

Al fondo se aprecia un paisaje en la parte inferior de la imagen y tiene un fragmento hacia la izquierda del cuadro, con una escena en formato pequeño, en la cual se distingue un personaje que es apresado; por detrás el cielo liso y brumoso ocupa casi las otras tres cuartas partes de su superficie. El cuadro presenta cierto contraste de claro oscuro que no se nota tan acusado. Atrás de la cabeza del apóstol se distingue una forma elíptica que representa su aureola.

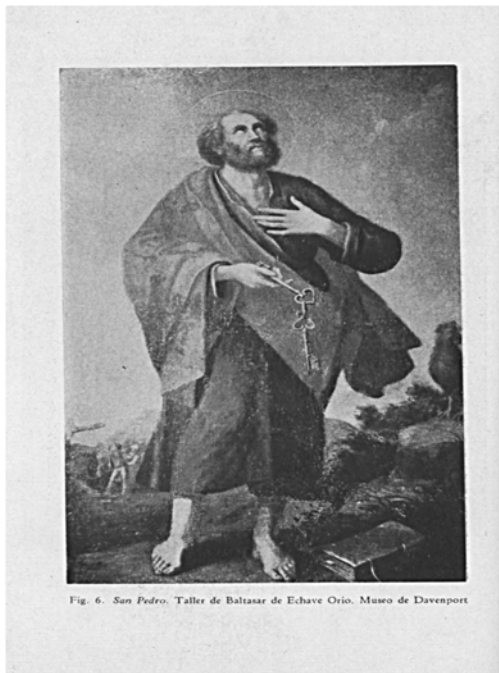


Fig. 191. Baltazar de Echave Orio (h.1558-1623) atribuido, *San Pedro*, s.f. (La imagen proviene del libro: *Pinturas coloniales mexicanas en Davenport* de Manuel Toussaint). Imagen procedente de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. Fecha de consulta: 25/02/2013.

La imagen de *San Pablo* aparece representada en la figura 192, en donde se observa al apóstol parado en un contrapposto, también sobre un suelo rocoso de escasa vegetación, en donde se muestran sus grandes y toscos pies, muy parecidos a los de *San Pedro* quien aparece en la figura 191. El apóstol *San Pablo* viste una larga y sencilla túnica que llega un poco más abajo de sus pantorrillas. Un gran manto cubre parte de su torso y, lo sostiene a la vez que a un gran libro, con el brazo izquierdo, en donde se aprecian los grandes pliegues de una tela de color claro de dónde asoma su mano izquierda con largos dedos nudosos, distintos en comparación con los finos dedos de las manos de la figura de *San Pedro* que aparece en la figura 191. Muestra su brazo derecho extendido para sujetar con la mano una larga y delgada espada que posa de punta sobre el suelo. Exhibe de frente su cabeza que muestra cabello castaño rizado y, su rostro barbado mira hacia el espectador. En el fondo se observa un paisaje en donde se evidencia una escena con algunos personajes que representan a un grupo de soldados romanos, uno de ellos va a caballo. También,

en la parte trasera asoma una porción del paisaje y se manifiesta un cielo con nubosidad hacia la parte superior de la imagen.

«Los dos apóstoles. San Pedro y San Pablo, presentan también un problema relacionado con los Echave. Efectivamente se trata de uno de los dos primeros artistas de este nombre, pero me inclino a creer que más bien se deben a Echave Íbia, que no al primero de los Echave al cual recuerdan efectivamente: véase si no sus pies, idénticos a todos los que pintó el gran vascongado; pero las manos son diversas, los rostros sobre todo el de San Pedro, recuerdan a Echave Íbia, de modo que la hipótesis más plausible consiste en suponer que los cuadros proceden del taller de Echave Orio y que colaboraron en ellos, además de él, su hijo, el segundo de los Echave.»³⁵⁷

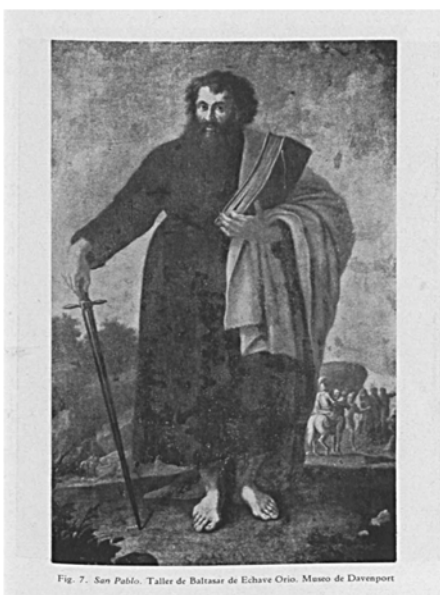


Fig.192. Baltasar de Echave Orio (h.1558-1623) atribuido, *San Pablo*, s.f. (La imagen proviene del libro: *Pinturas coloniales mexicanas en Davenport* de Manuel Toussaint). Imagen procedente de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.

Probablemente estos cuadros de las figuras 191 y 192, recién descritos, fueron realizados en parte por el pintor vasco Baltasar de Echave Orio, ya que difieren en algunos aspectos, por ejemplo, en la forma de los dedos, en de las manos de *San Pedro* son delicados y largos, a pesar de que el apóstol Pedro era una persona de edad, en comparación con los nudosos dedos de las manos de *San Pablo*, los cuales se evidencian en la imagen de la figura 192. Quizás, el maestro Baltasar de Echave Orio dirigió o inició estos cuadros y en su conclusión intervinieron otras personas que colaboraban con él en su taller, pudiendo ser entre ellos, su hijo, el pintor Baltasar de Echave Íbia.³⁵⁸

³⁵⁷ Manuel Toussaint, *Pinturas coloniales mexicanas en Davenport, México*, UNAM, Anales IIE N°14, p.28.1946. http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. [Versión en Línea] . Fecha de consulta: 25/02/2013.

³⁵⁸ *Ídem*.

Aun así, estas pinturas muestran gran parecido en su composición con los cuadros que se observan en las figuras 193 y 194, pinturas con las imágenes que representan a los apóstoles *San Pablo* y *San Pedro*, respectivamente, realizadas por el pintor flamenco Martín de Vos.

Tanto en los trabajos del pintor Vasco como en los del pintor flamenco, los personajes principales aparecen al centro de la composición abarcando gran parte de la superficie del cuadro en donde en la porción inferior se observa un suelo rocoso con escasa vegetación y, en dirección a los extremos derecho e izquierdo asoman fragmentos del paisaje. Aunque en las pinturas del maestro Baltasar de Echave Orio, los personajes principales no se revelan en un rompimiento de gloria, si se manifiestan sobre un fondo conformado por un cielo brumoso, que ocupa más de la mitad de la superficie destinada como fondo del cuadro.

Los personajes principales visten, en todas las imágenes de las figuras 191, 192, 193 y 194, sólo un manto largo y una túnica muy sencilla; los apóstoles van descalzos mostrando una anatomía de los pies muy bien definida y hasta parecida. El apóstol San Pedro es representado con cabeza calva, cabello cano y rizado y, su rostro aparece barbado al igual que el rostro de San Pablo, pero aquí su imagen ostenta una cabeza con abundante cabellera castaña y rizada. Otros elementos que aparecen en estas imágenes son el libro, la espada, y las llaves.

Posiblemente, para finales del siglo XVI, los cuadros del pintor flamenco Martín de Vos, que actualmente se aprecian en la Catedral de Cuautitlán, ya estaban en México, siendo posible que se tuvieran noticias de éstos en el taller del maestro Baltasar de Echave Orio, por lo que pudieron servir como modelo para las pinturas que aparecen en las imágenes de las figuras 191 y 192. Sin embargo, llegaron al nuevo mundo muchos grabados con variadas imágenes de iconografía religiosa con escenas de las vidas de los santos y mártires como la imagen de un grabado que realizó Antonie Wierix en base a un dibujo de Martín de Vos, la cual se puede apreciar en la figura 195, en donde se ve la figura del apóstol San Pablo quien se aprecia de pie, descalzo, sobre un suelo rocoso, vistiendo un gran manto plegado a la altura de la cintura sobre una túnica larga sencilla sin ningún adorno. Se observa también en posición de contrapposto, con su cabeza de abundante cabello rizado girando hacia su derecha; el rostro de abundante barba. Encima de su cabeza aparece un forma elíptica que representa una aureola. Con su brazo y mano izquierdos sujeta un gran libro y, con el brazo derecho, que muestra extendido, sostiene con la mano una espada muy larga tipo mandoble, que tiene casi la altura del apóstol, la cual posa sobre el piso rocoso. En este grabado al parecer, se contempla un paisaje en perspectiva que se dispone casi en toda la superficie que conforma el fondo de la composición.

No obstante, a pesar que las imágenes de los cuadros mostrados en las figuras 191 y 192 no presentan esa delicadeza habitual en sus rasgos, como se puede observar en otras pinturas del maestro vasco, los personajes en estas imágenes se manifiestan por medio de los ojos, como se aprecia en la mirada suplicante que se ve en el rostro de *San Pedro* en la figura 191; y se estima la influencia del pintor flamenco Martín de Vos sobre estas obras de las figuras 191 y 192, considerando la construcción de las composiciones, la anatomía y la disposición de sus personajes dentro del paisaje.



Fig. 193

Fig.193. Martín de Vos (1532-1603), *San Pedro*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.



Fig.194

Fig.194. Martín de Vos (1532-1603), *San Pablo*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.



Baltasar de Echave Orio presenta en sus composiciones medida y equilibrio. A pesar de también tomar modelos o prototipos, grabados, generalmente de carácter religioso que interpreta con mucha armonía.

Fig. 195. Antonie Wierix (ca.1555-1064)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo];Gerard de Jode(1509-1591)[editor], *San Pablo*,1585. Grabado con Buril, 200 x 136 mm. Biblioteca Nacional de España, Colección BDH, [Cristo, los doce apóstoles y san Pablo], Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3122906.xml&dvs=1365443649712~688&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true. Fecha de consulta: 10/02/2013.

*

3.3.4 Luis Juárez.

Luis Juárez es un *personaje reconocido en el país por su trabajo pictórico*³⁵⁹ del cual se preservan varios ejemplos en algunos museos de México, como el Museo Nacional de Arte y el Museo de Guadalupe en el Estado de Zacatecas. Este afamado artista desarrolló un amplio trabajo en las primeras décadas del siglo XVII en la Nueva España, «...su labor va de 1600 a 1635, pero es indudable que había a empezado a pintar desde fines del siglo XVI.»³⁶⁰ Y por la información obtenida, como se presenta a continuación, *se piensa factible el nacimiento del pintor en España*,³⁶¹ por lo que se estima, de la misma manera que en los casos de los tres pintores anteriores referidos en este estudio, que el comienzo de su aleccionamiento artístico fuera allí.

«... cuando casó en 1609 con Elena de Vergara, en el Sagrario de la capital mexicana, tuvo que traer «mandamiento», requisito exigido por la legislación eclesiástica entre quienes no eran de la jurisdicción donde contraían matrimonio... en algunos documentos aparece como Luis Juárez de Alcaudete, este último apellido de nombre idéntico al de una población en Andalucía.»³⁶²

Al parecer tuvo trato y comunicación con el pintor de origen europeo Baltasar de Echave Orio aunque «no existe la afirmación rotunda de que Juárez fuera discípulo directo del gran vasco [...] se puede inferir simple continuación de la manera de pintar de Echave.»³⁶³

De sus pinturas, «el catálogo de su producción cierta y conocida consta de cuarenta y siete cuadros»³⁶⁴; se puede apreciar que sus creaciones *responden a la atención y requerimientos de la sociedad novohispana*³⁶⁵ de principios del siglo XVII. Asimismo, se le considera como uno de los *artistas más representativos de la producción pictórica que se generó durante esos tiempos del periodo virreinal*³⁶⁶ en México. En el trabajo artístico de Luis Juárez se pueden percibir ciertas características que lo definen singularmente, por ejemplo, la dulzura, la suavidad y delicadeza de sus pinturas utilizando en ellas asiduamente los tonos claros, como en un ambiente encantado; las figuras de los ángeles muestran gráciles cabezas con “cabello rubio y rizado”, las cuales se advierten en casi todos sus cuadros, como realizadas con un mismo modelo.

«Su estilo caracterizado por un colorido suave, esfumado; por composiciones complejas, personajes de rostros añiados y dibujo delicado; expresividad religiosa e ingenua fantasía mística, lo hacen uno de los artistas que ponen fin al renacimiento tardío mexicano al terminar el primer tercio del siglo XVII.»³⁶⁷

³⁵⁹ Rogelio Ruíz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, UNAM, IIE-Monografías de arte /15, p.8

³⁶⁰ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, (1ª. ed., 1965), México, UNAM -IIE, 1990, p.74

³⁶¹ Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, p.9.

³⁶² Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, Artes Plásticas y Decorativas, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997, p. 216

³⁶³ Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, p.84

³⁶⁴ Rogelio Ruíz, Gomar, *op. cit.*, p.81

³⁶⁵ *Ibidem*, p.91

³⁶⁶ *Ídem*.

³⁶⁷ Guillermo Tovar y Teresa, *op. cit.*, p.204

La producción artística de Luis Juárez, atiende casi únicamente a *pinturas de tema religioso*³⁶⁸; dado el gusto de su tiempo, siguió la costumbre de apegarse a los modelos establecidos en donde se representaban las escenas religiosas más recurrentes como los temas de las vidas de Jesús y la Virgen, así como las de los santos o mártires cristianos, quienes se revelan en muchos de sus cuadros como si estuvieran en un arrobamiento espiritual; sus trabajos se aprecian con una disposición y estructura muy parecida, hasta cierto punto *uniforme*. José Bernardo Couto, en su libro *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, anotó sobre la pintura de Luis Juárez, que su estilo presentaba una homogeneidad tal que, «un solo cuadro suyo bien autenticado podría servir de ejecutoria a todos»³⁶⁹ los demás.

En la imagen de la figura 196 se observa la escena de *San Miguel venciendo al demonio* en donde la silueta del arcángel es dispuesta al centro del cuadro, un tanto hacia la parte superior, encontrándose en una posición muy dinámica, de tres cuartos a la vista del espectador, pero con todos los miembros de su cuerpo en distintas posiciones. La cabeza que exhibe una “cabellera rizada y rubia”, se presenta inclinada hacia la derecha y el rostro de tez muy blanca y sonrosada con delicados rasgos mira hacia la parte inferior, en dirección a la figura del diablo. Asimismo, su torso, luce casi de frente, con un ligero movimiento hacia la izquierda, sobresaliendo sus brazos en diferentes posturas; el derecho aparece levantando una especie de lanza que expone en el extremo superior un ondulante banderín de tela en tono claro con la leyenda « *¿Quién como Dios?*», y la lanza con una punta muy aguda situada con una ligera inclinación, igualmente se dirige hacia la figura del demonio. Mientras, el brazo izquierdo se ve al centro casi en posición horizontal con la palma de la mano extendida en una posición de tres cuartos, es decir, como si estuviera deteniendo un plano imaginario, transparente y oblicuo, lo que sugiere un espacio ilusorio.

El ángel está vestido como un militar romano, con una elegante coraza sobre su torso, percibiéndose a la imagen del sol resplandeciente a la altura de su músculo pectoral derecho encima de un fondo azul profundo, en donde muestra figuras de pequeñas estrellas doradas y, varios listones con ribetes del mismo color que asoman desde el remate lobulado del borde inferior. Sus alas puntiagudas se extienden de manera frontal hacia la vista del espectador; una de ellas está parcialmente cubierta por el banderín que sujeta el ángel, y la otra emerge entre el manto de tonos carmesí de textura rígida que se muestra cubriendo la espalda junto con su hombro derecho, reflejando luminosidades de tonos muy claros entre sus zigzagueantes (o quebrados) pliegues.

Sobresale una manga elegantemente dispuesta, visible sobre el brazo izquierdo, la cual es parte de una túnica corta de color bermellón, que deja al descubierto las piernas del ángel, apreciándose las rodillas de piel muy blanca. Sobre las piernas se ven unos finos botines de tipo romano que le llegan hasta la altura de las pantorrillas, adornados con listones plegados. Un largo manto de color verdoso que asoma entre las piernas del arcángel, sobresale exponiendo unos pliegues de apariencia acartonada, dan la sensación de pesantez.

³⁶⁸ Rogelio Ruíz Gomar, *op. cit.*, p.111

³⁶⁹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947, p.63



Fig. 196. Luis Juárez (1585 – 1639), *San Miguel Arcángel* (s/f). Óleo sobre madera, 172 x 153 cm. MNA. Imagen Procedente de: <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5149535218/sizes/m/in/photostream/> Fecha de consulta: 02 de febrero de 2013.

Uno de sus pies posa sobre la espalda del diablo, quien se observa en la parte inferior del cuadro, en donde se aprecia que casi cae de bruces, a no ser porque se detiene al apoyar su mano izquierda, que exhibe unas garras de color obscuro, sobre una especie de roca humeante en tonos azules y grises; también apoya su pie izquierdo sobre una pequeña porción de suelo deforestado en el ángulo inferior derecho de la composición.

La figura del diablo se presenta desnuda con piel morena; una larga cola como de rata, gris y curvilínea que nace desde su espalda baja, se enrosca entre sus piernas, cuyo bien conformado contorno contrasta con el fondo compuesto por parte de un paisaje, en donde se nota el recurso compositivo del tamaño para enfatizar la sensación de profundidad aparente. Detrás de las imágenes de los personajes principales de esta pintura, se observa un cielo lleno de nubes tormentosas en tonalidades claras, no contrastantes, las que dejan entrever rayos de luz que las atraviesan, abriéndose en un rompimiento de gloria que está hacia la parte superior justamente detrás de la cabeza del arcángel.

En el cuadro se vislumbra una línea diagonal compositiva que va de la esquina superior izquierda hacia la parte opuesta, es decir, la esquina inferior derecha; está conformada por distintas partes de varios elementos que se alinean en ella, empezando en el ángulo superior izquierdo donde se avisa una porción de la superficie del cuadro en color obscuro, después está una parte del banderín junto con el puño que sostiene la lanza, la cual se desvía un poco con respecto a esta diagonal imaginaria, continuando por el brazo derecho del ángel que se une visualmente con la manga de su brazo izquierdo y prosigue hasta donde encuentra un punto de apoyo en su rodilla derecha alineada con la testa del diablo, después para proseguir en esta diagonal ficticia, que se

acentúa con el brazo izquierdo del diablo, quien apoya la mano garruda sobre una piedra gris ubicada en la esquina inferior derecha, en donde se termina el cuadro.

La imagen del arcángel Miguel que se observa en la figura 196, es muy parecida a la imagen de San Miguel de la figura 197, pues se aprecia la similitud en las cabezas de “cabello rubio y ensortijado”, las que expresan serenidad en un rostro de tez muy clara y finas facciones; el vestuario de tipo romano que exhiben las dos imágenes está conformado por una coraza en cuya superficie están representados varios cuerpos celestes como el sol y otras estrellas. Asimismo, se ve una túnica corta con mangas elegantemente dispuestas sobre sus brazos y, por debajo de esta prenda se dejan ver sus piernas de piel blanca calzando unos botines adornados con unos listones cuidadosamente anudados en el borde superior, en ese espacio aparece también el ondulante y largo «manto volador».³⁷⁰

La imagen del arcángel Miguel que se muestra en la pintura de la figura 197, fue hecha en 1581 por el pintor flamenco Martín de Vos y, la imagen de San Miguel de la figura 196 corresponde a la pintura realizada por el maestro Luis Juárez, seguramente hacia las primeras décadas del siglo XVII.

«Don Francisco de la Maza se expresó de él en términos por demás amables. Es, dice, un pintor ascético, luminoso, muy personal, en sus persistentes figuras, entre las que destacan sus ángeles: mancebos rubios de rizada cabellera de los cuales él es el introductor en la pintura mexicana, al seguir los modelos del flamenco Martín de Vos.»³⁷¹



Fig.197. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

³⁷⁰ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 36.

³⁷¹ Rogelio Ruíz, Gomar, *op. cit.*, p. 109

En la figura 198, se presenta la pintura con la escena del *Ángel de la guarda*, realizada por el artista novohispano Luis Juárez. En este cuadro se observa nuevamente la silueta de un ángel de apariencia similar a las manifiestas en las figuras 196 y 197. Aquí en la figura 198, el ángel también es un joven con un rostro de finos rasgos y mirada afable, de “rizada y rubia cabellera”, su cuerpo está en una posición de tres cuartas partes hacia la vista del espectador y en un contrapposto muy característico, pues la pierna delantera, aunque joven y vigorosa se ve arqueada asomando parcialmente a través de una túnica corta de color rosa con reflejos muy brillantes en los pliegues y ceñida con un largo listón. La manga del brazo derecho tiene un delicado dobléz que deja al descubierto el hombro y el músculo pectoral que se enseñan con cierta sensualidad, para sostener con la mano izquierda una especie de pequeña espada flamígera. Por la parte baja de la túnica sobresale el manto en un tono verdoso de pliegues zigzagueantes que le dan una apariencia rígida. Calza unos botines con aspecto de medias descubiertas en las puntas y dobleces esmeradamente dispuestos a la altura de las pantorrillas.



Fig. 198 . Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *el Ángel de la guarda*, (s/f). Óleo sobre madera, 174 x 150cm. Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F. Imagen procedente de: <http://> Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.

Las alas del ángel se presentan con diferentes inclinaciones; el cuidadosamente bien definido brazo izquierdo del ángel, se nota casi con la misma inclinación que el ala derecha, lo que acentúa la ilusión de espacio en la composición, pues pareciera que estos elementos siguieran las líneas de fuga provenientes de un punto ubicado hacia el vértice superior derecho del cuadro, precisamente en donde emerge un torrente de luz enmarcado por un contrastante delgado borde de oscuras nubes. El ángel eleva su brazo izquierdo mostrando la palma de su mano y señalar el firmamento, para manifestar de esta forma al niño que tiene a su lado, que el cielo lo protege; a su vez, el niño, quien está ricamente ataviado con un traje conformado por una gorguera o lechuguilla, un jubón de tela bordada y brocada sobre un ropón en color rosado con puños probablemente de encaje y un tipo de pantalones cortos llamados greguescos ceñidos a la altura de las rodillas con unos elegantes listones rosados, sobre unas medias del mismo color; calza unos zapatos oscuros

anudados con lazos en forma de moño; su pie derecho lo posa sobre una especie de escudo circular de acero; con su mano izquierda sostiene un sombrero negro, igualmente ataviado con un moño y elevando su brazo derecho, con mirada serena, ve de frente al espectador para indicarle con ese ademán, que el ángel lo protege.

Hacia la parte izquierda, en la franja inferior de la pintura se advierten otros dos personajes, uno de ellos es una mujer quien sólo aparece representada por su cabeza que exhibe un cabello lacio castaño con reflejos luminosos, adornado con unas plumas de color guinda, así como de varios listones en forma serpentina. La mujer tiene un rostro de finos rasgos y tez clara, el cuello se encuentra rodeado de collares de perlas y el seno derecho se ve al descubierto por encima de la tela doblada de la parte delantera de su vestido; la mirada que dirige hacia el ángel, no es muy amigable. Junto a ella aparece la figura de casi medio cuerpo del demonio con una cabeza de cabello rizado y color negro en donde asoma uno de los cuernos; el rostro tiene toscos rasgos y unos labios que no alcanzan a definirse. La oreja derecha se nota puntiaguda; de cuello fornido en la parte superior de su torso en donde se advierten unos fuertes brazos y manos con uñas en forma de garras con las que sostienen una barreta con punta curvada, que presenta como un objeto intimidante dirigido al escudo de acero en forma circular sobre el cual el niño tiene apoyado uno de sus pies. Sin embargo, el ángel se revela de pie con su pierna derecha hacia adelante y firmemente apoyada entre estos dos personajes, (aquí parece retomar algo del cuadro de San Miguel de Martín de Vos) obstaculizando el paso al demonio; el ángel con su presencia le impide hacer daño al pequeño niño que está en la parte derecha de esta composición.

Asimismo, el fondo está ocupado por el paisaje distribuido en porciones con cierta inclinación, lo que permite junto a la disminución del tamaño de figuras como los árboles, y el cambio de tonalidad de algunos elementos, haciéndose más tenues para dar la sensación de lejanía, tener una sensación de profundidad aparente. El cielo se representa con nubes tormentosas en tonos grises y asoman entre ellas varios rayos de luz que emanan desde la brillante fuente que se encuentra en la esquina superior derecha.

A continuación, en la figura 199, está la pintura con la escena de *la Anunciación*, cuyo autor es Luis Juárez. En esta composición se observa a los cuatro personajes que la conforman, la Virgen, el arcángel Gabriel, Dios Padre y la figura de la paloma que representa al Espíritu Santo.

Se aprecia la figura del arcángel Gabriel, quien está ubicado hacia la parte izquierda del cuadro, su silueta es casi igual a la del ángel de la figura 198, con excepción de ciertos detalles como el color anaranjado del manto que sobresale a la túnica corta de tono rosado adornada con un ribete de encaje en su orilla; estas prendas con los pliegues alargados, no se ven tan acartonados. Asimismo, se nota más redondeada la rodilla del ángel, la cual asoma entre las telas del manto y túnica. Los botines que calza conservan el mismo tratamiento a los de la figura 198, sólo que el listón del borde superior tiene un tono más oscuro. El brazo derecho del ángel sostiene una rama de flores de azucena y las alas en tonalidades claras.

Hacia el lado derecho del cuadro se percibe la figura de la Virgen, quien se muestra arrodillada sobre su pierna izquierda, ante una mesita cuya superficie está tapada por un paño en donde se ve

un atril con un libro abierto; la mesita está sobre una tarima representada en perspectiva aérea oblicua.



Fig.199. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *La Anunciación*, (s/f). Óleo sobre madera, 122 x 83cm. Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F. Imagen procedente de: http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2897 . Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.

Su cabeza de larga y castaña cabellera es cubierta por una pequeña mantilla semitransparente; su rostro muestra una tez muy blanca y sonrosada; dirige su mirada hacia el piso en señal de obediencia, uniendo las manos con sus bien definidos y delicados dedos. Su vestimenta es una sencilla túnica de mangas largas con tela en color rosa, cuyos pliegues reflejan mucha luminosidad, al contrario del gran manto de color azul profundo de tela ribeteada con encaje dorado que cubre su cuerpo. Hacia el ángulo superior derecho se distingue un paño de color verde oscuro con pliegues que reflejan una luz amarillenta y, hacia el lado opuesto irrumpe un rompimiento de gloria en donde aparece la imagen de Dios Padre emergiendo entre brillantes y espesas nubes, vistiendo un manto y una gran mitra sobre su cabeza de cabello cano y con el rostro barbado.

En la parte central del conjunto y enmarcado por el brazo izquierdo que eleva el ángel, así como por el contorno de su cabeza, emerge un gran resplandor circular muy luminoso en donde se vislumbra la imagen de una blanca paloma que representa al Espíritu Santo. Esta parte del cuadro con gran brillantez contrasta con la parte derecha de la composición, que tiene casi una total oscuridad, donde sólo asoma el gran paño verde. El piso es representado con piezas de losetas cuyas aristas conforman las líneas de fuga de la perspectiva oblicua, lo que permite al observador tener una sensación de profundidad espacial.

En la imagen de la figura 200, se presenta un fragmento de un grabado con la escena de *la Natividad*, realizado por Joan Sadeler, en base a un dibujo de Martín de Vos. En este trabajo la

composición de este pequeño fragmento es parecida a la del cuadro que se ve en la figura 199, realizado años más tarde por Luis Juárez. En el grabado, la silueta de la Virgen se ve arrodillada con las manos unidas en señal de oración, mientras su cabeza gira para poder ver al ángel que aparece en el lado izquierdo levantando su brazo derecho hacia una nubosidad de forma elíptica con un centro refulgente en donde se vislumbra un mensaje que muestra a la Virgen.

La escena se desarrolla en el interior de una edificación con arquitectura clásica, pues al frente de la imagen se aprecia un arco de medio punto que desarrolla una bóveda de cañón corrido como cubierta y, en la parte posterior se nota una estructura con balaustrada alrededor de una techumbre. Probablemente, el maestro novohispano Luis Juárez conoció este grabado, dada la similitud de las figuras de los ángeles expuestos en sus pinturas con los ángeles del artista flamenco Martín de Vos, por lo que este fragmento del grabado pudo servir como modelo para realizar su obra, ya que a pesar de la escala, se observan algunos elementos parecidos como lo es la silueta de la Virgen; sin embargo, no es totalmente irrefutable, ya que en ese tiempo circulaban muchos modelos (grabados) que fueron realizados por diferentes artistas europeos que igualmente pudieron servir como idea inicial para que los pintores que residían en el nuevo mundo ejecutaran sus trabajos.



Fig. 200. Joan Sadeler, el viejo (c.1550-1600)[grabado], Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Natividad*, (detalle). s.f. Grabado. Colección: Escenas de la vida de Cristo, Harvard Museos de Arte, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Imagen procedente de: <http://www.harvardartmuseums.org/art/241531> . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

En el cuadro de la figura 201 se representa la escena de *los Desposorios místicos de Santa Catalina*, en donde se observa una composición muy parecida a la que muestra el cuadro de *la Adoración de*

los Reyes al Divino Infante realizado por Baltazar de Echave Orio, referida en la figura 202; asimismo, la composición de este último cuadro, en donde se advierte a la Virgen y el Niño sentados hacia la parte izquierda de la pintura, es muy similar a varios trabajos del artista flamenco Martín de Vos, como se comentó en el sub capítulo anterior y aquí, se puede ver en la figura 203.

En la composición del cuadro de la figura 201, realizado por el pintor Luis Juárez se presentan diversos personajes alrededor de la Virgen y el Niño Jesús, como varios ángeles que aparecen entre las nubes irisadas de un rompimiento de gloria ubicado en la franja superior y hacia la parte central de esta obra. Los ángeles exhiben el “cabello rubio y rizado”, su rostro de tez muy clara y sonrosada revela delicados y suaves rasgos juveniles; también el Niño Jesús presenta este mismo tipo de facciones, muy parecidas a los rostros de los ángeles que están en las pinturas 196, 198 y 199, que fueron hechas por Luis Juárez, y estos ángeles, a su vez, se asemejan a la imagen de San Miguel de la pintura que se muestra en la figura 197, realizada por Martín de Vos.



Fig. 201



Fig.202

Fig. 201. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *Desposorios místicos de santa Catalina*, 203x122cm, Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F. Imagen procedente de: http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2897 . Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.

Fig.202. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *La Adoración de los Reyes al Divino infante*, ca. 1610. Óleo sobre madera, 2.48mx1.55m. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de: <http://artecolonial.files.wordpress.com/2011/02/la-adoración3b3n-de-los-reyes-baltasar-de-echave-orio.jpg> . Fecha de consulta: 9 de febrero de 2013.



Fig. 203.

Las imágenes de las figuras 201, 202, y 203 presentan una disposición similar en ciertos elementos compositivos, por ejemplo, los rostros de la Virgen y el Niño Jesús se avisan de tres cuartos a la vista del observador, destacando la figura de la Virgen quien se ve sentada hacia la parte izquierda de las imágenes, y sobre sus piernas cubiertas por un gran manto, aparece la figura del Niño Jesús, quien es sostenido por su madre; él sólo está cobijado por un pequeño paño. En la parte derecha de las tres composiciones se presentan otros personajes que se inclinan ante el Niño, en una actitud reverente. Alrededor del conjunto principal se advierten más siluetas que conforman las obras. No obstante, se alcanza a visualizar una línea imaginaria inclinada que va desde la parte superior izquierda hacia la porción inferior derecha, en donde se distribuyen varias de las figuras, entre ellas las de los personajes centrales.

Fig. 203. Martín de Vos(1532-1603), *Adoración de los Reyes Magos*, c.1590-5. Pluma y tinta marrón y lavado, 202 x 160 mm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.hawley-field.com/portfolio/maerten-de-vos/>. Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.

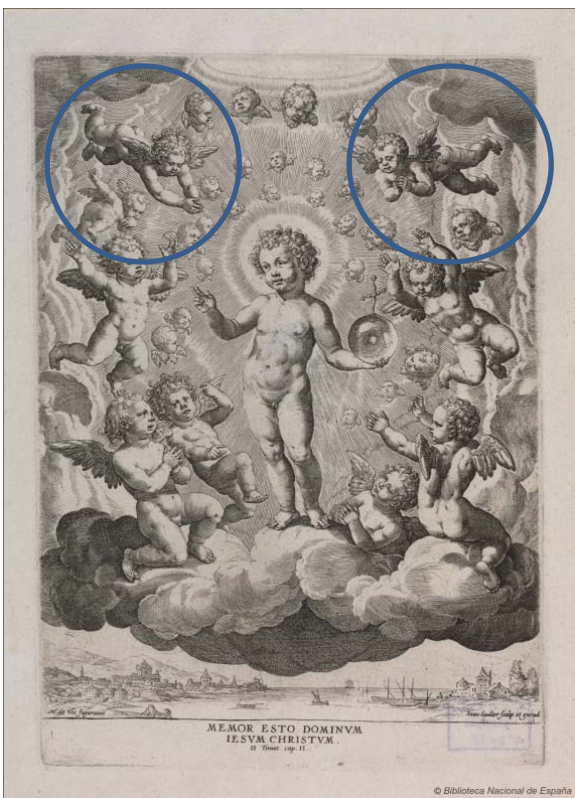
Sin embargo, en el fragmento del cuadro con la escena de *los Desposorios de la Virgen*, expuesto en la figura 204, se notan la siluetas de unos angelitos ubicadas hacia la sección superior de la pintura; se muestran con cuerpos de niños chiquitos, regordetes y, hasta cierto punto vigorosos; y aunque las facciones de sus rostros son muy semejantes a las de los ángeles de las pinturas de las figuras 196, 198, 199 y 201, realizadas por el artista novohispano Luis Juárez, en los angelitos de la figura 204 hay mayor similitud a los que se ven en la figura 205, correspondiente a la imagen de un grabado con la escena del Niño Jesús que se observa entre un rompimiento de gloria con grandes y densas nubes, rodeado de muchos angelitos y querubines, que se asemejan por la forma de los cuerpos y el tipo de facciones, con los angelitos de la figura 204, sobretudo a los angelitos que aparecen flotando en la parte superior de este grabado hacia ambos lados de la figura central, es decir, próximos a la esquina izquierda y derecha respectivamente, dispuestos con un efecto de simetría axial, para enmarcar al conjunto principal de la composición.

A pesar de que los temas expuestos en las imágenes de las figuras 204 y 205 no son los mismos, y por el antecedente de que en otros trabajos del pintor Luis Juárez, las figuras de los ángeles tienen ciertas similitudes con la imagen del arcángel San Miguel de la pintura de la figura 206, ejecutada por el maestro Martín de Vos, pudo acontecer que un grabado como el que se ve en la figura 205,

sirviera como modelo o inspiración para confeccionar una parte de la composición de un cuadro como el de *los Desposorios de la Virgen*, atribuido a Luis Juárez.



Fig. 204. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *Los Desposorios de la Virgen*, s.f. Óleo sobre madera. Museo de Arte Figge, Davenport, Iowa, Estados Unidos. Imagen procedente de: <http://www.figgeartmuseum.org/Collections/Mexican-Colonial.aspx?page=4>. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.



Los círculos en azul indican las figuras en las composiciones, tanto en la pintura como en el grabado.

Fig. 205. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Niño Jesús*, s.f. Grabado. Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1361592279984~5&locale=es_419&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true. Fecha de consulta: 22 de febrero de 2013.



Fig.206. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio* (detalle), 1581. Óleo sobre madera, 2.40 x 1.70 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.



Fig.207. Martín de Vos (1532-1603), *Niño Jesús.*, s.f. Óleo sobre tabla. Museo del Patriarca, Valencia, España. Imagen procedente de: <http://desdelaterraza-viajaralahistoria.blogspot.mx/2011/12/felicidades.html> . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

La imagen del *Niño Jesús* de la figura 207, corresponde a una pintura realizada por Martín de Vos, en ella se aprecia al Niño con expresión de delicadeza y docilidad. De pie en un contrapuesto al centro de la composición en medio de un resplandor dorado y sosteniendo con su mano izquierda una esfera que se expone como una gran perla, como para representar al mundo, exhibe una pequeña cruz en la parte superior. Su bracito derecho está en una posición inclinada que eleva

hacia el ángulo superior izquierdo; esto permite tener una cierta sensación de profundidad aparente, ya que la postura del brazo crea una sombra propia y otra sombra arrojada que se proyecta hacia el costado derecho del cuerpo del Niño, destacando la silueta de su talle, definida por la proyección oscura contra el fondo resplandeciente. Los dedos anular y medio de su manita se extienden en señal de bendecir. Aunque se muestra la figura de un niño de tierna edad, su cuerpo ostenta fuerza y dominio para apoyarse con un solo pie, pues no se manifiesta oscilante. Su cabeza de “ensortijado cabello rubio”, con delicadas y dulces facciones, se inclina hacia la izquierda del espectador.

En la figura 208 se observa la imagen de la pintura en muy mal estado con la escena *de la Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*, realizada por Luis Juárez. La figura del Niño se encuentra en el ángulo superior izquierdo del cuadro, suspendido, apoyando solo su pie derecho sobre varios querubines; con su mano izquierda sostiene una gran palma en posición vertical que se alcanza a ver junto con una ramita de flores (parecen azucenas); su brazo derecho, también lo eleva en línea diagonal en dirección a la esquina superior izquierda. Su cabeza de “rizada y rubia cabellera”, la dirige hacia la derecha, en donde está la imagen de San Antonio. Casi no se aprecian muy bien las facciones del Niño, pero se evidencia una tez muy clara; vestido con una túnica blanca de tela que transparenta su pequeño cuerpo de compleción muy similar al del Niño Jesús que aparece en la imagen de la figura 207, obra realizada por Martín de Vos. Asimismo, la imagen del Niño en la figura 208, aunque no se localiza al centro de la composición, emerge de una forma luminiscente ante la silueta del santo quien se ve arrodillado e implorando con los brazos extendidos.

«Aparentemente el santo está arrodillado, aunque no se distingue del todo, debido al daño en la pintura. Del lado izquierdo del santo se plasmó la imagen de una mesa cubierta con un mantel verde, sobre la cual hay un tintero con pluma y dos libros. La escena está enmarcada por un paisaje con árboles.»³⁷²

Se nota un enorme parecido entre la imagen del Niño Jesús de la pintura de la figura 208, obra del artista Luis Juárez con el Niño que se muestra en el cuadro de la figura 207, ejecutado por el pintor Martín de Vos; sin embargo, aunque fuera poco probable que esta obra la conociera el pintor Luis Juárez, y dado que Martín de Vos realizó muchos dibujos, los cuales fueron reproducidos en grabados que eran enviados al nuevo mundo, como el de la figura 205, pudo ocurrir que se copiara la imagen del cuadro de la figura 207 y el grabado llegara a estas tierras; asimismo, la imagen del Niño Jesús, a pesar de que represente a un niño de mayor edad, en el grabado de la figura 205, elaborado por el artista Joan Sadeler en base a un dibujo de Martín de Vos, ésta es muy semejante a la de la pintura 208, recién descrita. Por lo que se estima la

³⁷²«Restauran expertos óleo novohispano», El Diario (de Coahuila), sección internacional, Torreón Coahuila, 15 de septiembre de 2011, [edición en línea], <http://www.inah.gob.mx/boletines/250-proteccion-del-patrimonio/5239-restauran-oleo-novohispano-de-grandes-dimensiones> Fecha de consulta: 10/02/2013

influencia del artista flamenco en esta obra de la figura 208, ejecutada por el pintor novohispano Luis Juárez.



Fig.208. Luis Juárez, *Aparición del niño Jesús a San Antonio de Padua*, posible fecha 1610. Óleo sobre tabla, 2.00 x 1.50m. Museo Regional de Querétaro, INAH. Ciudad de Querétaro, México. Imagen procedente de: <http://www.eldiariodecoahuila.com.mx/notas/2011/9/15/restauran-expertos-oleo-novohispano-253581.asp> . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

El cuadro de la figura 208 pertenece al ex Convento de San Francisco de Santiago, lugar en donde se sitúa al Museo Regional de Querétaro desde 1936, y pertenece al Instituto Nacional de Antropología e Historia, el que se ha dado a la tarea desde el año 2011 de restaurar esta pintura realizada por el artista novohispano Luis Juárez.

«El coordinador de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del INAH y responsable de dirigir las labores de atención de la obra colonial, Alejandro de León, aseguró que en la parte inferior derecha del cuadro, se puede observar la posible fecha (1610) y firma del famoso pintor de la Nueva España, Luis Juárez (1585-1639).»³⁷³

³⁷³«Restauran expertos óleo novohispano», en *El Diario (de Coahuila)*, sección internacional, Torreón Coahuila, 15 de septiembre de 2011, [edición en línea], <http://www.inah.gob.mx/boletines/250-proteccion-del-patrimonio/5239-restauran-oleo-novohispano-de-grandes-dimensiones> . Fecha de consulta: 10/02/2013.



Fig. 209. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *La oración en el huerto*, s.f. Óleo sobre tela, 185 x 160cm. Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F. Imagen procedente de: http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2900. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.

En el cuadro de la figura 209 se observa la escena de *La Oración en el Huerto*, del maestro novohispano Luis Juárez. En esta pintura Jesucristo está arrodillado con los brazos extendidos en señal de oración, mirando afligido a un ángel que aparece, para reconfortarle, entre las nubes resplandecientes de un rompimiento de gloria, ofreciéndole un cáliz dorado que sostiene con sus manos. El ángel se avisa entre las iridiscentes nubes y un resplandor muy claro que se despidе hacia el ángulo superior izquierdo; cubre todo su cuerpo una doble túnica de color azul y verde con brillantes pliegues, ajustada a la altura de la cintura con largo listón rojo que se ve ondulante por detrás de sus alas, las cuales se muestran extendidas y de frente a la vista del espectador; la cabeza y el rostro del ángel se representan con la peculiaridad que caracteriza a las figuras de los ángeles de los cuadros de Luis Juárez, con “cabello rizado y rubio” con finas facciones de tez blanca y de dulce expresión. Jesucristo viste una sencilla túnica en color rojizo, con zigzagueantes pliegues refulgentes que le dan un aspecto muy rígido, acartonado, contrastando con su manto, el que casi no se nota pues está representado como una mancha oscura sin brillos, quizás para enfatizar la angustia que siente Jesús en esos momentos. En el ángulo superior derecho se observa parte del paisaje conformado por un tronco de árbol retorcido, cuya corteza refleja la luz proveniente del resplandor en la esquina superior izquierda, y que propicia un recodo en donde atendiendo al recurso del tamaño para producir un efecto de profundidad aparente se vislumbra una pequeña estructura a dos aguas que representa el acceso al lugar, es decir, al huerto de Getsemaní, y está iluminada con una pequeña antorcha. Asimismo, en la esquina inferior izquierda se avisan las figuras de dos hombres, uno de mayor edad, por la apariencia que le da el cabello calvo y cano, con seguridad es el apóstol Pedro; la otra figura corresponde a un joven, tal vez sea

el apóstol Juan o Santiago quienes se encuentran situados justamente debajo de la figura del ángel, están representados igualmente atendiendo al recurso de disminución del tamaño para dar esa sensación de profundidad virtual. Se puede considerar que los dos personajes principales de este cuadro están ubicados sobre una línea diagonal imaginaria, la cual se desarrolla desde el ángulo superior izquierdo y hacia la esquina opuesta. De igual forma, en la composición se puede apreciar que se compensa visualmente por las zonas que presentan un mayor brillo y colorido con las que quedan en tonos muy oscuros, los cuales dan una impresión de penumbra dentro de esta composición.

En este cuadro se aprecian elementos similares a las imágenes de las figuras 172,173 y 174, comentadas en el sub capítulo correspondiente al trabajo del maestro Baltasar de Echave Orio, las cuales abordan el tema de la oración en el Huerto o la oración en el Monte de los Olivos. En estas figuras se observan a los dos personajes principales que son el ángel apareciendo entre las nubes de un rompimiento de gloria y a Jesucristo arrodillado orando sobre una superficie rocosa muy plana. No obstante la similitud entre estos trabajos con el recientemente descrito de la figura 209 cuyo autor es Luis Juárez, hay algunos elementos muy particulares que reflejan la influencia del artista flamenco en el cuadro de la figura 209. Por ejemplo, el cáliz que es sostenido por la mano izquierda del ángel quien lo ofrece a Jesucristo, no aparece en la imagen de la figura 174, la que sería el primer antecedente de esta comparación, que fuera elaborada por el artista alemán Alberto Durero hacia 1510; después viene el trabajo de Martín de Vos en la figura 173, el que no tiene fecha, pero que seguramente fue posterior al realizado por Alberto Durero; en el grabado flamenco se aprecia la imagen del ángel sosteniendo, además de una cruz como en la figura 174, un cáliz, el cual se observa también en la pintura de la figura 172, obra de Baltasar de Echave Orio, la cual es cercana a 1610, y que es posterior al trabajo del artista flamenco. Por lo que se puede considerar una influencia indirecta, es decir, primero este elemento es representado en la pintura de la figura 172 (del trabajo de Baltasar de Echave Orio), y luego en la pintura de la figura 209 (del trabajo de Luis Juárez). Asimismo, la figura del ángel denota las facciones muy parecidas a los ángeles de las figuras 196,198 y 199, todas pinturas llevadas a cabo por Luis Juárez, en donde se aprecia el parecido del ángel con el de la figura 197, que corresponde a una pintura realizada por Martín de Vos.

En los cuadros del maestro Luis Juárez se aprecia un arreglo compositivo, que al igual de los otros tres pintores referidos en páginas anteriores, se orienta en prototipos establecidos procedentes de Europa, los cuales *transmiten las tendencias artísticas de esos tiempos*³⁷⁴; de sus varios trabajos realizados, y en algunos que aquí se muestran para llevar un análisis, se descubren ciertos elementos derivados de las obras del pintor flamenco Martín de Vos, quien influencia la producción plástica de Luis Juárez principalmente al representar las figuras angélicas, sin embargo, en estas figuras se manifiestan también otros rasgos, que son propios de su personalidad estética, como es el caso del tratamiento que da a los paños y la luminosidad característica de sus telas, así como el manejo de una anatomía con distorsiones en las posturas que atienden a acentuar la sensación espacial por los escorzos que manifiestan. *

³⁷⁴ «Los modelos», en Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico. Lista de Obra, sin número de página. Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado. 26 octubre 2010 al 31 enero 2011.

Conclusiones.

El presente trabajo tuvo como propósito observar la influencia del pintor flamenco Martín de Vos en cuatro pintores de origen europeo, Simón Pereyng, Andrés de Concha, Baltasar de Echave Orio y Luis Juárez, quienes desarrollaron su actividad artística en la Nueva España durante las últimas décadas del siglo XVI y en las primeras del siglo XVII.

Durante el siglo XVI, las imágenes contenidas en las estampas impresas permitieron la difusión de la manera o modo (es decir, las características) del arte europeo dominante en esos momentos, funcionando como prototipos en el Nuevo Mundo, lo que ayudó a extender por toda esta región los modelos (con un distintivo clásico) observados en los tratados renacentistas contenedores de los lineamientos los cuales orientaban hacia un perfeccionamiento para conseguir el arquetipo ideal, es decir, realizando un trabajo libre de errores o defectos que exhibiera un resultado uniforme y homogéneo.

Los temas de carácter religioso fueron utilizados ampliamente por los artistas europeos, para conformar imágenes que, a pesar de las diferencias del idioma entre los habitantes autóctonos y los llegados del viejo mundo, sirvieron para propagar en esos momentos la religión en México. Los pintores novohispanos consideraron la mejor manera de aplicar las disposiciones de carácter religioso para elaborar las imágenes en sus obras, sirviéndose de modelos para realizar los trabajos plásticos.

En el entorno novohispano se desarrollan las manifestaciones artísticas de los pintores de origen europeo Simón Pereyng, Andrés de Concha, Baltasar de Echave Orio y Luis Juárez, quienes aprovechan, entre otras, las ideas artísticas del pintor flamenco Martín de Vos, que llegan al Nuevo Mundo, a través de pinturas y, en mayor número de grabados hechos por artistas como los hermanos Wierix, Joan Sadeler, Adriaen Collaert y Gerard de Jode, principalmente, quienes tomaron como base los dibujos de Martín de Vos para llevar a cabo sus trabajos.

Se realizó un estudio comparativo (análisis visual) a partir de las pinturas conocidas de Martín de Vos, que se suponen existentes en la Nueva España para la segunda mitad del siglo XVI, considerando la probable presencia de otros más de sus trabajos artísticos, expuestos en grabados los cuales se piensa llegaron también durante la segunda mitad del siglo XVI, y conforme a estas obras se llevó a cabo el actual estudio.

De esta manera, varios de los esquemas compositivos que presenta en sus pinturas el artista flamenco Simón Pereyng, se fundamentan en arquetipos de su contemporáneo (y coterráneo), Martín de Vos; las imágenes de las estampas presentadas en este análisis comparativo fueron realizadas por grabadores europeos, principalmente flamencos, quienes tomaron, a su vez, los dibujos de Martín de Vos como base. No obstante, como se observó en el capítulo referente a la influencia que Martín de Vos ejerció sobre su compatriota, que algunos de estos grabados también tenían un precedente, es decir, se percibió el modo del hacer compositivo del artista

alemán Alberto Durero en las obras aquí expuestas de Martín de Vos; sin embargo, el pintor Simón Pereyngs quien se apoyó principalmente en estos grabados, no se apegó totalmente a la disposición de los protagonistas como se ven en las estampas, ya que retoma los elementos sustanciales y hace más sencillas las escenas conservando a las figuras del grupo principal y descartando a los demás personajes, es decir, compositivamente simplifica la disposición de los elementos dentro de la superficie, tomando en cuenta que algunos grabados contenían un formato horizontal y las pinturas que hizo Simón Pereyngs para el altar mayor de Huejotzingo, tienen un formato vertical; igualmente a la parte del fondo, en donde elimina casi por completo muchos detalles de los elementos de tipo arquitectónico, o en ocasiones cierta clase de vegetación, que se enseñan en los grabados, la contrasta dándole tonalidades más oscuras en relación a las figuras del primer plano que aparecen con colores claros y brillantes, esto para resaltar más la escena principal del cuadro ante la mirada del espectador.

Asimismo, considerando que los grabados son modelos monocromos (unicolor), el pintor Simón Pereyngs, aplica una gama de color en las pinturas, es decir, interpreta de manera personal la composición en color, a pesar de que si se observan estos cuadros en las imágenes presentadas en el internet, el colorido varía entre una y otra, además son distintas a las que se aprecian *in situ*, en el ex Convento de Huejotzingo donde se encuentran estas pinturas que el artista flamenco Simón Pereyngs realizó para el altar mayor (considerando el deterioro de la capa pictórica por el paso del tiempo, la iluminación artificial con un foco incandescente y la luz natural que atraviesa vidrieras compuestas por piedra tecali). Además, la perspectiva se enfoca diferente, pues las imágenes de los grabados estiman un punto de vista distinto al que considera Simón Pereyngs para el trazo de sus perspectivas. Parece ser que al grupo de los personajes principales lo acerca más al plano del cuadro, para recibir una iluminación aparente que proviene desde el exterior, la que junto con el claroscuro empleado acentúa la volumetría de sus figuras que se exhiben muy bien definidas por un buen trabajo en el dibujo, dada la tradición de los artistas flamencos. La anatomía de los modelos se revela musculosa, vigorosa; no obstante las cabezas de los personajes generalmente se descubren algo más pequeñas en relación a la proporción de su cuerpo; los rasgos faciales son también del tipo de facciones como las de los personajes que aparecen en los trabajos del pintor Martín de Vos, de quien imita (casi por entero) los ropajes que se exponen en los modelos, los cuales son los tradicionales para los protagonistas de los pasajes bíblicos, es decir, en base a túnicas, mantos y como en el caso de la imagen con la escena de *La Presentación del Niño al templo*, el vestuario del sacerdote está conformado con los elementos tradicionales, el efod, el pectoral, la mitra con la lámina de oro, etc., de igual forma, los soldados muestran un vestuario tipo ejército romano; en las pinturas de Simón Pereyngs, los personajes se observan vestidos como en los grabados, en ocasiones se muestra algún detalle distinto, pero en lo general conservan el mismo vestuario que en las estampas y, en ciertos fragmentos, se aprecian casi hasta los mismos pliegues en las prendas que conforman el vestuario de las figuras centrales de estas obras.

El pintor Simón Pereyngs buscó apoyo en las estampas con los modelos de esquemas compositivos, elaboradas por otros pintores como Martín de Vos para realizar sus trabajos. No obstante, esto no

frena su talento artístico, pues las imágenes de los arquetipos las reinterpreta o resuelve con personal destreza.

El maestro Andrés de Concha de origen sevillano, llegó a México en la segunda mitad del siglo XVI para realizar varios trabajos artísticos en Oaxaca (y en la mixteca oaxaqueña, principalmente). Como es sabido era un pintor íntegro (pág.162). Realizó las pinturas para el retablo del ex Convento dominico de Yanhuitlán, en donde algunas imágenes se apoyan en las composiciones que muestran algunos grabados basados en dibujos de Martín de Vos. Al igual que el pintor flamenco Simón Pereyng, la obra artística del maestro Andrés de Concha manifiesta un contenido de carácter religioso, sin embargo, a diferencia de este último, con quien realizó en conjunto varios trabajos artísticos en la Nueva España, el maestro Andrés de Concha sabía muy bien conformar la disposición de sus figuras en los cuadros, como se observó anteriormente en el capítulo correspondiente de este estudio, y en algunos de ellos se manifiesta parcial, en mayor o menor escala, la influencia del artista flamenco Martín de Vos.

Andrés de Concha retoma ciertos elementos de las figuras como en el cuadro de la *Adoración de los pastores*, en donde se aprecia el detalle de las manos sobre el pecho de la Virgen y la disposición de los dedos que es casi igual a los de la imagen del grabado del artista flamenco; asimismo, en esta escena aparece al lado de la Virgen la imagen de la cabeza de un toro que mira hacia el conjunto central, por lo que se puede decir que el pintor sevillano en algunas composiciones reproduce casi por completo la imagen del grabado pero, en otros casos sólo al personaje central o determinados elementos del modelo, imitándolo pero con su propia interpretación, y sólo toma algunos detalles. Las proporciones del cuerpo, anatomía y facciones son distintas a las de las figuras de los personajes de los trabajos de Martín de Vos.

La pintura de San Miguel Arcángel que se encuentra hoy día en la Catedral de Oaxaca, y la que se atribuye a Andrés de Concha; –aunque se cree que no es obra del maestro sevillano (pág. 160); y no se localizaron más datos– sin embargo, su composición es casi idéntica a la del cuadro de San Miguel (ubicado en la Catedral de Cuautitlán) del artista flamenco Martín de Vos.

El artista de origen vasco, Baltasar de Echave Orio, continuó con los trabajos inconclusos del altar mayor de la antigua catedral de Puebla, los cuales inició el pintor flamenco Simón Pereyng, pero que no terminó, debido a que murió (pág.168). Con su obra pictórica también participó en la conformación de otros retablos importantes de ese periodo. En algunas de las composiciones de sus cuadros se avisa también la influencia del artista flamenco Martín de Vos.

Baltasar de Echave Orio era un personaje ilustrado y como los demás, su producción pictórica se subordina a los temas de tipo religioso. No obstante, ser considerado un artista muy competente en esos momentos en la Nueva España, su obra utiliza las imágenes contenidas en las estampas con los modelos provenientes de Europa, entre éstos se encontraban los de Martín de Vos.

En los ejemplos estudiados, se observan cuadros realizados por Baltasar de Echave Orio en donde se avisan algunos elementos copiados de los grabados con imágenes de composiciones de Martín de Vos, como en el cuadro de *la Oración en el Huerto*, allí se aprecia al tipo de ángel que se ve

plasmado en la obra del artista flamenco; asimismo, la composición es muy similar a otra que se encuentra en un grabado realizado en base a un dibujo de Martín de Vos, quien a su vez, nuevamente retoma la composición de un grabado de Alberto Durero, con ese mismo tema.

El pintor Martín de Vos realizó varias composiciones sobre el tema de *la Adoración de los Reyes Magos al Niño Jesús*, las cuales se reprodujeron mediante grabados, y que es muy probable que hayan sido consideradas por el pintor novohispano de origen vasco, Baltasar de Echave Orio, para realizar un cuadro sobre el mismo tema, cuya composición muestra una disposición de los personajes y demás elementos muy semejante a la del maestro flamenco. No obstante, la construcción de la escena, el manejo de la perspectiva y de los elementos arquitectónicos difiere, pues Baltasar de Echave Orio hace su propia interpretación para tales efectos, como se observó en las imágenes correspondientes. Los personajes de esta pintura, así como los de otros de sus cuadros, muestran una anatomía con proporciones distintas a las de las estampas flamencas, a pesar de que las actitudes y disposición de los personajes dentro de la composición se parecen. El pintor Baltasar de Echave Orio plasma su propia versión cromática, en donde se aprecian los colores claros y otros muy intensos sobre paños de textura muy fina, contrastando sobre fondos oscuros, en contraposición a una versión en blanco y negro como de las imágenes de los modelos impresos llegados al Nuevo Mundo desde Europa.

El artista novohispano Luis Juárez fue un importante pintor que desarrolló su trabajo artístico en las primeras décadas del siglo XVII; su extensa obra pictórica se expresa con temas de tipo religioso. Igualmente como sus demás compañeros de profesión, acude a los arquetipos venidos desde el viejo mundo para realizar sus creaciones las que, aunque abundantes, se caracterizan por ser muy homogéneas (pág. 191). La obra pictórica de este maestro novohispano queda condicionada en parte, a los modelos de artistas del viejo continente y, también se desarrolla conforme a los conocimientos adquiridos (muy posiblemente) de los maestros ya establecidos en la Nueva España para ese tiempo.

En varios de sus cuadros se encuentra presente la influencia del artista Martín de Vos, principalmente en figuras de ángeles que muestran una fisonomía –carácter–muy parecida a la de los ángeles de la obra del maestro flamenco, niños o jóvenes de rizada y rubia cabellera, de tez muy blanca, exteriorizando dulzura, hermosura y pureza (sencillez); si bien, las composiciones de las pinturas del artista novohispano en las que aparecen estos personajes no son idénticas a las imágenes de los grabados y otros trabajos de Martín de Vos, el pintor Luis Juárez, retoma ciertos elementos de los modelos provenientes de la obra del artista flamenco de los cuales se apropia para realizar sus composiciones pictóricas, como se nota en el vestuario del ángel del cuadro de San Miguel Arcángel en donde también retoma la idea de colocar su figura en la parte superior de la pintura, y pisando a la imagen del mal ubicada en la franja inferior de la superficie pictórica; el trabajo del maestro Luis Juárez es fino, delicado, y sus composiciones se enseñan complejas, en donde se aprecia el manejo de la perspectiva, que también permite al observador penetrar en un espacio (virtual) muy bien definido gracias a la construcción de la perspectiva, lo que hace posible que el observador pueda sentir el efecto de profundidad espacial sugerido, como en su cuadro de San Miguel; sus figuras presentan un colorido muy suave, esfumado y sus personajes son muy

expresivos exhibiendo una anatomía distinta, singular, pues no se ven musculaturas, como en la obra del maestro flamenco, aunque el dibujo de las composiciones siga en ocasiones, la disposición de las siluetas de la obra del maestro flamenco como se observó en el capítulo correspondiente de este estudio.

La obra plástica de Martín de Vos exhibe una gran calidad en sus imágenes, permitiendo expresar libremente la fantasía en sus composiciones, reproduciendo de esta manera diversos elementos así como los de las ideas renacentistas – del Manierismo– y también los de la tradición pictórica flamenca, los cuales utiliza para exponer de forma sensible sus ideas estéticas.

El trabajo manifiesto en las obras del pintor flamenco Martín de Vos permitió a los artistas novohispanos no sólo valorarlo para desarrollar su capacidad, su destreza, sino emplearlo para poder plasmar su propia expresión y pensamiento; su fuerza interna e individual en sus creaciones, con un enfoque manierista, el cual se presenta con una irresistible atracción para el observador, quien se ve inmerso en un espacio dinámico y flexible, que le permite tener una mejor apreciación visual de los elementos plásticos, considerando la importancia de la propensión espiritual del arte en aquella época.

Los trabajos artísticos del maestro Martín de Vos presumen una serie de imágenes que—si bien, se sujetan a los nuevos mandatos de carácter religioso que disponían respecto de las imágenes o representaciones sagradas— su estructura compositiva en el espacio pictórico hace presente diversos valores, como el empleo de distintas escalas en composiciones fragmentadas espacialmente, exhibiendo un método de perspectiva geométrico (que incluye la presencia del observador), en donde se muestran el movimiento y la proporción utilizados en las figuras de sus personajes, así como la fusión de detalles naturalistas en un ambiente ilusorio. En algunas de sus composiciones se expresa una oposición entre lo espiritual y lo sensual: las figuras de sus personajes exteriorizan su espiritualidad pero también revelan su gran belleza corporal, **es decir, una tensión generada y en ciertos casos representada en formas, sin la disposición del arte clásico.**

y a pesar del influjo de la pintura italiana en sus obras, también se observa con mucha frecuencia las características de la tradición de la pintura flamenca, como la minuciosidad con que son expuestos algunos de los objetos y el simbolismo que representan

Las características presentadas en la producción plástica de Martín de Vos , son asimiladas en varias obras de los cuatro artistas novohispanos referidos en este estudio; así el pintor Luis Juárez delega sus conocimientos artísticos a sus sucesores directos, al igual que el creador de origen vasco, Baltasar de Echave Orio, quien también hereda a sus descendientes su saber pictórico, transmitiendo de esta manera las formas artísticas del maestro flamenco a generaciones posteriores de pintores novohispanos.

Abreviaturas.-

Anales del IAAIE	<i>Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas</i> , Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Anales del IIE	<i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Universidad Nacional Autónoma de México
Boletín del INAH c., ca.	<i>Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia</i> , México Circa; «en torno a la fecha que se indica»
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
ed.	Edición
Edo.	Estado
Fac.	Facultad
fig.	Figura
FCE	Fondo de Cultura Económica (editorial, México)
Gr.	Griego; también, gr.
Ídem.	El mismo, lo mismo
Ibíd.	O ibídem. Allí mismo, en el mismo lugar
IAAIE	Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo)
IIB	Instituto de Investigaciones Bibliográficas (Universidad Nacional Autónoma de México)
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
In situ	En el lugar, en el sitio.
intr.	Introducción
MNA	Museo Nacional de Arte
núm.	Número
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
op. cit.	Obra ya citada del mismo autor
p.	Página; plural pp.
SEP	Secretaría de Educación Pública
s.f.	Sin fecha
t.	Tomo
trad.	Traducción; también, Trad. (traductor, ra)
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
vol.	Volumen

*

Glosario.-

Ábside	Parte de una iglesia, comúnmente de planta semicircular, que sobresale en la fachada posterior; originalmente se orientaba a Levante. ³⁷⁵
Altar	Es la mesa en que se ofrece el Sacrificio Eucarístico ³⁷⁶
Arte bizantino	El arte del Imperio Romano de Oriente y de su capital Bizancio o Constantinopla. El término denota especialmente aquellas cualidades que distinguen este arte del de otros países, el cual ejerció cierta influencia sobre el arte de algunas regiones fuera del imperio de oriente ³⁷⁷ .
Ático	Parte superior de la calle central de un retablo. Suele ser el lugar elegido para disponer un calvario. ³⁷⁸
Atrio	Patio de entrada de la casa romana, descubierto pero rodeado por el tejado en todos sus lados. Más tarde se llamó también atrio al espacio descubierto, y por lo común cercado de pórticos, que hay a la entrada de algunos edificios. ³⁷⁹
Aureola	Resplandor, disco o círculo luminoso que suele figurarse detrás de la cabeza de las imágenes sagradas. ³⁸⁰

³⁷⁵ Ware, Dora y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, trad. Joaquín Gili y Manuel Company, 10ª. ed., México, Ediciones G. Gili, 1990, p.1

³⁷⁶ «Altar» en: *Enciclopedia católica online*, disponible en: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Altar#.U440UnJ5N1a>. Fecha de consulta: 20 de enero de 2013.

³⁷⁷ «Arte bizantino» en *Enciclopedia católica online*, disponible en: http://ec.aciprensa.com/wiki/Arte_bizantino#.U502Y3J5N1Y

³⁷⁸ «Ático» en *Glosario de los términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos Españoles*. Centro Virtual cervantes [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

³⁷⁹ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.19

³⁸⁰ «Aureola» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=aureola>

Balaustrada	Cerramiento de poca altura formado por una serie de columnitas o balaustres que descansan sobre una base y que soportan un elemento, horizontal o inclinado, continuo. ³⁸¹
Baldaquín	Especie de dosel o pabellón soportado por columnas sobre un altar o una tumba. ³⁸²
Banco	Parte inferior o basamento de un retablo. En ocasiones puede estar dividido en dos pisos, en cuyo caso se denomina el más próximo al suelo sotabanco; predela. ³⁸³
Barroco	Estilo arquitectónico muy ornamentado, que se desarrolló en distintos países en la última época del Renacimiento durante el siglo XVII. ³⁸⁴
Base	El elemento más bajo de cualquier estructura o elemento estructural. ³⁸⁵
Basílica	Iglesia notable por su antigüedad, extensión o magnificencia, o que goza de ciertos privilegios, por imitación de las basílicas romanas. Edificio público que servía a los romanos de tribunal y de lugar de reunión y de contratación. ³⁸⁶
Bordón	Bastón o palo más alto que la estatura de un hombre, con una punta de hierro y en el medio de la cabeza unos botones que lo adornan. ³⁸⁷
Bóveda	Obra de fábrica de forma arqueada, que sirve para cubrir, a manera de techo, un espacio comprendido entre muros o varios pilares. ³⁸⁸
Calle	Nombre que recibe cada una de las divisiones verticales de un retablo, en ocasiones separadas unas de otras por particiones más estrechas denominadas entrecalles. ³⁸⁹
Ciborio	Baldaquín. ³⁹⁰
Claustro	Pasaje cubierto alrededor de un patio y separado de él por columnas o arcadas. Generalmente pone en comunicación la iglesia con la sala capitular y otras partes de un monasterio. ³⁹¹
Códice	Libro anterior a la invención de la imprenta. Libro manuscrito de cierta antigüedad. Parte del misal y del breviario que contiene los oficios concedidos a una diócesis o corporación particularmente. ³⁹²
Cofradía	Congregación o hermandad que forman algunos devotos, con autorización competente, para ejercitarse en obras de piedad. ³⁹³
Columna	Apoyo vertical, generalmente cilíndrico, que sirve para sostener techumbres u otras partes de las fábricas.- pieza e forma análoga, que se usa para adornar edificios, muebles, etc., - La columna clásica consta de base, fuste y capitel. ³⁹⁴
Contraposto	Voz italiana con la que se indica la colocación en direcciones opuestas de los miembros de una figura, método del que se hallan antecedentes en la estatuaria clásica y que usaron sobretodo los pintores renacentistas para dar una sensación de dinamismo compensado. ³⁹⁵
Cornisas	Cuerpo compuesto de molduras que sirve de remate a otro.- Parte sobresaliente superior de un entablamento.- Hilada volada de la parte más alta de un edificio.- Moldura que cubre el ángulo formado por el cielo raso y la pared. ³⁹⁶
Cuerpo	Cada uno de los pisos o de las divisiones horizontales de un retablo. ³⁹⁷

³⁸¹ *ibid.*, p.20

³⁸² *ibid.*, p.19

³⁸³ «Banco» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles*. Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm .

³⁸⁴ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.22

³⁸⁵ *ibid.*, p.22

³⁸⁶ «Basílica» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=bas%C3%ADlica>

³⁸⁷ «Bordón» en: *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=bord%C3%B3n>.

³⁸⁸ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.24

³⁸⁹ «Calle» en *Glosario de los términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos Españoles*. Centro Virtual cervantes [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

³⁹⁰ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.35

³⁹¹ *ibid.*, p.37

³⁹² «Códice» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=c%C3%B3dice&lema=no>

³⁹³ «Cofradía» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=cofrad%C3%ADa&lema=no>

³⁹⁴ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p. 38

³⁹⁵ Monreal y Tejeda, Luis y R.G. Hagggar, *Diccionario de términos de arte*, (2ª. ed.) Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 104

³⁹⁶ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.41

³⁹⁷ «Cuerpos» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles* Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm .

Chambrana	Labor o adorno de piedra o madera que se pone alrededor de un vano de puerta, ventana o chimenea. ³⁹⁸
Dípticos	(en gr., <i>dos tabletas</i>). Antiguamente tabletas en las que se inscribían los nombres de los mártires, de los obispos o de los fieles con vistas a su conmemoración en la liturgia. ³⁹⁹
Dosel	Cubierta fija o suspendida sobre un altar, tumba o púlpito. ⁴⁰⁰
Doselete	Miembro ornamental voladizo que se coloca sobre estatuas, sillas de coro, etc. ⁴⁰¹
Efod	Vestidura de lino fino, corta y sin mangas, más o menos lujosa, que se ponen los sacerdotes del judaísmo sobre todas las otras y les cubre especialmente las espaldas. ⁴⁰²
Encausto	La que se hace empleando colores mezclados con cera y se aplica en caliente. Tuvo uso principalmente en la Antigüedad. ⁴⁰³
Entablamento	Parte superior de un orden formado por el arquitrabe, el friso y la cornisa. ⁴⁰⁴
Esmalte	Barniz vítreo que por medio de la fusión se adhiere a la porcelana, loza, metales y otras sustancias elaboradas. Objeto cubierto o adornado de esmalte. Labor que se hace con el esmalte sobre un metal. ⁴⁰⁵
Estampa	Hoja de papel que lleva impreso un grabado. ⁴⁰⁶
Faldellín	Falda corta. ⁴⁰⁷
Grabado	Arte de trazar un dibujo sobre una plancha de madera o metal mediante incisiones, de tal modo que entintándola se pueda estampar con ella... ⁴⁰⁸
Gótico	(Del lat. <i>gothicus</i>). Se dice del arte que se desarrolla en Europa desde el siglo XII hasta el Renacimiento. ⁴⁰⁹
Guardapolvo	Pieza o saledizo que enmarca un retablo tanto por los laterales como por la parte superior, con la misión de protegerlo del polvo; polsera. ⁴¹⁰
Hélix	Repliegue semicircular que conforma el borde externo del pabellón auricular. ⁴¹¹
Intercolumnio	Vano que queda entre dos columnas. ⁴¹²
Levante	Este (punto cardinal). ⁴¹³
Mandoble	Espada grande. ⁴¹⁴
Manto	Capa que llevan algunos religiosos sobre la túnica. ⁴¹⁵
Mazonería	El término define, de modo genérico, toda labor constructiva realizada en cal y canto. Aplicado a los retablos, hace referencia únicamente a su parte arquitectónica, distinguiéndola de las esculturas y pinturas que puedan estar insertas en ella. ⁴¹⁶
Medallón	Bajo relieve de figura redonda o elíptica. ⁴¹⁷

³⁹⁸ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p. 46

³⁹⁹ «Díptico» en: *Diccionario del Cristianismo*, (publicado bajo la dirección de : Oliver de la Brosse, Antonin-Marie Henry y Philippe Rouillard), Barcelona, Editorial Herder, 1986, p.240

⁴⁰⁰ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.* p.52

⁴⁰¹ *ibid.*, 52

⁴⁰² «Efod» en: *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=efod>

⁴⁰³ «Encausto» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=encausto>

⁴⁰⁴ *ibid.*, p.58

⁴⁰⁵ «Esmalte» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/index.php?buscar=esmalte>

⁴⁰⁶ Monreal y Tejada, Luis y R.G. Hagggar, *Diccionario de términos de arte*, (2ª. ed.) Barcelona, Editorial Juventud, 1999, p. 157

⁴⁰⁷ «Faldellín» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=faldell%C3%ADn>

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.186.

⁴⁰⁹ «Gótico» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=g%C3%B3tico>

⁴¹⁰ «Guardapolvo» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles* Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

⁴¹¹ «Hélix» en: *WordReference.com/online language Dictionaries* [en línea], disponible en:

<http://www.wordreference.com/definicion/h%C3%A9lix>

⁴¹² Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.83

⁴¹³ «Levante» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=levante>

⁴¹⁴ «Mandoble» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=mandoble>

⁴¹⁵ «Manto» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=manto>

⁴¹⁶ «Mazonería» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles* Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

Mitra	Toca alta y apuntada con que en las grandes solemnidades se cubren la cabeza los arzobispos, obispos y algunas otras personas eclesiásticas que tienen este privilegio. ⁴¹⁸
Mudéjar	Se dice del estilo arquitectónico que floreció en España desde el siglo XIII hasta el XVI, caracterizado por la conservación de elementos del arte cristiano y el empleo de la ornamentación árabe. ⁴¹⁹
Nave	(Del lat. navis).La que ocupa el centro del templo desde la puerta de ingreso hasta el crucero o el presbiterio, generalmente con mayor elevación y más anchura que las laterales a ella paralelas. ⁴²⁰
Óleo	Pintura que se obtiene por disolución de sustancias colorantes en aceite secante. Obra pictórica realizada con estos colores. ⁴²¹ Pintura o cuadro realizado sobre tela, tabla u otro soporte [...] con pigmentos mezclados con distintos aceites... ⁴²²
Orfebre	Persona que labra objetos artísticos de oro, plata y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos. ⁴²³
Pagano	Se dice de los idólatras y politeístas, especialmente de los antiguos griegos y romanos. Se dice de todo infiel no bautizado. ⁴²⁴
Panel	Cada uno de los compartimentos, limitados comúnmente por fajas o molduras, en que para su ornamentación se dividen los lienzos de pared, las hojas de puertas, etc. ⁴²⁵
Plateresco	Se dice del estilo español de ornamentación empleado por los plateros del siglo XVI, aprovechando elementos de las arquitecturas clásica y ojival. Se dice del estilo arquitectónico en que se emplean estos adornos. ⁴²⁶
Policromía:	Proceso por el cual se pintan de variados colores las obras artísticas. El término se utiliza especialmente en el ámbito de la escultura: cuando una estatua ha sido pintada, se dice de ella que está policromada. ⁴²⁷
Polsera	Guardapolvo ⁴²⁸
Predela	Del italiano <i>predella</i> ; banco. ⁴²⁹
Presbiterio	Área del altar mayor hasta el pie de las gradas por donde se sube a él, que regularmente suele estar cercada con una reja o barandilla. ⁴³⁰
Renacentista	Perteneiente o relativo al Renacimiento. Dicho de una persona: Que cultiva los estudios o arte propios del Renacimiento. ⁴³¹
Retablo	Obra arquitectónica de pintura o de talla, que compone la decoración de un altar ⁴³² Del latín retro tabularum, o ‘tabla que se coloca detrás’, es una compleja estructura —en la que se conjugan la arquitectura, la escultura y la pintura—, dispuesta delante del muro de cierre de una capilla, encima del altar. Tiene su origen en la antigua costumbre litúrgica de colocar para su

⁴¹⁷ Ware, Dora y Betty Beatty, *op. cit.*, p.96

⁴¹⁸ «Mitra» en Diccionario de la lengua española. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=mitra>

⁴¹⁹ «Mudéjar» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=mud%C3%A9jar>

⁴²⁰ «Nave» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=nave&lema=>

⁴²¹ «Óleo» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=%C3%B3leo>

⁴²² Ramos Godínez, María Antonieta y Javier Guerra García, *Estructuras compositivas en el arte mexicano*, México, UNAM, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2012, pp.190-191.

⁴²³ «Orfebre» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=orfebre&lema=no>

⁴²⁴ «Pagano» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pagano>

⁴²⁵ «Panel» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=panel&lema=no>

⁴²⁶ «Plateresco» en: *Diccionario hipertextual, lematizado y con búsqueda inversa Goodrae* [en línea], disponible en:

<http://www.goodrae.es/definicion.php?palabra=plateresco>

⁴²⁷ «Policromía» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles* Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

⁴²⁸ «Polsera» en *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles* Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

⁴²⁹ «Predela» en: *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles* .Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm .

⁴³⁰ «Presbiterio» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=presbiterio>

⁴³¹ «Renacentista» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=renacentista>

⁴³² Ware, Dora y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, trad. Joaquín Gili y Manuel Company, 10ª. ed., México, Ediciones G. Gili, 1990, p.127

veneración, reliquias o imágenes de santos sobre los altares. Lo más común es que para su estructura se emplee la madera, (pino, castaño, peral, roble, nogal y tejo); pero no son extraños tampoco aquéllos contruidos en piedra, alabastro, mármol y otros materiales duros y semipreciosos como el lapislázuli y la malaquita.⁴³³

Relieve	Escultura no exenta, labrada sobre la superficie de un bloque ⁴³⁴
Romanista	«...y en pintura, a la primer etapa del “postrer” momento del renacimiento la podríamos denominar como “romanista” y la segunda como manierista,...» [...] «Este clasicismo se entiende como manierismo en “estricto sentido”, como dice Manrique, pues aplica estrictamente lo que recomiendan los tratadistas italianos y Vitrubio. En pintura y escultura se aplicará el término de “romanismo”.» ⁴³⁵
Roquete	Especie de sobrepelliz cerrada y con mangas. ⁴³⁶
Simetría	Correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un centro, un eje o un plano. ⁴³⁷
Sotobanco	Parte inferior de un banco de retablo de dos pisos. ⁴³⁸
Temple	La hecha con colores preparados con líquidos glutinosos y calientes, como el agua de cola. ⁴³⁹
Tratados	Escrito o discurso de una materia determinada. ⁴⁴⁰
Trípticos	Cuadro dividido en tres hojas, pudiendo las laterales plegarse sobre la central [...] Habitualmente cerrados, en ciertas circunstancias ofrecían a la admiración de los fieles los tesoros de arte de que los colmaron particularmente los siglos XV y XVI. ⁴⁴¹
Túnica	Vestidura exterior amplia y larga. ⁴⁴²

*

FUENTES DE CONSULTA

Angulo Íñiguez, Diego, «Algunas huellas de Schongauer y Dürero en Méjico», en *Archivo español de arte*, núm. 72, Madrid, nov. –dic., 1945

_____, *Historia del Arte*, vol. II, (9ª. ed.), Madrid, RAYCAR impresores, 1980

_____, *ArsHispaniae, Historia universal del arte hispánico: Pintura del Renacimiento*, vol. XII, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1955

_____, «Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo», en *Anales del IAAIE*, núm.2, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1949

Arte. La guía visual definitiva, trad. de Juan Andreano, México, SEP (1ª. ed.), Dorling Kindersley/Pearson Educación, 2011

Arte flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes, catálogo de la exposición, México, CONACULTA – INBA, MNA, (en colaboración del Museo real de Bellas Artes de Amberes y con el apoyo de la comunidad Flamenca y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Bélgica) ,2012

⁴³³ «Retablo» en: *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles*. Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm.

⁴³⁴ «Relieve» en: *Diccionario de términos arquitectónicos*, disponible en : http://ntic.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/mem2006/ver_arquitectura/diccionario/diccionario.html

⁴³⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, México, INAH, 1971, p.28 y p.59

⁴³⁶ «Roquete» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=roquete>

⁴³⁷ «Simetría» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=simetr%C3%ADa>

⁴³⁸ «Sotobanco» en: *Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Retablos españoles*. Centro Virtual Cervantes. [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm.

⁴³⁹ «Temple» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en:

<http://lema.rae.es/drae/?val=roquete> <http://lema.rae.es/drae/?val=temple>

⁴⁴⁰ «Tratado» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=tratado>

⁴⁴¹ «Tríptico» en: *Diccionario del Cristianismo*, (publicado bajo la dirección de : Oliver de la Brosse, Antonin-Marie Henry y Philippe Rouillard), Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 240

⁴⁴² «Túnica» en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=t%C3%BAnica>

Balbuena, Bernardo de, «La grandeza mexicana», en *La Literatura de la Colonia*, México, PROMEXA, 1991, (Clásicos de la Literatura Mexicana)

Biografía de Fray Pedro de Gante, traducción del francés al español por el profesor Enrique Cordero y Torres, tomado de la revista *Compendios Históricos* (Paris 1880), Puebla, Ediciones del Centro de Estudios Históricos de Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1966

Bruhn-Tilke, *Historia del traje en imágenes. Enciclopedia del vestido de todos los tiempos y pueblos, que comprende el traje popular en Europa y fuera de ella*, (2ª. ed.), Barcelona, Gustavo Gilli, 1996

Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España*, México, Azabache, 1992, (Colección de Arte Novohispano)

Bustamante Acuña, Manuel, *Forma y espacio. Representación gráfica de la Arquitectura*, (2ª.ed.), México, Universidad Iberoamericana, 2007

Butler, Alban, *Vidas de santos*, intr. James Bentley, trad. María Luisa Ortega, Madrid, LIBSA, 1991

Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, México, Editorial Trillas, 1995

Camón Aznar, José, *Summa Artis: La pintura española del siglo XVII*, vol. XXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1970

Cantó Rubio, Juan, *Símbolos del arte cristiano*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Cátedra, 1985

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la Pintura de Nueva España*, México, UNAM- IIE, 1946

_____, *Imaginería popular novoespañola*, México, ed. mexicanas, 1950 (Enciclopedia Mexicana de Arte 1)

Cooper, Jean C., *Diccionario de símbolos*, versión castellana de Enrique Góngora Padilla, (2ª. ed.), México, Ediciones G. Gili, 2002

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, ed., prólogo y notas de Manuel Toussaint, (1ª. ed., 1872), México, FCE, 1979 (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna, Pensamiento y Acción)

Delamare, Francois, y Bernard Guineau, *Los colores. Historia de los pigmentos y colorantes*, Trad. José Francisco Arconada, Barcelona, Ediciones B, 2000.

Diccionario del Cristianismo, (publicado bajo la dirección de: Oliver de la Brosse, Antonin-Marie Henry y Philippe Rouillard), (2ª. ed.), Barcelona, Editorial Herder, 1986

Monreal y Tejeda, Luis, y R.G. Haggar, *Diccionario de términos de arte*, (2ª. ed.), Barcelona, Editorial Juventud, 1999

Diez, Rosa, «Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII» en *El arte en tiempos de Juan Correa*, coord. María del Consuelo Maquívar, México, INAH, Museo Nacional del Virreinato, 1994

Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, trad. Roberto Fernández Balbuena, México, FCE, 1982, (Breviarios, No. 170)

Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, (18ª. ed., alemana actualizada por Thomas Hoppe; versión española por Daniel Morata), Barcelona, Editorial REVERTÉ, 1998

Durero, Alberto, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, trad. del latín al español e introducción de Jesús Yhmooff Cabrera, México, UNAM, IIB, 1987, (Serie: Fuentes 6)

- Eco, Umberto, coord., *Historia de la belleza*, Trad. María Pons Irazazábal, (1ª. ed. en Debolsillo: noviembre, 2010), Barcelona, Random HouseMondadori, 2004,
- Evangelios Apócrifos*, traducción de Edmundo González Blanco, presentación, revisión y notas por Carlos Zesati Estrada, (1ª. ed., 1991), México, CONACULTA, 2010, (Cien del Mundo)
- Ferguson, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, Emecé, 1956
- Fernández García, Justino, *Arte mexicano de sus orígenes hasta nuestros días*, México, Editorial Porrúa, 1968
 _____, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes. El Hombre*, México, UNAM, IIE, 1985, (Estudios y Fuentes del Arte en México. XLV)
- Fernández García, Martha Raquel, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*, presentación de Jorge Alberto Manrique, México, UNAM-IIE, 1985, (Estudios y fuentes del arte en México: XLV), pp.65-76
 _____, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2003 (Colección de Arte: 52)
 _____, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México, UNAM-IIE, CONACULTA, INAH, 2011
 _____, «La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana», en *El proceso creativo. XXI Coloquio Internacional de Historia de Arte*, México, UNAM, 2006
- García Sáiz, María Concepción, y Juana Gutiérrez Haces, (edición a cargo), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI – XVIII*, México, IIE, Fomento Cultural BANAMEX, OEI, Banco de Crédito del Perú, 2004
- Giorgi, Rosa, *Santos*, Trad. Carmen Muñoz del Río, (3ª. ed.), Barcelona, Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori), 2005
- Gutiérrez Haces, Juana, «Algunas consideraciones sobre el término *estilo* en la historiografía del arte virreinal mexicano», en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA, Lotería Nacional, FCE, 2001
- Hartt, Frederick, *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal, 1989 (Arte y Estética)
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, t. I, 2ª edición, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966
 _____, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, trad. Felipe González Vicen, Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1972 (Colección universitaria de bolsillo 131)
- «Hombres, modelos y obras de arte en tránsito», en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Lista de Obra, sin número de página. Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado. 26 octubre 2010 al 31 enero 2011.
- Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, (1ª. edición en inglés 1948 y en español, 1983), México, FCE, 1982
- Labno, Jeanni, *El Renacimiento*, trad. al castellano y maquetación Logos Comunicación, Madrid, Lisma Ediciones, 2009
- López Chuhurra, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Editorial Labor, 1971, (Nueva Colección Labor)
- Manrique, Jorge Alberto, «El arte novohispano en los siglos XVI y XVII», en *Historia de México*, t. 5, México, Salvat, 1974
 _____, «El manierismo en Nueva España. Letras y Artes», en *Anales del IIE*, vol. XIII, núm. 45, México, UNAM -IIE, 1976, pp. 107 – 116
 _____, «Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista», en *La Dispersión del Manierismo (Documentos de un coloquio)*, México, UNAM-IIE, 1980 (Estudios de arte y estética, 15)

Marco Dorta, Enrique, *ArsHispaniae: Historia universal del arte hispánico. Arte en América y Filipinas*, Madrid, Ed. Plus Ultra, vol. XXI, 1973

Maza, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE, 1968, (Colección Presencia de México, núm. 2)

_____, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM -IIE, 1968, (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXIX)

_____, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM -IIE, 1971 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXIX)

_____, «Panorama del Arte Colonial en México», en *Cuarenta siglos de plástica mexicana: Arte Colonial*, vol. II., México, Editorial Herrero, 1970

Meza, José de y Teresa Gisbert, «Martín de Vos en América», en *Anales del IAAIE*, núm. 23, Buenos Aires, 1970, pp. 36 – 48

Moyssén, Javier, «Las pinturas perdidas de la catedral de México», en *Anales del IIE*, vol. X, núm. 39, México, UNAM -IIE, 1970, pp. 87 – 112.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, FCE, 1948.

O 'Gorman, Edmundo, «México Colonial», en *Un recorrido por la historia de México*, México, SEP, 1975, (Colección SepSetentas No. 200).

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, (2ª. ed.), Madrid, CATEDRA, 1966.

Palm, Erwin Walter, «Estilo y época en el arte colonial», en *Anales del IAAIE*, núm. 2, Buenos Aires, 1949, pp. 4-24.

Panofsky, Erwin, *Los primitivos flamencos*. Madrid, Editorial Cátedra, 1998.

_____, *La perspectiva como forma simbólica*, Trad. de Carlos Manzano, (1ª. ed. en Fábula), México, Tusquets Editores, 2010.

Ramos Godínez, María Antonieta y Javier Guerra García, *Estructuras compositivas en el arte mexicano*, México, UNAM, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria ,Dirección General de Publicaciones y Fondo Editorial, 2012, pp.190-191.

Reinach, Salomón, *Apolo. Historia general de las artes plásticas*, (6ª. ed.), México, Editorial Pax, 1985.

Riva Palacio, Vicente, «el Virreinato» en *México a través de los siglos*, tomo. II, (15ª. ed.), México, Editorial Cumbre, 1979.

Ríos, Eduardo Enrique, «Una obra ignorada de Simón Pereyns», en *Anales del IIE*, vol. III, núm. 9, México, UNAM -IIE, 1942, pp. 61-65.

Roig, Juan Ferrando, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.

Rojas, Pedro, *Historia general del Arte Mexicano: Época colonial* (vol. II), México, Editorial Hermes, 1963.

Romero de Terreros, Manuel, *El arte en México durante el virreinato*, México, Editorial Porrúa, 1951.

Ruiz Gomar, Rogelio, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, UNAM –IIE, 1987, (Monografías de arte/15).

_____, «Pintura manierista en la Nueva España», en *Historia del arte mexicano*, núm. 51 y 52, tomo V, México, Salvat, 1983.

Sahagún, Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, (1ª. edición, Madrid, Alianza Editorial, 1988), México, CONACULTA, Editorial Patria, 1989, (Cien de México).

Santos Otero, Aurelio, *Los Evangelios apócrifos*, (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones por...), Madrid, 1956 (Biblioteca de Autores Cristianos/148).

Sebastián, Santiago, «Nuevo grabado en la obra de Pereyng», en *Anales del IIE*, vol. IX, núm. 35, México, UNAM -IIE, 1966, pp. 45-46.

_____, *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

Soria, Martín, «Una nota sobre cultura colonial y estampas europeas», en *Anales del IAAIE*, núm. 5, Buenos Aires, 1952, pp. 43-49.

Tosto, Pablo, *La composición áurea en las artes plásticas*, (2ª. ed.), Buenos Aires, Librería Hachette, 1969.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, (1ª. ed., 1965), México, UNAM -IIE, 1990.

_____, *Pintura Colonial en México*, ed. de Xavier Moysén, (1ª. ed., 1939), México, UNAM -IIE, 1965.

_____, «Pinturas coloniales mexicanas en Davenport», en *Anales del IIE*, vol. IV, núm. 14, México, UNAM -IIE, 1946, pp. 25-33.

_____, «Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México», suplemento al núm. 2, en *Anales del IIE*, México, UNAM -IIE, 1938.

_____, «El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana», en *Anales del IIE*, t. XIII, núm. 51, México, UNAM -IIE, 1983

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1971.

_____, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1997.

_____, *Pintura y escultura en Nueva España (1557 -1640)*, México, Grupo Azabache, 1992

Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, IIE, 1969 (Estudios y Fuentes del Arte en México XXVII).

_____, y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su Vida y su Obra*, catálogo, t. II. Primera parte, México, UNAM, 1985.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998

Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, UNAM -IIE, 1986.

Vitrubio Polión, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982

Ware, Dora y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, trad. Joaquín Gili y Manuel Company, 10ª. ed., México, Ediciones G. Gili, 1990

Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci 1452 – 1519. Artista y científico*, Trad. Luis Muñiz Colonia, (1ª.ed.), México, Editorial Cordillera, 2011.

*

Página electrónicas consultadas:

Abida Ventura, «El retablo que ilustra la suerte del arte sacro» en *El Universal Cultura*, [Edición en línea], <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64692.html> . Con fecha: 30 de enero de 2011

«Alberto Durero» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/durero-alberto/>. Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

«Alonso Berruguete» [en línea], disponible en: <http://educacion.ufm.edu/alonso-berruguete-el-sacrificio-de-isaac-madera-policromada-1526/> . Fecha de consulta: 15 de febrero de 2013.

«Altar» en la Enciclopedia católica online [en línea], disponible en: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Altar#.U440UnJ5N1a>. Fecha de consulta: 20 de enero de 2013.

Annemarie Jordan, «Antonio Moro, *Anton van Dashorst Mor*» en *Museo del Prado. On line* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/moro-antonio-anton-van-dashorst-mor/>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013.

«Bernard van Orley» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/orley-bernard-van/>

Carmen Sotos Serrano, «Luces y sombras en torno a Andrés de Concha y Pedro de Concha», [en línea], disponible en: ISSN impreso: 0185-1276 ISSN electrónico: 1870-3062
Resumen: <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=36908305>
PDF: <http://www.redalyc.org/pdf/369/36908305.pdf>

«Cristóbal Vela Cobos » [en línea], disponible en: <http://www.iaph.es/sys/productos/PinturaMural/Biografia/vela.html>. Fecha de consulta: enero de 2013.

«Con métodos científicos, estudian en la UNAM la pintura novohispana» en *Boletín UNAM – DGCS – 629* [versión en línea], disponible en: http://www.dgcs.unam.mx/boletín/2013_629.html Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2013.
Diccionario de la lengua española (DRAE), 22ª. ed., 2001 [en línea], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=mazoner%C3%ADa>. Fecha de consulta: 14 de febrero de 2013.

«Documentos españoles. Testimonio del pirata inglés Miles Philips. 1568» [en línea], disponible en: www.virgendeguadalupe.org.mx/apariciones/documentos/e_miles.htm . Fecha de consulta: 26 de febrero de 2012.

«El Juicio particular y el Juicio final», en Catholic.net. El lugar de encuentro de los católicos en la red, disponible en: <http://es.catholic.net/conocetufe/424/903/articulo.php?id=1574>. Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

«Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos» en: *Retablos Españoles. Centro virtual Cervantes* [en línea], disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.

«Felipe III “El Bueno”, duque de Borgoña» en *Universia. Biblioteca de recursos* [en línea], disponible en: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/felipe-iii-bueno-duque-borgo%C3%B1a/id/56382067.html

«Flandes, de Bélgica» [en línea], disponible en: www.embajadadebelgica.org/pages/regiones-de-belgica/flandes.php. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2013.

«Francisco de Burgoa» [en línea], disponible en: <http://www.bibliotecaburgoa.org.mx/> . Fecha de consulta: febrero de 2013.

«Francisco de Herrera, el Viejo » [en línea]. Disponible en: Museo Nacional del Prado, Enciclopedia online. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/herrera-el-viejo-francisco-de/> Fecha de consulta: enero de 2013

«Frans Floris de Vriendt: el manierismo flamenco» [en línea], disponible en: <http://trianarts.com/frans-floris-de-vriendt-el-manierismo-flamenco/> Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2013

«Frans Floris» [en línea], disponible en: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/floris/frans/index.html>. Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2012.

Haroldo Rodas, «Encuentro y desencuentro en la creación artística hispánica en los Istmos Centroamericanos» en *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*, Boletín N°35, abril de 2008, [versión en línea], disponible en: www.afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1873 ISSN 1954 – 3891. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2012.

Hilde Lobelle-Calawe, «Hans Memling», en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/memling-hans/> . Fecha de consulta: 05 de enero de 2014.

«Huejotzingo» [en línea], disponible en: <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM21puebla/municipios/21074a.html>. Fecha de consulta: 25 febrero de 2013.

«Hugo van der Goes» en *Enciclopedia británica* [en línea], disponible en: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/237015/Hugo-van-der-Goes>. Fecha de consulta: 10 de enero de 2013.

«Jan Gossaert» [en línea], disponible en: <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/jan-gossaert>

B.F., «Jan van Scorel» en *Museo del Prado. Enciclopedia online* [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/scorel-jan-van/>. Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2013.

Jeroen Bosch <http://www.bossche-encyclopedie.nl/overig/beelden/bosch,%20jeroen.htm>

Jesús M. Pérez Aldán, «Libro de H.del Duque de Berry» [en línea], disponible en: http://www.catedralesgoticas.es/codice_limbourg_01.php. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2013.

José Guadalupe Victoria, «Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], disponible en: <http://analesiiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiiie/article/viewFile/1280/1267> [Edición en línea].

José María Lorenzo Macías, « Una noticia más sobre Simón Pereyng» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] 2000, XXII (primavera): [Fecha de consulta: 5 de junio de 2012], disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907609> ISSN 0185-1276

Joseph Ratzinger, «El camino pascual», [Edición en Línea]. <http://mercaba.org/Benedicto%2016/pentecostes.htm>. Fecha de consulta: 30 de abril de 2013, (BAC POPULAR, Madrid, 1990)

«Karel van Mandel» [en línea], disponible en: <http://www.arts4x.com/spa/d/mander-karel-van/mander-karel-van.htm> . Fecha de consulta: 20 de agosto de 2013.

«Lambert Lombard» [en línea], disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100113648>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013.

«Los Marinos Extranjeros Protestantes» [en línea], disponible en: www.graciasoberana.com/.../La%20inquisicion%20en%20Mexicio%20... Fecha de consulta: 10 de febrero de 2012.

«Lucas van Leyden» [en línea], disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/lucas-van-leyden> Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2013

Mariano Arnal «Palma» Léxico de religión, en El Almanaque. Magazine de actualidad, ciencia, cultura, ocio y turismo [en línea], disponible en: <http://www.elalmanaque.com/religion/lex-relig/palma.htm>. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2011.

«Martin Schongauer, Biografía, Pinturas, Grabados» [en línea], disponible en: <http://centrodeartigos.com/articulos- revista-digital/contenido-revista-44511.html>. fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

Maarten de Vos. «La Familia de Santa Ana» [en línea], disponible en:<http://www.mskgent.be/nl/collectie/1500- renaissance/maarten-de-vos-defamilievandeheilgeanna> Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012

«Maerten van Heemskerck» [en línea], disponible en:<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/259353/Maerten- van-Heemskerck>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013.

«Maerten van Heemskerck» [en línea], disponible en: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3018> . Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013.

«Maerten van Heemskerck» en Rijk Museum [en línea], disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the- collection/overview/maarten-van-heemskerck> Fecha de Consulta: 10 de septiembre de 2013.

Manuel González Galván, «El Nuevo Retablo de la Catedral de Cuautitlán», en *Anales del IIE*, Núm. 84, México, UNAM- IIE, 2004, pp. 147- 157 [Edición en línea], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/84_147-157.pdf. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2013

Manuel Toussaint, « Pinturas coloniales mexicanas en Davenport», en *Anales del IIE* N°14, México, UNAM-IIE, 1946, p.28. [Versión en Línea], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. Fecha de consulta: 25/02/2013.

Manrique, Jorge Alberto, «Reflexión sobre el manierismo en México», en *Anales del IIE*, vol. X, núm. 40, México, UNAM- IIE, 1971, pp. 21-42 [en línea], http://www.analesiie.unam.mx/pdf/40_21-42.pdf. Fecha de consulta: 02 de junio de 2013

Ma. Ángeles Blanca Piquero López, «Gerard David» en *Museo del Prado. Enciclopedia online*, [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/david-gerard/>

«Martín de Vos», Enciclopedia online [en línea], disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/vos-martin-de/>. Fecha de consulta: 6 de octubre de 2013

«Martin Schongauer, Biografía, Pinturas, Grabados» [en línea], disponible en: <http://centrodeartigos.com/articulos- revista-digital/contenido-revista-44511.html>. Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.

«Michael, quis ut Deus?», en blog sobre el mundo clásico grecolatino y su pervivencia [en línea], disponible en : <http://nihilnovum.wordpress.com/2010/09/> . Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011.

Nicolas Pioch, «Hugo van der Goes» en Webmuseum, Paris [en línea], disponible en: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/goes/> . Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.

«Pedro de Campaña» [en línea], disponible en: http://enciclopedia.us.es/index.php/Pedro_de_Campa%C3%B1a. Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.

«Pinturing the netherlandish canon» en *The Courtauld Institute of Art* [en línea], disponible en: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/49.html> Fecha de consulta: 02 de enero de 2013.

«Restauran expertos óleo novohispano» en *El Diario (de Coahuila)*, sección internacional, Torreón Coahuila, 15 de septiembre de 2011, [edición en línea], <http://www.inah.gob.mx/boletines/250-proteccion-del-patrimonio/5239- restauran-oleo-novohispano-de-grandes-dimensiones> Fecha de consulta: 10/02/2013

«Retablo. Terminología Básica ilustrada» en *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* [en línea], disponible en: <http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.php?id=1> . Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2012

«Retablo. Terminología Básica ilustrada» [en línea], disponible en:
<http://www.gciresources.org/retablo/index2.php?id=1>. Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2012.

«Retablos españoles. Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos» [en línea], disponible en:
http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2012.

«Retrato de Antonio Anselmus, su esposa y sus hijos» [en línea], disponible en:
http://www.wga.hu/html_m/v/vos_m/anselmus.html Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2012.

Ricardo González, «Los retablos barrocos y la retórica cristiana», Universidad Nacional de La Plata, Argentina [versión en línea], <http://www.fba.unlp.edu.ar/historiadelasartes2/textos/Retablos.pdf>. Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2012.

«San Simón» [en línea], disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/4034.htm>. 15 de octubre de 2013.

«San Marcos», en Enciclopedia católica online, disponible en:
http://ec.aciprensa.com/wiki/San_Marcos#.U7H5OZR5N1Y. Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

«Santos Patronos. San Lucas» en Catholic.net. El lugar de encuentro de los católicos en la red, disponible en:
<http://www.es.catholic.net/santoral/147/2523/>. Fecha de consulta: 01 de diciembre de 2012.

«Texto de Miles Philips» [en línea], disponible en: www.proyectoguadalupe.com/PDF/miles_philips.pdf Fecha de consulta 18 de febrero de 2012.

«The De Jode Dynasty» [en línea], disponible en: <http://www.hollstein.com/the-de-jode-dynasty.html>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.

«Tintoretto» (exposición 2007) [en línea], disponible en: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/tintoretto-exposicion-2007/?no_cache=1. Fecha de consulta: 30 de enero de 2013.

«Joachim Patinir» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/patinir-joachim/> Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2013.

« ¿Qué es el Juicio Final? ¿Cuándo será?», esta “pregunta de la semana” ha sido tomada del libro, Espero la Vida del mundo futuro, Isabel Vidal de Tenreiro, Ediciones Trípode, disponible en:
<http://www.homilia.org/preguntash/juiciofinal.htm#TOP>. Fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

«Quintín Massys» [en línea], disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/massys-quintin/>. Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2013.

*

Lista de Ilustraciones.

Núm.de Figura	Pág.
Fig.1. Pintura Mural en el Ex Convento agustino de Malinalco, Estado de México. Imagen procedente de: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18abarranon.html . Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2012.	9
Fig. 2. Grabado con el sistema solar de Copérnico. "De revolutionibus orbium coelestium libri vi", 2nd ed. (1566). El Planetario Adler y Museo de Astronomía, Chicago, Illinois, Estados Unidos. Imagen procedente de: http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Cie-Hist/Copernic/Copernic.htm . Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2012.	13
Fig. 3. Marco Lucio Vitrubio Polion, <i>Portada de la obra de los 10 libros sobre arquitectura</i> . Imagen procedente de: http://www.artifexbalear.org/vitruvio.htm Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2012.	16

- Fig. 4. Hermanos Limbourg (fl.1385-1416), *Las muy ricas horas del duque de Berry, Mayo*, 1412-1416. **18**
Iluminación sobre vitela, 22.5 x 13.6 cm. Museo Condé, Chantilly, Francia. Imagen procedente de:
http://www.lasalle.es/santanderapuntas/historia_1/antiguo_regimen_agricultura/05_mayo-las-muy-ricas-horas-del-duque-de-berry.jpg . Fecha de consulta: 11 de agosto de 2013.
- Fig. 5 Jan van Eyck (1390-1441), *El Políptico de la Adoración del Cordero Místico (Políptico de Gante)*, 1420-1432. Óleo sobre tabla. 350 x 461cm. Detalle panel central. Catedral de San Bavón, Gante, Bélgica. **19**
Imagen procedente de:<http://mskgent.be/nl/onderzoek/restauratie-lam-gods/restauratie-lam-gods>
Fecha de consulta: 15 de agosto de 2013.
- Fig. 6. Hieronymus Bosch van Aeken (El Bosco, h.1450-1516), *El jardín de las delicias*, h. 1480-1490. **20**
Óleo sobre tabla, 220 x 195 cm. (tabla central); 220 x 97 cm. (cada una de las tablas laterales).
Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: www.museodelprado.es
Fecha de consulta: 16 de agosto de 2013.
- Fig.7. Hieronymus Bosch van Aeken (El Bosco, h.1450-1516), *La creación del mundo* (tríptico cerrado), **21**
h. 1480-1490. Óleo sobre tabla, 220 x 195 cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de:www.museodelprado.es.Fecha de consulta: 16 de agosto de 2013.
- Fig.8. Robert Campin (h. 1375-1444), *San Juan y el maestro franciscano Enrique de Werl*, panel derecho del Tríptico Werl (atribuido), 1438. Óleo sobre tabla, 101 x 47cm. Museo del Prado, Madrid, España. **23**
Imagen procedente de:http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antecedentes/julio_01/03072001_02.htm
Fecha de consulta: 27 de ago.de 2013.
- Fig. 9. Robert Campin (h. 1375-1444), *Tríptico Werl, Santa Bárbara*, panel derecho del Tríptico Werl (atribuido), **23**
1438. Óleo sobre tabla, 101 x 47cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://cvc.cervantes.es/artes/museoprado/citas_claroscuro/holandeses_flamencos_xv/galeria_holandeses_flamencos_xv.htm
Fecha de consulta: 03 de enero de 2013
- Fig. 10. Roger van der Weyden (1399/1400-1464), *retrato de Felipe el Bueno*, después de 1450. **24**
Óleo sobre tabla, 31 x 23 cm. Museo de Bellas Artes de Dijón, Francia. Imagen procedente de:
<http://mba.dijon.fr/musee>Fecha de consulta: 27 de agosto de 2013.
- Fig. 11 .Dirk Bouts. *San Cristóbal y el Niño Jesús*, 1467-1468 (panel derecho del tríptico de la Perla de Brabante). **25**
Óleo sobre tabla, 63 x 28 cm. (medida de este panel) .Pinacoteca Antigua de Múnich. Imagen procedente de:
<http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/die-sammlung/rundgang/obergeschoss-saal-i?curlmg=4>
Fecha de consulta: 17 de enero de 2013.
- Fig.12. Hugo van der Goes (h.1440-1482), *Tríptico Portinari*, 1476-1477. Óleo sobre tabla, 253 x304 cm. **26**
Galería de los Uffizi, Florencia Italia. Imagen procedente de:
<http://arte.observatorio.info/2008/09/triptico-portinari-hugo-van-der-goes-1476-1477>.
Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.
- Fig. 13. Hans Memling (1430-1494), *Díptico de Maarten van Nieuwenhove*, 1487. **27**
Óleo sobre tabla, 52 x 41.5 cm. (cada panel). Museo Memling (ala o panel izquierdo) y Hospital de San Juan (ala o panel derecho), Brujas, Bélgica. Imagen procedente de:
<http://www.museothyssen.org/microsites/prensa/2005/Memling/Htm/Imagenes%20Memling.htm>.
Fecha de consulta: 04 de ene.2013.
- Fig. 14. Gérard David (c.1455-1523), *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1515. Óleo sobre tabla, 60 x 59.2 cm **28**
(una de las partes de retablo). Galería Nacional de Londres. Londres, Inglaterra. Imagen procedente de:
<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gerard-david-adoration-of-the-kings>.
Fecha de consulta: 22 de septiembre de 203.
- Fig.15. Joachim Patinir (1480/85-1524), *El paso de la laguna Estigia*, 1520 – 1524.Óleo sobre tabla, 64 × 103 cm, **29**
Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de:
<http://museodelprado.es>Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2013.
- Fig. 16. Quintín Massys o Metsys (1466-1530), *El cambista y su mujer*, 1514. Óleo sobre tabla, 71 × 68 cm, **31**
Museo del Louvre, París, Francia. Imagen procedente de:
<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/moneylender-and-his-wife> Fecha de consulta: 7 septiembre de 2013.

- Fig.17. Jan Gossaert, Mabuse (1478 -1532), *Venus y Cupido*, 1521. **32**
 Óleo sobre madera de roble curvado 36 x 32.5 cm (41.5 x 30 cm con el espacio interior reservado en el panel), Museo de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, Bélgica. Imagen procedente de:
<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/ian-jennin-gossaert-dit-mabuse-venus-et-lamour?letter=g&artist=gossaert-ian-jennin>
 Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2013.
- Fig. 18. Bernard van Orley (1487/88-1541), *La Sagrada Familia*, 1522. Óleo sobre madera, 90 x 74 cm, **33**
 Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de:
<http://www.museodelprado.es/> Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2013.
- Fig. 19. Lucas van Leyden, *San Pedro y San Pablo con el naufragio en la costa de Malta en el fondo, (alas externas de El Juicio Final)*, ca. 1526-1527. Óleo sobre tabla, 264x 76 cm. **34**
 Cada panel lateral. Museo De Lakenhal, Leiden, Holanda. Imagen procedente de:
<http://collectie.lakenhal.nl/collectie?keyword%5B0%5D=lucas+van+leyden&page=1&item=3>. Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013. <http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/7225>. Fecha de consulta: 12 de octubre de 2013.
- Fig. 20. Jan van Scorel (1495-1562), *Un Humanista*, h. 1525. Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm, **35**
 Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de:
<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-humanista/>.
 Fecha de consulta: 22/09/2013.
- Fig. 21. Maerten van Heemskerck, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1532. Óleo sobre tabla, 168x 235 cm, **36**
 Museo Frans Hals, Haarlem, Holanda. Imagen procedente de:
<http://www.franshalsmuseum.nl/en/collection/search-collection/st-luke-painting-the-virgin-366/>.
 Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2013.
- Fig. 22. Lambert Lombard (1505-1566), *El Milagro de los panes y los peces, s/f*. Óleo sobre madera, **37**
 104 x 110cm. Rockoxhuis, Amberes, Bélgica. Imagen procedente de:
<http://www.termitators.com/artworkprofile/Lombard-Lambert-The-Miracle-of-the-Loaves-and-fishes>.
 Fecha de consulta: 22/09/2013.
- Fig.23. Frans Florisde Vriendt (1519-1570), *Virgenes sabias y absurdas, s/f*. Óleo sobre madera, 118 x 132 cm **38**
 Colección particular. Imagen procedente de:
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/210901/Frans-I-Floris> fecha de consulta: 16 de septiembre de 2013.
- Fig. 24. Antonio Moro van Dashorst (1516/20-76), *retrato de Jan van Scorel*, 1559-1560. **39**
 Óleo sobre tabla, 56.5 cm de diámetro. Marco: 74.5 x 75.0 cm. Sociedad de anticuarios de Londres.
 Londres, Inglaterra. Imagen procedente de:
http://www.sal.org.uk/museum/paintings/235458.jpg/photoalbum_photo_view?b_start=26 Fecha de consulta:
 18 de septiembre de 2013.
- Fig. 25. Pedro de Campaña (1503 - ca. 1580), *Purificación de María en el templo*, 1566. **40**
 Pintura antes y después de la restauración llevada por el Museo del Prado.
 Óleo sobre madera de roble, 330 x 240 cm. Retablo de la Capilla del Mariscal en la Catedral de Sevilla,
 Sevilla, España. Imagen procedente de:
<http://www.museodelprado.es/investigacion/restauraciones/restauracion-de-emla-purificacion-de-la-virgenem-de-pedro-de-campana/>
 Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.
- Fig.26. Alberto Durero (1471-1528), *Imagen del Tratado Underweysung der Messung* , 1525. **44**
 Grabado en madera. <http://www.mat.ucm.es/~jesusr/expogp/durero.html>. Fecha de consulta: 06 de enero de 2013.
- Fig. 27. *Elementos de la Perspectiva Cónica*. **45**
<http://www.areadedibujo.es/documentos/2-bachillerato/conica/perspectiva-conica.pdf>. Curso 2008-2009.
- Fig.28. *Propuesta para Perspectiva Antigua y Medieval* por Erwin Panofsky. **46**
http://www.seta.udl.es/laocoon/issue_01/art_04.html. Fecha de consulta: 06 de enero de 2013.
- Fig. 29. Jan van Eyck (c.1390 a 1441), *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434. Óleo sobre tabla. 82x60 cm **47**
 Galería Nacional, Londres, Inglaterra. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ian-van-eyck-the-arnolfini-portrait/>.
 Fecha de consulta: 07 de enero de 2013.

- Fig.30. Rafael Sanzio (1483-1520), *Los desposorios de la Virgen*, 1504. Temple y óleo sobre tabla. 170 x 117 cm **48**
Pinacoteca de Brera, Milán, Italia. <http://contemplalaobra.blogspot.mx/2009/03/rafael-desposorios-de-la-virgen.html>.
Fecha de consulta: 06 de enero de 2013.
- Fig. 31. Simón Frisius (1570/75-1628/29), (atribuido), *Retrato de Martín de Vos*, 1610. **49**
Grabado, 20.1 x 11.7 cm <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/49.html>.
Fecha de consulta: 04 de enero de 2013.
- Fig. 32. Martín de Vos (1532-1603), *San Pablo en Éfeso*, 1568. Óleo sobre tabla, 198 x125 cm. **50**
http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm. Fecha de consulta: 09 de enero de 2013.
- Fig. 33. Martín de Vos (1532-1603), *La incredulidad de Santo Tomás*, 1574. **51**
Óleo sobre tabla, 206,8 x 185,7 cm, Museo Real de Bellas Artes, Amberes, Bélgica.
<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>. Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.
- Fig. 34. Martín de Vos (1532-1603), *El tributo del emperador*, 1601. **51**
Óleo sobre tabla, 253 x 220 cm. Museo Real de Bellas Artes, Amberes, Bélgica.
<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012. .
- Fig. 35. Martín de Vos (1532-1603), *Natividad*, 1577. Óleo sobre tabla, 106 x 75 cm. **52**
Catedral de Nuestra Señora en Amberes,
Bélgica. http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/de_vos/marten_de_vos_005_nativita_1577.jpg
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.
- Fig. 36. Martín de Vos (1532-1603), *La familia de Santa Ana*, 1585. Óleo sobre tabla, 155.3 x 170 cm **52**
Museo de Bellas Artes de Gante, Bélgica. <http://www.mskgent.be/nl/collectie/1500-renaissance/maarten-de-vos-defamilievandeheilgeanna>. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.
- Fig. 37. Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los pastores*, 1593. Óleo sobre madera, 66 x 98 cm **53**
Colección particular. <http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/201211051541/maestros-del-periodo-dorado-del-arte-en-flandes>.
Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.
- Fig. 38. Martín de Vos (1532-1603), *Escena de la vida de la Virgen*, 1600. Óleo sobre tabla. **53**
Catedral de Tournai, Bélgica. http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Scene_from_the_Life_of_the_Virgin.
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.
- Fig. 39. Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná*, 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm **54**
Catedral de Nuestra Señora, Amberes. Amberes, Bélgica.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana.
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.
- Fig. 40. Martín de Vos (1532-1603), *El hombre rico y Lázaro*, s.f. Óleo sobre tabla, 153 x 236cm. **55**
Colección particular. <http://www.katherineara.com/gallery.php>. Fecha de consulta: 17 de enero de 2013.
- Fig. 41. Martín de Vos (1532-1603), *El Tribunal de la casa de la Moneda de Brabante en Amberes*, 1594. **56**
Óleo sobre tabla, 157 x 215 cm. Rockox House, Amberes, Bélgica.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Tribunal_of_the_Brabant_Mint_in_Antwerp.
Fecha de consulta: 13 de enero de 2013.
- Fig. 42. Martín de Vos (1532-1603), *Apolo y las musas*, s.f. 44.5 x 63.5 cm. Óleo sobre tabla, **57**
Museos Reales de Bruselas http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm.
Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.
- Fig. 43. Martín de Vos (1532-1603), *El Aire*, s.f. Óleo sobre madera. Museo del Prado, Madrid, España **57**
<http://www.seo.org/2012/02/22/las-aves-y-el-arte/>. Fecha de consulta: 16 de enero de 2013.
- Fig. 44. Martín de Vos (1532-1603), *Detalle de la Adoración de los Pastores*, s.f. **58**
Catedral de Nuestra Señora de Tournai, Bélgica. <http://verheyden.blogspot.mx/> Fecha de consulta 25/08/2013.

- Fig. 45. Frans Floris (c.1516-1570), *La caída de los ángeles rebeldes*, 1554. Óleo sobre tabla, 303 x 220 cm **60**
 Museo Real de Bellas Artes de Amberes; Amberes, Bélgica. <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>.
 Fecha de consulta: 09 de enero de 2013.
- Fig. 46. Frans Floris (c.1516-1571), *Retrato de la familia van Berchem*, 1561. **62**
 Óleo sobre lienzo, 130 x 225 cm, Museo Stedelijk Wuyts-Van Campen en Barón Caroly; Lier, Bélgica.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Floris_Frans-Family_portrait.
 Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2012.
- Fig. 47. Martín de Vos (1532-1603), *Retrato de Antonio Anselmus, su mujer y sus hijos*, 1577. **63**
 Óleo sobre madera de roble, 166 x 103 cm. Museo Reales de Bellas Artes; Bruselas, Bélgica.
<http://www.artrenewal.org/pages/recentchanges.php?page=100>. Fecha de consulta: 01 de octubre de 2012.
- Fig. 48. Martín de Vos (1519-1603), *Retrato de Gilles Hoofman y Margaretha van Nispen*, 1570. **65**
 Óleo sobre tabla, 116 x 140.5 cm. Museo Nacional; Amsterdam, Holanda.
<http://www.verenigingrembrandt.nl/collectie/kunstenaar/maerten-de-vos/portret-van-gillis-hoofman-en-margaretha-van-nispen>.
 Fecha de consulta: 18 de enero de 2013.
- Fig. 49. Frans Floris (c.1516-1571), *Retrato de Leonhard Thurneysser*, s.f. **65**
 Óleo sobre madera de roble, 45 x 38 cm, Museo de Arte de Basilea; Basilea, Suiza.
[http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=5filterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=17&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11069](http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=5filterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=17&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11069)
- Fig. 50. Martín de Vos (1532-1603), *Juicio Final*, 1570. Óleo sobre tabla, 263 x 262 cm **66**
 Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España.
http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=44&pagina=1.
 Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.
- Fig. 51. Frans Floris (c.1516-1570), *El Juicio final*, 1566 (panel central). Óleo sobre tabla, 273 x 222 cm **67**
 Museo Real de Bellas Artes de Bruselas; Bruselas, Bélgica. http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm.
 Fecha de consulta: 17 de enero de 2013.
- Fig. 52. Lucas van Leyden, *El Juicio Final*, ca. 1526-1527. Óleo sobre tabla, panel central: 269.5 x 184.8 cm.;
 paneles laterales: 264 x 76 cm. Museo De Lakenhal, Leiden,
 Holanda. <http://collectie.lakenhal.nl/collectie?keyword%5B0%5D=lucas+van+leyden&page=1&item=3>
 Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013.
- Fig. 53. Martín de Vos (1532-1603), *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602. Óleo sobre tabla, 270 x 217 cm **71**
 Museo Real de Bellas Artes de Amberes. <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>.
 Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2012.
- Fig. 54. Maerten van Heemskerck, *San Lucas pintando a la Virgen*, s.f. Óleo sobre tabla, 168x 236 cm **71**
 Museo de Bellas Artes de Renes, Bretaña, Francia.
<http://www.mbar.org/collections/guide/14-18/042-43.php> Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2013.
- Fig. 55. Tintoretto, Jacopo Robusti (1518/19-1594), *El milagro de San Marcos liberando al esclavo*, 1548. **74**
 Óleo sobre lienzo, 416 x 544 cm. Galería de la Academia, Venecia, Italia.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Tintoretto_Jacopo-The_Miracle_of_St_Mark_Freeing_the_Slave.
 Fecha de consulta: 31 de enero de 2013.
- Fig. 56. Tintoretto, Jacopo Robusti (1518/19-1594), *Crucifixión*, 1565. Óleo sobre lienzo, 536 x: 1,224 cm **74**
 Escuela Grande de San Rocco, Venecia, Italia.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Tintoretto_Jacopo-Crucifixion_detail. Fecha de consulta: 19 de enero de 2013.
- Fig. 57. Martín de Vos (1532-1603), *Tres ángeles alimentando a un niño pequeño (¿el Niño Jesús?)*, 1557-1603 **76**
 Aguada con tinta marrón y plumilla sobre papel, 90x 85 mm. Museo Británico, Londres, Inglaterra.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=185774&objectId=707795&partId=1.
 Fecha de consulta: 13 de octubre de 2013.
- Fig. 58. Martín de Vos (1532-1603), *La Transfiguración de Cristo*, s.f. **76**

- Aguada con tinta marrón y plumilla sobre papel, 168 x 134 mm. Colección particular.
<http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/martin-de-vos-la-transfiguration-du-christ-5419978-details.aspx>
 Fecha de consulta: 2 de octubre de 2013.
- Fig. 59. Martín de Vos (1532-1603), *Las Tentaciones de San Antonio*, 1591-94. Óleo sobre tabla, 280 x 212 cm **77**
 Museo Real de Bellas Artes de Amberes; Amberes, Bélgica. http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Temptation_of_St_Antony. Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.
- Fig. 60. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), *Los Tormentos de San Antonio*, c. 1487-1488. **78**
 Temple y óleo sobre tabla, 47 x 34.9cm. Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Dallas, Texas, Estados Unidos. <https://www.kimbellart.org/collection/search/view/564?text=Michelangelo%20Buonarroti>
 Fecha de consulta: 14 de octubre de 2013.
- Fig. 61. Martín Schongauer (1445/1450 -1491), *La Tentación de San Antonio*, h.1470. Grabado, 31.2 x 23.0 cm **78**
 Museo Británico, Londres, Inglaterra. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/m/martin_schongauer_st_anthony.aspx
 Fecha de consulta: 19 de octubre de 2013.
- Fig. 62. Alberto Durero (1471-1528), *San Simón*, 1523. Grabado a buril, 12.3 x 7.4 cm **80**
 Colección Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. Fecha de consulta: 17 de octubre de 2013.
- Fig. 63. Lucas van Leyden (1494-1533), *El Apóstol Pedro*, c. 1510. Grabado, 11.4 x 6.9 cm **80**
 Museo Nacional de Ámsterdam (Museo del reino), Ámsterdam, Países Bajos. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=7&ps=12&f.principalMaker.sort=Lucas+van+Leyden&ii=9#/RP-P-OB-1666,81>
 Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013.
- Fig. 64. Martín de Vos (1532-1603), *San Pedro*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **80**
 Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.
- Fig. 65. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), *La Rendición de Breda o Las Lanzas*, 1635. **82**
 Óleo sobre lienzo, 307 x 367cm. Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-rendicion-de-breda-o-las-lanzas/?no_cache=1
 Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.
- Fig. 66. Gerard de Jode (1509-1591) [grabador]; Martín de Vos, (1532-1603) [dibujó], **83**
El encuentro de Abraham y Melquisedec (de la Historia de Abraham), s.f. Grabado, 20 x 25.9 cm. Colección ElishaWhittelsey. Imagen procedente de: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90086807?rpp=60&pg=1&rndkey=20130223&ft=*&when=A.D.+1400-1600&who=Gerard+de+Jode&pos=22
 Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013
- Fig. 67. Francisco Herrera el Viejo (1590-1656), *El Juicio Final*, 1629. Parroquia de San Bernardo, Sevilla, España. **84**
 Imagen procedente de: <http://leyendasdesevilla.blogspot.mx/2012/09/iglesia-de-san-bernardo-ii-y-final.html>
 Fecha de consulta: 11 de enero de 2013.
- Fig. 68. Gerard de Jode (1509 o 1517-1591) [grabador]; Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], *El Juicio Final*, **85**
 c.1580. Grabado, 210x245 mm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Gerard_de_Jode.html Fecha de consulta: 02 de diciembre de 2012.
- Fig. 69. Martín de Vos (1535-160), *Juicio Final*, 1570. Óleo sobre tabla, 263 x 262 cm **85**
 Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España. Imagen procedente de: http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=44&pagina=1
 Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2012.
- Fig. 70. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), *Huida a Egipto*, h.1647/1650. Óleo sobre lienzo, **86**
 209.55 x 166.37 cm Instituto de Artes de Detroit, Estados Unidos. Imagen procedente de: <http://www.dia.org/object-info/b50fb6b4-ea19-4d05-8bce-39e680f04efe.aspx?position=1>. Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.
- Fig. 71. Gerard de Jode () [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo]; *La huida a Egipto*, Grabado, s.f. **87**

Biblioteca Nacional de España, colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3121291.xml&dvs=1360553828848~710&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

- Fig. 72. Joan Sadeler () [grabado]; Martín de Vos (1532-1603), *Huida a Egipto*, s.f. Biblioteca Nacional de España, 87
colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true
Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.
- Fig.73. Cristóbal Vela Cobos (1588-1654), San Miguel Arcángel, d.1631. Óleo sobre lienzo, 177x117 cm 88
Convento de San Jerónimo de Valparaíso, Andalucía, España. Imagen procedente de:
http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=611&pagina=2
Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.
- Fig. 74. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581 . 88
Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.
- Fig. 75. Pieter de Jode I (?)(1570-1634)Pieter de Jode II (?)(1606-d.1674)[Grabado]; Martín de Vos (1532-1603) 90
[dibujo], *San Miguel príncipe de los cielos luchando contra el dragón*, s.f. Grabado. Colección particular. Imagen procedente de: <http://oreninga.livejournal.com/351818.html>. Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.
- Fig. 76. Martín de Vos (1532-1603), *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca.1581. 91
Óleo sobre madera. 240 x 170 cm. Col. Museo Nacional del Virreinato-INAH; Tepetzotlán, Estado de México. Imagen procedente de: <http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20San%20Juan%20escribe%20el%20Apocalipsis.jpg> . Fecha de consulta: 7 de febrero de 2013.
- Fig. 77. Tintoretto, JacopoRobusti (1581/19-1594, *La Crucifixión*, (detalle), 1565. 93
Óleo sobre lienzo, 536 x: 1,224 cm. Escuela Grande de San Rocco, Venecia, Italia. Imagen procedente de:http://www.terminartors.com/artworkprofile/Tintoretto_Jacopo-Crucifixion_detail
Con fecha: 9 de julio de 2007.
- Fig.78. Martín de Vos (1532-1603).*San Juan escribiendo el Apocalipsis*, s.f. Dibujo a tinta sobre papel. 95
Colección particular. Imagen procedente de: www.artvalue.com/photosFecha de consulta: 10 de febrero de 2013.
- Fig. 79. Adriaen Collaert (ca.1560-1618)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], 95
La Jerusalén Celeste, c. 1600. Imagen procedente de:
<http://speciesbarocus.tumblr.com/post/7196422247/adrien-collaert-the-heavenly-jerusalem-c>.
Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.
- Fig. 80. Joan Sadeler, el viejo (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], 96
San Juan escribiendo el Apocalipsis, 1579.Grabado. Colección Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=200&dvs=1360476007040~263 .
Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.
- Fig. 81. Martín de Vos (1532-1604), *Tobías y el Ángel*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm. 97
Catedral Metropolitana; México, D.F. Imagen procedente de:
<http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20Tob%20y%20el%20angel.jpg>
- Fig. 82. Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná*, 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm 99
Catedral de Nuestra Señora; Amberes, Bélgica. Imagen procedente de:
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana . Con fecha 25 de febrero de 2010.
- Figs. 83 y 86. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el Ángel* (detalles), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm 99-100

Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F. Imagen procedente de:<http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20Tob%20y%20el%20angel.jpg> . Fecha de consulta: 7 de febrero de 2013.

- Figs. 84, 85, 87 y 88 Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná* (detalles), 1596-1597. **99-100**
Óleo sobre tabla, 268 x 235cm. Catedral de Nuestra Señora; Amberes, Bélgica. Imágenes procedentes de:
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana . Con fecha 25 de febrero de 2010.
- Fig. 89. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el ángel* (detalle), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. **100**
Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F.
- Fig. 90. Martín de Vos (1532-1603), *Alegoría de las siete artes liberales*, 1590. **100**
Óleo sobre madera de roble, 147x200 cm. Colección privada. Imagen procedente de:
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Allegory_of_the_Seven_Liberal_Arts
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.
- Fig. 91. Martín de Vos (1532-1603), *La familia de Santa Ana* (detalle), 1585. **100**
Óleo sobre madera, 155,3 x 170 cm. Museo de Bellas Artes de Gante, Bélgica.
Imagen procedente de: <http://www.mskgent.be/nl/collectie/1500-rennaissance/maarten-de-vos-defamilievandeheilgeanna>
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.
- Fig. 92. Martín de Vos (1532-1603), *San Lucas pintando a la Virgen* (detalle), 1602. **101**
Óleo sobre madera, 270 x 217 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes.
Imagen procedente de: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/> . Con fecha: junio de 2011.
- Fig. 93. Martín de Vos (1532-1603), *Las Bodas de Caná* (detalle), 1596-1597. Óleo sobre tabla, 268 x 235cm **101**
Catedral de Nuestra Señora, Amberes. Amberes, Bélgica. Imagen procedente de:
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Marriage_at_Cana. Con fecha 25 de febrero de 2010.
- Fig. 94. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el ángel* (detalle), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm. **101**
Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F.
- Fig. 95. Martín de Vos (1532-1603), *El Aire* (detalle), s.f. Óleo sobre madera. **102**
Museo del Prado, Madrid, España. Imagen procedente de:<http://www.seo.org/2012/02/22/las-aves-y-el-arte/> .
Fecha de consulta: 16 de enero de 2013.
- Fig. 96. Martín de Vos (1532-1603), *Escena de la vida de la Virgen* (detalle), 1600. **102**
Óleo sobre tabla. Catedral de Tournai, Bélgica. Imagen procedente
de:http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Scene_from_the_Life_of_the_Virgin
Con fecha: 25 de febrero de 2010.
- Fig. 97. Martín de Vos (1532-1603), *Alegoría de las siete artes liberales* (detalle), 1590. Óleo sobre madera de roble, **103**
147x200 cm. Colección privada. Imagen procedente de:http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Allegory_of_the_Seven_Liberal_Arts . Con fecha 25 de febrero de 2010.
- Fig. 98. Martín de Vos (1532-1603), *El hombre rico y Lázaro* (detalle), s.f. Óleo sobre madera, 153 x 236cm **103**
Colección particular. Imagen procedente de:<http://www.katherineara.com/gallery.php>
Con fecha 25 de febrero de 2010.
- Fig.99. Martín de Vos (1532-1603), *El Hombre rico y Lázaro* (detalle), s.f. Óleo sobre madera, 153 x 236cm **103**
Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.katherineara.com/gallery.php> Con fecha 25 de febrero de 2010.
- Fig. 100. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el Ángel*, (detalle), s.f. Óleo sobre tabla, 240 x 170 cm **103**
Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, México, D.F.
- Fig.101. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. Óleo sobre madera, 270 x 140 cm **104**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.
- Fig. 102. Martín de Vos (1532-1603). *Juicio Final*, 1570 (detalle). Óleo sobre tabla, 263 x 262 cm **106**

Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España. Imagen procedente de:
http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=44&pagina=1
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

Fig. 103. Martín de Vos (1532-1603), *Escena de la vida de la Virgen* (detalle), 1600. Óleo sobre tabla. **106**
Catedral de Tournai, Bélgica. Imagen procedente de:
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-Scene_from_the_Life_of_the_Virgin
Con fecha: 25 de febrero de 2010.

Fig. 104 Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los pastores*, 1593. Óleo sobre madera, 66x98cm **107**
Colección particular. Imagen procedente de:<http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/201211051541/maestros-del-periodo-dorado-del-arte-en-flandes>. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.

Fig. 105. Martín de Vos (1532-1603), *Natividad*, 1577. Óleo sobre tabla, 106 x 75 cm. **107**
Catedral de Nuestra Señora en Amberes, Bélgica. Imagen procedente
de:http://www.settemuse.it/pittori_sculptori_europei/de_vos/marten_de_vos_005_nativita_1577.jpg .
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

Fig. 106. Hieronymus Wierix (1553-1619)[grabador]; Joannes Baptista Vrints (1575-1611/2)[impresor];
Martín de Vos (1532-1603)[dibujo]. *Cristo vencedor de satán*, 1585. Grabado, 275 x 200mm. **107**
Colección Museo Británico; Londres, Inglaterra. Imagen procedente de:
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx .
Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.

Fig. 107. Hieronymus Wierix (1553 –1619) [grabado]; Martín de Vos [dibujo], *San Miguel Arcángel*, 1584. **108**
Grabado, 57.2 x 43.2 cm. Imagen procedente de:<http://colonialart.org/archive/28a-28b/saint-michael> .
Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.

Fig. 108. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel luchando con el diablo*, 1581. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **108**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

Fig. 109. Hieronymus Wierix (1553-1619)[grabador]; Joannes Baptista Vrints (1575-1611/2)[impresor];
Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], *San Miguel triunfando sobre el dragón*, 1585. Grabado, 283 x 195 mm **109**
Colección Museo Británico; Londres, Inglaterra. Imagen procedente de: <http://www.britishmuseum.org/research/search>.
Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.

Fig. 110. Martín de Vos (1532-1603), *Las Tentaciones de San Antonio*, 1591-94 (detalle). **110**
Óleo sobre tabla, 280 x 212 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Amberes, Bélgica.
Imagen procedente de:http://www.terminartors.com/artworkprofile/Vos_Marten_de-The_Temptation_of_St_Antony
Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2012.

Fig. 111. Martín de Vos (1532-1603), *San Pedro*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **111**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA, México, D.F.

Fig. 112. Adriaen Collaert (1560 - 1618); Martín de Vos (1532 - 1603), *El Apóstol San Mateo*, 1590. **112**
Grabado, 42 x 29 cm. Imagen procedente de:<http://www.ebay.com/itm/APOSTLE-SAINT-MATTHEW-BIG-ENGRAVING-COLLAERT-VOS-1590-D70-/300518823774> . Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.

Fig. 113. Adriaen Collaert (1560 - 1618); Martín de Vos (1532 - 1603), *San Matías* (detalle) ,1590. **113**
Grabado. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.popscreen.com/p/MTM0MTg0Njgx/APOSTEL-MATTHIAS-GRO%C3%9FER-ALTMEISTER-KUPFERSTICH-COLLAERT-VOS-1590-D70->

Fig. 114. Martín de Vos (1532-1603), *San Pablo*, s.f. Óleo sobre madera, 2.40 x 1.70 cm. **114**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA;
México, D.F.

Fig.115. Martín de Vos (1532-1603)[atribuido], *La Coronación de la Virgen*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **115**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

- Fig. 116. Joan Collaert (1561/62-1620)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **116**
La Virgen María, madre de Dios, c. 1597. Grabado, 154 x 88 mm. Colección particular. Imagen procedente de:
http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/DeVos_NT_Women.html . Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.
- Fig. 117. Joan Collaert (1561/62-1620) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], **117**
 Coronación de la Virgen, s.f. Grabado, 12,4 x 15 cm. Colección particular. Imagen procedente de:
http://www.claudoscope.eu/prenten/mdevos/voscoll_maria.htm . Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.
- Fig. 118. Esquema de las partes de un Retablo. **121**
- Fig. 119. Retablo Mayor de la Iglesia del Ex Convento de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, **123**
 Estado de Puebla, México. <http://www.mexicanarchitecture.org/glossary/index.php?detail=192>
 Fecha de consulta: 16 de febrero de 2013.
- Fig. 120. Esquema del Retablo Mayor de la Iglesia del Ex Convento de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, **126**
 Puebla, México. <http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>
 Fecha de consulta: 1 de marzo de 2013.
- Fig. 121. Cruz Atrial del Ex Convento franciscano de San Buenaventura, **128**
 hoy Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México.
 Foto: Ismael Rangel Gómez. <http://www.panoramio.com/photo/23618037> . Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.
- Fig. 122. Vista con la portada principal y la torre del campanario de la Catedral de San Buenaventura **128**
 en Cuautitlán, Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265
 Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.
- Fig. 123. Vista del segundo cuerpo y del remate de la portada de la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, **129**
 Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265
 Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.
- Fig. 124. Vista de la cúpula y linternilla de la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de **130**
 México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265 . Fecha de consulta: 24 de abril de
 2013.
- Fig. 125. Vista con la Cruz Atrial y parte de la portada y torre del campanario, detrás de los arcos **130**
 que dan acceso al atrio de la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México.
http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265 . Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.
- Fig. 126. Vista de la portada de la iglesia del Ex Convento franciscano San Buenaventura en Cuautitlán, **131**
 Estado de México. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265
 Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.
- Fig. 127. Vista interior parcial del antiguo templo del Ex Convento franciscano de **131**
 San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México.
http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=monumento_historico_pf&table_id=2265 .
 Fecha de consulta: 24 de abril de 2013.
- Fig. 128. Vista interior de un techo de Iglesia de San José de Campanas, provincia de La Rioja, Argentina. **132**
 Techo de tijerales. Mediados del siglo XVIII. <http://argentinaparamirar.com.ar/verNota.php?n=647>
 Fecha de consulta: 25 de abril de 2013.
- Fig. 129. Proyecto para el nuevo retablo de la catedral de Cuautitlán, México. **134**
 Tinta y acuarela sobre cartulina, autor: Manuel González Galván.
- Fig. 130. El retablo catedralicio complementado con el altar de celebración sede episcopal, **134**
 ambón de la Palabra, atril de lectura, credencia y depósito del Santísimo Sacramento;
 todos estos elementos diseñados acorde al conjunto. Foto: Manuel González Galván.
- Fig. 131. Simón Pereyns (c.1530-c.1600) [atribuido], *Retrato del Virrey Gastón de Peralta*, h. 1566. **137**
 Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia (Conaculta-INAH), Castillo de Chapultepec,

- Ciudad de México, México. Imagen procedente de:
<http://www.tesorospalaciosreales.gob.mx/tesoros.php?sala=10&obra=310> . Fecha de consulta: 27 de enero de 2012.
- Fig. 132. Partes del retablo antiguo pertenecientes a la catedral de San José. Tula, Estado de Hidalgo, México. Imagen procedente de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64692.html>. Con fecha: 30 de enero de 2011. **139**
- Fig. 133. Simón Pereyans (c. 1530-c. 1600), *La Virgen del Perdón* [quemado],1568. **140**
 Óleo sobre tabla, 274 x 220 cm. Retablo del Perdón, Catedral Metropolitana, Ciudad de México.
 Imagen procedente de:<http://www.inin.gob.mx/publicaciones/documentospdf/54%20El%20desadollo.pdf>
 Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.
- Fig. 134. Retablo del Perdón, (antes del incendio que sufrió en 1962), **140**
 Catedral Metropolitana, Ciudad de México. Imagen procedente
 de:<http://www.arquidiocesisdemexico.org.mx/Catedral%20Altar%20del%20Perdon.html>
 Fecha de consulta: 20 de enero de 2013.
- Fig. 135. Simón Pereyans (c.1530 -c.1600), *San Cristóbal*, 1588. Óleo sobre madera.200 x 155 cm **141**
 Catedral Metropolitana, Ciudad de México, México. Imagen procedente de:
<http://artecolonial.files.wordpress.com/2011/04/san-cristc3b3bal-simc3b3n-pereyans.jpg>
 Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.
- Fig.136. Imagen real del retablo del convento de San Miguel Huejotzingo, Estado de Puebla, **141**
 con los nombres de las pinturas originales que lo conforman. Imagen procedente
 de:<http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>.
 Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.
- Fig.137. Esquema del retablo del convento de San Miguel Huejotzingo, Estado de Puebla, **142**
 con los nombres de las pinturas originales que lo conforman. Imagen procedente de:
<http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>.
 Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.
- Fig. 138. Simón Pereyans (c. 1530-c. 1600), *Cristo de la columna* (medallón izquierdo). **142**
 Óleo sobre madera. Medallones laterales del Ático del retablo del altar mayor del convento de San Miguel de
 Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de:
<http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>
 Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.
- Fig. 139. Simón Pereyans (c. 1530-c. 1600), *el Señor de las tres caídas* (Medallón derecho). **142**
 Óleo sobre madera. Medallones laterales del Ático del retablo del altar mayor del convento de San Miguel de
 Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de:
<http://www.agustinabazterrica.com/2010/12/convento-san-miguel-de-huejotzingo.html>
 Fecha de consulta: 25 de enero de 2013.
- Fig.140. AnthonieWeirix (c.1552-1624) [grabador, atribuido]; Martín de Vos (1532)[dibujo]; **143**
 Hieronymus Cock [editorial], *La Resurrección*, s.f. Grabado,31.9 x20.6 cm. Colección particular.
 Imagen procedente de: <http://www.teeuwisse.de/catalogues/selected-works-xi/the-resurrection.html>
 Con fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.
- Fig.141. Simón Pereyans (c. 1530-c. 1600), *La Resurrección*, s.f. Óleo sobre madera. **143**
 Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México.
 Imagen procedente de: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=493348&id_subseccion=792778&id_documento=1558
 Fecha de consulta: 30 de enero de 2013.
- Fig. 142. Adriaen Collaert (1560?-1618) [grabador]; Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], **143**
La Resurrección, Talla dulce, buril, 15.5 x 22 cm. Imagen procedente de:
[http://sged.bm-lyon.fr/Edip.BML/\(rmuphgio4ce3rq45jauycm55\)/Pages/Redirector.aspx?Page=MainFrame](http://sged.bm-lyon.fr/Edip.BML/(rmuphgio4ce3rq45jauycm55)/Pages/Redirector.aspx?Page=MainFrame)
 Fecha de consulta: 23 de enero de 2013.
- Fig.143. Simón Pereyans (c.1530 -c.1600), *La Resurrección*, s.f. Óleo sobre madera. **143**
 Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Estado de Puebla, México.
- Fig. 144. Simón Pereyans (c.1530 -c.1600), *la Ascensión*, s.f. Óleo sobre madera. **147**

Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México.

Fig. 145 Alberto Durero (1471-1528), *La Ascensión*, c.1510. Grabado (xilografía). **147**
Museo Británico, Londres, Reino Unido. Imagen procedente de: <http://www.reproart.com/a/alberto-durero/ascensionofchristrerc151.htm>. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

Fig. 146. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **147**
la Ascensión, 1579-1582. Grabado, 195 x 147 mm. Colección Particular. Imagen procedente de:
http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/bible_resurreccion2.html
Fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.

Fig. 147. Simón Pereyng (c.1530 -c.1600), *Circuncisión de Jesús*, s.f. Óleo sobre madera. **148**
Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México.

Fig. 148. Simón Pereyng (c.1530 -c.1600), *Adoración de los pastores*, s.f. Óleo sobre madera. **148**
Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de:
<http://www.flickr.com/photos/tachidin/5453653687> . Fecha de consulta: 17 de febrero de 2013.

Fig. 149. Joan Sadeler, el viejo (c.1550-1600)[grabado],Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **148**
Natividad, col. Escenas de la vida de Cristo, s.f. Grabado.Harvard Museos de Arte,
Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.Imagen procedente de:
<http://www.harvardartmuseums.org/art/241531> . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

Fig. 150. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **151**
Adoración de los ángeles, s.f. Grabado. Imagen procedente de:
<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/> Fecha de consulta: 3 de febrero de 2013.

Fig. 151. Simón Pereyng (c.1530 -c.1600), *la presentación del Niño al templo*, s.f. **153**
Óleo sobre madera. Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México.
Imagen procedente de: <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5453653687> . Fecha de consulta: 17 de febrero de 2013.

Fig. 152.Joan Sadeler (1550-1600) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], **153**
La presentación del Niño al templo, [La infancia de Cristo], 1580. Grabado.
Colección Biblioteca Nacional de España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

Fig. 153. Simón Pereyng (c.1530 -c.1600), *Adoración de los Reyes*, s.f. Óleo sobre madera. **155**
Retablo del altar mayor del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, México. Imagen procedente de:
<http://www.flickr.com/photos/tachidin/5453653695/in/photostream/> Fecha de consulta: 17 de febrero de 2013.

Fig. 154. Joan Sadeler (c.1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **155**
Adoración de los Reyes Magos[La infancia de Cristo], 1581. Grabado.Colección Biblioteca Nacional de España.
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true
Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.

Fig. 155. Retablo de la capilla de la Virgen de Guadalupe, Catedral de Oaxaca, México. **158**
Imagen procedente de: http://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/oaxaca/paseo/catedral.htm.
Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

Fig. 156. Andrés de Concha (1568-1612)[atribuido], *San Miguel Arcángel*, s.f. **159**
Óleo sobre madera. Retablo de la capilla de la Virgen de Guadalupe, Catedral de Oaxaca, México.
Imagen procedente de: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=751202&page=9>.
Fecha de consulta: 24 de febrero de 2013.

Fig. 157. Hieronymus Wierix (1553 – 1619)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603) [dibujo]; **159**
AdrianusHuberti (impresión), *San Miguel Arcángel*, 1584. Grabado, 57.2 x 43.2 cm.
Imagen procedente de: <http://colonialart.org/archive/28a-28b/saint-michael>. Fecha de consulta: 24 de enero de 2013.

- Fig. 158. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. **160**
 Óleo sobre madera, 2.40 x 1.70 cm.
 Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.
 Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.
- Fig. 159. Andrés de Concha (1568-1612), *Santa Cecilia*, s.f. Óleo sobre madera, 291 x 193 cm **161**
 Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de:
http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=493348&id_subseccion=792778&id_documento=1561
 Fecha de consulta: 21 de febrero de 2013.
- Fig. 160. Andrés de Concha. (1568-1612) [atribuido], *La Sagrada Familia con san Juan*, siglo XVI. **161**
 Óleo sobre tabla, 250 x 171 cm. Museo Nacional de Arte, INBA, México, D.F.
 Foto: Pedro Ángeles, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. Imagen procedente de:
http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_49-83.pdf. Fecha de consulta: 06/02/2013.
- Fig. 161 Andrés de Concha (1568-1612) [atribuido], *La Sagrada Familia con san Juan niño*, ca. 1580-1590, **161**
 óleo sobre tabla, 131.5 x 92.2 cm. México, colección particular. Imagen procedente de:
http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_49-83.pdf
 Fecha de consulta: 06/02/2013.
- Fig. 162. Andrés de Concha (1568-1612), *Adoración de los pastores*, ca. 1580. **163**
 Óleo sobre madera. Retablo del convento dominico de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca, México.
 Imagen procedente de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2014/templo-san-juan-bautista-premio-restauracion-oaxaca-979180.html> Fecha de consulta: 4 de mayo de 2014.
- Fig. 163. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **163**
Adoración de los ángeles, s.f. Grabado. Biblioteca Nacional de España, colección BDH; Madrid, España.
 Imagen procedente de: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es> Fecha de consulta: 3/02/2013.
- Fig. 164. Andrés de Concha (1568-1612), *Adoración de los Pastores*, s.f. Óleo sobre madera. **164**
 Retablo del convento de Yanhuatlán, Oaxaca, México. Imagen procedente de:
<http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Andres%20de%20Concha%20-%20Adoracion%20de%20los%20Pastores.jpg>. Fecha de consulta: 6 de febrero de 2013.
- Fig. 165. Andrés de Concha (1568-1612), *Ascensión de Cristo*, s.f. Óleo sobre madera. **165**
 Retablo del Ex Convento dominico de San Juan Bautista, Coixtlahuaca; Oaxaca, México.
- Fig. 166. Joan Sadeler, el viejo (c. 1550–1600)[grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], **165**
Transfiguración de Jesús, s.f. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=200&dvs=1360475871049~163
 Fecha de consulta: 09/02/2013.
- Fig. 167 Antonie Wierix (ca. 1555-1604) [grabado]; Martín de Vos,(1532-1603) [dibujo]; **165**
 ClaesJanszVisscher(1587-1652)[impresión], *La Ascensión*, 1639. Grabado.
 Biblioteca Nacional de España, Colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1360551654723~387&locale=es_419&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true. Fecha de consulta: 10/02/2013.
- Fig. 168. Andrés de Concha (1568-1612) *Anunciación*, **167**
 Retablo Mayor de la iglesia del Ex Convento dominico de San Juan Bautista Coixtlahuaca,
 Estado de Oaxaca, México.
- Fig. 169. Fig. 198. Joan Sadeler, el viejo (c.1550-1600) [grabado], **167**
 Martín de Vos (1532-1603)[dibujo], *Natividad*, (detalle). s.f. Grabado.
 Colección: Escenas de la vida de Cristo, Harvard Museums de Arte, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.
 Imagen procedente de:<http://www.harvardartmuseums.org/art/241531>. Fecha de consulta: 10/02/2013.
- Fig. 170. Jan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **167**
La Anunciación a la Virgen,1579. Grabado. Colección particular. Imagen procedente de:
http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/holidays_mothers_day.html. Fecha de consulta: 16/03/2013.

- Fig. 171. Alberto Durero (1471-1528), *La Anunciación a la Virgen*, c.1508. **167**
Grabado en madera, 126 x 97 mm. Colección particular. Imagen procedente de:
http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/holidays_mothers_day.html. Fecha de consulta: 16/03/2013.
- Fig.172. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *La Oración en el Huerto*, ca.1610. **169**
Óleo sobre madera, 246.5 x 153.5 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de:
<http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/pintcolo/pages/Baltasar%20Echave%20Orio,%20La%20Oraci%F3n%20en%20el%20Huerto,%20M%E9xico.htm>. Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.
- Fig. 173. Cornelis Galle(1576-1656)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Oración en el Monte de los Olivos* (Vita, passio et resurrectio Jesu Christi), s.f. Grabado. **171**
Colección B.D.H., Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de:
<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. Fecha de consulta: 24 de febrero de 2013.
- Fig. 174. Alberto Durero (1471-1528), *Cristo en el monte de los olivos*, c.1510. **172**
Grabado en madera, 126 x 97 mm. Colección particular.
Imagen procedente de: <http://www.reprodart.com/a/alberto-durero/ascensionofchristdrerc151.htm>
Fecha de consulta: 04 de marzo de 2013.
- Fig.175. Martín de Vos (1532-1603), *Tobías y el Ángel*, s.f. Óleo sobre madera. **173**
Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Imagen procedente de:
<http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/Pintura%20Novohispana%20XVI/Martin%20de%20Vos%20-%20Tob%20y%20el%20angel.jpg>. Fecha de consulta: 07 de febrero de 2013.
- Fig.176. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *Cristo después de la Flagelación*, 1598. **174**
Óleo sobre madera 190 x 154 cm. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Imagen procedente de:
<http://www.arquidiocesismexico.org.mx/Catedral%20Capilla%20Santa%20Ana.html>
Fecha de consulta: 28 de febrero de 2013.
- Fig.177. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *La Anunciación* (detalle), h.1609. **174**
Óleo sobre lienzo, 253 x 170 cm. Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA; México, D.F.
Imagen procedente de:http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/t_evan/t_evan.htm.
Fecha de consulta: 2 de marzo de 2013.
- Fig.178. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *La Adoración de los Reyes al Divino infante*, ca. 1610. **176**
Óleo sobre madera, 2.48mx1.55m. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Imagen procedente de:
<http://artecolonial.files.wordpress.com/2011/02/la-adoracion3b3n-de-los-reyes-baltasar-de-echave-orio.jpg> .
Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.
- Fig. 179. Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los Reyes Magos*, c.1590-5. **177**
Pluma y tinta marrón y lavado, 202 x 160 mm. Colección particular. Imagen procedente de:<http://www.hawley-field.com/portfolio/maerten-de-vos/>. Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.
- Fig. 180. Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los Magos*, 1599. Óleo sobre tabla. **177**
Museo de Bellas Artes de Valenciennes. Valenciennes, Francia. Imagen procedente de:<http://www.valenciennes.fr/fr/minisites/vie-active/culture/musee/les-collections-permanentes/visite-guidee/xvi.html> .
Fecha de consulta: 13 de enero de 2013.
- Fig. 181. Joan Collaert (1561/62-1620)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Adoración de los Reyes*, s.f. Grabado, 12,8 x 15,2 cm. Colección particular. Imagen procedente de:http://www.claudoscope.eu/prenten/mdevos/voscoll_maria.htm . Fecha de consulta: 23 de enero de 2013. **178**
- Fig. 182. Joan Sadeler (c.1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *La Adoración de los Reyes Magos*, 1581. Grabado. Biblioteca Nacional de España, Colección BDH, [La infancia de Cristo], Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3116749.xml&dvs=1360558210304~728&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013. **179**
- Fig. 183. Joan Sadeler (c.1550-1600) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo], **179**

Adoración de los Reyes magos, 1585. Grabado, 170 x 130 mm. Colección particular. Imagen procedente de: http://www.antique.com.pl/aukcje/aukcja17_foto/047sadeler06_g.jpg. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

Fig. 184. Alberto Durero (1471-1528), *La Adoración de los Reyes*, 1511. Grabado (xilografía). **180**
Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.reprodart.com/a/alberto-durero/ascensionofchristdrerc151.html>
Fecha de consulta: 04 de marzo de 2013.

Fig. 185. Árbol genealógico Baltasar de Echave Orio, (La imagen del esquema proviene del libro: **180**
Baltasar de Echave Orio, un pintor en su tiempo de José Guadalupe Victoria, México, UNAM, Anales del IIE, volumen XIV, número 53, 1983, p. 75 .1994). Imagen procedente de:
<http://artecolonial.wordpress.com/category/pintura/page/14/> Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.

Fig. 186. Retrato de Baltasar de Echave Orio y la portada de sus *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra – vascongada*. Imagen procedente de: **181**
<http://www.euskomedia.org/aunamendi/36448>. Fecha de consulta: 09/02/2013.

Fig. 187. Firma de Baltasar de Echave Orio. Imagen procedente de: **181**
<http://artecolonial.wordpress.com/2011/01/13/catalogo-de-firmas/>. Fecha de consulta: 09/02/2013.

Fig. 188. Baltasar de Echave Orio (1558- h.1623), *El Pentecostés*, Óleo sobre madera. **184**
Iglesia de la Profesa; México, D.F. Imagen procedente de: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=78787364>
Fecha de consulta: 09 de febrero de 2013.

Fig. 189 Joan Sadeler (1550-1600) grabador, Martín de Vos (1532-1603) dibujó, *el Pentecostés*, s.f. **184**
Biblioteca municipal de Lyon, Francia. Imagen procedente de:
<http://www.europeana.eu/portal/record/15802/FBCF1E41ECB28E1D2C24844428772BEC793BA98C.html>.
Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.

Fig. 190. Adriaen Collaert (ca.1560-1618) [grabado], Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], **185**
El Credo, entre 1585-1618? Grabado, 100 x 140 mm. Biblioteca Nacional de España,
Colección BDH, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3134273.xml&dvs=1361819793784~187&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true
Fecha de Consulta: 20 de febrero de 2013.

Fig. 191. Baltasar de Echave Orio (h.1558-1623) atribuido, *San Pedro*, s.f. **186**
(La imagen proviene del libro: *Pinturas coloniales mexicanas en Davenport* de Manuel Toussaint).
Imagen procedente de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. Fecha de consulta: 25/02/2013.

Fig.192. Baltasar de Echave Orio (h.1558-1623) atribuido, *San Pablo*, s.f. **187**
(La imagen proviene del libro: *Pinturas coloniales mexicanas en Davenport* de Manuel Toussaint).
Imagen procedente de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_25-32.pdf. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2013.

Fig.193. Martín de Vos (1532-1603), *San Pedro*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **189**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

Fig.194. Martín de Vos (1532-1603), *San Pablo*, s.f. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **189**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.

Fig. 195. Antonie Wierix (ca.1555-1064) [grabado]; Martín de Vos (1532-1603) [dibujo]; **189**
Gerard de Jode (1509-1591)[editor], *San Pablo*, 1585. Grabado con Buril, 200 x 136 mm,
Biblioteca Nacional de España, Colección BDH, [Cristo, los doce apóstoles y san Pablo], Madrid, España.
Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3122906.xml&dvs=1365443649712~688&locale=es_419&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true. Fecha de consulta: 10/02/2013.

Fig. 196. Luis Juárez (1585 –1639), *San Miguel Arcángel* (s/f). Óleo sobre madera, 172 x 153 cm **192**
MNA. Imagen procedente de: <http://www.flickr.com/photos/tachidin/5149535218/sizes/m/in/photostream/>
Fecha de consulta: 02 de febrero de 2013.

- Fig.197. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio*, 1581. Óleo sobre madera, 240 x 170 cm **193**
Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.
- Fig.198. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *el Ángel de la guarda*, (s/f). Óleo sobre madera, 174 x 150cm **194**
Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F. Imagen procedente de:http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2897 . Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.
- Fig.199. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *La Anunciación*, (s/f). Óleo sobre madera, 122 x 83cm **196**
Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F.
Imagen procedente de: http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2897 Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.
- Fig. 200. Joan Sadeler, el viejo (c.1550-1600)[grabado],Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Natividad*, (detalle). s.f. Grabado. Colección: Escenas de la vida de Cristo, **197**
Harvard Museums of Art, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.
Imagen procedente de: <http://www.harvardartmuseums.org/art/241531> . Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.
- Fig. 201. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *Desposorios místicos de santa Catalina*, 203x122cm, **198**
Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F.
Imagen procedente de: http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2897 . Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.
- Fig.202. Baltasar de Echave Orío (1558- h.1623), *La Adoración de los Reyes al Divino infante*, ca. 1610. **198**
Óleo sobre madera, 2.48mx1.55m.Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
Imagen procedente de:<http://artecolonial.files.wordpress.com/2011/02/la-adoración3b3n-de-los-reyes-baltasar-de-echave-orio.jpg> .
Fecha de consulta: 9 de febrero de 2013.
- Fig. 203. Martín de Vos (1532-1603), *Adoración de los Reyes Magos*, c.1590-5. **199**
Pluma y tinta marrón y lavado, 202 x 160 mm. Colección particular. Imagen procedente de: <http://www.hawley-field.com/portfolio/maerten-de-vos/>. Fecha de consulta: 23 de febrero de 2013.
- Fig. 204. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639),*Los Desposorios de la Virgen*, s.f. Óleo sobre madera. **200**
Museo de Arte Figge, Davenport, Iowa, Estados Unidos. Imagen procedente de:
<http://www.figgeartmuseum.org/Collections/Mexican-Colonial.aspx?page=4>. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2013.
- Fig. 205. Joan Sadeler (1550-1600)[grabado]; Martín de Vos(1532-1603)[dibujo], *Niño Jesús* ,s.f. **200**
Grabado. Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Imagen procedente de:
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1361592279984~5&locale=es_419&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true . Fecha de consulta: 22 de febrero de 2013.
- Fig.206. Martín de Vos (1532-1603), *San Miguel venciendo al demonio* (detalle), 1581. **201**
Óleo sobre madera, 2.40 x 1.70 cm. Retablo Mayor de la Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.
Fototeca INAH-CONACULTA; México, D.F.
- Fig.207. Martín de Vos (1532-1603), *Niño Jesús.*, s.f. Óleo sobre tabla. Museo del Patriarca, Valencia, España. **201**
Imagen procedente de: <http://desdelaterraza-viajaralahistoria.blogspot.mx/2011/12/felicidades.html>
Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.
- Fig.208. Luis Juárez, *Aparición del niño Jesús a San Antonio de Padua*, posible fecha 1610. **203**
Óleo sobre tabla, 2.00 x 1.50m.Museo Regional de Querétaro, INAH. Ciudad de Querétaro, México.
Imagen procedente de: <http://www.eldiariodecoahuila.com.mx/notas/2011/9/15/restauran-expertos-oleo-novohispano-253581.asp> .
Fecha de consulta: 10 de febrero de 2013.
- Fig. 209. Luis Juárez (ca.1585-ca.1639), *La oración en el huerto*, s.f. Óleo sobre tela, 185 x 160cm. **204**
Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA; México, D.F. Imagen procedente de:
http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2900. Fecha de consulta: 11 de febrero de 2013.
