



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas

José de Alzibar

De la tradición del taller a la retórica de la Academia 1767-1781

Ensayo académico para optar el grado de:
Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Karina Lissete Flores García

Tutora principal:

Dra. Paula Mues Orts.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Tutores:

Dr. Jaime Cuadriello Aguilar

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Mtra. Fanny Unikel Santoncini

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Ciudad de México, julio 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

De los documentos pasé a las imágenes, un proceso que me ayudó entender los valores artísticos, sociales y materiales que ostenta una obra en su contexto. Un arduo camino que no habría sido posible llevarlo a su fin sin el apoyo de profesores, instituciones, colegas, amigos y mi familia. Por ello, les dedicó unas palabras de agradecimiento.

Sin duda tuve el apoyo, guía y confianza de un comité conformado por brillantes académicos y notables seres humanos. Infinitas gracias a la Dra. Paula Mues Orts por estar en esos momentos de indecisión, confusión, lucidez y locura. Por su enorme paciencia conmigo ante mi lenta escritura, por creer en mí y compartir su conocimiento, lo cual me ha ayudado no sólo en lo profesional, sino en lo personal. Para ella toda mi admiración, respeto y cariño, en definitiva la mejor directora (amiga). Al Dr. Jaime Cuadriello quien enriqueció mi mente con herramientas para ver y abordar el arte desde diferentes aristas, agradezco sus sugerencias y valiosas aportaciones que engrandecieron este ensayo. Gracias a la Mtra. Fanny Unikel quien se involucró en el proyecto y favoreció la loca idea de reconstruir obras inexistentes, su experiencia y mirada fueron fundamentales para entender el proceso constructivo de un retablo.

Un agradecimiento especial a la Dra. Luisa Elena Alcalá, quien tuvo la generosidad de recibirme en España, por esa plática que me hizo re-pensar el proyecto y por compartir su pasión por el arte virreinal. También a los miembros del Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía (ENCRyM), especialmente a Magdalena Castañeda y Alberto González quienes me mostraron la materialidad de las obras y por confiarme información inédita sobre el estado de conservación de la producción pictórica de José de Alzibar.

Gracias al Posgrado en Historia del Arte, a la directora Dra. Deborah Dorotinsky, a Gabriela Soto y a Teresita Rojas quienes con mucha amabilidad nos apoyaban y orientaban. Igualmente agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgarme una beca para dedicarme por completo a la maestría, así como al Programa de Apoyo a los

Estudios de Posgrado (PAEP) que me brindó la oportunidad de realizar una estancia de investigación en las ciudades de Madrid y Sevilla, lo cual dilucido este trabajo.

Este camino no hubiera sido lo mismo sin la alegría, las pláticas, las ideas, el estrés, el apoyo, pero sobre todo la amistad, de los que hoy también son mis colegas: Andrea, Alejandro y Argentina, los cómplices virreinales. Aquellos que están en el camino y de quienes sólo he recibido lo mejor y un enorme cariño, Monse, Julio, Mario y Luchito. También a Grace, Tania y Alex Alegría, de otras épocas, pero que siempre compartieron su amor por el arte.

A mis queridas amigas que están y estarán eternamente en cada locura que emprenda: Gabriela, Silvia, Edith, Jessica, en verdad son lo mejor de mi vida. A Martha, Caro, Melina y Karina, amistades que han trascendido y seguirán por siempre. Por su infinito apoyo, Alan Rojas, gracias por creer en mí y mi trabajo.

Y por último, pero no menos importante, mi familia a quienes les dedico este trabajo. Por su amor, paciencia y apoyo a mis papás que desde pequeña me han motivado a seguir mis sueños. Mis hermanos que algunas veces me acompañaron en las desveladas: Oscar, Cesar y don Sebas, los monstruos que me impulsan a ser mejor cada día.

A cada uno mi infinita gratitud.

Índice

Introducción	1
1. Pintores del taller y pintores del comercio	6
1.1 El perjuicio de los tratantes del pincel	7
1.2 Talleres tradicionales vs obradores del comercio	13
1.3 Entre la envidia y la ambición de los menestrales	22
2. Dibujo, ¿herramienta de tradición o modernidad?	28
2.1 Rudimentos teóricos del principiante	29
2.2 Contornos y dintornos en la obra de Alzibar	36
3. Artífice del pincel, artífice de la madera: la diversificación del taller de José de Alzibar	43
3.1 El taller como empresa y el legado de Miguel Cabrera	45
3.2 El taller de José de Alzibar	50
3.3 Del pincel a la madera: el retablo de San Juan de Dios.	54
3.4 Inventiva y composición: los colaterales de San Nicolás Tolentino	60
Conclusiones	70
Archivos y Fuentes	74

Introducción

En 1981, Gabriel Loera publicaba un artículo con información inédita del pintor José de Alzibar (Texcoco, 1726-Ciudad de México, 1803)¹, bajo el título *El pintor José de Alzibar, algunas noticias documentales*. Entre los datos que dio a conocer, llamó mi atención el contrato de un colateral en 1766 donde el artífice aparece como encargado de la obra. En el mismo párrafo, Loera recuperó del texto de Manuel Toussaint un dato sobre la hechura de cinco colaterales que realizó Alzibar para la capilla de San Nicolás Tolentino en 1781.² De lo anterior se deduce que el pintor texcocano no se limitó al arte del pincel, sino que también abarcó trabajos de escultor y retablista.

Pero, ¿qué motivó al pintor a diversificar su taller?³ En el presente ensayo expondremos dos de los varios factores que llevaron a los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII, y en específico a Alzibar, a contratar obras que no correspondían con sus especialidades laborales. El primero fue la proliferación de tratantes de pintura quienes acapararon el mercado con piezas de menor calidad y precio, afectando la producción de los talleres al mando de maestros o profesores del noble arte de la pintura. El segundo se relaciona con el dibujo, ya que su estudio, discusión y ejercicio, permitió la injerencia de los pintores en la manufactura de retablos o esculturas, bajo el discurso de la tratadística pictórica.

¹ En 1790, José de Alzibar participó como “perito” para examinar un crucifijo y una cruz de Jerusalén, en su declaración dijo tener “64 años, ser soltero y vivir en la calle del Ángel casa de su obrador sobre la confitería”. Archivo General de la Nación, [en adelante AGN], *Inquisición*, vol. 1505, 1 parte, exp.4, s/f. Quiero agradecer al Mtro. Guillermo Arce Valdez, quien muy generosamente me compartió su texto: “El crucifijo Herido: el señor de las Injurias de Santa Brígida de México” que se presentó en el *IV Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, Encrucijada, Intervenciones: historia e interpretación*, celebrado en la Ciudad de México del 4 al 7 de noviembre 2014. La información de su nacimiento fue confirmada por la Dra. Ilona Katzew en fechas recientes.

² Gabriel Loera Fernández. “El pintor José de Alzibar, algunas noticias documentales” en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH-Monumentos Históricos, núm.6, 1981, pp. 59-64. En mi tesis de licenciatura realicé una pequeña investigación sobre los retablos, véase: Karina Lisette Flores García. *El quehacer artístico social de un pintor novohispano: José de Alzibar*, México, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, Escuela Nacional de Antropología Historia, 2013.

³ A mediados del siglo XVIII, los pequeños y medianos comerciantes pregonaba la necesidad de innovación, expansión y diversificación de su producción, por ello sus tiendas no se especializaron como supuestamente deberían según las ordenanzas. Por su parte, los talleres pictóricos no se limitaron a la contratación de lienzos, sino que extendieron su mercado al contratar retablos y esculturas. Véase: John E. Kicza. *Empresarios coloniales y negocios en la ciudad de México durante los Borbones*, México, F.C.E, 1986.

Desde el siglo XVI en la Nueva España, los talleres de pintores y doradores quedaron congregados legalmente en gremios, agrupaciones promovidas por los ayuntamientos o cabildos que seguían los mismos objetivos que sus homónimos españoles. En sus ordenanzas se resaltaba la importancia de ser maestro examinado, una directa separación de actividades de cada oficio y la restricción del trabajo a los artífices sin autorización, pues no podían contar con taller público, ni secreto, ni oficiales y aprendices; asimismo se impedía que los comerciantes revendieran obra o que establecieran alianzas mercantiles con otros comerciantes.

Para el caso español Miguel Falomir menciona que en “la práctica cotidiana, la legislación del gremio fue flexible, lo que explicaría por qué rara vez se cambiaron”. Esa actitud permisiva, señala el autor, resultó en beneficio de los agremiados, ya que se dio un “crecimiento de oficiales y ayudantes, y prácticas ignoradas como la importación de pinturas o la producción masiva de un individuo que no era miembro del [gremio]”.⁴ Por su parte Cristóbal Belda Navarro, aunque se centra en Murcia, apunta que los gremios “sufrieron diversos altibajos que crearon lagunas jurídicas aprovechadas por pintores y escultores para dar lugar a situaciones [en su beneficio]”.⁵ Entre ellas incluso negar su inexistencia con la finalidad de evadir sus compromisos fiscales y demás obligaciones.

Dentro de la historiografía del arte novohispano, Manuel Toussaint señaló el desuso de las ordenanzas al poco tiempo de su aprobación “por la rígida severidad de sus preceptos [...] o porque el examen fue en extremo severo”.⁶ Paula Mues sugiere que los gremios fueron desplazados por “talleres de conducción familiar, alrededor de 1597, [...] formando dinastías de artífices que legaban tanto las conexiones con los clientes como los modelos artísticos”.⁷

La misma autora apunta que, al paso de un siglo, la legislación del gremio fue objeto de revisión y modernización acorde con su nueva situación social y laboral, no obstante, la

⁴ Miguel Falomir Faus. “Artists. Responses to the emergence of markets for painting in Spain c. 1600” en *Mapping Markets for painting in Europe 1450-1750*, Neil De Marchi y Hans J. Van Miegroet (edit.), Turnhout, Brepols, 2006, pp. 135-164.

⁵ Cristóbal Belda Navarro. *La ingenuidad de las artes en España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993, pp. 9-10.

⁶ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, IIE, 1948, p.202.

⁷ Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la naturaleza de la pintura en la Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana- Departamento de Arte, 2008, p. 203.

organización volvió a decaer en 1717. Por su parte los pintores procedieron a reunirse en “academias independientes”, las cuales buscaban su inclusión en el marco de las artes liberales, marcando una renovación en las prácticas tradicionales de enseñanza y producción de imágenes.⁸

Para mediados del siglo XVIII, son escasas las investigaciones sobre la organización, funcionamiento y producción de los talleres pictóricos, porque se cree que dejaron de existir tras el establecimiento de la Real Academia de San Carlos en 1784, institución que se encargaría de la enseñanza de las artes. Sin embargo, no fue así, pues los pintores tuvieron que ajustar sus talleres a las necesidades del mercado, efectuando cambios en sus patrones de producción, que les permitirían mantenerse en el gusto de una sociedad en aras de la modernidad. El taller de José de Alzibar fue un ejemplo de tradición pictórica, antes y después de la Academia, pero también de cambios radicales que marcaron su producción.

Para explicar con mayor detalle los procesos antes mencionados, el presente estudio se estructura en tres capítulos, que no se ordenan de manera cronológica.⁹ En el primero podremos descifrar la problemática de los tratantes a partir de la documentación que se conserva en el antiguo Archivo de la Academia de San Carlos, ya que en varios escritos aparece nuestro pintor solicitando o respaldando a los académicos españoles. Lo interesante es que las providencias se basan en la antigua legislación del gremio de pintores y doradores de 1557 y 1681-1687; en concreto en las cláusulas donde se prohibía la venta o re-venta de obras en lugares públicos, así como de establecer talleres clandestinos. Más adelante los profesores novohispanos contratados por la misma institución expusieron sus propios argumentos, entre los que destacan la desertión de los aprendices, la falta de maestros capacitados y la contratación de jóvenes en los obradores del comercio.¹⁰

⁸ Paula Mues Orts. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”, se presentó en el III Seminario Internacional de Arte y cultura en la Corte. Tejiendo redes-acortando distancias: España e Hispanoamérica, celebrado en Madrid, España el 14 y 15 de abril de 2016. Agradezco a la Dra. Paula por compartir su texto, así como sus nuevas reflexiones sobre el término de “academias independientes”.

⁹ De acuerdo con los argumentos, algunas veces comenzaremos en el siglo XVIII y daremos un salto al siglo XVI o XVII, y viceversa. Hago esta aclaración ya que podría ser un poco confuso.

¹⁰ Usaré la denominación “Profesores novohispanos”, para nombrar a los pintores de raigambre criolla o local que se incorporaron a la Academia de San Carlos. La palabra profesor de acuerdo al *Diccionario de Autoridades* y la reflexión de Mues sobre los términos: maestro y profesor. El primero relacionaba con el gremio, mientras

En el segundo capítulo se explica el *disegno* como herramienta plástica y como argumento estético. La enseñanza del dibujo se inició en los talleres a través de tratados italianos, españoles y franceses, lo que llevó a una discusión y corrección en las academias independientes. Alzívar fue corrector de dibujo en la Escuela de Jerónimo Antonio Gil, más tarde se integró al grupo de académicos de la institución Real, donde estuvo a cargo, junto con Francisco Clapera de la sala de modelo vivo, de hecho aún se conservan algunos estudios de manos, cabezas o figuras completas de sus alumnos. Al final se hará un ejercicio comparativo entre la obra de Alzívar y su maestro Miguel Cabrera, con la intención de mostrar la preferencia de la línea en el caso del pintor texcocano y la soltura pictórica del oaxaqueño y , por ende, dilucidar su estilo personal.

En el tercer capítulo se ofrece un análisis de dos conjuntos retablisticos que tuvo a su cargo José de Alzívar. La primera obra de retablo se contrató en 1766 por los hermanos hospitalarios de San Juan de Dios. Según el contrato, al inicio se pidió un mapa con las devociones de la congregación, más adelante pasó por una anuencia, se aceptó y ejecutó en menos del tiempo estipulado. Aunque la obra ya no existe, podremos conocer la labor del pintor como contratista, administrador y artífice de la madera gracias a la documentación.

El segundo conjunto se encargó como parte de la remodelación de la capilla de San Nicolás Tolentino, la cual formaba parte del camposanto del Hospital Real de los Naturales. De estas obras contamos con un informe y un dictamen realizado al finalizar la renovación. Las fuentes abordadas en todo el capítulo nos ayudarán a problematizar y reconstruir un discurso a partir del lenguaje de las formas, los diversos elementos que componen los conjuntos, información que muestra la calidad de las obras, la “invención” del artífice y las soluciones que presentó el pintor y su taller.

Para el análisis de este entramado se recurrió a distintas propuestas teóricas y metodológicas que conciernen a la historia del arte, la historia, y la restauración, un estudio interdisciplinario que pretende conectar ideas, buscar soluciones y al mismo tiempo

que profesor se asociaban con la enseñanza pública, añadiré novohispanos para distinguirlos de los profesores que se embarcaron desde la Metrópoli para trabajar en la Academia mexicana. Mues Orts, *La libertad de pinceles*, op. cit., p. 266.

proponer nuevas visiones en torno a la producción de los talleres pictóricos de la Nueva España.

Alzibar y su taller dan cuenta de un largo proceso de cambios y permanencias en la educación, el mercado del arte y los discursos estéticos, que dieron lugar a nuevas prácticas del medio artístico y rompieron con las concepciones del quehacer de un pintor en la segunda mitad del siglo XVIII. Retomando los conceptos de Svetlana Alpers para Rembrandt, Alzibar no sólo fue un “hombre de taller, [ni maestro, ni académico] sino también del mercado”.¹¹

¹¹ Svetlana Alpers, *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero*, España, Biblioteca Mondadori, 1992, p. 105.

Pintores del taller y pintores del comercio

La perfección de las Artes solo llegan aquellos hombres que dotados de buen talento, lo ilustran por la práctica. El talento es un don del Cielo, que lo dá á quien quiere, para que perciba claramente, y produzca con facilidad: pero éste sin theorica solo sirve á dar obras, que por lo comun carecen de concierto; y aun con ella sin práctica, si el hombre habla con propiedad del Arte, son inútiles su don, y aplicación, mientras no executan con acierto.

Noticias Histórica de los principios, progreso, y erección de la Real Academia de las Nobles Artes. Pinturas, Esculturas y Arquitectura. Establecida en Valencia con el título de San Carlos. Valencia, Imprenta de Benito Monfort impresor Real Academia, 1773.

José de Alzibar tuvo un taller aparentemente organizado según la tradición desde por lo menos 1760 y se mantuvo activo una vez establecida la Real Academia de San Carlos en 1784. Esta permanencia de su taller, y los de sus colegas, tras la fundación real, suscitó una serie de conflictos entre los académicos españoles que buscaban la escolarización y sistematización de la enseñanza de los jóvenes en la Academia, en tanto que tradicionalmente la educación se daba en los talleres. Los profesores novohispanos como Alzibar, pretendían seguir trabajando en su taller, al mismo tiempo que los obradores del comercio “puestos de venta indirecta entre los clientes y los artífices, ligados a un sujeto que, sin ser pintor, estudioso y practicante contrataba oficiales para que cumplieran con encargos”, también defendieron su inclusión en el mercado, complicando el panorama de la producción artística.¹²

¹² Paula Mues Orts. *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes y Retóricas y Discursos pintados*, México, Tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Posgrado en Historia del Arte, 2009, p. 252. En ciertas décadas los talleres tradicionales estuvieron sujetos a la legislación del gremio, éste reguló el trabajo de los miembros en lo técnico y administrativo, controló la calidad de los materiales y precios de las obras, asimismo concentraron la producción en pocos talleres, ya que se pretendía elevar la calidad de sus obras en beneficio de sus clientes y protegerse de la competencia. Entre las cláusulas se buscaba excluir aquellos que desconocían los temas religiosos, la nula capacidad de producción de imágenes, la venta o re-venta de obra en lugares públicos y la proliferación de obradores del comercio. Véase: Rogelio Ruiz Gomar. “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Juan Corre. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III, México, UNAM, 1991, pp. 205-224.

Estas pugnas se registraron en tres providencias que emprendieron académicos españoles y profesores novohispanos contra los “obradores del comercio”. El cuerpo documental forma parte del acervo del Archivo de la Academia de San Carlos, y es importante mencionar que, aunque varios legajos no tienen fecha, siguen un orden, que vamos a respetar.

La primera providencia estuvo encabezada por Antonio Jerónimo Gil en 1783, quien con ayuda de los profesores novohispanos reconocieron y retomaron el pleito que emprendieron los artífices del pincel y buril en 1753. El segundo documento está firmado por los profesores de pintura y escultura, quienes solicitaron la “extinción de los tratantes”; para atender a su demanda, la junta de la Academia pidió una averiguación que tendría como base las ordenanzas de 1557 y 1681-1687. En la última providencia, los pintores del noble arte de la pintura, dejan ver su poca tolerancia hacia los tratantes, por ello proponen resoluciones más contundentes en 1799. José de Alzibar fue un pintor que se involucró en dichas peticiones, quien al igual que otros artífices se benefició del cierre de obradores.

1.1 El perjuicio de los tratantes del pincel

Los tratantes fueron un obstáculo en el desarrollo de las artes en la Nueva España, al menos ese fue el argumento en su contra del grabador Jerónimo Antonio Gil en 1783, año en que presentó una providencia donde hacía referencia a las 40 tiendas de varios sujetos que comerciaban en los ramos de pintura, escultura, dorado y ensamblado, “tratantes, que por [no sólo] poseer la más ligera luz del dibujo, expanden multitud de obras tan imperfectas que horroriza verlas”.¹³

El descontento de Gil partía de que estos talleres contrataban a jóvenes con aptitudes pero sin preparación, los cuales además de trabajar en su oficio, debían realizar servicios domésticos, privándolos de estudiar y perfeccionarse. Por ello el director solicitó que se

¹³ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México, [en adelante AAASCM], doc. 157. Aunque para estas fechas ya funcionaba la Academia, Jerónimo Gil le denomina Escuela, posiblemente porque hacía falta la aprobación de los estatutos. El tema ha sido abordado por: Eduardo Baéz Macías. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM, IIE, 2001; Susan Deans-Smith. “Dishonor in the Hands of Indians, Spaniards, and Blacks” en Ilona Katzew and Susan Deans-Smith (eds.). *Race and Classification. The case of Mexican America*, California, EUA., Stanford University Press, 2009, pp. 43-72.

impidiera a los tratantes recibir discípulos, asimismo se les pidió a los profesores de las Tres Nobles Artes que contaban con un obrador público, que no desatendieran la instrucción de los alumnos.¹⁴

Para validar su discurso, Gil se remontó al pleito que emprendieron pintores y grabadores en 1753, donde evidenciaban:

[...] que en esta ciudad ay algunos Professores Mulatos; y ay algunos Españoles que sin ser Pintores tienen para su comercio obradores en que les pintan los Oficiales y ay algunos que sin ser Abridores tienen Torculos en que tiran estampas que venden y porque de esos abusos se sigue publico perjuicio [...]¹⁵

Tres problemáticas se destacaron en 1753. La primera exponía la necesidad de excluir a individuos de calidad inferior de la profesión; la segunda se relaciona con los tratantes, personas que sin licencia y formación operaban la venta de obra; mientras la tercera se centró en el reconocimiento de la pintura como arte liberal.

La cuestión racial es un tema que se menciona entre 1681-1687, años en que se reformulan las ordenanzas de pintores, a la par se manda hacer una inspección en los obradores con la intención de hacer cumplir lo estipulado y evidenciar la contratación de individuos sin examen y de menor calidad, sin embargo dicha cláusula se revocó en las ordenanzas de pintores y doradores, por ser contradictoria a la protección de los derechos de los indígenas. Los artífices volvieron a pedir la exclusión en 1753, ya que:

[...] los de semejante inferior calidad no ejerciten las dichas artes, a excepción de los que ya el día de hoy son profesores, y que los profesores no los admitan por aprendices, y que sean de la calidad que fueren los que no fueren pintores no pueden tener obradores para que les pinten los oficiales ni tampoco puedan los oficiales [...]¹⁶

Este punto adquiere sentido cuando los mismos artífices se distinguen de los artesanos por su condición étnica, ya que algunos a pesar de pertenecer a alguna casta, se llaman “españoles profesores del pincel y del buril”; tal es el caso del pintor José de Ibarra, quien encabeza la petición junto al grabador don Antonio Moreno. Ibarra fue de origen

¹⁴ AAASCM, doc. 157, 1783.

¹⁵ Este documento fue publicado por primera vez por Mina Ramírez Montes. “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE-UNAM, No. 73, 2001, pp. 103-128. Paula Mues Orts hace un mayor análisis del documento en sus tesis doctoral, de ese mismo texto se va a retomar las transcripciones de los documentos.

¹⁶ Mues Orts, *El pintor novohispano, op. cit.*, p. 893.

mulato, pero su color de piel no fue impedimento; Paula Mues menciona que: “ser español dependía de otros factores que los pintores asociaban con un tipo de vida deseable y requerido como el mínimo para poder considerarse dignos, como vestimenta y trato”.¹⁷ Como se lee, estas demandas estaban encaminadas a mejorar su condición social, así como elevar el *status* de su quehacer.

Más adelante los pintores se refieren a los aprendices que asistían a los obradores de comercio, pues los jóvenes recibían una corta paga, no recibían la instrucción de un profesor y perdían su tiempo sin adelantamiento: “y los pintores suelen carecer de oficiales porque esos principiantes no llegan a ser suficientes, o se hallan embarazados asistiendo en los obradores de los tratantes”.¹⁸ Por su parte los grabadores destacaron la imperfección de las estampas, el uso y re-uso de láminas grabadas por profesores, que se acreditaban los tratantes poniendo entre dichos a los artífices del buril, así como el robo de tintas. También retoman lo dicho por los pintores sobre la pérdida de oficiales sin adelanto.

El último punto que se subraya en la petición, se refiere al por qué su arte debía ser considerado liberal y noble. Para ello, al parecer el grupo de pintores, que para esas fechas ya contaba con una nueva forma de organización, buscaron en la tratadista pictórica, en este caso de Antonio Palomino, los argumentos necesarios para ensalzar su profesión:

Porque estas Artes liberales, científicas, ingenuas, y nobles y han merecido ser ocupación de Reyes, y Príncipes. Y algunos Señores Monarcas de España han tenido el recreo del Dibujo por desahogo delas fatigas del Gobierno, de que ay ejemplos aun en nuestro siglo [...] y por[ue] la Abogacía, y Medicina, y otras Artes Liberales se executan p[o]r el mesmo fin sin q[ue] se pierda lustre, distinguiéndose de las mecánicas aun en el nombre de estas de merced o precio y aquellas de honorario, o premio, como que no hay merced, o precio q[ue] se les corresponda atendido no el material trabajo sino el intelectual concepto.¹⁹

Los artífices lograron que las autoridades amenazaran a los tratantes con el cierre de sus obradores y el retiro de sus obras, sin embargo estas medidas cayeron en letra muerta. En palabras de Jerónimo Gil: “pero como este cuerpo no tenia en aquel tiempo patrocinio,

¹⁷ *Ibidem.*, p. 251.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 894.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 893.

ni fondos algunos, desuso de pocos meses se olvidó esta útil providencia, y los tratantes volvieron a seguir su comercio por este ramo del mismo modo lo que executaban antes”.²⁰

Las razones que motivaron la providencia de Gil fueron privar de discípulos a los tratantes y el cierre de sus obradores, no obstante el grabador propuso que aquellos “gremios o ramos” que necesitaban principios de geometría o dibujo, presentaran una lista ante la Real Junta para que tomaran dos horas de estudio por las noches con los profesores de pintura, los cuales no tendrán excusa, ni pretexto. Por último, Gil hizo evidente las “felices consecuencias” de este tipo de providencia en las ciudades de España, donde hay Academias, las mismas que ofrecerán si se acepta su demanda.

Además de apoyar al grabador español, los profesores novohispanos expidieron una nueva providencia en 1784, donde denunciaban la tolerancia que se tenía con los comerciantes de pintura en la capital y en otras ciudades de Nueva España, pues “sin ser profesores de ella sino vendedores de menaje de casa” recibían discípulos, los cuales no sabían “ni echar una sola línea”:

[...] no ponen el esmero y cuidado en que se hagan con el arreglo y disposición que la arte previere y a lo que es justo para vender con legalidad sino que disponiendo mal los lienzos, y pintándolos, faltos de los retoques que necesitaran para su entero complemento y duración y un mal dibujo, demanda de que para poder vender en poco precio se valen de sujetos que ignoran las reglas del arte [...]²¹

Además declararon la “malicia” de los tratantes con los profesores que contrataban, pues los endeudaban con la finalidad de mantenerlos trabajando en su obrador. También ofrecían evaluaciones de bienes de difunto o embargos, ponían precio de pinturas y de esculturas “con mui poca inteligencia”.²²

Pese a ir en contra de estos tratantes, los pintores novohispanos que se fueron sumando a la Academia, trataban de asegurar la permanencia de sus talleres como actividad alterna a su labor en la institución, por ello pidieron a la Real Junta que: “solo puedan tener obradores públicos, de pintura y dorado, los profesores y que estos sean los que fueren del cuerpo académico declarados en ellas y que estos y demás que sean profesores se obliguen

²⁰ AAASCM, doc. 157, 1783.

²¹ AAASCM, doc. 10038, 1784.

²² AAASCM, doc. 10038, 1784. Dentro de la providencia los artífices agregan otra clase de tratantes que incluye a ojalateros, ensambladores y carpinteros, oficios que requieren del uso del pincel para menaje de casa.

a la asistencia de dicha academia [...]”.²³ También solicitaron que los mismos académicos denunciaran a aquellos que vendían obras de forma ilícita en calles y plazas.

Es claro que cerrar los obradores beneficiaría la producción de los profesores, quienes tenían la intención de vender obras de calidad, satisfacer las necesidades de sus clientes y demostrar su habilidad a las autoridades de la Academia, varios con el propósito de ascender a un puesto directivo en su ramo, y mantener sus ganancias, pues recibían muy poco de la institución real.

Al final de su texto destacan la falta de soluciones, pues a su parecer han sido interrumpidas por los tratantes, es así que se valen de la Real Junta por contemplar en ella las mayores facultades, entre los firmantes se encuentran: José de Alzibar, Francisco Clapera, Rafael Joaquín de Gutiérrez, Juan Nepomuceno de Sáenz, Andrés López, Manuel García, Mariano Bacillo Vázquez, Manuel Pérez de la Serna y escultor Santiago Cristóbal Sandoval. Cinco días después, la Real Junta acordó una pronta solución conveniente a fin de evitar los graves perjuicios a los que se habían enfrentado los dichos profesores.

En el documento no se mencionan las resoluciones, que al parecer no se estaban cumpliendo, por ello los pintores redactan un nuevo escrito dirigido al virrey:

Los profesores del Nobilísimo Arte de la Pintura, como mejor proceda, decimos: que en Junta que se celebró en junio de este año, ocurrimos a Vuestra Excelencia haciendo el presente los muchos prejuicios que los tratantes de pintura inferían en nuestra profesión, y sus individuos, con haverla buuelto comercio, para que lo hiciese presente al Exmo. Señor Virrey en su gobierno, a fin de que su soberanía, les prohibiese semejante ejercicio [...]²⁴

La insistencia de los artífices comenzaba a dar frutos, sin embargo, los achaques del virrey Matías de Gálvez y Gallardo, quien murió unos meses después, no le permitieron dar giro al negocio y expedir su fallo, no obstante hicieron énfasis en la problemática, ya que los tratantes crecían día a día. Resulta interesante que los pintores en dichos documentos no hayan citado el pleito de 1753, tal como lo hiciera Gil en 1783, quizá porque estaban tratando de construir un discurso más apegado a su nueva realidad como profesores de la Academia.

²³ AAASCM, doc. 10038, 1784.

²⁴ AAASCM, doc. 629, sin fecha. En la providencia que emprendieron en 1790 se menciona que el comisionado de realizar las inspecciones fue Don Juan Lucas de Lazaga, pero que a la muerte del virrey se suspendió el asunto.

Otra vicisitud que tuvieron los artífices en 1789, fue cuando el regidor de la ciudad don Antonio Méndez Prieto les solicitó su contribución para la jura de Carlos IV del modo que lo habían ejecutado todos los gremios. Los pintores y escultores ante tal demanda, afirmaron que “jamás [habían] formado gremio estas dos [pintura y escultura] nobilísimas artes”, por ello atendieron:

[...] al tiempo antiguo no se halla exemplar alguno que pruebe haverlo sido o recombenidose como tal; lo único que pudiere obligarse de contrario, es que en la jura del señor don Carlos tercero (que en gloria este) pusimos un arco triunfal en las puertas del palacio, pero esto fue por via de suplica, y solo para que nos hiciéramos partícipes en la celebración de tan gran monarca, pero de ninguna manera se nos compelió.²⁵

Al igual que sus pares en España, los artífices basaron su argumento en la inexistencia de un gremio para así evadir sus compromisos, por ello recuerdan la libertad que gozaban desde tiempo de Carlos III, y que quedó asentado en la Real Cédula del 1 de mayo de 1785 donde se favorecía a las tres nobilísimas artes de la pintura, escultura y arquitectura. En atención piden que algunos de los profesores novohispanos que han ganado premios deberían ser considerados para ocupar un cargo público o concejil.

En una somera contestación, Gil y el secretario Antonio Piñeiro ante el virrey, aclaran los privilegios y exenciones solicitadas por los artífices, pues sólo eran aplicables a los académicos de mérito, a los profesores y discípulos que después de estudiar constantemente podían acceder a los demás grados, lo cual no ocurría con los solicitantes, entre ellos, Andrés López, Mariano Vázquez, Rafael Gutiérrez y Juan Sáenz.²⁶ A éstos se les otorgó la gracia, por los servicios que habían prestado como correctores de dibujo, también se aclara que Joaquín Esquivel, Juan Hurtado de Mendoza y Mariano Guerrero, habían obtenido un premio antes de la aprobación de la Academia, todos eran profesores del noble arte de la pintura, el cual jamás se había considerado como gremio. Sobre los escultores no se hace mención, y al

²⁵ AAASCM, doc. 10038, 1789.

²⁶ El grado de académico de mérito otorgaba para practicar su arte en todos los territorios y posesiones de la monarquía, además se les nombraba como “hijos-dalgo” del reino. Jaime Cuadriello Aguilar. “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo” en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Editores) *Pintura Hispanoamericana 1550-1820*, Madrid, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, p. 214.

parecer tampoco firmaron, lo que nos hace pensar que los pintores fueron los encargados de llevar el caso.²⁷

1.2 Talleres tradicionales vs obradores del comercio

De acuerdo a los documentos antes expuestos, los obradores del comercio se convirtieron en una verdadera amenaza para quienes se habían establecido un taller de forma tradicional, pues a pesar de formar parte del cuerpo académico, la verdadera ganancia la obtenían de su producción, ese sería uno de los principales motivos por lo que emprendieron el cierre de obradores. Otra razón se relaciona con la liberalidad de su arte basada en la literatura pictórica, la cual contenía nuevas formas de organización, la dignidad del artista y la corrección de imágenes sagradas, ya que estas seguían ancladas en el gusto “criollo” mayormente en una sociedad que “concebía la funcionalidad de las imágenes en términos devocionales y no meramente intelectuales y placenteros”.²⁸

De hecho, en la providencia que emprenden junto a los escultores en 1790 contra el cierre de los obradores, los pintores hacen hincapié en la imperfección de las obras, especialmente las sagradas que son las que más ejercitaban. En su escrito se refieren al Santo Oficio de la Inquisición, institución que por varios años prohibió con gravísima pena las imágenes que no tuvieran la corrección debida, asimismo recuerdan otro documento que fue tomado por el superior gobierno de la Real Academia, donde se inhibió las obras que se vendían en el baratillo, que llamaban de tabla.²⁹

A diferencia de los otros escritos, en éste se pide la total extinción de los tratantes, pues son “regatones que compran” obra para re-vender a bajísimos precios, afectado la clientela de los profesores:

[...] a penas y se encuentran personas que ocurran a nuestros obradores a que se le haga alguna obra y por consiguiente el vernos en [errechados] a una escasa manutención de nuestra persona y familiares, sin poder llevar la correspondiente decencia incurriendo tal vez por esta causa, en la nota de vicioso todas estas tan fatales consecuencias y otros muchos

²⁷ AAASCM, doc. 10038, 1789.

²⁸ Cuadriello Aguilar, *La Real Academia de San Carlos de Nueva, op. cit.*, p.217.

²⁹ AAASCM, doc. 10038, 1790. Hay que destacar que en las documentos hasta el momento analizados, los pintores se hicieron acompañar de otros artífices ligados al pincel, como los grabadores en 1753, los escultores en 1768, 1784, 1789 y 1790.

que por amor a la brevedad omitimos, se nos siguen, y estamos experimentados con el tráfico o comercio de los tales tratantes.³⁰

Como ya mencionamos, ser profesores en la Academia no significó del todo tener una estabilidad económica, de hecho existen varios escritos de los pintores donde piden que se les pagué lo correspondiente a su trabajo como correctores. Algunos estudios indican que los artífices recibían tres pesos diarios que llegaban de vez en cuando, además de que podían competir por algunos premios monetarios, pero eran escasos.³¹

Los bajos precios que ofrecían los tratantes se veían reflejados en las mismas obras, sobre la ejecución los profesores señalaron que no sabían “pintar un ojo, formar un dedo”, mientras que en lo material, los tratantes usaban “láminas fingidas de oja de lata”, es por ello que producían muchas obras en poco tiempo. Prueba de esto, se veía diariamente en las calles, baratillos y en los mismos templos más modernos:

[...] se encuentran muchísimas imágenes, así de pintura, como de escultura, que no havra quien diga, sean fabricadas por algun profesor, impuesto en su obligación y todos diran ser de los aprendices oficiales incognitos, o de los mismos carpinteros que no contenemos en los limites de sus oficio, se atreven a usar del nuestro.³²

Para el 29 de enero de 1790, los pintores recibieron una respuesta del Licenciado Antonio Piñeiro, aceptando su petición, además se acordó que el presente secretario averiguaría, si los pintores y escultores eran considerados gremio y si anteriormente estaban obligados a examen.³³ Es muy probable que se haya comenzado la investigación un año después, por ello encontramos en otro expediente, una nómina de profesores, la copia de las ordenanzas de 1557 y 1681-1687, así como de varias denuncias donde se incluye su resolución.

³⁰ AAASCM, doc. 10038, 1790. Según Jorge Angulo, la producción de manufacturas o de artículos suntuarios ocupaba un lugar significativo en el mercado de la ciudad de México, que se basaba en la “economía industrial”, la cual producía artículos baratos, con poca ganancia unitaria, pero con un amplio mercado e “industria” que elevaba el total de ganancias. Véase: Jorge González Angulo. *Artesanado en la ciudad a finales del siglo XVIII*, México, SEP, F.C.E, 1983.

³¹ Andrés López, Mariano Vázquez y Joaquín Gutiérrez solicitan el pago por su trabajo como correctores desde 1781. La junta academia les contesta en 1788 donde se menciona que les hará un único pago de 300 pesos. Thomas Brown. *La Academia de San Carlos de la Nueva España. Fundación y Organización*, México, SEP, SETENTAS, 1976, p. 78.

³² AAASCM, doc. 10038, 1790.

³³ AAASCM, doc. 10038, 1790.

Conforme están organizados los documentos, primero analizaremos la nómina de pintores.³⁴ En ésta se registraron 27 talleres, los primeros seis eran de profesores que había o tenían un cargo en San Carlos en esa fecha, los siguientes 15 estaban a cargo de pintores que por su antigüedad permanecían activos y los seis restantes eran de tratantes. De la lista, el artífice Francisco Clapera aparece con dos obradores, mientras que el mercader de pintura José de Balderrama contaba con tres, lo que nos habla de una amplia competencia en el “mercado del arte”. Todos contaban con aprendices, los cuales en su mayoría no asistían a la institución; sin embargo algunos dicen “ahora no asisten”, dando entender que en algún momento lo hicieron y sólo dos talleres con principiantes confirmaron su asistencia.

Maestro	Taller	Cargo	Aprendices
Don Andrés López	Calle de las Moras	“Director de la Academia (ramo de pintura)”	“Tiene aprendices, pero ahora no asisten”
Don Rafael Gutiérrez	Calle de la Servatana	“Fue director de la Academia y en la actualidad es Académico supernumerario”	“Tienes aprendices y ninguno asiste”
Don Mario Vázquez	Calle del Relox	“Fue uno de los Directores de la Academia”	“Tiene aprendices, sí asisten”
Don Juan Zaens	Calle del Relox	“Fue uno de los Directores de la Academia”	“Tiene obrador, pero ahora no asiste”
Don Francisco Clapera	Calle de Santa Teresa	“Fue uno de los Tenientes de Director de la Academia”	“Tiene dos obradores y aprendices, pero ninguno asiste”
Don Joaquín Esquivel	Calle de las Medinas		“Tiene aprendices y no asisten”
Don José Alfaro	Calle de las Capuchinas		“Tiene aprendices y nunca ha asistido”
Don Francisco Aguirre	Calle de Cadena		“Tiene aprendices y nunca ha asistido”
Don Francisco Bravo	Calle de la Merced		“Tiene aprendices, pero no asiste”
Don Juan Figueroa	Calle de las Escalerillas		“Tiene aprendices y no asisten”

³⁴ La nómina fue publicada incompleta en: Justino Fernández. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, México, Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, suplemento 3, no. 37, 1968, pp. 70-71.

Don Mariano Guerrero y Don Alejandro Guerrero	Calle de Santa Teresa		“No asisten”
Don José [Main]	Calle de Santa Teresa		“Tiene aprendices y no han asistido”
Don Manuel Reynoso	Calle de Jesús María		“Tiene aprendices y no han asistido”
Don José Polanco	Calle del Parque		“Tiene aprendices y suele asistir”
Don Miguel Ángel	Calle de Santa Ysabel		“Tiene aprendices y no asisten”
Don Juan Hurtado	Calle [de Santa Ysabel]		“Tiene obrador y no asiste”
Don Ygnacio Estrada	Calle de [Lecuna]	Tratante de pintura	“Tiene aprendices y no se sabe si es pintor, no asisten”
Don José Balderrama	Calle de la Amargura	Tratante de pintura	“No es pintor, tiene tres obradores y aprendices, ninguno asiste”
Don Valentín Polanco	Calle de San Roman	Tratante de pintura	“No es pintor, tiene aprendices y nunca ha asistido”
Don Francisco Vilchis	Calle de Chavarria	Tratante de pintura	“No es pintor, tiene aprendices y nunca ha asistido”
Don José Vallejo	Calle [de Chavarria]		“Tiene obrador y no asiste”
Don Lucas León	Calle de la Servatana		“Tiene obrador y no asisten”
Don Martin [Gaspar/Gaetán]	Calle de San Pedro y San Pablo		“Tiene obrador y no asisten”
Don Onofre	Calle de Tiburcio		“Tiene obrador y no asiste”

Tabla realizada a partir de la nómina de pintores y obradores de 1791

Años atrás Jerónimo Gil había expuesto el poco interés de los aprendices en asistir a la Academia, ya que preferían trabajar un tiempo y ganarse unos pesos, lo cual nos hace pensar, que dicha institución no estaba funcionando, algo no conveniente para los intereses del grabador español. A esto habría que agregar el interés de los propios académicos de seguir con su taller, al respecto Jaime Cuadriello menciona: “entre los pintores más inconformes, se consideraba que la Academia era sólo un sitio para adquirir rudimentos, dada su

infraestructura y colecciones, y el taller debía seguir siendo el verdadero *sancta sanctorum* en donde los discípulos consumaban su trayectoria como seguidores y maestros”.³⁵

El registro hace evidente la contradicción de aquellos profesores novohispanos, que pedían que todos los discípulos asistieran a la institución, pues ni sus aprendices tomaban clases, algunos motivos se pudieron derivar de la molestia de los pintores con Gil, ya que nunca accedieron a puestos directivos, a pesar de sus trayectorias, por el excesivo trabajo y por el retraso de sus pagos.

Uno de los argumentos que se repite constantemente en los escritos es la adecuada instrucción de los jóvenes, ya que:

[...] los incautos jóvenes, que solo se hallan con otros cortos principios adquiridos en la Real Academia; apartándolos de la línea por medio de un vil [estipendio] que les ofrecen, estos como por lo regular son pobres se hallan mui contentos con el escaso interés de que ya gozan: olvidándose de perfeccionarse en su arte; y solo aspirando o anhelando a alquilarse donde hai obras de coche y retablos, para mantenerse con toda independendia.³⁶

Además de la nómina de talleres, también se anexó una lista de los oficiales activos. Los oficiales o “empleados asalariados” ocupaban el segundo lugar dentro de la jerarquía del taller. Éstos, una vez finalizada su formación, tenían la opción de escoger entre trabajar con un maestro o independizarse. Aunque no hay documentación que especifique el tipo de tareas que realizaban, algunos investigadores suponen que eran los encargados de “pintar paños, partes secundarias de las figuras, los celajes o los fondos de paisaje”; los más diestros concluirían las obras, claro, con la supervisión del maestro. Rogelio Ruiz Gomar menciona que los oficiales recibían “salario, ya por unidad de tiempo, ya por jornada de trabajo o bien por tarea entregada”.³⁷ Según Jorge Angulo, para la segunda mitad del siglo XVIII, “los oficiales preferían incursionar en el trabajo clandestino a permanecer como asalariados de un maestros o dueños de taller”, por ello instalaban en su domicilio “obradores informales y trabajaban en pequeña escala, ya fuera para comerciantes y talleres o para vender en las calles”³⁸

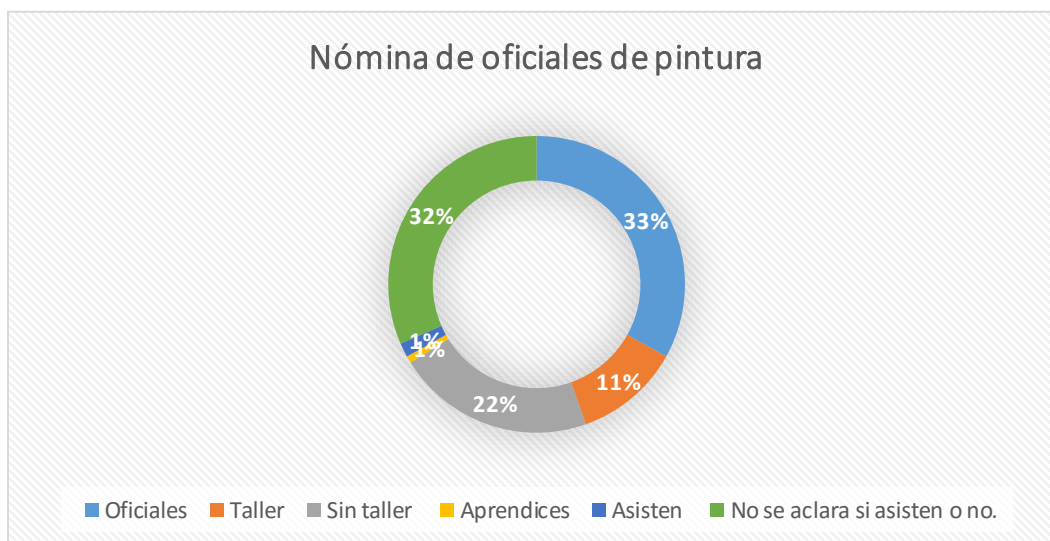
³⁵ Cuadriello Aguilar, *La Real Academia, op. cit.*, p. 213.

³⁶ AAASCM, doc. 10038, 1790.

³⁷ Ruiz Gomar, *El gremio y la cofradía, op. cit.*, p. 208.

³⁸ Angulo Aguirre, *Artesanado y ciudad, op.cit.*, pp. 209-210.

En la lista aparecen 43 oficiales, aparentemente sólo el 11% tienen un taller, pues se anota la calle donde se ubicaba; mientras un 22% confirman que son oficiales, pero no contaban con un taller. El mismo problema tenemos con los aprendices, pues sólo el 1% lo confirma, en cuanto a su asistencia o no a la institución, el 32% no lo aclaran.



Gráfica realizada a partir de los datos de la nómina de oficiales de pintura del 23 de julio de 1791.

Entre los oficiales que se ligaron a pintores consolidados destacan, Don José Morlete, posible hijo del profesor Don Patricio Morlete, el cual contaba con su taller en la calle de la Servantana y no asistía a la Academia. Don Ignacio Tamayo fue oficial con obrador en el callejón de Santa Inés, asistió a la institución Real, ya que firmó la instancia de los profesores de pintura y escultura sobre que se les releve de la contribución sobre el arco triunfal del monarca Carlos IV. Otro fue Don Joaquín Magón, hijo del pintor poblano José Joaquín Magón, el joven vivía en la calle del Puente de Amalla y no contó con taller, por ello regresó a la ciudad natal de su padre.³⁹

Estas dos nóminas serían un diagnóstico de la situación del ramo de pintura. Por lo que se lee, no beneficiaba a la institución, ni a los profesores novohispanos, varios podrían ser los motivos, que irían desde los conflictos entre académicos, el crecimiento de oficiales y ayudantes, además de la importación de pinturas o la producción masiva de los obradores

³⁹ Para mayor información véase: Alejandro Julián Andrade Campos. *El pincel de Elías: José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, p. 116.

públicos.⁴⁰ Llama la atención que José de Alzibar no aparezca en la nómina, ya que el pintor contó con taller en la calle del Ángel, lo que podría indicar que ayudo a las autoridades en la inspección de obradores.

Como parte de la averiguación sobre si eran considerados gremio los pintores y escultores, el secretario pidió información respecto a su antigua legislación. Como bien se sabe, los pintores y doradores en 1681 pidieron una copia de las primeras ordenanzas fechadas en 1557 para la renovación de su gremio. En el expediente se hayan dos versiones de las ordenanzas; las primeras son un extracto de cada precepto; mientras las segundas son una copia exacta de las antiguas y nuevas, que incluye peticiones y litigios que surgieron entre pintores, doradores, ensambladores y tratantes.⁴¹

Los pleitos que presentaron versaban sobre el desacato de las ordenanzas de 1687, en específico las cláusulas 10:

Otro sí, que ninguno que fuere examinado de los dichos oficios no pueda tener tienda ni obrador, pública ni secretamente, ni tener oficiales ni valerse de otro, aunque sea maestro examinado, ni con pretexto alguno de fraude o usurpare oficio ajeno, sin haberle aprendido y haberse examinado, pena de cincuenta pesos [...]

Y la 16:

Otros sí, por cuanto algunos maestros de ensambladores y carpinteros han tenido hasta aquí obradores en sus casa, de pintura y dorado, valiéndose de oficinas para defraudar a los pintores y doradores que lo han aprendido y no los referidos, y para querer continuar con usurpar oficio ajeno, podrán pretender ser admitidos a examen, que ninguno de ellos sea admitido a dicho examen, ni puedan tener dichos obradores públicos, ni secretamente ni valerse de oficiales y maestros [...]

En tanto lo correspondiente al grupo de los ensambladores, se quebrantó la tercera cláusula de su legislación, este punto no queda del todo claro, ya que no sabemos si refiere a las pregonadas en 1568 o 1589.⁴² Dicha información se complementó con una inspección de obradores que emprendieron en 1689 las autoridades del gremio, entre ellos Cristóbal de

⁴⁰ Cuadriello Aguilar, *La Real Academia de San Carlos, op., cit.*, p. 217.

⁴¹ Sobre las demandas expuestas destaca la hecha por el maestro dorador Antonio de Salcedo, originario de Xochimilco, solicitando que se pregonen las ordenanzas en la ciudad de Toluca y en la jurisdicción de Jalatlaco, poblados donde los indios ejercen el dorado y la pintura en tiendas públicas, sin contar con examen. El resultado fue favorable, logrando que dichas poblaciones contarán con la legislación en 1687, habrá que recordar que Xochimilco fue un importante centro de producción.

⁴² Véase: María del Consuelo Maquívar. *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

Villalpando, alcalde; Antonio Rodríguez, veedor del arte de pintura, José de Roxas, alcalde, y José de los Reyes veedor del arte de ensamblado.⁴³

Del expediente de denuncias, sólo vamos a retomar algunos para ejemplificar las resoluciones que propusieron las autoridades del gremio, que su mayoría fueron contra los doradores y un tratante de imaginería de bulto y lienzos.

Artífice	Denuncia	Resolución
Pedro de Maldonado Maestro de ensamblador Obrador en calles de la acequia.	Se les dijo a los oficiales Agustín Nicolás, Mathias Valentin, Lorenzo de San Juan de Dios, indios ladinos, que no debían trabajar en el obrador del ensamblador Maldonado, sino de un taller de dorador examinado.	15 de septiembre de 1689. Se le multa con 50 pesos por no acatar la cláusula diez de las ordenanzas de pintores y doradores. Cantidad que no se presentó, esto llevo a las autoridades a embargar y rematar en almoneda: “dos columnas salomónicas de tres varas y medio de largo”, el montó no fue suficientes, por ello se pidió sacar todas las maderas doradas de su obrador.
Andrés de Roa. Maestro ensamblador Obrador: Calle de Santa Clara	El 29 de julio de 1695, se denuncia que en el obrador de Andrés de Roa, se estaban dorando un colateral de la iglesia de San Juan de Dios con la ayuda de cuatro oficiales indios y mestizos, contradiciendo las ordenanzas 10 y 16.	Se pide que se embarguen las piezas, entre ellas: dos columnas doradas talladas, un respaldo de una hechura de santo crucifijo, un tabernáculo aparejado para dorar del tablero de los colaterales, dos entrecalles con su nicho, etc.
Manuel Velasco. Maestro ensamblador	Se les pide a los oficiales del dorado, Nicolás de Santiago, Juan de Dios, Miguel de Rey y Antonio de los Reyes, indios, que trabajen en casa de maestro dorador examinado.	
Thomas Juárez. Maestro ensamblador Obrador: Plazuela de San Gregorio.	Se les pide a los oficiales del dorado, Don Pedro de San Pablo, Pasqual de los Ángeles y Nicolás Antonio, indios, que trabajen en casa de maestro dorador examinado.	

⁴³ AAASCM, doc. 632, 1791.

<p>Ygnacio Juárez Indio Obrador: Calle del Espíritu Santo del barrio de San Lorenzo.</p>	<p>El 19 de junio de 1695, se denuncia a Ygnacio Juárez, indio, por tener diferentes oficiales dorando madera. El alcalde José de Reyes y el veedor José Sánchez, piden que sean presos y embarguen todos los materiales.</p>	<p>Al parecer se realizó un embargo, pues se dice que había en el taller: una imagen de Gertrudis de dos varas poco más o menos ya estofada y acabada, un tablero dorado, seis pilastras doradas, dos entre calles, etc.</p>
<p>Antonio García Tratante de imagería de bulto, lienzos y dorados</p>	<p>7 septiembre de 1689. Se denuncia por no cumplir la séptima ordenanza, la cual prohíbe que ninguno que no sea maestro examinado, no venda imágenes, ni hechuras, además de comprar a los naturales y maestros para revender.</p>	

Cuadro realizada a partir de los testimonio de ordenanzas del Arte de la Pintura y Dorado, 1791.

Los casos resaltan la importancia de ser maestro examinado, una directa separación de actividades de cada oficio y la restricción del trabajo a los artífices sin título, los cuales no podían contar con obrador público, ni secreto, así como de oficiales y aprendices. Al final, los distintos casos quedaron a manos de los doradores, pues fue la agrupación más perjudicada.

Es muy probable que los profesores novohispanos hayan conocido el expediente, pues retoman los puntos antes mencionados en cada una de las providencias que promovieron, sin embargo algunos negaron tajantemente que existió un gremio, lo que nos hace pensar que los artífices sólo recurrían a su antigua legislación para su conveniencia.

Al igual que los pintores, el licenciado Antonio Piñeiro tuvo en sus manos los documentos, donde los dos puntos a averiguar eran ciertos; pintores y doradores formaron gremio desde 1557, mientras que los escultores se agruparon con aquellos que trabajaban la madera a partir de 1568. En ambos casos se obligaba a presentar examen para obtener un grado y establecer su propio taller. ¿Cuál sería el verdadero objetivo de la investigación de Piñeiro?, ¿esto favorecería a los talleres tradicionales, a los tratantes o a la institución? Jorge Angulo señala, que la “extensión y multiplicación del trabajo clandestino [fue] el resultado de la paulatina destrucción de los lazos que unían a oficiales y maestros dentro del gremio”, aunque hacen falta elementos que nos ayuden a dilucidar dicha problemática, la propuesta

de Angulo podría ser la respuesta del por qué se retomó la legislación del gremio, la cual ya había caído en desuso en 1717.⁴⁴

1.3 Entre la envidia y la ambición de los menestrales

A pesar de los diversos intentos por parte de los profesores novohispanos, entre ellos José de Alzibar, Francisco Clapera, Andrés López y Rafael Gutiérrez, de cerrar los establecimientos que operaban sin artífices capacitados y que a su parecer esclavizaban a jóvenes, siguieron vigentes a finales de la centuria. La última providencia fechada en 1799, se presentó ante la secretaria del Virreinato y a las autoridades de la institución, en ellas los profesores declararon:

Nos llenamos de rubor quando advertimos aquella facilidad con que uno que ni es carpintero, ni legitimo aprendiz, pone a las puertas de su taller la brocha y aparato para dar color, pública y atrevidamente a los bancos, cabecezas, [cascabeles], frisos, y otras piezas. Quando el carroceros se propasa con despotismo a poner en ajuste los maques, y delicadas pinturas de las [estufas y coches] esclavizando a los jóvenes poco expertos, o del todo incautos a que no solo sirvan de aumentar nuestras quejas, difamación y sentimiento patrióticos [...].⁴⁵

Los “menestrales o truchimanes” como les denominaron,⁴⁶ vendían obra en láminas, lienzos, bastidores, cielos, follajes, nichos y otros objetos por “envidia y ambición”. Y añaden que veían su deshonra en manos de indios, españoles y negros, quienes imitaban los objetos más sagrados. Ante tales circunstancias los pintores se cuestionaron:

¿Podremos esperar éxitos felices al rostro de tanto rival, y de tentador? ¿Habrán confianza en que la posteridad recuerde nuestro merito como efecto de una virtud, o heroísmo? ¿Quando nos ha de alentar, siguiendo entre vergonzoso transcurso, a los elogios débiles aun caballero [Pompeo] Batoni, ni a las gloria, y perpetuos monumentos de los Pousines, Rivera, Ticianos, Urbina y Berroneses?⁴⁷

Lejos de buscar respuestas, los cuestionamientos se encaminaron a distinguir su “arte”, así como nombrar a artífices que hacían referencia a las principales escuelas pictóricas europeas. Seguro conocieron obra, la analizaron y usaron como modelos para emplear sus propias composiciones, por ejemplo José de Alzibar tuvo en su poder “un tablero de seis

⁴⁴ Angulo Aguirre, *Artesanado y la ciudad, op.cit.*, pp. 209-211.

⁴⁵ AAASCM, doc.1030, 1799.

⁴⁶ De acuerdo a la Real Academia Española: los menestrales eran personas que tienen un oficio mecánico. Mientras que truchimanes eran persona sagaz y astuta, que tiene muy poco escrúpulos, o también que obtiene algo a través de engaños y mentiras.

⁴⁷ AAASCM, doc.1030, 1799.

apóstoles [...] de la celebre escuela de Surbaran y tres más pequeños de las que Miguel Angelo representado en los dichos pasajes de Historia Sagrada”, que en realidad es un pieza flamenca.⁴⁸ A lo anterior hay que agregar la trayectoria artística de los artífices, la cual fue del conocimiento de los novohispanos a través de la tratadística pictórica.

Siguiendo el orden, resulta interesante que primero nombren al clasicista Pompeo Girolamo Batoni (Lucca, 1708-Roma, 1787), ya que había fallecido una década antes, lo que nos hacen pensar en la constante circulación de imágenes; más adelante hacen alusión a Nicolás Poussin (Normandía, 1594-Roma 1665) quien ha sido caracterizado como clasicista, ya que tuvo gran interés en los temas del renacimiento y en la antigüedad clásica.

De la escuela española, José de Ribera (Xátiva, España 1591-Napóles, Italia 1652), quien destacó porque en su producción convergieron diversos rasgos artísticos, que van desde el “naturalismo de Caravaggio hasta el clasicismo boloñés y el color romano”.⁴⁹ En cuanto a la tradición italiana, los profesores novohispanos evocan a los venecianos Vecellio di Gregorio Tiziano (Pieve di Cadore, Belluno, Véneto, ca. 1490-Venecia, 1576) y Paolo Veronés (Verona, 1528-Venecia, 1588); ambos reconocidos por su dominio del color: vivo y luminoso.⁵⁰ Y por último, el florentino Raffaello de Urbino (Urbino, 1438-Roma, 1520), pintor y arquitecto, que se caracterizó por su clasicismo, basado en la luz, la armonía de sus composiciones y el dominio de la perspectiva. De nuevo estamos frente a una convergencia de escuelas, tradiciones y estilos que complejizan el estudio de la producción pictórica de la Nueva España

⁴⁸ AAASCM, doc. 35, 1781.

⁴⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/ribera-jose-de/37bb9553-eccf-459b-8d69-33a6f3cfd004?searchMeta=jose%20de%20ri> Consulta: 9 de mayo del 2016.

⁵⁰ *Ídem*.



Fig. 1 Pompeo Girolamo Batoni. *Francis Basset, primer barón de Dunstanville*, óleo sobre lienzo, 221 x 157 cm, 1778. Museo del Prado, Madrid; Fig. 2 José de Ribera, *El sueño de Jacob*, óleo sobre lienzo. 179 x 233 cm. 1639. Museo del Prado.



Fig. 3 Nicolás Poussin. *El triunfo de David*, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, ca.1630. Museo del Prado, Madrid; Fig. 4 Vecellio di Gregorio Tiziano. *Adoración de los Reyes Magos*, óleo sobre tela, siglo XVI. Museo del Prado, Madrid.

Preocupados por el qué dirán, los profesores novohispanos afirmaron que nunca fueron cómplices de los trasgresores, por ello denunciaron sus abusos en diferentes ocasiones. Y aunque ellos no tuvieron la fortuna de las doctas lecciones de “Leonardo Vinci, Carlo Malbasia, Vasari, Zarreti, Mengs, Cochin, Peraut y otros sabios escritos”, los artífices

pasaron fatigas y desvelos para solicitar la Academia.⁵¹ De nuevo su discurso apeló aquellos hombres que habían trascendido en el tiempo por sus escritos, y que fueron fuentes de análisis. Textos que van desde la recopilación biográfica de artífices, como los de Malbasia y Vasari, hasta tratados de índole pictórica, arquitectónica o dibujo, escritos por Da Vinci, Perrault y Mengs. Sin olvidar aquellos que se enfocaron al grabado: Cochin y Zarreti.

Más adelante los pintores hacen hincapié en la falta de conocimiento de los rudimentos teóricos y prácticos de los menestrales, por ellos las efigies, retablos públicos y de oratorio que salían de manos causaban horror y deshonor. Además solicitaron distinguir a los “verdaderos académicos” de los ofensores, cuantos encuentren en carrocerías, carpinterías, almonedas, accesorias, arrabales o cualquier otro paraje público o secreto, sin estar autorizados por el cuerpo Real. Una vez hecho lo anterior, los tratantes debían ser arrestados por un tiempo arbitrario a su prudente justificación, además de decomisar: los utensilios, colores, láminas, lienzos y piezas que estuvieren trabajando. Al final se advierte que si reinciden los castigos serían más severos, tal como se dictó en el artículo 8 de los estatutos de la Academia.⁵²

Tiempo después, los Académicos de Mérito, Rafael Ximeno y Planes, Andrés Ginés de Aguirre, Manuel Tolsá y Joaquín Fabregat, reconocieron los esfuerzos de los profesores novohispanos en la función de la institución:

Al efecto nos parece seria conveniente se mandase que ninguno [profesores y tratantes] pudiera tener estudio u obrador (según el termino vulgar) sin que primero procediere un riguroso examen de esta Real Academia y obtuviese después la correspondiente aprobación, usando, no obstante, de alguna indulgencia y tolerancia con los antiguos, como se ha hecho en algunas partes de España [...]⁵³

Esta declaración comprueba la utilidad de la averiguación de Piñeiro, donde se concluyó que los pintores estuvieron agremiados en ciertas épocas y que debían realizar examen para

⁵¹ Leonardo Vinci (Vinci, Italia 1452-Amboise, Francia 1519), Carlo Cesare Malbasia (Bologna, Italia 1616-Bologna, Italia 1693), Giorgio Vasari (Arezzo, Italia 1511-Florenca, Italia 1574), Anton María Zanetti (Venecia, 1706-Venecia, 1778), Anton Raphael Mengs (Aussig, Bohemia 1728-Roma, Italia 1779), Charles Nicolas Cochin (París 1715-París 1790), Claude Perrault (Paris 1613-Paris 1688). AAASCM, doc.1030, 1799.

⁵² AAASCM, doc.1030, 1799. Artículo 8, II. [...] la enseñanza de directores y tenientes a los discípulos “de cualquier clase y condición que sea, con el mayor amor y paciencia”, pero en caso de que por inaplicación u otro motivo “merezcan ser corregidos, les impondrán castigo que juzguen conveniente, si el delito es grave, y exigiere pronta providencia, harán de detener al delincuente [...]

⁵³ AAASCM, doc.1031, 1799. Unos meses después la petición pasó a manos del fiscal de lo civil.

establecer taller. Una vez aprobado, la cabeza del obrador tenía la obligación de enviar por las noches a sus discípulos con la finalidad de adquirir los conocimientos que no obtendrían de su maestro. Otra medida que consideraron prudente, fue nombrar tasadores de pintura y escultura conforme a lo dispuesto en sus estatutos, pues era “cosa mui dura e impropia que un maestro de qualquier oficio o uno de aquellos que llaman almonederos se atreva a poner precio en lo que no entienden”. Los encargados de la tasación en el ramo de pintura fueron: José de Alzibar, Francisco Clapera y Rafael Gutiérrez.⁵⁴

Si bien, los acuerdos quedaron plasmados en papel, es posible que en la práctica el comercio del arte continuaba inundando las calles de la ciudad, pues no debemos olvidar que la manufactura de imágenes para muchos fue su fuente de trabajo. A finales de 1799, se manda el oficio al fiscal protector general de indios, dado que los pintores del noble arte versaron sobre “el daño de los indios, a quienes se supone que no menos que los españoles o mulatos, contribuyen a los desórdenes y abusos que se pudiera haver en su profesión”, punto que no fue del agrado de todos.⁵⁵ La fiscalía intervino en favor de los indios, puesto que sólo contaban con las pocas ganancias de hacer pinturas ligeras y de escasa dificultad; debían ser examinados bajo aquellos de poca valía, en caso de no contar con lo necesario, el examen sería erogado.⁵⁶

Como se logró leer en los diversos argumentos de las providencias, los pintores trataron en todo momento de limitar su profesión, monopolizar la producción, hacer válido su nuevo status social y controlar la calidad de las imágenes, a través del cierre de los obradores públicos. Pero una cosa fue el discurso y otra la práctica, pues como medida de contra-respuesta los profesores, como también vimos, comenzaron a subcontratar obras distintas a su profesión, ampliando su mercado, esto requirió un mayor número de aprendices y oficiales en los talleres autorizados, ya sea por su antigüedad o por cumplir con los requerimientos de la Academia.

Alzibar mantuvo su taller por su trayectoria y su labor en la institución Real, es decir que transitó en dos ámbitos, uno ligado al comercio del “arte” y otro al académico, por ello

⁵⁴ AAASCM, doc. 660, 1791.

⁵⁵ AAASCM, doc.1033, 1799.

⁵⁶ AAASCM, doc.1034, 1799.

en el siguiente capítulo analizaremos las herramientas plásticas que le ayudaron al pintor a contrarrestar la competencia de un mercado de consumo tradicional y de nuevos gustos.

Dibujo, herramienta de ¿tradición o modernidad?

*¿Cuál principio conviene al noble arte?
 ¿El debuxo, que él sólo representa
 Con vivas líneas que redobla y el mar sustenta?
 ¿El concierto de músculos? Y parte
 Que a la invención las fuerzas
 ¿El bello colorido, y los mejores
 Modos con que florece? O los colores?
 -Pablo Céspedes-*

En la Real Academia de San Carlos, José de Alzibar se encargó de la sala del natural, junto a Francisco Clapera, ya que se “requería mayor habilidad y experiencia para los alumnos más aventajados”, cargo que ocupó hasta su muerte en 1803.⁵⁷ Si bien, los estudios que se conservan de sus alumnos dan cuenta de su labor en la institución, Alzibar comenzó el ejercicio del dibujo en las primeras academias independientes a través de la práctica, lectura y discusión de la literatura pictórica.

Autor desconocido
 (Revisado por José de
 Alzibar),
Manos, dibujo a la
 sanguina sobre papel,
 1793, Museo
 Universitario de la
 Academia de San Carlos.



En este capítulo analizaremos el dibujo como herramienta plástica y como argumento estético en la Nueva España, ya que permitió la incursión de los pintores en la contratación de esculturas y retablos. En lo concerniente al estilo personal de Alzibar, trataremos de

⁵⁷ Cuadriello Aguilar, *La Real Academia, Op., cit.*, p. 218.

demostrar su preferencia por la línea y el estudio al natural, aspectos que caracterizaron su producción y diferenciaron de la obra de Miguel Cabrera.

2.1 Rudimentos teóricos del principiante

A diferencia de la tradición italiana, francesa o española, de la cual se conservan una gran cantidad de dibujos en varios soportes y que tienen un valor en sí, en la Nueva España son pocos los ejemplos que se conocen, generalizando la idea de que los pintores no lo ejercían. Sin embargo, investigaciones más recientes, han vuelto a las obras, a su materialidad y el análisis de documentación, para definir, caracterizar y proponer al dibujo como una herramienta fundamental en la producción pictórica.⁵⁸

Partiremos de las ordenanzas de pintores y doradores, escritos que por un tiempo regularon el sistema de enseñanza y trabajo en los talleres. En las pregonadas en 1557, se estipuló que las personas que presentarían examen debían ser:

[...] muy buenos *dibujadores* y que sean dar muy buena cuenta, así del *dibujo* como del labrar de los colores, y sepan relatar el dicho *dibujo* y dar cuenta ha menester *un hombre desnudo* y el trapo y pliegue que hace la ropa y labrar los rostros y cabellos [...] ha de saber hacer una imagen perfectamente y dar buena cuenta, así de práctica como de obra, a los dichos examinadores, y asimismo que sea práctico el que fuera examinado en la imaginería de lejos y verduras, y sepa quebrar los trapos [...]⁵⁹

Esta cláusula deja claro la importancia del dibujo en la labor del pintor, ya que hace alusión al orden de las figuras en la narración de historias, principalmente religiosas, “precisaba la invención y composición, conocimientos destacados en la teoría pictórica”.⁶⁰ Hay que puntualizar que el dibujo no tenía un valor propio, tal como lo tenía en la tradición italiana, sino que éste formaba parte del proceso.

⁵⁸ Para entender la acepción del término retomaremos la propuesta de Paula Mues, quien a través del análisis de la literatura pictórica y de la observación de obras, hace una diferenciación de los vocablos: *bosquejo*, *dibujo*, y *boceto*, los cuales se repiten de manera constante en la documentación, y en la historiografía del arte se han usado de forma indistinta. El bosquejo “se haría directamente sobre la superficie pictórica, al óleo o temple graso, apuntando la disposición de las figuras y elementos para recibir la pintura”; sobre el boceto, correspondería con los “diseños en pequeño o a diferentes escalas, en las que se ensayaba la composición y el color” que más tarde se trasladarían al lienzo. Y por último, el dibujo puntualiza que éste sería el diseño, el cual “primero se haría en otro soporte, como idea o diseño”. Paula Mues Orts. “Pintura ilustre y pincel moderno: tradición e innovación en Nueva España”. En prensa, 2015, p. 40. Quiero agradecer infinitamente a Paula Mues por confiarme el uso de texto antes de su publicación.

⁵⁹ Mues Orts, *La libertad del pincel*, op. cit, p. 381.

⁶⁰ *Ibidem*, p.195.

Casi un siglo después, con la reformulación del gremio en 1680-1687, los pintores vuelven hacer hincapié en la necesidad del dibujo. En la disposición 4, se dice que es la principal herramienta de la pintura por las distintas formas de lograr un escorzo y componer una historia. El examen se debía realizar en un lienzo de tres varas de alto, donde concurriera una variedad de rostros y cuerpos desnudos, “obrando y dando razón de la proporción, posición o situación de cada figura, de sus coloridos, luz y perspectiva dando razón y ejecutando arquitectura, flores, países, animales, fruta y verdura. Y asimismo sea examinado de la orden que se debe guardar, en la decencia y el decoro.” A finales del siglo XVII no era común la representación de figuras desnudas o parte del cuerpo muy descubiertas, lo cual nos lleva a pensar que el dibujo estaba más ligado a una idea de orden, como límite, a las disposición de figuras o detalles, y sin pretensiones de naturalismo.⁶¹

Pero no sólo los pintores de la ciudad de México usaron el dibujo como argumento en contra del cierre de los obradores o demostrar la liberalidad de su arte; también los indios caciques del gremio de ensambladores, carpinteros y doradores en Puebla, quienes a través de la reformulación de su agrupación en 1754, declararon que “al igual de que los nobles muy liberales artes de ensamblar y tallar, sujetos hoy regulado al dibujo, y por eso legítimamente hermanados con la nobilísima pintura según lo que de ellas han escrito y el insigne moderno en sus diálogos”.⁶² Aunque en ninguno de estos casos queda claro, la enseñanza del dibujo, los escritos de índole civil son un ejemplo de la relevancia de la herramienta plástica dentro de su discurso pictórico.

Para el siglo XVIII el dibujo fue tomando más relevancia, debido en parte a la tratadística que circuló en los obradores, y el surgimiento de las academias independientes. De estas últimas sabemos que los artífices se reunían por las noches para la corrección del dibujo, posiblemente siguiendo el método de la literatura pictórica, que en su mayoría recomendaba como primer paso, la copia de dibujos de buenos maestros o grabados, más

⁶¹ Quiero agradecer los comentarios y reflexiones sobre el tema a Paula Mues Orts.

⁶² José María Lorenzo Macías. “De mecánico a liberal. La creación del gremio de ‘las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la ciudad de Puebla” en *Boletín de Monumentos Históricos*, 3 época, no., 8, 2006, p.56.

tarde el ejercicio se haría con relieves y al final se dibujaría al natural. Alzibar fue heredero de esta tradición, que al final guio su producción pictórica.

Entre los tratados que se retomaron destaca el texto italiano del *Arte Maestra. Discurso sobre la Pintura. Muestra sobre las varias invenciones y reglas practicas pertenecientes a esta materia*, del Padre de Lana. Dicho escrito fue encontrado entre los papeles del escritor Cayetano Xavier de Cabrera y Quintero. Un primer estudio del texto propone que fue escrito por el pintor José de Ibarra; mientras que un segundo, al cotejar con el original da cuenta de la traducción incompleta con añadidos, supresiones y correcciones por parte de José de Ibarra, Cayetano y quizá un grupo de pintores novohispanos que formaron parte de las primeras academias.⁶³ La traducción y adaptación del texto al ámbito local, muestran el interés por su tradición y la modernidad de su pincel.

La traducción se compuso de cuatro capítulos: *Preceptos pertenecientes a la invención, Preceptos que pertenecen al disegno, Preceptos al colorido y De varias maneras de pintar y dibuxar con algunas invenciones pertenecientes á esto*. En este texto se puntualizaba el proceso que debía de seguir el aprendiz, después de pensar en la historia a representar y antes de usar el color. En primera instancia se recomendaba realizar un *boceto* “hazer un diseño se porsí se haze de ordinario dela lapis, o conla pluma en pequeño, sirve de ordenar, o proporcionar las figuras y partes deloque intenta obrar transportándolas después al lienzo con sus devidos tamaños.”⁶⁴ Más adelante añade:

Quiero assi mismo que los principiantes comiencen por lo mas fácil; y será dibujar de estatuas; y modelos, o del natural, sin variedad de colores con solo claros, y oscuros: después pasaran a saber de simetría, y proporción delos miembros, y partes de cada cuerpo, delas quales quiero poner algunas aquí, por ayudar a quien desea aplicarse aeste vistuoso y noble exercicio del dibuxo.⁶⁵

Además del virtuoso y noble ejercicio del dibujo, Lana advierte que es necesario un previo conocimiento de la escultura, “bastando con este fin esculpir en cera, o barro ques muy fácil no solo por ser materia suave”, ya que esto permitirá al aprendiz “no solo aprender lavariedad de los escozos, perfiles y contornos, que haze una misma estatua según el

⁶³ Paula Mues Orts. “El Arte Maestra: traducción de un tratado pictórico italiano” en *Estudios torno al arte*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, no.1, 2006.

⁶⁴ *Ibidem.*, p. 93.

⁶⁵ *Ibidem.*, p. 95.

disntinto sitio dedonde se mira; lo qual ayuda grande mente a conseguir el verdadero modo, y fuerza del dibujo”.⁶⁶Interesante resulta dicha sugerencia, pues en la Nueva España varios pintores se empleaban como escultores, muchos sin ser examinados. Uno de los primeros ejemplos que llama la atención es Cristóbal de Villalpando, quien se llevó a su casa la virgen de Nuestra Señora del Socorro para arreglarla, pues sólo se les había entregado a los cofrades las manos y cabeza.⁶⁷

Un texto que ha pasado desapercibido, y que recientemente Mues señaló dentro de la biblioteca del pintor Miguel Cabrera, es el tratado *Lecciones[...] sobre la primacia de la Artes, y qual sea mas noble, la Escultura, o la Pintura* del italiano Benedetto Varchi (1503-1565).⁶⁸Al parecer el tratado que tuvo el oaxaqueño, fue una traducción castellana que realizó el escultor Felipe de Castro en 1753. Castro fungió como académico de la Real Academia de San Fernando, tuvo un papel fundamental en la reforma docente de la institución y al paso de un tiempo fue nombrado director general; cabe destacar que uno de sus discípulos fue Gerónimo Antonio Gil, quien fuera el director de la Academia de San Carlos.

El interés del escultor de traducir el tratado, en sus propias palabras, “[fue] el ver a los Pintores de nuestra Nacion opinar contra la Escultura, sin otro argumento, que haver leído en Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Don Juan de Jauregui [...] que la Pintura es más digna que Escultura”.⁶⁹ Cristóbal Belda añade que Castro buscaba “destacar la labor de los escultores bajo los ideales de belleza de la antigüedad clásica”.⁷⁰

El escrito de Varchi trata de demostrar la nobleza de la escultura a través de tres argumentos: la clasificación de las artes, la disputa entre pintores y escultores, así como las

⁶⁶ *Ibidem*, p. 94.

⁶⁷ Rogelio Ruiz Gomar. “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIV, no 56, 1986, 39-51.

⁶⁸ Mues Orts, *Estampas y modelos*, op. cit., p. 9. En el inventario del pintor aparece como “Barqui, sobre la Escultura y la Pintura” con un precio de dos reales.

⁶⁹ Varchi, Benedetto. *Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia florentina en tercer domingo de Quaresma del año 1546. Sobre la primacia de la artes, y qual sea más noble, la escultura o la pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti, y otras de los más célebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo asunto*. Traducidas del italiano por don Phelipe de Castro, primer escultor de Cámara de S.M. director principal de la escultura del nuevo real palacio, director de la Academia de S. Fernando de las tres bellas artes, académico romano y florentino, y entre los arcades de Roma Gallesio Libadico. Quien lo dedica al excmo. señor don Joseph de Carvajal y Lancaster, etc., Madrid, en la imprenta de don Antonio Bieco, 1753, s/p.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 22.

semejanzas entre escultores y poetas. Al final expone las opiniones de reconocido artífices como Francisco Santogallo, Benvenuto Cellini o Miguel Ángel. Aunque para muchos pareció ser una polémica innecesaria, “todos valoraron en mayor o menor medida el valor del *diseño* como origen de ambas artes”.⁷¹ Al parecer de esta fue una de las ideas que más permeó en la Nueva España, y de la cual los pintores, en el caso de Miguel Cabrera y su aprendiz José de Alzibar, tomaron en cuenta al momento de contratar alguna obra.

Castro estuvo a cargo de una redición del texto de Antonio Palomino, *El Museo Pictórico Escala Óptica*, pero ésta no se logró.⁷² Tanto en España como en la ciudad de México, el escrito gozó de una gran aceptación en los talleres pictóricos, ya que los artífices del pincel se valieron de su discurso en torno a la liberalidad de la pintura para conseguir el patrocinio del Real. Por su parte los profesores novohispanos asumieron los postulados teóricos y prácticos del pintor español, en específico lo referente al dibujo. Palomino lo definió de la siguiente manera:

[...] el dibujo se divide en intelectual y practico. El intelectual, *es aquella idea o concepto mental que forma el pintor de lo que previene executar*. Y es tan importante para los inventores, que sino se forman primero, que el externo; persuadanse, que andarán tentando, como el ciego con el bordón, para no dar de ojos. El dibujo practico, o externo, *es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se ban a pintar*; porque en virtud de la simetría, ajustada a la forma de hombre, conocemos, fer hombre, lo que fe ha de reprefentar, y ahi la delineación fe ajusta a la simetría, y forma de caballo, conocemos, que ha de fer caballo. Con el dibujo practico con aquella delineación de la simetría, y forma corpórea, que a cada cosa le pertenece, la constituye debaxo de especie, y naturaleza determinada.⁷³

Sobre la enseñanza, el pintor apunta que el dibujo es indispensable, ya que se compone de *contornos, dintornos, claro y oscuro*. Los primeros son la delineación del exterior que circunda las figuras, los segundos delinear las articulación y plegaduras que se contienen en el contorno; el claro son las plazas de luz que iluminan el cuerpo, y el oscuro, son las plazas donde la luz no llega.

⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

⁷² Andrés Úbeda de los Cobos. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, España, Museo Nacional de Prado, Colección Universitaria, 2001, pp. 56. El autor ha estudiado con detalle el texto, haciendo notar su rechazo por las nuevas ideas estéticas neoclásicas, pues era poco útil y demasiado tradicional.

⁷³ Antonio Palomino Velasco. *El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la Pintura*, T.1, Madrid por la viuda de Juan García Infancon, 1715, p. 24-26.

El autor recomienda, primeramente “trabajar” con cabezas, después con ojos, narices, boca y orejas, cada una en diferente postura ya sea de frente, de lado, hacia arriba, abajo, inclinada o en escorzo. Advierte que estos dibujos debían ser corregidos por los maestros antes de pasar al sombreado con el lápiz; el siguiente paso era el estudio de manos, pies, brazos y piernas, así sucesivamente hasta pasar a figuras desnudas, con la “debida proporción y simetría”.⁷⁴ Este método de enseñanza pudo ser el que se implementó en las academias independientes, la cual se complementó con la cátedra de matemáticas a cargo del maestro mayor de arquitectura: Miguel de Espinosa de los Monteros. También se designaron correctores y se propusieron concursos anuales, puntos que se destacan en un documento de 1754, lo que hace evidente una renovación de los modelos tradicionales de enseñanza.

Además de los pintores, los grabadores también se comenzaron a congregarse en 1771, como “Junta o certamen pictórico entre algunos aficionados” con la intención de “dedicarse al estudio y la enseñanza de las nuevas tendencias artísticas”, entre ellas el dibujo. Según Efraín Castro, las reuniones se realizaron en casa del grabador José Mariano Navarro, quien se había destacado por sus láminas en textos e hizo una copia de un dibujo del segundo tomo del tratado de Palomino.⁷⁵

Los concursos de dibujo fueron un método para ejercitar y demostrar la habilidad de estudiantes y aficionados. Gracias a un expediente documental de 1774, sabemos que en la oficina de talla de la Real Casa de Moneda efectuaban certámenes cada año tomando como base teoría los postulados de Palomino:

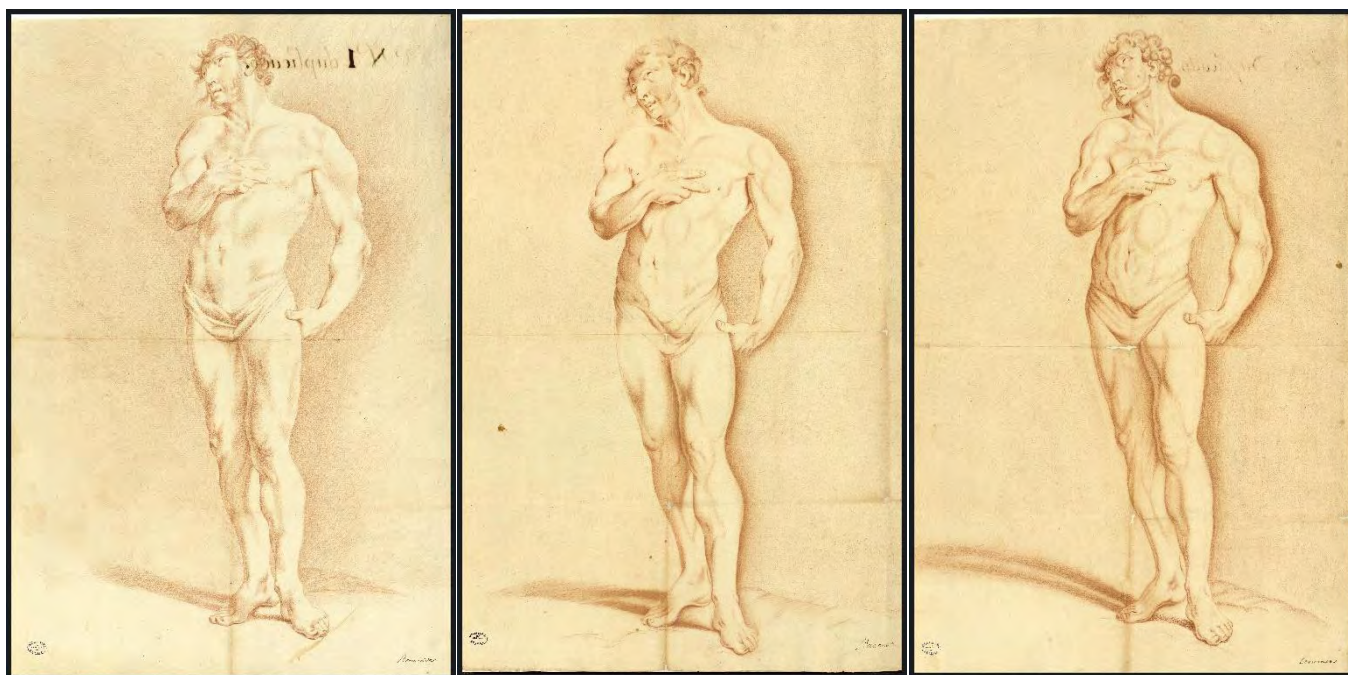
[...] cuyos dogmas son los mismo que previenen Don Antonio Palomino Velasco [...] cita en tomo segundo segundo libro sexto y capítulo segundo a foxas sesenta y quatro la precisión del estudio de modelos y estatuas del proporcionado tamaña para entrar después al estudio por el natural, de discípulo aprovechando su theoria y practica” .⁷⁶

⁷⁴ Antonio Palomino Velasco. *El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la Pintura*, T.2, Madrid por la viuda de Juan García Infancon, 1724, p. 10-12.

⁷⁵ Efraín Castro Morales. “Un grabado neoclásico” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9, núm. 33, 1964, pp. 107-111. Agradezco a Paula Mues por la noticia del texto.

⁷⁶ AGN, Correspondencia de virreyes, 1serie, vol.76, f.99r-99v.

Sobre el concurso, el cual consistía en la copia de una figura de academia a lápiz, las autoridades presentaron un testimonio con el ejercicio de tres oficiales: Lorenzo Benavides, Leonel Cervantes e Ignacio Bacerot. Según el documento, el primero era el más experimentado pues trabajaba el dibujo desde 1764, el segundo oficial tenía tres años y medio en la oficina, mientras el último contaba con cinco años y siete meses. El jurado se conformó por el profesor Antonio Vallejo y Don Alexo Bernabé Madero; Vallejo calificó como el mejor la obra de Benavides, ya que lo hallaba “más conforme en todo con el original que se le ha demostrado, assi por la fidelidad de sus contornos arreglados a sus respectivas proporciones, como el manejo en el lápiz dulce y bien tratado, según corresponde a la practica mas aprobada”.⁷⁷



Lorenzo Benavides, Leonel Cervantes, Ignacio Bacerot. *Dibujo de figura masculina realizada para la adjudicación del premio de 100 pesos establecido para los aprendices de grabado de la Real Casa de México*, papel, ES.41091.AGI/27.9//MP-ESTAMPAS,148, 149, 150, Archivo General de Indias, Sevilla.

Tiempo atrás, en la *Maravilla Americana*, Vallejo hacía alusión “al papel del dibujo por medios contornos y dintornos apoyado en autores y escritos, explicando que por la gracia

⁷⁷ AGN, Correspondencia de virreyes, 1serie, vol.76, f. 75r.-84r. Mues Orts, *Pintura ilustre y pincel moderno*, op. cit, p.27.

divina, el buen gusto no se perdía en el Ayate aunque aparecieran perfiles.”⁷⁸ José de Alzibar fue contemporáneo de Vallejo, ambos fueron correctores en las academias independientes, trabajaron en obras para el templo de Nuestra Señora del Pilar e inspeccionaron la imagen de Nuestra señora de los Ángeles en el barrio de Tlatelolco, lo que nos habla de una generación que vivió entre las prácticas tradicionales y la modernización de la educación.

Aún queda mucho que indagar sobre la oficina de talla de la Real Casa de Moneda, sobre todo lo que respecta a la enseñanza del dibujo. El caso es de interés por el valor que éste comenzó a tener no como parte de un proceso, tal como se exponían en las ordenanzas o tratados, sino como una herramienta de la modernidad, que sería la base de las artes y la industrialización. Además es patente el reconocimiento de los profesores novohispanos como Vallejo en el dominio del dibujo, lo cual rompe con la idea de que el *disegno* académico fue introducido por Jerónimo Gil.

2.2 Contornos y dintornos en la obra de Alzibar

José de Alzibar se formó en el taller de Cabrera, donde sin duda tuvo acceso a textos, estampas, obras locales y extranjeras, además estuvo presente en las disertaciones que sostuvieron los miembros de las academias independientes. A mediados del siglo XVIII en las escuelas pictóricas europeas se discutía sobre dos formas plásticas de trabajo: el color y el dibujo, el primero tuvo como representante a Peter Paul Rubens, mientras que el segundo a Nicolás Poussin.⁷⁹ Aunque no sabemos si los pintores novohispanos conocieron las diversas opiniones que surgieron en torno a ellos, la disputa puede relacionarse también con la creación local. En este sentido, en mi opinión Alzibar fue más poussiano, en tanto que Cabrera, rubeniano. En este apartado haremos un ejercicio comparativo entre alumno-maestro con el objetivo de caracterizar la producción del artífice texcocano.

La historiografía del arte ha colocado la obra de Alzibar como “desigual y a veces algo acartonada”, otros autores como Couto la distinguieron por la blandura y suavidad de sus figuras, además de ciertas incorrecciones de dibujo, definiciones que se contraponen. Por su parte Toussaint reconoce al verdadero artista en sus retratos. Jaime Cuadriello destaca su

⁷⁸*Ibidem*, pp.25-26.

⁷⁹ Svetlana Alpers. *La creación de Rubens*, Amaya Bozal (trad.), Madrid, A. Machado Libros, 2001.

dominio de “una paleta suave y armoniosa, por el contrario, [le] parece harto disparate en el trazo de su dibujo, la aplicación de la pincelada y la composición en general”. En investigaciones más recientes, Paula Mues reconoce en la obra de Alzibar “la tradición academicista novohispana [...] que atendió el dibujo, al color, a la idealización de figuras y a las tradiciones, tanto propias, como extranjeras”;⁸⁰ mientras que Magdalena Castañeda percibe un “mayor dominio del dibujo naturalista, figuras con cuerpos más robustos con aspecto sencillo”.⁸¹

Para hablar del estilo personal de Alzibar, así como la calidad de su producción, se hará una comparación con su maestro Miguel Cabrera, ya que varios estudios mencionan que tal fue la impronta de Cabrera, que es difícil diferenciar su trabajo de sus propios alumnos atribuyéndole una gran cantidad de obras, a esto se agrega la falta de estudios que definan el estilo personal de cada pintor, por ello es importantes dilucidar qué características plásticas comparten y cuáles los diferencian. Es así que vamos analizar dos lienzos con la misma temática y de formatos similares. La obra del pintor oaxaqueño es el *Patrocinio de la virgen de los dominicos*, la cual se conserva en el Museo Nacional de Arte; la segunda lleva la firma del artífice texcocano y forma parte del acervo de la Pinacoteca de la Ex casa Profesa, el *Patrocinio de San José sobre los oratorianos*.

⁸⁰ Ilona Katzew. “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785” en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (edición) *Pintura en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2001, pp. 403-436; José Bernardo de Couto. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Estudio introductorio: Juana Gutiérrez de Haces, Notas Rogelio Ruiz Gomar, México, CONACULTA-CIEN DE MÉXICO, 2003, pp. 118-119; Jaime Cuadriello. “A propósito del Misterio de San José” en *Memoria*, Museo Nacional del Arte, no.4, 1992, pp. 58-59; Mues Orts, *Pintura ilustre y pincel moderno, op. cit.*, pp. 27-28.

⁸¹ María Magdalena, Castañeda Hernández. *José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750-1780*, Tesis para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2016, pp. 70-73.



Miguel Cabrera (c.1715-1768), *Patrocinio de la Virgen a los dominicos*, Segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, 140 x 310.5, Cab. [Restos de la firma en el ángulo inferior izquierdo], Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.



José de Alzibar (1726-1803), *Patrocinio de San José sobre los oratorianos*, 1774, óleo sobre tela, 238 x 217 cm., Pinacoteca de la Ex casa Profesa, Ciudad de México, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Aunque el motivo del patrocinio sea el mismo, es decir mostrar la forma en que las ordenes, congregaciones o familias de élite, se ponían bajo la protección del manto de la Virgen María o San José, la intencionalidad de cada obra es diferente; por ejemplo el lienzo de Cabrera se encargó en un “momento de profunda crisis, cuando la orden y el convento de Tenango, que habían fundado en el siglo XVI, enfrentaban violentos embates secularizadores”; en tanto la obra de Alzibar, “conmemora el inicio de la Profesa como San José del Real a cargo de los Oratorianos”.⁸²

⁸² Nelly Sigaut. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, Jaime Cuadriello (coord.) T. II., México, CONACULTA-INBA, Patronato del Museo Nacional del Arte, UNAM-IIE, 2000, p.98; Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca, Ma. Del Carmen Pérez Lizaur. *La Profesa en tiempo de los jesuitas estudio histórico y artístico*. México: Tesis para optar el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia del Arte, 1973, p. 437-443.

El lienzo de los dominicos tiene un formato rectangular alargado; el pintor oaxaqueño concentró el mayor número de individuos en la parte superior, con la intención de generar un espacio abierto, un espacio celestial. Asimismo se apoyó en las figuras para enfatizar los planos, en el primero vemos a Cristo de pie señalando con la mano derecha a su madre, mientras Santo Domingo arrodillado con los brazos abiertos, cruza su mirada con la Virgen. En ambos personajes se nota un rico trabajo en telas, que se matizan con golpes de luz en los pliegues, dando volumen a los cuerpos. En el segundo plano sobre un túmulo de nubes - a manera de manchas difuminadas- en un portentoso manto azul con forro rojo, que se abre por dos angelitos, la Virgen-con túnica rosada- cobija a los miembros de la orden de predicadores. De lado derecho cinco mujeres profesas de la orden aparecen hincadas y con las manos en el pecho, dirigen su mirada a la Virgen; la misma acción la repiten tres frailes que se ubican del lado izquierdo. El cuarto hombre se ha identificado como el cliente que favoreció este encargo, Fray Vicente Castrejón; a su lado en una posición forzada, sobresale un hombre con hábito negro “secular, trazado con un dibujo duro y cerrado”.⁸³

La mayor parte de las figuras están delineadas, aunque hay algunos detalles difuminados, donde claramente se pierde la línea, como el cabello de los santos protectores o las aureolas. Los rostros de las mujeres comparten los mismos rasgos: caras ovaladas con una amplia frente, nariz recta, cejas perfiladas y bocas pequeñas. Por otra parte, el pintor jugó con varias posturas para lograr profundidad en la composición, algunos personajes están ligeramente inclinados, otros están de perfil o de frente; sin embargo son poco naturalistas, ya que son muy largas de las piernas y pequeñas del torso, no del todo coherentes.

El lienzo de los filipenses de formato rectangular, en sentido horizontal, también se divide en dos planos. El primero se conforma por un grupo de seis hombres postrados bajo el manto dorado de San José, éstos no miran al padre putativo de Jesús, sino que dirigen sus miradas al espectador, un indicador de la intencionalidad política de la obra. Para lograr un verdadero registro visual, el pintor retrató a los célebres hombres que apoyaron el proyecto de la congregación. Con semblante serio, el Virrey Don Antonio de Bucareli y Úrsua, destaca

⁸³ Sigaut, *Catálogo comentando, op. cit.*, p. 438.

por su casaca negra con finos detalles dorados en las orillas, además de la insignia blanca en el pecho; detrás de él con ropaje negro, cuello y puños blancos Don Domingo Valcázel, colegial de San Ildefonso, lleva sus manos en posición de oración. Al fondo un tercer hombre con mirada fija, se ha reconocido como el P. Juan José González, prepósito del oratorio, representante de los oratorianos en el lienzo.⁸⁴

En un segundo plano, se impone la efigie San José con una túnica blanca y motivos florales, ceñida por un delgado cinto. El forro oscuro de la capa endurece la escena, sin embargo el pintor logró dar volumen a las figuras del primer plano, con la luz que enfatizó en los rostros. En ambos lados un ángel sostiene la capa, el derecho además lleva consigo la vara florida, símbolo de la castidad de San José. Debajo, el hombre del fondo se ha identificado como el notario que realizó los trámites correspondiente al traslado de los oratorianos, Don Juan José Montalbán, éste viste una casaca azul con detalles dorados. Adelante con una expresión mesurada, José Antonio de Areche fue el encargado de la ocupación de la casa profesa y de los inventarios; el siguiente hombre destaca por la cruz pectoral y su capa roja, el arzobispo Don Alonso Núñez de Haro y Peralta, ilustre personaje que entrego la casa a los filipenses.⁸⁵

Recientemente el patrocinio de los oratorianos fue sometido a un dictamen de obra y consolidación de emergencia por parte del STRPC, ENCRyM. En el informe se destacan las delgadas capas pictóricas que dejan a la vista la base de preparación, pinceladas más ligeras que podrían indicar la rapidez del trabajo de su taller. Para estabilizar los levantamientos, provocados por la humedad, se colocaron velados provisionales en las zonas afectadas. Estos datos son relevantes, pues no es la única obra del artífice que presenta este problema, ya que quizá la propia técnica de Alzibar ha dificultado la buena conservación de los lienzos.⁸⁶

⁸⁴ Autrey Maza, *La profesa en tiempos*, *op. cit.*, pp. 439-442; es.

⁸⁵ Luis Ávila Blancas, *Iconografía o colección de retratos al óleo que se conservan en la Pinacoteca de la Iglesia de la Profesa*, México, [sin editor identificado], 1955, pp. 82, 117. Quiero agradecer al Dr. Jaime Cuadriello por sus observaciones.

⁸⁶ Castañeda Hernández, *José de Páez*, *op. cit.* pp. 70-71. Quiero agradecer al Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía (ENCRyM): Magdalena Castañeda Hernández y Alberto González Ramos, por sus observaciones y calurosas pláticas entorno los procesos pictóricos en la pintura novohispana.

José de Alzibar (1726-1803), *Patrocinio de San José sobre los oratorianos*, 1774, óleo sobre tela, 238 x 217 cm., Pinacoteca de la Ex casa Profesa, Ciudad de México. Foto: Irene Hernández, 2015.



En ambos lienzos, la Virgen y San José fungen como puntos que dividen la composición, la cual se equilibra con el número de personajes de cada lado. A diferencia de Cabrera, el dibujo de Alzibar es más contenido, lo que da una sensación más rígida y serena de las figuras, un estudio al natural que se adecua al género pictórico.⁸⁷ El pintor texcocano manejó sombras y luces en contraste de colores puros: negro-rojo, negro-blanco, con la intención de distinguir a los personajes del fondo, sin embargo a decir por el informe, éstos son planos. En comparación, en el lienzo mariano se aprecia un sentido de profundidad al superponer figuras con secciones de luz y sombra, además de matices que generan un notable volumen en las figuras cabrerianas, lo cual indica una preferencia por la soltura pictórica ante el diseño.

El dibujo de Alzibar debe ser estudiado con mayor profundidad, pero en mi opinión, más que desigual, la obra de Alzibar conjuga la tradición artística, entendido como lo propone Nelly Sigaut: “un sistema no preservado, sino de la asimilación de un patrimonio original heredado y todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dada por el *continuum* de la historia”.⁸⁸ Lo anterior nos hace

⁸⁷ Agradezco las observaciones del Dr. Jaime Cuadriello.

⁸⁸ Nelly Sigaut. “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La Sacristía de la Catedral y los conceptos sin ruido” en *Tradicón, estilo, escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Concepción García Saínz y Juana Haces (ed.), México, D.F., Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito de Perú, Organización de Estudios Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004, pp. 207- 253.

pensar las diversas tradiciones pictóricas que convergían en la Nueva España, de su adaptación o rechazo según los intereses del artífice o del comitente.

Como vimos a lo largo del capítulo, Alzibar prefirió el valor de la línea más que el valor pictórico, quizá guiado por la discusión en sus años de formación, además del conocimiento de tratados pictóricos, la corrección de su dibujo por pintores con mayor experiencia, o las influencias visuales, locales y extranjeras. Su capacidad de dibujar le permitió quizá incursionar en obras que no sólo fueron pictóricas, como en el diseño de piras funerarias, como la de Matías de Gálvez en 1785. De su taller salió al menos una escultura, la cual fue donada a la cofradía de Nuestra Señora del Dulce Nombre de los Dolores del Sagrario Metropolitano en 1796, y además contrató dos conjuntos retablisticos que dieron cuenta de su habilidad en el diseño, la planeación y proyección de un discurso en madera, dorada y blanca, en lienzos y en esculturas.⁸⁹ En el siguiente capítulo ahondaremos en el taller de Alzibar y su incursión en manufactura de retablos.

⁸⁹ Concepción Amerlinck de Corsi. "Pintura de retrato" en *México en el mundo de las colecciones de Arte*. Vol. 4, Nueva España 2. México: UNAM/CONACULTA, 1994; Flores García. *El quehacer artístico social de un pintor novohispano*, op. cit., pp. 104-109.



Artífice del pincel, artífice de la madera: la diversificación del taller de José de Alzívar

“Mandamos que ningún oficial de pintor, ni dorador, no pueden tomar a su cargo hacer alguna obra de talla, de ensamblaje, ni obra de madera tocante de dicho oficio de entallador o ensamblador [...]”

Ordenanzas de los artífices de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros, 1568.

Si bien el término “empresario” se ha empleado sobre todo en la producción agrícola, ganadera y comercial en torno a la élite de algunas regiones de la Nueva España, poco se ha hecho caso de aquellos que emprendieron un negocio con relación a su oficio, tal es el caso de los “talleres u obradores” de pintores, escultores y doradores; espacios donde se enseñaba a los discípulos, producían y vendían obras.⁹⁰

Dos serían las condiciones necesarias para montar un taller: la primera tenía que ver con la capacidad económica de un maestro, quien debía contar con las herramientas especializadas para desarrollar su trabajo, dinero suficiente para comprar los materiales, así como pagar a los oficiales y mantener a sus aprendices. La segunda condición se relaciona con su prestigio que permitía establecer relaciones con diversos sectores de la población y por ende extender su producción artística. De acuerdo a lo mencionado, contar con un taller implicaba coordinarlo desde un punto de vista técnico, “artístico” y hasta “empresarial”, ya que el maestro, dependiendo del caso, podían estar supeditado a un contrato jurídico que

⁹⁰ Por “empresas-artísticas” entiendo aquellos establecimientos que emprendieron artífices, ya fueron un pintor, escultor, ensamblador, arquitecto o dorador, que formaban redes y diversificaban su producción contratando obra que era parte de su especialidad. John E. Kicsa menciona que las empresas de la segunda mitad del siglo XVIII, no estaban encabezadas por un especialista individual, sino que mantenían su producción a través de vínculos comerciales e inversiones de otras empresas. E. Kicsa, *Empresarios coloniales, op. cit.*, p. 47.

detallaba el tipo de material que se debía emplear y el tiempo de creación, pues si éste no cumplía, pasaría a manos de otro y se le multaría.⁹¹

A partir del trabajado de Manuel Carrera Stampa sobre los gremios en la Nueva España, se ha caído en una generalización con respecto a las formas de trabajo en dichas organizaciones. Investigadores como Rogelio Ruiz Gomar o Consuelo Maquívar han analizado el gremio y taller como una unidad para entender su funcionamiento, organización y los cambios que sufrieron del siglo XVI al XVIII, haciendo hincapié en la rigurosidad de sus ordenanzas, las cuales, en el caso de los pintores y doradores se basaron en las sevillanas promulgadas hacia 1527.⁹²

Sin duda sus aportaciones han impulsado nuevos estudios que, hoy en día cuestionan la claridad de los términos, el rigor del gremio, los límites entre los oficios, así como la incursión de nuevos actores en el mercado del “arte”, tal como se expuso en el primer capítulo. Estas problemáticas han permitido detectar cambios muy significativos en los patrones de producción y organización de los talleres en la Nueva España, que incluso podemos encontrar en los obradores sevillanos del siglo XVI, donde “el taller tradicional de pintura dirigido por un maestro junto a sus aprendices, se vio desplazado por grandes talleres con un alto número de oficiales y principiantes de distintas ramas artísticas”, que ayudarían en la realización de uno o varios proyectos al mismo tiempo.⁹³

Para los intereses del presente capítulo analizaremos a los talleres pictóricos como “empresas”, en particular el gran obrador de Miguel Cabrera, para dar paso al de su alumno José de Alzibar, una vez que ya expusimos algunos motivos que permitieron al artífice contratar lienzos, retablos y esculturas, así podremos mostrar cambios que adoptó para seguir activo y en el gusto de la sociedad, a finales de la centuria.

⁹¹ Ruiz Gomar, *El gremio y la cofradía de pintores*, op. cit, pp.205-222. En algunos documentos se menciona la tasación del trabajo a un “precio valorado según el coste”. Véase: Jesús María Parrado del Olmo. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012, pp. 43-51.

⁹² Manuel Carrera Stampa. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España 1521-1861*, México, E.D.I.A.P.S.A., 1954.

⁹³ José María Sánchez. “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, no. 103, México, IIIE-UNAM, 2013, pp. 177-196.

3.1 Taller como empresa y la herencia de Cabrera

Desde el siglo XVI se tiene registro de la diversificación de los talleres a cargo de pintores en la Nueva España. Un caso muy particular es el Andrés de Concha, pintor sevillano que posiblemente llegó en 1568 a la Ciudad de Oaxaca, y que destacó por ser “un artista polifacético que incursionó con éxito en los campos de la pintura, la arquitectura, el dorado, la escultura y el ensamblaje”. Este modelo de artífice era muy común en el ambiente europeo, pues “dignificaba a las artes que nacían del dibujo”.⁹⁴ De Concha se conocen contratos del retablo de Yanhuitlán y de San Gregorio Taumaturgo. Por otra parte, avaluó edificios y fue veedor en la construcción del Hospital de Jesús. A través de dichas obras podemos decir que Andrés de Concha contó con un taller quizá acreditado por el gremio, pero que pone en evidencia la poca efectividad de las ordenanzas, la labor de coordinación o dirección de proyectos y la red de comercio que estableció.⁹⁵

El siglo XVII, como vimos en el primer capítulo, se caracterizó por los diversos pleitos inter-gremiales que rompían con la rígida especialización. Para el siglo XVIII, podemos mencionar a artífices como Francisco Martínez, quien se desempeñó como pintor, dorador, ensamblador y decorador de fiestas efímeras. Su empresa se encargó del “dorado del retablo mayor de la Catedral de México, la erección del túmulo funerario de Felipe V, así como la arquitectura efímera para la jura de Fernando VI”.⁹⁶ Martínez hizo mancuerna con el pintor José de Ibarra, así como el arquitecto Felipe de Ureña.

Ureña, también se desempeñó en menor medida en el dorado, la retablística y como pintor, sus diversas actividades no se limitaron a la Ciudad de México, sino que traslado a taller a varias ciudades del bajo donde colaboró con su yerno Juan García de Castañeda.

⁹⁴ Guillermo Tovar de Teresa. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII” en: *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, vol. 34, no. 1, julio- septiembre 1984, p. 8.

⁹⁵ Guillermo Tovar de Teresa. Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII” en *Historia Mexicana*, vol. 34, núm. 1, México, Colegio de México, 1984, pp. 5-40.

⁹⁶ Luisa Elena Alcalá. “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez” en *Anales del Museo de América*, núm.7, 1999, p. 174.

Fátima Halcón considera la familia Ureña como “un modelo de endogamia artística”, ya que el taller lo heredó su padre y trabajó con sus hermanos.⁹⁷

Para la segunda mitad del siglo XVIII, el modelo de “empresa artística” tomó una mayor relevancia, por lo motivos que hemos expuesto en los capítulos anteriores. El taller de Miguel Cabrera fue uno de los más prolíferos, no sólo por “la cantidad y calidad de los cuadros, sino que dependió del número de ayudantes que dispuso”.⁹⁸ La carrera de Cabrera fue impulsada, principalmente, por la compañía de Jesús, congregación que comenzó su relación entre 1747 y 1749.⁹⁹ En esos años Alzívar era un aprendiz de 20 años, el joven se refirió a su maestro como un hombre “ingenioso, verdadero y sencillo [...] con quien compartió las más íntimas satisfacciones de su profesión”.¹⁰⁰

José de Alzívar acompañó a su maestro en 1751, con su condiscípulo José de Ventura Arnaez, a la inspección que se hizo al ayate guadalupano. Un año más tarde, asistieron al pintor en las tres copias que se hicieron de la imagen, Alzívar comentó que una copia la conservó su maestro “para modelo de las muchas que cada día se les ofrecen hacer, y sin agravio de los demás profesores de esta nobilísima Arte, que han retratado esta bellísima imagen, es éste, a mi corto juicio, el retrato más parecido”.¹⁰¹ Al conocer el original, Alzívar realizó varias reproducciones a lo largo de su trayectoria, hasta en fechas tardías, con la siguiente consigna: *Esta Sta, Imagen esta fielmente copiada y arreglada a las medidas, numero de Rayos y Estrellas que se ven en su Sagrado Original.*

⁹⁷ Fátima Halcón. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, Sevilla, España, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2012, pp. 43-50, 84-99.

⁹⁸ Abelardo Carrillo y Gariel. *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, p. 12.

⁹⁹ Verónica Zaragoza. “Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús” en *Miguel Cabrera. Las tramas de la Creación*, México-Instituto de Antropología e Historia, 2015, p. 17; María Luisa Alcalá. “Cabrera y la Congregación de la Purísima” en *Anales*, México, IIE-UNAM, vol. XXXIII, no.99, 2011, pp.111-136.

¹⁰⁰ José de Alzívar “Contestación de Carta a Dr. Francisco Javier Conde y Oquendo, México, Octubre 29 de 1795”. Francisco Javier Conde y Oquendo. *Disertación Histórica sobre la portentosa imagen de María Sma. de Guadalupe de México* (México: Imprenta de La Voz de la Religión, Tomo 1, 1852) 342-343. Según la tradición, el aprendiz al término de su formación debía presentar examen para obtener el grado de oficial y después de un tiempo, maestro. Sin embargo la evidencia documental sobre el funcionamiento estricto del gremio se limita a algunas épocas, al igual que en Sevilla, dejando ver, que una vez finalizado su aprendizaje, los jóvenes pasaban a trabajar “únicamente con el requisito de ser diestros y demostrar cualquier tipo de experiencia”; un ejemplo muy puntual sería Alzívar, de quien no se conoce examen o algún escrito que lo acredite como oficial o maestro. Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI*, op. cit., p.36.

¹⁰¹ Sentir de Don José de Alzívar en: Cabrera, Miguel. *Maravilla Americana*, op. cit., s/f.



José de Alzibar
(Texcoco, 1726-Ciudad de México, 1803)
Virgen de Guadalupe
Óleo sobre tela
1795
175 x 102 cm
Catedral de Zamora, Michoacán.
Foto: Hugo Armando Félix Rocha.

Además de tener el privilegio de aprender de los pinceles más experimentados, tanto Arnáez como Alzibar se valieron de la pluma para expresar su parecer en el dictamen que realizó Cabrera, publicado en 1756. El opúsculo demuestra la observación de un pintor que conocía su profesión, pues sus anotaciones van desde la conservación de la imagen, del material de su soporte, la calidad del dibujo, las proporciones de la figura, los colores, la hermosura y sobre su tradición histórica en las apariciones, todo con la intención de aseverar el prodigio de la imagen.

Uno de los espacios donde Cabrera demostró su habilidad en la coordinación de su taller, fue en el Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán. En 1753, Cabrera y el ensamblador Higinio Chávez firmaron un contrato donde se especificaba que:

se obligan, hazer como de facto harán un Colateral o Retablo de buena madera, dorado de oro fino, para el altar principal de la Yglesia de el Collegio de la Sagrada Compañía de Jesús del pueblo de Teposotlán, de dies y ocho varas de alto, y doze varas y de ancho con siete estatuas al modelo y hechura de el que está y se halla en el altar mayor de la Iglefia Parrochial de Santa Catharina Mártir [...] ¹⁰²

Asimismo debían fabricar en la misma correspondencia otros dos retablos laterales, cada uno de 15 varas de alto, 6 varas y 2 tercias de ancho, con dos nichos cada uno, por último se

¹⁰² Documento en Guillermo Tovar de Teresa. *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*. México: Antigua Librería Robredo, 1985, pp.15-16.

menciona la factura de lienzos y estatuas, todo por un precio de 18, 500 pesos de oro común. Las dichas obras se tenían que entregar el mes de noviembre de 1754, con la finalidad de estrenar en la fiesta de San Francisco Xavier.¹⁰³ Aunque no se especifica la actividad que realizó Cabrera, varios estudios resaltan su incursión en el diseño, ejecución de retablos o su desempeño como contratista, lo que nos lleva a pensar en su papel de “artífice-empresario” y la diversificación de su obrador, de modo que debió de contar con distintos operarios experimentados en otras técnicas, esto permitió una mejor división y organización del trabajo en su taller.¹⁰⁴

El “Miguel Ángel mexicano”, como se le denominó, también firmó la pintura mural del precepto del templo jesuita en 1755, y por ciertas evidencias Verónica Zaragoza ha propuesto, en el catálogo de la exposición *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, que dicho mural pueda estar inspirado en *Perspectiva Pistorum et Architectorum* de Andrea Pozzo (1642-1709), ya que Cabrera conocía el trabajo del jesuita, gracias a que tuvo en su poder “dos tomos de a folio en pasta blanca, de perspectivas”.¹⁰⁵ La hipótesis de la investigadora se refuerza con un dato que ha pasado desapercibido; en 1993 durante la restauración del mural se localizó “una cuadrícula quizá al carbón, sobre la que se realizó el boceto original de la pintura, es decir, Cabrera utilizó las retículas de Pozzo recomendadas para copiar el diseño original en una bóveda”.¹⁰⁶ De nuevo la evidencia visual deja claro que los pintores novohispanos estuvieron al tanto de tratados artísticos, en este caso italianos.

Otro acontecimiento que marcó la trayectoria de Miguel Cabrera, y más adelante la de Alzibar, fue su designación como “presidente “de la academia de pintores en 1756, que por varios años estuvo encabezada por José de Ibarra. Bernardo Couto en sus *Diálogos de la pintura en México*, hace mención de unos estatutos firmados por Cabrera donde se pide que

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Tovar y Teresa destaca a Cabrera como contratista, asociado a ensambladores y doradores, entre ellos Joaquín de Sayagos e Higinio Chávez. En 1749 el pintor guadalupano fue fiador de los dichos artífices en el contrato del retablo mayor de San Francisco Xavier en Puebla. Guillermo Tovar y Teresa. *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, p. 249.

¹⁰⁵ Zaragoza. *Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús*, *op.cit.*, pp.19-20.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Por esos años, Cabrera y su taller de nuevo mostraron su habilidad en la reproducción de imágenes, al comenzar a trabajar en dos series la vida de San Ignacio de Loyola; la primera se compuso de 23 lienzos que serían enviados al colegio de San Ignacio en Querétaro, mientras la segunda de 33 estaba destinadas a la Casa profesa de la Ciudad de México.

“cuando se lleve un niño debería [ser] español, y de buenas costumbres”, para varios investigadores es un punto controversial por el origen del pintor. Sin embargo ésta es una petición muy constante en los diversos documentos de los artífices, los cuales ya hemos abordado en el primer capítulo.¹⁰⁷

Además de dirigir el pincel, también tuvo la responsabilidad de llevar la fe de los pintores, ya que en 1757 fungió como prefecto de la Ilustre congregación de Nuestra Señora del Socorro. Desde su fundación en el siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, la cofradía tuvo un pequeño espacio dentro del templo de San Juan de la Penitencia. Después de varios litigios con las madres clarisas, las autoridades eclesiásticas apoyaron el traslado de la imagen tutelar al templo de Santa Inés; Paula Mues propone a Cabrera como uno de los personajes que pudo influir en el “ánimo del arzobispo Rubio y Salinas, siendo como bien se sabe su pintor de cámara”.¹⁰⁸ En 1760 el pleito continuaba, sin embargo Cabrera mandó que se aprobaran las tres breves concedidas por Clemente XIII a la congregación.¹⁰⁹ Ésta acción permitió a la cofradía no perder sus indulgencias y gracias conseguidas por la mudanza a otro templo, lugar donde más tarde yacerían sus restos. José de Alzibar también ingresó a la congregación, donde desempeñó cargos administrativos.¹¹⁰

En dicha década, Cabrera se encontraba en la cima de su profesión realizando obras para Guanajuato, Valladolid, Zacatecas, entre otros lugares, en su mayoría, importantes programas iconográficos o series. En 1765, Cabrera era reconocido como uno de los primeros “Maestros de pintura del Reyno”, quizá por ser el director de la academia de pintores, asimismo se destacó su incursión en la Arquitectura, donde era menos instruido, pero aprovechando su ingenio “con igual acierto que la otra [la pintura] que delinease, levantase y dibuxase el plano o diseño, con todo esmero”.¹¹¹

¹⁰⁷ Couto, *Diálogo sobre la historia*, op. cit, pp. 112-113.

¹⁰⁸ Mues Orts, Paula. *Del culto a la Virgen del Socorro de los pintores novohispanos: una crónica de propiedad y apropiación*. En prensa, 2010, pp.24-25.

¹⁰⁹ AGN, *Indiferente Virreinal*, Clero regular y secular, caja 2195, exp.04, f. 1r-4v. Además de la cofradía de pintores, Cabrera fue miembro de la Congregación de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, una de las hermandades marianas más prestigiosas de los jesuitas, la autora hace el análisis de otro vínculo entre la compañía y el pintor, lo cual beneficio tanto en su producción como en su prestigio.

¹¹⁰ Flores García. *El quehacer artístico social de un pintor*, op.cit., pp. 65-71. .

¹¹¹ Tovar y Teresa, *El pintor de Cámara*, op.cit., p. 254. Véase: Juan Becerra Moreno. *Relacion del funeral entierro, y exequias de el Illmo. Sr. Dr. D. Manuel Rubio y Salinas, arzobispo que fuè de esta Santa Iglesia*

3.2 El taller de José de Alzibar

La diversificación de los talleres, como ya vimos con Cabrera, llevó a los artífices a desempeñarse en más actividades como “atender la contratación de obras simultáneas o de operarios, calcular los gastos y ganancias, distribuir las labores de los oficiales de acuerdo a su especialización, dirigir la obra y reformar sobre la marcha”. También debían “preparar los modelos y las estampas para su ejecución, conocer los temas a representar o proponer innovaciones plásticas, además de tasar o valorar las obras hechas por otros maestros”.¹¹² Este tipo de talleres fueron pequeñas empresas administradas por “artífices-empresarios”, figuras sobre las que giraban o dependían los ambientes artísticos de la ciudad, varios pintores siguieron dicho modelo, entre ellos José de Alzibar.

Como ya mencionamos, la formación de Alzibar se caracterizó por dos métodos de organización: la primera estuvo ligada al taller tradicional, un sistema de aprendizaje jerarquizado donde el aprendiz pasaría por distintas etapas, las cuales iban “desde la limpieza de las herramientas y utensilios, la molienda de colores, o la lectura de textos teóricos propios del arte”.¹¹³ La segunda estuvo envuelta en un ambiente más intelectual, donde los pintores dejaron atrás el marco jurídico del gremio y emprendieron una nueva forma de protección a su trabajo: las academias independientes. José de Alzibar se integró a las distintas discusiones que se generaron desde 1754, en ese año, el pintor texcocano firmó un documento, junto con otros artífices, donde se asevera que habían procedido a formar una “Academia, Sociedad o Compañía” a la que asistían dos veces por semana, maestros, oficiales y operarios del pincel, con la intención de corregirse “los unos a los otros, y los mayores a los menores”.¹¹⁴ Asimismo expresaron su interés por mantener su agrupación y obtener el patrocinio del Rey, tal como lo hicieron los pintores españoles en 1752. Paula Mues sugiere que los pintores novohispanos tuvieron conocimiento del sistema de “enseñanza y organización de San Fernando”, por ellos buscaban igualar su método.¹¹⁵

Metropolitana de México / dispuesta por el Br. D. Juan Becerra Moreno presbytero notario oficial mayor del juzgado de testamentos, Mexico, Imprenta del Real y más antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1766.

¹¹² Parrado, *Talleres escultóricos*, op. cit., p.107.

¹¹³ Mues Orts. *El pintor novohispano José de Ibarra*, op. cit., p.24.

¹¹⁴ Mues Orts. *La libertad del pincel*, op. cit., pp. 405-408.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 273. Antes de su fundación de la Academia de San Fernando, se aprobó un proyecto bajo la dirección de una Junta Preparatoria el 13 de julio de 1744.

En el escrito Cabrera aparece como “corrector” a lado de Juan Patricio Morlete y Francisco Antonio Vallejo, ambos alumnos de José de Ibarra, presidente de la agrupación. Aunque no se especifica las actividades que debían hacer los pintores, es muy probable que los anteriores estuvieran a cargo de la corrección del dibujo, ya que su buena ejecución tenía como objetivo mejorar la calidad de las imágenes sagradas. Al parecer tras la muerte de José de Ibarra, en 1756, el pintor guadalupano fue designado como el nuevo titular de la organización, por su parte Alzibar ya no asistía como un simple aprendiz, sino con el cargo de “director”, puesto que debió congeniar con los primeros encargos de su taller.

Pocas son las referencias de sus primeras obras. Manuel Tossaint en su libro *Pintura Colonial*, hace mención de dos lienzos firmados en 1751, una *Dolorosa* (en colección particular) y un *San Esteban* (Davenport Museum of Art, Devenport, Iowa, EUA.), más adelante el autor se refiere una virgen de *Guadalupe* de 1758 en un Colegio de Guadalupe. De la primera no se tiene más datos, ni referencia visual; en cuanto a la segunda ha sido publicada en algunos textos bajo la polémica de su autoría, pues a pesar de estar firmada y fechada, esta parece apócrifa, además la ejecución plástica no tiene relación con el estilo personal del pintor. En el 2014 salió a la venta en la casa de subastas López Morton una lámina de *San Luis Gonzaga*, firmada en 1754, la encargada de realizar la valoración de la obra fue Virginia Armella de Aspe, de ser original esto indicaría que sería una de las primeras obras del artífice.¹¹⁶

Fue en la década de 1760 y 1770, cuando Alzibar emprendió su propio taller en la calle del Ángel, el cual se caracterizó no sólo por contratar lienzos, sino retablos y esculturas; como ya vimos en el primer capítulo, la diversificación de talleres fue un recurso que utilizaron algunos artífices para contrarrestar la competencia del mercado e incrementar su producción. Algunos documentos, como recibos o inventarios de bienes, demuestran que el precio de un lienzo e incluso una serie no se igualaba a una escultura; por ejemplo, Alzibar evaluó en 1761, “nueve lienzos de dos varas de largo y vara y cuarta de ancho, con la pacion y sus marcos azules y oro” de 12 pesos, mientras una escultura de madera “de media vara

¹¹⁶ [http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/JOS&201;-DE-ALC&205;BAR-\(M&201;XICO,-act.-1730---1803\).-S&salelot=691++++++69+&refno=++295463](http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/JOS&201;-DE-ALC&205;BAR-(M&201;XICO,-act.-1730---1803).-S&salelot=691++++++69+&refno=++295463), Consulta mayo 2014.

de alto” de Nuestra Señora de Loreto” costaba 10 pesos. Lo mismo podemos notar en los precios respecto a los retablos, y seguramente el pago por la policromía de una escultura era mínima para el pintor, pues el escultor tendría la mayor ganancia.¹¹⁷

Al independizarse, Alzibar ya contaba con cierto renombre y se reconocía como “Profesor del Nobilísimo Arte de la Pintura”; además al poco tiempo estableció una relación artística con los hermanos del Oratorio de San Felipe Neri, la cual le valió varios encargos, entre ellos un monumental lienzo, que actualmente se conserva en la pinacoteca de la ex casa Profesa. Un verdadero documento visual, donde la línea, la rigidez de las figuras, el retrato, el contraste de colores puros y matices, distinguen la mano del pintor.

La escena se compone de dos planos: en el primero vemos la maestría del pintor al realizar los retratos de treinta congregantes la mayoría con semblante duro y sereno, que exaltan a la comunidad. Todos miran al espectador, mientras sus cuerpos se delinearón con la sotana negra, aunque sus capas lucen deslavadas, efecto que logró el pintor con menos carga pictórica, permitiendo una distinción de las prendas. Siguiendo con la tradición, Alzibar hizo uso de las filacterias para hacer alusión de la devoción josefina de los filipenses. En un segundo plano, al fondo vemos una mezcla de tonalidades amarillas y naranjas que dan una sensación más vaporosa y luz a los santos representados. Bajo el espíritu santo, San José en un manto dorado con detalles florales, levanta los brazos, mientras cobija a los congregantes auxiliado por la Virgen de las Nieves y el santo protector, a las orillas dos angelillos hacen lo propio.¹¹⁸ En la parte baja en una cartela los hermanos agradecen al patriarca:

¹¹⁷ AGnot. Francisco Xavier Morán Cerda, Notaría 142, vol. 858, 26 de junio de 1761, f. 13v.

¹¹⁸ Alzibar también realizó un pequeño cuadro de la Virgen de las Nieves para el oratorio. Actualmente se encuentra en el refectorio, sin embargo durante su festividad se exhibe en el templo.



José de Alzibar (1726-1803) *Patrocinio de San José, la Virgen de las Nieves y San Felipe Neri sobre Congregación de los Oratorianos*. Óleo sobre tela, 388 x 456 cm. Pinacoteca de la Ex Casa Profesa, Ciudad de México. Foto: Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Editores) *Pintura Hispanoamericana 1550-1820*, Madrid: Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014.

Inscripción: Aviendo experimentado esta congregación por un espacio de doce años la funesta calamidad de que ningún año pasábase sin llorar difunto a alguno de los pocos sujetos, que la componía, acordó, que nuestros [...] fundadores reconocieron por Patrón al gloriosísimo Patriarca Sn. Sn. Joseph.

En la misma inscripción proclaman su patrocinio: “por los padres del decennio en la Congregación de elección el día 9 de mayo del presente años para monumento perpétuo de nuestra gratitud, y maior estímulo de los fieles a su devoción se le dedico este lienzo el dia 2 de septiembre 1767.”¹¹⁹ Al parecer el modelo compositivo, así como las soluciones plásticas que utilizó, fueron del agrado de la misma congregación y de particulares, ya que las repitió en fechas posteriores.



José de Alzibar (1726-1083) *Patrocinio de San José a devoción de José Rincón Gallardo García de Roxas, 1772*, óleo sobre tela, colección particular. Foto: Aurelio Reyes, *¿No queda huella ni memoria?: semblanza iconográfica de una familia?*, México, UNAM-IIE, Colegio de México, 2002, p. 34.

¹¹⁹ Jaime Cuadriello propone que el lienzo se estrenó “cuando la comunidad aún residía en su primitiva fundación de San Felipe”, además sugiere que por iniciativa del Padre José Gómez de Escontría “se llevase a buen término una obra de semejante envergadura”. Cuadriello, *Á propósito del ministerio...*, op. cit., p. 56.

José de Alzibar (1726-1803), *Patrocinio de San José sobre los oratorianos*, 1774, óleo sobre tela, 238 x 217 cm., Pinacoteca de la Ex casa Profesa, Ciudad de México, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.



Unos meses antes del lienzo, considerando la fecha de entrega 1767, le fue encomendado Alzibar la factura de un retablo, desafortunadamente la obra ya no forma parte del templo de San Juan de Dios, hoy un colateral del siglo XIX de estilo neoclásico ocupa su lugar; será a partir de la descripción del escrito notarial que analizaremos su trabajo en la madera con la finalidad de mostrar la diversificación del taller del pintor texcocano, así como de ir caracterizando su producción, tal como lo consignamos en la primera parte del capítulo.

3.3 Del pincel a la madera: el retablo de San Juan de Dios

Una de las primeras obras documentadas, que dan cuenta de la capacidad del pintor en la coordinación de retablos, así como del funcionamiento de su taller, le fue solicitada por los hermanos de la Orden hospitalaria de San Juan de Dios en 1766. El templo ajunto al hospital se dedicó en 1647. En el siglo XVIII se realizó una segunda reedificación a cargo del arquitecto Miguel Custodio Durán debido al interés del Padre visitador Fray Francisco de Barranda, el nuevo templo se dedicó en 1734.¹²⁰

Al parecer contaba con una rica ornamentación, que quedó totalmente desolada y arruinada debido al incendio por la noche, para tener presente ese hecho se mandaron hacer hojas volantes, los cuales fueron ilustrados con un grabado y la siguiente consigna: *Verdadera copia del estrago que hizo el fuego en la Iglesia de N.P.S. Juan de Dios de México en dos horas*

¹²⁰ “El primer gran mecenas que tuvieron fue don Francisco Sáenz, quien por mano del licenciado de Soria, levantó a su costa la Iglesia. Enriqueciéndola con pinturas, ornamentos y vasos sagrados.” Véase: Josefina Muriel. *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, México, Editorial Jus, tomo 2, 1960, pp. 30-31.

y media el día 10 de marzo de 1766 y último de su fiesta, verificándose que los religiosos emplearse en libertad de sus enfermos, más que asistir a su Iglesia, cumpliendo con su instituto.¹²¹

En la imagen a buril, se muestra como se consume el templo, las llamas emanan del óculo octagonal y del acceso principal, mientras “los frailes y agentes pasaron de mano en mano cantaros llenos de agua”. “En la plazoleta formada por el templo y el hospital se desarrolla la escena del tremendo incendio”; a la derecha los enfermos salen del hospital, algunos son llevados en parihuelas y otros sobre la espalda de personas que auxiliaron en la desgracia. “Afuera los alabarderos forman un cuadro para” restringir el área a los curiosos.



En la parte central, en andas, y en medio de cuatro velas, “San Juan de Dios se disciplina azotándose la espalda desnuda”. Cerca del santo se prende leña, “quizá para arrojar en él las reliquias que eran de rigor quemar en tales casos”. De lado izquierdo aparecen soldados de caballería y algunas personas observando el suceso, también destacan algunos frailes con hábito. En la parte superior un grupo de ángeles cargan un *ostensorium* que resplandecía, como una luz en medio de la desgracia. Todo se desarrolló bajo la mirada del santo enfermero, quien hincado sobre un cúmulo de nubes, abrazando un Crucifijo, implora “al Altísimo ponga fin al siniestro fuego”.¹²²

Ante tal suceso el 6 de junio del mismo año se expidió en un documento notarial, la fabricación de un nuevo colateral bajo la responsabilidad de José de Alzibar. La relevancia de re-hacer el colateral parte de la devoción a San Juan de Dios, santo fundador de la congregación que tuvo gran aceptación en la Nueva España. La orden se caracterizó por exaltar los valores de su patrón, los cuales radicaban en el “amor a la personas, sobre todo

¹²¹ El grabado aparece en el texto de Juan José Gómez. *Diario de sucesos de México del alabardero José Gómez (1776-1798)*. Ignacio González-Polo y Acosta, México, Edición, introducción y apéndices, 2008, p. 6.

¹²² Luis González Obregón. *Las calles de México*, t. II, p. 169.

al necesitado y miserable en cuerpo y alma, y buscó para él el alivio necesario. Al cuerpo enfermo intentó sanarlo, al alma atormentada le acercó la salvación, y dio dignidad y tranquilidad al moribundo en el tránsito de la muerte”,¹²³ por ello la obra debía tener el “mayor lustre y lucimiento”.¹²⁴

Los hermanos especificaron los santos que debían conformar el discurso del retablo, por ello solicitaron al pintor un *mapa*, es decir un diseño que explicara visualmente lo contratado, así como la concepción de su trabajo y la organización de este. Épocas atrás, los encargados de proyectar un retablo eran los maestros ensambladores, carpinteros o arquitectos, ya que la *traza* “implicaba el conocimiento del dibujo, además de las nociones de perspectiva, geometría y matemáticas”,¹²⁵ como ya hemos visto en los capítulos anteriores esos principios también fueron parte fundamental del aprendizaje de los jóvenes aprendices de las academias independientes.

Una vez entregado el diseño, se procedería con las reformas y advertencias de los clientes, con la finalidad de deliberar si se ajustaría y concertar el precio. De acuerdo al documento, la propuesta de Alzibar fue aceptada, pues en seguida se estableció que la obra debía entregarse dorada y acabada por la cantidad de 6,500 pesos. Alzibar recibió 1, 000 pesos en reales de adelanto para “havios de madera, oficiales y materiales”, asimismo se menciona que, podía solicitar más si era necesario, con la condición de evitar retrasos. Este dato es relevante, pues da cuenta de las actividades que debía atender el pintor: administración monetaria, conocimiento de los materiales, subcontratación de operarios y distribución de labores entre los miembros de su taller; ya que, para la construcción de un retablo se requería del trabajo de un batihojas, dorador, escultor, entallador, carpintero,

¹²³ Ana María González Fasani. “Llamados a servir: los hospitalarios de San Juan de Dios en Zacatecas, México en el siglo XVII” en *Hispania Sacra*, LIX 120, julio-diciembre 2007, p. 538. El verdadero nombre de San Juan de Dios, era Juan Ciudad, nació en Casarrubios del Monte, Toledo, España. Juan se caracterizó por practicar una vida de obediencia y amor espiritual. A la edad de 23 años se alistó en las tropas del capitán Juan Ferruz en defensa de Fuenterrabia contra los franceses. Después de un accidente en las faldas de la sierra, Juan sobrevivió y dio gracias a Dios, tal fue su afecto que hizo bajar a María la Reyna en traje de Pastora le dio de beber agua y motivó a seguir adelante. Este no fue el único episodio desafortunado que tuvo, pues al regresar a la tropa, esta desconfió de su fidelidad, por ello se mandó que lo ahorcasen de un árbol, sin embargo fue perdonado. Véase: Solange Alberro *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España-México. 1604-2004*, México, COLMEX-Centro de Estudios Históricos, 2005.

¹²⁴ AGNot. Diego Jacinto de León, Notaría no. 350, vol., 2296, 6 junio 1776, f 305v.

¹²⁵ Halcón. *Felipe de Ureña, op. cit*, p.46.

ensamblador, entre otros. Cabe destacar que en este caso, Alzibar no hace mancuerna con algún artífice en particular, tal como lo hizo en su momento Miguel Cabrera e Higinio Chávez.

Debemos aclarar que la orden recibió el apoyo económico del doctor y maestro don Agustín de Quintela, presbítero del Arzobispado, quien además se encargó de supervisar la obra.¹²⁶ Por último, en el documento se aclara que de no cumplir con lo estipulado en el mapa, el pintor no cobraría el resto del dinero y la obra pasaría a manos de otro maestro.¹²⁷ El retablo debía entregarse el 1 de marzo de 1767, Alzibar dio por terminada el 3 de enero del mismo año, información que aparece al margen izquierdo del escrito.

Sobre la obra, entre las especificaciones se mencionó que debía lucir como la fachada, quizá refiriéndose a la principal, con “estípites y talla de la moda”.¹²⁸ Algunos estudios mencionan la vinculación entre la portada y el retablo, ya que la primera “pertenece al ámbito de lo urbano”, mientras el segundo es “destinado a las ceremonias religiosas y el recogimiento”.¹²⁹ Para 1766, la mayoría de los retablos de la ciudad aún seguían el modelo empleado por el artista español Gerónimo de Balbás, el cual consistía en el uso de soportes estípites. Fátima Halcón menciona:

El estípite se convirtió en un signo de renovación, que creó un nuevo mercado para los artistas [...] la adopción de este soporte conllevó una proliferación del repertorio ornamental que se vería incrementado con el dorado de las obras y con el efectismo creado por el contraste de luces y sombras.¹³⁰

El “retablo tramoya” se empleó en varios recintos del virreinato, destacando la Catedral Metropolitana y el templo de San Francisco Xavier en Tepotzotlán, éste último fue

¹²⁶ Quintela en 1762, le encomendó un Patrocinio de San José para la Iglesia de San Cosme en memoria de Domingo de Cantabrana.

¹²⁷ AGNot. Diego Jacinto de León, Notaría no. 350, vol., 2296, 6 junio 1776, f. 307r.-308v.

¹²⁸ AGNot. Diego Jacinto de León, Notaría no. 350, vol., 2296, 6 junio 1776, f. 307r.-308v. Habría que mencionar la relevancia artística de la fachada, de la cual existen muy pocos ejemplos. El encargado de tan peculiar composición fue Miguel José Durán, Maestro de Arquitectura Civil y Política, Ingeniero en la Arquitectura Militar, Agrimensor y Apreciador de Aguas y Tierras, Cosmógrafo en el arte de Matemáticas”. Novedades estilísticas que derivan de tratados matemáticos. Forma parte del grupo que solicitan la revisión de las ordenanzas en 1733. Dibujo curvilíneo, ondulante, con un poso común en los *disegni* de Guarino Guarini (1686). Para mayor información véase: Joaquín Bérchez. *Arquitectura Mexicana del siglo XVII Y XVIII*, México, Grupo Azabache, 1992, pp. 163-173.

¹²⁹ Fanny Unikel Santoncini, *Sistema constructivo, policromía e iluminación en el retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco*, México, Ensayo académico para optar por el grado en Maestra en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2013, p.19.

¹³⁰ Halcón, *Felipe de Ureña, op., cit.*, p.18.

del conocimiento de Alzibar, ya que su maestro participó en la factura. Según el contrato del templo jesuita, el retablo mayor tenía 18 varas de alto y 12 de ancho, el costo fue de 4 mil pesos en blanco, mientras que, dorado el precio sería de 5 mil pesos, no se especifica la valía de las esculturas y demás ornamentos. La obra de los juaninos fue más sencilla, ésta tuvo un precio de 6,500 pesos, que incluía las imágenes de bulto, los nichos, los relieves y bajo relieves, así como el dorado.

La madera fue la base de la obra, por ello el pintor debió conocer las características de la materia prima. Según algunas investigaciones, tres serían las condiciones: “poca dureza, pues así desgastaban poco las herramientas, gran resistencia al ataque de insectos [...] el fuste del árbol debía ser recto para evitar zonas con vetas irregulares, de buena altura para obtener secciones adecuadas”.¹³¹ En las ordenanzas de carpinteros en 1568 se indicó “que la madera debía cortarse en menguante y en el mes de enero o en época de secas”.¹³²

Aunque no contamos con el colateral, de acuerdo a la descripción del documento y las medidas actuales del templo, proponemos dos posibilidades de la altura y una del ancho. Según el escrito, el retablo comenzaría “desde el suelo hasta el pizo del presbiterio, ha de finalizar en lo Alto, hasta confinar con la bóveda”, es decir, desde el actual piso hasta el vértice del arco del muro testero, son 15.32 m, en varas serían 18.45. La segunda probabilidad se consideró por las diversas intervenciones que ha tenido el templo a lo largo del tiempo, en este caso partimos del piso del presbiterio, que tiene 7 escalones, y el arco del muro testero, dando 14.07 m, que serían 16.96 varas. De lo ancho se mencionó: “había de ocupar toda la pared N[ue]stra. De suerte que llegara a quedar sugeto con las dos Paredes de los lados”, de muro a muro hay 10.46 m, en varas dan 12.60.¹³³

¹³¹ Luis Huidobro. “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde adentro” en *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX*, Armando Ruiz (coord.), México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicanos, A.C., Consejo Nacional para las Artes, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Secretaría de Turismo, 2005, pp. 53-55.

¹³² Maquívar. *El imaginero novohispano y su obra*, op. cit., pp. 135-148.

¹³³ Quiero agradecer infinitamente a la Mtra. Fanny Unikel, quien realizó el cálculo de las medidas tomadas del templo actual.

	Altura de piso a techo metros	Ancho de muro a muro metros	Varas altura	Varas ancho
1	15.32	10.46	18.45	12.60
	Altura de piso del presbiterio	Ancho de muro a muro metros	Varas altura	Varas ancho
2	14.07	10.46	16.95	12.60

Considerando la vara mexicana equivalente a 0.83m. Templo de San Juan de Dios, Ciudad de México. Foto: Flores, 2015.



En cuanto a la iconografía del retablo, éste estuvo dedicado a san Juan de Dios, fundador de la congregación, que se encargó del cuidado de los enfermos. La efigie del santo se colocó en medio de dos nichos que servían de sagrarios. Al pie un medallón de san Juan Nepomuceno, patrono de los confesores, más abajo una imagen mediana de bulto de san Raphael, arcángel que antecedió por los dolientes, tres santos encaminados a velar por los enfermos del alma y el cuerpo.

En la parte intermedia se solicitó que se colocaran seis medallones figurados de los fundadores de las órdenes mendicantes: santo Domingo, san Francisco, san Ignacio de Loyola y san Felipe de Neri, ya que sus congregaciones se encargaron de la consolidación de la iglesia en la Nueva España a través de la evangelización. A sus lados, san Pedro Nolasco y santa Teresa de Jesús. Bajo dos medios relieves, uno de san Antonio de Padua y otro del señor san Joaquín. El colateral finalizaría en lo más alto con la figura del padre eterno, el cual no figuró en el mapa que presento José de Alzibar.

Fray Rendón Caballero en la visita que realizó en 1774, aludió a los “retablos que estaban adornados por esculturas de bulto y de vestir ricamente ataviadas”. Sin embargo la

obra de nuestro pintor no soportó el temblor del 8 de marzo de 1800, el cual averió gran parte del templo y el hospital sufrió daños menores.¹³⁴

Este bosquejo, entre medidas, costos, materiales y manufactura del retablo da cuenta de la eficiencia y organización del taller de Alzibar, ya que la obra se realizó en 10 meses. Aunque no se menciona en la documentación, es claro que el pintor debió tener conocimiento de los procesos constructivos de un colateral, en el cual se tenían previsto las dimensiones del espacio, la estructura que daría soporte, los tensores que evitarían el desplome de la obra, el armando (secciones o módulos), los aglutinantes y pegamentos, así como el tiempo para la elaboración de cada pieza.¹³⁵ A su cargo debieron estar ensambladores, doradores, escultores y entalladores, es muy probable que la obra se haya realizado en su casa-taller y se trasladará al templo, lo cual le permitiría al pintor estar al pendiente de cada detalle y sobre todo de terminar el monumental lienzo de los filipenses.

3.4 Inventiva y composición: los colaterales de San Nicolás Tolentino

De menor dimensión, pero más colaterales, con menos madera, pero con más lienzos, le fue encomendó a José de Alzibar la factura de cinco retablos para la capilla de San Nicolás Tolentino, probablemente entre 1780-1781. Antes de proceder con el análisis de las obras, es necesario apuntar que para esa fecha el pintor texcocano se desempeñaba como Teniente de dibujo en la Escuela de Jerónimo Antonio Gil, artífice del buril que arribó a la Nueva España entre otros objetivo reafirmar los ideales del “buen gusto” de la monarquía absolutista.¹³⁶ Alzibar apoyó el proyecto, y como veremos en este apartado, adoptó algunas soluciones plásticas academicistas.

La capilla formó parte del antiguo camposanto del Hospital Real de los Naturales de san José, ésta fue construida a expensas del Lic. Marqués de Mancera el 8 de agosto de 1672, a petición del Mayordomo y administrador del Hospital, el capitán don Gervasio Carrillo.¹³⁷

¹³⁴ Ana Ortiz Islas. *Los hospitalarios de San Juan de Dios en la Nueva España: siglos XVII-XVIII*, México, Editorial Lagares de México, S.A. de C.V., 2004, pp. 140-141. Quiero agradecer a la Dra. Ana Ortiz por confirme su texto.

¹³⁵ Unikel Santoncini, *Sistema constructivo*, op., cit., p. 26- 33.

¹³⁶ Eloísa Uribe, “El dibujo, la Real Academia de San Carlos de Nueva España y las polémicas culturales del siglo XVIII” en: *Arte de las Academias. Francia y México, Siglos XVIII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 45-58.

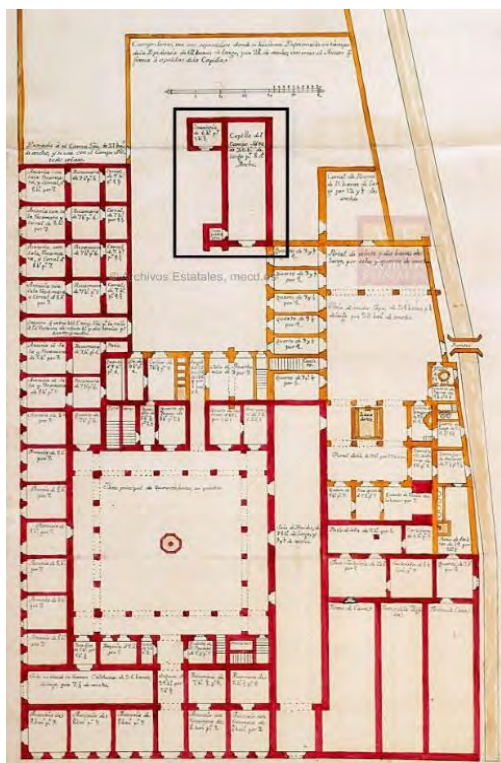
¹³⁷ Josefina Muriel. *Hospitales de la Nueva España*, tomo 1, México, Instituto de Investigaciones Históricas, no.35, 1956, p.135. El Hospital Real de los Naturales fue una de las principales construcciones franciscanas que

Según Fátima Falcón, la capilla del camposanto fue la iglesia principal hasta 1745, cuando se proyectó una nueva. En 1763 se realizó un informe que fue acompañado con los planos del templo, con la siguiente descripción:

Aquí es el campo santo entierro de los yndios en cuio centro está la capilla de los indios, distante de la calle de la Victoria 381/2 varas de Norte y sur, y 32 varas al Poniente del Real Hospital, que tiene su fachada al oriente en la calle real llamada de San Juan que va de sur a norte, y assi esta a espaldas del hospital el campo santo y en la dicha capilla apartada del hospital para el poniente las 32 varas.¹³⁸

Dicho espacio tuvo como designio, auxiliar las almas de los indios fallecidos en el hospital “mediante misas, responsos y demás actos litúrgicos”. Por muchos años la capilla se sostuvo principalmente por la recaudación de limosnas de los miembros de la *Cofradía de San Nicolás Tolentino* y de las *Ánimas del purgatorio*, sin embargo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII el fervor se vio reducido, lo cual impactó en el inmueble.¹³⁹

AGI, MP-MÉXICO, 225^a. Plano inferior del Hospital de los Indios de México (detalle). Legajo de referencia México, 1363. Señaló con un cuadro negro, la ubicación de la capilla de San Nicolás Tolentino.



se realizaron después de la conquista para atender a los indígenas, el cual obtuvo todo el apoyo de la Corona. Dicho hospital se ubicaba en los linderos del cuadrante urbano, a espaldas del convento de San Francisco y contiguo al Real Colegio de los Niños estudiantes de San Juan de Letrán. Para mayor información véase: Antonio Zedillo Castillo. *Historia de un hospital. El Hospital Real de Naturales*, México, IMSS, 1987. AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.5, f. 291v. El primero en publicar el documento fue Manuel Toussaint en su libro *Pintura Colonial*.

¹³⁸ ES.41091.AGI/27.17//MP-MEXICO,150, AGI. Planta de la Iglesia del Hospital Real y General de los indios de la Ciudad de México. Los planos fueron publicados por Diego Angulo Íñiguez. *Planos de Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, T.1, Sevilla, 1939. Más tarde los analizó Justino Fernández, “El hospital de los indios de la ciudad de México” en *Anales*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, vol.1, no.3, 1939, pp. 25-477. En años más recientes, ha sido objeto de estudio de Fátima Halcón. “Pedro de Arrieta y su intervención en el hospital Real de Indios de México” en: *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Departamento de Arte, no.23, 2011, pp. 253-263.

¹³⁹ Muriel, *Hospital de la Nueva España*, op. cit., p.135. La autora menciona que la capilla se quemó en 1726.

La iniciativa de la renovación fue del administrador general del lugar, Don Antonio de Arroyo y del representante de la Santa Escuela de María Santísima el Lic. Don José Vala, quienes con el auxilio del Rey y de los indios de San Juan y Santiago, se reconstruyó la capilla. El mayordomo y cofrade acudieron a la calle del Ángel, para “tratar con Don José Alcivar (que es el Artífice, que hizo las lienzos y Repisas con que se halla) quedando impuesto de que havia de hacer para el altar mayor”.¹⁴⁰ Actualmente ni el inmueble, ni los colaterales existen, así que será, una vez más, a través del reconocimiento de obra e informe de cuentas que podremos analizar la innovaciones plásticas del pintor en su producción.

En contraste a la obra de los juaninos, donde la madera y el dorado fueron los elementos que predominaron, el administrador de la capilla prefirió los altares de pintura con perfiles dorados, lo cual se deduce del informe que presentó el pintor. La obra en su totalidad tuvo un precio de 1830 pesos, cantidad que se dividió de la siguiente manera: el altar mayor sin dorar tuvo un precio de 300 pesos, más 117 pesos por dorar y pintar.

El lienzo “grande” tenía un costo de 300 pesos, al cual se agregó 15 pesos por dorar y pintar el marco, obra que seguro estuvo a cargo de Alzibar, así como los cuatro lienzos de los santos Ángeles, que se estimaron en 158 pesos cada uno (incluyendo el trabajo de los marcos), dando un total de 634 pesos. También se le encomendó una Virgen de Guadalupe de tan sólo 12 pesos y un Corazón de Jesús en 5 pesos.¹⁴¹

La segunda parte del escrito, enlista las repisas con bancos y soclos, aparejados y pintados, que entregó con un valor de 296 pesos. Asimismo da cuenta de la valía de otras piezas en las que su taller intervino: dos bancas de 24 pesos, un confesionario de 6 pesos, cinco peanas de 5 pesos y finalmente por la composición de las puertas, 28 pesos. Sobre el recurso humano, el pintor sólo se refirió al pago de 8 pesos a los cargadores y 10 pesos para los operarios del andamiaje. Al final, el pintor rubricó como responsable de la obra y los gastos. Esta lista refuerza nuestra idea sobre las diversas actividades que debían cumplir los artífices, entre ellas la administración y la división del trabajo dentro de su taller.

¹⁴⁰ AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.6, f. 303r-312v.

¹⁴¹ AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.5, f. 274r. El costo de la obra fue de 1820 pesos, cantidad que aparece rayada y se sobrepone 1830 pesos, dicho dinero fue entregado a Alzibar por Don Antonio Arroyo, administrador de las rentas del Hospital Real, al final aparece la firma del Artífice.

Gracias al reconocimiento de obra, que se le solicitó al capitán ingeniero Miguel Constansó por el excesivo gasto de la remodelación, sabemos cómo se distribuyeron y compusieron las obras que conformaron los colaterales.¹⁴² Según la descripción, en la parte alta del presbiterio había unas vigas encubiertas con un cielo raso pintado al temple que representaba una media naranja, la perspectiva dejaba ver unas ventanas con varios adornos que persuadían lo natural; en la lista de gastos, la obra al temple se cobró en 25 pesos.

El retablo mayor ocupaba la testera del presbiterio “por medio de un gran lienzo de pintura al óleo que llenaba aquel espacioso sitio de arriba abajo”. El ingeniero académico aludió a la “inventiva” del artífice:

[...] representa de un modo alusivo a Jesu-Cristo Señor nuestro, aplicando los meritos de sus pasión y muerte por la intercesión de la Virgen nuestra señora y del Patriarca San José a favor de las Animas benditas del Purgatorio; Lo que expresó la inventiva del pintor colocando a Jesu-Christo en un trono de Gloria con la insignia de la cruz a su derecha vertiendo de las llagas de sus pies, manos y costado otras tantas fuentes o manantiales de sangre que derrama sobre las benditas almas del Purgatorio, expreso con bastante proporción en la parte inferior del lienzo; y a los lados del trono se miran en ademan de interceder por ellos la Santisima Virgen y el glorioso Patriarca: la execusion de este quadro y su referida alegoría es en mi sentir miu buena y su composición feliz.¹⁴³

El tema de la sangre de cristo era un “tema eucarístico que vincula la celebración terrena del misterio de la misa con el acto perenne del sacrificio del cuerpo y la sangre de Cristo”.¹⁴⁴ De acuerdo a la descripción, la composición de la obra se estructura en dos registros, en el inferior se encontraba el purgatorio, donde las almas de mujeres y hombres arden desnudos implorando su salvación. El segundo registro, en la parte central Cristo en un trono de gloria

¹⁴² El ingeniero militar Miguel Costansó, trabajó con 17 virreyes desde 1760 hasta 1816, entre sus obras en la Ciudad de México destacan: Hospital General de San Andrés, Colegio de San Pedro y San Pablo, la fábrica de pólvora de Chapultepec, la ampliación de la Casa de Moneda. En la fecha que hace el reconocimiento de obra en el Hospital Real, también realizó un reconocimiento para la construcción de una casa de la misericordia y corrección de mujeres públicas, asimismo se desempeñaba como profesor de matemáticas en la academia. Véase: José Moreno Moncada Maya. *El ingeniero Miguel Constanzó un militar ilustrado en la Nueva España del siglo XVIII*, México, UNAM-IG-IIS, 1994, p. 219-278.

¹⁴² AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.5, f. 296r.

¹⁴³AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.5, f. 296r.

¹⁴⁴ Mirta Insaurrealde Caballero. *El purgatorio como asunto pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano*, Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, México, FFyL, UNAM, 2011, p. 26; Pamela Romero Pereyra. *La sangre de Cristo en la Nueva España. Una devoción, un imaginario y su función social 1736-1859*, Tesis para obtener el título en Historia, México, FFyL, UNAM, 2009.

con la insignia de la cruz, brota sangres de sus heridas. A su alrededor la Virgen María y san José, personajes que interceden por las ánimas.

La representación visual de las ánimas del purgatorio fue un medio de comunicación entre vivos y muertos, pues quienes ayudaban a los acaecidos con oraciones o aportaciones monetarias, sin duda regresarían el favor intercediendo por sus benefactores con Dios. Sobre la sangre de Cristo, Jaime Morena menciona que esta tuvo relación con el purgatorio a partir de la bula "*Unigenitus Dei Filius*, de Clemente VI, proclamada en 1343".¹⁴⁵

Un lienzo muy apegado al de Alzibar, fue firmado por su maestro Miguel Cabrera. La obra se realizó para el templo de San Francisco Xavier, y aunque en ambas se representó la *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, hay que pensar que fueron concebidas para espacios y clientes específicos. La pintura de Cabrera fue un encargo de los jesuitas que hace juego con el *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús*. La obra de Cabrera, se divide en tres registros, en comparación a la de Alzibar, ya que el pintor oaxaqueño agregó una serie de personajes relacionados con la congregación.

En el primer nivel las ánimas levantan los brazos esperando su purificación, otros llevan las manos al pecho o las tienen encadenadas. Cabrera realizó varios planos, superponiendo figuras tanto en zonas de luz como oscuras, dando como resultado una mayor profundidad. En el segundo registro sobre salen María y San José como mediadores de las ánimas, a su lado, dos hombres ya purificados son presentados ante el Redentor. Al fondo de los padres de Jesús, San Pedro y San Ignacio de Loyola, el primero encargado de portar las llaves del cielo, mientras Loyola y su congregación se caracterizaron por su obediencia absoluta al papa. Al centro de la escena, el redentor con la cruz encima del orbe vierte su sangre sobre un grupo de ánimas que arden.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Jaime Morena. *Pinturas Coloniales de ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia*, México, UNAM, IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001, pp. 285-286.

¹⁴⁶ "Dos pinturas de ánimas del purgatorio en la región de los volcanes: Ozumba y Ayapango" en Xixián Hernández de Olarte et., al., *Primer ciclo internacional de conferencias en las región de los volcanes*, Estado de México, SNTE, sección 36-Valle de México, 36, pp. 417-430.



Miguel Cabrera (c.1715-1768),
Alegoría de la preciosa sangre de Cristo, siglo XVIII, óleo sobre tela,
429 x 476 cm., Templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán.

De regreso al lienzo de Alzívar, éste fue interrumpido por un retablo de cedro blanco. En la parte central sobresale un tabernáculo donde se exponía el santo sacramento. Por dentro estuvo forrado con cortinas de telas de plata en campo nácar, mientras que por fuera lo cubrió una vidriera fina, incrustado en un marco dorado. A los lados había dos columnas separadas entre sí, que dejaban en los intermedios tableros; sobre estos corría un entablamento compuesto de arquitrabe, friso y cornisa, que remató el retablo con sencillez y gracia. Todo debía estar pintado al óleo de color perla a perfiles dorados; este último detalle es muy relevante, ya que hace evidente un nuevo “gusto”.

El “gusto” es un término que tiene varias acepciones. En la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII de la Nueva España, el “buen gusto, se ajustó al naturalismo que plasmaron los pintores [...] en la representación humana; conocimiento aprehendido mediante la lectura de tratados y la práctica del dibujo dentro de las academias”.¹⁴⁷ En cuanto a la retablística, los investigadores han tomado como punto de quiebre la instalación de la Escuela de dibujo de Gil en 1781 para argumentar la introducción de los nuevos ideales estéticos de la monarquía, sin embargo los colaterales de Alzívar son un claro ejemplo de los cambios estéticos que se comenzaron a difundir con anterioridad, aunque queda pendiente dilucidar del todo si este denominado buen gusto era rococó o es neoclásico.

¹⁴⁷ Castañeda Hernández, *José de Páez, op. cit.*, pp.48-49.

En su dictamen Constansó detalló: “abajo del tabernáculo esta situado el sagrario para deposito del señor, adornado con igual gusto: la mesa del altar tiene forma de una repisa de mui buen corte y perfiles pintada asi mismo al oleo imitando el color de la piedra jaspe”. A los lados del presbiterio se encontraban dos bancas firmes del color de las columnas y un soclo de cedro.¹⁴⁸ Pintar e imitar algunos materiales fue muy común, sobre todo a finales del siglo, cuando el mármol comenzó a estar de moda en los principales templos de la ciudad.

Los cuatro retablos restantes se ubicaron en la nave central del templo, dos de cada lado. Constansó mencionó que cada altar se componía de una repisa con el mismo gusto del colateral mayor, así como de un gran lienzo al óleo de “buen gusto en el diseño, colorido y expresión de las figuras”.¹⁴⁹ Las pinturas representaban a los arcángeles: san Miguel, san Gabriel, san Rafael y el santo Ángel de la guarda; los primeros tres fueron reconocidos por la Iglesia como los mensajeros, ya que aparecen en las escrituras como mediadores, protectores o ministros de la justicia divina.¹⁵⁰ Es muy probable que los retablos completaran el discurso del altar principal, pues los arcángeles serían la compañía de las almas en su camino a la redención.

A partir de datos concretos que aparecen en el plano del hospital, el dictamen de obra de Constansó, el informe de gastos y el conocimiento de la Mtra. Fanny Unikel en los procesos constructivos de retablos, se realizó un diseño para mostrar de manera visual el trabajo de Alzibar y su taller.

Del plano se obtuvieron las medidas de la capilla, la cual tenían 8 varas (6.704 m) de ancho por 26 de largo (21.38 m), de manera que tenemos la medida del presbiterio que nos daría el ancho del retablo: 8 varas.¹⁵¹ En el caso de la altura se propuso aplicar la medida del

¹⁴⁸ AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.5, f. 296r.

¹⁴⁹ AGN, *Ramo Hospitales*, vol. 14, exp.5, f. 297r.

¹⁵⁰ Sergi Doménech García. “Imagen y devoción de los siete príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la evangelización” en *Ars Longa*, Departament d’ Historia del Arte, Universitat de Valencia, no.23, 2014, pp.151-186. Esteban, Sánchez. “Sobre los arcángeles” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 4, no.8, 1991, pp. 91-101.

¹⁵¹ Estamos tomando como base la vara mexicana que equivale a 83 cm.

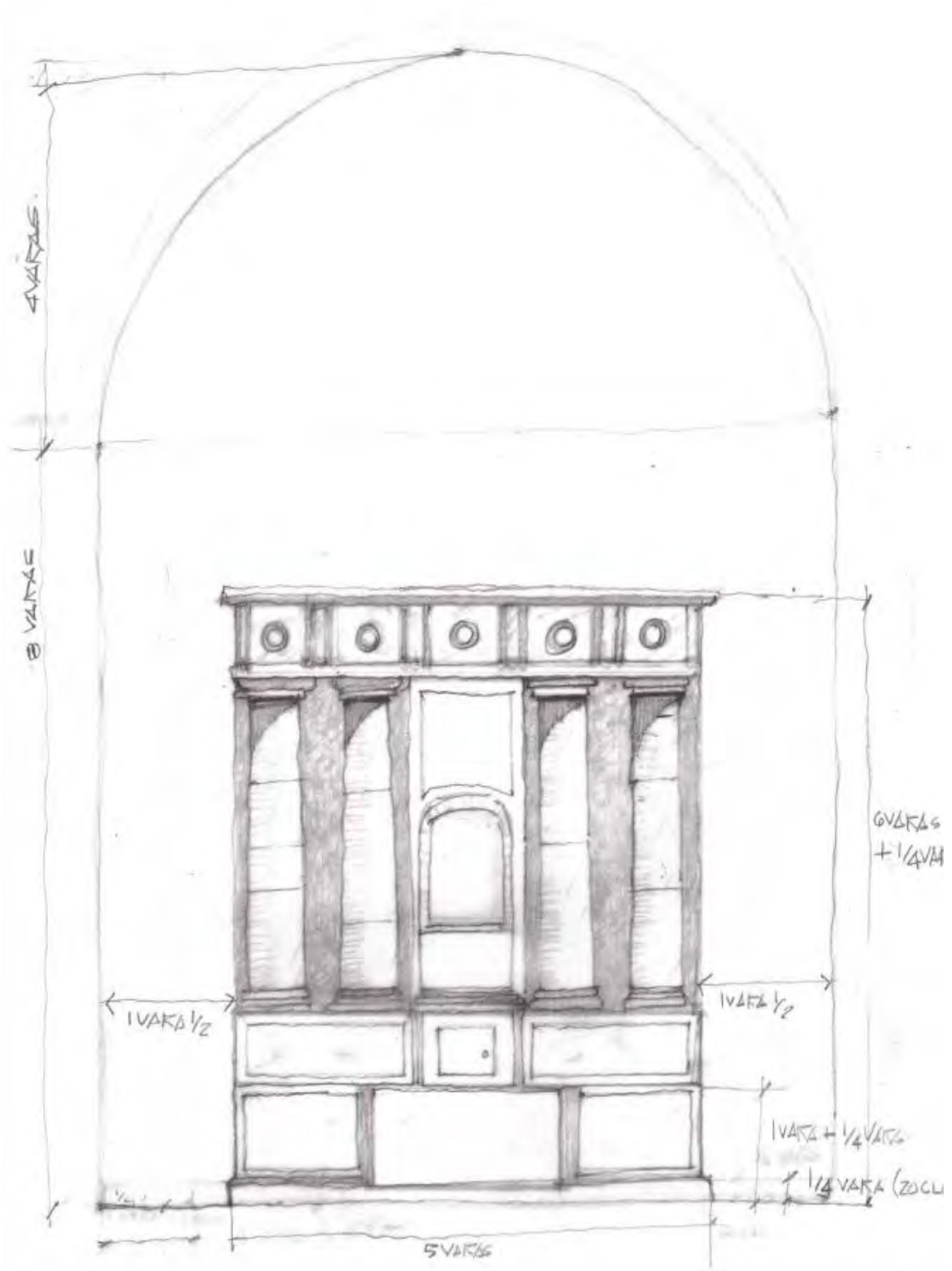
ancho del espacio más la mitad, lo que nos darían 12 varas.¹⁵² En el informe que presentó Contansó, detalla que el retablo constaba de dos partes, una pintada en un gran lienzo al óleo, del cual ya se habló, y otra sección con trabajo de carpintería en madera de cedro que medía aproximadamente 6 varas (4.98 cm), pues se menciona que interrumpió a la mitad la pintura.

De acuerdo a las dimensiones sugeridas y los parámetros de la mayoría de los retablos novohispanos, se dibujó un sotobanco de una vara de alto (83 cm), la predela de $\frac{3}{4}$ de vara (0.64 cm), el tabernáculo tenía una vidriera de una vara y un tercio (1.10 cm) en un marco, dato que aparece en el informe de gastos. Para el ancho del retablo se ocuparon cinco varas (4.15 cm), para dejar una y media varas a cada lado donde Constansó da a entender que la pintura continuaba.

Para resolver el acomodo de las columnas, se tomó los modelos que se sabe fueron usados en la Nueva España y que podrían encajar con las ideas que estaba siguiendo el pintor: un esquema sencillo, con dorados sólo en los perfiles, usando colores aperlados y jaspes, en síntesis un modelo más academicista, con columnas clásicas, sin mucha decoración.¹⁵³

¹⁵² Para obtener la altura se consultó al El Arq. Rubén Rocha Martínez, Maestro en Restauración de Monumentos y profesor de la ENCRyM en materias como Estereotomía y Rehabilitación estructural de edificios históricos, quien propuso aplica la medida, que él considera bastante común en la época.

¹⁵³ La orden dórica que aparece en la lámina XXX del *Libro Quarto de la Arquitectura* de Sebastián Serlio fue un modelo muy usando por los artífices novohispanos. Sebastián Serlio Boloñés. "Lámina XXX De la Orden Dórica" en el *Libro Quarto de la Arquitectura*, edición facsimilar editada por el 360 aniversario de la Biblioteca Palafoxiana, Puebla, 2006, s/p. Quiero agradecer infinitamente a la Mtra. Fanny Unikel y el Arq. Rocha por su los cálculos y el diseño del retablo.



Reconstrucción hipotética del retablo del Hospital Real de Indios de la Ciudad de México.
 Dibujo, Arq. Rubén Rocha Martínez y colaboración de fanny Unikel, 2016.

En la propuesta quedan más claros algunos de los puntos que hemos mencionado a lo largo del aparatado. Por ejemplo la alegoría de Santísima Sangre de Alzibar fue de mayores dimensiones, ya que buscaba “establecer una relación apabullante con/contra el espectador”, pues la parte baja sería la sección que se encontraba al alcance de los espectadores, y donde tenían cabida.¹⁵⁴ Otro punto sería la sencillez de la ornamentación y del material, el gusto por el color blanco y bordes dorados, por la sobriedad que al paso del tiempo serían características de nuevos modelos plásticos como el rococó o el neoclásico.

En mi opinión, Alzibar trató de establecer un taller de la mismas dimensión que su maestro, por ello comenzó a contratar varias obras al mismo tiempo con la intención de mostrar su habilidad al pintar lienzos, supervisar esculturas y coordinar retablos. Sin embargo el mercado fue cambiado, y por ende el pintor tuvo que ajustar su producción a los nuevos modelos y al “gusto” de la sociedad. Constansó mencionó palabras claves que podrían caracterizar al “nuevo gusto”. Asentado en la inspección, el ingeniero se refiera a la “inventiva del pintor”, al “diseño, colorido y expresión de las figuras” y a la “alegre perspectiva de la Arquitectura”, a lo anterior hay que agregar la simplificación de las formas, la supremacía de la pintura sobre la escultura, la armonía visual y una claridad de los temas a representar, en lo cual debió estar inmerso José de Alzibar. Aún hace falta conocer y analizar las diversas obras que salieron del taller del pintor, las cuales nos ayudarán a una mejor comprensión de su “empresa artística”.

¹⁵⁴ Insaurralde Caballero, *El purgatorio, op.cit.*, p. 30.

Conclusiones

José de Alzibar transitó en dos medios artísticos, el taller-mercado y el taller -académico. En ambos espacios debió estar al pendiente de la venta, compra, factura e importación de obras que pudieran afectar su competencia por clientes, y al mismo tiempo debía conocer las novedades teóricas y plásticas que circulaban en la Nueva España, todo para mantenerse en el gusto de los comitentes.

Sobre el taller-mercado, tanto Alzibar como sus colegas tuvieron que enfrentar la competencia, que consideraron “desleal”, de los “obradores del comercio”. En éstos un mercader **estaba a cargo**, ya para contratar oficiales o aceptar aprendices que apenas sabían dibujar y trabajaban con materiales de mala calidad. Según estas noticias, el mercado se llenó de obras que se vendían en baratillo o en las puertas de los templos, que en opinión de los pintores preparados no tenían calidad alguna. Como vimos a lo largo del primer capítulo, sus obradores o lugares de venta fueron visitados por autoridades, y se impusieron denuncias y penas, en ocasiones solicitando su cierre, lo que a veces se logró, pero sólo por un tiempo.

Si bien hace falta un estudio económico acerca de las pérdidas monetarias que tuvieron los artífices establecidos legalmente debido la venta “ilegal” de los obradores de “marchantes”, queda claro que los pintores especializados, y luego los profesores novohispanos en la academia, buscaban monopolizar la producción, controlar la calidad de las imágenes y limitar su profesión, haciendo válido el discurso sobre la liberalidad de la pintura. Para ello incluso recurrieron a su antigua legislación gremial, a pesar de que en ciertas circunstancias llegaron, contrariamente, a negar haber pertenecido a dicha congregación.

Otra contradicción entre la teoría y la realidad se vislumbra en la participación de aquellos pintores novohispanos que firmaron las providencias de 1784 y 1790, pues contaban con taller y aprendices que no asistían a la academia, en cuyos talleres además contrataban obras que no correspondían con su especialidad, entre ellos José de Alzibar. Por

su parte, los académicos españoles vieron en los tratantes un obstáculo para cumplir sus objetivos, por ello apoyaron en todo momento a los profesores novohispanos, aunque nunca permitieron que ascendieran a puestos directivos.

En el ámbito del taller-académico, nuestro pintor tuvo la ventaja de aprender de un “sistema tradicional” bajo la supervisión de Miguel Cabrera. Su educación se complementó con los nuevos modelos de enseñanza que estuvieron a cargo de las academias independientes, en las cuales los aprendices se involucraron en la lectura de tratados y la práctica del dibujo. Como se vio en el capítulo dos, tanto el dibujo como la teoría artística italiana, española y francesa, fueron las bases para establecer un cambio en la producción de imágenes desde la forma hasta el contenido, a lo que habría que agregar las innovaciones de los artífices de la Nueva España.

En el caso de Alzívar, se propuso que su contacto con la tratadística italiana y española sirvió de fundamento para poder ejercer el dibujo, no sólo como preparación para la pintura, sino para la traza de retablos. El dibujo fue así una herramienta que le permitiría la diversificación y ampliación de su producción, tal como lo hizo anteriormente su maestro, quien era nombrado el “Miguel Ángel mexicano”.

Además, un análisis comparativo del dibujo en la pintura de ambos artistas, permitió identificar diferencias entre ellos. El dibujo de Alzívar es más contenido, y se enfoca más al aspecto naturalista que el de Cabrera, cuyas figuras, no son del todo proporcionadas. También Alzívar gustó de los contrastes de colores puros como el rojo-negro, lo que da una sensación de dureza y seriedad en las figuras; mientras que lograba los planos mediante el uso de luces en zonas como los rostros. Actualmente se ha comenzado el análisis material de algunas de las obras de Alzívar, lo cual nos ayudará a entender y caracterizar con mayor precisión su estilo personal.

Tal como expusimos en el capítulo tres, Alzívar mantuvo una estrecha relación artística con los hermanos oratorianos de San Felipe Neri. La congregación se “ocupaba tanto de cultivar la piedad fraterna o concordia, como de procurar el esplendor de los oficios divinos, merced a su interés por la cultura y las disciplinas intelectuales”.¹⁵⁵ El monumental

¹⁵⁵ Cuadriello. *A propósito del Ministerio*, op. cit., pp. 51-59.

lienzo de los filipenses se realizó a la par del retablo de los hospitalarios de San Juan de Dios, lo cual evidencia su habilidad en la contratación de obras simultáneas, su conocimiento de otros materiales, la subcontratación de operarios y distribución de labores entre los miembros de su taller.

Para reflexionar sobre esta obra perdida y las implicaciones que tuvo su hechura para el taller de Alzibar, resultó pertinente acercarnos al espacio donde estuvo el retablo alguna vez, tomar medidas, hacer la conversión a varas, y buscar obras que tuvieran similitudes con el retablo perdido, no sólo en las dimensiones, sino en la ornamentación y el sistema construcción que siguió como modelo el pintor. También fue necesario hacer un análisis del precio de obras, pues aunque no contamos con el recibo del lienzo de los oratorianos, sí podemos afirmar que éste no tenía el mismo valor de un retablo. La obra de los juaninos tuvo un precio de 6,500 pesos, mientras la pintura que cubrió todo el presbiterio de la capilla de San Nicolás Tolentino se concertó en 315 pesos ya con el marco dorado. Lo que pretendo decir es que los costos, y seguramente también las ganancias que reportaban pintura y retablo eran muy disparejas, y quizá por ello Alzibar, y otros artífices, decidieron contratar cualquier tipo de obra, lo mismo en beneficio de su bolsillo, como de su prestigio.

También se analizó otro retablo, igualmente destruido, que no sólo permitió afirmar nuestra hipótesis sobre su habilidad en la coordinación de su taller, sino que hizo evidente las estrategias que tomó el pintor para mantener sus producción en el gusto de sus clientes. En la obra se destacan varias características que denotan un cambio en las formas, una sencillez en los materiales y ornamentos. A diferencia de los juaninos que solicitaron un retablo a la “moda con estípites doradas”, los encargados de la capilla del hospital de indios encomendaron un altar de “buen gusto”, blanco imitando el mármol y jaspe. La reflexión acerca de estos colaterales permite la reflexión acerca de dos “estilos” practicados por nuestro artífice y que se contraponen, que ejemplifican una época de cambio de paradigmas.

De acuerdo a la documentación, Alzibar no hizo mancuerna con otro artífice, tal como lo hiciera su maestro Cabrera, Martínez o Ureña, ya que el pintor texcocano decidió trabajar con los miembros de su taller y sub-contratar oficiales. Lo anterior nos hace pensar que algunos pintores buscaron expandir su producción a partir de redes comerciales, mientras

que otros prefirieron en encargarse de toda la obra con la intención de un mayor prestigio, un modelo que emprendieron, Manuel Tolsá y Francisco Eduardo Tresguerras.

El estudio de las talleres pictóricos es de suma importancia por ser un referente de los ambientes artísticos en la ciudad de México durante el siglo XVIII. Por medio del estudio de su producción podemos identificar el tipo de relaciones sociales que establecieron, así como su actividad económica, social y artística. Esta línea se siguió a través del estudio de un pintor del que aún se conoce relativamente poco, pero que tuvo una importancia relativa en su momento: José de Alzibar, quien como otros artífices gestionó una “empresa artística”, al encargarse de la administración, la contratación de obra, la subcontratación de operarios y la enseñanza de jóvenes en la Real Academia de San Carlos.

Por último, es necesario hacer una reflexión sobre la labor del historiador del arte en la conservación de nuestros objetos de estudio, ya que, cuando comencé este proyecto emprendí el reto de analizar obras que ya no existen, todo un ejercicio de imaginación e investigación documental. Al paso del tiempo, me topé con obras pictóricas de Alzibar, la mayoría en mal estado, lo que me hace valorar lo que estamos haciendo desde nuestra disciplina, qué estamos aportando, quién nos lee y la repercusión de nuestro trabajo. Quizá sean temas a discutir, sin embargo son necesarias para poder hacer frente a las malas decisiones que se toman en torno a la preservación de nuestro patrimonio artístico.

Archivos y Fuentes

AGI	Archivo General de Indias, Sevilla.
AGN	Archivo General de la Nación de México.
AGNot.	Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.
AAASCM	Antiguo Archivo de la Academia de San Carlos de México.
BNM	Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Goya.
BA	Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.

Fuentes Primarias

Becerra Moreno, Juan. *Relacion del funeral entierro, y exequias de el Illmo. Sr. Dr. D. Manuel Rubio y Salinas, arzobispo que fuè de esta Santa Iglesia Metropolitana de México / dispuesta por el Br. D. Juan Becerra Moreno presbytero notario oficial mayor del juzgado de testamentos...*, Mexico, Imprenta del Real y más antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1766.

Varchi, Benedetto, *Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia florentina en tercer domingo de Quaresma del año 1546. Sobre la primacía de la artes, y qual sea más noble, la escultura o la pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti, y otras de los más célebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo asunto.* Traducidas del italiano por don Phelipe de Castro, primer escultor de Cámara de S.M. director principal de la escultura del nuevo real palacio, director de la Academia de S. Fernando de las tres bellas artes, académico romano y florentino, y entre los arcades de Roma Gallesio Libadico. Quien lo dedica al excmo. señor don Joseph de Carvajal y Lancaster, etc., Madrid, en la imprenta de don Antonio Bieco, 1753.

Cabrera, Miguel. *Maravilla Americana y con junto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe,* México, Imprenta de la Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756, s/f.

Conde y Oquendo, Francisco Javier. *Disertación Histórica sobre la portentosa imagen de María Sma. de Guadalupe de México,* México: Imprenta de La Voz de la Religión, Tomo 1, 1852.

Palomino Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la Pintura*, T.1, Madrid por la viuda de Juan García Infancon, 1715.

El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la Pintura, T.2, Madrid por la viuda de Juan García Infancon, 1724.

Serlio Boloñés, Sebastián. "Lámina XXX De la Orden Dórica" en el *Libro Quarto de la Arquitectura*, edición facsimilar editada por el 360 aniversario de la Biblioteca Palafoxiana, Puebla, 2006

Fuentes Secundarias

Alcalá, Elena Luisa. "Cabrera y la Congregación de la Purísima" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, vol. XXXIII, no. 99, 2011, pp.111-136.

"La obra del pintor novohispano Francisco Martínez" en *Anales del Museo de América*, núm.7, 1999, p. 175-187.

Alberro, Solange. *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalarios de San Juan de Dios en la Nueva España-México. 1604-2004*, México, COLMEX-Centro de Estudios Histórico, 2005.

Alpers, Svetlana. *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero*, España, Biblioteca Mondadori, 1992.

La creación de Rubens, Amaya Bozal (trad.), Madrid, A. Machado Libros, 2001.

Andrade Campos, Alejandro Julián. *El pincel de Elías: José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen (Puebla, mediado del siglo XVIII)* Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

Angulo Aguirre, Jorge. *Artesanado y la ciudad a finales del siglo XVIII*, México, SEP, F.C.E, 1983.

Angulo Íñiguez, Diego. *Planos de Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, T. 1, Sevilla, 1939.

Arce Valdez, Guillermo. "El crucifijo Herido: el señor de las Injurias de Santa Brígida de México" que se presentó en el *IV Congreso Internacional sobre Escultura virreinal, Encrucijada, Intervenciones: historia e interpretación*, celebrado en la Ciudad de México del 4 al 7 de noviembre 2014.

"Dos pinturas de ánimas del purgatorio en la región de los volcanes: Ozumba y Ayapango" en Xixián Hernández de Olarte et., al., *Primer ciclo internacional de*

conferencias en las región de los volcanes, Estado de México, SNTE, sección 36-Valle de México, 36, pp. 417-430.

Aguilar Rendón, Nora Karina. *El dibujo en la Academia de San Carlos*, Tesis de maestría en Arte, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

Autrey Maza, Lorenza, Karen Christianson Viesca, Ma. del Carmen Pérez Lizaur. *La Profesa en tiempo de los jesuitas estudio histórico y artístico*. México: Tesis para optar el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia del Arte, 1973.

Ávila Blancas, Luis. *Iconografía o colección de retratos al óleo que se conservan en la Pinacoteca de la Iglesia de la Profesa*, México, [editor no identificado], 1955.

Baéz Macías, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM, IIE, 2001.

Belda Navarro, Cristóbal. *La ingenuidad de las artes en España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993

Brown, Thomas. *La Academia de San Carlos de la Nueva España. Fundación y Organización*, México: SEP, SETENTAS, 1976.

Carrera Stampa, Manuel. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España 1521-1861*, México, E.D.I.A.P.S.A., 1954.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

Castañeda Hernández, María Magdalena. *José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750-1780*", Tesis para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2016.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Estudio introductorio: Juana Gutiérrez Haces, Notas Rogelio Ruiz Gomar., México: CONACULTA-CIEN DE MÉXICO, 2003.

Cuadriello Aguilar, Jaime Genaro. "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y Virrey de las indias" en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, México, MUNAL-CONACULTA, no.1, otoño-invierno, 1989, pp. 5-33.

"A propósito de el Ministerio de San José" en *Memoria*, no.4, Museo Nacional de Arte, 1992, pp.51- 59.

Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera” en: *Arte, historia e identidad en América. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Autónoma de México, 1994, T. II, pp. 405- 418.

Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, T. II. México, CONACULTA-INBA, Patronato del Museo Nacional del Arte, UNAM-IIE, 2000.

“La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo” en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Editores). *Pintura Hispanoamericana 1550-1820*, Madrid, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014.

Deans-Smith, Susan. “Dishonor in the Hands of Indians, Spaniards, and Blacks” en Ilona Katzew and Susan Deans-Smith (eds.). *Race and Classification. The case of Mexican America*, California, EUA., Stanford University Press, 2009, pp. 43-72.

Doménech García, Sergi. “Imagen y devoción de los siete príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la evangelización” en *Ars Longa*, Departament d’ Historia del Arte, Universitat de Valencia, no. 23, 2014, pp. 151-186.

E. Kicza, John. *Empresarios coloniales y negocios en la ciudad de México durante los Borbones*, México, F.C.E, 1986.

Falomir Faus, Miguel. “Artists. Responses to the emergence of markets for painting in Spain c. 1600” en *Mapping Markets for painting in Europe 1450-1750*, Neil De Marchi y HansJ. Van Miegroet (edit.), Turnhout, Brepols, 2006, pp. 135-164.

Fernández, Justino. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, México, Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, suplemento 3, no, 37, 1968.

“El hospital de los indios de la ciudad de México” en *Anales*, Instituto de Investigaciones Estética, UNAM, vol.1, no.3, 1939, pp. 25-47.

Flores García, Karina Lisete. . *El quehacer artístico social de un pintor novohispano: José de Alzibar*, México, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, Escuela Nacional de Antropología Historia, 2013.

Gómez, Juan José. *Diario de sucesos de México del alabardero José Gómez (1776-1798)*. Ignacio González-Polo y Acosta (Edición, introducción y apéndices), México: 2008.

Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

“Pedro de Arrieta y su intervención en el hospital Real de Indios de México” en: *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Departamento de Arte, no.23, 2011, pp. 253-263.

Insaurralde Caballero, Mirta. *El purgatorio como asunto pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano*, Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, México, FFyL, UNAM, 2011.

Loera Fernández, Gabriel. “El pintor José de Alzibar, algunas noticias documentales”, en: *Boletín de Monumentos Históricos*, No. 6, México, INAH/ Monumentos Históricos, 1981, pp. 59-64.

Lorenzo Macías, José María. “De mecánico a liberal. La creación del gremio de ‘las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la ciudad de Puebla” en *Boletín de Monumentos Históricos*, 3 época, no. 8, 2006, pp. 42-59.

Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

Moncada Maya, José Moreno. *El ingeniero Miguel Constanzó un militar ilustrado en la Nueva España del siglo XVIII*, México, UNAM-IG-IIS, 1994, p. 219-278.

Moreira, Jaime. *Pinturas Coloniales de ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia*, México, UNAM, IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 2001, pp. 285-286.

Mues Orts, Paula. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII” se presentó en el III Seminario Internacional de Arte y cultura en la Corte. Tejiendo redes-acortando distancias: España e Hispanoamérica, celebrado en Madrid, España el 14 y 15 de abril de 2016.

Pintura ilustre y pincel moderno: tradición e innovación en Nueva España. En prensa, 2015.

Del culto a la Virgen del Socorro de los pintores novohispanos: una crónica de propiedad y apropiación. En prensa, 2010

El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes y Retóricas y Discursos pintados, México, Tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Posgrado en Historia del Arte, 2009.

La libertad del pincel. Los discursos sobre la naturaleza de la pintura en la Nueva España. México: Universidad Iberoamericana- Departamento de Arte, 2008.

Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España*, tomo 1, México, Instituto de Investigaciones Históricas, no.35, 1956.

Hospitales de la Nueva España. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII, México, Editorial Jus, tomo 2, 1960.

Navarrete Prieto, Benito. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Museo Municipal de Madrid. Generalitat Valenciana, 1999.

Ortiz Islas, Ana. *Los hospitalarios de San Juan de Dios en la Nueva España: siglos XVII-XVIII*, México, Editorial Lagares de México, S.A. de C.V., 2004.

Parrado del Olmo, Jesús María. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012.

Ramírez Montes, Mina. “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: IIE-UNAM, No. 73, 2001, pp. 103-128.

Romero Pereyra, Pamela. *La sangre de Cristo en la Nueva España. Una devoción, un imaginario y su función social 1736-1859*, Tesis para obtener el título en Historia, México, FFyL, UNAM, 2009.

Ruiz Gomar, Rogelio. “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Juan Correa. Su vida y su obra*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, (Cuerpo de documentos, Tomo III), 1991, pp. 205-222.

“La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIV, no. 56, 1986, pp. 39-51.

Sánchez, Esteban. “Sobre los arcángeles” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 4, no.8, 1991, pp. 91-101.

Sánchez, José María. “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: IIE-UNAM, vol. XXV, no. 103, 2013, pp. 177-196.

Sigaut, Nelly. “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La Sacristía de la Catedral y los conceptos sin ruido” en *Tradición, estilo, escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Concepción García Saínz y Juana Gutiérrez Haces (ed.), México, D.F., Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito de Perú, Organización de Estudios Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004, pp. 207- 253.

Tovar y Teresa, Guillermo. *Noticias sobre el retablo mayor de Tepetzotlán*, México, Antigua Librería Robredo, 1985.

Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial, México, InverMéxico, 1995.

Unikel Santoncini, Fanny. *Sistema constructivo, policromía e iluminación en el retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco*, México, Ensayo académico para optar por el grado en Maestra en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2013.

Úbeda de los Cobos, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, España, Museo Nacional de Prado, Colección Universitaria, 2001.

Uribe, Eloísa. “El dibujo, la Real Academia de San Carlos de Nueva España y las polémicas culturales del siglo XVIII” en: *Arte de las Academias. Francia y México, Siglos XVIII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

Zaragoza, Verónica. *Miguel Cabrera. Las tramas de la Creación*, México, Instituto de Antropología e Historia, 2016.

Fuentes Electrónicas

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/ribera-jose-de/37bb9553-eccf-459b-8d69-33a6f3cfd004?searchMeta=jose%20de%20ri> Consulta: 9 de mayo del 2016.

[http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/JOS&201;-DE-ALC&205;BAR-\(M&201;XICO,-act.-1730---1803\).-S&salelot=691+++++69+&refno=++295463](http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/JOS&201;-DE-ALC&205;BAR-(M&201;XICO,-act.-1730---1803).-S&salelot=691+++++69+&refno=++295463), Consulta: 4 de mayo 2014.