



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
PINTURA**

**“UTILIZACIÓN DE TÉCNICAS PICTÓRICAS VIRREINALES PARA EL  
DESARROLLO DE PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS EN LA  
PINTURA”**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

**ANA LUISA HERNÁNDEZ RAMÍREZ**

**DIRECTORA DE TESIS**

**DOCTORA MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ (FAD)**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:**

**Doctor Ignacio Antonio Salazar Arroyo (FAD)  
Doctor Raúl Arturo Miranda Videgaray (FAD)  
Doctora Alfia Leiva del Valle (FAD)  
Doctora Mercedes Sierra Kehoe (FAD)**

**Ciudad de México, Septiembre 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

**"UTILIZACIÓN DE TÉCNICAS PICTÓRICAS VIRREINALES PARA  
EL DESARROLLO DE PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS EN LA  
PINTURA"**



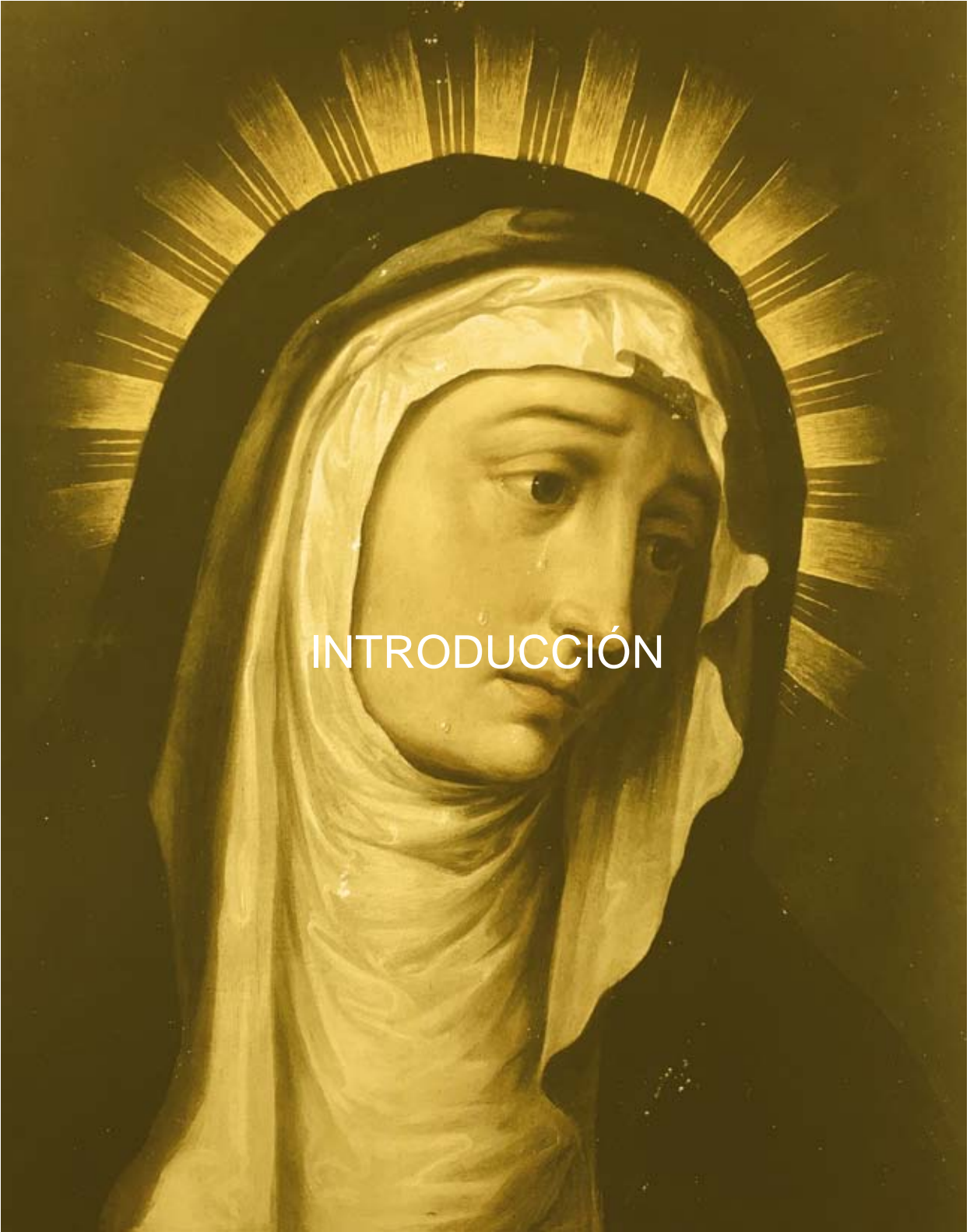






## INDICE

INTRODUCCION	8-10
<b>CAPÍTULO I</b> Marco teórico e histórico	
1.1 Acercamiento a la pintura en Nueva España	12-17
1.2 La Pintura del siglo XVII en el Virreinato	18-23
1.3 Influencias plásticas	24-33
<b>CAPÍTULO II</b> Objetivo Artístico: JOSÉ JUÁREZ	
2.1 Biografía José Juárez	35-37
2.2 Análisis formal y Recursos Plásticos	38-41
2.3 Anatomía de sus Obras Pictóricas	41-60
2.4 Recursos Pictóricos Adaptables	60-92
<b>CAPÍTULO III</b> Procesos	
3.1 Replicando una manera de pintar	94-96
3.2 Procesos Plásticos	97-129
A) Primer etapa	
B) Segunda etapa	
C) Tercer etapa	
D) Cuarta etapa	
CONCLUSIONES	131-135
BIBLIOGRAFÍA.	137



## INTRODUCCIÓN

*“Con el triunfo del barroco, hacia mediados del siglo XVII, comienzan a perfilarse las principales nacionalidades artísticas hispanoamericanas.”<sup>1</sup>*

*Enrique Marco Dorta*

El descubrir la pintura virreinal en el MUNAL y cursar un diplomado, me llevó a entender y profundizar más respecto al tema, esto generó una pasión particular por explorar dicho universo artístico y seguir practicando la pintura y sus infinitas posibilidades.

Al leer e investigar documentos y tratados del arte Novohispano se generan replicas con sus procesos y sus técnicas a través de mi pintura, descubriendo que para poder entender la pintura Virreinal, era necesario entender su historia, su legado, tradiciones y significados.

Se ha situado la investigación dentro del siglo XVII, por ser la época clave de las aportaciones pictóricas respecto al manejo del color y el estudio de la luz, así como también encontrar a uno de los artistas más representativos durante la época, y cuyo trabajo influyó en el desarrollo posterior de mi pintura; será José Juárez el pintor en torno al cual se parte el estudio plástico de mi investigación, por ser un pintor original en sus temas y creativo en el manejo del color, así como su fuerte interés en la combinación de técnicas diversas para generar todo tipo de texturas y realismo en su pintura , enriqueciendo así sus obras de una manera particular.

Lo que se presentará a continuación son todas aquellas investigaciones y procesos prácticos a partir de un punto de vista pictórico, que me llevaron a entender y aplicar un arte rico en tradiciones y procesos materiales invaluable.

---

<sup>1</sup> Enrique Marco Dorta, *Estudios y documentos de arte Hispanoamericano* (México, edit. Real Academia de la Historia, 1981), p. 5.



Además esta investigación propone mejorar aquellos aspectos prácticos que llegaron a fallar dentro de la pintura Novohispana, pero al mismo tiempo propone rescatar aquellos procesos que ayudaban a un mejor uso de las técnicas pictóricas, rescatando elementos representativos de dicha etapa fundando un nuevo interés en la pintura Novohispana, tanto por su contenido histórico, como su riqueza técnica, la cual pueda ser adaptada a nuestro tiempo.

La pintura Novohispana fue una de las más ricas experiencias artísticas en nuestro país durante el Virreinato. Su herencia en cada una de las distintas disciplinas del arte permanece viva hasta el día de hoy, pues en la actualidad la pintura novohispana suscita un interés especial debido a sus diferentes cargas históricas y pictóricas.

Una de las razones por las cuales dicho arte resulta tan interesante y arraigado en nuestra cultura, es sin duda por los diversos aspectos que la conforman y por aquellas respuestas que esclarece a alguno de los rasgos que nos definen; pues podemos encontrar en ella una mezcla de culturas, desde la indígena hasta la española, pasando por la europea, una combinación de diversos elementos de orígenes diversos y su sincretismo, así como también una manera mediante la cual se expresaba una búsqueda y encuentro de una identidad propia, lo cual la convirtió en un tesoro invaluable digna de estudio y conservación.

Sin lugar a duda la pintura Novohispana es una parte vital para comprender la importancia del arte mexicano, por todos aquellos caminos recorridos para lograr alcanzar esa grandeza y característica personal que la define.

En el capítulo I se exponen los primeros acercamientos de procesos artísticos virreinales a través de la Iglesia, situándonos en un marco espacial histórico a partir de un intercambio intelectual y comercial que se desarrollaba en dicha época con la llegada de distintos lenguajes pictóricos desarrollados en España, con una introducción gradual de sus diversas influencias artísticas y su repertorio plástico que contribuyó al surgimiento de escuelas de pintura y un sentido de unidad artística, en una nueva realidad.

El Capitulo II aborda los pasos de José Juárez desde su formación e influencias, llegando al análisis de sus obras a nivel pictórico y material, en el desarrollo de sus modelos compositivos, sus temáticas y el sentido religioso en sus obras, así como también el manejo del color, con el fin de lograr una reproducción de su técnicas.

En el capitulo III Se replican los estudios de capas pictóricas en lo material, presentando de este modo los resultados de las etapas de producción de cada obra realizada para este propósito, rescatando así los elementos más representativos que ayuden posteriormente a su aplicación a una pintura actual, revalorizando un legado pictórico y adaptándolo a nuestro tiempo.

Es por ello que durante la investigación se abordan técnicas encaminadas a la solución plástica, a partir del color, las luces, el contrastes y la composición , para ayudarnos a generar mejores resultados y realismo en la pintura, pues no nos concentraremos en definir la temática propia del siglo, pero si nos basaremos en el conjunto de imágenes relacionadas al tema que responden a la concepción y tradición de la pintura Novohispana (iconografía) para transformarlas y adecuarlas a nuestro tiempo.



# CAPÍTULO I

Marco teórico e histórico  
Acercamiento a la pintura en Nueva España

## **CAPITULO I MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO**

### **1.1 Acercamiento a la pintura en Nueva España.**

La pintura virreinal es más que una imposición Europea y religiosa traída desde España, pues se adaptaron diversos modelos que tuvieron un proceso de crecimiento, para después ser asimilados, reproducidos y posteriormente generar una identidad propia.

De este modo la pintura Virreinal será algo más que un sometimiento, será el modelo a través del cual la pintura se retroalimentó con diversas técnicas y movimientos, dando lugar a una pintura con características propias que la definirían a lo largo del tiempo.

En la Nueva España, la historia de la cultura y del arte se encuentra estrechamente ligada a la historia de la fe y la iglesia, tal como se representa en la pintura novohispana. El lenguaje del arte religioso de dicha época se puede encontrar tanto en imágenes de un pueblo, como en su visión de la vida. La Iglesia no solo necesito al arte para encomendar tareas y solicitar sus servicios, sino también para obtener una mayor y más profunda experiencia en la totalidad de las practicas humanas y sus vidas. Como resultado de la investigación se denota el poder ejercido por la Iglesia en todos los niveles de la sociedad y el impacto que tuvo ésta en el arte. Los temas religiosos predominaron en esta etapa, desde la recreación de pasajes bíblicos hasta los referentes de la vida y proezas de santos. En la estética del barroco novohispano al igual que en la sociedad hubo un mestizaje, como el uso de la iconografía cristiana dentro de la pintura, con la finalidad de evangelizar y como elemento de cohesión social, cargada de una retórica capaz de persuadir y conmover, donde el arte no fue creado por Dios ni para alcanzar su perfección, sino solo para aplicar sus efectos sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y mas...

Lo que respecta al ámbito de la pintura, esta se vio influida directamente por Sevilla, por su gran auge económico y cultural, puesto que se había convertido en el puerto principal de y hacia las Indias, a finales del siglo XV. Dicha importancia acrecentó después del advenimiento de Carlos V al trono español, y sobre todo le favoreció al comercio que estableció con

otras ciudades europeas y las nuevas colonias americanas, de esta manera era el puerto principal a través del cual se llevaban a cabo todas las transacciones comerciales, especialmente las importaciones artísticas, lo que respecta inicialmente al tema de esta investigación.<sup>2</sup>

La pintura novohispana como tal tuvo una lista definida respecto a las influencias que permearon su estilo, pues entre las más destacables, encontramos obras europeas: españolas, flamencas e Italianas, las cuales se vieron presentes desde los inicios de la Conquista, ya que los soldados españoles traían consigo imágenes (estampas)<sup>3</sup>, las cuales mostraban y repartían entre los indios; también existieron lienzos de diversos tamaños, conocidos como *sargas*<sup>4</sup> los cuales eran de fácil transportación.

Recordemos que serían los grabados los que tendrían una influencia aún mayor en el desarrollo de la creación artística, pues a partir de la imprenta, se acentuó con más pujanza a mitad del siglo XVI y continuó hasta finales del XIX, donde posteriormente adquiriría un sentido diferente por las nuevas técnicas que serían implementadas.<sup>5</sup>

Los grabados funcionaron para una actividad didáctica en la Nueva España y por su alta manipulación se explicaría por qué no se conservaron algunos de ellos. Posteriormente la pintura mural reemplazaría sistemáticamente a los grabados de manera monumental, pero tengamos presente que serían estos la fuente de inspiración principal, extraída generalmente de los libros. Entre los grabados más populares de la época encontramos el trabajo de Rubens como uno de los preferidos, pues fue sin duda uno de los artistas a través de los cuales el arte novohispano tomo como referencia para las representaciones pictóricas; fue un pintor rodeado de mucha fama y éxito en esos siglos, y gozaba de un gran

---

<sup>2</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p, 74.

<sup>3</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura de Nueva España* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1946), p ,126.

<sup>4</sup> Telas en blanco y negro cuyo tema casi siempre era de carácter religioso, carecían de bastidor y se enrollaban en varillas. Tales imágenes eran muy utilizadas por los religiosos al momento de evangelizar a los indios, visto en Manuel Toussaint. *Pintura en la Nueva España*, (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1990), p ,17.

<sup>5</sup> Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (España, edit. Catedral, 2da edición, 1968), citado en Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, 1ra edición, 2002), p, 94.



prestigio en el mundo europeo; pero el impacto de su ingenio en el arte a través de sus grabados, que reproducían sus composiciones dinámicas con un estilo flamenco<sup>6</sup>, fue un medio eficaz a través del cual se hizo presente en casi todos los círculos artísticos, así el arte Novohispano en sus prácticas no era tan diferente a las Europeas, ya que ambas se inspiraban en diversos grabados para la concepción de sus pinturas; pero es importante aclarar que no era una copia exacta del grabado, simplemente era una base para estructurar una nueva solución y que esta estaba determinada por el color, la composición y la lectura, que solo podía ser llevada a cabo por una persona con formación sólida en dicho oficio.

Dicho de otra manera, el grabado se convirtió en una fuente de ideas entre los artistas de la época, donde se ponía a prueba el talento del artista para adaptar su propio estilo a nuevas soluciones pictóricas en una nueva obra basada en algunos grabados.

De esta manera los temas compositivos estaban regidos por aquellos grabados importados de otros lugares, para fungir como una base de ideas donde lo importante en la pintura Novohispana sería la innovación del como los artistas reestructuraban la imagen con procesos técnicos y plásticos propios, de donde derivaba su ingenio y creatividad.



**Imagen 1**

**Hieronymus Wierix**

“San Miguel Arcángel”

1581

Col. Albertina, Viena, Australia.

---

<sup>6</sup> Rogelio Ruíz Gomar, *Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII* (México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, vol. XVIII, Tomo I, núm. 50, 1982), p. 99.

**Imagen 2**

**Andrés de Concha**  
"San Miguel Arcángel"  
1582  
Óleo sobre Tela  
Catedral de Oaxaca, México



**Imagen 3**

**Bartolomé Román**  
"San Miguel Arcángel"  
1635-1640  
Óleo sobre Tela  
Convento de la Encarnación, Madrid,  
España.

Durante el desarrollo de la pintura Novohispana existieron estructuras limitadas de origen medieval con una carga administrativa marcada, donde se regulaba toda práctica artística, volviéndola un sistema mecánico, impidiendo la creatividad de los artistas, donde solo se copiaban modelos europeos, esto era transmitido mediante una jerarquía de maestro-oficial-aprendiz, lo cual generó una pintura poco flexible<sup>7</sup>. Pero que gracias al comercio de obras generado durante el Virreinato, el arte tuvo diferentes representaciones e influencias plásticas de diversas partes del mundo, por lo que tuvo que regularse a través de los gremios y los concilios.

El conocimiento obtenido dentro de los gremios no era cerrado, pues a través de los oficiales que colaboraban tanto con maestros locales como extranjeros, generó un intercambio de información con respecto a las

---

<sup>7</sup> Rogelio Ruíz Gomar, *El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1992), p ,136.

técnicas, materiales, preparaciones, etc. que contribuyeron a definir y establecer una identidad plástica propia del periodo Novohispano.

Lo que respecta a la producción artística en la pintura, la competencia entre maestros no estaba dirigida a la innovación temática (reglamentada por los gremios), pues radicaba en la interpretación de grabados y la solución pictórica respecto al color, así como también el dramatismo y realismo que generara la obra. De esta manera, el maestro ganaba reputación y seguidores, lo cual posteriormente ayudaba a depurar la competencia.

Los gremios se convirtieron en los responsables de la calidad y la nueva conceptualización (conocimientos generales que poseían sobre diversos temas) de la pintura en la Nueva España, mientras que los talleres fueron los que permitieron la libre experimentación y retroalimentación respecto a soluciones plásticas, así como también una relación más estrecha que propiciaba la unión familiar, pues dentro de los talleres se generaban amistades, matrimonios y compadrazgos, que hacían de estos talleres un negocio familiar, donde los conocimientos adquiridos eran transmitidos mediante recetarios o a través de los mismos integrantes que lo conformaban, originando dinastías familiares de pintores. Tal era el caso de artistas como los Juárez, los Echave, los Ramírez, etc., los cuales formaron tradiciones y maneras propias de pintar.<sup>8</sup>

Teniendo como partida los sistemas de producción de las artes, era necesario estipular regulaciones comandadas a través del gremio, denominadas ordenanzas. Las cuales determinaban todos aquellos detalles técnicos, administrativos, producción, venta, calidad, representación de las imágenes, deberes y derechos de los integrantes de un taller, contratos, competencia y exámenes, ayudando así a los miembros de cada gremio a su producción.

---

<sup>8</sup> A partir del siglo XVIII los gremios dejaron de ser los únicos capaces de enseñar el oficio del arte, pues surgieron Academias o sociedades pictóricas, siendo una de las más importantes, aquella fundada por los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, conocida como la Academia de Corrección de Dibujo y pintura, y por otro lado la Academia de pintura de José Ibarra, las cuales mantuvieron una enorme tradición pictórica, fomentando el intercambio de conocimientos y el estudio a nuevas soluciones plásticas con una identidad propia. Mues, *El Arte Maestra*, p, 22.

Dichas normas nos ubican en el contexto del desarrollo de la pintura novohispana, entendiendo así, sus necesidades, preocupaciones y sentido de la pintura.

El dibujo era fundamental en la formación de cualquier miembro de un taller, así como también el manejo y aplicación del color, pues recordemos que será este último, la particularidad más evidente dentro de la pintura Novohispana. La aplicación del color dependía de su aplicación mediante capas superpuestas, a través de veladuras, enriqueciendo la gama cromática y el contraste de los colores que esto generaba visualmente al sobreponer transparencias de color, logrando una pintura más realista.

Mientras que el dibujo estaba regulado por los *cánones* Europeos a través de estampas y grabados. Lo cual representaba un trabajo meticuloso y a detalle de cada uno de los elementos que conformaban un cuadro, desde el cabello más fino, hasta las telas más delicadas. Sin olvidar la importancia de los efectos de profundidad, perspectiva, contrastes y luz.

Todo tipo de normas se especificaban dentro de las ordenanzas que regían la pintura y nos muestra todos los lineamientos a los cuales los artistas estaban sujetos, limitando su actividad a lo que podían, o no podían hacer, el color sería el punto central, pues se especifica la importancia de conocer el manejo y la aplicación correcta del mismo, de igual manera el uso correcto de las sombras, medios tonos y luces, lo que implicaba a un buen manejo de volúmenes. así como también conocer cada uno de los pigmentos y la obtención de las diferentes posibilidades dentro de la gama cromática y su compatibilidad<sup>9</sup>. Mostrándonos así la importancia, adaptación e implicación que las normas tenían en el arte de la Nueva España.

Este tipo de información nos proporciona un panorama más cercano a lo que se vivía en dicha época, y como eran sus procesos técnicos pictóricos al elaborar una pintura, pues nos señala el tipo de técnica, el material, los soportes, así como las diferentes incursiones de nuevas técnicas traídas de Europa, España, y otras partes del mundo. Logrando profundizar en su técnica para un resultado más acercado al de aquella época.

---

<sup>9</sup> Clara Bargellini, *Interrogante sobre los colores del arte virreinal: el color en el arte mexicano* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 2003), p, 213.

## 1.2 La Pintura del siglo XVII en el Virreinato

Mientras que los talleres, eran aquellos órganos donde se desarrollaban las relaciones sociales y familiares, así como la experimentación plástica; las ordenanzas eran los sistemas de regulación de normas respecto al cómo debía pintarse; de esta manera los tratados también eran elementos importantes para el desarrollo técnico de la pintura.

Por esta razón los tratados de pintura eran aquellos documentos que mantenían las tradiciones técnicas de los procesos plásticos y teóricos dentro de la pintura, a manera de recetario, los cuales dependían según su lugar de origen, el taller y las influencias con las que posteriormente se enriquecieron.

Así la pintura Novohispana, fue un conjunto de tradiciones locales con características y aportaciones propias, que se formaron mediante la influencia de diversos movimientos, conjuntándolos con un carácter propio, logrando un patrimonio único y personal.

Una vez adaptando las técnicas Europeas dentro del Virreinato, se optó por insertar nuevos elementos e influencias pictóricas de diversas partes del mundo (Madrid, Sevilla, Venecia, Italia, Roma), así como también diferentes visiones, a través de artistas que proponían nuevas innovaciones.

Esta incorporación de nuevos modelos se realizó mediante sistemas iconográficos y visuales.



**Imagen 4**

**Bartolomé Spranger**

“Minerva, vencedora de la ignorancia”

1591

117 x 163 cm

Col. Kunsthistorisches Museum Wien,  
Austria.



La mayoría de las pinturas murales al fresco recurrentes en el Virreinato son reproducciones casi textuales de estampas o grabados que ilustraban los libros religiosos de la época, iban desde copias de viñetas, santos y vírgenes, hasta la elaboración de escenas sagradas completas.

Así las estampas eran modelos casi calcables, aunque con algunas modificaciones que según cada artista adaptaba, ya fuera por gusto personal, o por especificaciones de los frailes según lo que desearan dar a expresar. Por tanto es clara la notable influencia que el grabado tuvo dentro de la pintura Novohispana en sus inicios y para su posterior desarrollo.

Las propiedades que corresponden a una tradición pictórica Novohispana, están determinadas por los procesos interactivos, pues en Europa una vez que el artista terminaba de pintar su cuadro, mandaba a grabarlo y estamparlo en blanco y negro, para su mejor difusión, así la interpretación del color y sus degradaciones quedaban en mano de las habilidades del maestro grabador y el mejor medio para aprender de los grandes maestros de la época y una vez llegado el grabado a la nueva España, de manera inversa, el pintor local interpretaba dichas degradaciones y composiciones dotándolos de color y un estilo propio; y es ahí donde estribaba la originalidad y maestría de los pintores Novohispanos, logrando un manejo creativo del color y denotando una marcada diferencia entre ambas representaciones (Europea-Novohispana).

Todas y cada una de las influencias que permearon el arte durante el Virreinato, fueron traídas a través de los conocidos tratados de pintura, los cuales estaban divididos en capítulos que explicaban reglas, preceptos y recetas correspondientes a la pintura. La elaboración de tratados, iba más allá de una buena enseñanza de la pintura, era tratar de elevar el conocimiento y los procesos a través de un arte libre, confiriéndole un carácter científico<sup>10</sup>.

La producción pictórica de los talleres novohispanos durante la época de la colonia presentó un carácter peculiar que a grandes rasgos podría

---

<sup>10</sup> Leonardo Da Vinci, *Tratado de pintura* (México, edit. Ramón Llaca y Cía., 1996).

entenderse como el resultado de un constante proceso de amalgamación y adaptación que consistía básicamente en la capacidad para revalorar y matizar los logros y novedades que por diversos medios llegaban al Nuevo Mundo.

Los tratados fueron una importante fuente de información teórica y práctica, mediante la cual los artistas podían entender con mayor claridad ciertos elementos plásticos correspondientes a la pintura, mediante los cuales existía una constante retroalimentación entre pintores y sus talleres, para lograr mejores resultados en sus obras, así como también entender las innovaciones de su tiempo y otras formas de manejar los materiales, colores y técnicas que ayudarían a la calidades y conservación de la pintura. Y al mismo tiempo fungían como una manera de plasmar una tradición pictórica con sus propios legados, a manera de un diálogo escrito.

Así, en los tratados se encontraban todo tipo de especificaciones, desde los temas, los colores, las técnicas y sus diferentes soluciones, logrando entender con mejor claridad todas aquellas influencias y procesos técnicos por los que pasaba la pintura Novohispana y cómo esta se fue desarrollando hasta obtener su propia identidad.

El arte Novohispano fue un gran conocedor del color y los usos que este podía tener en la pintura, aun con la reducción de materiales e incluso temáticos, pero que desarrollaron su identidad paulatinamente, siguiendo un camino de manera discreta, adoptando en un inicio nuevos modelos, que posteriormente fueron asimilados y finalmente reproducidos, convirtiéndose una imitación con naturaleza propia de diferentes movimientos y culturas. La confrontación de estas culturas denotó grandes diferencias pictóricas, que van desde el uso y significado del color, hasta las técnicas del claro-oscuro para lograr la tridimensionalidad en las obras, sin embargo se conjuntaron para hacer su propia creación.

El estudio de las técnicas pictóricas virreinales está ligado estrechamente con el estudio actual de las restauraciones, puesto que brindan un panorama único para estudiar la obra de una manera más próxima e inusual, para comprender los componentes materiales de una obra y sus características técnicas. Si bien resultan de gran importancia para el

campo de restauración, se podría analizar un mayor contenido de información de intereses históricos y artísticos en general, dando lugar a interpretar un contexto histórico a través de sus técnicas.

Mencionado lo anterior se puede advertir que dentro de un estudio de comprensión pictórica solo existirán tres vías de investigación para un análisis de las obras: un examen directo de la obra, análisis físicos y químicos de sus componentes pictóricos y el estudio de las fuentes históricas, literarias documentadas, cada una complementándose entre sí.

Para una mejor interpretación del análisis histórico de una obra a partir de sus técnicas, será necesario partir de las fuentes documentadas que nos ofrecerán información respecto a la técnica, materiales y procedimientos que se llevaban a cabo. Pues será la pintura entre los siglos XVI y XVII las que nos arrojarán mayor información por diferentes tipos de documentos a consultar.

Respecto a un sentido lumínico la utilización de este recurso pictórico convirtió la pintura en una verdadera innovación con relación a técnicas pictóricas anteriores, pues contribuyó a brindar un carácter más realista a los temas representados.

Por tanto, maestros como Echave Orio y Ribalta<sup>11</sup>, pese a que no fueron en esencia los creadores de esta aportación, si tuvieron un destacado papel de esta técnica dentro del desarrollo lumínico en la pintura novohispana. Pues los manejos distintos de la luz, era algo novedoso, pero la verdadera innovación fue el desarrollo de una pintura de objetos realistas en un ambiente natural (Naturalista) distinta a la que se había realizado con anterioridad. Pues en comparación con las representaciones idealizadas del arte renacentista y en comparación a las figuras manieristas, las nuevas composiciones de diversos artistas, se caracterizaron por ser más realistas, no solo en la corrección anatómica de los cuerpos y la individualización de los personajes; sino por estar imbuidos por una nueva sensibilidad vinculada al movimiento contra reformista. Con esta nueva manera de representar un lenguaje plástico en el que la apariencia natural y el uso energético de la luz y el color fueron una novedad, que comenzó a

---

<sup>11</sup> Nelly Sigaut, José Juárez, p, 74.

estar presente tanto en la Península, como en la capital novohispana desde fines del siglo XVI, y que se fue desarrollando durante el primer tercio del siglo XVII.



**Imagen 5**

**Baltasar de Echave Orio**

“El matrimonio de san Aproniano”

1612

Óleo sobre tabla

407 x 255.5 cm

Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

A pesar de la introducción de diferentes estilos de pintura en sus diferentes etapas y estilos que fueron introducidos en el Nuevo Mundo, los motivos referenciales fueron semejantes; pues las obras estaban dotadas de una concepción y una capacidad de articulación dramática y emotiva, en el sentido de una misma sensibilidad plástica, donde la artificialidad del manierismo es superada por el naturalismo basado en una claridad explosiva y el empleo constante de contrastes lumínicos; que poco a poco fueron características de la pintura barroca de la primera mitad de ese siglo.

Sin embargo a pesar que estas dos fuentes tenían una manera diferente de representar; en la técnica novohispana los personajes son más idealizados, y en la obra española más realistas. Es claro notar que a pesar de que ambos movimientos partieron de un vocabulario en común, los resultados son muy distintos; pues aún cuando en ambos llegara una innovación importante, el proceso de apropiación fue distinto.

En la manera en que esta tendencia se manifestó, lo más relevante radica en el hecho de que la diferencia se convirtiera en una constante que al ser

repetida, se tornará en una característica de identidad pictórica novohispana.

El rumbo que siguió la pintura naturalista utilizada por los maestros peninsulares fue diferente al empleado en las obras virreinales, donde la vertiente fue claramente más suave y mesurada. Fue el caso de Luis Juárez quien continuó utilizando el mismo lenguaje en las que eran muy cercanas a un estilo Barroco, por la presencia de una iluminación contrastada que le confería un mayor dramatismo, y las representaciones de los personajes que reflejaban un sentido más emotivo; este tipo de contribuciones marcarían un sentido plástico pictórico dentro del virreinato.<sup>12</sup>

A partir de este hecho, fue que un mayor número de obras con esas características comenzaron a arribar al Nuevo Mundo, provenientes de la Península; y gracias a este tipo de obras es posible entender el alcance que tuvo esta modalidad en la pintura virreinal que había prevalecido desde el último tercio del siglo XVI, y que continuó siendo vigente en las primeras décadas del siglo XVII.

A pesar de que los materiales empleados durante el Virreinato fueron variados, desde la utilización de diversos colores, bastidores, aglutinantes, etc., será importante definir y establecer solo aquellos que tuvieron una mayor importancia dentro de la pintura novohispana.

No se explica a detalle en las publicaciones y tratados el manejo del color dentro de la pintura de este periodo, serán los estudios de químicos y restauradores los que nos ayudarán a obtener una mejor aproximación respecto a la paleta más utilizada en aquellos siglos. Por un lado encontraremos un estudio hecho por Abelardo Carrillo y Gariel en 1946<sup>13</sup> (no se hace mención a qué obras o artistas se recurrió para el análisis de la paleta), pero él señala el empleo de diez colores dentro de la paleta: bermellón, azul, ocre, genulí, tierra roja, negro y blanco, aunque también noto la presencia de cardenillo, verde montaña y carmín.

---

<sup>12</sup> Juana Gutiérrez Haces, Jonathan Brown, *Pintura de los Reinos, Identidades compartidas: Territorios del Mundo Hispánico, siglo XVI-XVII* (México, Grupo Financiero Banamex, 1ª. edición, 2008), p, 282.

<sup>13</sup> Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura*, p, 80.



### 1.3 Influencias pictóricas

La pintura Novohispana del siglo XVII fue influenciada por la pintura flamenca o Alemana, que a su vez se encontraba fuertemente influida por el gótico, caracterizado por el detallismo de sus formas y dotar a sus personajes con características y personalidad propia, buscando así una representación de conceptos más fieles a la realidad; por otro lado este movimiento tuvo una gran importancia en su estudio del color y pigmentación para lograr los contrastes de claro oscuro, que realzaran mejor el sentido de profundidad en las obras.<sup>14</sup>

A pesar que en este tipo de movimiento pictórico, los artistas trabajaban solo con escalas pequeñas, esto último ayudó a investigar con mayor precisión las técnicas al óleo y los procesos de secado, que eran más rápidos por sus dimensiones. Los pintores de este movimiento no fueron los precursores de la pintura al óleo, pero si lo utilizaban como material principal en sus obras, con técnica sistemática de veladuras (transparencias), que consistían en velar el color para matizar más eficazmente las luces y sombras y así contribuir en un secado más rápido de las obras, así como también la utilización de blanco de plomo para lograr el mismo resultado.

Otra influencia notable dentro de los cuadros novohispanos es la pintura tonal veneciana el cual refleja una preocupación por la armonía general y la continuidad cromática; en esta técnica la composición solía dibujarse a pincel, con color blanco de plomo, laca naranja o negro carbón; aprovechando así las transparencias del óleo y permitiendo que la luz penetrase en las capas pictóricas de la obra.

Los fondos coloreados con rojo u ocre eran muy representativos de dicho movimiento, pues actuaban como medios tonos y facilitaban así una pintura más rápida sobre la cual aplicar pigmentos más oscuros para las sombras y otros más claros para las luces.

---

<sup>14</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México, edición de Xavier Moyssén, UNAM, 1999), p, 10.

También podían utilizarse colores contrastados superpuestos para conseguir efectos de énfasis y relieve, como cuando se aplicaban bases verdosas bajo las carnaciones.

Esta técnica, que a menudo combinaba en un mismo lienzo distintas preparaciones de color, dependiendo de los resultados deseables, fue practicada por Tiziano, El Greco y Velázquez.<sup>15</sup>

Es importante destacar que una de las contribuciones destacadas de la escuela florentina fue la persistencia de modelar las figuras con blanco, y yuxtaponer los colores, y no simplemente mezclarlos sobre el lienzo, pues al igual que los venecianos con sus cuadros al fresco, estos tenían que aplicar los colores de acuerdo a una secuencia sistemática, desde las sombras hasta los resaltes, como se hacía en la técnica del temple. En cuanto a la imitación de las carnaciones dentro de la pintura, se podía optar por la trabajosa técnica flamenca o veneciana, en apariencia más sencilla de hacer y con un mayor margen de correcciones; dicha técnica fue un logro importante en la pintura gracias a los pintores coloristas, pues sin importar en gran parte la calidad del dibujo, este era incapaz de plasmar con naturalidad la sensación y profundidad de dichas carnaciones. Otro punto por destacar sería la importancia del Barroco, pues fue una de las más ricas experiencias artísticas en el país durante el virreinato, pues su herencia es la mezcla de diversas culturas, y la combinación de elementos de diversos orígenes y en conjuntar y armonizar corrientes de pensamientos o ideas opuestas.

Más que ser una corriente, movimiento o influencia, es una manifestación que conforma muchas de las diversas culturas, tanto de carácter Italiano, Francés, Inglés, Alemán y Español.

Si bien el barroco es uno de los últimos grandes estilos de la herencia Europea traída desde España, su expresión e interpretación en la Nueva España será entonces una valiosa conjunción de técnicas diversas y originales.

Se denotan influencias desde Roma, con Caravaggio, que con una pintura dramática con la utilización del claro-oscuro, consiguió darle un nuevo

---

<sup>15</sup> José Fernando M. Sánchez, *Grandes de la pintura, Pintura Barroca* (Madrid, edit. SEDMAY, S.A, 2da edición), p, 134.

rumbo a la pintura. En Francia, destacan las representaciones heroicas con Poussin, y la poesía e importancia de las luces con Claude Lorain. En Alemania se encuentra la introducción de paisajes con Adam Elsheimer. Y en España encontramos los cálidos coloridos de la paleta de Murillo, las representaciones de la vida monacal en Rivera y Zurbarán, y la importancia de los retratos cortesanos con Velázquez.<sup>16</sup>

Tanto el Renacimiento como el Manierismo son precursores estilísticos inmediatos del Barroco, con una constante en la pintura respecto a la utilización del claroscuro y la triada de colores primarios, con la utilización del rojo, amarillo y azul, de los cuales se podían obtener toda la gama de colores; como también fue de suma importancia el claro oscuro con el tono blanco y negro, que favorecieron y modificaron por completo la paleta del pintor y dio innumerables posibilidades de refracción de los colores, esto ayudo a entender mejor la trama cromática dentro de una obra.<sup>17</sup>



**Imagen 6**

**Michelangelo Merisi Caravaggio**

“Cena en Emaús”

1606

Óleo sobre lienzo

140 x 197 cm

Col. Pinacoteca de Brera, Milán.

Podemos denotar que dentro de la pintura Barroca Europea, con la utilización de claro-oscuros, será donde se observará un fuerte mestizaje entre la pintura Española e Indígena, ya que en ambas se retrataba la realidad de su tiempo. Aunque las obras eran generalmente de temas religiosos, lo más destacable en esta etapa, fue el estudio de las ilusiones ópticas dentro de la pintura, predominadas por un esquema compositivo de

---

<sup>16</sup> Hermann Bayer, Andreas Prater, *La pintura del Barroco* (México, edit. Taschen, 2006) p, 10.

<sup>17</sup> Franzsepp Wurtenberger, *El manierismo: el estilo europeo del siglo XVI* (Barcelona, edit. RAUTER, S.A), p, 15.

curvas y su conjunción con colores que acentuaban las profundidades, evitando el alargamiento de las figuras, para lograr un mayor realismo.

En cuanto a su paleta, se podía observar que dotaron a la pintura religiosa de un sentido divino atribuido a los colores cálidos, a través de una paleta reducida, dentro de la cual se podrían nombrar colores como el amarillo, blanco, rosado, ocre y anaranjado, así como también tonos fríos, con tonos como el azul, verde y magenta, que utilizaban para modelar toda la parte superior de las obras, cuando la representación era de lo no terrenal para darles un sentido más divino y el espectador pudiera sentir esa cualidad.

Por otro lado se utilizaban colores más fuertes para modelar las partes inferiores de las obras, como eran el color rojo, café, azul, negro, y verde.<sup>18</sup>

Este tipo de técnica en la paleta ayudaba a reflejar una pintura con un sentido de teatralidad, conocida como tenebrismo, que estaba dotada de una fuerte relación entre luces y sombras, pues refiriéndonos a las luces en particular dentro de las obras, estas son completamente ficticias, pues los halos de luz, provenían de puntos inexistentes. Esto último ayudaba a lograr un mayor realismo en la profundidad, creando perspectivas con mayor número de contrastes difuminados unidos entre sí.

La pintura virreinal buscaba reacciones en el espectador claras y muy directas, con formas de representación limpias y bien ejecutadas, en las cuales se vieron por parte influidas por diversos artistas de toda clase de corrientes, en las cuales podíamos encontrar obra de Murillo en la tendencia barroca española específicamente.

Este tipo de influencias o copias creadas en el arte son acciones que nos remontan diferentes civilizaciones, pues ya en la tradición pictórica el oficio de copiar existía como un ejercicio, no solo como medio de reproducción si no como una práctica pedagógica a partir de la conquista evangélica.

---

<sup>18</sup> *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México* (México, edit. CONACULTA: Secretaria de Desarrollo Social, 1er edición, 1992), citado en Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p, 286.

Las imitaciones de las obras de los más grandes maestros de la pintura continúo en el virreinato durante los siglos XVII y XVIII.

Entre otros elementos destacados dentro de la pintura novohispana se destaca el rico colorido de la paleta, el tratamiento de las manos y sus puntas respingadas de los dedos, así como también de los pabellones de las orejas, se hacen presentes de una influencia romanista, tanto en los acabados respingados, como en la policromía de los ángeles de figuras vigorosas y alas sumamente espesas; los ojos suelen ser ovoides muy al estilo de la época y que posteriormente Luis Juárez desarrollaría como su característica principal, y que se vería influida en el trabajo pictórico de su hijo José Juárez.

A partir de las obras iniciales producidas por José Juárez, Baltasar de Echave y Villalpando, se tienen caracteres plásticos de algunas escuelas de Europa, pero que contaban con ciertos toques novohispanos aún no tan desarrollados, pero desde el advenimiento de los Rodríguez Juárez, se comenzó a acentuar la escuela mexicana que formalmente se caracterizó y definió completamente de las demás con Cabrera, Vallejo.<sup>19</sup>

Pero al estudiarse los modelos pictóricos se exponen al mismo tiempo los procedimientos y se insiste en la importancia de ciertas ciencias auxiliares, que se vinculan a los recursos técnicos-plásticos del artista. Pues en pleno periodo de especulaciones, se tenía que profundizar en obras de arte que incluían al artista mismo, estudiado la evolución del arte de la época y del artista, considerando su talento, genio y aspectos totales de la obra, así como también el estudio de factores externos, entre ellos los de carácter técnico, para lograr así comprender mejor el desarrollo artístico de cada pintor y sus obras.

Es por esta razón que era importante entender parte de ciertos tratados<sup>20</sup> que se tenían en el siglo XVII, logrando comprender mejor los procesos pictóricos que cada artista tenía que considerar y llevar a cabo antes de comenzar una obra; pues de esto dependía tener una obra sólida, consistente y duradera.

---

<sup>19</sup> Carmen Gaitán Rojo, *Caminos del Barroco entre Andalucía y Nueva España* (México, Museo Nacional de San Carlos, 2011), p, 97.

<sup>20</sup> Elisa Vargaslugo, *Investigaciones sobre escultura y pintura : XVI-XVII* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012), p, 57.

El coleccionismo no solo trajo todo tipo de aportación artística, sino también la llegada de pintores en los cortejos de los virreyes y arzobispados; que ya fuera por su corta estadía, o por el constante cambio político y religioso, generaron mayores aportaciones, como tal es el caso de Alonso Vázquez, que vivió en México solo 5 años, y Sebastián López de Arteaga quien tuvo una estadía de 12 años; y los cuales serían de gran influencia para los Juárez.<sup>21</sup>

Para comprender mejor el desarrollo pictórico que marcó el estilo de José Juárez, entendamos a sus principales influencias directas; en este caso por ser el más importante, será su padre Luis Juárez, pero entendamos mejor a las influencias que él tuvo en su pintura, para entender, hasta qué punto estos modelos permearon la vida artística de José Juárez.

En el caso de su padre, una influencia directa fue Alonso Vázquez, quien desarrollo una intensa actividad, pintando al servicio de la mayoría de las órdenes religiosas y arzobispados de Sevilla. En 1603 viajó a México y allí comenzó su etapa novohispana, que concluyó con su muerte en 1607.<sup>22</sup> A pesar de sus escasos 5 años de producción, se han visto características plásticas similares en las obras de Luis Juárez; como último punto cabe mencionar que también a Vázquez se le atribuye ser responsable de ciertos elementos venecianos presentes que apporto a la pintura novohispana a comienzos del siglo XVII. Pues de él heredo especialmente el manejo de la luz, el rico colorido y el uso de brillos dinámicos en las composiciones, en el detalle de las telas y el tratamiento de los paisajes, todos estos puntos por las influencias que él tenia respecto a obras de Tiziano, y en ocasiones con Tintoretto.<sup>23</sup>

En el siglo XVII hay un discurso contrarreformista que va a remplazar al reformismo católico del XVI, en el cual se reclamaba un mayor naturalismo en las obras. Esto sin duda genero una división a este impulso moderno, pues se encontraba parte de la población que estaba aferrada a la plástica

---

<sup>21</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2ª. edición, 1982), p, 97-104.

<sup>22</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p, 52.

<sup>23</sup> José Fernando, *Grandes de la pintura*, p, 11.

tradicional, por el simple hecho de tener un carácter de fe en sus representaciones.<sup>24</sup>

José Juárez pertenecía al sector que pedía una nueva reforma plástica en el arte, pues en sus obras es clara la línea que él seguía para un estudio más complejo en la pintura, sin olvidar el naturalismo que eso significaba. Todas las técnicas, herramientas o medios creadores que eran utilizados para lograr un mejor resultado en las imágenes, tenían sus propios métodos, y dependía de cada artista apropiarse de ellos y en algunos casos no seguir las reglas o hacer caso omiso, pues en la pintura novohispana, lo realmente gratificante era el incorporar toda clase de métodos dependiendo lo que el artista buscara como resultado final, así como también el experimentar con todas y cada una de ellas, enriqueciendo su experiencia plástica y su técnica, valiéndose de su creatividad y su ingenio.

Es por esta razón, que el intentar definir claramente lo correspondiente a una pintura novohispana como tal, nos llevaría a explicar los diferentes caminos tomados por los artistas, pero podemos encontrar puntos de unión entre ellos, como lo son los materiales y las herramientas utilizadas. Pues cada artista siempre buscó plasmar su propia identidad en las obras, haciéndose destacar y diferenciar entre los demás.

Aunque la pintura novohispana podría verse aparentemente semejante a la pintura Europea recordemos que su principal diferencia será el manejo del color y la manera particular en que se aplicaba sobre el lienzo. Si se observa con atención una pintura europea y se compara con una novohispana, aun teniendo la misma temática, el mismo modelo de grabado y composición, veremos la diferente manera de conceptualizar y entender el color, pues encontraron en él un aliado para expresar sus sentimientos, que posteriormente generó un gusto particular en el espectador.

---

<sup>24</sup> Sigaut, *José Juárez*, p, 36.

Carrillo y Gariel explica: “medio siglo más tarde no queda más que el recuerdo de una paleta que no por reducida dejaba de ser rica, y le sucede otra tanto más pobre cuanto más prolifica en materias colorantes”<sup>25</sup>

Pues se determina que la pintura novohispana fue aquella que impulsó una paleta reducida, por la manera en como se aplicaba el color en el lienzo, a raíz de un cambio de gusto por las nuevas propuestas pictóricas, y la utilización del color como recurso expresivo.

Respecto a dicha labor pictórica encontramos las técnicas que eran mayormente utilizadas por los artistas al realizar una obra; por un lado en lo que respecta a la pintura al óleo, los colores se preparaban moliendo los pigmentos y mezclándolos con aceites secantes (aceite de linaza o de nuez), todo esto dependería de la naturaleza del pigmento, pues en algunos casos estos eran mezclados con barniz y en otros casos con cera, pues cada uno requería de una manera específica de ser elaborados y así lograr que su corporeidad tuviese ese poder cubriente y de transparencia característico.

El comportamiento de los pigmentos en sus mezclas con los barnices o ceras empleados, generaban todo tipo de calidades en la pintura, no solo dependería de la cantidad suministrada de pigmento a la mixtura, si no la manera en la que fuera empleada esta; pues era claro que un exceso de barniz dentro de la pintura producía una superficie esmaltada y el uso abundante de la cera, generaría un acabado aterciopelado en el cuadro; pero factores como la poca cantidad utilizada de pasta, el tratamiento de la pincelada, el vigor y los disolventes que intervinieran, harían que la pintura tuviera diferentes tipos de acabados y al mismo tiempo de calidades y deterioros.

De esta manera encontraremos elementos claros respecto a aspectos técnicos destacables dentro de la pintura Novohispana, logrando entender los pasos u procedimientos que los artistas seguían para la elaboración exitosa de un cuadro.

Gracias a la gran variedad conocida de maderas que se encontraban en la Nueva España los carpinteros Coloniales se valían de ellas para elaborar

---

<sup>25</sup>Carrillo y Gariel, Técnicas de la pintura, p, 41.



los que serían los bastidores tradicionales; los cuales eran dos tabloncillos fijamente unidos por un mismo travesaño, para evitar abombamiento a consecuencia del secado de los materiales pictóricos sobre la madera, y cuidadosamente lijados por ambos lados, sobre el cual pitaría el artista.

Una vez construida el soporte o superficie donde se realizaría la pintura, se sigue con la preparación formal de la tabla, que consistía en extender una película de cola sobre la madera que servía para pegar el lienzo el cual proporcionaría una superficie lo bastante áspera para retener una capa de estuco formada por yeso a la cola, que una vez seco, recibe el pulimento de su superficie.

La tela más utilizada es sin duda en los siglos XVI-XVII fue la tela de lino, pero debido a la insuficiente importación de dicho material durante los siglos anteriores hizo que el número de cuadros hechos mediante dicho material fuera minúsculo, por lo cual durante el virreinato se importó la planta para cultivarla y obtener el material, instalándose inicialmente en conventos. Lo cual generó un gran mercado local en dicho sector convirtiéndose rápidamente en un monopolio Español, incrementando el costo de materia prima. Por lo que se recurrió a otras materias propias del lugar, como lo era el algodón, cáñamo y una mezcla de lino y cáñamo.<sup>26</sup> Esto trajo la falta de ingreso por este concepto a la corona Española, por lo que los gremios de pintores instauraron una nueva ley, donde se especificaba la utilización de lino de Castilla únicamente<sup>27</sup>. Pero esto no impidió que se siguieran utilizando otros materiales en algunos talleres.

El bastidor sería el conjunto de tiras de tablas conformadas por una tela que se sujetaba en las tiras de madera ensambladas, dicho ensamble podía ubicar a un cuadro cronológicamente a su tiempo, formado por uniones, que dependerían según el tamaño de la obra, teniendo como constante, 4 uniones (por cada esquina respectivamente). Para dotarlos de mayor estabilidad eran incorporados algunos travesaños, que eran tiras de la misma madera del bastidor, ensamblados de manera transversal, o también podían colocarse a manera de cruz (cruceñas). La cantidad de

---

<sup>26</sup> Carrillo y Gariel, Técnicas de la pintura, p, 95.

<sup>27</sup> Alarcón y Alonso, Tecnología de la obra de arte en la época colonial (México, edit. Universidad Iberoamericana, 2005), p, 30.

estos elementos dependía completamente del tamaño y forma del bastidor<sup>28</sup>.

En relación a la imprimatura o base de preparación, usadas como base previa para pintar sobre el soporte ya sea rígido o flexible, encontraremos aquellas de propiedad grasa, conformada por pigmentos y un aglutinante; conocida como media creta. La cual a principios del siglo XVI, era naturalmente de color blanco, y durante el siglo XVII su color característico fue de un tono rojo almagre, de tal manera que cuadros de dicha época presentan dicha coloración en sus bases. Y posteriormente durante el siglo XVIII se podría observar un cambio del rojo, por tonos grises, ocre y verdosos.

La coloración rojo almagre durante el siglo XVII, fue de gran importancia para resolver problemas plásticos, pues gracias a su coloración tan vibrante, el color salía naturalmente en las figuras, dotándolas de mayor dramatismo e iluminación en las encarnaciones, y en algunos casos el color se respetaba, dejándolo entrever entre capas. También ayudaba a resolver los medios tonos a manera de grisalla, logrando con gran rapidez las soluciones de volúmenes en las figuras<sup>29</sup>.

De esta manera la capa pictórica, que era aplicada posteriormente de la capa de preparación, estaría conformada por los pigmentos oleosos<sup>30</sup>, aunque en algunas ocasiones era utilizado el temple, con aglutinantes, barnices y resinas, dependiendo lo que se quisiera lograr en la pintura, lo cual determinaría el carácter visual de la imagen y su durabilidad.

---

<sup>28</sup> Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, p, 103.

<sup>29</sup> Pues en un principio en el s. XVI las bases de preparación eran de color blanco, a mediados del siglo XVIII de color gris ocre o verdoso. Ver Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura*, p, 97.

<sup>30</sup> Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura*, p, 79.

# CAPÍTULO II

Objetivo Artístico: JOSÉ JUÁREZ



## **CAPITULO II** Objetivo Artístico: JOSÉ JUÁREZ

### **2.1 Biografía José Juárez**

José Juárez o también Xuárez fue hijo del afamado pintor Luis Juárez y Elena López, nació aproximadamente entre los años 1615 a 1620 en el Virreinato de la Nueva España<sup>31</sup>, José Juárez era un claro seguidor del trabajo de Rubens y Murillo; y como maestro trabajo junto a López de Arteaga, pero la influencia que este tuvo en el, fue menor a diferencia de la que tenía de su padre. Sin embargo a comparación de su padre es mucho mayor el colorido de su paleta y con un mejor conocimiento pictórico, pues se caracterizaba por su pintura realista, buen manejo de los reflejos e iluminaciones, así como también el trato que tenía en las telas.

Se caso entre los años 1639 y 1641, con doña Isabel de Contreras, y con la cual tuvo una hija de nombre Antonia, quien a su vez, en el año de 1659 se caso con un pintor llamado Antonio Rodríguez, quien era seguramente un discípulo de su padre. Los hijos de este matrimonio fueron los conocidos pintores Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, que constituyeron la dinastía pictórica que comenzó con Luis Juárez en el siglo XVI.



**Imagen 7**

**Luis Juárez**

“San Miguel Arcángel”

Oleo sobre tabla

172 x 153 cm

Museo Nacional de Arte, INBA Transferencia, 2000.

Ex Pinacoteca Virreinal de San Diego.

A pesar de que no se sabe en qué año murió José Juárez, puede suponerse fue en el año de 1660, a la edad de 44 años, en conexión a las últimas firmas de sus cuadros.

---

<sup>31</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial*, p, 105.

Sus obras están fuertemente tratadas con una técnica del claro oscuro de su Maestro López de Arteaga, pero no se ve una influencia mas sobre el; su paleta estaba catalogada por sus tonos suaves de coloraciones brillantes y otras partes muy sombrías, con fondos muy oscuros, tratados de una manera casi dramática y poética.

Su padre Luis Juárez fue un pintor exitoso, de estilo dramático pero al mismo tiempo de un contenido mítico, en el que incorporaba formas conservadoras respecto a las tradiciones iconográficas locales, e incluso fueron algunas de las cuales el contribuyo a desarrollar. Esto lo convirtió en la cabeza del taller, capaz de aceptar y concretar encargos importantes. Por ello es fácil suponer que José Juárez aprendió el oficio directamente por su padre, pues tuvo una producción importante entre los años de 1625 y 1639, pero durante sus 20 años de producción se puede observar un cambio respecto a su producción independiente, ya que se observa influencia de otros artistas y movimientos pero aún existiendo en ella tendencias comunes de la época<sup>32</sup>.

Entre otros factores importantes por mencionar, encontramos particularmente la necesidad de codificar las imágenes que se presentaban, respecto a las devociones locales. Con las relaciones internas entre pintores y patronos, se ven reflejadas en un intercambio extraoficial de favores, en el cual los titulares de los cargos políticos, regulaban las condiciones que favorecían a determinados sistemas de representación y permanencia probados y aprobados.

Así el cambio de autoridades tanto civiles como religiosas, generaron un arte de corporaciones, cuya existencia fue más duradera y más consolidada; como las órdenes religiosas que necesitaban de un sistema simbólico afianzado como apoyo a su naciente identidad.

Todo lo mencionado fue un proceso formativo dentro de la Nueva España para José Juárez y su padre, tanto su tradición familiar, como gremial del oficio; fueron factores que modelaron el estilo pictórico de Juárez, que para 1646, su fama le había consolidado como maestro pintor.

En José Juárez todo lo que conjunta en su capacidad para plasmar un lenguaje plástico y técnico que incluía una selección de material, de

---

<sup>32</sup> Sigaut, *José Juárez*, p, 157.

combinación de colores y su aplicación sobre el lienzo lo caracterizan dentro de su tiempo, lo cual permite entender sus procesos creativos a partir de su obra.

Una de sus principales técnicas dentro de sus obras se encuentra la utilización de temple, con la combinación de aceites y pigmentos, pero con el manejo del óleo que le permitía aplicarlo mediante de veladuras o transparencias que superponía; esto le garantizaba diferentes texturas, saturaciones y efectos lumínicos<sup>33</sup>.

José Juárez tenía como característica puntual una unión de la aplicación de fórmulas plásticas sobre una misma línea gremial; pues seguramente dichas técnicas fueron en un inicio pasadas de su padre a él, al igual que con su maestro; conformando así un universo de imágenes igualitarias, pues en un sentido fue un pintor moldeado en una tradición local, pero que al mismo tiempo podría considerarse un artista periférico acercado a la modernidad.

La principal prioridad de Juárez en su pintura era expresar un sentido de fidelidad que provocara una devoción en los fieles, los cuales pudieran considerar a la imagen como un contacto hacia Dios.

Juárez era una consecuencia del medio conservador e imitativo donde se formaba como artista; pues absorbía desordenadamente las novedades que llegaban desde otros centros artísticos, que al mismo tiempo la falta de relación directa con esos y su continuidad temporal generaban modelos dispersos tanto en los grabados adquiridos, los lienzos, los diversos materiales con los que pintaba y sobre todo la presencia de diversas técnicas pictóricas cuyas influencias que llegaban a él. Lo que le permitía dar mayor realismo a su pintura, destacándose por sus aportaciones cromáticas, que daban mayor realismo a la pintura por medio del color<sup>34</sup>.

Todos aquellos componentes que constituyen la obra de arte, devienen desde la concepción de una idea, saber los aspectos formales, como la selección de los materiales, su combinación y su aplicación, haciendo de la obra única e irrepetible; pero a partir de esos procesos creativos

---

<sup>33</sup> Sigaut, *José Juárez*, p, 283.

<sup>34</sup> Sigaut, *José Juárez*, p, 185.

podemos entender mejor a un artista y las técnicas que empleaba para plasmar sus ideas.

A pesar que la pintura novohispana remite directamente a obras religiosas, con carácter tenebrista, las cuales solían verse similares entre sí; durante la mirada novohispana eso no era del todo cierto, pues a pesar que en los temas predominaban los religiosos, el color sería aquel elemento que enriquecería la pintura, pues todos los efectos y contrastes dependerían de la gama cromática de la paleta, donde jugaría un papel fundamental la maestría y originalidad de cada pintor.

## **2.2 Análisis formal y Recursos Plásticos**

Los dos pintores que dominaron las actividades artísticas durante el siglo XVII, y con los cuales José Juárez parecía tener una fuerte relación, en sus inicios como pintor, fueron Francisco de Herrera el Viejo (1590-1654) y Francisco de Zurbarán. Pero será este último con el que compartiría un mayor número de afinidades e influencias dentro de su pintura.

Respecto a la técnica puntual del pintor José Juárez, podemos decir que el material más utilizado por él, fue sin duda la pintura al óleo, pues a partir del siglo XVI, las técnicas como el temple y la encáustica comenzaron a perder terreno dentro de la plástica con la introducción de la técnica al óleo; ya que al estar combinado con agentes secantes, como los barnices y aceites, hicieron que este seca mucho más rápido a comparación de los dos anteriores, y al mismo tiempo la combinación no se descomponía tan rápido. Esto ayudaba, a que los artistas pudieran combinar su paleta, y esta pudiera ser guardada y conservada, hasta que retomaran de nuevo la obra con los colores de las sesiones pasadas.

El óleo también facilitó para trabajar la obra en diferentes sesiones, aplicando el color a través de veladuras o colores sólidos, con los cuales no era necesario raspar para que se adhirieran bien a las capas anteriores. José Juárez optó por la utilización del óleo debido a sus compradores y por la libertad de experimentación con las densidades del color (veladuras) que el material le proporcionaba, así como también el empastar para generar volúmenes y superponer el color uno sobre otro; ya fuera por

combinación directa, o a manera de transparencia para generar contrastes de color por superposición.

En las obras de Juárez encontraremos la utilización de soportes flexibles, como es el de tela, generalmente eran de algodón, lino o cáñamo.

La tela tenía que ser imprimada para posteriormente comenzar un bocetaje; esta tenía la utilización de varias capas de cola animal (aguacola), que ayudarían como primer paso a limpiar la tela y limitar la absorción de la misma; ayudando a que la siguiente capa no absorbiera directo en la tela, era lo que pensaban<sup>35</sup>.

Después de la cola, le seguía una segunda capa llamada *magra*, la cual era preparada a base de un medio acuoso (cola) y una carga de pigmento, la cual generalmente era de color blanco, como se acostumbraba en la técnica flamenca, pues de esta dependía la luminosidad o calidez que tendría la obra; pero a fines del siglo XVII, comenzaron a impregnarlas de pigmentos combinados con aglutinantes oleosos, por su fácil secado, y por tener una mejor adhesión entre la base pictórica y esta.

Esta era la fórmula a través de la cual los artistas de la época tenían que llevar acabo sobre sus soportes antes de poder pintar sobre ellos, para garantizarles mayor durabilidad a través de los años y mejor calidad a los acabados. Es claro que Juárez empleaba esta misma técnica basado en estudios que se le han hecho a sus obras, con el fin de restaurar sus desgastes pictóricos que han ocurrido con el paso del tiempo<sup>36</sup>.

La selección de una paleta de colores por medio de los pigmentos era un recurso muy común dentro de su obra; desde minerales como el azurita de origen animal, como la grana cochinilla y vegetal como lo era el añil.

Este tipo de pigmentos generalmente los aglutinaba mediante aceites, que tenían la capacidad de dotar de flexibilidad al pigmento, permitiendo lograr transparencias, luminosidades, efectos mate, superposición de pinceladas y corregir errores al redibujar sobre ellos. Generalmente entre los aceites más usados, encontraremos como favorito el aceite de linaza, posteriormente el aceite de nuez, y el de adormidera.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura*, p, 93.

<sup>36</sup> Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura*, p, 96.

<sup>37</sup> Carrillo y Gariel, *Técnicas de la pintura*, p, 42.



El aceite de linaza era del más usado, ya que al ser aplicado de manera homogénea sobre la superficie, tendía a secarse y endurecerse, formando un tipo de película transparente que cubría las capas anteriores; dotándolas de un agente cubriente ante el clima, y otorgando un mayor brillo a la pintura, lo cual en esa época era muy solicitado.

Pero para lograr una mejor cobertura de cuidado para la pintura, eran utilizados los barnices, para protegerlos tanto de los agentes atmosféricos, como de luz propia. Los barnices no solo cumplían la función de cubrir al cuadro respecto a su cuidado, sino que en las cuestiones estéticas, el barniz servía para dotar al cuadro de mayor brillo, de hacer las capas de colores lisas y sin grumos, y en especial resaltar los colores. Los barnices eran principalmente de soluciones de resinas como, almáciga, colofonia o damar; pero que con el paso del tiempo tendieron a oxidarse y formaron craqueladuras y oscurecimiento de las obras.

Desde el análisis de los tratados (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Sevilla, 1649.) y textos antiguos (Siglo XVI, Francisco de Holanda, *De la pintura antigua*, 1548 y Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, ca.1563, y ya en el siglo XVII, Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633) y bitácoras de comercio (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo general de Simancas, CSR, leg. 275, f. 22.) que se tenían en esos siglos<sup>38</sup>, podemos entender mejor que tipo de materiales eran utilizados, y al mismo tiempo las técnicas que estos empleaban, como hacían las combinaciones de los pigmentos, y sus mezclas, que barnices y aceites empleaban, la preparación de los soportes; y sobre todo todas aquellas habilidades que tenían que considerarse para formarse en el oficio de un pintor.

A pesar de que se desconocen tratados puntuales respecto al arte novohispano, encontramos aquellas influencias y técnicas que tuvieron un impacto significativo durante la época de la pintura novohispana al percibirse a través de diversos tratados que llegaban al Nuevo Mundo a

---

<sup>38</sup> Rocío Bruquetas Galán, Fuentes Documentales para el estudio de las técnicas pictóricas en España (Siglos XVI-XVII), Instituto de Patrimonio Histórico Español. Conferencia impartida en el I Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, organizado por el Centro Cultural Metropolitano de Quito y El Fonsal, Quito, Agosto de 2004.

través de la Nueva España, donde se especificaban los tipos de técnicas más conocidas y mejor empleadas.

Entre dichas técnicas podemos puntualizar el uso de una paleta reducida pero a su vez completa, gracias a su gama amplia de contrastes superponiendo o mezclando todo tipo de tonalidades dentro de una misma paleta.

### **2.3 Anatomía de sus obras pictóricas**

Dentro del presente apartado se analizarán obras respecto a observaciones e interpretaciones de temas pictóricos manejados por el pintor José Juárez, para comprender mejor los diversos momentos históricos que el artista experimentó a lo largo de su vida, y como esto afectó particularmente a sus pinturas. Destacando los recursos plásticos y características más sobresalientes, ya fuera por su estilo ecléctico o híbrido, que era muy acercado a la modernidad en su época, y por lo consiguiente nos servirá de punto de partida para comprender mejor el desarrollo de una pintura desde su inicio.

Se desarrollarán elementos de aspecto selecto como los componentes que conforman una pintura, como el color, el manejo del pincel, el espacio, dinámica e iconografía, toda aquella influencia adoptada por otras corrientes; que hicieron de la obra de José Juárez, una obra de gran contenido pictórico e híbrido para su época; haciendo una relación entre lo tradicional y lo moderno.

Las obras de Juárez nos refleja el sentido tradicional en el que se formó como artista, donde nos muestra todo tipo de estudios diversos, desde la construcción del espacio, las direcciones de luz, el dibujo con ciertos elementos clásicos de la época, el uso del color, buscaban conmover de acuerdo al tema.

Al igual que todo artista, Juárez presentó diversas etapas dentro de sus obras, y para entender mejor su trabajo, será necesario analizar cada etapa de su vida como artista.

La primera abarca un periodo de 1640 a 1652, después de la muerte de su padre en 1639, la pintura de José Juárez era acoplada al estilo de su

padre, nos podemos dar cuenta en obras anteriores en la manera de su dibujo al representar los rostros, los ojos grandes, parpados pronunciados y las manos alargadas, muy característico de la escuela de su padre. Así como también la representación de construcciones emblemáticas de estilo Romano, representada en la arquitectura de sus obras. Antes de consolidarse como maestro pintor del taller de su padre, y aunque en esta primera etapa, vemos a un artista carente de dibujo anatómico, de técnica, y de habilidad constructiva; soluciona sus obras a partir de composiciones sencillas, con divisiones del espacio a través de un rompimiento de gloria en la parte de arriba y divisiones del espacio hacia atrás; también en esta época encontramos el manejo de la gestualidad en sus personajes, haciendo que estos se interrelacionen entre sí, logrando romper así el aislamiento de las figuras encerradas en sí. Esto último lograba en sus obras un gran dinamismo en su lectura; en lo que respecta a la luz, se vale de múltiples focos que interactúan sobre las formas y los colores, haciendo efectos dramáticos en el entorno, de tonalidades sutiles, que favorece a sus figuras y sus fondos arquitectónicos casi escultóricos, muy característicos de la escuela de Zurbarán, que resulta en conjunto armonioso, la cual se caracterizó por la gesticulación de la que dotaba a sus personajes en las pinturas; pues los movimientos del “alma” eran revelados, por convención, a través de los movimientos del cuerpo del personaje. Su composición utilizaba varios focos de luz, que lograban diversos contrastes, dotando a la pintura de mayor colorido de la realmente aparentaba.



**Imagen 8**

**José Juárez**

“La última comunión de san Buenaventura”

Óleo sobre tela

407 x 333.5 cm

Museo Nacional de Arte, INBA Acervo

Constitutivo.

La segunda etapa se desarrolla en 1650 donde se lleva a cabo un cambio importante, donde se convierte en un pintor más estable, con mayor dominio del espacio plástico, las escalas, el emplazamiento de las figuras bidimensionales, un dibujo anatómico proporcionado y un mejor dominio de los recursos técnicos, lo que trae consigo el fortalecimiento de su discurso plástico. Su paleta aunque limitada, relaciona los colores primarios con sus complementarios para generar mejores contrastes y profundidades, pues al contrastar los tonos con diversos niveles de saturación y el uso hábil de las luces, permite lograr cuadros más coloridos visualmente. También se observa en esa etapa una gran preocupación por generar texturas, las cuales soluciona a través de las luces y la materia, así como también generar líneas que den la sensación de diferentes pesos en las telas o los adornos con oro. Todo ello bien acompañado por un dibujo bien estudiado y acertado, tanto de la figura, los objetos y los espacios. Pues dentro de los fondos se observa una notoria división de sus cuadros entre el cielo y lo terrenal, a través de la representación iconográfica característica de los grabados renacentistas, como era la utilización de los ángeles y flores.

En los diez años posteriores, en su segundo periodo, mostró mayor madurez respecto a sus composiciones, haciéndolas más arriesgadas; valiéndose de la utilización de contrastes como el claro-oscuro, para generar mayor profundidad.

En cuanto a su paleta, cabe señalar que Juárez poseía una paleta sobria, pero que era compensada con un excelente manejo de la combinación de colores primarios y complementarios.

Su preocupación por la manera de representar las joyas, las telas y la orfebrería, denotaba su arcaísmo artesanal, que conjuntaba con pinceladas cerradas y amplias, al contrario de sus fondos, pues estos estaban compuestos por pinceladas más abiertas.

No obstante un punto importante dentro de sus obras, era la preocupación que tenía en denotar el cielo y la tierra, utilizando ángeles y flores para su unificación.

Respecto a sus últimas obras, se puede analizar, ya una intervención del taller y reconocer tanto técnicas de Juárez, como de su yerno, Antonio Rodríguez, quien en el año de 1662 hereda el taller.

En los 20 años de producción de José Juárez se revela una cantidad de 12 pinturas documentadas como desaparecidas (5 con firma y 7 que se le atribuyen), y 16 obras firmadas, fechadas y seguras, dando un total de 28 obras hasta el momento.<sup>39</sup>

Dentro de la obra de Juárez encontramos temas y leyendas piadosas, tanto de la naturaleza humana, la existencia de Jesús, así como también conceptos respecto a la inmaculada María y su vida; dichos temas serán siempre el punto central de las composiciones en las obras del pintor de un carácter monumental, sobrio y aislado.

Dichos pasajes se explicaban de manera muy sencilla, para que la gente lograra interpretar las obras sin dificultades, de manera que la biblia fuera ilustrada a manera de cuadros, para que aquellos que no supieran leer o comprender el idioma, pudieran entenderlo, lo cual tuvo un gran auge durante la Contrarreforma.

Los personajes que representa Juárez generalmente se encuentran con mirada baja, para evitar que los protagonistas tomen contacto con el espectador y de esa manera aislarlos; dicho recurso le da una solemnidad que surge del aislamiento físico, pues dicha falta de contacto visual, acentúa un dibujo cerrado, muy propio de la época. Vestidos con tonos característicos del período, como el rojo, azul y verde, en el caso de Jesús, María o algunas vírgenes, representadas en su mayoría con túnicas cubriendo parcialmente o por completo sus cabezas.

Cada personaje se puede diferenciar claramente el uno del otro en sus pinturas, incluso los personajes del fondo, de tal modo que cada uno cuenta con una personalidad y gesticulación propia, encerradas en sí mismas, e incluso participan activamente en el cuadro, siempre en relación con la figura central y se relacionan entre sí, a partir del nexo de la gestualidad del rostro y las manos, de tal manera que cada personaje interactúa con el otro de manera casi involuntaria.

---

<sup>39</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p, 107.

Esto último resulta ser un sello característico de la obra de Juárez, y que se puede ver reflejada la influencia de la escuela Sevillana, como producto de la confluencia entre el arte Flamenco y la tradición local.

Sus obras pueden ser fácilmente relacionadas con obras tanto de Francisco Pacheco, por ser uno de los grandes precursores de la iconografía de la época y ser un gran admirador de Rafael, con influencias de arte Italiano y Flamenco; así como también existía una relación con Zurbarán, marcado por un avance de la pintura naturalista de Velázquez.

El uso tradicional de la luz con contraste, parte de la novedad del siglo XVII, pues en dicho periodo se utiliza este como recurso dramático y modelador de la figura, que evoca una clara influencia por Tiziano. Plantea elementos lumínicos y espaciales similares al pintor Zurbarán y novedades propias del estilo Sevillano, tanto en la monumentalidad de las figuras, el aislamiento psicológico y el uso de pantallas arquitectónicas en los fondos para resaltar los contrastes lumínicos; lo cual podía denominarse como innovador dentro de la pintura novohispana del siglo XVII, que nos muestra una influencia con el pintor Sebastián López de Arteaga.

José Juárez se basa de diversos componentes iconográficos dentro de sus pinturas, y aunque no es propio de la investigación ahondar en el tema es pertinente mencionar algunos de los más destacados en sus obras; por ejemplo, las nubes son elementos muy característicos por esas formas abultadas y alargadas, con una paleta cálida que nos refiere a un sentido sagrado y dan lugar a una escena de carácter milagrosa muy utilizado por el pintor. En cuanto a los ángeles que José Juárez pintaba, generalmente son monumentales y heroicos, pero que al mismo tiempo están dotados movimiento y sensualidad, los cuales eran muy icónicos del pintor, por tener una carga de influencias variadas al ser representados.<sup>40</sup>

Por otro lado podemos encontrar el empleo recurrente de los llamados "Putti", los cuales eran niños angelicales cuya misión era ayudar a las personas a llegar al cielo; en su momento eran de los elementos más atractivos que llegaría a pintar Juárez. Los Putti tenían un aire juguetón, volando ligeramente mientras arrojaban flores desde el cielo, ya fueran

---

<sup>40</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p, 181.

azucenas o rosas, pues estas estaban relacionadas simbólicamente a la Virgen María y Cristo, a manera de una escena virtuosa. Pero es importante no confundirlos con los querubines, quienes eran los guardianes de la gloria de Dios, pues a pesar de ser igualmente representados como niños, estos eran de carácter secular, y no bíblico.

Los querubines no eran elementos de ornamentación, podían o no ser representados, pues servían a manera de crear un micro espacio de acompañamiento para la Virgen, pues era característico representarlos para señalar o puntualizar un espacio sagrado.

Este tipo de elementos iconográficos y al mismo tiempo sagrados, eran muy característicos de la obra de José Juárez, con lo cual podía entenderse y ubicarse mejor su obra en comparación a otras del mismo siglo.



**Imagen 9**

**Hendrick Goltzius**  
"Strength and Patience, de la serie The United Virtues".  
563 x 455 cm

Otro punto distintivo dentro de las pinturas de Juárez, corresponde al manejo de los colores, ya que era una herramienta importante para poder lograr diferentes juegos visuales dentro de sus cuadros, obteniendo mayores volúmenes y profundidades; es evidente que los colores brillantes de los primeros planos de sus pinturas se van perdiendo hacia la parte de atrás, en un contraste muy parecido a las obras de su padre Luis Juárez, pues en este tipo de técnica se puede observar influencias de la obra de Bartolomeus Spranger<sup>41</sup>, las cuales circulaban a través de grabados y

---

<sup>41</sup> Bartholomeus Spranger 1546-1611, fue un pintor flamenco, dibujante y grabador, uno de los más destacados representantes del manierismo nórdico nacido en Amberes, en el Ducado de Brabante, en los Países Bajos de los Habsburgo.

pinturas como las de Goltzius<sup>42</sup>, que se trabajaban con una degradación tonal del contraste a manera de manchas.



**Imagen 10**

**Bartholomeus Spranger**

La ninfa Salmacis y Hermafrodito (Kunst historisches Museum, Viena.

Óleo sobre tabla  
110 x 81 cm

Lumínicamente, se observa que Juárez colocaba fuentes arbitrarias de luz, logrando dar efectos lumínicos llamativos sobre los personajes y las telas, empleando así la luz como un recurso dramático, distinto a lo que podría apreciarse en la realidad e intensificándolo por completo, al igual que una gran audacia cromática con la utilización de rojos, verdes y tonos grises, haciendo más atractiva su pintura, y resaltando así las luces con amarillos, tal y como lo hacían los Manieristas de la escuela de Echave Orío.

Este tipo de iluminación contribuye a delimitar las profundidades mediante el contraste del color y las acentuaciones de la luz en el espacio.

Otra manera mediante la cual Juárez delimitaba las profundidades, era a través de la separación entre el cielo y la tierra, las cuales llegan a ser muy claras en sus obras, pues las partes bajas de sus cuadros corresponden a la tierra (terrenal), y las partes altas albergan el rompimiento de la gloria, mediante la cual se señalan los hechos milagrosos y al mismo tiempo funciona como foco principal para crear profundidades, como punto central lumínico. El tipo de separaciones entre el cielo y la tierra son muy característicos en los grabados Flamencos del

---

<sup>42</sup> Hendrick Goltzius 1558-1617 fue un dibujante, grabador y pintor holandés. Considerado el mejor grabador de los Países Bajos del Manierismo nórdico, es reconocido por su técnica sofisticada.



siglo XVI, así como también la presencia de los ángeles y querubines que establecen una relación y unión entre ambos mundos.

Juárez utilizó tanto combinaciones de amarillos en sus obras como también la combinación entre anaranjados con verdes, y violetas con azules que justo esa relación cromática entre colores primarios y sus complementarios ayudaba a la lectura del cuadro y formulaba un balance de color muy equilibrado, los cuales se vería paulatinamente evolucionados y en algún punto se modificarían en las décadas posteriores.<sup>43</sup>

Este contraste de color y luces, lo trabajaba siempre de manera suave, haciendo vibrar el cuadro de manera dinámica donde podemos notar la asimilación que tuvo Juárez con el trabajo de otros pintores ya mencionados, como López de Arteaga, Zurbarán y Rubens.<sup>44</sup>

Dentro de las influencias directas de la pintura del artista, encontramos de igual manera una relación respecto a sus composiciones con el artista Martin de Vos, pues fue un grabador importante durante el siglo XVI, el cual llegó a publicar más de 800 láminas, las cuales tuvieron gran difusión y transcendencia en la Nueva España. Juárez en ocasiones muestra una deficiencia en el dibujo, aunque podrá entenderse como una manera de resolver el trazo de forma expresiva; pero es importante entender que dicha deficiencia en el dibujo del cuerpo humano se debe a que los pintores de la época, no aprendían la anatomía a través de modelos reales, sino utilizando manuales de dibujo traídos de Europa, compuestos de una gran cantidad de modelos de cabezas, ojos, bocas, etc., así como del resto del cuerpo humano en distintas posiciones, pero en ocasiones el dibujo era trabajado a la par con un modelo del natural para un mejor estudio de su anatomía, logrando así un mayor realismo en la figura.<sup>45</sup>

En algunos casos existen focos de luces provenientes fuera del cuadro y que iluminan a los personajes de igual forma, pues el recurso de colocar

---

<sup>43</sup> Nelly Sigaut, José Juárez, p, 292.

<sup>44</sup> Justino Fernández, *El retablo de los reyes: Estética del arte de la Nueva España* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1959), citado en Nelly Sigaut, José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p, 93.

<sup>45</sup> Nelly Sigaut, José Juárez, p, 190.

múltiples focos de luz arbitrariamente, modelan y modulan la figura logrando así mayor emoción y narración en el cuadro.

En su mayoría, las obras de Juárez se caracterizan por el fino detalle y tratamiento que tiene al pintar las telas y los personajes, pues en este caso se puede apreciar hasta las venas más delicadas, las articulaciones bien estudiadas y el volumen de los cuerpos carnosos.

Lo que respecta a los paños, en caso de ser blancos, se encuentran contruidos con tonos negros, grises, pardos, azules y amarillos, para crear los pliegues y sus volúmenes; y en el caso de tener algún color específico, se construyen con la misma paleta, más las veladuras de color que le correspondan.

En el caso de los personajes, se vale del blanco perlado para pintar los rostros angelicales como si hubieran sido tocados por el sol, exceptuando aquellos que tuvieran algún carácter terrenal, pues estos serían de tonos un poco más oscuros. En el caso de las vírgenes, Juárez utilizaba tonos blancos marmóreos y rosados para las mejillas, dotándolas de un carácter puro y estético de la época, con pinceladas suaves y contrastadas; solo a través de veladuras finas para lograr visualmente que la piel tuviera un aspecto aterciopelado. A diferencia de los personajes secundarios que pudieran encontrarse en sus obras, pues estos eran trabajados mayormente de pincelada gestual, sin olvidar que el contraste de color lo lograba a través de la yuxtaposición de diferentes capas de color, pero siempre modelando la figura tanto a través del color como con el movimiento de la pincelada.

Aplicaba también el tratamiento de la luz muy al estilo Italiano, pues esta influencia se ve presente en algunos casos, donde la luz es aquella que suaviza el dibujo y las facciones; logrando así un mejor entendimiento de las luces y lo favorecedor que resulta a la figura humana dentro de sus pinturas, consiguiendo así mayor relieve y volumen gracias a la luz, aunque en algunos casos llega a un completo tratamiento pictórico tenebrista, a diferencia de la técnica Flamenca, donde la luz llega a deformar las facciones de las figuras. Juárez utiliza la luz como aquel efecto dramático, para darle un mayor impacto a sus cuadros y que al mismo tiempo cautive al espectador y comprenda el dramatismo de cada

una de las imágenes que presenta; a pesar de trabajar las fuentes de luz arbitrariamente en sus obras nos muestra que aun así puede tener una armonía y coherencia compositiva única.

A pesar de las diversas influencias que permeaban la obra de Juárez, resulta imperceptible encontrar una relación directa con cada una de ellas, pues sus obras son resultado de una carga pictórica variada, y no es por desmerecerla pero existe una influencia muy notable por pintores europeos, a través de los cuales se pueden leer y entender los procesos pictóricos en sus obras y que lo convierten en un artista original al mezclar y seleccionar aquellos procedimientos que más le convengan a sus pinturas para sus diferentes soluciones, y mediante lo cual lograba un mayor impacto pictórico, estético y visual. Así como también se valió de múltiples artistas, diversos grabados y composiciones, existió una forma diferente de entender y representar distintas realidades en diferentes momentos para Juárez; estos últimos puntos convertirían por excelencia sus obras en modelos eclécticos.

A partir de la obra "El martirio de San Lorenzo" (debido a la difusión del grabado de Tiziano) se denota un marcado cambio en la evolución de la pintura de Juárez, con recursos plásticos complejos e innovadores en su paleta al transcribir la obra acromática a su paleta de color, pues marcaría el inicio del segundo periodo del pintor, caracterizado por un discurso monumental, denotando el punto donde se encuentra mayor número de obras importantes firmadas y fechadas. Dado a su ecléctica influencia que el pintor compartía con diversas técnicas y diferentes artistas, tenía como resultado, en algunos casos, tardar en atribuirle obra sin firmar a Juárez, puesto que los diversos manejos de las técnicas hacían creer que eran resultado de otros artistas de la época, y era esto lo que hacía poder comprender y ubicar con mayor claridad la obra de Juárez; por su uso amplio de las técnicas, y la maestría con la que fusionaba diferentes estilos, haciéndola única y adelantada a su tiempo.



**Imagen 11**

**José Juárez**

(1617- CA. 1664)

“El martirio de San Lorenzo”

Oleo sobre tela

505 x 329

Museo Nacional de Arte, INBA

Transferencia, 2000. Ex Pinacoteca  
Virreinal de San Diego.

Dentro de sus pinturas la pincelada forma parte esencial para la narración de las líneas y sus volúmenes, de una carga ligera, suave y un trazo seguro y rápido, Juárez se preocupa por plasmar en ellas, tanto textura como transparencia en cada capa; logrando una sensación visual única, que junto con las luces y los contrastes cromáticos genera mayor volumen a sus figuras y un mayor realismo y dramatismo en su lectura plástica.

Lo que respecta a su paleta podemos percibir el trabajo de tonos medios, donde predominan los grises de manera casi imperceptible para generar los volúmenes, y marcar zonas con mayor luz o saturación, donde su característica principal es el uso de colores primarios y sus complementarios para generar contraste y armonía visual con toques de saturación en algunas zonas para romper con la monotonía. También el uso de grises, valores medios y bajos, así como también colores cálidos y fríos, él reinterpretaba el color dependiendo lo que quisiera lograr lo cual hace que la paleta de Juárez sea una de las más completas y originales, distinguida por su propia personalidad dentro del arte colonial, justo esto último era de lo que trataba la pintura en dicha época, pues las interpretaciones del color que los pintores plasmaban en sus obras, eran su verdadera esencia y personalidad, pues en lo que respecta a las composiciones y el dibujo, generalmente se encontraban reguladas en

manuales o difundidas a manera de grabados como una influencia directa para representar las escenas pictóricas religiosas<sup>46</sup>. Encontraremos colores como el bermellón, el añil, el genulí, el carmín, sombra parda, sombra negra, jalde amarillo, albayalde, azurita en el caso de los azules, resínato de cobre, para obtener gamas de verdes, cinabrio en el caso de la gama de los rojos, y en el caso específico de los amarillos o anaranjado, que se pueden denotar en los cuadros de Juárez, empleaba el conocido oropimente<sup>47</sup> natural. En el caso del negro, como tal no se empleaba, en su lugar lo lograba a partir de siena natural, sombra natural y sombra tostada; y para los blancos, se valió de la utilización del blanco de plomo, pues este brindaba a las luces un mayor brillo y ayudaba en el proceso rápido de secado de la obra. Por esta razón todos los pigmentos, al igual que sus combinaciones tienen presente el blanco de plomo, y generalmente siempre acompañado de yeso como carga.<sup>48</sup>

En el caso del pigmento azurita para los azules, José Juárez recurre a este para la obtención de diversas tonalidades; a partir de la unión de este con el blanco de plomo o yeso, para generar los tonos de azul claro; utiliza pigmentos tierra, laca orgánica roja o añil para oscurecer el azul, y al mismo tiempo superpone capas de color para generar más variaciones dentro de la gama. Pues para lograr mayor calidez a los colores, y en el caso específico del azul, en inicio se pone una primera capa de blanco de plomo con laca orgánica y ocre; y al secar, se pone una capa de azul en transparencia para así lograr una mayor calidez en el color.

Este tipo de transparencias permite lograr efectos de calidez en los colores sin necesariamente ensuciar o empastar el color, logrando dentro de la obra, colores vibrantes.

---

<sup>46</sup> Rocío Bruquetas Galán, Fuentes Documentales para el estudio de las técnicas pictóricas en España, Agosto de 2004.

<sup>47</sup> (Del cat. orpiment) .m. Oropimente: Mineral compuesto de arsénico y azufre, de color de limón, de textura laminar o fibrosa y brillo craso anacarado. Es venenoso y se emplea en pintura y tintorería.

<sup>48</sup> Nelly Sigaut, José Juárez, p, 284.



**José Juárez**  
Fragmento de  
"La Epifanía"  
Oleo sobre tela  
MUNAL.

En cuanto a los amarillos se sabe que Juárez empleaba 4 tipos de ellos: que iban de ocre al amarillo de plomo, rejalgar y oropimente; con los cuales podía lograr todo tipo de degradaciones tonales. Usaba como base de moldeado dentro de la pintura los tonos amarillos para situar las luces que esta tendría dentro de su composición, pues a partir de tonos medios compuestos por ocre, oropimente, laca orgánica roja, hematita y blanco de plomo; la utilizaba como primer capa dentro de la pintura para dibujar y modelar los cuerpos dentro de la obra. Posteriormente eliminaba de la fórmula la laca orgánica y el ocre, para simplemente combinar oropimente, blanco de plomo y yeso, y con este tono, marcaba y generaba las luces que tendría la composición. Y en el caso de las sombras, las modelaba con tonalidades rojas oscuras y posteriormente ir cubriendo con sombras o negro.

Respecto al tono anaranjado, solo era obtenido a través del naranja de minio, el cual era combinado con laca orgánica roja y el blanco de plomo, ya fuera para aclararlo u obscurecerlo más. También se podía obtener con la mezcla de blanco de plomo, laca roja orgánica, hematita y ocre; y para poder obscurecer esta combinación, se sumaba a la mezcla el cinabrio o rejalgar.

Las tonalidades rojas estaban presentes en la hematita, cinabrio y laca orgánica roja; a partir de estos tonos se podían modelar tanto tonos claros como tonos rojizos oscuros. Los tonos blancos se aplicaban con la combinación de naranja de minio, hematita, laca orgánica, cinabrio y blanco de plomo. Para generar rojos más oscuros se combinaba los tonos

rojos ya mencionados, más alguna tierra de sombra. En las obras de Juárez la utilización de laca orgánica roja resulta recurrente para lograr tonos oscuros.

Las tonalidades verdes generalmente son de origen mineral, como la malaquita y artificial como el resinato de cobre, los cuales al combinarlos con blanco de plomo y yeso, logra dentro de sus pinturas tonalidades más claras. Y en el caso para la obtención de tonalidades verdosas más oscuras, se mezclaba negro ahumado, tierra sombra, laca orgánica roja, sobre un gris de fondo; y con capas delgadas de transparencias de resinato de cobre, se creaban diferentes matices y tonalidades sobre una misma capa.

Los tonos rosas, lilas y violetas se obtenían a partir de diferentes componentes; en el caso del rosado se podía obtener mediante el blanco de plomo, hematita, cinabrio y laca orgánica roja y en algunos casos en compañía de una cantidad de azurita para aclarar el tono; los tonos lilas partían de la superposición de dos tonalidades, como primera capa se colocaba el azul azurita con blanco de plomo y un poco de laca orgánica, que posteriormente se cubriría con una transparencia, de blanco de plomo, yeso, laca orgánica roja, hematita y azurita.

Y por último, el violeta tenía el mismo principio del tono lila, pues era obtenido a partir de capas, la primera estaría compuesta de hematita, tierra sombra y blanco de plomo, sobre la cual se colocaría una transparencias de azurita con blanco de plomo, laca orgánica roja, y posiblemente cochinilla.

El tono café solo está presente en la tierra sombra, la cual podía combinarse con azurita, para obscurecerla más o con blanco de plomo para aclararlo.



**José Juárez**  
Fragmento de  
"La Epifanía"  
Oleo sobre tela  
MUNAL.

El tono blanco generalmente se denota en la obra de Juárez, como color sólido y este será siempre blanco de plomo en presencia o acompañado de yeso, como carga, para una mayor iluminación y transparencia. Los grises, una tonalidad muy acercada al blanco se podía obtener mediante la mezcla de negro ahumado y blanco de plomo, mediante esta base se podía combinar con azurita, laca orgánica roja y tierra sombra, todo dependía de los tonalidades que se querían lograr y sus efectos, ya fueran más claros o más obscuras, cálidos o fríos.

En los cielos representados en los fondos de las obras de Juárez, observamos una presencia de capas grises claro, resultado de la combinación de negro ahumado, blanco de plomo, yeso y laca orgánica roja; después se pueden ver capas azules de azurita en combinación con blanco de plomo a manera de transparencias, acompañadas de ocre; y para las luces emanadas en algunos puntos, son resultado de la aplicación de blanco de plomo, ocre y oropimente, para lograr mayores brillos. Y para lograr matices de nubes azuladas, se obtenía a partir de la mezcla de azurita, ocre, laca orgánica, y blanco de plomo.

Para generar brillos y luces en las pieles, combinaba ocre, hematita, blanco de plomo y yeso, posteriormente iluminaba más con la zona solo con la combinación de ocre, blanco de plomo y yeso; y si se necesitaba se combinaban esos mismos elementos pero con el agregado de oropimente para mayor iluminación y calidez.

Las tonalidades particularmente rosadas, las obtenía mezclando blanco de plomo, yeso, laca orgánica roja y ocre y sobre este mezclaba sus diversas tonalidades, cambiando entre lo claro a las más obscuras.



Generalmente las tonalidades de la piel son de tonos rosados, pálidos y algo verdosas; las cuales varían según el grosor de las capas que se han sobreexpuesto unas sobre otras para generar diferentes tonalidades y volúmenes.

Para la primer capa de una tonalidad piel, se aplicaba una capa gruesa de una combinación de blanco de plomo, yeso, azurita y laca orgánica roja, sobre la cual posteriormente se le sumaba una capa de veladura de un rosa pálido (blanco de plomo, laca orgánica roja y ocre), la cual modelaría los volúmenes y las zonas de tonalidad media dentro de los cuerpos. Otra manera de obtener estas encarnaciones son a partir de la unión del blanco de plomo, cinabrio y laca orgánica roja, sobre la cual se exponen capas similares pero disminuyendo la cantidad de la laca en las combinaciones posteriores.

Para lograr tonalidades rosadas oscuras para las sombras mezclaba el blanco de plomo, azurita, ocre, naranja de minio, laca orgánica y para mayores contrastes añadía tierra sombra o negro ahumado.<sup>49</sup>

Aun cuando los materiales eran reducidos, los artistas se valían de una tradición gremial heredada para la utilización de diversas técnicas que les ayudarían en la ejecución de las obras, pero esta tradición no era lo único que ayudó a Juárez en su formación como pintor, pues él se valía de la experimentación e imaginación y el estudio para la aplicación de los colores; es por esto que Juárez suele presentarse en cierto punto como un moderno de su tiempo, ya que él era un artista ecléctico que experimentaba con diversas técnicas de igual número de movimientos estilísticos, haciendo una recopilación de lo que él veía una gama de posibilidades para lograr los resultados deseados.

Juárez utilizaba el color de manera ordenada contraponiendo colores complementarios para darle mayor sentido de movimiento a la figura y dándole así una mejor armonía de color, esto al mismo tiempo le ayudaba para que en una primera capa pudiera modelar los cuerpos, a partir de los medios tonos él podía ubicar los lugares más lumínicos o más oscuros

---

<sup>49</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p ,286.

dentro del cuadro. Con esto Juárez delimitaba puntualmente las figuras, para posteriormente detallarlas con claridad.

En el caso particular de las luces, Juárez se valió de este recurso para darle un sentido continuo de movilidad al cuadro, y dichas iluminaciones eran emanadas a partir de figuras celestiales; de las partes superiores del cuadro, para representar la divinidad, e incluso de puntos focales que quería acentuar dentro de la obra; pues recordemos su gran preocupación por delimitar el cielo de lo terrenal mediante este tipo de contrastes de claro-oscuros. Mencionado este último punto, entendemos la obra de José Juárez por jerarquizar la obra de manera descendente, que parte de lo celestial a lo terrenal.

Su manera de pintar era una mezcla entre técnicas tradicionales e innovadoras, pues con respecto a sus trazos eran sueltos, rápidos y sobre todo expresivos; pues sus líneas eran seguras y se valía del tonos oscuros para acentuar algunos contornos que ayudaran en el volumen de las figuras o simplemente para destacar más algunas facciones dentro de la composición.

Tanto las líneas y el color, eran variables, pues según fuera el caso, él dotaba a la obra de ciertos elementos para lograr efectos específicos; ese era el caso de utilizar una gama de azules para crear una sensación de distancia dentro del cuadro; pero este tipo de recursos no eran lo más destacables dentro de la pintura de Juárez, pues lo más interesante dentro de su obra, era la gran variedad de pigmentos que le permitían obtener una gama de tonos variada dentro de su paleta. Lo anterior, no es el único aspecto a través del cual Juárez obtenía sus efectos visuales en cuanto a las texturas y volúmenes o a ese realismo característico de la época; sino que era la manera en cómo se aplicaban estas preparaciones pictóricas, las que ayudarían a generar dichas texturas o efectos.

Respecto a la aplicación de los colores podemos encontrar 3 maneras de emplear el color: una es a partir de la aplicación del pigmento puro, el cual solo era combinado con yeso o blanco de plomo y aceite; para generar empastes y que la calidad del color sea completamente cubriente; la segunda forma era mediante la superposición de los colores mediante veladuras o transparencias, cambiando así los matices y los tonos; y por

último la combinación de ambos métodos, para poder generar relieves dentro de la pintura.

Generalmente el proceso pictórico por el que se desarrollaban las formas dentro de la pintura de Juárez, parten de la sobre posición de capas (veladuras), para lograr mejores calidades tonales y con ello más realistas, lo que nos muestra un gran estudio respecto a los colores y sus combinaciones para generar diversas texturas.

Las pinturas parten de un color tonal medio, sobre el cual se bocetaba la composición del cuadro, posteriormente definía el fondo y por ultimo pintaba los primeros planos, para que estos tuvieran un mayor nivel de detalle; para que todo se uniera orgánicamente en la composición, y no existieran cortes entre los planos.

Tendía a trabajar primero las sombras y posteriormente las luces en sus pinturas.



**Imagen 12**

**José Juárez**

“Santos Justo y Pastor”

1653-1655

Oleo sobre tela

377 x 288 cm

Museo Nacional de Arte , INBA

Aunque a diferencia de la tradición Europea, Juárez no trabajaba con modelos vivos, sino que eran copiados y reinterpretados de grabados, ya que existían varios dibujos preparatorios de cuerpos al desnudo, aunque en algunos casos se basaba en artistas como Rafael, Tiziano o Tintoretto, y como resultado, Juárez también se veía influenciado de igual modo por

ellos; El dibujo al natural siempre fue una constante para los europeos, y lado contrario no fue común en los talleres Españoles en Nuevo Mundo.

En 1987 el historiador Rogelio Ruiz Gomar durante los trabajos de restauración realizados a obras de José Juárez, hace mención de 13 colores en su paleta: azurita, resinato de cobre, cinabrio, oropimente, rejalgar, gamboge, siena natural, sombra natural, sombra tostada, albayalde, carbonato de calcio y almagre<sup>50</sup>.

Mientras que los estudios realizados a 8 obras de Juárez, a cargo del químico Javier Velázquez Negrete y por la restauradora Tatiana Falcón en el 2002, arrojaron un resultado de 8 colores con algunas variaciones<sup>51</sup>:

Azul: Azurita y añil

Amarillo: ocre, amarillo de plomo, genulí, oropimente y gamboge (laca orgánica)

Rojo: hematita, cinabrio, laca orgánica roja, violeta, cochinilla

Naranja: minio y rejalgar

Verde: malaquita y resinato de cobre

Blanco de plomo

Tierras naturales, tostadas

Negro humo



**Imagen 13**

**José Juárez**

“La Dolorosa”

1655

Oleo sobre tela

52 x 37.5 cm

Colección particular

---

<sup>50</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p, 308.

<sup>51</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p, 303.

A partir de estos colores se crean combinaciones cromáticas para hacer una paleta más rica en contrastes, pero cabe mencionar, que la lista anterior fue resultado conjunto de las 8 obras analizadas, por lo que los colores no son propios de una sola pintura.

Esto nos lleva a suponer, que si existieran un mayor número de investigaciones químicas a más de una obra por artista, se podrían obtener datos más precisos respecto a sus paletas, y hacer así una estadística de pigmentos denotando cuáles fueron los más utilizados y cómo lograban obtener su gama cromática a partir de una paleta reducida, acercándonos a entender la importancia y riqueza de la pintura novohispana.

Este tipo de estudios nos ayudan a comprender el desarrollo técnico y pictórico del arte novohispano, pues actualmente no existen más investigaciones sobre los procesos o materiales; a diferencia de los estudios realizados a obras de Juárez, los cuales son de los más completos, haciendo que partamos de dicha investigación para ahondar en la técnica que utilizaban y entender el desarrollo conjunto del arte novohispano.

Así el desarrollo de la investigación se ve doblemente enriquecido, por un lado los datos obtenidos a partir del Pintor para comprender mejor la paleta que se utilizaba dentro de su obra novohispano, y por el otro, acercarnos a entender la paleta propia de Juárez quien es el artista central de la investigación, ayudándonos a un mejor estudio de su obra y su técnica.

## **2.4 Recursos Pictóricos Adaptables**

El poder adentrarnos a las diversas escuelas y artistas que tuvieron un desarrollo importante durante la formación artística de Juárez, nos ayuda a mejorar el uso del color y técnica que era mayormente utilizada por el artista, pues aquellas influencias explican cuáles eran sus principales preocupaciones técnicas e ideológicas con respecto a la pintura, pudiendo diferenciar entre las obras, cuales tienen cargas similares a las del pintor, de esta manera, al entender su pasado, nos permite entender lo que hizo, el cómo lo hizo.

Lo que refiere a los aspectos plásticos adaptables dentro de la pintura de José Juárez es importante entender sus influencias pictóricas anteriores para comprender mejor sus procesos plásticos, y de esa manera poder adaptar ciertos elementos a una pintura contemporánea.

Uno de los estudios realizados, por parte del Museo del Prado, de Tiziano corresponde al retrato “El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg” él cual ha sido de un fuerte interés para el Museo por ser estudiado para su correcta conservación y mejor entendimiento de sus procesos plásticos, por dicha razón se realizó una serie de exámenes para profundizar más sobre su técnica.

Este estudio abarca dos puntos importantes, por un lado, lo que refiere a los materiales utilizados y el proceso creativo que ha seguido para su ejecución; y por otro en un sentido técnico en los procesos de restauración y su historia material.<sup>52</sup> El pintor abordó el lienzo directamente sobre el lienzo preparado con una base de carbonato de calcio (calcita) y tras bocetar ligeramente unos trazos esenciales para ubicar la figura. Pues a través de las radiografías hechas y gracias a las densidades de los materiales, se nos muestra cómo, con pinceladas sueltas y seguras redibujaba la cabeza del emperador hasta encontrar la posición definitiva



**Imagen 14**

**Tiziano**

El emperador Carlos V , a caballo, en Mühlberg”

Óleo sobre Lienzo

1548

335cm x 283 cm

Museo del Prado Madrid, España.

. El cambio de la posición de la cabeza se transmite a toda la figura, tanto al cuerpo como al mismo caballo, lo cual nos muestra una transformación

---

<sup>52</sup> Tiziano: Técnicas y restauraciones. *Acta del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado* los días 3,4 y 5 de junio de 1999. Museo Nacional del Prado.p,13

total de una primera idea, hasta una segunda durante el proceso de la creación del retrato. Con lo cual nos deja ver una reconstrucción de un dibujo preliminar para la obtención de mejores resultados a través de la observación y la contemplación armónica de la composición del cuadro, cambiando hasta el más mínimo detalle para encajar la perspectiva final. Como se muestra en las siguientes imágenes, las radiografías señalan diversos cambios (imagen 1) realizados por el artista hasta lograr la posición deseada, tanto de la cabeza (imagen 2), el caballo (imagen 3) y la armadura (imagen 4), tapando continuamente con pinceladas y retomando la posición centímetro a centímetro.<sup>53</sup>

Los estudios e imágenes son tomadas del libro “Tiziano, Técnicas y restauraciones. Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, los días 3,4 y 5 de junio de 1999. Museo Nacional del Prado “:



1. Radiografía general del cuadro. Digitalización del montaje.



2. Detalle de la cabeza de Carlos V (rayos X)

---

<sup>53</sup> Imágenes obtenidas de : Tiziano: Técnicas y restauraciones...p,34-37



3. Detalle de la cabeza de caballo (rayos X)



4. Detalle de la armadura. Entre otros se observan cambios de las manos, la lanza, la banda roja y la silla de montar.

Lo que respecta a su gama cromática, los estudios nos muestran una alta radiopacidad por el contenido de albayalde respecto al brillo del acero en la armadura de Carlos V; al igual que la figura del caballo, las radiografías muestran pinceladas con altos contrastes de albayalde (blanco de plomo), que delimita a la figura, dotándola de una luminosidad que crea la ilusión de espacio entre figura y fondo.<sup>54</sup>

El fondo se delimita con trazos generales en su dibujo inicial, y a su vez la técnica de ejecución es a través de capas ligeras de pintura y veladuras, por lo cual mediante las radiografías no propicia un mejor detalle, pues ha sido realizada con capas ligeras que no dejan huella con el transcurrir de los años. En algunos casos las capas pueden ser visibles con cortes estratigráficos de exámenes analíticos de la pintura para estudiar los diferentes compuestos de pigmentos utilizados y el orden en el que fueron puestos; pero dada la preocupación que muestran los estudios respecto al interés que tenía Tiziano por hacer secar la pintura lo antes posible, introduciendo cristales de litargirio y esmaltes, es la causante de no poder definir con exactitud el orden que utilizó con respecto a cada capa de

---

<sup>54</sup> Tiziano, Técnicas y restauraciones. *Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado*, los días 3,4 y 5 de junio de 1999. Museo Nacional del Prado.p, 34.



color, y no es de extrañarse que el mismo problema se repita con obras de José Juárez. Para esto es importante conocer los pigmentos que utilizaba, tanto molidos como mezclados, así como también sus aglutinantes para hacer fluida la pintura, ya que a partir del examen radiográfico que pueda realizarse a los cuadros que se estuviesen restaurando esto genera en definitiva diversos problemas para su exacta conservación por carecer de información que nos muestre puntualmente el orden en que fueron puestos los colores, capa a capa; pues por diversas razones, en su momento, el pintor al trabajar capas continuas de color y en algunos trabajar a la prima y no dejar que secasen por completo una después de otro, al transcurrir de los tiempo los colores se mezclaron y es difícil precisar las capas en el orden correcto, pero se pueden estudiar e interpretar a partir de su paleta y las escuelas e influencias de la época.

Al encaminar el proceso de estudio a las técnicas utilizadas por Tiziano en su pintura y sus materiales, se realizaron análisis químicos sobre una serie de 8 micromuestras extraídas de diferentes puntos del cuadro, a través de la cual se obtienen datos importantes sobre su estado de conservación y restauración, algunas incluso hechas por el mismo Tiziano, que llegan a ser auténticos documentos históricos dignos de conservación.

Entre los estudios más importantes destacan: la Microscopia óptica, encargada de estudiar la superposición de capas e identificación de pigmentos; los ensayos de coloración selectiva, la cual identifica la presencia de aglutinantes grasos o bases de hidrato de carbono<sup>55</sup>; la Autofluorescencia UV (Fluorescencia visible inducida por la luz UV, para la detección de ciertos materiales o restauraciones previa, al tener distintos patrones de comportamiento ante la luz UV, cuyo análisis no es invasivo ni destructivo), usando luz de vapor de mercurio, con filtro de corte para observar la longitud de onda y localizar así materiales autofluorescentes, como resinas, lacas orgánicas y aglutinantes de cola anima; la Microscopia electrónica de barrido, mediante energía dispersa de rayos X, para analizar las mezclas de pigmentos, y por último la Cromatografía de

---

<sup>55</sup> E. Martin. Some improvements in techniques of analysis of paint media, *Studies in Conservation* 22. 1977.p,63-67.

gases<sup>56</sup> (Técnica de separación de moléculas en función de distintas propiedades como pueden ser su tamaño, carga, material, etc.) o líquida para la determinación de aglutinantes naturales, ya sean grasos (aceites y resinas), proteico o hidratos de carbono (goma).

Los exámenes preliminares ayudaron a entender con mejor precisión los materiales y técnicas utilizadas por el pintor; con lo cual se llegó a la conclusión, tras la utilización de todos los estudios mencionados anteriormente que la preparación del soporte está compuesta por una base irregular de calcita y trazas de tierra, cuyos aglutinantes empleados son de cola animal, y el espesor es de 150 micrómetros, donde algunas capas muestran falta de adherencia de las capas de color a la preparación, ya que se separan entre sí.

Las capas utilizadas por Tiziano en su cuadro muestran que es una pintura al óleo (imagen 5) con una sucesión compleja de capas en la mayoría del cuadro, usando un gran número de pigmentos, muy propios de su época, mezclados aparentemente de manera complicada. Donde se muestra una mezcla clara de albayalde, minio, calcita y negro carbón para lograr las carnaciones. De esta manera, en la paleta de Tiziano queda clara la presencia de colores bases, tanto primarias como secundarias para hacer diversas variaciones de color sobreponiéndolos a manera de veladuras finas (imagen 6-10).

Su paleta contiene:

Blanco: albayalde, calcita

Negro Carbón

Azul: azurita, índigo, esmalte de cobalto

Verdes: cardenillo, resinato de cobre

Rojos: laca roja, tierra roja, bermellón

Pardos: tierra ocre

Amarillos: amarillo de plomo y estaño, litargirio

---

<sup>56</sup> E.Parra, M.T.Patino, M.D.Gayo, F.Madruga y J.Saavedra. *Artificial Paint or Pátina on the Sandstone of the Ramos Gate at the Catedral Nueva in Salamanca*, studies in Conservation 39. 1994. P,101-123

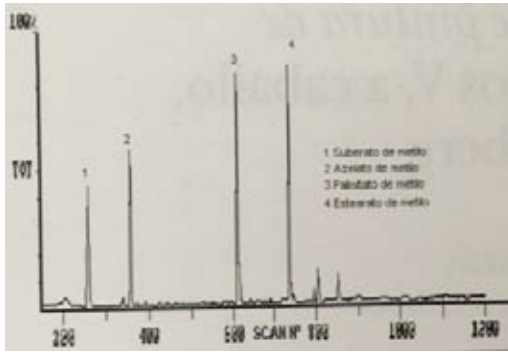


Imagen 5: Cronograma de gases, en ella aparece una distribución de picos coherentes con la presencia de aceite de linaza. Los picos a la derecha muestran estearato de metilo correspondiente a ácidos diterpénicos procedentes de la resina de los barnices.



Imagen 6: Corte estratigráfico (Carnaciones).  
1. Negro carbón, 2. Mezcla de albayalde, negro carbón, calcita y minio (fondo de carnación), 3. Rosado con albayalde, calcita y laca roja, 4. Barniz oleoso y 7. Gris verdoso con calcita, albayalde, índigo y negro carbón.

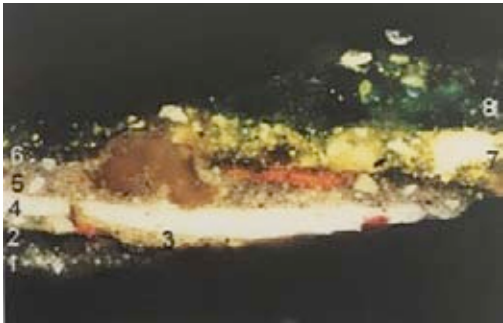


Imagen 7: Corte estratigráfico (Dibujo).  
1. Restos de preparación con calcita, 2. Negro carbón de dibujo, 3. Rosado con albayalde, calcita y laca roja, 4. Barniz oleoso, 5. Gris de albayalde, calcita, negro carbón y minio, 6. Barniz oleoso, 7 y 8. Mezclas de verde de cobre y amarillo de plomo y estaño

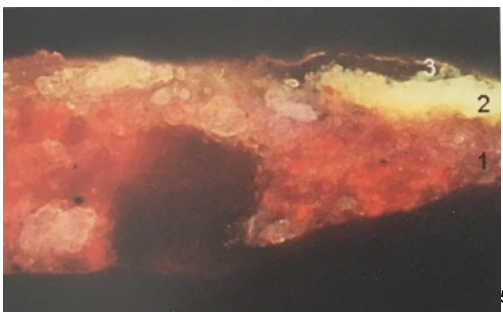


Imagen 8: Corte estratigráfico (Banda roja).  
1. Rojo-rosado con bermellón, laca roja, albayalde y calcita, 2. Amarillo con albayalde, amarillo de plomo estaño y calcita, y 3. Barniz oleoso

<sup>57</sup> Imágenes obtenidas de : *Tiziano: Técnicas y restauraciones...*p,45

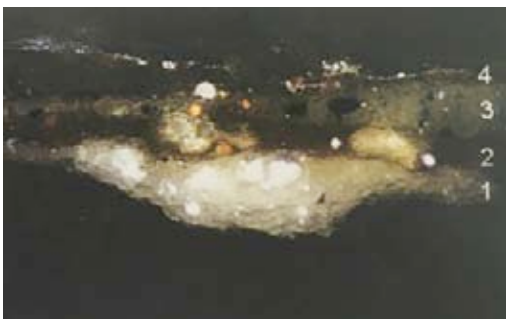


Imagen 9: Corte estratigráfico (Verdes).

1. Blanco de creta de la preparación, 2. Barniz oleoso, 3. Azul-gris con calcita, índigo, minio de plomo y tierras, y 4. Barniz oleoso



Imagen 10: Corte estratigráfico (variación de verde).

1.Preparacion, 2.Fondo pardo con tierra ocre, albayalde y calcita, 3. Verde translucido con cardenillo, resinato de cobre, albayalde, calcita, tierras y esmalte de cobalto, 4. Barniz oleoso, 5. Gris azulado con calcita, albayalde, índigo y tierras, 6. Barniz oleoso.

Estos elementos nos ayudan a comprender mejor el tipo de paleta utilizada y relacionarla con la paleta de Juárez para encontrar elementos similares en su proceso pictórico y sus influencias exportadas al nuevo mundo y que fueron adaptadas y utilizadas para obtener mejores resultados de color.

Los cortes estratigráficos mostraron capas relativamente gruesas de negro carbón aplicadas con pinceladas al temple de cola animal, lo cual nos muestra que delimitó su boceto con pinceladas de negro para definir los volúmenes (imagen 7).<sup>58</sup>

También se observó en los estudios que las capas inferiores son más gruesas y empastadas y las finales son finas y hechas a base de transparencias. A esto se le suma que las capas más gruesas están presentes en los fondos o imprimaciones locales coloreadas, y en general las grandes superficies que se ejecutan como mancha general, para posteriormente detallar con capas transparentes; así se muestra en un detalle del cuadro, de una banda roja con un acento de luz en amarillo<sup>59</sup> (imagen 8).

Este tipo de estudios proporcionan información valiosa con respecto a los materiales que uso el pintor, pero sería interesante tener mayor información sobre otras obras de Tiziano, para poder así comparar las paletas, su evolución y su estado real con respecto a su conservación. Pero nos sirve como punto de apoyo conocer su papel y compararla con la

<sup>58</sup> Imágenes obtenidas de : Tiziano: Técnicas y restauraciones...p, 45.

<sup>59</sup> E.Martin, "Some improvements in techniques of analysis of paint media", Studies in Conservation 22 (1977).p,63-67

del pintor Juárez logrando así el estudio de sus técnicas, que nos permite definir su proceso creativo a partir de sus variaciones en la materia presente en sus obras, esto último nos habla de una técnica única e irrepetible, por ello al tener sus antecedentes y sus materiales, podremos identificar el tipo de técnica y procesos a través de los cuales Juárez pintaba.

Una de las obras donde podemos encontrar con mayor énfasis las influencias que adoptó Juárez, y por ser una de sus obras por excelencia es “La Virgen entrega al niño a San Francisco”, que se puede encontrar en la colección permanente del Museo Nacional de Arte INBA (MUNAL). Considerada para el escritor e historiador Justino Fernández, como uno de los cuadros más representativos de Juárez, y señalando que incluso podría haber sido su obra maestra.<sup>60</sup>



**Imagen 15**

**José Juárez**

“La Virgen entrega al niño a san Francisco”

Oleo sobre tela

264 x 286 cm

Museo Nacional de Arte,  
INBA.

Los seis estudios realizados a obras de Juárez, basados en observaciones directas, toma de fotografías, uso de radiografías de rayos X, reflectografías infrarrojas, cortes transversales y análisis micro químicos, emprendidos por los investigadores Javier Vázquez y Tatiana Falcón, incluido en el texto de José Juárez de Nelly Sigaut, son de vital

---

<sup>60</sup> Justino Fernández, *Arte Mexicano* (México, edit. Porrúa, 2010) citado en Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p, 130.

importancia para la replicación de la técnica pictórica que es el objeto de estudio de nuestra tesis<sup>61</sup>.

Para José Juárez la técnica al óleo, adoptada desde sus inicios por la fácil combinación con aceites, pues los pigmentos de color ya aglutinados con aceite podían guardarse durante mas días antes de ser usados, cosa que con el temple no, pudiendo así trabajar la obra en diferentes sesiones por capas, sin necesidad de humectarla; y le permitía al artista jugar con las viscosidades del material, dejando la pintura saturada o empastada, o a manera de transparencias, dando así mejores efectos de luz en la pintura.

En los estudios nos muestran que los cuadros de Juárez son principalmente sobre tela y otros pocos sobre madera, todos con una preparación de varias capas de cola animal muy diluida, y posteriormente la aplicación de un aparejo o magra, y aunque esta era inicialmente de color blanca, ya a fines del siglo XVI cambiaron a tonalidades café oscuro, rojo y café, se regresó al blanco; y por último se aplica la imprimatura de color que funcionaría como un enlace entre el soporte y el óleo.<sup>62</sup>

La paleta del pintor Juárez, es inspirada en la paleta enseñada por su padre Luis Juárez, pues a través de un estudio realizado en 1979 a la obra “La ascensión de Cristo” de su padre, nos permite conocer su paleta y así entender mejor el estudio del color de José Juárez. “ Para los azules empleó azurita; para los verdes resinato de cobre; cinabrio para los rojos; los tonos amarillos y anaranjados los consiguió mediante oropimente natural, rejalgar y gamboge; para los cafés y negros uso siena natural, sombra tostada y sombra natural; para los blancos utilizó blanco de plomo y calcita.”<sup>63</sup>

En la pintura Virreinal la técnica de un pintor estaba insertada en una tradición gremial, sin embargo, dependía de las posibilidades del pintor, su imaginación y experiencia, para establecer como preparar sus telas, qué paleta utilizar y cualquier otro proceso creativo pictórico.

En este caso José Juárez trabajaba el color de manera ordenada contraponiendo tonos complementarios para darle movimiento y armonía a las composiciones, incorporando a su paleta blanco de plomo; utilizando pinceladas controladas y delgadas, donde esboza la

---

<sup>61</sup> Los estudios e imágenes son tomadas del libro: Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p. 74. Centrándonos en el estudio de capas a cargo de los investigadores Javier Vázquez y Tatiana Falcón, incluido en el texto de José Juárez.

<sup>62</sup> Fr. J. De Sigüenza, *La fundación de Monasterio de El Escorial* (Madrid, 1963) citado en Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p. 284.

<sup>63</sup> Rogelio Ruíz Gomar, *El pintor Luis Juárez: su vida y su obra* (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1987), p. 24.

figuras perfectamente delimitadas, aunque algunas veces inacabadas, señalando así la clase de importancia en la figura, mediante el grado determinado y detalle en la pintura; El detalle que mantiene en los rostros y las manos son muy característicos de él, y algunos elementos secundarios, como algunos objetos representados suelen ser de carácter mecánico muy propio del trabajo del taller. Dichos elementos nos muestran una combinación de recursos, tanto tradicionales como innovadores.

El color en sus obras se distingue por una gran variación en su gama al mezclar diferentes pigmentos en su paleta, trabaja tanto con pigmentos puros, mezcla directa en la paleta y también con la superposición de color o transparencias; e incluso la combinación de diferentes técnicas a la vez, dependiendo de las cualidades plásticas que buscara. Utilizando blanco de plomo para mezclar estas técnicas y lograr un secado más rápido, y otorgándoles más luz.<sup>64</sup>

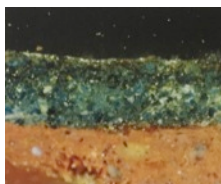
Los estudios e imágenes son tomadas del libro: Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), p, 74. Centrándonos en el estudio de capas a cargo de los investigadores Javier Vázquez y Tatiana Falcón, incluido en el texto de José Juárez.

Azul medio: compuesto de azurita, ocre y blanco de plomo. ( Muestra de: “La Virgen entrega al Niño a san Francisco”)



Capa1. Base de preparación, 2. Cafe grisáceo, 3. Negro, 4. Cafe grisáceo, 5. Verde y 6. Azul medio.

Azul oscuro: compuesto de azurita, blanco de plomo, añil, oscureciéndolo con tierra de sombra y laca orgánica roja ( tinte orgánico índigo) ( Muestra de : “El martirio de san Lorenzo)



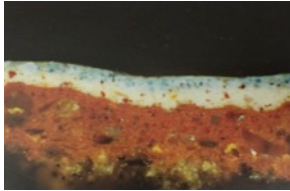
Capa 1. Base de preparación, 2. Azul oscuro.

---

<sup>64</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez*, p, 283,291-306.

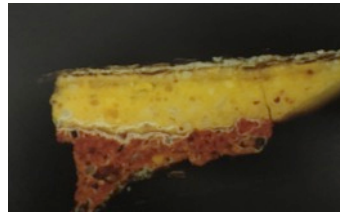


Azul violáceo: Se obtiene tras la superposición de colores, primero aplicando un rosado y sobre el una capa de azul medio. (Muestra de: “La Virgen entrega al Niño a san Francisco”)



Capa 1. Base de preparación, 2. Rosa, 3. Azul claro.

Rosado: combinación de blanco de plomo, laca orgánica roja, azurita, hematita y ocre. Amarillo: utilizando ocre, amarillo de plomo, rejalgá y oropimente.



(Muestra de: “La Virgen entrega al Niño a san Francisco”)  
Capa 1. Base de preparación, 2. Amarillo anaranjado, 3. Amarillo medio, 4. Amarillo claro.



(Muestra de: “Adoración de los pastores”)  
Capa 1. Base de preparación, 2. Amarillo ocre, 3. Amarillo medio, 4. Amarillo claro.

Rojo: obtenidos de la hematita, cinabrio y laca orgánica roja; combinados con naranja minio, laca orgánica, cinabrio y blanco de plomo.



(Muestra de: “La Virgen entrega al Niño a san Francisco”)  
1: Capa 1. Base de preparación, 2. Gris oscuro, 3. Blanco verdoso, 4. Rojo medio.

(Muestra de: “Retrato del obispo Pedro Barrientos”)  
2: Capa 1. Base de preparación, 2. Rojo oscuro.

(Muestra de: “Retrato del obispo Pedro Barrientos”)  
3: Capa 1. Base de preparación, 2. Rojo claro.



Verdes: de resínato de cobre, malaquita y blanco de plomo.



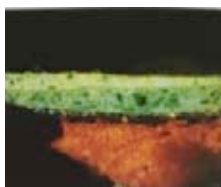
(Muestra de: "Martirio de san Lorenzo")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Verde oscuro, 3. Verde medio.

Verde oscuro: se obtiene a través de la superposición; se define un fondo gris, compuesto de negro humo, tierra de sombra, blanco de plomo y laca orgánica roja, y posteriormente sobre esta se aplica una delgada capa de resínato de cobre.



(Muestra de: "Retrato del obispo Pedro Barrientos")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Gris, 3. Verde oscuro

Verde claro: se obtiene sobre una base gris azulada, se plantea una capa de malaquita y blanco de plomo.

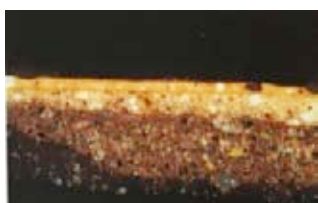


(Muestra de: "La última comunión de san Buenaventura")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Pardo, 3. Gris azulado, 4. Verde medio, 5. Verde claro.

Naranja: utilizando naranja de minio, laca orgánica roja, blanco de plomo, combinando con ocre, rejalgar, hematita y cinabrio.



(Muestra de: "La virgen entrega al niño a san Francisco")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Naranja oscuro, 3. Línea negra, 4. Naranja oscuro, 5. Transparencia roja, 6. Naranja medio.



(Muestra de: "Martirio de san Lorenzo")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Naranja rosáceo, 3. Naranja claro.

Lila: combinando blanco de plomo, laca orgánica roja, hematita y azurita.



(Muestra de: "Martirio de san Lorenzo")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Verde claro, 3. Azul claro, 4. Violeta claro, 5. Veladura violeta.

Violeta: se obtiene por la superposición de color, como primera aporte se obtiene una capa rosada compuesta de hematita, tierra de sombra y blanco de plomo y sobre esta se aplica la combinación de azurita, blanco de plomo, laca orgánica roja y cochinilla. Utilizando cochinilla en lugar de laca orgánica violeta.



(Muestra de: "La última comunión de san Buenaventura")  
Capa 1. Base preparación, 2. Rosa medio, 3. Azul medio, 4. Violeta.

Blanco: Blanco de plomo o yeso.



(Muestra de: "San Justo y Pastor")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Gris, 3. Amarillo, 4. Blanco.

Café: mediante sombras y tierras.



(Muestra de: "Adoración de los pastores")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Café.

Encarnaciones: se divide en pálidas, rosadas y verdosas. Estas dependerán del orden como se posicionen las capas. En el caso de la encarnación pálida se trabaja sobre una base de plomo de plomo y sobre ella una capa de blanco de plomo, azurita y laca orgánica roja. La apariencia rosada, se logra con blanco de plomo, laca orgánica roja, cinabrio y ocre. Asiando variaciones en las cantidades para obtener mayores valores tonales en las encarnaciones.<sup>65</sup>



(Muestra de: "La virgen entrega al niño a san Francisco")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Rosa, 3. Azul claro, 4. Blanco, 5. Rosa



(Muestra de: "Adoración de los pastores")  
Capa 1. Base de preparación, 2. Ocre, 3. Encarnacion rosada.

<sup>65</sup> Imágenes obtenidas de, Sigaut Nelly, *José Juárez*, p.303-305.

Todas las tonalidades son obtenidas a través de la variación de la cantidad de pigmento y el orden de cómo se generan las capas, así como también el número de capas existentes y el grado de transparencia, para generar colores a través de la superposición; siguiendo dicho sistema, Juárez trabaja desde los tonos más oscuros a los más claros y luminosos, utilizando medios tonos para contrastar.

Generalmente tendrán mayor calidad de detalle las figuras de primer plano para generar mayor teatralidad en sus cuadros. Y existirá siempre un dibujo preparatorio a base de negro de carbón antes de comenzar la pintura.

En comparación a Tiziano, Juárez cuenta con una paleta de aspecto similar y la utilización de transparencias muy marcadas para generar mayor cromatismo en la obra.

Su paleta se reduce a los siguientes pigmentos base:

Blanco: blanco de plomo

Negro de humo

Azul: azurita y añil

Verdes: malaquita, resinato de cobre

Rojos: laca orgánica roja, cinabrio y hematita

Pardos: tierra de sombra y tostada

Amarillos: amarillo de plomo, oropimente, ocre

Naranja: de minio y rejalgar

Violeta: laca orgánica violeta y cochinilla

Al igual que Tiziano comparten la utilización del blanco de plomo, azurita, resinato de cobre, laca orgánica roja, ocre y amarillo de plomo, como colores destacables en su paleta, mientras que sus combinaciones dependerán de los procesos técnicos, para la obtención de un tono en particular, por lo que la suma de colores en una sola capa para lograrlo es una característica de su obra.

La utilización del oropimente para luces y amarillos, es heredada de la tradición de su padre. Mientras que la cochinilla es empleada ya que utilizaba pigmentos propios de la región o aquellos que llegaban mediante

la exportación de otros países e incluso pigmentos específicos que le eran otorgados en su momento solo para ciertas obras.

Relación de capas (Tiziano-Juárez):

Gracias a los resultados aportados mediante los estudios de cortes estratigráficos a las obras de Juárez y Tiziano, podremos entender el uso de las capas de color al realizar un cuadro. Recordemos que dichas observaciones se desmenuzaron mediante la relación que este artista tenía con Tiziano respecto a su manejo del color por ser uno de los maestros más importantes y destacados de la época.

Por dicha razón, para comprender mejor el uso de color que manejaba Juárez en sus obras, es importante entender el uso que utilizaban los grandes influyentes de la pintura y el color de esa época, tal es el caso de Tiziano, pues será con dicho artista con el que mantendrá una relación directa respecto al orden de los colores a manera de veladuras.

Así, denotamos, que al tener una paleta de color similar, el orden no será tan variado respecto a su aplicación.

A continuación se destacan los colores más representativos dentro de las paletas de los artistas, así como también aquellos que compartían al momento de realizar sus obras:

TONOS	TIZIANO	JÚAREZ
BLANCO	Blanco de plomo, calcita	Blanco de plomo
NEGRO	Negro Carbón	Negro de humo
AZUL	Azurita, índigo, esmalte de cobalto	Azurita y añil
VERDE	Cardenillo, resinato de cobre	Malaquita, resinato de cobre
ROJO	Laca roja, tierra roja, bermellón	Laca orgánica roja, cinabrio y hematita
PARDO	Tierras, tierra ocre	Tierra de sombra y sombra tostada
AMARILLO	Amarillo de plomo y estaño, litargirio	Amarillo de plomo, oropimente, ocre
NARANJA	Minio	Minio y rejalgar
VIOLETA	Laca orgánica violeta	Laca orgánica violeta y cochinilla

De esta manera, al compartir una paleta similar, los resultados estratigráficos de color no serán muy distantes uno del otro, lo cual ayuda en el proceso plástico de la investigación para entender los resultados obtenidos al aplicar los colores en el orden en que eran utilizados, y definir cuál de ellos es mejor o con cuál es más probable obtener los resultados más acercados a las obras realizadas por el artista Juárez, y lograr entender el uso correcto del color durante esa época.

Como primer acercamiento, relacionaremos el orden de las capas obtenidas a partir de los estudios de restauración ya anteriormente mencionados y explicados, para relacionarlos entre ambos artistas y definir el orden consecuente. Entendiendo que dados los estudios, al no ser muy extensos, solo se pudieron obtener el orden de color para la obtención de las carnaciones, variaciones de rojos y verdes; pero al tener este primer acercamiento podremos entender el orden consecuente para obtener una gama más amplia de color y aplicarla a las obras que se realizaron durante el estudio.

Las carnaciones, al ser el elemento más importante y complejo dentro de un cuadro (debido al ser el elemento con mayor número de capas de color y transparencias superpuestas, así como también su complejidad para la obtención de diferentes tonalidades), nos ayudará a comprender el orden de color que se llevaba a cabo dentro de una pintura, y entender al mismo tiempo el orden que tenían que llevar los colores para generar mejores resultados dentro de la obra, así como también los procesos por los que tendrían que pasar otras tonalidades.

## CARNACIONES

Por un lado encontramos, que los resultados arrojados en los cortes estratigráficos de la obra de Tiziano para conseguir una carnación son los siguientes, considerando que el primer color, será el color con el que se inicia como base para posteriormente colocar los siguientes a manera de veladuras, rescatando tonos entre capas:

TIZIANO

Negro (línea de dibujo)

Blanco de plomo

Índigo (azul)

Albayaalde

Gris verdoso

Laca roja

Albayaalde

Rosado albayaalde

Calcita

Albayaalde

Negro (detalles)

Y por el otro lado, el orden de las capas de color utilizado por Juárez será el siguiente:

JUÁREZ

Negro (línea de dibujo)

Blanco de plomo

Laca orgánica roja (con presencia de gris verdoso oscuro y rojo medio al mezclar rojos)

Azurita (azul)

Hematita (rojo-grisáceo)

Ocre

con variación de amarillo de plomo y rejalgar (rojo naranja)

A partir de esta relación, podemos notar el patrón del orden de color el cual tiene ciertas similitudes al momento de ser aplicadas, quedando de la siguiente manera para la obtención de carnaciones y sus variaciones:

Blanco de plomo (rescatar las luces y generar volúmenes previos a las figuras)

Índigo o azurita (azules)

Gris verdoso

Laca roja o hematita

Ocre  
Amarillo de plomo  
Rosado albayalde  
Rejalgar( rojo naranja)  
Blanco de plomo

Dicho orden se debe a que ambos artistas parten del blanco de plomo como base para yuxtaponer las capas posteriores, aunque por un lado Tiziano intercala capas de blanco después de casi cada color, muy característico de la escuela Veneciana (para rescatar las luces), mientras que Juárez solo lo utiliza al inicio y al final, así como también mezclado en algunos tonos.

Posteriormente ambos emplean el azul en sus distintas presentaciones (Tiziano: índigo, Juárez: azurita) para situar las sombras, y en seguida un tono Verdoso para darle mayor realismo a las carnaciones; en el caso particular de Juárez, se presenta una cantidad de gris oscuro verdoso antes de aplicar un tono rojizo, por lo cual ambos compartían el orden del verde antes de los tonos rojos.

Después del verde, seguirán los tonos rojizos (laca roja o hematita), y en el caso especial de Juárez un tono ocre para lograr destacar con mayor dramatismo las luces de las figuras (Tiziano incorporaba algunas tonalidades amarillas dentro de los blancos); y por último encontraremos los tonos rosados y naranjas (rosado albayalde, rejalgar) con los cuales se le dará ese aspecto aterciopelado al rostro, para que posteriormente se utilice el blanco de plomo como última capa rescatando las luces más destacadas.

De esta manera logrando comprender el orden que se tenía para la obtención de carnaciones, por ser el tono mas complejo dentro de las obras, lograremos aplicar dicho conocimiento para generar una gama de color mas amplia al momento de desarrollar un cuadro. Pues este será la base de la cual partir al momento de aplicar los colores dentro de la obra, así como también aquellos tonos específicos de los cuales se tiene un orden concreto, siempre teniendo en cuenta que el color saldrá y generará un efecto visual al superponerlos uno sobre otro, teniendo claro cuál será

el efecto que se desea lograr o el tono al cual llegar para definir el orden que tendrán estos al final.

### Rojo

En el caso de los tonos rojos, encontraremos que ambos artistas partirán de un tono claro para brindarle luz al color; en el caso de Tiziano será un amarillo, mientras que Juárez, seguirá valiéndose del Blanco de plomo como primera base, para establecer las luces.

El orden dependiendo cada artista será el siguiente:

TIZIANO	JUÁREZ
Amarillo con albayalde y calcita	Blanco de plomo
Amarillo de plomo	Gris verdoso
Laca roja	Blanco verdoso
Rojo bermellón	Rojo medio (laca orgánica roja, naranja minio)
Rojo rosado	Rojo oscuro (cinabrio)
	Rojo claro o bermellón

De tal manera que en el caso particular del pintor Juárez, se vale de un orden similar a las carnaciones, con el uso de verde y azul para establecer las sombras e incorpora los blancos directamente en la paleta mezclados con los tonos; mientras que Tiziano lo incorpora después de cada tono para rescatar las luces y obtener claridad en los tonos rojizos.

### Verdes

Dentro de la gama de los verdes encontraremos una presencia similar en el uso recurrente de verdes y azules grisáceos para definir volúmenes y transiciones de oscuros a claros, dentro de ambos artistas. Destacándose azules medios, claros y oscuros en sus diferentes aplicaciones por cada artista:



### Verde Medio

TIZIANO	JUÁREZ
Blanco	Blanco
Azul grisáceo con calcita	Resinato de Cobre
Índigo	Malaquita
Minio de Plomo	Blanco
Tierras	

### Verde Oscuro

TIZIANO	JUÁREZ
Blanco	Blanco
Tierra ocre o Pardo	Gris verdoso
Albayalde	Tierra sombra
Verde Cardenillo	Blanco de plomo
Resinato de Cobre	Laca roja
Albayalde	Resinato de cobre
Tierra y esmalte de Cobalto	
Gris azulado	
Albayalde	
Índigo y Tierras	

Mientras que en los Verdes claros observamos blanco, gris azulado, malaquita y blanco de plomo, en orden ascendente.

En dicho sentido, encontraremos la presencia notoria de la utilización de azul y rojo, al igual que las tierras para establecer los tonos oscuros, así como también la presencia del blanco intercalado en algunas capas, con la posible solución de rescatar los blancos, o al momento de incorporar una veladura, esta ayude a acentuar los volúmenes con mayor teatralidad, sin perder movimiento.

Con esto último descubrimos que sin importar la tonalidad de color que se plasmara, el orden era evidente respecto a los colores que se aplicaban, pues todos partían de una relación directa a la obtención de las

carnaciones, aunque con una complejidad menor y acentuando el color protagonista en la imagen, ya fuera verde, rojo, rosados o amarillos.

Tiziano y Juárez no solo comparte el uso similar de la paleta y el trabajo a base de transparencias en sus obras, pues también encontramos que la larga carrera de Tiziano abarca temas pictóricos de retratos, paisajes, escenas mitológicas y sobre todo temáticas religiosas, esta última, de gran influencia para el pintor Juárez, cuyos estilos atravesaron diferentes etapas, pero siempre caracterizadas por una carga de color vivido y luminoso, de pinceladas suaves y delicadas en la transición cromática del color, muy característico de la escuela Veneciana de la cual Tiziano formaba parte y por tanto influía de igual manera en las obras de Juárez.

Algunos de los elementos característicos que se pueden apreciar en la obra de ambos pintores, se encuentra el uso de la luz recurrente para unificar dos o tres diferentes planos lo cual genera mayor dramatismo, desarrollada por el mismo Tiziano, el cual manejaba figuras muy clásicas con tonos de un oscuro nocturno o de las primeras claridades del amanecer, muy misteriosas, uniendo así lo terrenal con lo celestial en sus cuadros, preocupación que Juárez de igual modo compartía en sus pinturas.

En la escuela Veneciana denotamos un interés por encontrar un equilibrio entre la belleza ideal y lo natural, teniendo como primicia el color, la luz y el espacio, mientras que la forma a veces pasa a segundo plano. El uso del óleo, permitió a los pintores de esta escuela expresar su gusto por el color y las texturas, de tradiciones Bizantinas<sup>66</sup>, así como también encontramos el interés por los paisajes urbanos y la estética arquitectónica, los cuales fueron parámetros importantes de la estética veneciana, y por consiguiente permearon la obra de Tiziano, y a su vez la de José Juárez. Es importante anotar que antiguamente se pintaba sobre un fondo blanco y posteriormente se matizaban con imprimaciones ocres y rojo luminoso, pero todo esto quedó atrás cuando se comenzaron a presentar tonalidades más oscuras, como grises, tierras o rojos oscuros,

---

<sup>66</sup> Franco Rusooli, Los Grandes Maestros de la pintura Universal: Manierismo y Barroco ( México, edit. Promexa, vol.4, 1981), p, 77.

para presentar tonalidades crepusculares en el fondo. Sobre dichos fondos oscuros se intensificaba las gradaciones en blanco, utilizando, blanco, gris y tierra verde, para poder definir las figuras a manera de grisalla.

Toda esta técnica era trabajada a manera de veladuras, donde el blanco (blanco de plomo) era cubierto con diferentes colores velados, que permitían la refracción de la luz de los colores preservando la luminosidad de cada uno, respetando los blancos más puros para intensificar los volúmenes, profundidades, peso y luminosidad en las figuras, haciendo que cada capa sea visible una sobre otra.

Esta presencia del tono inferior a través de un tono de color sobreexpuesto, da como resultado un gris óptico, el cual generalmente era empleado por los pintores de la época . Toda la pintura estará determinada con tres tonos: luz, medio tono y profundos u oscuros. Por consiguiente, la luz fuertemente cubierta, los medios tonos procedentes del fondo por transparencia, y una imprimación oscura, constituyen los principios del trabajo.

En esta técnica, al igual que en la de Jan Van Eyck<sup>67</sup>, se puede intensificar reiteradamente con blanco sobre las veladuras y volver a dar diferentes tonos a manera de transparencias, los cuales solo pueden aplicarse sobre tonos claros, ya que eventualmente las capas tienden a oscurecerse, así, de igual manera puede repasarse los tonos de la grisalla con verde, permitiendo efectos pictóricos más amplios.

Con dicha técnica, Tiziano pintaba sus cuadros con un gran detenimiento y detalle, los cuales podían notarse tanto de cerca como de lejos, haciéndolas obras muy complejas y armónicas en su totalidad, que con el uso de una paleta amplia y contrastada, hacía que los personajes cobraran vida y tuvieran luz propia.

Y a diferencia de la técnica antigua, Tiziano prefería definir sus dibujos con efectos de manchas en claro-oscuro, trabajando con pocos colores, al igual que la mayoría de los coloristas. Pero siempre impregnándole un carácter notable a su expresión pictórica que lo hiciera único, llegando a

---

<sup>67</sup> Jan Van Eyck considerado como uno de los mejores pintores del norte de Europa del siglo XV y el más célebre de los primitivos flamencos. Logro destacados efectos a través del uso de veladuras, la técnica de pintar con capas de pintura húmeda sobre capas previas de pintura todavía húmeda, aumentando la proporción de aceite logrando mayor luminosidad y colores intensos.

dar un aspecto enigmático que ofreciera algo nuevo, sin dejar a un lado lo atractivo de la técnica.

La utilización pictórica respecto al manejo de capas mediante transparencias es un efecto pictórico imposible de obtener con la pintura directa, pues la superposición de colores genera un espectro mayor de color a profundidad.

Trabajando la degradación tonal de colores simples, con colores contrastantes o complementarios, como sería un tono rojo con valores en verde, pero también con otros tonos, teniendo cuidado en el manejo de las veladuras para no ensuciar los colores.

Tiziano así se declaraba un pintor que solo trabajaba a manera de transparencias, donde los detalles son trabajados finamente, sobre una estructura fuerte de blanco, apoyándose sobre los esquemas de luz esfumados y profundizando con sombras o asentando con un color fuerte para separar diferentes partes de un cuadro, haciendo evidente el blanco sobre un fondo oscuro.<sup>68</sup>

Los aceites más utilizados en esa época para lograr mejores resultados con las transparencias serán la almáciga, el aceite espesado al sol, el aceite de linaza, o el por entonces tan empleado aceite de nueces y los bálsamos, como la trementina de Venecia, aunque se pensaba que Tiziano utilizó aceite de cáñamo en varias obras, pues no llegó a amarillarse por completo el color<sup>69</sup>. En la actualidad se ha comprobado que el aceite de linaza es el ideal para la pintura al óleo ya que si cuidamos la superposición de capas, que debido a la capacidad de absorción de aceite de cada color, variarían los tiempos de secado de los mismos. Por lo que inhibimos que la pintura sufra alteraciones por esta causa.

Así, los cuadros se plantean sobre un fondo de color pardo u otro tono oscuro y se dibujó la figura con blanco de plomo ubicando los volúmenes de las figuras y expandiendo el blanco, desde la luz más fuerte a la más tenue (esfumando), logrando así el gris óptico; pues el blanco repartido

---

<sup>68</sup> *“Lecciones de los grandes maestros del Prado”* (8 abril 2012 (consultado el 21 de Febrero 2018)) editado por Museo Nacional del Prado, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VJLNWfkMpq4>

<sup>69</sup> Tiziano: Técnicas y restauraciones...p, 44.

sobre el pardo a manera de veladura o pastoso refuerza el volumen de la luces, sin perder nunca el dibujo. Es conveniente incorporar al blanco un tono ocre, para mejorar la calidad de las luces y la transición de los tonos de la piel sean más naturales.

La luces no solo son las protagonistas en esta técnica pues las sombras tienen que ir acompañadas conjuntamente con ellas, sino solo terminarían siendo simples manchas sin cuerpo, por ello deben de irse trabajando con pinceladas suaves uniéndose entre sí, colocando los medios tonos sobre estos en capas para generar un volumen contrastado y pueden colocarse capas de gris azulado para generar esa tonalidad de carácter vespertino característico de la época. O dicha tonalidad, puede lograrse con color cobre y barniz de almáciga, tal como lo hacía el Greco, o mezclando azurita, ocre, laca orgánica roja, blanco de plomo y yeso<sup>70</sup>.

Por dicha razón es importante que la técnica sea ejecutada sobre 3 tonos, la luz, el tono medio y los profundos u oscuros, donde la luces pueden ser rescatadas y definidas a lo largo del desarrollo de la pintura, a diferencia de otro tipo de técnica las capas no pueden ser disueltas aunque si modificadas, pues podría incurrirse a la desaparición de la intensidad lumínica.

Sin la luz perdería ese sentido pictórico, pues a diferencia de la pintura directa, si se aplica sobre el fondo oscuro y posteriormente se pinta directamente, es frecuente que el color tienda a obscurecerse por carecer de la corporeidad del modelado en blanco bajo los colores, obteniendo solo así un tono apagado. Esto dejó una huella muy importante en la pintura y es lo que se conoce básicamente como escuela Veneciana.

Dicha técnica será introducida inicialmente por El Greco en España<sup>71</sup>, donde las bases fundamentales ya constituían recetas italianas como las de Cennini y Alberti, entre otros. Lo cual generó una aplicación y base pictórica para Juárez, entre técnicas Italianas, como también Venecianas, aunque más acercadas a la técnica de Tiziano.

Pues variaba la preparación técnica de los soportes, transmitidos por Palomino y Pacheco, que incluían preparaciones de media creta, con cola,

---

<sup>70</sup> Sigaut Nelly, *José Juárez*, p, 296.

<sup>71</sup> Franco Rusooli, *Los Grandes Maestros*, p, 67.

aceite de linaza y blanco de plomo al óleo, cuya técnica se practicaba en Sevilla para pinturas preliminares al óleo, planteando así la imprimatura como único fondo y sobre este desarrollando el verdete; por lo demás se mantuvieron los prototipos italianos.<sup>72</sup>

Así como Tiziano influyó en la obra de Juárez, de igual manera El Greco y Velázquez en sus diferentes aspectos técnicos; que permearon el modo de pintar del artista, en la que el motivo era simplemente un pretexto, donde sus verdaderos intereses se concentraban en la luz, el color y los fenómenos pictóricos puros en general.

Dicha preocupación lo llevó a ser el pintor de la verdad (debido a su gran veracidad, realismo y detalle en su pintura), capaz de captar y traducir al lienzo cualquier efecto y materia, convirtiéndolos en objetos lumínicos y palpables; en sus obras no podría extraerse más que lo que se nos presenta, plasmando lo visible con toda la perfección posible, sin dejar a un lado la técnica impecable, es por dicha razón que sus cuadros estarán cargados de discursos muy elaborados, de hasta dobles a triples mensajes, siendo el retratista de la realidad con los mensajes más refinados y ocultos por excelencia, capaz de esconder mensajes bajo un aspecto inacabado y neutro de sus cuadros; a diferencia de otros pintores, que presentaban retóricas en sus temas y tratamientos teatrales.

Los cuadros de Velázquez deben de leerse con una mirada un poco más profunda, así podremos encontrar los mensajes ocultos o insinuaciones, como también sus verdaderas preocupaciones, donde el manejo de la técnica es crucial para lograr los degradados tonales correctos en relación con la luz.

En sus obras se pueden observar los objetos delimitados, tal y como Juárez lo plantea en sus pinturas, así como también un entorno negro que envolvía a los personajes de gran realismo a manera de una puesta casi teatral, donde las pinceladas son fluidas y difuminadas delicadamente en sus contornos, que al mismo tiempo contrastan con lo etéreo, representado

---

<sup>72</sup>"*Técnicas de Rubens y Rembrandt1*" (22 de Mayo 2015(consultado el 21 de Febrero 2018)) editado por Miluska Dueñas Vera, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wGSlfGm6ouE>

con las posiciones de los personajes y el juego de luces que los acompañan.

La técnica de Velázquez refleja los procesos técnicos de la época, pues antes de iniciar sus cuadros imprimaba el lienzo con una base color rojo oscuro o pardo, que dotaba a los cuadros de esa característica obscuridad, donde posteriormente dibujaba los volúmenes y focos de luz generales, para pasar al tratamiento de capas de color ya fueran pastosas o veladas para lograr mayor profundidad de las figuras y transiciones de color, con la finalidad de glorificar la belleza sensible de las cosas de este mundo.

Velázquez fue considerado el maestro del tratamiento de la luz y por la influencia de pintores que llegaron a la Nueva España, este aspecto permeó a Juárez que tendrá presente la misma preocupación en sus obras al generar atmósferas llenas de focos lumínicos y teatrales que le dan vida a la pintura.

Este tipo de técnicas que Juárez va adoptando a lo largo de su producción, se ven fuertemente ligadas a grandes maestros de la época e influencias importantes que se iban desarrollando en diferentes puntos del mundo, y que a consecuencia de la importación y exportación de obras tanto en España como en el nuevo Mundo, Juárez ira asimilando y adoptándolas para lograr ciertos aspectos técnicos, visuales y espirituales en sus pinturas.

Entre los recursos adaptables que Juárez tomó como partida para su pintura, encontramos diversos tipos de tratamientos y significados, pero a pesar de lo distintas que estas fueran, y del lugar que provinieran, encontraremos que todas buscaban la perfección en la pintura, como medio de expresión para su tiempo.

Entre los movimientos que tuvieron presencia, ya fuera mucha o poca, dentro de la obra de Juárez, podremos encontrar elementos propios de la escuela Florentina, caracterizada por su temática, su composición plana, su estética bizantina y en algunos caso la utilización de elementos

paleocristianos<sup>73</sup>. En este caso, la pintura de carácter religioso, se mantendrá ligada a los elementos iconográficos propios de esta escuela, y por consiguiente encontraremos que la iconografía utilizada en las obras de Juárez está ligada a ella, no solo será este modelo lo que retoma, también el empleo de las dimensiones a través de la profundidad de los planos será característico de sus pinturas, pero que al mismo tiempo el mismo Juárez readapta y mejora con la utilización de la luz y los dibujos arquitectónicos. De esta forma sumando elementos formales tales como la luz, el color, la forma, el espacio, etc., son y han sido siempre una recurrente preocupación para la pintura. Así podremos señalar en que sentido la luz tiene una espacial importancia para resaltar las formas y denotar los mensajes que se quieran dar a entender.

De modo que, el arte se convertiría en aquella herramienta capaz de llegar a todos sus fieles y persuadir a aquellos herejes y dudosos de la religión, mediante un arte que tenía la cualidad de conmover y seducir a través de emociones teatrales. Por ello el Barroco fue uno de los estilos con gran influencia entre los artistas de la época para difundir la propaganda religiosa en cualquier parte del mundo. Es por esta fuerte relación entre pintura y espectador, que Juárez optó por el Barroco, dotar a su pintura de las cualidades más reales capaces de conmover a cualquiera que las observara, pues dicho estilo estaba relacionado directamente con las emociones y los sentimientos.

Se valía de iconografías simples y directas pero sin dejar a un lado lo teatral, queriendo romper las formas manieristas a través del naturalismo y el clasicismo<sup>74</sup>.

Pero entre los recursos adaptables que Juárez utilizaba para su pintura, tenía un interés particular a elementos manieristas para conformar sus obras, pues se puede notar un interés por dibujar como Miguel Ángel y colorear como Tiziano, característica que compartía con los manieristas, pero al mismo tiempo, aunque estos querían romper con el clasicismo,

---

<sup>73</sup> El arte paleocristiano es el nexo de unión entre dos grandes etapas de la cultura y el arte occidental. Nos referimos a la Antigüedad Clásica y a la Edad Media Cristiana. John Beckwith, *Arte Paleocristiano y Bizantino* ( edit. Cátedra, 2007).

<sup>74</sup> Tendencia o estilo artístico caracterizado por la búsqueda de la serenidad, equilibrio y armonía de las formas propias de la tradición greco-romana.



Juárez se mantenía inspirado en los patrones estéticos y filosóficos de la antigüedad clásica, que conjuntaba con el exceso de texturas, escorzos, arquitecturas y de movimientos curvos y teatrales tal como los manieristas lo utilizaban.<sup>75</sup>

Pero al mismo tiempo mantenía una preocupación artística en contenidos alegóricos y simbólicos, como también en la forma, el cuerpo humano, los vestidos, posturas y objetos, cargados de elegancia y gracia, muy parecido a los aspectos técnicos importantes para el Manierismo. De igual manera, se puede notar en la pintura de Juárez, un ligero alargamiento de las extremidades, y cabezas aparentemente pequeñas y de semblante estilizado.

Todas y cada una de las escuelas o movimientos de las que partió Juárez, o fue influenciado por algún artista, permitieron que su pintura abarcara diferentes puntos de estudio dentro de su obra, haciéndola de gran importancia y carga para mostrarnos diferentes formas de resolver un cuadro y que al mismo tiempo convivieran armónicamente unas con otras para generar mayor realismo en sus cuadros, haciendo que su pintura fuera avanzada a su época, por formar su propio estilo alejándose de la monotonía de las normas de cada escuela, utilizando aquellas técnicas que más le conviniesen para lograr diferentes aspectos plásticos en su obra.

En el caso de Juárez veremos la dualidad de estos dos puntos, pues mientras nos representa imágenes estéticas y bellas, las confronta al mismo tiempo con su realidad y su tiempo.

Así, podemos comprender, la manera de representación pictórica que Juárez mostraba en sus obras, la utilización y confrontación estética de uno o más movimientos, logrando que se complementen para generar imágenes realistas y de gran carga técnica para comprender el sentido de una pintura propia de su tiempo, valiéndose de diferentes recursos para mejores resultados, tanto visuales, técnicos y sensoriales.

Todos los elementos mencionados anteriormente nos muestra a Juárez como un pintor versátil y original, con la capacidad de armonizar diferentes

---

<sup>75</sup> José Fernández Arenas, *Renacimiento y Barroco en España* (Barcelona, edit. Gustavo Gil, S.A, vol.VI, 1982), p, 165-171.

modelos pictóricos logrando grandes resultados. A todo esto se le sumarán características propias de la época, que eran importantes mantener, como el decoro (respetuoso con la imagen manteniendo el buen comportamiento) en cada pintura, pues la pintura debía presentar lo que es real en la naturaleza, a manera de historias narradas referente a la religión. Y este último punto es importante resaltar pues, tanto en la antigüedad como en el presente, la pintura debe de representar el tiempo y el momento real de cada artista, una narración de su presente y lo que es.

Convirtiendo a la pintura en un medio de difusión metafórica, alusiones y comparaciones entre objetos, personajes y figuras diferentes, convirtiendo así el cuadro en una alegoría. La cual recopilara preceptos y reglas que ordenadamente con cierto estudio nos guiara a un fin y uso particular que al mismo tiempo genere emociones y reflexiones.

La pintura podría asemejarse a un diálogo de imágenes, capaz de utilizar metáforas, comparaciones, alusiones mediante objetos, figuras o personajes, convirtiéndola así en una alegoría donde dichos elementos ayudarán a narrar la historia propia de su tiempo.

Esto último nos presenta que tanto los aspectos técnicos dentro de la pintura a través de tratados o recetarios como los aspectos teóricos tendrán de igual manera sus fuentes históricas, poéticas, o emblemáticas, que se encontrarán y dependerán de su tiempo, donde el artista las representará mediante formas simbólicas o alegóricas, generando un impacto sutil y directo en el espectador.

En el caso específico del proyecto la pintura será una recopilación de preceptos y reglas experimentadas, que ordenadamente nos encaminará a un buen uso de capas del color tal como se hacía en la antigüedad, preservando la estética y belleza clásica de la figura humana, la luz, el color, los objetos, etc. dotándolos de espíritu propio que nos muestran historias actuales a su tiempo y técnicas antiguas.

La pintura en este sentido servirá como un artificio que imita lo natural y que mediante el ingenio artístico, ya sea por sus influencias o técnicas, nos hace mirar la verdadera naturaleza de las cosas, según lo que se nos presenta a la vista, hablando tanto en un sentido técnico, como también espiritual. Nos referimos a técnico, a aquel proceso práctico donde se

representara la materia visible de lo natural emulando artificiosamente a la misma en la obra, mientras que la espiritual situara a todas las cosas intelectuales no visible que proponen un discurso.

Recordemos que así la pintura nos enseña a imitar mediante líneas y colores todas aquellas cosas imitables, tangibles como intangibles, en cualquier superficie. Que deriven en 4 primeras causas: la necesidad, la utilidad, el deleite y la virtud<sup>76</sup>, cuyas bases eran esenciales dentro de la pintura sagrada.

Las cuatro causas estarán acompañadas de la invención y el dibujo como forma sustancial de la pintura (antiguamente se creía que sin las dos anteriores, la pintura carecería de vida y alma). La finalidad de la pintura en este aspecto será poder relacionar armónicamente los puntos anteriores, junto con un buen manejo de la técnica, tanto del manejo de las sombras, la forma, la luz etc., que ayude a la pintura a impactar al espectador , con una carga estética que deleite.

Las influencias anteriores junto con los artistas que marcaron la pintura de José Juárez, nos presenta diversas técnicas prácticas para desarrollar un cuadro, y todas se relacionan entre si, por buscar una estética de belleza al final de sus obras. Todas y cada una de ellas ayudaron a formarlo como artista único e innovador, valiéndose de diversa herramientas, que antes de ser contradictorias, se fusionaron para lograr resultados únicos y que favorecieron en el desarrollo posterior de la pintura. Y al comprender más respecto a los procesos, lograremos adaptarlos a una pintura actual, donde no dejemos a un lado el legado y evolución pictórica de nuestros antiguos maestros.

La pintura será presentada entonces como una historia del artista, a manera de biografía sobre sus procesos, errores, aciertos, aportaciones, y más. Así, entendiendo su historia, podremos comprender sus procesos pictóricos; esto último es justamente lo que se presenta a lo largo de la investigación, pues se abordan temas históricos y biográficos del artista, así como también aquellas influencias, tanto de artistas como de

---

<sup>76</sup> Alessandro Cecchi, *Pittura Italiana: los Uffizi, Florencia* (Italia, edit. TASHEN, 2001), p, 129.

movimientos que ayudarían a comprender las técnicas que José Juárez desarrollaba en sus pinturas.

Una base importante del trabajo de Juárez será el manejo del color a partir de las transparencias, mediante veladuras sobrepuestas de color. Y dadas las influencias que el artista tuvo con grandes maestros, fue importante estudiar de igual modo los colores que utilizaban y como colocaban sistemáticamente las capas para lograr ciertas tonalidades o efectos dentro de los cuadros.

Todas y cada una de las influencias y técnicas tratadas anteriormente servirán para comprender los procesos plásticos que Juárez utilizaba para realizar sus cuadros, pues al comprender mejor las influencias que tuvo dentro de su formación artística, podremos desarrollar obras con contenidos técnicos similares, rescatando técnicas ya casi olvidadas por los artistas contemporáneos, adaptándolas a su tiempo, generando mayor interés en futuras generaciones y un rescate de los procesos técnicos antiguos que también formaron la pintura Mexicana como tal.

La pintura novohispana podría parecerse indudablemente a la pintura Europea durante la misma época, lo cual nos muestra la fuerte influencia que esta tuvo sobre la formación de los artistas en su momento, pero es importante destacar que la pintura novohispana se ve diferenciada por la manera en que los artistas aplicaban el color. A pesar que cada artista o taller, tenía sus propias influencias y técnicas para solucionar sus pinturas, ellos contaban con una conceptualización diferente al europeo, veían y entendía el color de maneras muy distintas, encontrando un medio para expresar sus sentimientos y encontrar y definir una identidad propia. Así, a través del color y su aplicación, los artistas vieron una oportunidad para destacarse entre los demás y mostrarlo al mundo de una manera creativa y original.

Hoy en día este rescate de efectos cromáticos a través de la técnica novohispana, podría enriquecerse con los nuevos recursos con los que contamos, ampliando las posibilidades en que se podría explotar el color a través del rescate de técnicas antiguas y adaptarlas a nuestro contexto actual.

Pues actualmente se minimiza la importancia del cómo preparar correctamente un soporte o el cómo utilizar el color para lograr un mejor resultado a corto y largo plazo, pues se consideran técnicas pasadas casi artesanales, haciendo que cada vez más artistas olviden este legado, y no aprovechen aquellas aportaciones y transformaciones que ha tenido la pintura para su mejor manejo, generando un desuso pictórico.

Es necesario hacer una revalorización de estas técnicas para poder comprender la importancia del color dentro de la pintura, y no solo verlo como un elemento ya dado o una imagen con color establecido, sino como un generador de emociones.

Hoy en día se cuentan con tantos materiales y posibilidades que deberían ser utilizados para enriquecer nuevamente la pintura, pues el pintor ha sido sin importar su línea de trabajo un pilar fundamental para preservar el color y la historia, siendo este un recurso invaluable.



# CAPÍTULO III

## PROCESOS

Replicando una manera de pintar

## CAPITULO 3 PROCESOS

### 3.1 REPLICANDO UNA MANERA DE PINTAR

Existen diferentes manera de aplicación del color, por un lado a través del pigmento puro mezclado con algún aglutinante, mezclando directo sobre la paleta, yuxtaponiendo transparencias de color, y la combinación de dos métodos. Dado el estudio respecto a la pintura de caballete durante el virreinato es claro que la técnica mayormente empleada fue la yuxtaposición de estratos de color a través de veladuras, haciendo que las investigaciones de restauración ayuden con mayor claridad a definir- aunque no muy específico- el orden de los colores.

Esta técnica podía aplicarse de tres maneras: *uniendo, trazando y golpeado*<sup>77</sup>.

Uniendo: consistía en colocar los colores sobre el lienzo y con un pincel seco, la pintura se iba esfumando para pasar de un color a otro, mezclándolos suavemente hasta generar un aspecto terso y contrastado.

Trazando: consistía en dar pinceladas lineales, generando una unión de colores a la lejanía, muy parecido a la técnica del grabado, lo cual ayudaba a generar con mayor éxito los volúmenes.

Golpeado: conocida también como a pinceladas, esta técnica era de las más difíciles, pues consistía en dar pinceladas directas de color, generando los volúmenes y contrastes a partir del movimiento certero del pincel, haciendo que pareciera acabado el cuadro casi por completo.

Estas técnicas eran las que comúnmente se podían observar dentro de la pintura novohispana, las cuales siempre estaban acompañadas por el buen dibujo y manejo del color, el cual generalmente mezclaban directamente en el lienzo, aunque también existían artistas que mezclaban sus colores en la paleta.

Estas características definen un arte puramente novohispano, por un lado la mezcla del color sobre el lienzo y por el otro la intención de la pincelada que quería expresar el pintor, sin dejar a un lado el trazo y el dibujo.

---

<sup>77</sup> *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006. p, 56.

La suma de los aspectos anteriores estaba fuertemente regida por el orden en que los colores eran aplicados, pues para los artistas, el color era la fuente de luz y vida de un cuadro.

El orden podía variar ligeramente, pero inicialmente una vez elaborado el dibujo, se procedía a contrastar la imagen, con claro-oscuros, determinando las zonas con mayor luz y las sombras con tonos medios, ayudando a entender mejor los contrastes y matices que tendría la pintura.

El orden de los colores estará relacionado a la cantidad de luz que se refleje en ellos, es decir, si se colocaba un tono claro primero y posteriormente un tono más oscuro sobre él, ayudara a dotarlo de mayor luminosidad; a diferencia de colocar un tono oscuro primero y sobre el un tono más claro, entonces le restaría luminosidad al color y haría que este perdiera profundidad. Pero esta técnica también podía ser utilizada para obtener otros colores, pues visualmente al yuxtaponer capas tan delgadas de color, ópticamente hace que los colores se unan formando nuevas tonalidades, ayudando a dotar a la pintura de mayor riqueza cromática.

La teatralidad en la pintura también se encontraba ligada a la utilización del claro-oscuro o blanco-negro, pues el blanco era utilizado para puntualizar las zonas que tenían mayor carga lumínica haciendo que la pintura resaltara, enfocando la fuerza del color, siempre que se lograra difuminar correctamente hacia los oscuros, pues con la luz el color se realza y con el oscuro aún más mediante los matices. Es por esta razón que los artistas novohispanos tenían una gran preocupación respecto a los contrastes y como la luz participaba e interactuaba en la imagen.

Era importante definir la escala de contrastes en tres sencillos tonos: luces, medios tonos y sombras, mediante los cuales se partía para la elaboración de la paleta de color. Esto dependía según el gusto de cada pintor, así como también el manejo del óleo, pues podía ser utilizado tanto por empastes como por transparencias, logrando grandes efectos lumínicos, que se relacionaban directamente con el tipo de pinceladas, como ya se ha mencionado anteriormente.

En la pintura novohispana las transparencias serán las preferidas por los artistas, pues ellos no escatimaban en el número de capas que utilizaban para lograr los efectos deseados. Se recomendaba que al utilizar



veladuras, se dejara secar entre capa y capa para lograr mejores resultados, y no levantar las capas pictóricas, aunque algunos artistas aprovechaban cada capa para combinar colores directamente sobre el lienzo.

También se recomendaba intercalar tonalidades cálidas y frías para generar cambios tonales en la imagen, tal y como José Juárez lo implementaba, así como también baños de color a manera de veladuras para resaltar ciertos tonos.

Desde sus aspectos técnicos la pintura novohispana implicaba un complejo sistema de elementos y tratamientos, los cuales creaban una amplia gama de posibilidades y resultados, donde el color era el protagonista para crear todo tipo de sensaciones, y por esta razón la pintura Novohispana tuvo como protagonista el desarrollo y manejo del color, mediante lo cual buscaron su propia identidad a través de sus valores y legados por una tradición naciente que incorporaba aspectos de su pasado y en lo que se convertirían, sin olvidar quiénes eran y al mismo tiempo generar nuevas aportaciones tanto para su tradición local como futura.

Una vez que se han explicado las técnicas de manufactura virreinal, situando los aspectos técnicos de preparación de los materiales, se explicarán los procesos sistemáticos de color y sus resultados, mediante los estudios realizados conjuntamente con la pintura, logrando definir los estratos de color y su manejo a base de transparencias para lograr así un contraste cromático de capas yuxtapuestas. Con la finalidad de comprender los procesos que se llevaban a cabo en la capa pictórica, la cual definía una identidad personal en la pintura novohispana, rescatando así los elementos más representativos que ayuden posteriormente a una pintura actual, revalorizando un legado pictórico y adaptándolo a nuestro tiempo.

### 3.2 Procesos Plásticos:

A) Durante la primera etapa de la investigación, se seleccionó un cuadro del artista Sebastián López de Arteaga, por ser una de las figuras principales que moldearían la técnica pictórica propia de José Juárez en un sentido más propositivo e innovador a su tiempo.

Dentro del cuadro “Los desposorios de la Virgen”, se seleccionaron dos fragmentos para ser reproducidos (ángeles lado superior izq. y rostro de fraile) y tener así un primer estudio respecto a la paleta, las pinceladas, las veladuras y el comportamiento de estas entre capas, para lograr reproducir la técnica en obras posteriores con un mejor resultado.

Partiendo de la técnica propia del Barroco español, por ser el movimiento característico dentro del Virreinato cuya influencia permearía el arte de dichos siglos, el estudio partirá del manejo del claro oscuro, la teatralidad, la luz, y la acentuaciones de color para entender el comportamiento de la luz sobre los cuerpos, por ser uno de los elementos más importantes dentro de las obras dentro del siglo XVII.



**Imagen 16**

**Sebastián López de Arteaga**

“Los desposorios de la Virgen” ca.1650

Óleo sobre tela

223.5 x 170 cm

MUNAL

Los bastidores sobre los que se trabajará a lo largo de la investigación serán rígidos, (MDF), debidamente preparados; por un lado se lijarán y cubrirán con una capa de cola de conejo para impedir un exceso de absorción por parte de la madera respecto al

pigmento. Y por el otro, se preparó una imprimatura “media creta”, mezclando: 1 vol de blanco de zinc, 1 vol. carbonato de calcio, ½ de cola coagulada , 1/5 vol. de aceite de linaza y 1 ½ de Agua, para posteriormente aplicar capas delgadas sobre la superficie, logrando un aspecto liso y terso, que funcionará como un puente entre el soporte y el pigmento, ayudando a la mejor fijación de color y su perdurabilidad, esto para contrarrestar lo que ocurría cuando un material perjudicaba a la obra con el paso de los años.

A través de los trabajos de restauración de la pintura virreinal se ha podido establecer cuándo las pinturas sufren alteración por su manufactura inicial; el uso de maderas, telas, aceites y barnices que no dejan de actuar con el medio ambiente ha creado distintos daños en las obras, por lo que no replicaremos aquello que sabemos perjudica a la pintura. En este caso una capa pictórica determinada por cada color y su capacidad de absorber menor o mayor cantidad de aceite establece el tiempo de secado por lo que se ha tenido cuidado en trabajar la siguiente etapa solo cuando la previa se ha secado y se mantiene mordiente.



Se parte de un dibujo previo sobre el soporte, respetando el color blanco de la media creta, como se planteaba en un inicio durante el siglo XVI.

Posteriormente se modelan los cuerpos con tonos ocres, para delimitar las luces y las sombras a través de un tono medio.

Siempre respetando el blanco como la zona de mayor luminosidad y protagonismo dentro de la pintura.



El tono medio servirá a manera de grisalla donde se destacarán los elementos mas oscuros o mas luminosos de la obra, lo cual ayudará a situar las diversas tonalidades con mayor facilidad.

El tono ocre ayudará de igual manera a lograr las transiciones lumínicas con mayor naturalidad, así como también generar que las luces parezcan emanar directamente de los cuerpos.



Se modelan las sombras mas destacadas dentro de la composición con color sombra tostada, para delimitar los cuerpos, siempre uniendo los tonos con el fondo, creando una atmósfera etérea y eliminando la rigidez.

Mientras que las luces que tengan mayor fuerza, se resaltarán con blanco de plomo para lograr mayor contraste.



Se comienza a modelar el cuerpo con una carnación de tono medio, obtenida mediante la combinación de amarillo de Nápoles , blanco de plomo, ocre y siena, que servirá para establecer las diferentes gradaciones dentro de los rosados.



Se acentúan las luces con blanco de plomo por segunda vez, para rescatar aquellas que se perdieran al incorporar los tonos carne, y se difuminan entre ambos tonos (a manera de veladuras y sfumato) para establecer las transiciones de color.



Se van incorporando veladuras de tonos rosados para generar contrastes en los cuerpos. Incorporando tonalidades bermellón y carmín en el caso de imágenes de niños, como lo especifica Francisco Pacheco en “El Arte de la Pintura”, logrando esos tonos rosados (ruborizados).



Se trabaja el fondo, comenzando con veladuras de tonos grises para el cielo; incorporando capas de sombra tostada, azul ultramar y negro, con respecto a los tonos oscuros, hasta hacer una transición a tonos medios.



Utilización de veladuras de tono naranja para el fondo y los cuerpos; así como también siena para modelar el volumen de los personajes, logrando un aspecto cálido en las figuras, y que se unifiquen entre sí, logrando una continuidad en la paleta.

Las telas se trabajan a partir de un tono medio, claro y oscuro, modelando así los volúmenes, haciendo variación en los tonos, con blanco de plomo para los claros, y con tierras para los oscuros, entre los diferentes tonos (azul, rojo). Siempre mediante la yuxtaposición del color.



Durante el proceso, se corrigieron las formas y proporciones de las figuras, siempre partiendo del blanco de plomo para borrar, tal y como Tiziano aplicaba en sus obras al hacer alguna corrección.



Se incorporan veladuras de tonos verdes y azules en los cuerpos; para lograr un mayor realismo en las carnaciones de las figuras.

Se incorporan capas de tonos rojos y rosados que ayudan a generar mayor volumen y calidez al cuadro, ya que las capas anteriores de dichos tonos se perdieron al incorporar los tonos verdes y azules.





Se trabajan las luces de los cuerpos con veladuras ocres, anaranjadas y blancas para lograr una mejor transición de color y de la luz.

El tono azul se hace presente con mayor fuerza en el fondo, al igual que en ciertas zonas dentro de los cuerpos.



Se sigue trabajando el cuerpo con veladuras rosadas, tonos carne y sombras, solo a manera de detalles finales, lo mismo que con las manos, pies y rostros, al igual que elementos del fondo.

Las telas son unificadas en sus volúmenes con veladuras mas diluidas con blanco y sombras, para lograr mayor movimiento y menos rigidez.



Se marcan las luces mas brillantes con blanco de plomo y se exagera el uso de bermellón y carmín en las figuras y las flores; para lograr un naturalismo en la imagen con aspectos teatral.



Para finalizar se establece una pátina con negro y amarillo para lograr el aspecto antiguo de la obra y apagar los tonos mas brillantes, pues dentro de la estética virreinal no eran tan marcados los brillos propios del color, a diferencia de obras conocidas de José Juárez.

La siguiente reproducción es parte de la misma obra de Arteaga. Se selecciono un rostro por ser sin duda alguna el elemento mas elaborado, con mayor estudio de capas y contrastes dentro de las pinturas del virreinato, estableciendo y comprendiendo con mayor exactitud el manejo

de los colores y las luces dentro de una obra , logrando de tal manera reproducir la técnica en imágenes similares en composiciones mas actuales.



En este cuadro, se hace la variación del tono natural de la imprimatura blanca, hacia una capa pigmentada de tono almagre, muy propia de artistas de inicios del siglo XVII, para dibujar sobre esta el boceto y sacar gradualmente las luces del rostro con blanco de plomo, para lograr un mejor volumen.



Se delimita el fondo con sombra tostada, azul y una cantidad menor de negro, para incorporar los oscuros a la figura de manera gradual, y así unificar el rostro al fondo (líneas difuminadas).

Se incorporan tonos rojos para su vestimenta y el gorro, todo mediante veladuras, tanto en sus variaciones de tonos claros como oscuros.



A diferencia del primer cuadro, se modelan los tonos verdes y azules dentro del rostro después de los blancos, para generar un volumen y contraste entre estos así como también con los tonos piel y rosados, logrando un mejor realismo en las carnaciones, que ayudará posteriormente para el volumen y los oscuros.



Se adicionan tonos piel, respetando el color de fondo para las zonas mas oscuras, logrando obtener volúmenes marcados en el rostro, mientras que la pincelada se usa suave y suelta, modelando los volúmenes con el movimiento.

Es importante que entre las veladuras se respeten los tonos anteriores en las zonas donde mas se acentúen dichos colores. Tal es el caso de los verdes y azules, pues serán estos los que ayuden a generar naturalidad al rostro.

Mientras que en las luces, se acentúan y rescatan con blanco de plomo y una cantidad menor de ocre para hacer una transición entre las luces.



Posteriormente se acentúan las sombras con sombra tostada o alguna tierra, para unificar el fondo con la figura, ayudando que las transiciones de color entre las luces y las sombras no sean rígidas y aplanen la figura.

Todas las capas estarán trabajadas con la técnica de esfumato para unificar los tonos y las variaciones de color entre cada uno de ellos, sin ser el cambio tan evidente.



De igual manera se trabajan veladuras con sombra tostada, siena y ocre, generando en el rostro mayor volumen y contraste. También se incorporan veladuras de tono rojizo muy diluidas, para generar la luz rojiza del ambiente, como lo muestra la imagen original.



Se trabajan los tonos rosados y rojos con mas marcaciones logrando unificar el rostro, pero al mismo tiempo se trabajan las luces con blanco de plomo y ocre para iluminar las zonas con mayor luz, unificándolas con los tonos carnes y rojos.

La barba se trabaja de manera difuminada completamente, solo acentuando los tonos mas oscuros y las luces, mientras que se coloca una veladura homogénea de tono ocre y toques de siena.





Nuevamente se rescatan luces con blanco de plomo, tanto en el rostro como en la barba.

Y se comienza a oscurecer paulatinamente los bordes del rostro, para unir con el fondo, sin hacer delimitaciones muy marcadas, y eso propicie que la figura parezca recortada.



Trabajo de veladuras, con tonos piel y rojos, para rescatar tonalidades y volumen, incorporando luces y sombras gradualmente a dichos tonos.

Se retoman los detalles de la barba, pelo y cejas para generar unión entre estos dentro del rostro, incorporando tonalidades de las carnaciones, tal como Francisco Pacheco señala en el libro "El arte de la pintura".



Se exageran las tonalidades rojizas y rosadas en el rostro, para unificarlas con las sombras.

Se delimitan las luces dentro del rostro para ser incorporadas a manera de volumen, dadas por la dirección de la pincelada.

Y finalmente se aplicará una capa homogénea de color humo para apagar el brillo de los rojos.



Dentro de la última fase del cuadro, se suavizan las líneas (difuminando los contrastes entre tonos y líneas muy marcadas para darle unidad al rostro.

Se aplica una veladura de color ocre rojizo para lograr el aspecto antiguo del cuadro y la luz roja de la atmósfera de la imagen.

Dentro de las dos primeras obras realizadas, encontraremos diferentes resultados con respecto a la naturalidad y realismo de la imagen, esto es debido a que ambas conllevaron diferentes estudios y aplicación ordenada del color.

En este caso, denotamos que el cambio en el orden de alguna capa, generará un impacto visual significativo, por lo que se observaron resultados favorables en la aplicación de cierto orden del color, y otros que no funcionaron debido al comportamiento de la veladura sobre otro tono, ya fuera porque no resaltaba el tono o el contraste no favorecía para lograr unificación entre ellos.

Varios aspectos sobre los que se basaron los dos primeros estudios, están dirigidos por el libro de Francisco Pacheco "El arte de la pintura"<sup>78</sup>, donde nos explica la manera de trabajar las luces, las carnaciones y las pinceladas, mediante un estudio de color inspirado en los grandes maestros, como Tiziano, Caravaggio y Velázquez, entre otros. Aunque no se explica el orden exacto de los colores, si podemos darnos una idea respecto a la paleta y los tonos mas utilizados en aquella época, lo cual ayudará de gran manera a conformar una paleta similar a la de la época virreinal, generando así una gama cromática mas compleja.

La paleta propiamente de la que se parte será reducida en tonalidades ya creadas directamente de fábrica, simplemente se utilizarán aquellos colores logrados mediante una paleta similar a la de la época, pero adquiridos en el comercio especializado por ser el material mas recurrente entre los artistas contemporáneos hoy en día, y por lo que la relación de estilo antiguo se unificará con la contemporaneidad; será una técnica antigua, creada a base de materiales, iconos, materiales e ideas propias de su tiempo, pero nunca olvidando las técnicas de un pasado que se replican y utilizan para lograr un mayor interés entre los espectadores y artistas futuros.

---

<sup>78</sup> Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura* (España, edit. CATEDRA, 1990).

Podremos rescatar de estos dos estudios la importancia de colocar en un orden específico todas y cada una de las veladuras, pues si se omite un paso, o se adelanta, el resultado será visiblemente notorio; tal es el caso de los tonos verdes y azules:

Dentro del 1er. cuadro dichos tonos fueron incorporados a manera de veladuras muy diluidas sobre los tonos carnes, lo cual generó que no se lograra un volumen ni aspecto natural de las carnaciones.

Mientras que en el 2do. cuadro, dichos tonos se aplicaron a manera de veladuras más rígidas, acentuando los volúmenes y tonalidades donde se necesitarán; lo cual logró que el volumen resaltara con mayor naturalidad y el aspecto de la piel fuera más realista que en el cuadro anterior.

Otro punto importante que se tiene que tener presente, será el trabajo conjunto del fondo con la figura, unificando ambos tonos con técnica de difuminado, con pincelada suave y suelta, donde ambos se unifiquen y compartan tonalidades, haciendo que estas tengan una unión visual y no parezca un recorte independiente al fondo.

Por otro lado, el manejo de las luces siempre estará trabajado con blanco de plomo, por ser el que genera mayor refracción de la luz y ser el blanco por excelencia entre los artistas de la época. Dicho trabajo de las luces siempre estará acompañado del tono ocre o amarillo, para lograr mejores transiciones entre los tonos carnes, oscuros, claros etc.

El Blanco de plomo funcionará también como una herramienta indispensable para dibujar los primeros volúmenes de la figura, siempre acompañado de un color base de fondo (almagre) para resaltar fácilmente las luces y sus volúmenes. Tal fue el caso del 2do. cuadro, donde en lugar de utilizar el fondo blanco natural de la imprimatura, se pigmentó de un tono almagre, para posteriormente incorporar las luces de la figura con blanco y facilitar el estudio de los volúmenes y la aplicación de los tonos consecuentes; a diferencia del primero.

Por último un punto importante el cual se tiene que tener en cuenta al pintar barbas, cabellos, cejas, etc., será unificarlos directamente con los

tonos de la piel, tal como señala Pacheco,<sup>79</sup> donde los cabellos comparten tonalidades de carnosidades a manera de difuminado para lograr mayor naturalidad en ellos.

Una vez comprendiendo el comportamientos del color, las veladuras y las pinceladas, podremos llevara a cabo cuadros que conlleven una complejidad mayor del color, pero teniendo presente aquellos errores y aciertos obtenidos con anterioridad para lograr mejores resultados en la imagen e incorporando un orden especifico entre capas basándonos en estudios previos de restauración a obras del pintor José Juárez, así como también la relación que existe de color entre el artista y Tiziano.

Todo el preliminar con la finalidad de entender el orden sistemático de las capas, tal y como eran utilizadas, para lograr el realismo en la pintura, con una carga indiscutible de teatralidad, pero siempre acompañado de su eclecticismo e innovación, adaptándolas a su tiempo.

Por lo cual dicho estudio de técnicas estará fuertemente relacionado con la adaptación a nuestro tiempo, así como el uso de temas contemporáneos para una mejor relación con el espectador de nuestro tiempo.

**B)** En la segunda etapa, se desarrollaron dos obras, con técnicas pictóricas Novohispanas, basados en estudios de capas de color del artista José Juárez, con la finalidad de comprender el orden exacto de las capas, así como también su factibilidad para obras futuras, teniendo en cuenta aspectos importantes como el color y la luz, así como también el dibujo y la estética actual.

Nos referimos a una estética actual, en relación al tema, modelo o estándar de belleza que hoy en día se maneja y se ve en diferentes medios de publicidad, pues este último será un ancla a través de la cual dos aspectos se unirán en diferentes líneas de tiempo.

Como ya sabemos antiguamente los estándares de belleza eran impuestos directamente por los cánones europeos, por lo que todas y cada una de las obras creadas a lo largo del Virreinato tenían que cumplir ciertos

---

<sup>79</sup> Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, p, 499.

estándares estéticos definidos en los tratados de pintura, mediante los cuales los artistas se basaban para crear a sus personajes y las escenas a representar.

Esto mismo sucede hasta nuestros días, pues aunque no existan tratados propios de la pintura que nos dicten una cuantificación estética, si existirán revistas, periódicos, folletos, paginas web, programas, etc., donde nos muestren personas con cánones estéticos aceptables dentro de nuestra contemporaneidad, dichos modelos están estructurados dentro de un dictado estético que hasta el día de hoy nos rige, para demostrarnos qué es o no bello.

Esto último será el punto a través del cual se partirá para crear las composiciones pictóricas, utilizando modelos de revistas o programas de TV para definir una idea o boceto, pero aplicando la paleta estudiada de José Juárez y tal como los artistas Novohispanos lo llevaban acabo.

Todo esto estará estrechamente ligado a la utilización de óleo de marcas contemporáneas, que sean similares, manteniendo y respetando la paleta reducida y a partir de esta para crear la gama cromática completa que él empleaba.

Todos los materiales y herramientas, así como los estándares estéticos y compositivos estarán ligados a nuestra contemporaneidad, con carga de iconografía POP (comercial), que se relacione a nuestro tiempo, pero aplicando a manera de rescate de la técnica Virreinal y su color.

Recordemos que el orden varia según la tonalidad de carnación que se desea obtener y el orden de la paleta, tanto la de Tiziano como la de Juárez, estarán afectadas por el uso intercalado del blanco en cada tono como Tiziano o incorporado directamente en la paleta como Juárez. Por lo que el 1er cuadro estará trabajado en el orden similar al color de Juárez, pero rescatando casi en cada capa el blanco, mientras que el segundo cuadro, solo estará incorporado el blanco directamente en la paleta, acentuando los blancos mas puros al inicio y final. Con la finalidad de obtener mejores resultados, de gran carga realista, pero logrando entender el orden correcto de color entre capas.

Así conseguiremos entender la relación que el artista tenía con el estudio del color y la luz, a través de uno de los grandes maestros de la pintura (Tiziano), incorporando elementos que ayuden en una pintura mas natural.

El orden estará definido por los estudios de restauración realizados por los investigadores Javier Vázquez y Tatiana Falcón, incluido en el texto de José Juárez<sup>80</sup>, quedando de la siguiente manera:

Fondo pigmentado de tono almagre

Negro del estudio del dibujo

Blanco de Plomo

Laca roja (se respetara la pigmentación natural de tono almagre del fondo)

Gris verdoso

Azul

Laca roja

Ocre o amarillo

Anaranjado

Rosas o carnes

Negro

Blanco

Y en el caso específico de los materiales implementados por Juárez encontraremos la incorporación de lámina de oro y oropimente en ambas obras. Al igual que los colores violetas y sus derivados.

Durante el desarrollo de las siguientes obras la preparación de ambos bastidores partieron de la misma manufactura. Ambos fueron bastidores rígidos de lámina de MDF, con preparación de cola de conejo, imprimatura de media creta, y una capa extra pigmentada con color almagre.

---

<sup>80</sup> Los estudios e imágenes son tomadas del libro: Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar* (México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002), correspondiente al estudio de capas a cargo de los investigadores Javier Vázquez y Tatiana Falcón, incluido en el texto de José Juárez. p, 283-306.



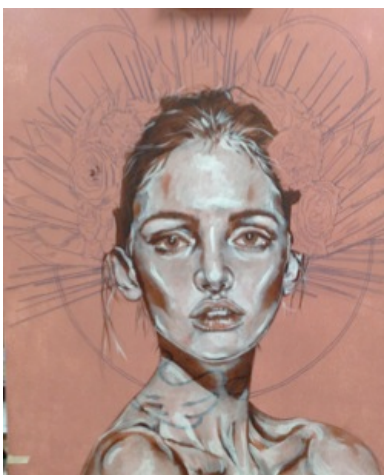
Como primer paso, se elaboraron dos bastidores, con la técnica de imprimación que ya se había utilizado anteriormente con los primeros cuadros.

Posteriormente el 1er cuadro seguirá el orden ya anteriormente mencionado, con la única variante de colocar capas de blanco intercaladas después de cada tono.

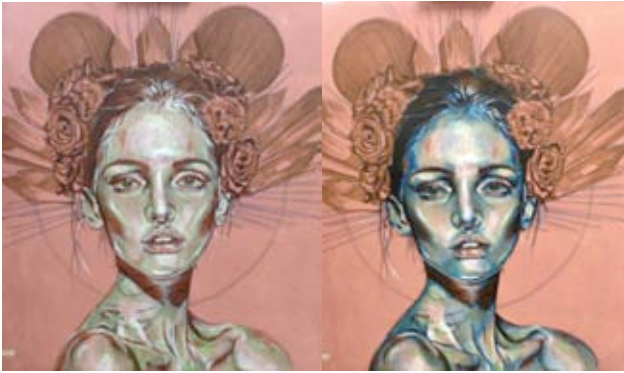


Se dibujan los volúmenes de la figura con un tono sombra tostada en lugar de negro carbón animal, para definir las zonas más oscuras dentro del rostro.

Respetando el tono almagra del fondo, para ser incorporado posteriormente con otras tonalidades.

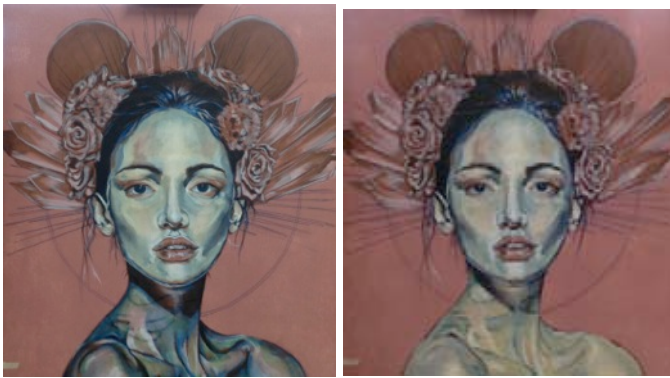


Primero es necesario entender donde están ubicadas las sombras o tonos más oscuros (sombra tostada) de nuestra figura, y posteriormente marcar las luces con blanco de plomo para delimitar las zonas más iluminadas o claras.



Para lograr tonos mas naturales y reales en la piel, se colocan veladuras de tonos verdes y azules. Para lograr una mayor profundidad y contraste entre capas.

Es necesario que cada pincelada que se de en el cuadro siga la dirección natural de la figura, modelándola y profundizando cada elemento para evitar que la imagen se aplane.



Una vez delimitados los tonos azules y verdes, se colocan veladuras de tonos medios, utilizando blanco de plomo y amarillo de Nápoles en menor cantidad, para unificar las veladuras pasadas y suavizar los tonos mas brillantes.

Incorporando tonos rojizos con laca roja para los labios y contorno de ojos.

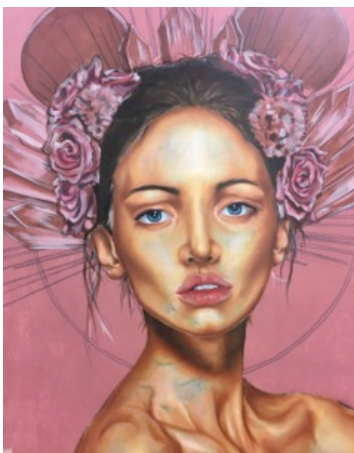


Las veladuras consecuentes a este paso, serán una mezcla de tonos amarillos y blanco, para acentuar y rescatar las luces de nuestra figura y dotarla de un brillo natural de la piel, lo cual nos ayudará a modelar con mayor facilidad el volumen, cuando coloquemos los tonos rosados o rojizos de la piel.

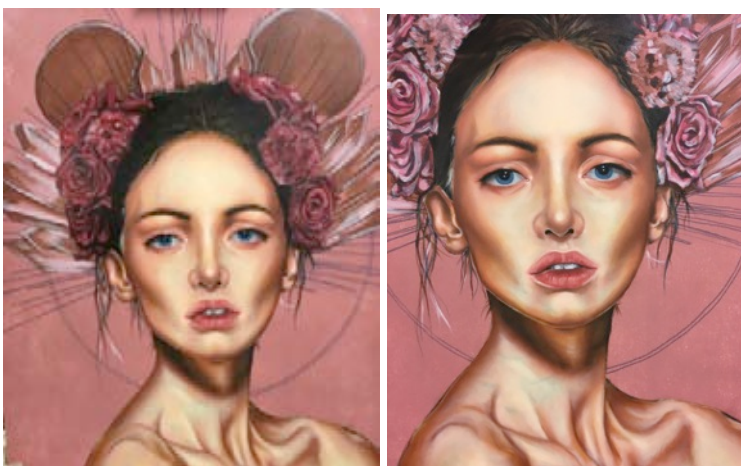




Se aplicaron veladuras de tonos naranjas para ayudar a iluminar los blancos y los amarillos, los cuales harán la transición de tonalidades, hacia la piel y sobre ellos se pudo comenzar a oscurecer las zonas con sombras, sin que estas parezcan cortadas entre un cambio de tono a otro. Se incorporan tonos ocre cerca de las luces mas marcadas dentro de la figura, rescatando al mismo tiempo estas con blanco de plomo.



Se oscurecen las zonas con menos presencia de luz con sombra tostada, azul, e incluso siena tostada, para generar un mayor número de contrastes en la piel y eso le da un mayor realismo, sin olvidar que todas las pinceladas son colocadas siempre en dirección al volumen de la figura, sin empastar, salvo en algunos casos con las luces para que estas se destaquen en el rostro. Se acentúan tonos anaranjados.



Después de colocar los tonos amarillos y anaranjados, se cubren con veladuras tenues de tonos piel, buscando el tono mas acercado al que se desea (tono medio). Se comienza a modelar con mayor detalle los tonos mas oscuros y claros, al mismo tiempo que se incorporan tonos rojizos paulatinamente.

Los tonos oscuros se colocan en las zonas que ayuden a profundizar la figura, de manera paulatina, dejando secar bien capa tras capa, antes de incorporar una nueva veladura, pues de no ser así, se pierden los colores anteriores.



Lo que respecta a los tonos rojizos, estos son colocados en las zonas donde mejor convenga para acentuar elementos del rostro, y se yuxtaponga en el exceso de luminosidad y contrarreste los tonos amarillos del rostro, para que no genere un aspecto enfermo y con ausencia de color en los tonos carne.

De nuevo se rescatan las sombras, y se aplica una capa de blanco de plomo para modelar nuevamente las luces e ir generando el volumen del rostro paulatinamente con la transición de tonos a manera de veladuras.

Las rosas son modeladas con el simple manejo del pincel con tonos rojos, azules y violetas para obscurecer, y en el caso de los tonos claros, son armonizados con blanco de plomo .

Los tonos rosados son destacados mediante veladuras tenues sobre las capas anteriores para lograr un mayor realismo en la piel y las rosas.

En la época del virreinato del siglo XVII, se comenzó a utilizar el oropimente, para dorar, e incluso mezclar con otros colores. Pues buscaban destacar los tocados de las vírgenes y santos, dándoles un aspecto celestial que solo este pigmento lograba, pues refractaba la luz y a la vista del espectador este generaba un brillo único y dinámico.



Este pigmento se utiliza de dos maneras; la primera es a base de óleo mezclado con ocre , sombra tostada y blanco de plomo, que permite pintar elementos que simulen dorados y pueda ser empleado con otros tonos para generar sombras o luces, pero sin perder ese brillo característico o directamente con óleo dorado.



La segunda será la implementación del oro a manera de hoja de oro, la cual se adhiere a la superficie plana del cuadro con cola de conejo; esta hoja de oro, a diferencia del pigmento, es aun mas brillante que la anterior, pues esta es una película brillante que refleja la luz y genera destellos naturales al interactuar con el cuadro, lo cual ayuda a acentuar esos elementos celestiales de un cuadro , tal y como lo hacían en el virreinato.



Es importante destacar que al utilizar hoja de oro se delimite bien la zona donde se colocará, al igual que tener los recortes exactos de la figura, para evitar ensuciar el área de trabajo u otros elementos que no se desean dorar.

Los fondos por otro lado pueden ser trabajados simultáneamente con las figuras principales o después de estas, dependiendo lo que se quiera pintar. Pero es recomendable que si cuenta con varios elementos el fondo, se pinte de atrás hacia adelante para que la última figura que se trabaje, resalte y se destaque mas dentro del cuadro.



Por último se trabajan los tonos negros y se rescatan una última vez las luces con blanco de plomo directo, incorporando veladuras tenues de tonos rosados. Al final se aplica una veladura de gris azulado, la cual ayudará para unificar la figura y apagar los tonos amarillos.

Dado que el segundo cuadro fue trabajado en conjunto con el primero, los procesos son muy similares, a diferencia del rescate de blanco entre cada capa de color, pues en el 2do. cuadro el blanco de plomo se encontrará mezclado directamente en los tonos y solo es utilizado puro al inicio y final del cuadro.

Por dicha razón, en el siguiente desarrollo pictórico se resumirán los procesos y solo se destacarán las diferencias y problemáticas que tuvo dicho proceso.

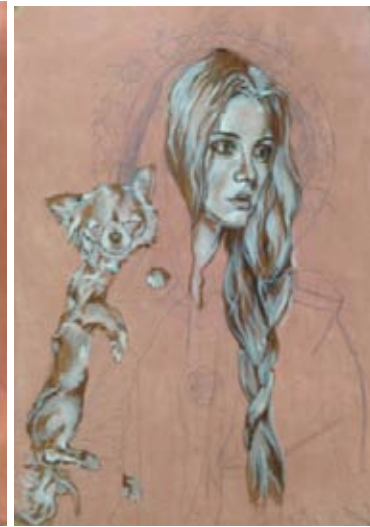




Bocetaje



Delimitación de tonos oscuros con sombra tostada.



Delimitación de luces de la figura con Blanco de plomo.



Utilización de veladuras con tonos verdes y azules, para generar los volúmenes y dotar al rostro de mayor naturalidad al momento de aplicar veladuras de tonos carnes y rosados.

A diferencia del primer cuadro, en este se generan los mismos pasos del rostro del modelo como en el anterior y es aplicada la misma técnica para el perro, pues es importante modelar los volúmenes y no aplanar la figura.



En las capas posteriores a los verdes y azules, se moldeará con blanco la ropa del personaje, marcando las direcciones y volúmenes con la pincelada, siempre suave y amañera de esfumado.

Lo que respecta al rostro, se aplicará una capa de blanco de plomo con amarillo de Nápoles, para unificar los tonos anteriores, sin perder algunos tonos verdes y azules, que ayudarán al volumen y realismo de la piel.



Aplicación de veladuras, que van de los tonos medios con amarillo de Nápoles y blanco, a veladuras con tonos anaranjados y ocre para iluminar el rostro.

En el caso del cabello se utilizan tonos medios de azules y verdes, siempre respetando el blanco que se ha puesto anteriormente, al igual que las sombras, para no perder el volumen y movimiento de la figura.

Lo mismo aplica para el desarrollo de la figura del perro, omitiendo los tonos amarillos, pero modelando con tonos rosados (dependiendo los tonos predominantes que se utilicen para este tipo de figuras).



Se aplicarán tonos amarillos y ocre para iluminar la piel, y al aplicar el blanco se logre un brillo natural en esta.

Se trabaja el cabello unificándolo con el rostro, a través de los tonos ocre y amarillos, y posteriormente se incorpora una veladura general de azul con blanco de plomo, logrando un tono medio (el cual no afecte en las veladuras oscuras, ni claras) donde se puedan trabajar las diferentes tonalidades de este.

Mientras que el perro es trabajado incorporando veladuras amarillas y rosadas.



El uso de los naranjas será utilizado en las zonas donde se acentúen las sombras mas marcadas, pues funcionara como una unión entre el tono claro y la sombra dentro del rostro donde se unan a manera de degradado, siempre difuminando el color.

En el pelo, se trabajan los tonos claros, con blanco de plomo, al igual que en la figura del perro.

Se va estructurando el velo con tonos violeta, y blanco de plomo mezclados, al igual que la camisa, con blanco de plomo y laca roja, respetando el tono natural del almagre de fondo para incorporarlo en el cuadro.



Posteriormente, se aplican los tonos piel, para unificar las tonalidades de las veladuras anteriores, y se oscurecen las áreas de sombra, siempre respetando los limites puesto por los tonos verdes y azules, para no cortar con la figura, o aplanar el volumen logrado con anterioridad.

Se trabajan las telas, siempre a manera de veladura; comenzando del tono mas fuerte al mas claro, y posteriormente aclarando mas solo con veladuras suaves.



Se trabajan los tonos medios del perro a manera de mancha, la cual se unificará con tonos claros y oscuros, detallando el movimiento de su pelaje, en el cual pueden incorporarse tonos violeta, puesto que Juárez contaba con dichas tonalidades en su paleta (lo mismo con el velo).

El cabello se recomendó trabajarlo por zonas a manera de manchas y posteriormente detallar cada uno de los pelos independientemente, para generar movimiento y contrastes de luz, logrando mayor realismo, tal y como Pacheco lo menciona en "El arte de la pintura".

Las telas son trabajadas sutilmente con pinceladas largas y suave, para evitar marcas que no correspondan con la textura de la tela( si así es el caso), y al utilizar tonos negros, es recomendable usarlo acompañado de otro tono (azul, rojo, verde, etc.), para no aplanar los elementos que contengan dicho tono, y las luces que se representen tengan un mejor volumen e iluminación .





Al igual que en el primer cuadro, se utiliza hoja de oro con el mismo proceso, para detallar ciertos elementos de la vestimenta y el tocado de la cabeza.

El perro se detalla con diferentes tonos de rosados, (bermellón, laca roja y blanco de plomo), incorporando tonalidades rojas y rosadas dentro del rostro de la figura.



Se detallan los elementos de las telas solo con el contraste simultáneo de veladuras de los tonos medios de cada una de las prendas.

Se aplica una veladura extra para acentuar las luces mas brillantes de la figura, y se compensa con oscuros que lo complementan.

Así como también se resaltan los tonos rojos dentro del rostro (labios, contorno de ojos) para lograr un mayor dramatismo.

También se detallan las luces brillantes del tocado en la cabeza, partiendo del amarillo, ocre y blanco del centro hacia fuera.



Se rescatan las luces con una veladura uniforme de blanco de plomo, degradando el tono para unificar los contrastes, logrando así mayor realismo y una textura aterciopelada en la piel, respetando las capas anteriores.

Por último se crea una capa de gris azulado, a manera de veladura tenue, para contrarrestar el exceso de iluminación de los tonos amarillos y ocre en el rostro.

Dentro de la realización de los cuadros anteriores encontramos un orden igual respecto a la aplicación de las capas, pero la variante será la aplicación del blanco; mientras que en el primer cuadro se aplica paulatinamente después de cada capa de color, a la manera de Tiziano, en el segundo el blanco va mezclado directamente en las combinaciones de los diferentes tonos (no siempre serán todos), lo cual ayuda a que la piel tome un aspecto terso y al mismo tiempo inclinado hacia los tonos pastel, haciendo que las tonalidades sean más etéreas, muy parecidas a las obras de Juárez.



Para finalizar se incorporan todos los detalles a la obra.



Mientras que en el primer cuadro el intercalar blancos ayuda a acentuar las luces, logrando un brillo interno que emana directamente de la figura, haciendo un rostro mas natural y realista, a diferencia del segundo, pues aunque también logra de igual manera un gran realismo, este se acerca mas a imágenes religiosas.

Ambas técnicas son favorables para lograr imágenes realistas dentro de la pintura, pero sin lugar a duda, será la segunda la cual ayudará a entender propiamente la visión del artista Juárez y su manejo del color, aunque no sería de extrañarse que él también llegara a incorporar los blancos intercalados entre tonos, según el tipo de representación que necesitara, de ahí que radica el eclecticismo propio de Juárez, por su constante innovación y aplicación de diversas técnicas para lograr mayor dramatismo y realismo a sus obras.



**C)** Dentro del tercer estudio ya se tiene un conocimiento mas amplio respecto al comportamiento del color y las veladuras, por lo cual las obras subsecuentes serán desarrolladas partiendo del orden definido del Pintor José Juárez. Lo que respecta a los temas serán propiamente temáticas pop con imágenes contemporáneas armonizados con elementos compositivos de interés personal, adaptadas en un contexto virreinal o

antiguo, haciendo de estas imágenes un símil a reproducciones de pinturas clásicas, pero que se relacionen entre si en diferentes épocas pero con contextos similares; Incorporando temas Kitsch en cada uno de ellos, al igual que en las obras previas de esta investigación, pero esta vez destacando la teatralidad y tenebrismo propio del barroco muy utilizado por el artista Juárez, que podrían ser sus equivalente en el pasado, por su carga simbólica o simplemente popular.

De esta manera las obras a continuación tendrán un desarrollo técnico similar a las obras anteriores, solo que se destaca el manejo del color y la luz, pero con elementos que las sitúan dentro de nuestro contexto actual.

Puesto que ambas obras fueron realizadas al mismo tiempo, sin diferencias entre las aplicaciones de color ; a continuación se desarrollará la explicación de su proceso en conjunto, marcando las diferencias individualmente.

El orden de las capas no cambiará debido a que se obtuvieron resultados favorables con anterioridad y solo se modulará el contraste y los tonos directamente en la paleta, según lo que se dese obtener, pero manteniendo siempre el trabajo paulatino de veladuras, capa sobre capa y una pincelada suelta, donde el pincel marque las direcciones de los volúmenes. Así como también el uso del blanco entre capas y mezclado directamente en la paleta con sus diferentes tonos según los resultados que se deseen obtener.



Como en las obras anteriores, los bastidores son preparados con una imprimatura definida previa, mas una extra pigmentada de color almagre, para comenzar sobre una base tonal que nos ayude a definir el trazo.

En seguida se definen las sombras o tonos mas oscuros con sombra tostada para comenzar a establecer las luces y sombras.



Dentro del trazo, es importante definir los tonos con mayor luz y aquellos límites que correspondan a las áreas con tonos más oscuros, procurando modelar con el pincel al mismo tiempo que se va colocando el color, logrando así un mayor realismo en los volúmenes, y esto nos facilite ir colocando las veladuras sin perder el dibujo ni el volumen ya establecido.

Se establecen las luces con blanco de plomo al mismo tiempo que se modelan



A diferencia de las obras previas, en estos cuadros se trabaja el fondo en conjunto con los rostros para crear una unificación visual de ambos.



Después de colocar sombras y luces, se crea una veladura de tono azul sobre el rostro, procurando siempre seguir el movimiento y la línea natural del rostro y su volumen.

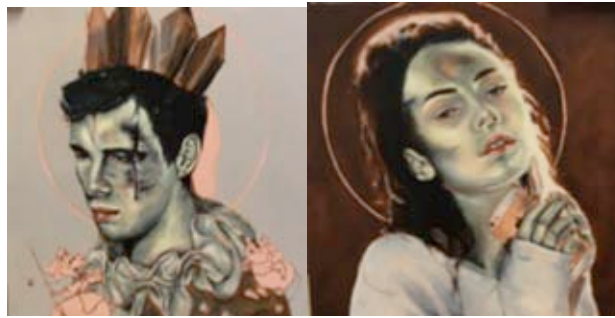
Después de colocar la veladura azul, se coloca la una de color verde, para poder definir las zonas donde el volumen es más importante de establecer dentro del rostro.

El color azul nos ayudará para definir las sombras, y estas no tomen un aspecto plano; mientras que el tono verde, nos ayudará a definir el volumen dentro de las áreas con mayor luz y así dote de un

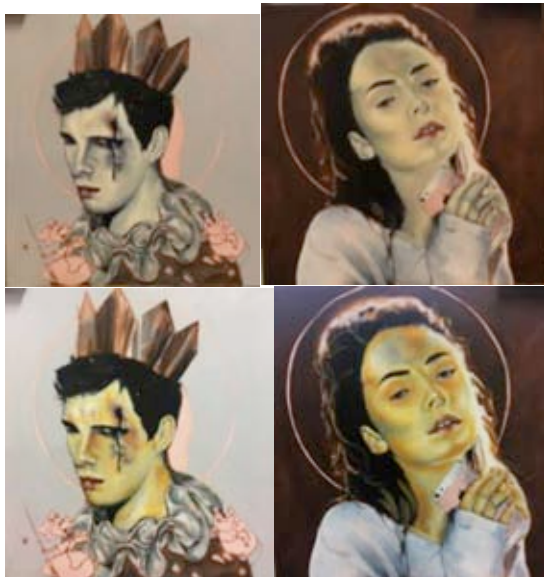


En este caso, a diferencia de los cuadros anteriores, se colocará una capa más antes de colocar los tonos medios, pues en el caso del rostro del hombre, cuenta con tonos color violeta; pues el tono de piel es más claro y predomina de manera formal una herida en la cabeza, que genera tonos hacia los verdes y mayormente violetas o morados.





Una vez delimitados los tonos azules y verdes, se colocan veladuras de tonos medios , utilizando blanco de plomo y amarillo de Nápoles , para unificar las veladuras pasadas y suavizar los tonos mas brillantes, con la finalidad de establecer un tono uniforme sobre el cual se coloquen las veladuras de los tonos carne y las sombras, para no generar cortes de color y cada veladura sobresalga uniformemente.



Se rescatan las luces con blanco de plomo, marcando aquellas mas pronunciadas dentro de la figura.

Para lograr una mejor transición entre los blancos, y los tonos carnes, será necesario incorporar veladuras de tonos anaranjados y amarillos, que ayuden a iluminar el rostro con mayor naturalidad sin parecer forzado, logrando así una mejor transición de tono a tono donde cada color se complemente.



Se incorporan veladuras de tonos piel y rosados, acentuando de igual manera veladuras rojizas donde mas se destaquen dentro de la figura.

En el caso del rostro masculino, se destacan los tonos rojos en la herida de la cabeza, labios y contorno de ojos. Mientras que en el rostro femenino solo se destacan, en los pómulos, alrededor de los ojos y los labios.



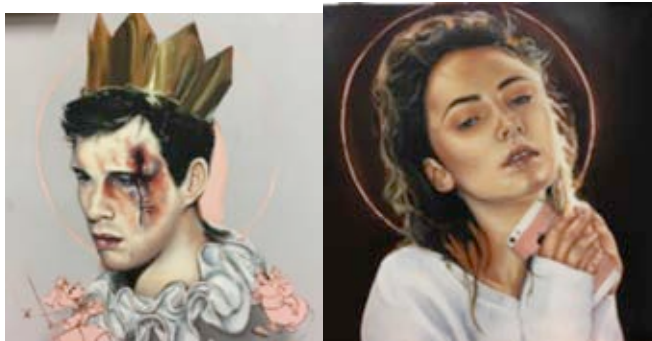
En el caso específico del rostro masculino, se aplica una veladura mas de tono medio, con una cantidad de blanco de plomo mayor, para aclarar los tonos verdes y anaranjados, proporcionándole una textura de porcelana al rostro; a diferencia del rostro femenino, el cual cuenta con tonos mas brillantes y bronceados.



Posteriormente se colocan las veladuras de tonos oscuros, para delimitar las sombras de los rostros, con sombra tostada, Nápoles y azul, para un mejor contraste y realismo del rostro en sus volúmenes.

La siguiente capa constará de tonos rojos, para lograr un tono mas acercado al tono rosado que se desea, no antes sin incorporar una veladura muy tenue de un color carne al que se desea llegar para unificar tonos medios, luces y sombras.

En el caso de la ropa, al ser blanca solo se sacan las sombras con veladuras azules , verdes y sombra tostada.



En el caso del rostro masculino se aclara con veladuras blancas tenues, para lograr un tono mas claro de la piel y en cuanto al rostro femenino para apagar los colores muy brillantes, se coloca una veladura de tono gris para disimular los tonos naranjas y unir el tono de piel uniformemente con las sombras.



Cada uno de los elementos con los que cuenta cada personaje en cada cuadro (corona, ropa, celular, etc.) tendrá la misma base hasta los tonos verdes y azules, y posteriormente se colocaran los tonos propios a cada objeto

El fondo es trabajado antes de comenzar a definir luces y sombras marcadas así como también los detalles.



En este caso los fondos serán completamente oscuros, para resaltar el estudio de color de los rostros y hacer referencia al manejo de luces imaginarias, características en la pintura de José Juárez.

Se comienza a rescatar las luces con veladuras de color blanco, y definir con mayor detalle las sombras para lograr un volumen realista y natural.

Las veladuras de laca roja se hacen mas evidente incorporando tonos rosados, rojos y violetas, solo en el caso del rostro masculino, mientras que en el femenino se trabajan los rosados alrededor de los ojos y los labios y en algunas transiciones hacia los oscuros.



Los tonos rosados y rojos serán mayormente visibles y notorios para esta etapa del cuadro pues son colores mas expuestos a diferencia de los verdes o azules.

En algunas partes dentro de los cuadros se quiso hacer evidente la cantidad de capas aplicadas, dejando entrever cada una de ellas de maneras diferentes.



Por último se crearon veladuras grises con tonos violetas para definir la barba del retrato masculino.

También se crearon veladuras para detallar el pelo con pinceladas sueltas y delgadas, degradando el tono del pelo (sombra tostada, azul, negro y siena) con tonos de las carnaciones para unificarlos, rescatando sus luces y brillos con ocre y blanco.





Al final del proceso, se detallan los elementos generales de los rostros con mayor minuciosidad para generar mayor realismo en la pintura, ya fuera incorporando tonos bermellón, cadmio y violetas para definir mejor los labios, pómulos, ojos y el golpe del retrato masculino, logrando así un parecido tonal mas acercado a la



Por último se rescatan las luces mas acentuadas con blanco de plomo, y se genera una veladura homogénea de gris azulado muy diluida sobre los rostros, para contrarrestar los brillos de los tonos mas cálidos.

Se incorpora óleo dorado para detallar la corona del retrato masculino y para el tocado de la cabeza del cuadro femenino, así como también pequeñas cantidades de lámina de oro.



Como resultado final dentro del desarrollo de las obras anteriores encontramos que las tonalidades dependerán de la cantidad de capas de blanco y sus respectivas combinaciones con otros colores, ya que condicionará el tipo de cromatismo que logra a través de las veladuras puestas capa sobre capa, las cuales tienen que secarse completamente antes de aplicar una nueva, de lo contrario los colores se mezclarán entre sí y no generan el volumen y luminosidad tan característica de la pintura de Juárez.

La aplicación y manejo del blanco no es la única herramienta importante de su pintura, sino también el manejo de los colores y el orden en que estos son aplicados.

Se puede establecer un orden de color específico gracias a los estudios de restauración, la historia e influencias directas del artista, así como también las obras realizadas que ayudaron a definir la factibilidad de la técnica, su funcionalidad y su reproducción para lograr los resultados deseados.

La técnica ha logrado alcanzar un realismo indiscutible dentro del proceso de capas utilizado por el pintor Juárez, con lo que se establece un orden para elaborar obras posteriores con resultados similares, con la finalidad de conseguir rescatar técnicas antiguas ya olvidadas, pero demostrando que sin importar los años estas seguirán vigentes, y lograron los mismos resultados, esperando que más personas se interesen por su historia, su técnica y su arte. Aportando así activamente el rescate de una parte de nuestra historia que pueda ayudar a ver la pintura de otra manera .

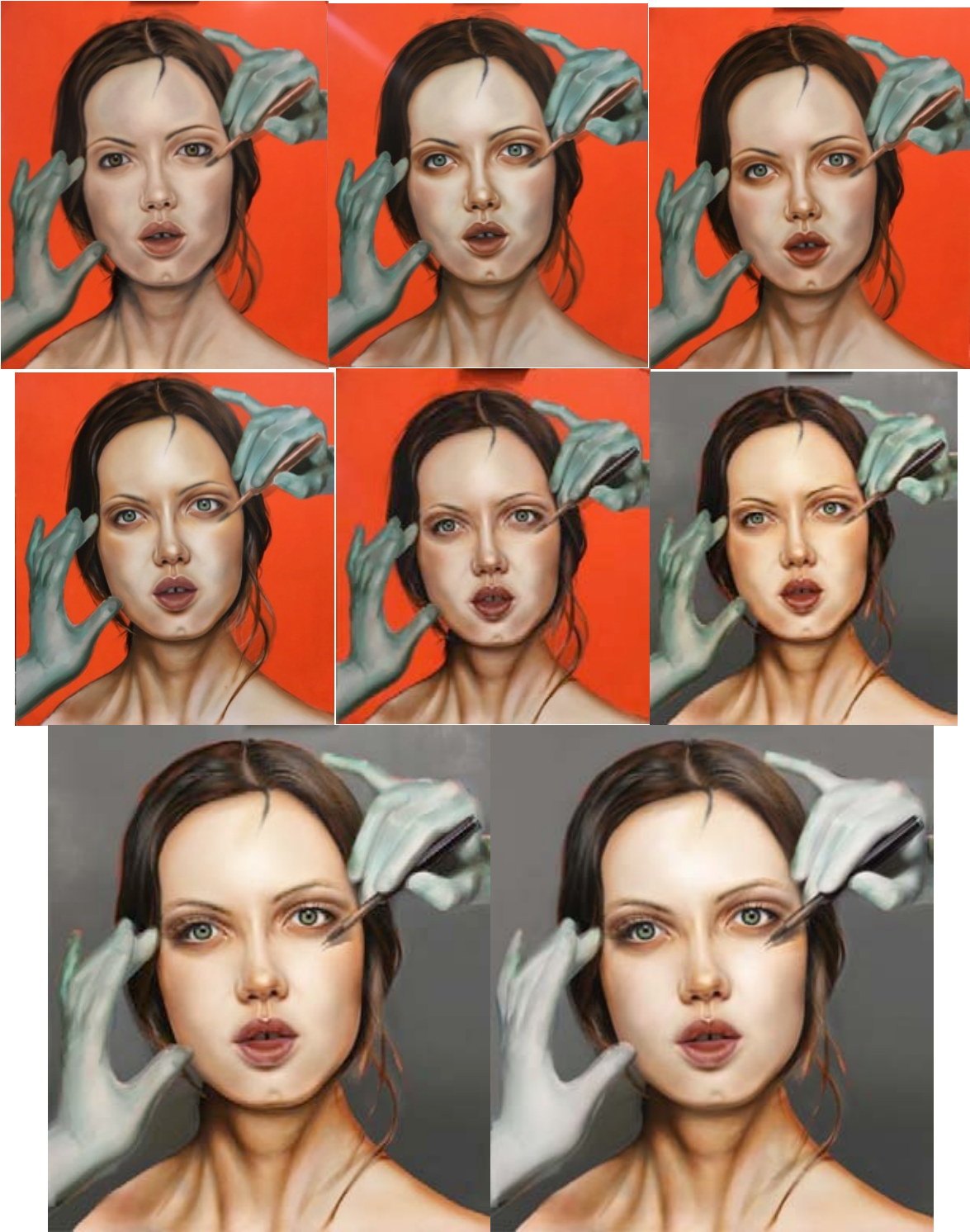
**D)** A lo largo del cuarto semestre se realizaron dos obras más, dando un total final de 8 obras durante la investigación, en las cuales se pasaron por diferentes desarrollos y aproximaciones para lograr comprender el manejo correcto de una veladura, su comportamiento y cómo estas ayudan a lograr una pintura más realista y natural.

Al comprender el orden de las veladuras y su aplicación, se elaboraron dos obras más con los mismos parámetros, por lo que considero innecesario puntualizar punto por punto cada uno de los pasos llevados a cabo, puesto que son igual a las obras anteriores, por lo que solo se mostrará la obra final con las imágenes de los procesos para demostrar el seguimiento de la técnica.



La técnica, así como el discurso serán los mismos, aunque esta vez menos evidentes, para mostrar que los procesos plásticos pueden ser replicados en diferentes temáticas dentro de una obra, acercándonos mas hacia una pintura contemporánea .









## CONCLUSIONES

Esta investigación marcó una etapa importante en mi desarrollo creativo, pues al entender estas nuevas posibilidades que permite la pintura, devino en un enriquecimiento pictórico que, se sumado al trabajo previo, me ayudó a tener una nueva perspectiva respecto a los materiales, su uso y su importancia, que hoy en día me parece el momento adecuado para que sean valorados, rescatados e implementados en nuestra actualidad.

La importancia respecto a los procesos creativos que ahondan en los caminos obtenidos a lo largo de la maestría y de la propia experiencia personal, se ve influida en la adopción de una paleta y manera de pintar propia de un pintor novohispano. Con la finalidad de demostrar que el uso de las técnicas facilita los procesos plásticos para la obtención de una pintura propiamente realista, sin importar el tema o preferencia del pintor contemporáneo.

Lo que concierne propiamente al contenido o referente plástico visual, serán aquellas imágenes publicitarias que nos bombardean día con día, a través de medios impresos y electrónicos, siendo así un motivo de crítica y alusión a las imágenes que la cultura mercantilista nos marca a lo largo de nuestras vidas.

Así la técnica pictórica fungirá como un punto de unión entre el pasado y el presente durante el desarrollo de la propuesta plástica pero con sus claras variaciones, tal es el caso de los modelos estéticos, pues como vemos en las obras de Juárez sus modelos residían de cánones estéticos europeos considerados “bellos” en su época (difundidos en grabados) los cuales servían de precedente en la aplicación de sus obras; lo cual no está alejado de nuestro presente pues esto mismo se ve hoy en día reflejado mediante aquellas imágenes publicitarias que nos muestran cánones de belleza específicos, marcándonos a lo largo de nuestra cotidianidad respecto a lo que es bello o no, y cómo debemos de formarnos como individuos, generando patrones a través de las necesidades de entretenimiento y cultura de masas implantando un patrón estético contemporáneo que nos permea mediante diversos medios

propagandísticos, ya sean estéticos o ideológicos. No tan alejados a lo que se manejaba en la antigüedad, pues la sociedad siempre se valdrá de medios de propaganda, ya sean pinturas como en el pasado, o electrónicos como en nuestros días, para generar ideas, actitudes o patrones de belleza específicos, que moldearán las ideologías y estéticas de la cultura actual, creando necesidades nuevas y modelando el cómo debemos vernos y actuar ante la sociedad. Dictando qué es bueno y qué no, qué necesitamos, cómo debemos vernos, cómo debemos actuar, cómo podemos ser mejores, etc. Todo estará regulado mediante la publicidad, que se nos vende a través de imágenes estéticamente bellas.

Por esta razón todas las pinturas realizadas serán de imágenes representadas de modelos de revistas a manera de una analogía de cómo antiguamente se pintaba, basándose en estampas o grabados que definían el estándar estético de las imágenes a representar, pues hoy su equivalente serán aquellos modelos de revistas o programas de televisión, que han sido puestos en situaciones y ambientes religiosos con iconografías propias de nuestra cultura Pop y hasta en algunos casos Kitsch, esperando que el espectador se vea evidenciado o identificado con la imagen, en un primer inicio por su estética plástico visual, y posteriormente por su relación con su entorno y cómo nos formamos como individuos.

Es por esto último que antiguamente se creía que la pintura era un instrumento para alcanzar un fin: la persuasión, que consistía en un acto moral de comunicación dotado de belleza; que era capaz de unir sabiduría y estilo para lograr conducir al hombre hacia la virtud y no para que sea engañado, acto que hoy en día no está nada alejado de nuestra actualidad, la pintura siempre servirá como un instrumento de comunicación dotado de una indudable estética, ya sea de lo bello o lo feo.

“La poesía es una pintura parlante y la pintura una especie de poesía muda”, esta frase es atribuida a Simónides de Ceos (556-468 a.C)

recogida por Plutarco hacia el siglo I d.C<sup>81</sup> . Esto se entiende frente a la misión del pintor por mostrar las palabras narradas y una descripción visual de los sucesos, en esa época, como el acto moral de comunicación, debía existir una fidelidad mimética, tanto verbal como plástica, las cuales quedaban al servicio de la Iglesia, pero hoy en día ya no será la iglesia la encargada de regir los modelos para este trabajo, serán aquellos medios mercantilistas publicitarios, objeto de crítica para las representaciones pictóricas dentro del estudio, en el caso de esta investigación, con la técnica y manufactura virreinal.

El haber reproducido una técnica virreinal, la cual solo se ha podido vislumbrar en un taller de la antigüedad y haber recreado directamente la manufactura de una obra con estándares plásticos contemporáneos, generó un mejor entendimiento del color y su comportamiento respecto a sus veladuras y pinceladas, logrando mayores volúmenes y realismo; consiguiendo reproducir la técnica mas de una vez y obteniendo siempre la misma verosimilitud característica de la pintura virreinal.

Esperando ayudar activamente en el estudio de la técnica pictórica novohispana para su mejor entendimiento y manejo, pero al mismo tiempo mostrando que dicha técnica puede ser replicada y puesta en valor para ser aprovechada en la pintura actual, sin importar el tema que se dese plasmar.

Es por esta razón que mediante la presente investigación y los estudios realizados anteriormente por investigadores y restauraciones respecto a las propiedades de los cuadros, tanto del artista Juárez como de Tiziano, podemos definir con claridad un patrón con respecto al orden de los colores implementados dentro de la paleta y la aplicación ordenada de ellos, para lograr una pintura propiamente realista, que comparta aquellas características específicas del artista José Juárez. Cuyo orden y aplicación se remarca en el capítulo III.

Concluyendo que cada color será aplicado a manera de veladura, color sobre color respetando el tono anterior para lograr mayor volumen y

---

<sup>81</sup> Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte* vol.XXXV, (Madrid, edit.M.E, Visor, 1987),p. 97.

realismo en las figuras , así como también mejor contraste y manejo de las luces.

Es importante dejar secar perfectamente cada capa de color, pues si se llegara a trabajar sobre una zona aun húmeda, se corre el riesgo de aplanar los tonos y craquelar la pintura, pues cada pigmento es diferente y su contenido de aceite es variable y por lo tanto su tiempo de secado, lo cual puede generar contracciones en la superficie pictórica, llegándola a dañar.

Cada capa se maneja velada, algunas mas que otras, dependiendo el color que se desea sobresaltar en la capa posterior, todas estas estarán manejadas con la técnica de sfumato para lograr una mejor transición entre los tonos y no sean tan marcadas ni rígidas, logrando una pintura natural y tersa, característica de la pintura virreinal.

De este modo la pintura en la presente investigación se conforma como una recopilación y congregar de preceptos y reglas experimentadas, que ordenadamente y con cierto estudio encaminarán a un fin y uso específico, que concentrara aspectos naturales, tecnológicos, civiles, técnicos; pues se espera producir una llamada de atención creando conciencia respecto a nuestro entorno, nuestro legado y patrimonio artístico.

Siendo así una pintura libre donde se ejercite el entendimiento y donde se forma una pintura interior respecto al entendimiento intelectual y discursivo, así como también operativo por su carga práctica de obra y manufactura.

A través de la técnica de un artista podremos ubicar una época, una historia, tradiciones, conocimientos e influencias, que nos ayudaran a entender más sobre su arte y la importancia que este tuvo en su tiempo y como lo puede tener hoy en día, por esta razón es importante reflexionar respecto a las diversas cualidades que en nuestro tiempo podrían ser de gran ayuda y atractivo para generar imágenes a partir de las diferentes posibilidades cromáticas y efectos, empleando recursos actuales pero siguiendo los procesos técnicos antiguos, logrando mejores calidades de color y mayor realismo si se quiere.

# BIBLIOGRAFIA



## Bibliografía:

- Alarcón y Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, México: edit. Universidad Iberoamericana, 2005.
- Andrade, Carmen, *La pinacoteca virreinal*, México, S.E.P.SETENTAS, 1974.
- Arcelus de Diego, María Soledad. *Estudio de los barnices en la pintura colonial*, México, INAH, 1995.
- Arenas Fernández José, *Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, edit. Gustavo Gil, S.A, vol.VI, 1982.
- Barguellini Clara, *Interrogante sobre los colores del arte virreinal: el color en el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 2003.
- Baver Hermann, Andreas Prater, *La pintura del Barroco*, México, edit.Taschen, 2006.
- Bialostocki, Jan. *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- Brown Jonathan. *La edad de oro de la pintura en España*. Edit, Madrid, Nerea.1990.
- Brown Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Edit, Alianza Forma, 1980.
- Bueren José Miguel, *Arte y Cultura preicaicos. Un milenio de arte*, Madrid, Edit. Aguilar. 1663.
- Canal María Fernanda. *Manuales Parramón: Oleo*, Barcelona, Editorial. Parramón. undécima edición.2007.
- Cardoza Luis y Aragón, *Pintura Contemporánea de México*. Edit. Era. 2001.
- Carrera Stampa Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España: 1521-1861*, México ,Facultad de Filosofía y letras, UNAM. Edit.EDIAPSA.1954.
- Carrillo y Gariel Abelardo, *Técnicas de la pintura de Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1946.

- Ceecchi Alessandro, *Pintura Italiana: los Uffici Florencia*, Italia, edit. TASHEN, 2001.
- Cosío Villegas Daniel, *et al. Historia mínima de México*, edit. COLMEX. 2004.
- Cuadriello Aguilar Jaime Genaro. *Los baluarte de la Fe: los pintores del manierismo y el Barroco*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- De La Maza, Francisco. *La ciudad en el S. XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Doerner Max. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Barcelona. Editorial. Reverté. S.A. 6ta edición. 1998.
- Dorta Marco Enrique, *Estudios y documentos de arte Hispanoamericano*, México, edit. Real Academia de la Historia, 1981.
- Efland, Arthur, *Una historia de la educación del arte*, Barcelona, edit. Paidós, 2002.
- E.H.Gombrich, *La historia del arte, 16ª edición*. edit. Phaidon, 2002.
- Elisa Vargaslugo, *Investigaciones sobre escultura y pintura: XVI-XVII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012.
- Francisco de la Maza. *El pintor Martin de Vos en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1971.
- Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Edit. Galiano, 1866.
- Fernández Justino, *Arte Mexicano*, México, edit. Porrúa, 2010.
- Fernández Justino, *El retablo de los reyes: Estética del arte de la Nueva España*, , 1959.
- Fernández Justino, *Rubens y José Juárez, Vol. II Inum.10*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1943.
- Fr. J. De Sigüenza, *La fundación de Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963.
- Gallego, Antonio, *Historia del grabado en España*, España: edit. Catedral, 2da edición, 1968.
- Gállego, Julián. *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte .1976.

- Galván, González Manuel. *Arte Virreinal en Michoacán*, España, Editorial, Frente de Afirmación Hispanista. 1978.
- Giuseppe Sergi, *Arte e Historia en la edad media: tiempo, espacio e instituciones*, edit. Ediciones aka. 2013.
- Gonzalba Aispura, Pilar. *Historia de la vida cotidiana en México: Tomo III, El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, México, El Colegio de México/FCE, 2005.
- González de Zárate, J.M. *Método iconográfico*. Vitoria. edit. Ephialte, Institutos de estudios iconográficos, 1991.
- Guadalupe Victoria José. *Pintura y sociedad en la Nueva España, siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1986.
- Gutiérrez Haces Juana, *Pintura de los Reinos identidades compartidas, territorios del Mundo Hispano, siglos XVI-XVIII*, Vol. I ,Grupo Financiero Banamex, Primera Edición, 2008.
- Gutiérrez Haces Juana, *Pintura de los Reinos identidades compartidas, territorios del Mundo Hispano, siglos XVI-XVIII*, Vol. II ,Grupo Financiero Banamex, Primera Edición, 2008.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. II, Madrid Guadarrama Omega, 1978.
- Halcón, Fátima, *El artista en la sociedad novohispana del barroco*, Universidad de Sevilla, España, 2006.
- Heartney Elena, *Arte & Hoy*, edit. Phaidon. 2013.
- Hermann Bayer, Andreas Prater. *La pintura del Barroco*, México. D,F, Edit. Taschen.. 2006.
- Irving Leonard. *La época barroca en el México Colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Katzew, Llona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Singapur, Turner Publicaciones, 2004.
- Leonardo Da Vinci, *Tratado de pintura*, México, edit. Ramón Llaca y Cía., 1996.
- Mariscal León Berndt, Beatriz. *Catálogo Comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte*, Tomo I, Nueva España MUNAL, 2004.
- Mariscal León Berndt, Beatriz. *Catálogo Comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte Tomo II*, MUNAL, 2004.

- Moyne Pedro, *Arte de Historia*. Edit. Imprenta Imperial. 1670.
- Mues Orts, Paula. *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte, Número 1, 2006.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México. Universidad Iberoamericana.2008.
- M. Sánchez José Fernando, *Grandes de la pintura, Pintura Barroca*, Madrid, edit. SEDMAY, S.A, 2da edición.
- Muñoz Ignacio. *Guía completa de la ciudad y Valle de México*, México. Ediciones León Sánchez, 1927.
- Nasio, Juan David. *Arte y Psicoanálisis*, México, Ed. Paidós.2014
- Pacheco Francisco, *El Arte de la Pintura*, España, edit. CATEDRA, 1990.
- Pecci, Alessandra. *Arte Precolombino: visual encyclopeia of art*. Ed. Power Printing. 2010.
- Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte* vol.XXXV, Madrid, edit.M.E, Visor, 1987.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid. Alianza editorial, 1994.
- Rainer Hagen, *Los secretos de las obras de arte:100 obras maestras a detalle*. Ed.Tashen.2003.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *El siglo XVIII: entre tradiciones y academia*, España, Edit., Sílex. 1992.
- Rojo Gaitán Carmen, *Caminos del Barroco entre Andalucía y Nueva España*, México, Museo Nacional de San Carlos, 2011.
- Romero de Terreros, Manuel. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México, Edit. Porrúa, 1944.
- Rubial García, Antonio. *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo II, “La ciudad Barroca”, México, Fondo de cultura Económica, COLMEX, 2005.
- Ruíz Gomar Rogelio, *El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1992.
- Ruíz Gomar Rogelio, *El pintor Luis Juárez: su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria, 1987.

- Ruíz Gomar Rogelio, *Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, vol. XVIII, Tomo I, núm. 50, 1982.
- Rusooli Franco, *Los Grandes Maestros de la pintura Universal: Manierismo y Barroco*, México, edit. Promexa, vol.4, 1981.
- Sánchez M. Fernando José. *Grandes de la pintura, Pintura Barroca 2*, Madrid. Edición. SEDMAY, S.A.
- Sánchez Pérez Alonso. *Murillo y sus fuentes, en De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid. Edit. Alianza Forma, 1993.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1985.
- Sebastián, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, edit. Grupo Azabache, 1992.
- Sigaut Nelly, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, 1ra edición, 2002.
- Terre Harthe Emilio. *Los Illescas, pintores en Lima*. AIAAIE, No.2, 1958.
- Toussaint Manuel. *El arte flamenco en la Nueva España*, México. El Colegio Nacional, 1949.
- Toussaint Manuel, *Pintura colonial en México*, México, edición de Xavier Moysèn, UNAM, 1999.
- Toussaint Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2da edición, 1982.
- Toussaint Manuel, *Pintura en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Imprenta Universitaria ,1990.
- Tovar de Arechederra, Isabel, *et al, La muy noble y leal Ciudad de México*, Mexico.D.F, CONACULTA, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- Tovar De Teresa, Guillermo, *México Barroco*. SHCP, México, 1981.
- Van Davis, Alexander, *El siglo de oro de la Nueva España*. Ed. Polis México, 1945.
- Vargas Lugo Elisa. *Imágenes de los Naturales en el arte de la Nueva España: siglos XVI al XVIII*, México, edit. Fomentó Cultural Banamex, A.C. Primera Edición. 2005.

- Vargas Lugo, Elisa. *Juan Correa su vida y su obra, México*. Vol. II UNAM, 1985.
- Vargas, Lugo, Elisa. *México Barroco*, México. Hachette Latinoamérica, 1992.
- Vargas Lugo, Elisa. *La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII Tomo 1 UNAM, 1982.
- *Wagner Richard, Arte y Revolución*, Ed. Casimiro Libros.
- Wurtenberger Franzsepp, *El manierismo: el estilo europeo del siglo XVI*, Barcelona, edit. RAUTER , S.A.

### **Hemerografía**

- *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.
- *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México*, México, edit. CONACULTA: Secretaria de Desarrollo Social, 1er edición, 1992.
- Rocío Bruquetas Galán, Fuentes Documentales para el estudio de las técnicas pictóricas en España (Siglos XVI-XVII), Instituto de Patrimonio Histórico Español. Conferencia impartida en el I Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, organizado por el Centro Cultural Metropolitano de Quito y El Fonsal, Quito, Agosto de 2004.
- Sigaut, Nelly. "El Concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido", *Primer Seminario de pintura virreinal, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, María Concepción García Saíz y Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura, Banco de Crédito del Perú.
- Tiziano, Técnicas y restauraciones. *Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado*, los días 3,4 y 5 de junio de 1999. Museo Nacional del Prado.

## Catálogos

- 2011, México D.F. Catálogo de exposición “Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España”. Museo Nacional de San Carlos/INBA.
- Fernández Justino, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1960*, suplemento núm. 1 del núm. 30 de los anales del Instituto de Investigaciones Estéticas México. 2000.

## Recursos electrónicos

- “Técnicas de Rubens y Rembrandt1”( 22 de Mayo 2015(consultado el 21 de Febrero 2018)) editado por Miluska Dueñas Vera, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wGSIfGm6ouE>
- “*Lecciones de los grandes maestros del Prado, Publicado en Febrero del 2003. Museo Nacional del Prado*” ( 8 abril 2012(consultado el 21 de Febrero 2018)) editado por: Museo Nacional del Prado, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VJLNWfkMpg4>