



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

Cumbres y valles en la pintura novohispana del segundo cuarto del siglo XVII:  
el caso de las series de los retablos de san Juan Bautista y san Buenaventura de la  
Catedral de Corpus Christi, Tlalnepantla, Estado de México.

ENSAYO ACADÉMICO  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

Claudia Alejandra Garza Villegas

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Pablo Francisco Amador Marrero  
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES

Dra. Rocío Bruquetas Galán  
Museo de América, Madrid

Mtra. Eumelia Hernández Vázquez  
Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte  
Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MEXICO, OCTUBRE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



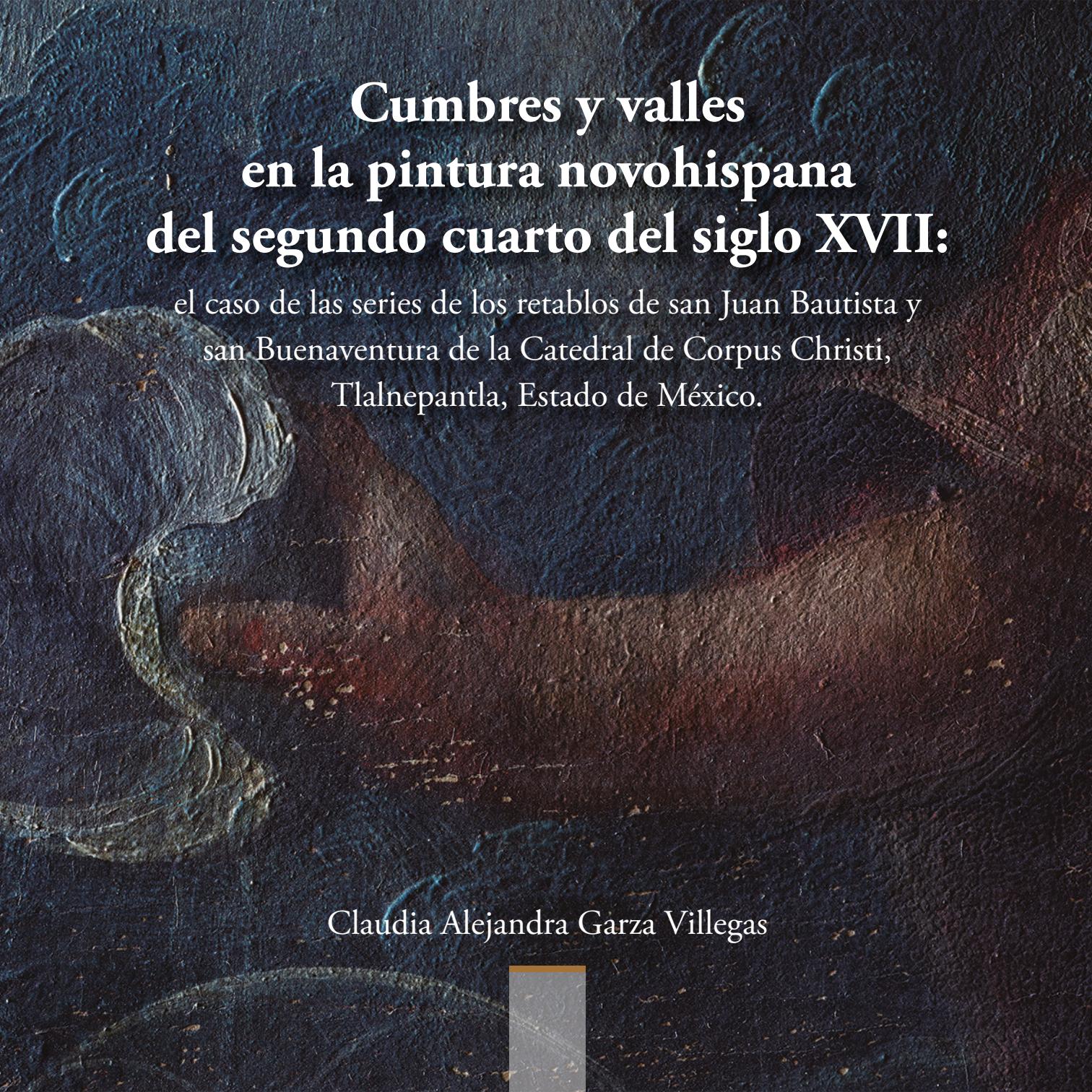
**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

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

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

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





# Cumbres y valles en la pintura novohispana del segundo cuarto del siglo XVII:

el caso de las series de los retablos de san Juan Bautista y  
san Buenaventura de la Catedral de Corpus Christi,  
Tlalnepantla, Estado de México.

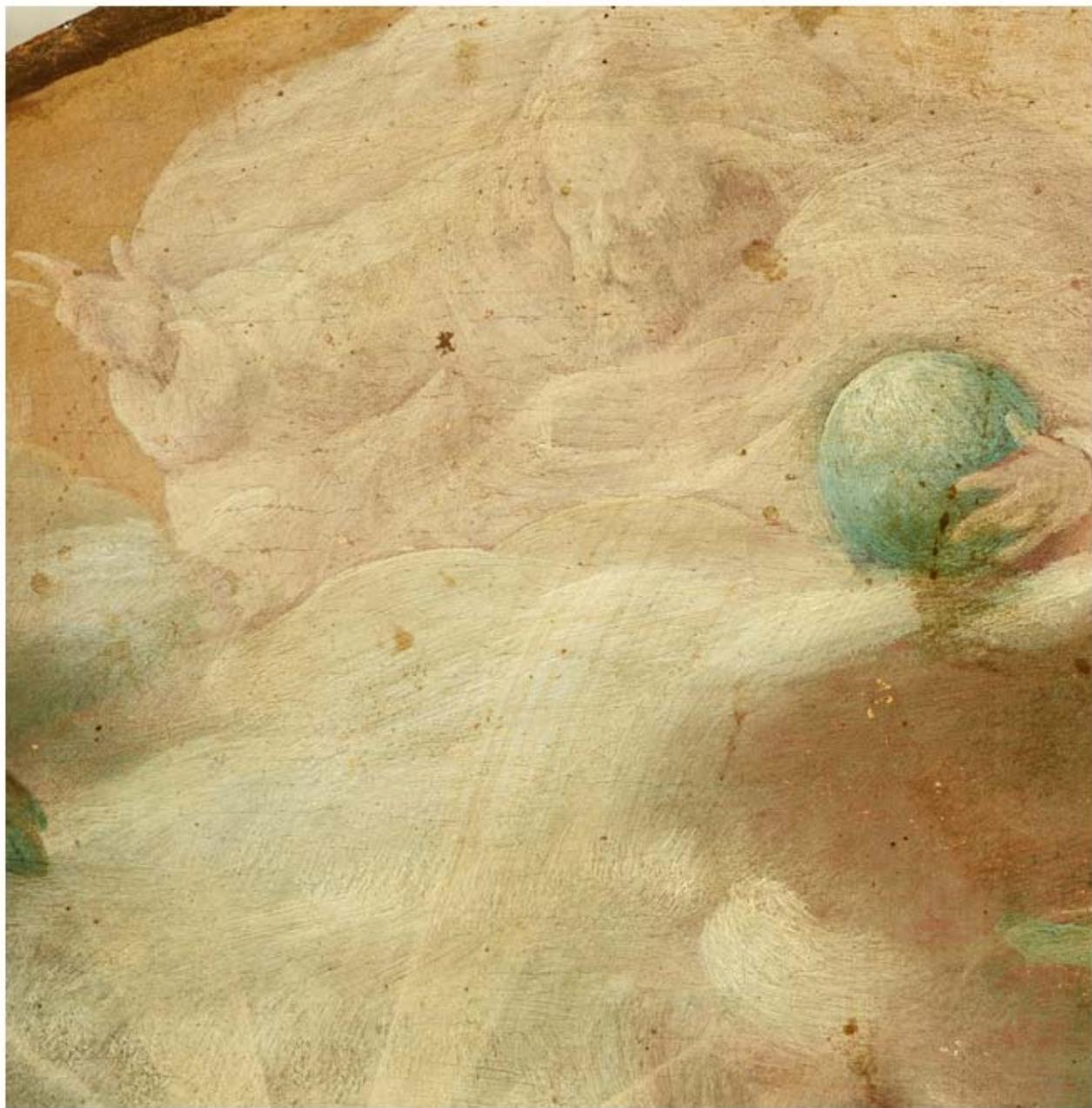
Claudia Alejandra Garza Villegas



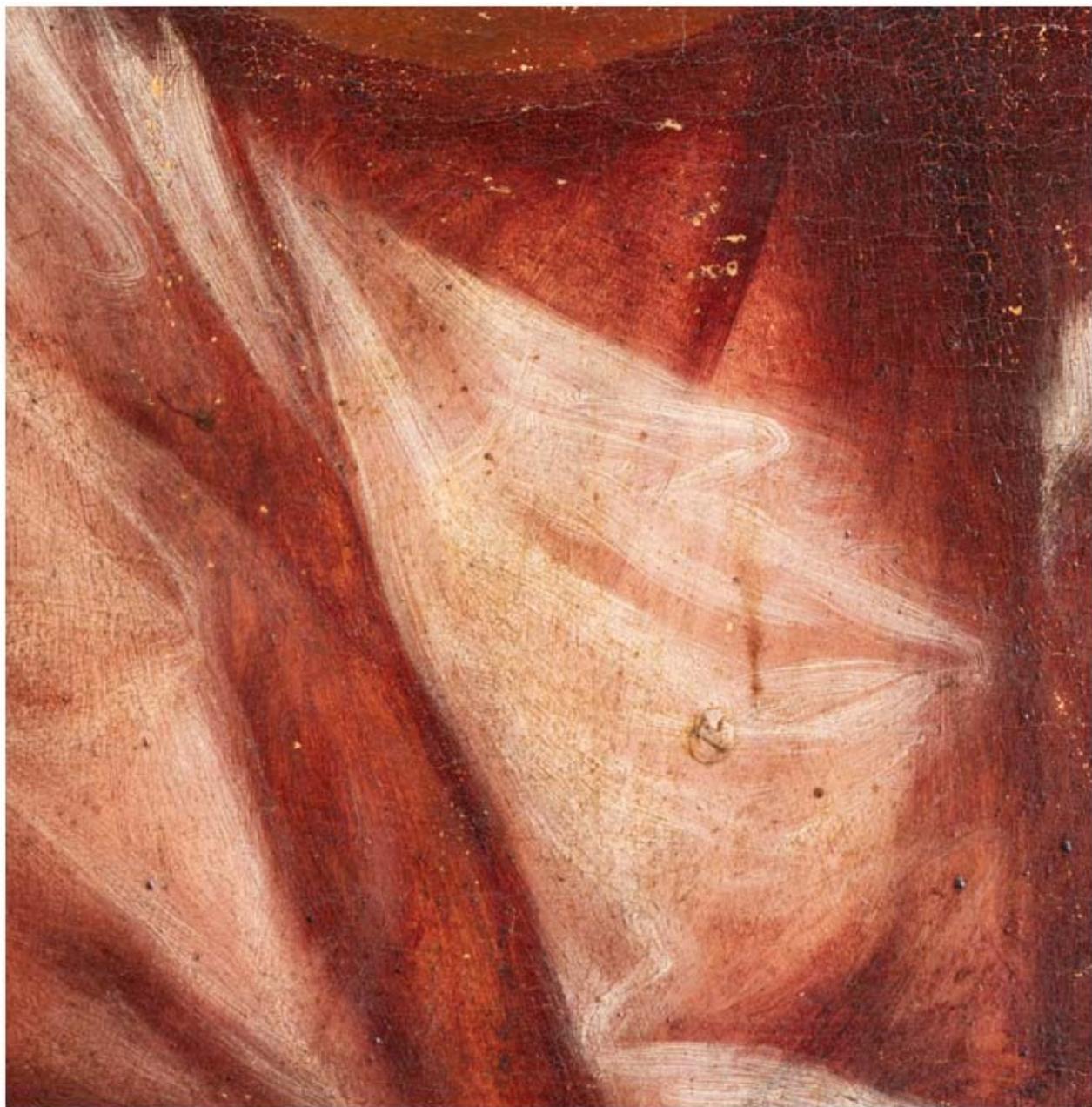


# Índice

Agradecimientos . . . . .	1
Introducción . . . . .	5
I. Tlalnepantla: La Tierra de en medio . . . . .	11
Corpus Christi, Tlalnepantla: reseña de la historia de un templo en la “tierra de en medio” . . . . .	12
II. Los retablos . . . . .	25
El retablo del siglo XVII en España como referente imprescindible. . . . .	26
Los retablos del siglo XVII en la Nueva España . . . . .	28
Los altares de Santo Domingo y la Asunción . . . . .	31
Intervenciones . . . . .	36
III. Las pinturas: series hagiográficas. . . . .	43
Esquemas de ubicación . . . . .	46
Pinturas del retablo de san Juan Bautista . . . . .	46
Pinturas del retablo de san Buenaventura. . . . .	47
Ciclo pictórico de San Juan Bautista. . . . .	49
Ciclo pictórico de san Buenaventura. . . . .	56



IV. Materialidad comparada: tableros de pintura antigua . . . . .	69
Registro fotográfico . . . . .	72
Bautismo de Cristo . . . . .	72
Descanso en la Huida de Egipto. . . . .	76
San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo . . . . .	80
Soporte. . . . .	87
Esquemas de medidas. . . . .	92
Bautismo de Cristo . . . . .	92
Descanso en la Huida de Egipto . . . . .	93
San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo. . . . .	94
Aparejo. . . . .	102
Estratos pictóricos . . . . .	104
<i>Imprimatura.</i> . . . .	104
<i>Capas pictóricas</i> . . . . .	110
Tabla de toma de muestras . . . . .	129
V. La forma de pintar: cumbres y valles . . . . .	131
Superficie . . . . .	142
Composición . . . . .	143
Fondos . . . . .	159
Figuras . . . . .	170
Detalles finales . . . . .	202
Conclusiones . . . . .	211
Anexo. . . . .	219
Fuentes consultadas . . . . .	229
Archivos . . . . .	237



# Agradecimientos

A Dios,  
a san Buenaventura,  
a san Juan Bautista.

A todos los que  
creyeron en este proyecto.

Concluir este ensayo académico fue posible gracias al apoyo de personas con las que estoy sumamente agradecida. En primer lugar, mi agradecimiento total para el Dr. Pablo F. Amador por su apoyo incondicional, por ser un gran colega restaurador, amigo y maestro, por todas sus enseñanzas, tiempo, paciencia y comprensión. Por enseñarme a ver y cuestionar a las obras. Porque me ha hecho entender que no se puede desvincular la Restauración de la Historia del arte.

A mis lectoras, la Dra. Rocío Bruquetas Galán, por sus pertinentes observaciones y por el tiempo dedicado a mi ensayo académico. A la Mtra. Eumelia Hernández Vázquez, igualmente por su apoyo, en primer lugar, en la temporada de campo realizada en la Catedral de Tlalnepantla, por el trabajo de edición del registro fotográfico y sobre todo, por realizar aportes significativos para mi formación como maestra en Historia del arte.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial al posgrado en Historia del Arte. Agradezco al Dr. Erick Velázquez, a Héctor Ferrer y a Gabriela Sotelo por todo el apoyo brindado. Agradezco a los profesores por las enseñanzas recibidas en los diversos seminarios que cursé: Dra. Patricia Díaz-Cayeros, Dr. Javier Sanchíz, Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, Dra. Elsa Arroyo Lemus, Dr. Pablo Escalante, Dr. Gustavo Curiel, Dra. Clara Bargellini, Dra. Marcela Corvera, Dr. Abán Flores Morán, Dra. Yareli Jaidar y Dra. Nora Pérez. Al equipo del LANCIC y del LDOA, a Víctor Santos, a Verónica Ruiz y, en memoria del Dr. Manuel Espinosa por su apoyo con el microscopio electrónico de barrido. Al CONACyT y al PAEP por los apoyos económicos.

A la Dra. Rebeca López Mora por su amistad, por darme acceso a los documentos del Archivo Histórico de la Catedral de Tlalnepantla, y sobre todo, por compartir conmigo el interés por la historia de Tlalnepantla y su patrimonio.

También, quiero agradecer a las autoridades de la Arquidiócesis de Tlalnepantla. En primer lugar, al Cardenal Carlos Aguiar Retes –Arzobispo Primado de México–, por su cercanía y apoyo desde que era Arzobispo de Tlalnepantla. A Mons. José Antonio Fernández Hurtado, actual Arzobispo de Tlalnepantla, por la confianza que me ha brindado para dar continuidad a lo realizado. Al Pbro. Óscar Camacho Macías, rector de la Catedral, por su disponibilidad y accesibilidad para realizar los estudios a las obras. A Mons. Carlos Enrique Samaniego López, al Pbro. Mauro Daniel García Olvera y al Pbro. Alejandro Utrera Patlán, por su cercanía y apoyo.

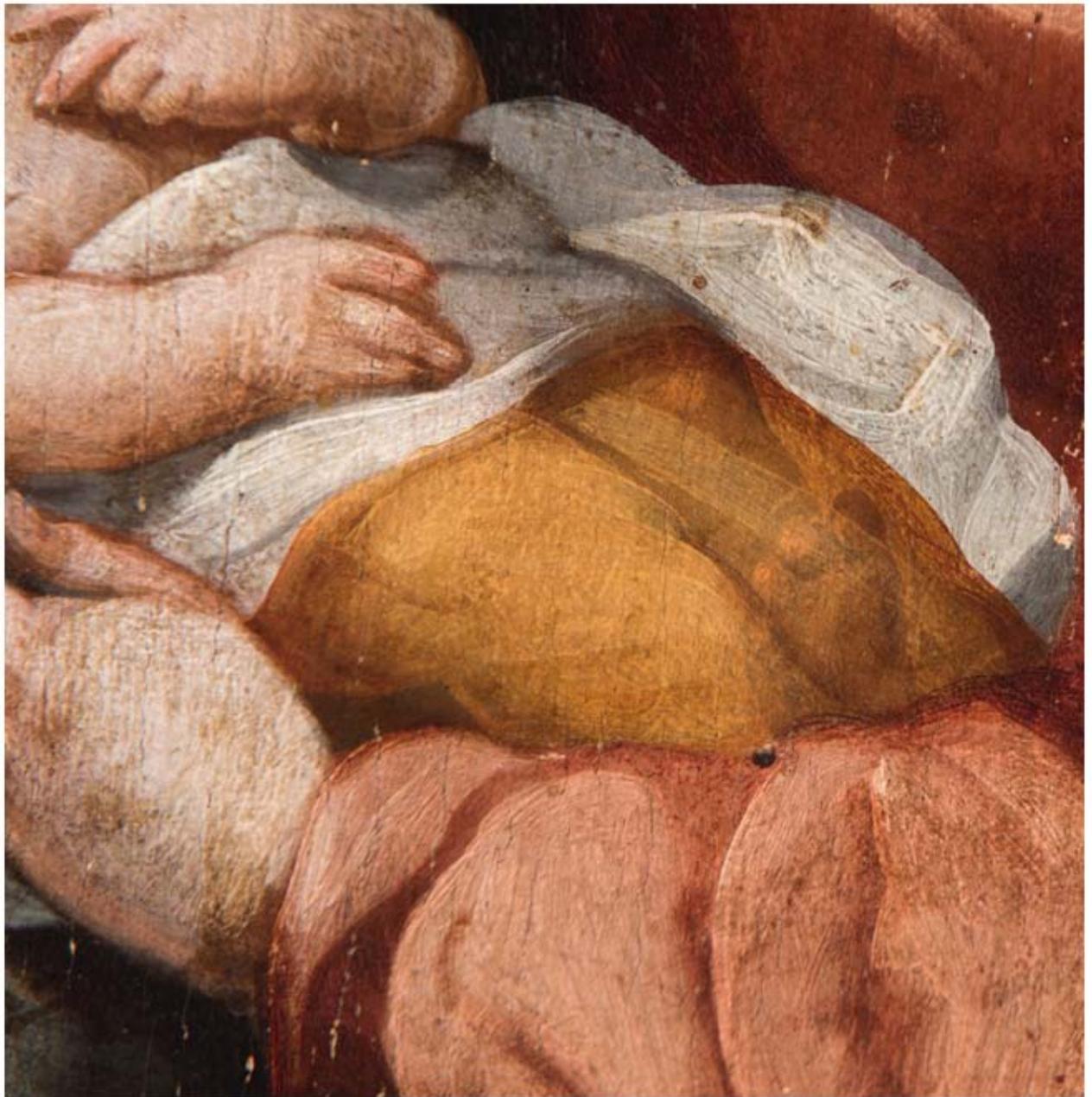
A mis colegas y amigos Andrés de Leo y Diana Castillo Cerf por su orientación y apoyo incondicional, y especialmente por ayudarme a desmontar las pinturas para el estudio. A mi amiga y querida maestra Mercedes Murguía Meca por sus pertinentes observaciones, apoyo y compartir bibliografía. A Ramón Avendaño, Elsarís Núñez y Veronika Polakova por su amistad y apoyo con bibliografía.

Agradezco infinitamente a mi colega, compañera y amiga Naitzá Santiago Gómez por su apoyo.

A Jessica Vázquez Zariñana, a Sandra Martínez y a Jesús Emmanuel Orozco, por su ayuda con esquemas, fotografías y edición.

Por último, agradezco a mi familia y amigos que me acompañaron en este proceso.





# Introducción

Como hace eco la bibliografía, la pintura novohispana del segundo cuarto del siglo XVII presenta características particulares que responden a la tradición pictórica heredada de Europa, y al tiempo en que los artistas comenzaron a usar recursos innovadores<sup>1</sup>. Es así como algunos historiadores del arte como Rogelio Ruiz Gomar establecen que es el momento en el que la identidad pictórica propia de la Nueva España comenzó a forjarse<sup>2</sup>. Con ese referente, nos interesa en este trabajo abordar la pintura de dicha temporalidad, centrándonos en la producción específica de dos conjuntos de seis piezas de dos retablos de la hoy catedral de Tlalnepantla, en el Estado de México, y ayer en los caminos hacia el norte y el de *tierra adentro*.

La pintura novohispana puede ser considerada como la abanderada –junto con la arquitectura– de los estudios sobre la plástica virreinal, a lo que se han venido a sumar en las últimas décadas los análisis sobre su materialidad. Además del avance colaborativo interdisciplinario que se evidencia en gran parte de los estudios sobre pintura que retomaremos en este ensayo, cabe destacar el posicionamiento del área de la materialidad como uno de los nuevos pilares y líneas de investigación, que, aunque de largo recorrido en la plástica internacional, en poco tiempo ha alcanzado altas cotas en el arte virreinal.

<sup>1</sup> Jonathan Brown, “De la pintura española a la pintura novohispana. 1550 a 1700”, en *Pintura en Hispanoamérica*. (Madrid: Fomento Cultural Banamex, 2014), 118.

<sup>2</sup> Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica*, ed. Luisa Elena Alcalá, (Madrid: Fomento Cultural Banamex, 2014), 54.

La elección del tema, entre varias posibilidades con las que contábamos, responde a nuestra formación como restauradora, al trabajo que hemos realizado en la Arquidiócesis de Tlalnepantla y en particular, por la especial admiración que compartimos por el patrimonio de la catedral y en específico, por estas pinturas en cuestión. Además, coincidimos que dichas tablas son ideales para trazar un proyecto donde se pretende trabajar desde múltiples puntos de vista y aptas para ejercitarnos en la formación del nivel académico al que aspiramos. Pese a su calidad, las piezas no han sido estudiadas anteriormente, a lo sumo una escueta atribución formalista y desde la distancia, realizada por Gonzalo Obregón<sup>3</sup>; por lo que consideramos necesario profundizar en su técnica de manufactura, materiales constitutivos y formas, y así vincularlas con la producción pictórica del segundo cuarto del siglo XVII.

Como punto de partida estábamos conscientes de la manifiesta calidad de las pinturas realizadas por un único autor anónimo, sin embargo, en un primer momento considerábamos que las obras habían sido creadas en la segunda mitad de la centuria en cuestión. Es así como nuestra propuesta consistió en que a través de los estudios de materialidad y el análisis puntual de los recursos pictóricos pudiéramos establecerlas como un eslabón de la plástica novohispana del Seiscientos. Gracias al desarrollo de la investigación, hemos podido acotar su temporalidad al segundo cuarto del siglo XVII, basándonos en específico en los motivos ornamentales de los retablos, los resultados de los estudios de materiales y por la forma de pintar del artista. Para ello, aplicamos las diversas herramientas de investigación y seguimos la metodología para la aproximación al análisis de las pinturas propuesta por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM<sup>4</sup>, siempre de referencia, al que añadimos un mayor peso al análisis en la forma de pintar. En definitiva, abandonar en el punto necesario el mundo microscópico, para quedarnos en la superficie y recorrerla con *paciencia*—en atención a lo que propone Jennifer Roberts— en busca de lo común y lo propio<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Legajo de Tlalnepantla, “Inventario de objetos en la Parroquia de Tlalnepantla de Corpus Christi”, 175.

<sup>4</sup> Sandra Zetina Ocaña, *et al.*, “La dimensión material del arte novohispano”, en: *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, (2014): 19.

Al partir de la bibliografía aludida, de la específica para la pintura novohispana y del pertinente ejercicio historiográfico; pero también del estudio formal pormenorizado y su caracterización, surgen diferentes cuestiones vinculadas con la materialidad. A su vez, y de igual manera, otro tanto pasa con la historia de las piezas y sus contextos, todo lo cual, esta investigación requiere, si no resolver, sí hacer lecturas productos del aprendizaje académico y, por lo tanto, generar en paralelo interesantes aportaciones. En primera instancia, los cuestionamientos se relacionan con la temporalidad de los retablos, su emplazamiento actual y si realmente coinciden cronológicamente con las pinturas. Además, abordamos lo relativo a las técnicas y materiales, tal es el caso de la tecnología constructiva de los paneles y si varió algún proceso con respecto a la tradición; la formulación del aparejo y la relación con la producción tabular; y si el uso, color y composición de la imprimatura rojiza estaban acorde al desarrollo de este importante estrato. En lo referente al color, consideramos necesario conocer la paleta cromática con sus variantes de pigmentos inorgánicos y materiales orgánicos, las mezclas y cómo es que la imprimatura rojiza influye en el resultado pictórico final. Respecto al tema central de esta investigación nos cuestionamos sobre la forma de pintar del artista, la textura de las obras, las herramientas que usó y su vinculación con pintores coetáneos.

Para ello, en el primer capítulo buscamos contextualizar las pinturas y retablos en cuestión, profundizando en la historia del inmueble que las contiene y llamar la atención respecto a ciertos momentos relacionados con ellos. Nuestra aproximación a este contexto es a través de la bibliografía existente vinculada con Tlalnepantla y por medio de fuentes primarias documentales, sin perder nunca de vista la relación de esa historia con nuestros objetos de estudio, dando con ello significación a su origen, reformas, traslados y emplazamiento actual.

En la siguiente sección ahondamos en los retablos que contienen a las pinturas. Para ellos consideramos importante buscar la vinculación con el contexto hispánico además, claro está, con el novohispano en concreto, todo a través del análisis del

<sup>5</sup> Jennifer L. Roberts, “The Power of Patience. Teaching students to slow down, decouple from technology, and immerse themselves in learning”, *Harvard Magazine*, volumen 116, no. 2, noviembre-diciembre 2013, 40.

desarrollo de la retabística del siglo XVII, de sus estructuras y de sus fórmulas ornamentales. El meticuloso estudio de estos altares dorados, sin olvidar nunca las pinturas, nos develan su más factible cronología a pesar de las modificaciones que nos confundían y ocultaban su verdadera temporalidad y la documentación que lo avala.

En el tercer capítulo profundizamos en los temas e iconografía que giran alrededor de la vida de los dos santos titulares de los retablos, san Juan Bautista y san Buenaventura. Buscamos las fuentes tanto escritas como grabadas. El hecho de que sean series de vidas de santos y su vinculación con el clero regular es relevante. Si bien en España fueron habituales para esta temporalidad como lo constatan la variedad que hay de ellas en los conventos de Sevilla, por mencionar un ejemplo, de la Nueva España se conservan muy pocas completas.

Al ser la materialidad el campo de estudio elegido para nuestra formación, además de ser un tema de interés por la especialidad como restauradora en la que nos desenvolvemos, dedicamos un apartado al análisis material de las obras. Para esta cuarta sección contamos, además de seguir en gran parte y como dijimos su metodología, con el apoyo del propio LDOA para llevar a cabo una temporada de trabajo de campo en la catedral de Tlalnepantla, a lo que sumamos el necesario tiempo de procesado en el laboratorio<sup>6</sup>. Los análisis arrojaron información relevante para contrastar con los diferentes estudios realizados por otros investigadores en cuanto a las técnicas y materiales de la producción novohispana de finales del siglo XVI hasta mediados de la siguiente centuria. La comparación –tanto de materiales usados como de técnicas y formas de pintar– es una herramienta ampliamente recurrida en este trabajo ya que nos ha permitido encontrar similitudes y diferencias con obras importantes como *El martirio de san Ponciano* de Echave Orio que es la publicación más reciente<sup>7</sup>. Aún así, consideramos que faltan estudios de obras de esta temporalidad. Como parte importante de la metodología, el orden que seguimos para la descripción y análisis derivó del proceso habitual de creación de las obras, es decir, desde la selección de la madera hasta la aplicación de las últimas pinceladas.

<sup>6</sup> Se realizaron estudios in situ de imagen y en laboratorio para el montado de muestras para su observación con microscopio óptico y electrónico de barrido.

Como tema capital de este ensayo y capítulo final, nos cautivó el estudio de la topografía de las pinturas, que es la textura generada por los diferentes recursos y herramientas usados por el artífice. En particular, abordamos las formas generales, pero también –gracias a las macrofotografías–, los detalles, las crestas y valles dejados por los pinceles, los empastes y las veladuras, siguiendo el proceso natural de pintar. Para este quinto capítulo realizamos comparaciones con obras coetáneas, en particular con las de Baltasar de Echave Ibía, a quien consideramos como el artista más próximo a las nuestras. Recurrimos a bibliografía internacional especializada en el campo de la topografía pictórica, tal es el caso del pionero estudio de Maurits van Dantzig sobre *pictología* publicado en 1973; también a textos de Elle Hendriks, restauradora del Museo de Van Gogh en Ámsterdam, quien ha profundizado en el tema de la superficie pictórica por las obras a las que se enfrenta. Además, acudimos a los estudios realizados sobre los grandes maestros como El Greco, Velázquez y Rembrandt, en el Museo del Prado y la National Gallery de Londres, respectivamente<sup>8</sup>.

La observación a simple vista con luz visible fue primordial para esta investigación, con especial atención a las formas de pintar del artista. Sin embargo, las macrofotografías resultaron las más esenciales para este apartado ya que, gracias a ellas, logramos observar detalles imperceptibles a simple vista. Con todo, este último capítulo viene a saldar lo que hasta hace poco tiempo no se venía estudiando y quedaba relegado: la superficie, que es lo que marca y caracteriza la forma de pintar de cada artista.

<sup>7</sup> Jaime Cuadriello, et.al., *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en El Martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), 199.

<sup>8</sup> Véase: David Bomford, Christopher Brown, et al., *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*, (España: Ediciones del Serbal, 1998). María del Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992). Jonathan Brown, Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica del genio*, (Madrid: Encuentro Ediciones, 1998). María del Carmen Garrido Pérez, *El Greco pintor. Estudio técnico*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015).



# I. Tlalnepantla: La Tierra de en medio

La construcción de la iglesia de Corpus Christi, en Tlalnepantla, elevada a catedral en 1964, se remonta a mediados del siglo XVI, lo mismo que el origen de su población. Al respecto Rebeca López Mora —especialista en la historia local—, propone cuatro momentos históricos importantes en el desarrollo del lugar. El primero lo sitúa en el posclásico de la época prehispánica, del siglo XII a 1521, centrándose en el estudio de las etnias que conformarán la región. El segundo abarca desde la caída de México Tenochtitlán hasta finales del siglo XVII —donde insertaremos temporalmente las pinturas de esta investigación—. El tercero inicia con la separación de mexicanos y otomíes en el siglo XVIII, momento de cambios significativos a nivel de su organización. Por su parte, el último lo ubica desde el inicio de las Reformas Borbónicas hasta finales del siglo XIX, tiempo de grandes cambios también para el conjunto conventual de nuestro interés.<sup>9</sup> Estas divisiones temporales nos permiten conocer acontecimientos importantes que marcaron la historia de Tlalnepantla y con ello comprender y sugerir el posible origen y desarrollo de los retablos y pinturas en un momento histórico determinado. Por otro lado, para analizar el devenir del emplazamiento actual de las obras que como veremos se da en la segunda mitad del siglo pasado, proponemos un quinto momento, del siglo XX hasta la actualidad, lapso de gran importancia para el templo y su patrimonio.

<sup>9</sup> Rebeca López Mora, *Otomíes y Mexicanos en la tierra de en medio: pueblos indios en el norponiente del Valle de México* (México: UNAM, 2011), 14.

## Corpus Christi, Tlalnepantla: reseña de la historia de un templo en la “tierra de en medio”.

La historia del convento e iglesia de Corpus Christi inicia en el marco de la segunda etapa propuesta por Rebeca López Mora, y coincide con la llegada de los franciscanos al territorio americano en 1524 y el comienzo de su labor evangelizadora tanto en la Ciudad de México Tenochtitlan como en sus alrededores. Tlalnepantla, al localizarse relativamente cerca de la capital (16 kilómetros) debió ser de los primeros lugares a los que se trasladaron; al respecto, ya encontramos la mención de Tlalnepantla en una Cédula Real de 1537, que corresponde posiblemente con la existencia de un pequeño poblado.<sup>10</sup>

La primera mención del convento la encontramos en el Códice Franciscano (1570) donde se aportan datos sobre su ubicación y fundación:<sup>11</sup>

Dos leguas de México, entre el Poniente y el Norte, está el monasterio que se llama Corpus Christi, en un sitio que se llama Tlalnepantla, que quiere decir tierra de en medio, porque aquel monasterio fue fundado en medio de los términos de dos pueblos, los cuales de concierto se juntaron para gozar entrambos de la doctrina de los religiosos que allí residen...<sup>12</sup>

Como se alude en la cita, el topónimo Tlalnepantla se traduce como tierra de en medio y hace referencia a la fundación de una congregación entre dos poblados, Tenayuca y Teocalhueyacan, a mediados del XVI.<sup>13</sup> (figs. 1, 2 y 3) Casi todas las congregaciones del Valle de México tuvieron su origen en comunidades estableci-

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> El Códice Franciscano se compone de tres documentos recopilados en 1889 por Joaquín García Icazbalceta, los cuales son: Informe de la provincia del Santo Evangelio al visitador Juan de Ovando, Informe de la provincia de Guadalajara al mismo y Cartas de religiosos. El recopilador otorgó ese nombre por tratarse de documentos referentes a la orden seráfica. *Códice Franciscano*. (México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889), 5.

<sup>12</sup> *Códice Franciscano*, 9-10.



↑Figs. 1, 2 y 3

Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Puerta lateral y detalles. Del lado izquierdo se encuentra representado san Bartolomé y el topónimo de Tenayuca; del lado derecho está san Lorenzo y debajo aparece el nombre de Teocalhueyacan. Claudia Alejandra Garza, 2019.

das en la época prehispánica a excepción de cinco: Tlalnepantla, Teocalhueyacan, Tizayuca, Tecam y Chicoloapan.<sup>14</sup> Analizando la información, proponemos que Tlalnepantla fue fundada en la década de los treinta del siglo XVI. Se trataría así, de un primer recinto sencillo, de asentamiento, y posteriormente comenzaría la construcción del primer edificio como tal. De esta manera coincidimos con las fechas que marca George Kubler para su actividad constructora: 1530-1540 (fundación y primera edificación), 1550-1560 y 1580-1590 y con las fuentes antes mencionadas.<sup>15</sup>

Como fue costumbre en el siglo XVI, los poblados conservaron su nombre autóctono a pesar de la influencia española, y se les agregó el de algún santo, quedando los de San Bartolomé Tenayuca y San Lorenzo Teocalhueyacan. Esto resulta relevante para el estudio del convento, ya que los dos santos están lógicamente, representados en el exterior e interior del templo. Al ser Tlalnepantla el lugar donde se congregaban ambos pueblos, los dos aportaron como fue habitual, tanto materiales como mano de obra para la construcción del conjunto. Lo anterior se infiere y se ha transmitido oralmente, sin tener fuentes que lo atestigüen, por el uso de piedras de distinto color para su fábrica, concretamente en la arcada del

→Fig. 4

Claustro con los dos colores de piedras: gris y rosa. Claudia Alejandra Garza, 2019.

<sup>13</sup> Hay información de los poblados que se congregaron en Tlalnepantla en algunos documentos prehispánicos, como menciona López Mora, en los que se narran parte de las migraciones del periodo posclásico de los pueblos del norte hacia la cuenca del Valle de México. De ellos, Tenayuca fue la primera capital de los chichimecas, establecida por Xólotl a finales del siglo XII según las diversas fuentes recogidas por Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. Posteriormente, siguieron llegando nuevos pobladores y el poder fue pasando de los chichimecas a los toltecas-chichimecas, después a los acolhuas y tepanecas y, por último, a los mexicas, cuyo gobierno fue el que encontraron los castellanos como señala López Mora. Como parte de esas mismas migraciones –alrededor del siglo XII y XIII– otros grupos se establecieron, instituyendo Xaltocan como capital y fundaron otros pueblos otomíes como Coatlinchan, Tepotzotlán y Teocalhueyacan. Estas poblaciones tienen un origen similar, sin embargo, poco a poco fueron adquiriendo su propia identidad y a pesar de encontrarse cerca, no tuvieron mucho intercambio hasta que los frailes los congregaron para adoctrinarlos. Laura Elena Juárez Guzmán, *Tlalnepantla, un convento franciscano del siglo XVI*, (México: tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 19.

<sup>14</sup> Charles Gibson, *Los aztecas bajo dominio español 1521-1810*, (México: Siglo XXI, 2012), 52.

<sup>15</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 66.



↑Fig. 5

Pila bautismal, siglo XVI. En el detalle de la pila, es posible observar restos de policromía. Claudia Alejandra Garza, 2018.

claustro está la división de ambos materiales en donde la construcción de piedra rosa se vincula con Tenayuca y la gris de Teocalhueyacan.<sup>16</sup> (fig. 4) Otro caso elocuente que se vincula tradicionalmente a esta doble paternidad, es que la iglesia conserva dos pilas bautismales: una de mexicanos y otra de otomíes. A pesar de que ambas son de piedra gris, en la pila atribuida a los mexicanos se alcanzan a observar restos de policromía. (fig. 5)

La ubicación de Tlalnepantla fue importante tanto en términos de evangelización como de gobierno y económicos. Al estar a medio camino de Tenayuca y Teocalhueyacan, resultó de gran ayuda para los frailes al reunir a los dos pueblos en un punto intermedio. Así, Tlalnepantla se convirtió en cabecera de la república de indios y fue un lugar clave para tres destacadas arterias de comunicación a lo

<sup>16</sup> Respecto a la piedra rosa de Tenayuca, sabemos que fue ampliamente usada durante los siglos XV y XVI tanto para arquitectura como escultura. Era conocida como *tenayocátetl* y es una andesita de lamprobolita. Véase: Leonardo López Luján, Jaime Torres, *et al.*, “Los materiales constructivos del Templo Mayor de Tenochtitlán”, *Estudios de cultura náhuatl*, volumen 34, (México: UNAM, 2003), 145. María Barajas Rocha, Leonardo López Luján, *et al.*, “La materialidad del arte. La piedra y los colores de la Tlaltecuhli”, *Arqueología Mexicana*, volumen XXIV, no. 141, (México: noviembre 2016), 21.

largo de la época virreinal: el del norte, el de Tierra Adentro y el del Santuario guadalupano a Tlalnepantla.<sup>17</sup>

En cuanto al conjunto arquitectónico religioso que alberga los retablos de nuestro interés, ha sido complicado para los investigadores establecer décadas más precisas para el inicio de la construcción, como lo es para casi todas las edificaciones de esta centuria a excepción de las iglesias más representativas. Los datos más cercanos son las fechas grabadas en varios espacios del inmueble, incluyendo la de una puerta y otras establecidas por diversos investigadores.<sup>18</sup> (Fig. 6, 7) Sugerimos como fecha temprana para el inicio de la construcción los años sesentas del siglo XVI y no podemos olvidar que a lo largo de su historia, el convento ha tenido cambios significativos como es habitual en las construcciones de esta época; y no sólo en lo referente al inmueble sino también respecto a los bienes muebles e inmuebles por destino. Los franciscanos dotaron a su iglesia con bienes de diversas temporalidades, en el recinto encontramos desde escultura ligera del siglo XVI, los retablos y pinturas de este estudio que corresponden a mediados del siglo XVII, pinturas y más retablos del XVIII y esculturas del XIX.

Con el tiempo la congregación de Tlalnepantla siguió creciendo y expandiéndose, otros lugares se fundaron y comenzaron a depender de ella en los ámbitos político y religioso. Centrándonos en la centuria que nos interesa, encontramos información relevante del siglo XVII, que se refiere a un incendio en Corpus Christi en 1666, acontecimiento que des-



<sup>17</sup> López Mora, *Otomíes y Mexicanos...*, 239.

<sup>18</sup> Kubler sugiere 1554 por los numerales presentes en la fachada lateral; por su parte, López Austin más bien identifica la inscripción con el topónimo de Tenayuca, que a su vez Reyes Valerio ya había sugerido. Peter Gerard también ubica a finales del 1550 la congregación. Estas fechas coinciden con documentos

← Fig. 6

Detalle de la puerta  
con el año de 1582.  
Claudia Alejandra  
Garza, 2019.

cribe Vetancourt: “Tlalnepantla (...) sitio alegre y ameno, donde está un Convento con celdas acomodado y una huerta arboleda, y legumbres abastecida; la Iglesia se quemó en el año de 66 y se volvió a techar, y se adornó de retablos y colaterales; la media Iglesia es de Mexicanos, y la otra media de Otomites por estar en medio de ambas naciones (...)”<sup>19</sup> El incendio también ha quedado registrado en uno de los libros de bautismos del Archivo Histórico de la Catedral de Tlalnepantla donde se reinicia la inscripción de los indígenas bautizados a partir de febrero de 1666 por lo que podemos inferir que el incidente sucedió en enero de ese mismo año.<sup>20</sup>

(...) Fray Martín del Castillo Lector Jubilado Mtro. Prov. De esta Provincia del santo Evangelio reconoció los libros en que se asientan los Bautismos de los Naturales y halló que se habían quemado en el incendio que hubo de la iglesia y que mandó su Majestad que para que no se faltare a lo ordenado por el santo concilio de Trento y dispuesto por esta Sta. Prov. Lo asentasen en este de la foja primera siguiente todos los Naturales que se fueran bautizando.<sup>21</sup>

Como refiere el texto de Vetancourt, tras el incendio de 1666 se remodeló el templo y se colocaron nuevos altares y colaterales, sobreviviendo, sin embargo, los retablos

← Fig. 7

Detalle de la fachada  
lateral con el año 1587.  
Claudia Alejandra  
Garza, 2019.

fechados en la década de los sesentas encontrados por López Mora en el Archivo Histórico de la Catedral y con lo que se narra en los Anales de Juan Bautista sobre un conflicto entre dos frailes en el convento de la tierra de en medio. Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 587. Juárez Guzmán, *Tlalnepantla, un convento franciscano del siglo XVI*, 52. Constantino Reyes-Valerio, *Arte Indocristiano: Escultura del siglo XVI en México*, (México: INAH, 1978), 286. López Mora, *Otomíes y Mexicanos...*, 88. Peter Gerhard, “Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570”, en *Historia mexicana* 26, no. 3 (enero-marzo 1977), consultado el 10 de abril de 2018, 358.

[historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/download/2776/2286](http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/download/2776/2286)

<sup>19</sup> Fray Agustín de Vetancourt. *Teatro mexicano: Descripción Breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, (México: Imprenta de Y. Escalante y Ca., 1870), 27.

<sup>20</sup> Comunicación oral de Dra. Rebeca López Mora (14 de abril de 2018).

<sup>21</sup> Archivo histórico de la Catedral de Tlalnepantla. Caja 8. Legajo 1. Bautizo de indios en cabecera 1666-1672 portada.

y pinturas de este estudio. Sólo tres años después del suceso se construyó la capilla del Señor de las Misericordias –hoy del Santísimo–. En la parte externa de su muro testero encontramos una piedra con la inscripción: “Año de 1689 Franco Aleto. Me Fecit”<sup>22</sup>. (fig. 8)

Tras casi doscientos años de pertenecer a los franciscanos, Tlalnepantla como otros conventos regulares fue secularizado por los cambios surgidos a partir de las citadas Reformas Borbónicas. Hacia 1754 llega a Tlalnepantla el primer párroco secular: Don Antonio Padilla y Rivadeneira (?-1786).<sup>22</sup> De él, además de contar con fuentes documentales, tenemos un retrato de cuerpo entero realizado por Juan Patricio Morlete (San Miguel de Allende, 1713-1770, Ciudad de México) donde se describe en la cartela los cargos que ostentó, entre los cuales se menciona que fue párroco de Tlalnepantla. (fig. 9)

V. R. De el Sr. Lic. D. Antonio de Padilla y Rivadeneyra, Colegl. Mayor en el viejo de Sta. Maria de todos los Stos. Abogado de la Rl. Auda. de Mexico. Commissario del Sto. Oficio, y primer Cura Clerigo de este Partido de Corpus Christi Tlalnepantla. Tomó posesion de el Curato el dia 21 de Noviembre de 1754, y murió el dia 25 de Sepe. De 1786. Tomando como fuente otra de las pinturas de la residencia del obispo, se sabe que el segundo párroco fue Don Sebastián de Yturralde (?-1790), y que fue él quien mandó construir el retablo para el Señor de las Misericordias en 1786. (fig. 10)



↑ Fig. 8

Detalle de la capilla del Señor de las Misericordias con la inscripción del año 1689 y la firma de Francisco Aleto. Claudia Alejandra Garza, 2019.

<sup>22</sup> Rebeca López Mora. “La intervención e intromisión de los curas en los pueblos de indios durante las Reformas Borbónicas: Naucalpan y Tlalnepantla,” *Hispania Sacra*, LXIII, no. 128 (julio-diciembre 2011), consultado el 20 de abril de 2018: 548.

<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/283/283>

→ Fig. 9

Juan Patricio Morlete Ruiz, *Retrato de don Antonio Padilla y Rivadeneira*, c. 1785, Casa Episcopal, Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2018.



Retrato del Sr. Dor. D. Sebastian Yturalde Cura propietario y Juez Ecco. Del partido de Tlalnepantla Corpus Christi; tomó posesión el 30 de Septiembre de 1786. Falleció el 16 de Octubre de 1790. Y se sepulto después de tres días para consuelo Universal de todos los Pueblos. Por haber desempeñado los oficios paternales, no solo con su Doctrina, y ejemplo, sino con su patrimonio, socorriendo las necesidades comunes, y en la mayor parte al culto Divino; colocando en un magnifico y costoso Retablo en su Capilla al Santo Cristo de las Misericordias; promoviendo el Solemne Novenario, y anual procesión [...]

Para el siglo XIX la iglesia se encontraba muy dañada debido a un temblor en 1800, es por ello que los pobladores solicitaron apoyo al gobierno para su reparación, iniciándose las obras el 5 de abril de 1804 muy posiblemente por el maestro mayor de arquitectura José del Mazo y Avilés, quien fuera el que realizó el dictamen en 1802.<sup>23</sup> Cercano a ese momento, se debió colocar en el presbiterio el ciprés neoclásico del que contamos con algunos testigos fotográficos, y que fue el que siguió en pie hasta la segunda mitad de la pasada centuria. (figs. 11 y 12) En 1933 el templo y el conjunto conventual fueron declarados monumento nacional, a pesar de ello, los cambios en el edificio continuaron e incluso se acentuaron.<sup>24</sup>

Como hemos documentado, y como es usual en la mayoría de los inmuebles históricos, durante casi toda la historia del



↑ Fig. 10

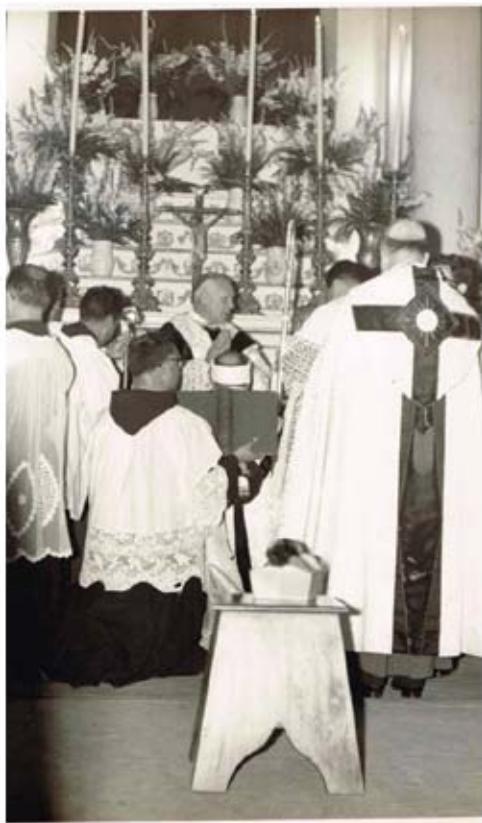
Anónimo, Retrato de Don Sebastián de Ituralde, 1813. Casa Episcopal, Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2018.

<sup>23</sup> Juárez Guzmán, *Tlalnepantla...*, 98.

<sup>24</sup> Jorge Enciso, Lauro E. Rosell, et al., *Edificios coloniales artísticos e históricos de la República Mexicana que han sido declarados monumentos*, (México: Departamento de Monumentos Coloniales, 1939), 157.

→ Figs. 11 y 12

Catedral de Tlalnepantla, Estado de México.  
Detalles de fotografías anteriores a 1964 en  
las que se observa parte del retablo neoclásico  
que se encontraba en el presbiterio previo a las  
remodelaciones. Arquidiócesis de Tlalnepantla©.



convento encontramos diversas fases constructivas, transformaciones y reparaciones. En la primera mitad del siglo XX, por la expansión y modernización de las ciudades se realizaron más modificaciones tanto en el entorno como en el mismo convento. La construcción de nuevas calles, la llegada del tranvía, la venta en lotes de la huerta y cementerio, entre otros. También se demolieron las bardas del atrio y se cambiaron las techumbres del claustro por lozas de concreto.<sup>25</sup>

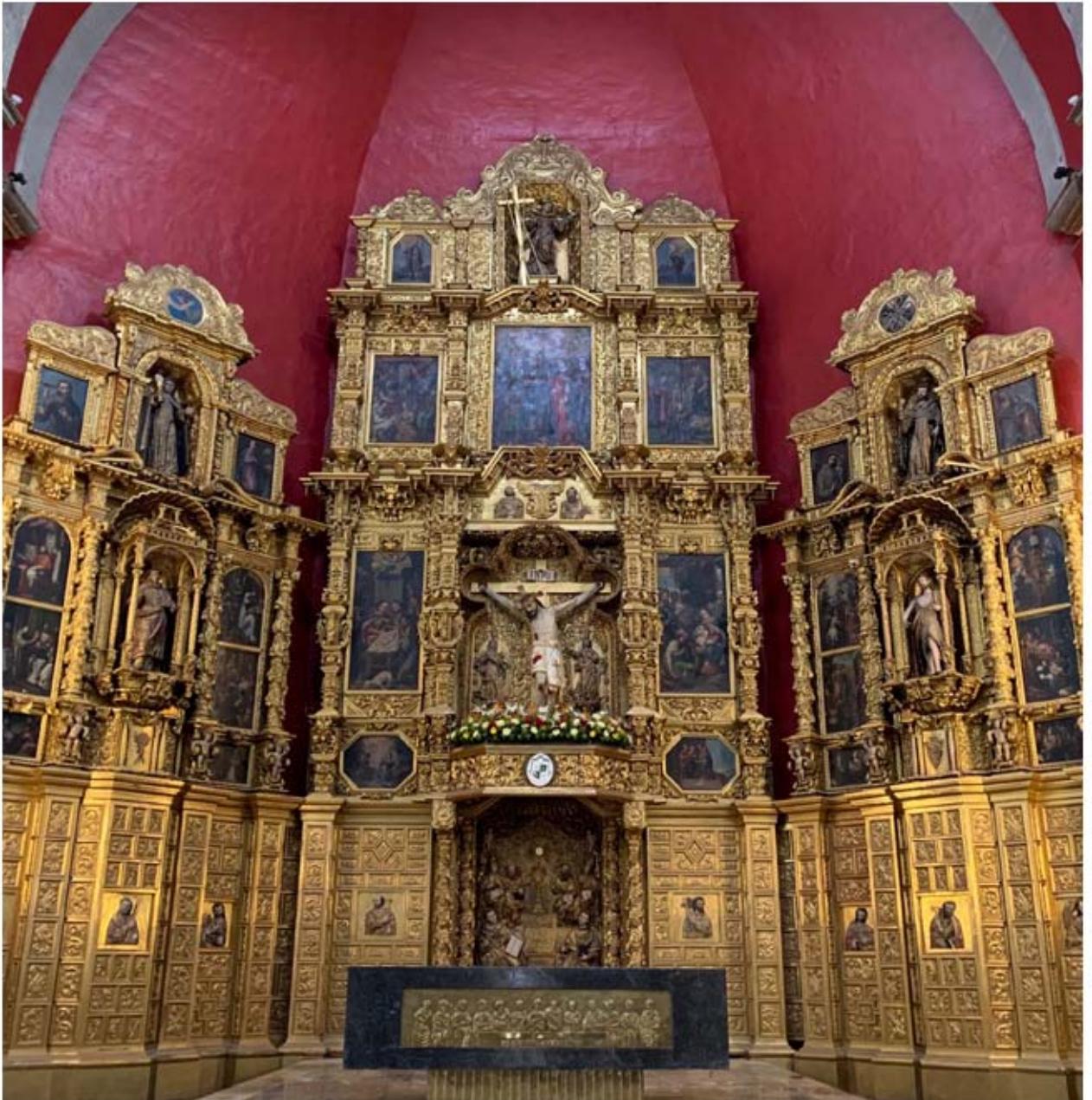
Con la bula “*Aliam ex aliis*” el papa Pablo VI desmembró parte de la Arquidiócesis de México y elevó a diócesis el territorio de Tlalnepantla y municipios colindantes el día 13 de enero de 1964; *Corpus Christi* fue consagrada Catedral el 23 de agosto del mismo año.<sup>26</sup> Su primer obispo fue Mons. Felipe de Jesús Cueto (1964-1979), quien había sido hasta entonces fraile franciscano, desempeñando diversos cargos dentro su orden. Por tal motivo, en ese tiempo se produjeron otros cambios significativos en el edificio, entre los que destacamos el traslado a la cabecera de la nave, de los retablos que contienen las pinturas que este estudio contempla. (fig. 13)

→Fig. 13

Disposición actual del presbiterio con los retablos del estudio en cuestión y el principal del siglo XVIII. Claudia Alejandra Garza, 2019.

<sup>25</sup> Comunicación oral del Pbro. Saturnino Sanabria, primer rector de la Catedral de Tlalnepantla (1965-1985), (23 de marzo de 2018). Los documentos de la Secretaría del Patrimonio Nacional constatan las modificaciones y el estado en el que encontraron el patrimonio de la catedral en 1967, como: cambio de lugar de los retablos de la nave al presbiterio, colocación de piso de mármol púlido de Santo Tomás en el presbiterio y nave, pinturas y objetos diseminados por toda la catedral. Archivo de la Secretaría de Patrimonio Nacional, Dirección general de bienes inmuebles, departameto del dominio público, oficina de templos y anexidades. Núm. 5041418, expediente 23381, registro 26325, 183720. Asunto: relativo a la Catedral de Tlalnepantla, México.

<sup>26</sup> *Aliam ex Allis*, Bula Pontificia del papa Pablo VI, con la que se erige la Diócesis de Tlalnepantla, (13 de enero de 1964).





## II. Los retablos

Por estar íntimamente relacionados con nuestras pinturas, es imprescindible y necesariamente obligado estudiar los dos retablos de la catedral que las contienen y que los proponemos de su tiempo y que forman conjunto con ellas. Así, de entrada, nos parece relevante para dicha filiación buscar referencias en la retablística española del siglo XVII, y particularmente de la producción sevillana, al ser, como tantas veces se ha dicho, el paso obligado de artistas y modelos hacia la Nueva España.<sup>27</sup> También analizaremos algunos puntos concretos sobre la introducción al virreinato novohispano de lo que se ha generalizado en llamar salomónico, ya que es con ese estilo con el que se distinguen de entrada dichas máquinas votivas. Como una primera hipótesis, proponemos que es posible que las columnas salomónicas no correspondan ornamental ni temporalmente con los retablos, por lo que, analizaremos otros elementos decorativos y no sólo los apoyos.<sup>28</sup> La dificultad que ha implicado estudiar retablos novohispanos se debe a que casi todos ellos tienen pérdidas, elementos intrusivos de otras épocas y sitios, algunos han sido reubicados o incluso llegan a ser reelaboraciones a partir de diversos fragmentos, como veremos, corresponde con nuestro caso.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> “Descuella la retablística sevillana por la diversidad de su tipología, la alta calidad artística de los productos y la preeminencia de sus autores. La proyección hacia América es otro singular mérito, si bien numéricamente resultó escasa.” Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*, (Madrid: Editorial al Puerto, 1993), 68.

<sup>28</sup> Como apunta Juan José Martín González: “el mayor protagonismo del retablo recae sobre el tipo de soportes, hasta el punto de que en los estudios suelen clasificarse los retablos en función de ellos.” Martín González, *El retablo barroco...*, 12.

## El retablo del siglo XVII en España como referente imprescindible

→ Fig. 14

Uno de los elementos clave para la producción de estos bienes y es tema reiterado, radica en la importancia de la traza y los tratados o modelos de inspiración.<sup>30</sup> Entre estos últimos, y como todos sabemos, los de Alberti, Serlio, Palladio y Vignola, serán decisivos para comprender tanto la arquitectura como la retablística española y novohispana de la centuria de nuestro interés.<sup>31</sup> Al respecto, Fátima Halcón habla del papel fundamental que el retablo del Escorial (España, 1579) –realizado por Juan de Herrera (Roiz, Cantabria, 1530 - Madrid, 15 de enero de 1597– jugó para la producción de estos bienes; en especial sobre la adaptación del canon clásico arquitectónico y ornamental. También menciona que los dibujos de los tratados antes citados circulaban por los talleres hispalenses, a lo que se añade la influencia de lo flamenco relativo a las decoraciones.<sup>32</sup> La proyección de las imágenes de los frontispicios de estos tratados se vio reflejada en la estructura arquitectónica y en la ornamentación de los retablos, también se copiaron modelos de las creaciones contemporáneas, como el escurialense, y se añadieron elementos propios de cada maestro.<sup>33</sup> (fig. 14)

Si bien la influencia de los retablos arquitectónicos de los primeros años del XVII nos interesa para este estudio, es de especial relevancia la modalidad uti-

Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura*, 1570. Frontispicio del tratado. Typ 525 70.671, Houghton Library, Harvard University©.

<sup>29</sup> José de Santiago, “Retablos del siglo XVII en la Ciudad de México” en *Los retablos de la Ciudad de México, siglos XVI al XX*, (México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., 2005), 107.

<sup>30</sup> Varios autores han hecho énfasis en la presencia de los tratados de arquitectura desde el mismo siglo XVI. Cfr. José Torre Revello, “Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (Siglos XVI- XVIII)”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. VI, 1 (1956); Ana María Pérez Galdeano, “Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 40, (2009), 107-118; Luis Javier Cuesta Hernández, “Conforme al arte de arquitectura. Un intento de explicación a la presencia de Serlio en Nueva España y sus contextos” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 41, (2010), 63-76.

<sup>31</sup> Martín González, *El retablo barroco...*, 10, 25.

<sup>32</sup> Fátima Halcón, “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII” en *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2009), 130, 135.

<sup>33</sup> Tal es el caso de Martínez Montañés (Alcalá la Real, Jaén, 16 de marzo de 1568 - Sevilla, 18 de junio de

→ Fig. 15

Alonso Cano, *Retablo Mayor de la iglesia de Santa María de la Oliva*, 1629-1637, Lebríja, Sevilla. Claudia Alejandra Garza, 2019.



lizada por Alonso Cano por coincidir, como se verá, con los nuestros: retablo de un solo cuerpo, ático y tres calles.<sup>34</sup> (fig. 15) Esta tipología no sólo será un parte aguas desde el punto de vista estructural, sino también ornamental ya que: “(...) la transformación del lenguaje ornamental abandona la rigidez habitual de la primera mitad del siglo para adentrarse hacia una profusión de elementos que preconizan la eclosión decorativa de la segunda mitad del siglo”.<sup>35</sup> Con el tiempo, dichas estructuras adquirieron un mayor sentido ornamental en frisos, cornisas aveneradas, guirnaldas de flores, ménsulas de carácter vegetal, cartelas y escudos, marcos acodados y remates curvos, etc.<sup>36</sup> Otro elemento de interés al ser una de las partes que destacan en su estructura, es la inserción del frontón curvo roto rematado en roleos inspirado en el tratado de Palladio y Vignola usados por artistas Martínez Montañés, Juan de Oviedo o Diego López Bueno.<sup>37</sup>

El enriquecimiento ornamental comenzó a dar paso a lo que algunos autores han llamado *barroquización*, en específico, a la introducción de la columna salomónica como punto referencial de este afamado “estilo”. Como es bien sabido, la

1649) que en 1617 modifica la planta del retablo mayor de la parroquia de san Miguel en Jerez de la Frontera, Cádiz, que en principio había estado inspirada en Palladio. A lo anterior debemos sumar, en esta misma centuria, la producción pictórica tuvo un gran auge, por lo que la tipología de retablo como soporte de pintura tuvo gran fortuna, sin dejar de lado los monumentos escultóricos y con relieves. Martín González, *El retablo barroco...*, 35, 70.

<sup>34</sup> Halcón, “El retablo sevillano...”, 134.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 184.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 152, 169.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 135.

reaparición de la salomónica se da en Roma cuando Bernini decide realizar el baldaquino de la Basílica de San Pedro con estos apoyos hacia 1624.<sup>38</sup> Pertenecen a una primera etapa las columnas con estrías que comienzan a retorcerse sin modificar el volumen para posteriormente dar paso a la introducción del helicoides.<sup>39</sup> En España las primeras noticias sobre soportes salomónicos datan de 1625 cuando Bernardo Cabrera es contratado para realizar el altar de las Reliquias de la Catedral de Santiago que terminó en 1641, hoy desaparecido.<sup>40</sup> Sobre el salomónico también se publicaron diversos tratados como el del Fray Juan Rizzi o Juan Caramuel,<sup>41</sup> y que promovieron su difusión por la península ibérica.<sup>42</sup> En Sevilla se incorporaron estas columnas a partir de 1658,<sup>43</sup> momento en el que esta fórmula será cada vez más habitual, alcanzando su auge en los últimos años de la misma centuria, continuando su utilización hasta el siglo siguiente como veremos que sucederá en la Nueva España.<sup>44</sup>

## Los retablos del siglo XVII en la Nueva España

Partiendo del ámbito hispano como referente de los retablos de la *tierra de en medio*, nos trasladamos a la Nueva España donde destacan dos momentos importantes en la retablística con respecto al salomónico; el primero es 1647 con el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla ejecutado por Lucas Méndez, y

<sup>38</sup> De Santiago, “Los retablos del siglo XVII...”, 105.

<sup>39</sup> Martín González, *El retablo barroco...*, 12.

<sup>40</sup> Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, (México: IIE-UNAM, 2002), 94.

<sup>41</sup> Véase Martha Fernández, “Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la Arquitectura novohispana” en Quintana. *Revista de Estudios do Departamento de Historia del Arte*, no. 7, 2008, 13-43.

<sup>42</sup> Martín González, *El retablo barroco...*, 11.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>44</sup> Halcón, “El retablo sevillano...”, 205.

posteriormente, será cuando en 1672 se vuelven a tener noticias de retablos con estas columnas helicoidales como ocurrió con el de San Pedro de la Catedral de México.<sup>45</sup> Otro ejemplo relevante es el retablo de santa Ana de la capilla del Rosario de Azcapotzalco, que por su relación con Juan Correa fue de interés de Elisa Vargaslugo y Jorge Alberto Manrique.<sup>46</sup>

Si bien existen textos como el de Clara Bargellini sobre los retablos de finales del siglo XVI y principios del XVII en la Ciudad de México, algunas otras publicaciones específicas, demuestran el vacío existente en lo concerniente a la producción retablística del segundo cuarto del siglo XVII, su transición hacia mediados de la centuria y la escasa referencia a los motivos decorativos.<sup>47</sup> Es por ello que, debido a la ausencia de textos y otros estudios, para el análisis de retablos anteriores a la incorporación del salomónico, recurriremos al aporte que nos ofrece la investigación en curso de Pablo Vidal, quien nos brinda información específica sobre la estructura y ornamentación de los retablos que se desarrollaron en la primera mitad de la centuria en cuestión y encontramos similitudes en los motivos decorativos presentes en algunos ejemplos que estudia, (realizados entre 1620 y 1640) con la ornamentación de los de Tlalnepantla.<sup>48</sup>

En el primer cuarto del XVII se mantuvo el esquema clasicista –al igual que en España–, con un marcado carácter arquitectónico y algunos otros elementos

<sup>45</sup> Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas...*, 172.

<sup>46</sup> Elisa Vargas Lugo, “Comentarios acerca de la construcción de retablos en México, 1687-1713” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, no. 62, (1991), <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1991.62.1603>, 93. Jorge Alberto Manrique, “Los retablos de la Capilla del Rosario de Azcapotzalco”, *La Palabra y el Hombre*, julio septiembre, (1962), no. 23, p. 337–350.

<sup>47</sup> Sobre la ornamentación y materialidad de los retablos de esta temporalidad hay pocos estudios. Existen algunos más generales como los de Clara Bargellini y Elisa Vargaslugo, anteriormente citados. Consideramos que son los retablos que, después de los del siglo XVI, menos se conservan. Los que existen tienen modificaciones y/o han sido reubicados como sucedió con nuestros retablos al colocarlos en el presbiterio y sustituir las columnas. Algunos casos similares son los de la parroquia de santa Bárbara Tlacateopan, los de la iglesia del convento de los Santos Reyes de Metztlán o los de Santo Domingo Yanhuitlán, por mencionar algunos ejemplos. El estudio de otros elementos ornamentales como las mismas decoraciones fitomorfas, las lacerías ornamentaciones de los fondos, etc. queda relegado, casi siempre haciendo énfasis en los apoyos y olvidando la importancia de estos que también son clave para estable-

del último cuarto del XVI, caso de la columna estriada con el primer tercio decorado. Para esas fechas hay ejemplos como el de San Bernardino de Siena en Xochimilco, el de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, o el desaparecido en la segunda mitad del siglo XIX de Santiago en Tlatelolco.<sup>49</sup> La decoración será escasa en este periodo, pues prevaleció la influencia escurialense, y ya para 1620, sobre todo en Puebla, hubo un desarrollo que contrarrestó la sobriedad de los años anteriores y que fue claramente expresada en los contratos.<sup>50</sup> Dicha ornamentación para el periodo siguiente –de 1620 a 1640– tiene sus ejemplos más representativos en el empleo de frontones rotos o partidos, terminados en roleos, cartelas aveneradas, marcos y molduras decorados con gallones, otros acodados, además de glifos, asas, pilastras en forma de ese, columnas de fuste liso y a veces policromado o con guías talladas, zonas punzonadas y estofadas, frisos con rameados, alerones, cornisas denticuladas y molduradas.<sup>51</sup> Al respecto, Martha Fernández menciona el tipo de ornamentación de estilo italiano como marcos y recuadros con molduras de gallones, óvalos, cuentas y dentellones que serán retomados del tratado de Serlio.<sup>52</sup>

cer cronologías. Otra importante investigación sobre el tema, es la de María del Rocío Arroyo Moreno, donde hace una recopilación de retablos del siglo XVII de la Capital de la Nueva España. Como parte de su investigación de doctorado, inicia con retablos de la segunda mitad de la centuria en cuestión y un porcentaje de ellos no existen actualmente. María del Rocío Arroyo Moreno, “El retablo del siglo XVII en la Capital de la Nueva España”, (tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 305. Clara Bargellini, “Los retablos del siglo XVI y principios del XVII”, en *Los retablos de la Ciudad de México...*, 73.

<sup>48</sup> Gracias al trabajo de archivo y recopilación bibliográfica que ha efectuado dicho estudioso, podemos adentrarnos en los cambios que fueron realizándose en los retablos analizados y, a su vez, ubicarlos en una aproximación cronológica. Pablo Vidal, *El retablo en Puebla*, (México: tesis de maestría en Historia del Arte, en curso, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México), 118.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 94, 98.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 112, 118.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 119-129.

<sup>52</sup> Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas...*, 112.

El desarrollo de la retablística virreinal fue similar a la de España; el enriquecimiento de motivos ornamentales, así como la influencia de los tratados sobre el salomónico, dieron paso a un nuevo estilo en la producción de estos bienes. Sin embargo, esta transición se fue dando paulatinamente e incluso, algunos de las técnicas anteriores siguieron vigentes como es el caso del punzonado.<sup>53</sup> Es así, que el salomónico en la Nueva España encontró un suelo fecundo, y tras la fábrica del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, existe información sobre la incorporación de estos soportes en sagrarios y tabernáculos,<sup>54</sup> y no queda duda que tuvieron una gran difusión en el territorio novohispano hasta el siguiente siglo.

### **Los altares de Santo Domingo y la Asunción**

Como apuntamos, es Martha Fernández quien propone una cronología para los retablos salomónicos, estableciendo como fecha primera 1672 con la construcción del de San Pedro de la Catedral de México. Esta cronología nos resulta de utilidad debido a que coincide con el incendio y remodelación del templo de Corpus Christi. Ya hemos adelantado, que a nuestro parecer, los soportes helicoidales de Tlalnepantla no tienen correspondencia con el resto de la estructura conservada. Para poder llegar a dilucidar lo que sucedió con nuestros retablos y su relación con la producción novohispana, es necesaria una breve descripción estructural y ornamental del estado actual que tienen en su ubicación en el presbiterio, para pasar luego al análisis de las modificaciones y añadidos que estipulamos.

El retablo al que pertenece la serie de pinturas de san Buenaventura estuvo dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, y el de la serie de san Juan Bautista, aparece bajo la advocación de santo Domingo –que si se conserva en el nicho del remate–.<sup>55</sup> (figs. 16 y 17) Ambos están diseñados para incluirseles un repertorio

<sup>53</sup> Vidal, “El retablo en Puebla...”, 159.

<sup>54</sup> Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas...*, 174.

<sup>55</sup> Hemos llegado a esta conclusión al encontrar coincidencias en las descripciones de los retablos en los inventarios que van de 1786 a 1830 del AHCT.

pictórico. La estructura de ambos son idénticas a partir de un cuerpo, remate y tres calles con potenciación en el centro donde se ubica la imagen titular. La planta es recta y el sagrario se proyecta hacia el frente para dar énfasis y realzar el tabernáculo. Tienen un elevado banco añadido de casetones donde se han incorporado relieves policromados de los apóstoles.<sup>56</sup> La predela, que se prolongará luego en las calles, tiene en cada espacio lateral una pintura de formato rectangular, dispuesta horizontalmente, y está centrada por el sagrario de planta poligonal. Éste avanza hacia el espectador sostenido por cuatro columnas dóricas, colocadas en distinto plano, y de clara inspiración en Serlio.<sup>57</sup> La ornamentación se compone de ménsulas con niños atlantes que se entrelazan con asas. Las pinturas están enmarcadas por gallones enfilados, así como el enmarcamiento acodado del sagrario que, a su vez, lo flanquean dos tableros tallados con motivos fitomorfos. La moldura superior de la predela presenta cabujones o perlas enfiladas y un golpe de talla en cada calle lateral.

Cuatro grandes columnas salomónicas definen el cuerpo principal y están decoradas con hojas de vid, racimos, flores y otros frutos. Son de espiras muy abultadas y los tallos ascienden por las concavidades profundas. Además, la estructuración de este cuerpo, donde la calle central es ancha y alta —que es la que alberga la escultura titular sobre una peana volada y bajo un dosel o templete—,<sup>58</sup> está limitada



↑ Fig. 16

*Retablo de san Juan Bautista, c. 1630-40, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.*

<sup>56</sup> A partir de la observación, de la comparación de la técnica de manufactura y formas y de la reflexión, llegamos a la conclusión de que los relieves de los apóstoles —realizados en el siglo XVIII— fueron incorporados al banco de factura reciente en las modificaciones realizadas en el templo entre 1964 y 1967, después de que Corpus Christi fuera elevada a catedral.

<sup>57</sup> Halcón, “El retablo sevillano...”, 112.



↑Fig. 17

*Retablo de san Buenaventura, c. 1630-40, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.*

por sendas calles laterales divididas en dos registros, modelo que también es herencia de Serlio.<sup>59</sup> El dosel –coronado por una gran venera– está ornamentado con asas, gallones, decoración calada y cabujones enfilados; mientras que el nicho central ostenta motivos enfilados en toda la parte interna de manera paralela al arco de medio punto externo. Las cuatro columnas que sostienen el templete central están revestidas de lacería, al igual que el resto de los interiores y fondos de los dos retablos. Otro elemento heredado de los tratadistas italianos, en específico de Palladio y de Vignola, es el frontón curvo rematado en roleos, que al igual que la cornisa –la cual es bastante prolongada hacia el frente y alberga mútulos–, tiene gallones enfilados en la moldura superior mientras que la inferior es denticulada. (fig. 18) Las calles laterales están divididas, y en ellas observamos cajas rectangulares en las partes inferiores y semicirculares en las superiores. Todas albergan y determinan la forma de las pinturas de nuestro estudio, y a su vez, están enmarcadas por motivos florales enfilados.

En cuanto al remate, se compone de dos pinturas –una en cada calle lateral– con marcos acodados y gallones enfilados, y al centro una escultura dentro de una hornacina con forma trapezoidal en la parte superior. En el retablo de san Buena-

<sup>58</sup> El retablo de san Buenaventura aloja en el nicho central la escultura policromada del mismo santo vestido de cardenal, ostenta una policromía estofada en sus vestimentas que coincide cronológicamente con la mitad del siglo XVII. Por su parte, el retablo de san Juan Bautista tiene la escultura del precursor vestido con piel de camello que es la vestimenta con la que se le suele representar al ser narrado así en el Evangelio. La policromía de santa Clara y de santo Domingo, esculturas de los remates, coinciden en los diseños con los de san Buenaventura y san Juan Bautista.

<sup>59</sup> Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas...*, 114.



← Fig. 18

Detalle del frontón roto del *Retablo de san Juan Bautista*.

ventura está representada santa Clara, y en el de san Juan Bautista santo Domingo.<sup>60</sup> Dos pinturas flanquean las esculturas policromadas de los remates, a la izquierda de santa Clara una de *San Francisco de Asís* firmada por Antonio de Torres (Ciudad de México, 1667-1731) e inédita, y a la derecha una *Virgen niña*. (fig. 19)

Por su parte, del lado izquierdo de santo Domingo apreciamos también un lienzo de padre seráfico y del lado derecho una *Santa Ana* con la *Virgen niña*. Sobre estos remates se desplantan alerones mixtilíneos con motivos fitomorfos y roleos; el que corona la calle central del de san Buenaventura ostenta el escudo de los franciscanos y en el restante, el de la orden de Predicadores.<sup>63</sup>

De los retablos analizados por Pablo Vidal, los que más similitudes guardan con los nuestros son: el de la *Virgen de Guadalupe* de la parroquia de Santa Bárbara Tlaxateopan (Cuautitlán Izcalli, Estado de México) fechado en 1620, y el de San Mateo Xoloc (Tepotzotlán, Estado de México) realizado entre 1630 y 1640, ambos

→ Fig. 19

Antonio de Torres, *San Francisco de Asís*, 1724, Retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.

<sup>60</sup> Posiblemente sea este nicho el que albergara la escultura que diera el nombre a cada retablo en los inventarios de los siglos XVIII y XIX.

<sup>61</sup> También señalamos que el remate podría fungir como segundo cuerpo.

<sup>62</sup> Además, las pinturas firmadas por Pedro del Prado, a las cuales referiremos más adelante, presentan características similares a las de nuestra investigación.

<sup>63</sup> Al respecto Elisa Vargaslugo dice que este perfilado con una línea negra sirvió para dar fuerza a la talla, que falta profundizar cuando se dio el auge de este recurso pero que sin duda antecedió el florecimiento del salomónico. Elisa Vargas Lugo, “Comentarios acerca de la construcción de retablos...”, 98.



en el Estado de México y, por tanto, no distantes de los que nos ocupan. Con respecto al revestimiento polícromo, actualmente presentan oro liso y pocos restos de otros recursos ornamentales como picado de lustre, perfilados en negro y/o bronceados, sin embargo, por las fuertes intervenciones que presentan se encuentran ocultos o perdidos.

La similitud con el retablo de Santa Bárbara, consiste en repetir el uso de la composición de un solo cuerpo, remate y tres calles; recordemos, muy utilizada también por Alonso Cano en España, además de la división de las calles laterales en doble registro y el uso de niños atlantes como base de las columnas. Por su parte, con el retablo de San Mateo Xoloc lo relacionamos sobre todo por la ornamentación, en específico, por los marcos acodados y las decoraciones enfiladas, sobre todo de gallones, y a pesar de tener un cuerpo más, también la estructura

nos remite a los de Tlalnepantla. A estos ejemplos, nos permitimos añadir otro retablo con características similares, el de la iglesia de Santa Cruz en Iztacalco (Ciudad de México). Gallones, lacerías y asas, son motivos que encontramos en ambas máquinas votivas.<sup>64</sup> Otros casos parecidos, aunque lejanos geográficamente, los encontramos en el retablo mayor de la catedral de Tlaxcala y un lateral de la iglesia del convento de los Santos Reyes de Metztitlán en el estado de Hidalgo. (figs. 20, 21 y 22)

<sup>64</sup> Desgraciadamente no tenemos mayor información sobre éste, más que ha sido restaurado y fue fotografiado por Mariano Monterrosa en 1976. Nuria Salazar, “La fotografía del retablo histórico como recurso de la memoria” en *Los retablos del siglo XVI y principios del XVII en Los retablos de la Ciudad de México...*, 458.



↑Fig. 20

*Retablo de santa Bárbara*, c. 1620, Tlcatempan, Cuautitlán, Estado de México. Pablo Vidal, 2018.



↑Fig. 21

*Retablo de la capilla de santa Cruz, Iztacalco*, Ciudad de México. Luis Rodrigo Sandoval, 2021.

## Intervenciones

En cuanto a las modificaciones, los retablos se encuentran en un emplazamiento diferente para el que fueron creados; además, es evidente que han sido alterados y trasladados a su lugar actual debido a que presentan una estructura metálica que sirve como junta constructiva al muro testero. A lo anterior sumamos elementos de factura reciente, por ejemplo, los citados sotobancos que rompen totalmente con las características formales. Son estructuras contemporáneas realizadas tras su reubicación,<sup>65</sup> a excepción de los apóstoles que podríamos relacionarlos con el



↑ Fig. 22

*Retablo de san Antonio de Padua*, Convento de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo. Claudia Alejandra Garza, 2019.

retablo principal de la primera mitad del siglo XVIII que fue sustituido por un baldaquino neoclásico en el XIX. En el siguiente nivel, que corresponde al de la predela, podemos ubicar que los golpes de talla que cuelgan de la moldura superior son añadidos, así mismo, en la calle central los paneles que flanquean el sagrario su ornamentación remite a la retablística de finales del siglo XVII ya que corresponden con las guirnaldas más abultadas típicas asociadas a los altares salomónicos.

Podemos apuntar que las cuatro columnas del primer cuerpo de nuestros retablos corresponden a otro momento. Su observación detallada y comparación con ejemplos tanto españoles como novohispanos así lo sugieren.<sup>66</sup> Además, parte de su ornamentación; gallones, asas, motivos geometrizados enfilados en marcos, etc. son más afines a la retablística que presentan columnas lisas, de tipo candelero o con incipientes guirnaldas retorcidas. Los soportes que actualmente tienen nuestros retablos son semejantes a los de Santa Ana de la Capilla del Rosario,<sup>67</sup> en el de Santa Rosa de Lima, ambos en Azcapotzalco, fechados el primero en 1681 y el segundo en 1690. También nos sirve de referencia los de la Capilla de los Ángeles y Arcángeles de la Catedral de México que se terminaron en

<sup>65</sup> En la entrevista realizada al Pbro. Saturnino Sanabria, mencionó que la realización de los sotobancos y la altura respondieron a la solicitud de las autoridades tras todo el movimiento de los retablos al presbiterio. 23 de marzo de 2018, Catedral de Tlalnepantla. En el oficio no. 130255, “Relativo a las obras no autorizadas en la Catedral de Tlalnepantla”, se menciona que los retablos que se trasladaron al presbiterio han perdido su escala por la lejanía y por las dimensiones del ábside demasiado grande para el tamaño de los mismos. Archivo de la Secretaría de Patrimonio Nacional, Dirección general de bienes inmuebles, departamento del dominio público, oficina de templos y anexidades.

<sup>66</sup> Los de Metztlán, Santa Cruz Iztacalco, Magdalena Contreras, Virgen de Constantinopla de la Catedral Metropolitana, Santa Bárbara Tlaxtepecpan, San Mateo Xoloc, principalmente y los ejemplos españoles.

<sup>67</sup> Vargas Lugo, “Comentarios acerca de la construcción...”, 93.

Estructura metálica que une el retablo al ábside.  
 Claudia Alejandra Garza, 2019.

1714.<sup>68</sup> Los alerones y las veneras de Tlalnepantla que coronan los atlantes tampoco pertenecieron inicialmente a los conjuntos. Sin embargo, los nichos de los remates si guardan relación en cuanto a la ornamentación y proporciones. Con respecto a las esculturas, también hay una correspondencia en las policromías de santa Clara, san Buenaventura, santo Domingo y san Juan Bautista.<sup>69</sup> Las pinturas de los nichos de las calles laterales de los remates tampoco fueron parte de los retablos.<sup>70</sup> (fig. 23)

El último cambio tuvo lugar entre 1964 y 1967 ya que la erección de Corpus Christi como catedral suscitó transformaciones en el inmueble, mismas que hemos podido rastrear gracias a documentos generados en el Departamento de Patrimonio Nacional. El 15 de mayo de 1967 en un oficio dirigido al Director General de Bienes Inmuebles de la Oficina de Templos y Anexidades, relativo a las obras no autorizadas en la Catedral de Tlalnepantla, el arquitecto Carlos Castellán notificó lo siguiente: “Han sido trasladados al presbiterio los retablos que se encontraban en el sotocoro y la nave, perdiendo su escala por la lejanía y por las dimensiones del ábside demasiado grande para el tamaño de estos”.<sup>71</sup> En este documento, como vemos, se apunta que los retablos se encontraban en el sotocoro, sin embargo, al existir otros diez retablos que fueron desarmados y algunos reubicados, no es posible saber si son los nuestros que se encontraban ahí, porque además no contamos con ningún registro fotográfico que pueda confirmarlo.

Información más precisa sobre una posible ubicación, la hallamos en el inventario más antiguo encontrado en el Archivo de la Catedral, con fecha del 6 de octubre de 1786, donde los describe en la posición cuarta y quinta del lado de la epístola<sup>72</sup>:

<sup>68</sup> De Santiago, “Los retablos del siglo XVII...”, 140.

<sup>69</sup> Los inventarios del AHCT nombran a los retablos bajo otras advocaciones, posiblemente se refieren a las esculturas que existieron en los remates.

<sup>70</sup> En el inventario de 1786 hay ocho tableros registrados por lo que es posible que los marcos del remate estuvieran ocupados por otras dos tablas de cada serie.

<sup>71</sup> “Relativo a las obras no autorizadas en la Catedral de Tlalnepantla”, Méx. Oficio no. 70-4-1322.715943638, Legajo Tlalnepantla, Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles.

<sup>72</sup> Inventario realizado por Don Sebastián Yturralde al entrar como cura interino a Tlalnepantla tras la muerte



#### Lado de la epístola (...)

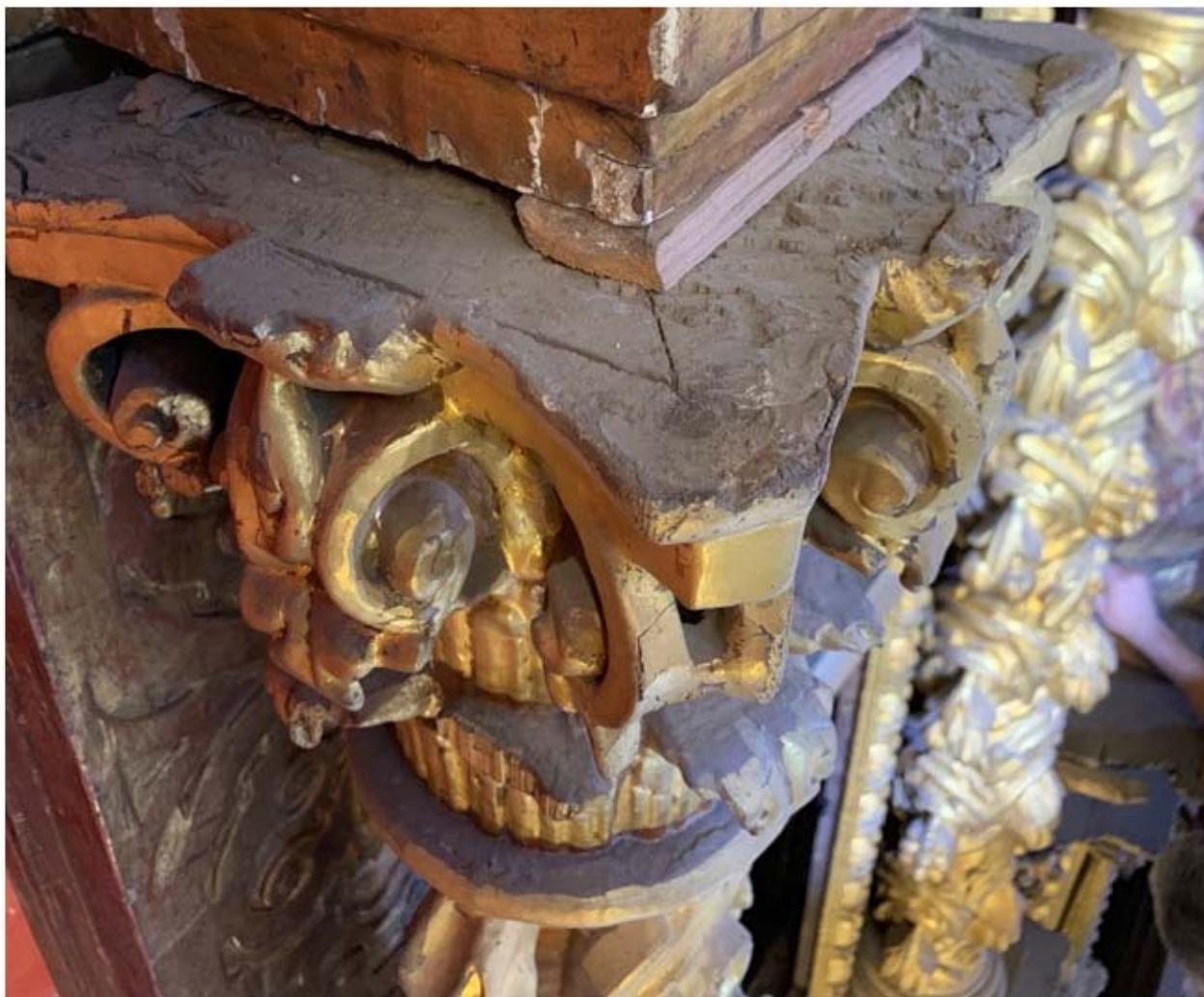
4.o Altar de la Asunción de N. a S. a La imagen de bulto con su corona de plata y manto de damasco viejo. El nicho sin vidrios. Ocho tableros de pintura antigua, y un S. Juan de bulto. La meza de altar de mampostería, un frontal de tisú viejo.

5.o Altar de Sto. Domingo. La imagen de bulto, en su nicho, sin vidrios. Ocho tableros de pintura antigua, y un S. n Buenaventura de bulto. La meza de altar de mampostería, sin frontal.<sup>73</sup>

No podemos confirmar el primer emplazamiento que tuvieron los retablos debido a la falta de documentación más cercana a su creación, sin embargo, es factible que la ubicación de 1786 sea también la del siglo XVII. A pesar de la sucesión de modificaciones en los retablos, los motivos ornamentales corresponden

de Don Antonio Padilla y Rivadeneira. AHCT. Caja 120. Legajo 1. Sección disciplinar. Serie inventarios. (1786)

<sup>73</sup> AHCT. Caja 120. Legajo 1. Sección disciplinar. Serie inventarios, 10. Agradecemos a la Dra. Rebeca López Mora por comportartirnos estos inventarios.



a los realizados antes de que llegara a su ecuador la centuria, lo mismo que las pinturas. Esclarecido el punto referencial de la cronología de los retablos, ahora es el turno de abordar los discursos pictóricos, proponiendo para ello, hacerlo desde una perspectiva integral, analizando brevemente su iconografía, materialidad y relacionando algunos elementos con los pinceles coetáneos. (fig. 24)

↑Fig. 24a

Intervenciones en el retablo de san Juan Bautista. Claudia Alejandra Garza, 2019.



→ Fig. 24b

Intervenciones en el  
retablo de san Juan  
Bautista. Claudia  
Alejandra Garza, 2019.



# III. Las pinturas: series hagiográficas

Una vez situados los retablos, pasamos al pormenorizado estudio de las pinturas, iniciando con el estudio iconográfico por retablo. Además, si bien los modelos de las pinturas no partieron de una sola fuente, buscaremos vincularlas con sus fuentes grabadas y trataremos de ubicar algunos elementos de las composiciones respecto a grabados que pudieron haber llegado a la Nueva España, sobre todo, de Flandes.

Del lado de la epístola está el retablo de san Juan Bautista y del lado del evangelio, el de san Buenaventura (Bagnoregio, 1217 o 1218 - Lyon, 15 de julio de 1274). Encontramos retablos dedicados a estos dos santos debido al carácter franciscano que originalmente tuvo Tlalnepantla. En primera instancia, la figura de san Juan Bautista tuvo un papel fundamental a partir de la Contrarreforma, ya que fue comparado con el mismo san Francisco por varios autores seráficos que escribieron entre el último cuarto del siglo XVI y principios del XVII<sup>74</sup>. El paragón nace de la austeridad o pobreza, penitencia y predicación de las que ambos santos participaron, además de que los dos anunciaron a Cristo. Por un lado, el Bautista se reconoció a sí mismo como la voz que clamaba en el desierto y advertía que vendría otro detrás de él a quien no merecía desatarle las sandalias, mientras

<sup>74</sup> Michel Cavillac, “La figura de San Juan Bautista en el Guzmán de Alfarache” en *Melanges de la Casa de Velázquez* 33, no. 2, (2003), <https://journals.openedition.org/mcv/276>, 131. (Consultado el 3 de noviembre de 2019).

que san Francisco se autoproclamó como “el heraldo del Gran Rey”. Es así que se identifican por predicar ambos a Cristo como Rey y Mesías.<sup>75</sup>

Por su parte, san Buenaventura, es considerado el segundo fundador de la Orden seráfica y escribió la segunda biografía del *Poverello* de Asís después de Tommaso Celano, quien hizo la primera relación sobre la vida de san Francisco en relación a su canonización (1228) y también a comparó a san Francisco y a San Juan. Para la orden, la figura de san Buenaventura fue de especial relevancia al ser quien encarnó la espiritualidad y el pensamiento de su fundador en la Edad Media: “es san Buenaventura el que ha construido la doctrina del franciscanismo, la teología franciscana, es él quien ha abierto el camino por el cual el franciscanismo penetra en la vida de la cultura,”<sup>76</sup> sus escritos llegaron tempranamente a España y se tradujeron al español, por lo que fue ampliamente conocido desde antes de su canonización, posteriormente su obra influyó en la teología española al instaurarse sus cátedras en las universidades ibéricas.<sup>77</sup>

En ambos retablos encontramos en el nicho-templete central las esculturas que les dan advocación, y en las calles laterales, escenas de la vida de ambos santos. Las esculturas son tallas en madera policromada; san Juan Bautista presenta su típica vestimenta de piel de camello atada con una cuerda a la cintura y también porta capa roja. La policromía de esta última prenda se caracteriza por diseños con grandes tallos y flores que se entrelazan entre sí. Por su parte, san Buenaventura está vestido con el hábito franciscano sobre el cual lleva roquete, esclavina y finalmente capa roja con diseños similares a los de la de san Juan; además, de su cuello penden las borlas del capelo cardenalicio. Las encarnaciones de ambos personajes son al pulimento y presentan peleteados en la unión del cabello con la piel; los ojos son parte de las tallas y al igual que el cabello, están logrados con colores lisos.<sup>78</sup> (figs. 25 y 26)

<sup>75</sup> Tommaso Celano, *Vita di S. Francesco*, (Asís: Edizioni Porziuncola, 2012), 16.

<sup>76</sup> Manuel de Castro y Álvaro Huerga Melquiades Andres, “San Buenaventura”, conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española los días 4 de febrero y 11 y 13 de marzo de 1975 con motivo del centenario del gran teólogo. (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976), 4.

<sup>77</sup> De Castro y Álvaro Huerga, “San Buenaventura”, 26.

→ Fig. 25

*Esculturas de San Juan Bautista*, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.

→ Fig. 26

*Esculturas de San Buenaventura*, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.

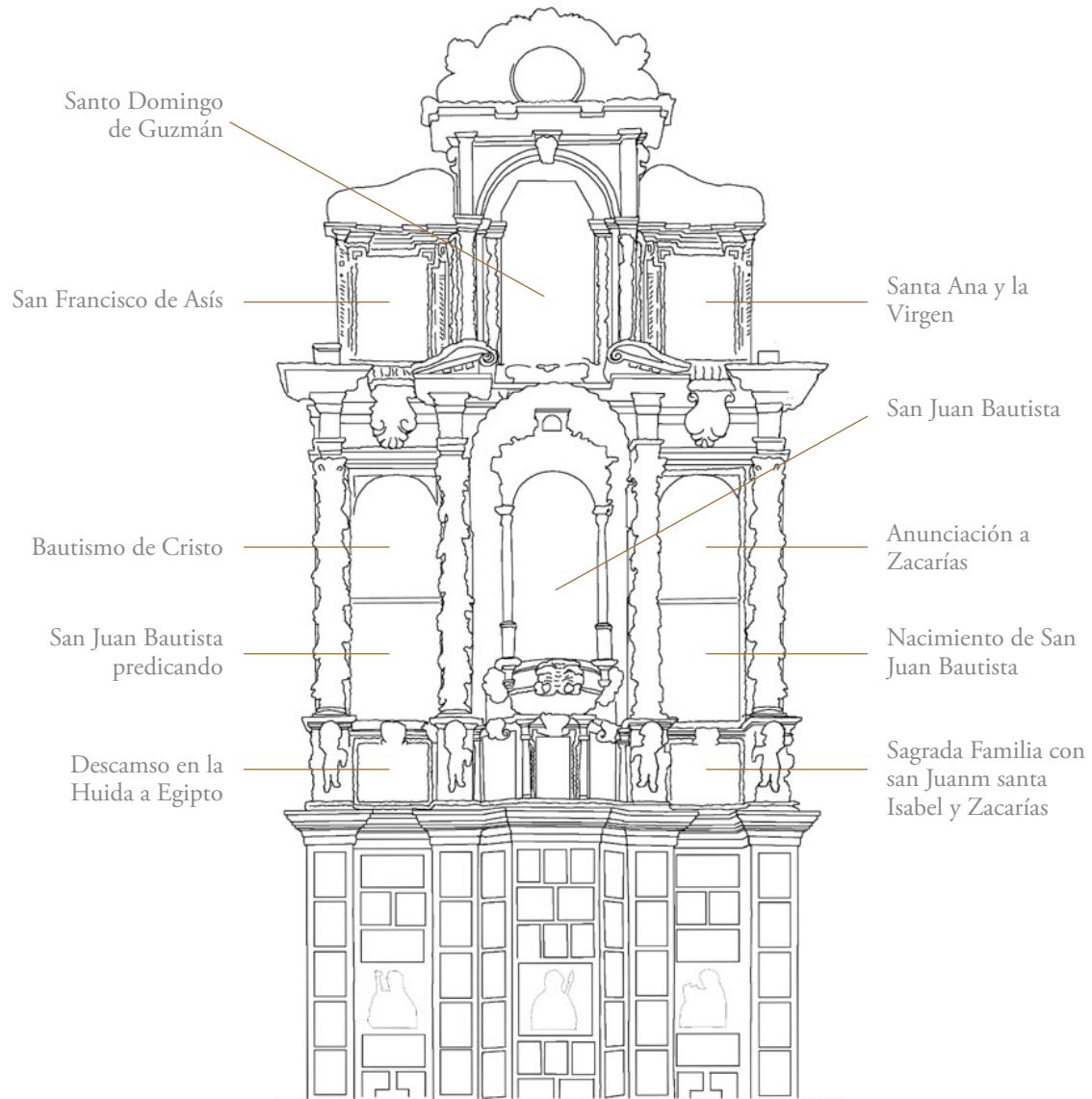


Centrándonos ahora en las pinturas, es llamativo que, pese a su calidad, no han sido estudiadas y por consiguiente, hasta ahora, han estado ausentes de la la Historia del Arte Novohispano, tal vez su anonimato se debe a su difícil acceso por encontrarse en la periferia de la Ciudad de México.<sup>79</sup> Estas series pictóricas, por estar en su contexto cercano original nos resultan de interés, ya que a pesar de las modificaciones y cambios de lugar dentro del templo, no han cambiado de ubicación como muchas de las pinturas que actualmente se encuentran en museos. Otro factor que nos parece relevante, es el hecho de que sean dos conjuntos de pinturas, encargadas para el mismo lugar y doce pinturas del mismo pincel, a modo de una importante campaña artística promovida por los religiosos. A su vez, el estado de conservación de las obras hasta nuestros días puede considerarse aceptable, incluso a pesar de catástrofes, cambios de juris-

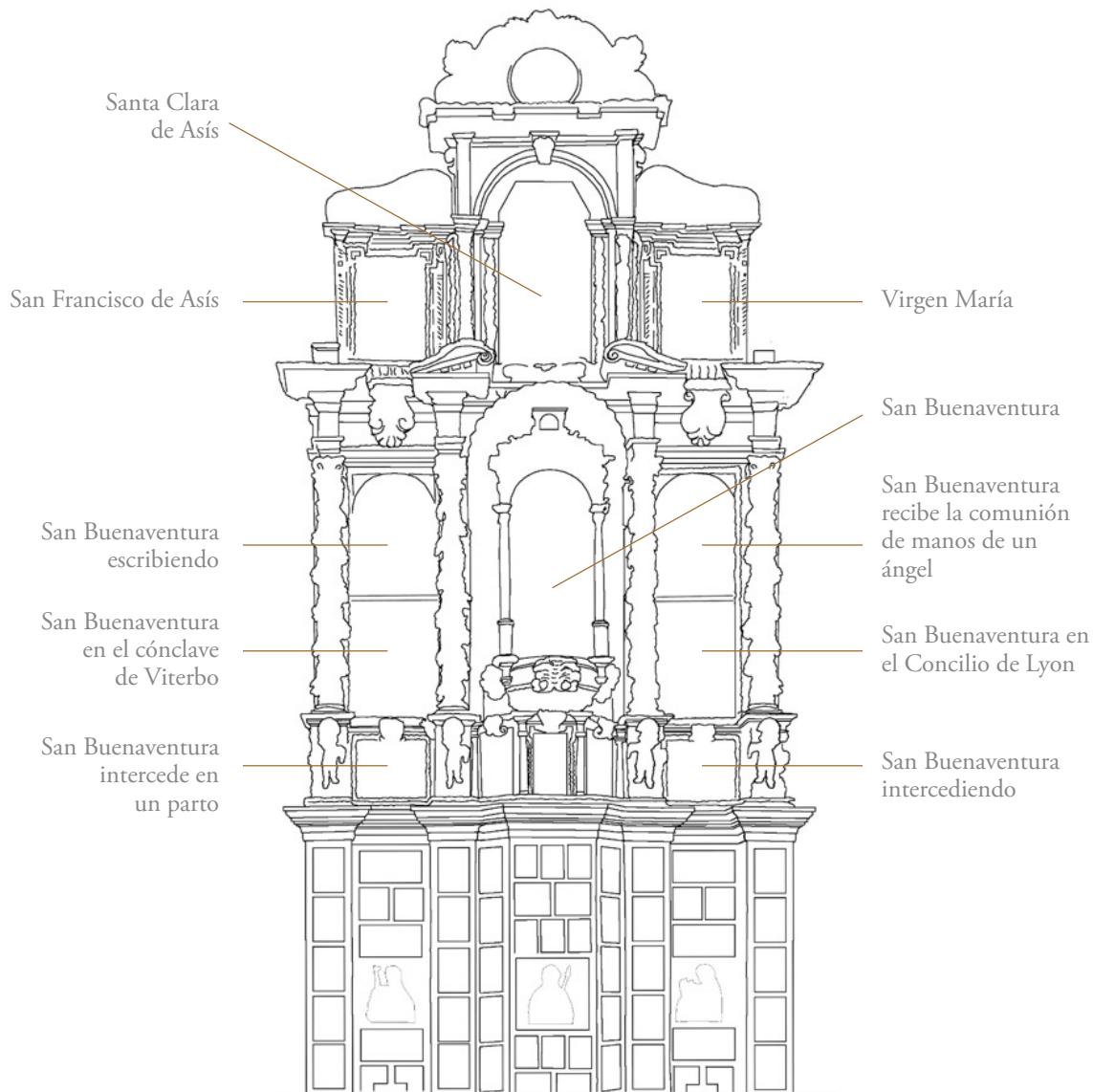
<sup>78</sup> Las decoraciones de los ropajes corresponden en cuanto a técnicas y soluciones plásticas; después de la aplicación de la base de preparación, encontramos un bol rojo que sirve de fondo para la hoja de oro. Los recursos policromos de los estofados para denotar y tratar de imitar las diferentes telas y texturas las lograron con esgrafiados sobre temple aplicados sobre el oro, tres formas de punzonados sobre el oro dejado al descubierto y delineados negros y blancos.

<sup>79</sup> Barbara E. Mundy y Aaron M. Hyman reflexionan en su texto “Out of The Shadow of Vasari: Towards a New Model of The ‘Artist’ in Colonial Latin America”, entorno a un tipo de Historia del Arte, basada en la obra de Vasari sobre las vidas y producción de ciertos artistas y retomada por los pioneros historiadores del arte novohispanos. En este ensayo, hemos abordado pinturas que no encajan en este tipo de aproximación, ya que son anónimas y se encuentran en las periferias. Por ello, el texto de estos dos autores nos resulta referencial. Barbara E. Mundy y Aaron M. Hyman, “Out of The Shadow of Vasari: Towards a New Model of The ‘Artist’ in Colonial Latin America” en *Colonial Latin America Review* 24, no. 3, (2015), 283-317.

## Esquema de la ubicación de las pinturas del retablo de san Juan Bautista



## Esquema de la ubicación de las pinturas del retablo de san Buenaventura



dicción eclesiástica —de convento franciscano a parroquia de la Arquidiócesis de México y posteriormente a Catedral de Tlalnepantla— y momentos históricos trágicos para el patrimonio cultural novohispano.

En cuanto al hecho de que se traten de series pictóricas, resulta relevante para su estudio iconográfico, además de material y formal ya que contamos con piezas para contrastar. Estas series pictóricas de la vida de los santos, sobre todo, de los fundadores, fueron recurrentes en la producción novohispana. Al igual que sucedió en España, sobre todo en Sevilla, al tomar fuerza las órdenes y comenzar la construcción de sus monasterios, fueron necesarias pinturas para cubrir los grandes muros y al mismo tiempo dar a conocer la vida de sus fundadores.<sup>80</sup>

Los encargos de ciclos pictóricos de la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas, si bien iniciaron desde la Edad Media, encuentran su máximo esplendor en los siglos XVII y XVIII, tanto en España como en Iberoamérica. Según la opinión de Alfonso Rodríguez de Ceballos, esta práctica de representar los episodios más emblemáticos de los patriarcas de las órdenes mendicantes, incluso se instauró con más fuerza en los virreinos americanos que en la propia metrópoli.<sup>81</sup>

Con respecto a los temas representados, es evidente que en los dos conjuntos buscan destacar momentos relevantes de las vidas de los santos, sin incluir su martirio y/o muerte según sea el caso, sino que parece que están centrados en exaltar su santidad, además de su relación con Jesucristo y la Iglesia. Si bien en el inventario de 1786 aparece que cada retablo tenía ocho pinturas, actualmente se conservan seis respectivamente; es posible que las obras perdidas completaran de alguna forma los discursos o no;<sup>82</sup> y, al encontrar que los espacios laterales de los remates tienen pinturas de otra época, éstos pudieron haber albergado las pinturas faltantes.

<sup>80</sup> Odile Delenda, “Vida y Obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664)”, Zurbarán. *Una nueva mirada*. (Madrid: Museo Thyssen-Bornemiza, 2015), 15.

<sup>81</sup> Adriana Cruz Lara, “De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara”, (tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 103-104.

## Ciclo pictórico de san Juan Bautista

La lectura del conjunto inicia con la pintura del registro superior de la calle derecha. Corresponde a la Anunciación de san Juan Bautista, un ángel se le apareció a Zacarías para anunciarle que su mujer, Isabel, tendría un hijo al que le pondrían por nombre Juan.<sup>83</sup> En relación con la composición, hemos localizado una serie de grabados sobre la vida del santo realizados por el francés Jean Leclerc IV quien estuvo activo hacia finales del siglo XVI y primer tercio del siguiente en parte de Francia y de Italia.<sup>84</sup> La lámina de la Anunciación coincide compositivamente, sin embargo, la disposición y cantidad de personajes de la pintura han sido adaptadas al formato rectangular vertical, así como la ornamentación y formas del altar, mesa, recipiente del incienso y turiferario. A pesar de ello, es evidente la dependencia también en los planos y elementos arquitectónicos. (figs. 27 y 28)

Después de esa pintura, continúa la lectura cronológica hacia el registro inferior de la misma calle, donde volvemos a encontrarnos con una composición inspirada en la producción gráfica de Jean Leclerc IV, de la misma serie: el *Nacimiento de san Juan Bautista*. Sucede exactamente lo mismo que con la obra anterior, con la adición de la presencia de Zacarías acompañando a su esposa que acaba de dar a luz.<sup>85</sup> (figs. 29 y 30) Este modelo compositivo se repite en diversas representaciones de nacimientos de santos y de la Virgen, por ello el pintor quiso

<sup>82</sup> Como podemos ver en ejemplos coetáneos, las obras ubicadas en las calles laterales de los remates, se vinculan al nicho central del mismo cuerpo, más que con el cuerpo central, por lo que no sabemos si realmente completaron el discurso de los santos en cuestión.

<sup>83</sup> Lc 1, 8-14. Sobre esta escena tenemos más datos en la Vida de los Santos de Alban Butler: Zacarías fue un sacerdote de la familia de Abia al que le tocó la ofrenda de incienso por las mañanas y tardes al altar de oro en el Sancta Sanctorum; un día el arcángel Gabriel le anunció que su mujer concebiría y daría a luz un hijo. Alban Butler, Vida de los santos, tomo IV (México: C. I. John W. Clute S. A., 1964), 438.

<sup>84</sup> “Para el siglo XVII, trabajar a partir de composiciones grabadas creadas en Europa era una práctica común de los pintores de América Latina.” Barbara E. Mundy y Aaron M. Hyman, “Out of The Shadow of Vasari...”, 290. Jean Leclerc, disponible en: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG35198>

<sup>85</sup> “Lc 1, 57.



← Figs. 27 y 28

Anónimo, *Anunciación a Zacarías*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.  
Jean Leclerc IV, *Anunciación de san Juan Bautista*, c. 1580, PESSCA©, 1840A

← Figs. 29 y 30

Anónimo, *Anunciación a Zacarías*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018. Jean Leclerc IV, *Anunciación de san Juan Bautista*, c. 1580, París. Anónimo, *Nacimiento de san Juan Bautista*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jean Leclerc IV, *Nacimiento de san Juan Bautista*, c. 1580, París. PESSCA©, 1842A

dejar mas claro aún que se trataba de Juan al colocar en la cama, a los pies de santa Isabel, un cordero. La elección del artista para plasmar esta escena radica en la importancia que tiene el nacimiento de Juan, pues, como Alban Butler recopila de varios teólogos, las fiestas de los santos se celebran normalmente el día de su muerte y paso a la vida eterna, en cambio, la concepción del precursor es la razón de su santificación, pues:

La razón de haber sido santificado este hombre en el vientre mismo de su madre, de modo que salió a la luz del mundo ya Santo, cuya circunstancia la entiende san Bernardo con otros teólogos eminentes, no solo de una santidad exterior, o destinación a piedad, esto es haber sido destinado por Dios desde el vientre de su madre a ser desde luego justo, y recto; sino del don de la gracia santificante con la remisión del pecado original, que no dudan aquellos haberle sido perdonado por nuestro Redentor Divino en la visita hecha a Santa Isabel por la Virgen Santísima.<sup>86</sup>

La lectura continúa hacia abajo y nos encontramos frente a la pintura de la pre-dela, donde se ha representado a María, José y Jesús, acompañados de Isabel, Zacarías y Juan. Esta escena podría confundirse con la habitual representación de la Sagrada Familia con los padres de la Virgen –santa Ana y san Joaquín–, sin embargo, la presencia infantil de Juan acompañado de sus padres se confirma al ubicar que el personaje masculino mayor porta la misma vestimenta que Zacarías en la pintura superior del nacimiento del Bautista. Varios autores narran que la representación corresponde al momento de la Huida a Egipto, donde, ambas familias, al escapar de la matanza de niños por parte de Herodes, se encuentran en el camino.<sup>87</sup> (fig. 31)

<sup>86</sup> Butler, *La vida de los santos*, 436.

<sup>87</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, (Barcelona, Del Serbal, 1996), t. I, vol. 2, 157.



← Fig. 31

Anónimo, *La Sagrada Familia con san Juan Bautista, santa Isabel y Zacarías*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.

En cuanto a lo representado, la Virgen viste toca blanca al estilo holandés, túnica rosa y manto azul; sostiene en sus brazos a su Hijo en pañales y es escoltada por José —con sus vestimentas amarilla y verde— que los mira. Por su parte, Juan se asoma por el lado izquierdo de María para ofrecerle flores al Niño. El Precursor infante, sostiene con la otra mano la vara en forma de cruz con la filacteria que dice: *Ecce Agnus Dei*, y que en las siguientes dos composiciones volverá a aparecer. Santa Isabel con manto blanco y túnica verde, custodia a su hijo. Zacarías porta jubón azul y ropilla roja con botones y galones dorados y acompaña. A los pies está de nuevo la representación del Cordero que simboliza a Cristo y que desde los primeros siglos fue utilizado para expresar la victoria de la resurrección; tema vinculado con la frase “Este es el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo” dictada por Juan al bautizar a Cristo.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Efectivamente, el Cordero, símbolo por excelencia de Cristo, a la vez que símbolo de la virtud (su virtud) de la mansedumbre y la humildad, concita bíblica y teológicamente un universo complejo y plural de sentidos, enraizados en el Antiguo Testamento y amplificados con poderosas imágenes en el Nuevo Testamento. Raquel Torres Jiménez, “Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media” en *Hispania Sacra* LXV, Extra I, (enero-junio 2013), 46.

→ Fig. 32

Anónimo, *Descanso en la Huida a Egipto*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



En la pintura de la predela de la calle izquierda ha sido plasmada la escena del *Descanso en la huida a Egipto*, la cual consideramos que debía estar del lado derecho, intercambiándose con la anterior por el orden cronológico de los eventos representados.<sup>89</sup> María con las mismas vestimentas, sostiene también a Jesús en sus brazos cubierto con un paño blanco y ocre; José, detrás de ellos, recarga su cabeza en el brazo izquierdo reflejando una posición que puede interpretarse como reflejo de la paciencia. Tanto Jesús como su padre, interactúan con el espectador al volver la mirada hacia el frente. Como fondo de los personajes, lo habitualmente descritos como países, inicia un bosque delimitado por un campo abierto y paisaje azulado; del lado izquierdo de la obra vemos el burro o mula que los transporta hacia Egipto y un bulto amarrado que hace referencia al equipaje de los peregrinos. (fig. 32)

<sup>89</sup> “Después que ellos se retiraron, el Angel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle.» El se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera el oráculo del Señor por medio del profeta: De Egipto llamé a mi hijo.” Mt. 2: 13-15.

La siguiente representación, en el del registro inferior contiguo a la predela siguiendo en el lado izquierdo es la predicación de san Juan en un exterior rodeado de árboles. “En aquellos días apareció Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea.”<sup>90</sup> El canon 82 del Sínodo en Trullo del año 692 dice: “Entre algunas



← Fig. 33

Anónimo, *San Juan Bautista predicando en el desierto*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.

<sup>90</sup> Mt. 3, 1.

pinturas de venerables imágenes, se dibuja el cordero, que es mostrado por el dedo del precursor.”<sup>91</sup> En la representación de esta escena, está Juan sobre un montículo, vestido de piel de camello y túnica roja, sostiene con la mano izquierda la vara con la sentencia del Agnus Dei y señala con el dedo derecho a Cristo y sus discípulos que aparecen al fondo, en un cuarto plano. San Juan Evangelista narra este acontecimiento.<sup>92</sup>

Alrededor de Juan observamos varios personajes que los escuchan, entre ellos algunos visten prendas propias de los judíos haciendo referencia a la ley y los profetas; además, el santo es considerado el último de los profetas y también es llamado el “Profeta del Nuevo Testamento”<sup>93</sup>. (fig. 33)

En esta obra, al igual que en la serie de san Buenaventura, la inclusión de personas de medio cuerpo, es un recurso recurrente. La lámina de la serie que corresponde a esta escena es similar en cuanto a cantidad de personajes y planos, sin embargo, el Bautista aparece de espaldas y toda la composición está volteada. Con ello podemos ver la adaptación y reformulación a partir de la misma serie de grabados.

La última pintura es la del *Bautismo de Cristo* que comparte espacio en el cuerpo central con la anteriormente descrita.<sup>94</sup> Como narra el evangelista Juan, el cielo se abrió y descendió el Espíritu Santo. En la pintura aparece Dios Padre en una transparencia en la parte superior que extiende sus manos enviando al Espíritu Santo, el cual resplandece con rayos de luz. El precursor porta las mismas vestimentas que en la otra pintura y también sostiene la vara del Agnus Dei.

<sup>91</sup> Juan Molano, *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, ed. Bulmaro Reyes Coria, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 49.

<sup>92</sup> “Al día siguiente, Juan se encontraba en aquel mismo lugar con dos de sus discípulos. De pronto vio a Jesús que pasaba por allí, y dijo: Este es el Cordero de Dios.” Jn 1,35-36.

<sup>93</sup> “Fue Profeta y mas que Profeta, pues que su oficio fue anunciar al mundo claramente a aquel a quien habían pronosticado oscura y emblemáticamente los Prophetas antiguos.” Butler, *La vida de los santos*, 439.

<sup>94</sup> “Entonces Jesús vino desde Galilea al Jordán y se presentó a Juan para que lo bautizara. Pero Juan trataba de impedirselo diciendo: “Soy yo quien necesito que tú me bautices, y ¿y tú vienes a mí?”

Se inclina hacia el frente, con la mano derecha vierte el agua de una concha sobre la cabeza del Salvador, quien arrodillado con las manos juntas mira hacia su Padre. Dos ángeles y un querubín rodean la composición, para los cuales el artista vuelve a recurrir a la solución de colocarlos de espaldas. La fuente grabada en la que está inspirado el ángel es fácilmente reconocible, ha sido retomado de composiciones de Martin de Vos como en la pintura del *Juicio Final* del Museo de Bellas Artes de Sevilla y en otras pinturas españolas se incluyen ángeles en la misma posición. En esta obra es en la que más diferencias encontramos con la lámina que le corresponde de Jean Leclerc aunque si hay elementos que rescata como el paisaje y los dos árboles que flanquean la composición. Hemos encontrado un grabado realizado por Cornelis Cort (Hoorn o Edam, c. 1533 - Roma, c. 17 de marzo de 1578) activo en Flandes e Italia, del que tiene más dependencia nuestra pintura con sus adaptaciones en cuanto a cantidad de personajes y posiciones de los cuerpos. Por ejemplo, en la estampa de Cort hay dos ángeles más del lado izquierdo y Dios Padre es rodeado por tres querubines. (fig. 34)

### Ciclo pictórico de san Buenaventura

A pesar de la importancia del santo para su orden, en la plástica novohispana y en general en el arte universal, las series biográficas de este doctor seráfico no se encuentran frecuentemente. Tenemos pocos ejemplos sobre ciclos de su vida, los cuales están dispersos en algunos museos del mundo. Por ejemplo, en el colegio de san Buenaventura de Sevilla existió una realizada por Francisco Herrera *el Viejo* y Francisco de Zurbarán.<sup>95</sup> En el ámbito hispanoamericano contamos con

Jesús le respondió: “Olvida eso ahora; pues conviene que cumplamos lo que Dios ha dispuesto. Entonces Juan accedió. Apenas fue bautizado, Jesús salió del agua y, en ese momento se abrieron los cielos y vio el Espíritu de Dios que bajaba como una paloma y descendía sobre él”. Y una voz que venía del cielo decía: “Éste es mi Hijo amado, en quien me complazco”. Jn 3, 13-17.

<sup>95</sup> Nos interesa esta serie ya que coincide cronológicamente con la nuestra; además, es de las que se conservan más completas –a pesar de estar dispersa en varios museos–, y por ello, ha sido más accesible encontrar las diferentes pinturas.



↑ Fig. 34

Anónimo, *El bautismo de Cristo*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

algunos ejemplos recogidos por Héctor Schenone casi todos conservados en conventos franciscanos como en los de Lima y Cuzco.<sup>96</sup> También encontramos representaciones aisladas del santo sentado escribiendo o en series de doctores de la Iglesia. No obstante, son contados los conjuntos sobre su vida. Por su parte, en la Nueva España la escena que más se repiten de la vida del santo es en la que recibe la comunión de manos de un ángel; al respecto se conserva la pintura de la *Última comunión de san Buenaventura* de José Juárez (México, c. 1617 - c. 1670) del Museo Nacional de Arte, la cual se dice que perteneció al templo de san Francisco *el Grande*, y otras dos series, una de Juan Correa (México, 1646 - 1716) para el templo de Santa Clara en Querétaro, y otra para el de san Francisco de San Luis Potosí, ésta firmada por Miguel Cabrera (San Miguel Tlaxiactac, Oaxaca, 27 de febrero de 1695 - México, 16 de mayo de 1768).<sup>97</sup> La ausencia de series conservadas completas, nos vuelve a colocar frente a un caso particular.

Respecto a las fuentes grabadas para estas obras, hemos encontrado algunas similitudes con algunas de las pinturas aisladas que se conservan en el Museo Nacional de Arte y el Museo de El Carmen, algunos episodios de su vida son el de su comunión en manos de un ángel o la del santo escribiendo la vida de san Francisco, lo que nos da indicios de un posible grabado común. Nelly Sigaut localizó un grabado rea-

<sup>96</sup> Héctor Schenone, *Iconografía de los santos*, vol. I (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 201-202.

<sup>97</sup> Jaime Cuadriello, "La última comunión de san Buenaventura de José Juárez" en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España T. II*, (México: INBA-UNAM, 2004), 191.

lizado por Adriaen Collaert (ca.1560 - 1618) y Pieter de Jode (Amberes, 1570-9 de agosto de 1634), con el santo al centro y diez escenas de su vida rodeándolo.<sup>98</sup> De esta fuente encontramos dependencia en varias de las obras de las que haremos referencia en el análisis de cada una; sin embargo, hay otras que no se inspiraron en esta lámina y nos preguntamos si incluso podrían salir más que de un grabado, de alguna fuente literaria.<sup>99</sup> Si bien no hay una biografía oficial del santo, existen referencias a su vida en varias obras de finales del siglo XIII y del XIV.<sup>100</sup>

San Buenaventura nació en Civita de Bagnoregio en la Toscana, Italia en el año 1221 y murió el 15 de julio de 1274 en Lyon, y su nombre original era Giovanni de Fidanza.<sup>101</sup> Él mismo cuenta en el prólogo de la biografía que escribió de san Francisco, que cuando era pequeño enfermó, por lo que su madre lo encomendó al santo, el cual oró por él, exclamó *buona ventura* y que de inmediato sanó. Desde entonces fue llamado Buenaventura, además, por este hecho su madre lo consagró a la orden seráfica.<sup>102</sup> De infante debió recibir educación en el convento franciscano de su ciudad natal, y cuando contaba con alrededor de 20 años se fue a estudiar a la Universidad de París, en la que fue profesor algunos años después. En esta última ciudad tomó el hábito franciscano entre 1238 y 1243.<sup>103</sup> Buenaventura obtuvo el grado de doctor en 1253 junto con santo Tomás de Aquino.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> Este mismo grabador realizó varios ciclos similares de otros santos como lo es el de santa Clara y santa Gertrudis. Fuente donde encuentras los grabados de Collaert.

<sup>99</sup> “(...) ya se sabe como ‘funcionaban’ los grabados –a veces usados de manera total y otras parcial, a veces como fuente única y en otras se ve una pluralidad de estampas seleccionadas eclécticamente.” Nelly Sigaut, *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar*, (México: Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002), 102.

<sup>100</sup> Robinson, Paschal. “St. Bonaventure.” *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 2. New York: Robert Appleton Company, 1907. <http://www.newadvent.org/cathen/02648c.htm>.

<sup>101</sup> Benedicto XVI, *Holy men and women of the middle ages and beyond*, (Vaticano: Ignatius, 2012), 36.

<sup>102</sup> Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, (España: AKAL, 2015), 63.

<sup>103</sup> León Amoros y Bernardo Aperribay, *Obras de san Buenaventura*, (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1965), 7.

<sup>104</sup> Ambos santos tuvieron una buena relación por la convivencia en la Universidad de París.



↑ Fig. 35

Anónimo, *San Buenaventura escribiendo*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.

Al igual que la serie del Bautista, la lectura de este ciclo comienza con la pintura del registro superior del lado izquierdo donde aparecen santo Tomás de Aquino y san Buenaventura. En varias fuentes de la vida del franciscano se habla del momento en el que santo Tomás lo visita y lo encuentra tan ocupado escribiendo la vida de san Francisco que dice “Dejemos a un santo trabajar para otro santo”.<sup>105</sup> En la representación pictórica de este pasaje, la escena se desarrolla en un interior, san Buenaventura está describiendo una visión –inspirado por el Espíritu Santo que desciende en forma de paloma– del momento en el que Francisco recibe los estigmas, mientras que el dominico lo observa desde un segundo plano. (fig. 35) De este tema existen varios grabados y pinturas aisladas, resultando ser de las composiciones más comunes junto con la de los doctores de la Iglesia, por ejemplo, Zurbarán elige este argumento para la serie de franciscanos para la capilla de san Diego de Alcalá del convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares; además, en series de grabados de la vida del doctor angélico esta escena es representada.<sup>106</sup> Sobre el tema, Héctor Schenone refiere la existencia de varias pinturas, sobre todo del Virreinato del Perú, como las conservadas los conventos de San Francisco en Lima, en Cuzco y en Santiago de Chile.<sup>107</sup>

El 2 de febrero de 1257, en el Capítulo de la orden franciscana celebrado en Roma, san Buenaventura fue elegido ministro general de la orden, por lo que recorrió gran parte

<sup>105</sup> Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, 64. Héctor Schenone, *Iconografía de los santos*, 202.

<sup>106</sup> Otras escenas de esta serie muestran a los dos santos juntos, sobre todo momentos que compartieron en París y Lyon.

<sup>107</sup> Schenone, *Iconografía de los santos*, 202.

→ Fig. 36

Anónimo, *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

de Europa visitando las casas franciscanas. Realizó reformas a causa de la relajación que encontró en el cumplimiento de las normas y también por la división acaecida debido a que algunos frailes eran partidarios de Joaquín de Fiore quien tenía “ideas heréticas”. Esto resulta ser uno de los motivos más contundentes para considerarlo como el segundo fundador de la orden seráfica; además de que por dieciocho años estuvo al frente de la misma.<sup>108</sup>

Después de recibir el cargo de superior de la orden seráfica, Buenaventura participó en el Cónclave de Viterbo (1268-1271). Este acontecimiento reafirma la vinculación del santo con la Iglesia —representada por el papa— y también su papel como intercesor ante la divinidad. En la pintura de Tlalnepantla vemos al santo colocando la tiara papal a Teobaldo, monje cisterciense, que a partir de entonces tomó el nombre de Gregorio X. Los personajes principales se acompañan de otros dos cardenales, un sacerdote y dos acólitos; a los pies de san Buenaventura encontramos la tiara papal y la cruz de tres transeptos que simboliza el papado. En la serie del maestro de Fuente de Cantos no se representa exactamente esta escena, pero sí otra que alude al mismo acontecimiento; en un interior san Buenaventura arrodillado dialoga con un ángel recargado en una mesa que tiene sobre un plato la tiara papal. En el exterior se observa un grupo de cinco cardenales sosteniendo una conversación. Coinciden con nuestra pintura las vestimentas del santo, pues en ambas está representado con su hábito franciscano, exaltándolo como fraile de esta orden.<sup>109</sup> (fig. 36) El 23 de mayo de 1273 san Buenaventura fue nombrado cardenal de Albano, dignidad que aceptó debido al voto de obediencia de la orden franciscana, fue el mismo Gregorio X quien lo consagró como cardenal en noviembre del mismo año en Florencia —pues el papa se encontraba ahí—.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Juan Meseguer, *San Buenaventura*, (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1969), 122. Haz una breve mención de las ideas perseguidas de Fiore

<sup>109</sup> Pablo Jesús Lorite Cruz, “Liturgia estricta en la iconografía de la pintura de Francisco de Zurbarán” en *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán en el 350 Aniversario de su muerte 1598-1664*, (2014), 178.

<sup>110</sup> Amoros y Aperribay, *Obras de san Buenaventura*, 21-23.



La humildad, la pobreza y la paciencia fueron virtudes que caracterizaron a san Buenaventura. Cuentan algunas fuentes que cuando los mensajeros del referido Papa llegaron a entregarle las insignias cardenalcias lo encontraron realizando quehaceres. Además, san Buenaventura se sentía indigno de recibir la Eucaristía y se abstenía de comulgar en algunas ocasiones, por tal motivo un día un ángel bajó para darle él mismo la comunión. Es por ello que, siguiendo con la lectura iconográfica, esta continúa hacia la calle derecha donde se representa el señalado acontecimiento con la Eucaristía, mismo que fue narrado en las actas de su canonización.<sup>111</sup> En la escena llamada *San Buenaventura recibe la comunión de mano de un ángel*, están el celebrante y el acólito frente al altar dispuesto con candelabros, misal, cáliz con palia, vinajeras y la patena con media hostia. Detrás de ellos, arrodillado san Buenaventura recibe la otra parte de la Sagrada forma. (fig. 37) En la serie para el Colegio de Sevilla fue Francisco Herrera quien se encargó de esta obra y en la ya mencionada pintura de José

<sup>111</sup> Butler, *Vida de los santos*, 98.



Juárez el suceso aparece como escena secundaria.<sup>112</sup> (fig. 38) La fuente principal para nuestra obra está en una de las láminas de Collaert sobre la vida del santo. Esta pintura es la que más correspondencia guarda con el grabado, a pesar de que nuestro artista conjugó y ajustó a su estilo las composiciones.

La pintura del registro inferior muestra la participación del santo en el segundo concilio de Lyon (7 de mayo – 17 de julio de 1274) como legado pontificio de Gregorio X.<sup>113</sup> En el concilio, además de dirigir los debates, en general, los franciscanos estuvieron encargados e hicieron grandes esfuerzos a favor del ecu-

↑ Fig. 37

Anónimo, *San Buenaventura recibe la comunión de manos de un ángel*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.

<sup>112</sup> Actualmente la pintura de Francisco Herrera *el Viejo* se encuentra en el Museo del Louvre.

<sup>113</sup> En este concilio se trataron temas de especial relevancia con la asistencia de personajes importantes como reyes, miembros del clero griego, superiores de las órdenes mendicantes, entre otros. Los temas versaron sobre la duración de los cónclaves, los privilegios del clero regular, el ecumenismo y sobre la recupe-

← Fig. 38

José Juárez, *Última comunión de san Buenaventura*, c. 1640, Museo Nacional de Arte©, Ciudad de México.



↑ Fig. 39

Anónimo, *San Buenaventura preside el Concilio de Lyon*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.

menismo.<sup>114</sup> Lograron la unión entre la Iglesia Católica y la Ortodoxa, sin embargo, el patriarcado de Constantinopla después rechazó la paz. La importancia del acontecimiento anterior hizo que fuera seleccionado para la siguiente tabla del retablo: *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*. En ella observamos a san Buenaventura presidiendo el Concilio, rodeado de dos cardenales –franciscanos ya que debajo del manteo portan el hábito– y otros clérigos. Estos dos personajes fueron representados de espaldas dirigiendo su mirada a Buenaventura, el sacerdote de la esquina inferior izquierda se encuentra mirando hacia el espectador.<sup>116</sup> (fig. 39) El grabado de Collaert fue sin duda una clara inspiración para esta obra, la disposición y cantidad de personajes es casi idéntica; los ajustes básicamente, están en el cambio de las mitras por bonetes. La pintura de Zurbarán sobre este tema, –de la colección del Museo de Orsay, pero conservada en el Museo del Louvre, ambos en París–, representa el momento en el que Buenaventura dialoga con un teólogo desde un lugar elevado y bajo un dosel, al igual que en la obra novohispana de nuestro interés. Asimismo, el franciscano está representado en ambas pinturas, como un joven imberbe, aunque en ese momento ya contaba con 53 años. Si bien el concilio coincide, la escena no es la misma, ya que en la

ración de Tierra Santa. Santiago Madrigal, “Concilios”, en *Nuevo diccionario de teología*, (Madrid: Editorial Trotta S. A., 2005), 161.

<sup>114</sup> Giuseppe Alberigo, Alberto Melloni, et. al., *Historia de los concilios ecuménicos*, (Salamanca: 1993, Ediciones Sígueme), 240.

<sup>115</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, (España: Alianza, 2015), 63.

<sup>116</sup> En el quinto capítulo abordaremos las constantes representaciones en ambas series que miran al espectador.

del museo parisino el franciscano está claramente en un diálogo, mientras que en la de Tlalnepantla está presidiendo la reunión. El santo murió el 15 de julio de 1274, mientras todavía se celebraba el mencionado concilio. El papa Gregorio X lo recordó en la quinta sesión conciliar y pidió a todos los sacerdotes del mundo que celebraran una misa por el alma del cardenal Buenaventura.<sup>117</sup> En el año de 1482 fue canonizado por el papa Sixto IV y en 1588 el papa Sixto V lo proclamó doctor de la Iglesia, con el título de Doctor Seráfico.<sup>118</sup>

La pintura de la predela del lado izquierdo *San Buenaventura intercede en un parto*, alude a la práctica de las mujeres en el momento del parto, de solicitar la intercesión del santo, petición evidenciada por las novenas dedicadas al Doctor Seráfico.<sup>119</sup> Algunas fuentes devocionales, mencionan que la visita sucedió en Lyon, cuando una mujer, llamada Simona, siendo conocedora de la vida recta del santo, solicitó su presencia al parir a un niño muerto; narran que san Buenaventura elevó los ojos y las manos al cielo, hizo la señal de la cruz y entregó al niño con vida a su madre; es ésta escena la que se narra en la pintura de Tlalnepantla, el Doctor Seráfico acompañado de otro santo se encuentra en la habitación de una mujer recién parida, el santo sostiene entre sus brazos al recién nacido mientras dirige los ojos al cielo y narra el momento en que el niño resucita ante el asombro de dos mujeres. (fig. 40)

Hasta este punto, las iconografías de las pinturas han sido claramente identificadas; sin embargo, la obra restante podría corresponder a diferentes momentos de la vida del santo o incluso a milagros atribuidos después de su muerte. La composición muestra dos escenas; la primera muestra a San Buenaventura ves-

<sup>117</sup> Amoros y Aperribay, *Obras de san Buenaventura*, 28.

<sup>118</sup> La canonización de san Buenaventura se dio muchos años después de su muerte –en comparación con otros proclamados *santo subito*– debido a varios factores, entre los que destaca la ausencia de una biografía oficial y el hecho de que para esos momentos los criterios para los procesos de canonización se modificaron. Elisa Angelone, “La cannonizzazione di san Bonaventura”, 20 de enero de 2021, [http://www.doctorseraphicus.it/images/annate/1983\\_029-054\\_Stano.pdf](http://www.doctorseraphicus.it/images/annate/1983_029-054_Stano.pdf)

<sup>119</sup> Gelsomino del Guercio, Quando san Bonaventura resuscitò un bambino morto, 20 enero de 2021, [https://www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/approfondimenti\\_francescani/quando-san-bonaventura-resuscito-un-bambino-morto-39109](https://www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/approfondimenti_francescani/quando-san-bonaventura-resuscito-un-bambino-morto-39109)

→ Fig. 40

Anónimo, *San Buenaventura intercede en un parto*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.



tido como cardenal, a su lado está un franciscano, ambos orando por personas fallecidas que tienen delante. En el segundo plano observamos a un hombre en cama con las manos en posición orante y en la cabecera aparece otro hincado. El hecho que consideramos que más coincide con la obra, se trata del momento en el que el doctor seráfico alcanza en la Toscana a Gregorio X quien le pidió que lo acompañe de Italia a Lyon en julio de 1273. El papa se encontraba enfermo y estaba en Florencia buscando que güelfos y gibelinos llegaran a un acuerdo ya que se encontraban en guerra.<sup>120</sup> Por ello, nos parece que el hombre enfermo corresponde al pontífice y san Buenaventura con el franciscano hacen oración frente a los muertos consecuentes de la lucha. Otros momentos que podrían corresponder es la intercesión del santo ante una epidemia en la ciudad de Lyon de 1628, que

<sup>120</sup> Raoul Manselli, *Dizionario Biografico degli Italiani*, volumen 11, 1969, [https://www.treccani.it/enciclopedia/bonaventura-da-bagnoregio-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bonaventura-da-bagnoregio-santo_%28Dizionario-Biografico%29/)



← Fig. 41

Anónimo, *San Buenaventura intercede en un parto*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Jesús Emmanuel Orozco, 2018.

cesó con la procesión de las reliquias del santo. Lo anterior nos parece relevante al encontrar tan próximo el milagro y la representación, que además colocaría la creación de las obras después de la tercera década del siglo en cuestión. Asimismo, resulta ser, hasta ahora, la única representación de este acontecimiento. Sin embargo, por la cercanía temporal no consideramos que coincide con este momento. La escena del fondo podría también narrar el momento en el que el padre de Luis XII, Carlos de Orleans fue sanado por la intercesión del fraile seráfico, tras haberse enfermado mientras fue prisionero de los ingleses en 1425.<sup>121</sup> Desafortunadamente no encontramos coincidencias con ninguna de las fuentes grabadas, por lo que resulta aún más complicada su identificación. (fig. 41)

\*\*\*

Para dar por terminado este capítulo consideramos relevante realizar la necesaria reflexión entorno a las obras y sus fuentes. La creación de las series está inmersa en un contexto en el que los artífices contaban con suficientes fuentes y recursos, ya fueran grabados o escritos. La adaptación a los formatos y a los mismos discursos solicitados por los comitentes también jugó un papel fundamental. Es así que se ajustan los grabados de formato horizontal a vertical en las pinturas; además de la elección de las escenas con elementos muy claros, que, como ya hicimos alusión al inicio, obedecen a los programas en los que la relación con Jesucristo nos habla de la preocupación de los franciscanos por exaltar la santidad de los personajes. Queremos destacar que para lograr sus objetivos, fue necesaria la elección de un artista que se adaptó al repertorio solicitado con algunas fuentes, pero al mismo tiempo que mezcló y se enfrentó a la invención. Al no contar con tantos referentes, plasmó nuevas iconografías a partir de recursos tradicionales y otros tantos innovadores sobre los que hablaremos en el último capítulo.

<sup>121</sup> Butler, *Vida de los santos*, 222.



# IV. Materialidad comparada: tableros de pintura antigua...

Establecido el análisis de las correspondencias históricas e iconográficas de los conjuntos, toca ahora profundizar en ellos a través de su materialidad. Hemos optado por seguir las contrastadas y recurrentes fórmulas que marca el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del IIE de la UNAM,<sup>122</sup> en las que, además de la aplicación de múltiples recursos científicos y otros referentes, interrelacionaremos nuestras obras con piezas novohispanas que han sido estudiadas materialmente por el LDOA, sin dejar de lado la importante vinculación con la producción hispánica de la que bebió nuestro artífice.

Es relevante para la investigación el que las pinturas se hayan analizado de manera interdisciplinaria, ya que estos estudios nos han servido para comprobar

<sup>122</sup> Elisa Vargaslugo, Elsa Minerva Arroyo Lemus y Pedro Ángeles, *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, coord. Elisa Vargaslugo, Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, 2020). Jaime Cuadriello, Elsa Arroyo, et al., *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en El martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018). Pablo F. Amador, Pedro Ángeles, et al., “Y Hablaron De Pintores Famosos De Italia. Estudio Interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, *Anales del Instituto De Investigaciones Estéticas* XXX, no. 92, (2008). Elsa Arroyo, Manuel Espinosa, et al., “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, no. 100 (2012).

que la materialidad coincide con la de la producción coetánea,<sup>123</sup> lo que a su vez, nos ha llevado a generar nuevas preguntas. La aproximación la realizamos a partir del denominado *estudio técnico del arte* donde se busca la confluencia del apoyo de diversas disciplinas, ya sean la conservación, la historia del arte y las ciencias exactas como química, física, óptica, entre otras, todo con el fin de profundizar el proceso creativo llevado a lo material, de la idea a la obra y a su técnica en un contexto y lugar determinado.<sup>124</sup>

Nos interesa volver a los cuestionamientos que planteamos al inicio de este estudio, en primer lugar, nos resultaba de interés el hecho de que fueran tablas y que tradicionalmente se ha sostenido que se dejaron de usar a finales del XVI. También que para este momento y por la forma de pintar, las habíamos situado cronológicamente en el último tercio del siglo XVII. Uno de los pasos fundamentales dentro de la metodología empleada para este ensayo fue buscar semejanzas generales –a su tiempo y escuela–. También comparamos con obras más próximas como las del taller familiar de los Echave, ya que suponemos una proximidad temporal y coincidencias en cuanto a soluciones plásticas. A pesar de este ejercicio comparativo, no dejamos de buscar las singularidades propias del autor de las tablas de Tlalnepantla.<sup>125</sup>

<sup>123</sup> En particular con la ya mencionada obra de Baltasar de Echave Orio del Martirio de san Ponciano.

<sup>124</sup> Erma Hermens, “Technical art history: The synergy of art, conservation and science” en *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, (Leiden: Brill, 2012), 151.

<sup>125</sup> Para el estudio material del arte fue necesaria la participación de varias disciplinas, es por ello por lo que solicitamos el apoyo del LDOA del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM debido a su experiencia en el estudio de la técnica y los materiales del arte novohispano. Al respecto y como señalan algunas de sus integrantes, el LDOA se ha enfocado en el análisis de las características del objeto, los estratos que las componen y sus superficies, han colaborado en varios proyectos de investigación de códices, pintura de caballete, pintura mural y escultura policromada, con el fin de tratar de explicar los procesos artísticos y su materialidad vinculadas con el contexto cultural de los bienes. Sandra Zetina, “La dimensión material del arte novohispano, 22.

De las doce obras que conforman las series,<sup>126</sup> seleccionamos tres: el *Descanso en la Huida a Egipto y el Bautismo de Cristo* del retablo del Bautista; y *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*, del altar de este santo. La decisión de estudiarlas radicó en que presentan múltiples de los recursos plásticos que nos interesaban para el estudio.<sup>127</sup> Lo primero es que cada una es ejemplo de los tres formatos presentes –medio punto, rectangular vertical y rectangular horizontal–, y, a su vez, son en las que encontramos más proximidad entre las seleccionadas y otras novohispanas ya estudiadas.<sup>128</sup> Escogimos en específico la del Descanso porque en una primera aproximación nos pareció que tenía características diferentes al resto, y la elección quedó condicionada a determinar si material, tecnológica y formalmente coincidía o no con las demás. Las otras dos pinturas del retablo de san Buenaventura, las seleccionamos por los recursos plásticos presentes como la composición, la variedad de los colores, los personajes, los trazos y movimiento de los mismos. El estudio técnico de estas tres piezas tuvo como objetivo identificar características del proceso artístico. Desde la construcción de los tableros, la preparación, la paleta cromática, las texturas, la pincelada; el manejo de los personajes, sus ropajes y detalles. Algunos de estos elementos ya han sido objeto de investigación por parte del LDOA, por tal motivo, contamos con algunos puntos de contacto para comparar.

<sup>126</sup> Véase pág. 30 para ubicación de las obras seleccionadas.

<sup>127</sup> No queremos obviar el señalar que la selección propuesta, también quedó condicionada por el acceso a las mismas y lo complicado de su retirada. Al respecto quiero agradecer a Andrés de Leo su apoyo en el complicado trabajo de desmontaje.

<sup>128</sup> Que cada una sea de un formato diferente, nos permitió encontrar las diferencias constructivas de los paneles. Las pinturas previamente estudiadas son las que se incluyen en el texto de *Variaciones celestes...*, en la tesis de Mónica Zavala, en el ensayo académico de Elizabeth Vite, el *Martirio de san Ponciano* y las obras estudiadas para *Historias de Pincel*.

Registro fotográfico con luz visible, luz rasante, luz ultravioleta,  
reflectografía infrarroja y radiografías.

### Bautismo de Cristo



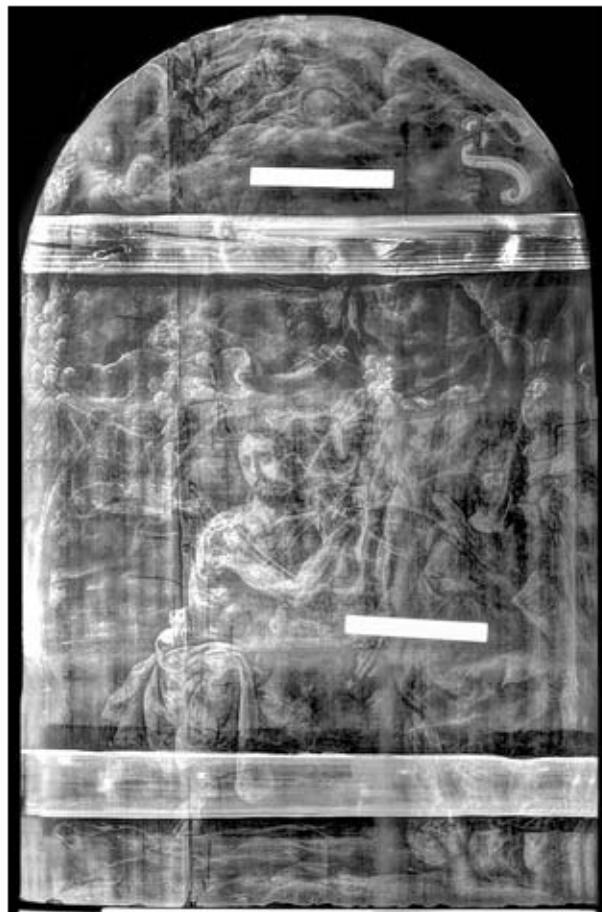
Luz visible



Luz visible rasante



Reflectografía infraroja



Radiografía



Luz ultravioleta

## Descanso en la Huida de Egipto



Luz visible



Luz visible rasante



Reflectografía infraroja



Radiografía



Luz ultravioleta

## San Buenaventura en el cónclave de Viterbo



Luz visible



Luz visible rasante



Reflectografía infraroja



Radiografías



Luz ultravioleta

Además, nos ha parecido aportativo y relevante, tanto para el desarrollo de este ensayo como para el estudio del arte novohispano, el realizar los análisis a una serie, ya que, como menciona Elsa Arroyo: “los estudios técnicos son más pertinentes en cuanto consideran análisis de series pictóricas ya sea de un mismo taller o procedentes de un mismo contexto espacio temporal”.<sup>129</sup> Por ello, también es de nuestro interés la tesis realizada por Mirta Insaurrealde sobre la saga de artífices novohispano de los Arellano, donde valora desde varias perspectivas las obras en su conjunto.<sup>130</sup> Otra investigación que del mismo modo nos ha servido de referencia, es la que aborda Adriana Cruz Lara, y versa sobre una serie franciscana del Museo Regional de Guadalajara, de nuevo otro conjunto, y en cuya investigación igualmente se eligieron tres obras de la serie para ser analizadas por el mismo LDOA.<sup>131</sup>

Un punto más para la selección de las piezas es que se trata de obras de autor desconocido, y que ya establecidas unas décadas aproximadas para su posible creación, siguen correspondiendo sus características formales y como parece, también materiales, a la tradición pictórica novohispana, donde los talleres ya tenían relaciones estables entre ellos.<sup>132</sup>

Por otro lado, además de encontrar similitudes, también consideramos importantes algunas singularidades de nuestras obras como son sus dimensiones. En comparación con otras tablas conservadas y estudiadas, éstas son de pequeño

<sup>129</sup> Elsa Minerva Arroyo Lemus, “La ‘presencia’ de la imagen. Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana”, en *De la latencia a la elocuencia. Diálogos entre el historiador del arte y la imagen*, ed. Mónica Pulido. (Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, 2017), 42.

<sup>130</sup> Mirta Asunción Insaurrealde Caballero, “La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices”, (tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 19.

<sup>131</sup> Cruz Lara, “De Sevilla al Museo...”, 192.

<sup>132</sup> Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, (México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008), 203. También Nelly Sigaut en su importante publicación sobre José Juárez, hace referencia a las relaciones existentes en los talleres: “Esta

formato, tal y como lo son las pinturas de algunos retablos con dobles o triples registros y que corresponden casi siempre a retablos no principales.<sup>133</sup> Por ello, las piezas pasan a formar parte de la producción pictórica de la Nueva España con un estudio analítico integral y contribuyen a la recopilación de información material y tecnológica de la pintura de mediados del siglo XVII. Es así que esta parte del trabajo es un puente entre los estudios preexistentes realizados a obras del siglo XVI y principios del XVII y los realizados a la producción de la segunda mitad de la centuria en cuestión.<sup>134</sup>

El modelo de aproximación deriva del proceso habitual de la ejecución de la obra, desde la selección de la madera, la construcción de los paneles, la preparación y la aplicación de los estratos pictóricos.<sup>135</sup> Es por ello por lo que de manera sistemática, realizaremos la descripción, acompañada siempre del ejercicio com-

complejidad de relaciones hace evidente que no había núcleos cerrados, sino que también en el territorio de la Nueva España había espacios culturales dinámicos interactuantes, tal como en otros reinos del imperio de los Austrias.” Nelly Sigaut, *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar*, (México: Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002), 55. Sobre el concepto de tradición pictórica local véase: Sigaut, *José Juárez*, 69-70.

<sup>133</sup> Ya hemos hecho alusión a que los retablos se encontraban en la nave de la iglesia antes de los cambios realizados en los sesentas por la erección de la Diócesis de Tlalnepantla. Al respecto de los formatos y dimensiones “los tableros de pincel, como los demás elementos arquitectónicos, se confeccionaban en el mismo proceso constructivo del retablo, de manera que sus dimensiones debían estar programadas con antelación y acordes con las proporciones dispuestas en la traza general.” Rocío Bruquetas, “Entre Toledo, Sevilla y la Nueva España: Circulación de saberes técnicos en la pintura de los retablos” en: *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, en prensa), 40.

<sup>134</sup> Por un lado, los textos de *Historias de pincel*, las tesis de Elsa Arroyo, *Ojos, alas y patas de la mosca...*, los estudios de las tablas de Coixtlahuaca; y por el otro los estudios realizados a pinturas de José Juárez, Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, por mencionar algunos.

<sup>135</sup> “El enfoque fundamental del LDOA, IIE-UNAM radica, en el análisis de las características del objeto, su superficie y sus capas internas mediante reflectografía infrarroja, radiografías y radiación ultravioleta, así como en la indagación de la estructura pictórica, en la que el proceso de ejecución se esclarece por medio de diferentes técnicas de microscopía óptica estereoscópica.” Zetina, Arroyo, *et al.*, “La dimensión material...”, 19.

parativo con la información que tenemos hasta ahora sobre otras obras novohispanas cercanas a las de Tlalnepantla.<sup>136</sup>

Los estudios estuvieron encaminados a resolver las preguntas de investigación ya aludidas. Para conocer la naturaleza de los soportes tomamos una muestra de cada uno de los elementos que lo componen: tablones, travesaños, enfibrados y enlienzados. Para la toma de las muestras estratigráficas pictóricas buscamos aquellos puntos que nos brindaban más información, tanto por la superposición de capas como por los estudios previamente realizados por el LDOA.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Para realizar los análisis fue necesario desmontar las tres tablas de los retablos y trasladarlas a un espacio seguro dentro de las instalaciones de la misma catedral. Al momento de bajar la pintura del retablo de San Buenaventura. Se hicieron los trámites necesarios para contar con la licencia del Centro INAH Estado de México para ejecutar tanto el movimiento como los estudios. Durante la temporada se llevó a cabo la supervisión de los trabajos por parte del Rest. Marco Moreno del Departamento de Conservación del Centro INAH Estado de México. Una vez trasladadas las pinturas al lugar de trabajo, Eumelia Hernández con la asistencia de Verónica Ruiz Trejo del LDOA, realizaron el análisis completo de imagen: registro fotográfico con luz visible polarizada, rasante y especular con tomas generales y detalles, macrofotografía, fotografía bajo luz ultravioleta a 354 nm. y reflectografía infrarroja. También contamos con la colaboración del Dr. José Luis Velázquez para radiar digitalmente la tabla del *Bautismo de Cristo* completa y detalles radiográficos de las otras pinturas. El estudio de imagenología bajo luces especiales, es primordial para el análisis de la construcción pictórica de la obra y obtener mayor información respecto a la composición de los pigmentos, adhesivos, aglutinantes y barnices, que se complementa con los estudios microscópicos. Las radiaciones invisibles al ojo humano (ultravioleta, infrarrojo y rayos X) nos ofrecen información de las capas subyacentes a la visible y develan detalles de construcción de soportes, existencia de dibujos o trazos subyacentes, alteraciones de composición e intervenciones históricas y de restauración; ofrecen también datos sobre el estado de conservación de la obra.

Además de los análisis no invasivos tomamos nueve micro muestras: dos de madera, una de los tablones y otra del travesaño; dos de fibras, una del enfibrado y otra del enlienzado; y cinco de estratos desde los aparejos. Estas muestras fueron primordiales para conocer los materiales presentes en las diferentes capas estratigráficas desde el soporte, y poder generar conocimiento en paralelo a piezas coetáneas estudiadas. Se incluyó una muestra estratigráfica más de la pintura de *San Buenaventura asiste un parto* porque se había desmontado y presentaba un faltante en una zona blanca que nos interesaba reportar. El montaje de muestras y análisis estratigráfico con microscopio óptico con luz polarizada y ultravioleta lo realizamos con el apoyo de Víctor Santos. El registro fotográfico se realizó a diferentes aumentos. Manuel Espinosa Pesqueira, coordinador del LDOA, nos apoyó con los estudios de microscopio electrónica de barrido para determinar la composición elemental de los pigmentos y cargas.

## SopORTE

La manufactura de los tableros está muy ligada a la de los retablos a pesar de las diferentes modificaciones que estos presentan, las estructuras que soportan las pinturas son las mismas desde su creación, favoreciendo con ello su conservación.<sup>138</sup> Al conservarse casi intactas, tenemos acceso a obras que no han sido modificadas estructuralmente y, por consiguiente, mantienen sus características primigenias, a diferencia de varias que se han analizado y que también tomaremos como referentes.<sup>139</sup> Si bien la pintura sobre lienzo comenzó a tomar su lugar ya desde principios del siglo XVII en la Nueva España, los tableros siguieron vigentes hasta finales del siglo e incluso todavía encontramos algunos ejemplos en el siguiente, en especial para retablos.<sup>140</sup> Además, cada vez son más las pinturas sobre tabla que van saliendo a la luz, lo que recientemente acaeció en la exposición de *Cristóbal de Villalpando, esplendor barroco en Puebla* del Museo Internacional del

<sup>137</sup> En la mayoría de los casos los lugares de dichas tomas fueron puntos en los que existían faltantes. Las muestras se extrajeron con la ayuda de un bisturí, desde los aparejos hasta la capa pictórica visible cuidando que la toma saliera completa.

<sup>138</sup> De los retos más importantes en la conservación de la pintura sobre tabla son los cambios dimensionales por la humedad, el hecho de que se encuentren en sus estructuras portantes ha ayudado a evitar tantos cambios de tamaño y por consiguiente otros más derivados de éstos como deformaciones o separaciones. R. Bruce Hoadley, “Chemical and Physical Properties of Wood”, en *The Structural Conservation of Panel Paintings*, (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1995), 3.

<sup>139</sup> Como el *Martirio de san Ponciano*, el corpus de obra para el texto de “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, “Y hablaron de pintores de Italia”, entre otros.

<sup>140</sup> Jaime Cuadriello, Elsa Minerva Arroyo Lemus, et al., *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en El martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), 107. Algunos ejemplos de tablas de la segunda mitad del siglo XVII y del XVIII son las de La Sagrada familia de la Catedral de Puebla, el *San Miguel Arcángel*, de Cristóbal de Villalpando, *La Transfiguración* de Nicolás Rodríguez Juárez del Museo Nacional del Virreinato, las pinturas de san Joaquín y santa Ana del retablo de la capilla doméstica del Museo de El Carmen atribuidas a Francisco Martínez o las pechinas de la misma catedral de Corpus Christi firmadas por el autor antes mencionado, entre otras.

Barroco, Puebla, en la que se dieron a conocer algunas.<sup>141</sup>

Debido a la variedad de maderas y regiones para su obtención en la Nueva España, no fue necesaria su importación para retablos y pintura sobre tabla,<sup>142</sup> por lo que podemos deducir que las maderas de nuestras obras fueron obtenidas de regiones madereras próximas.<sup>143</sup> Nos resulta de especial interés recalcar la importancia de la selección, cortes y correcto secado de la madera, ésta, destaca por su calidad, evidenciada por su estabilidad. Como ejemplo, en el Bautismo de Cristo son tres tablones y su corte es radial.<sup>144</sup> Además, el ataque de insectos xilófagos está localizado en menos del 5% de los soportes,<sup>145</sup> lo que habla de la dureza, calidad y buen estado. También es de especial relevancia el hecho del conocimiento de su estereometría por parte del obrador, lo cual tiene referentes en la tradición peninsular, ya que el pino fue el más usado en la pintura sobre tabla de las regiones de Castilla, Aragón y Andalucía.<sup>146</sup> (fig. 42)

La especie de madera que seleccionaron para los paneles es pino ayacahuite (*Pinus L.*) y para los travesaños es oyamel



↑ Fig. 42

Anónimo, *El bautismo de Cristo*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Detalle de reverso donde se observan los tablones, travesaños y enfibrados. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>141</sup> Presentadas en la exposición de *Cristóbal de Villalpando, esplendor del barroco en Puebla*; Museo Internacional del Barroco, 14 de noviembre 2018 al 10 de marzo de 2019.

<sup>142</sup> Lilia Rivero Weber y Alejandra Quintanar Isaías, *Pintura sobre tabla. Detección temprana del deterioro por un método comparativo de su estructura celular*, (México: Fideicomiso Cultural Franz Mayer, 1992), 34. “Alejandra Quintanar ha defendido que se trata de una madera [oyamel *Abies sp.*] de explotación local (Valle de Chalco) aprovechada según una lógica pragmática que partía desde la selección de la materia prima, donde no había una preocupación real por garantizar la mejor calidad del producto sino por terminar los encargos en el menor tiempo posible utilizando todos los recursos disponibles.” Elsa Minerva Arroyo Lemus y Eumelia Hernández, “La Asunción-Coronación”, *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, en prensa), 478.

(Abies Mill.).<sup>147</sup> Alejandra Quintanar menciona la importancia de la comparación de los soportes de madera para la localización de semejanzas o diferencias tanto en cuestión de especies como en los procesos constructivos.<sup>148</sup> Al respecto, ha identificado la selección de dos especies de madera para las tablas de Yanhuitlán y Coixtlahuaca, pino para los tablones y cedro para los travesaños;<sup>149</sup> misma selección que fue encontrada en la tabla de La Virgen del Perdón de la Catedral de México.<sup>150</sup> Por otro lado, retomando nuevamente a Quintanar en conjunto con Lilia Ribero, nos parece primordial mencionar que de las cincuenta muestras que tomaron para su investigación, treinta y tres resultaron ser pino, por lo que no resulta extraño encontrar esta especie de madera en nuestras obras, al contrario, comienza a confirmar la pertenencia a un taller que sabía aprovechar los recursos

<sup>143</sup> El bosque de Jilotzingo, en su mayoría compuesto por oyameles, pinos y encinos, se encuentra a tan sólo 43 kilómetros de Tlalnepantla. *Municipio de Jilotzingo*. Medio físico, disponible en: <https://jilotzingo.gob.mx/tu-municipio/medio-fisico>.

<sup>144</sup> En la pintura del Martirio de san Ponciano, el tablón central, que tiene un corte radial, es el más estable. Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 104.

<sup>145</sup> En cambio, los travesaños sí presentan mayor cantidad de ataque biológico, lo cual nos refuerza que es otra especie de madera.

<sup>146</sup> Véliz, “Wooden Panels...”, 137. Ver esquemas en Anexos.

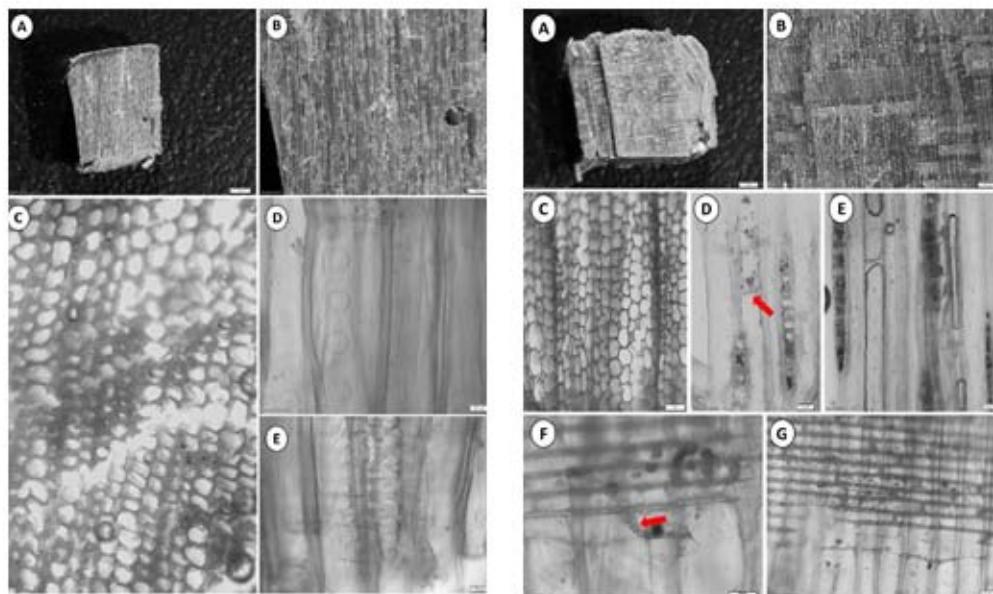
<sup>147</sup> Informe de la identificación de fibras realizado por la bióloga Imelda García, ver anexo. Es destacable que todas las pinturas de Marten de Vos fueron montadas sobre paneles de oyamel. Elsa Minerva Arroyo Lemus, “Biografía cultural de las pinturas de Marten de Vos en México”, en *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, en prensa), 55.

<sup>148</sup> Alejandra Quintanar, “El soporte de las imágenes. Análisis anatómico de las maderas empleadas en las pinturas sobre tabla de los retablos de Cuautitlán y Huejotzingo”, en *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, IIE-UNAM, en prensa), 239.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, 239.

<sup>150</sup> Elsa Minerva Arroyo Lemus, “Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura”, (tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 61.

propios del lugar, al igual que otros talleres de la Nueva España, por lo que está en sintonía con la producción coetánea.<sup>151</sup> En cuanto a la madera de oyamel de los travesaños, solamente encontraron tres muestras dentro de la misma cantidad de tomas para dicha investigación.<sup>152</sup> En obras analizadas recientemente del convento de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala, ha sido identificado el oyamel para los travesaños.<sup>153</sup> Respecto a estas dos especies de árboles, su distribución se da en todo el país, pero es en el centro donde más abundan.<sup>154</sup> (fig. 43)



← Fig. 43a y 43b

Anónimo, *El bautismo de Cristo*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Imelda García Hernández, 2020. Maderas al microscopio en las que se observa la especie de *Pinus L.* y *Abies Mill.*

→ Fig. 44

Anónimo, *Descanso en la Huida a Egipto*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Detalle de travesaño corredizo. Claudia Alejandra Garza, 2019.

<sup>151</sup> Rivero Weber y Quintanar Isaías, *Pintura sobre tabla*, 43.

<sup>152</sup> *Ibíd.*

<sup>153</sup> Nathael Cano Baca, Alejandra Quintanar Isaías, Elsa Arroyo Lemus, José Luis Ruvalcaba Sil, Edgar Casanova González, Manuel Espinosa Pesqueira, Ana Jaramillo, Eumelia Hernández, y Jazziel Lumbreras Delgado. 2019. "Testigo Material De Un Retablo Desaparecido: Conjunto Tabular Del Ex Convento De San Francisco Tepeyanco Tlaxcala". *Intervención* 2 (20): 30. <https://www.revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6268>.



Constructivamente, los paneles están formados por tres tablones con corte tangencial de grosor homogéneo unidos a hueso con cola. Tienen dos travesaños respectivamente de madera con ensambles móviles o corredizos de media cola de milano de manera perpendicular a la unión de los tablones. El conocimiento respecto al comportamiento de la madera se ve reflejado en la construcción de los tablones que hace depender la dirección de tablones y travesaños del formato. Esta forma de construcción está en sintonía y coincidencia con la tradición tabular hispánica y también con la italiana, en específico, en el uso de los travesaños móviles.<sup>155</sup> Las pinturas de formato vertical presentan las uniones de sus tablones de igual manera vertical con travesaños horizontales y las de formato horizontal las tienen en el mismo sentido y los travesaños también ensamblados de manera perpendicular.<sup>156</sup> (fig. 44)

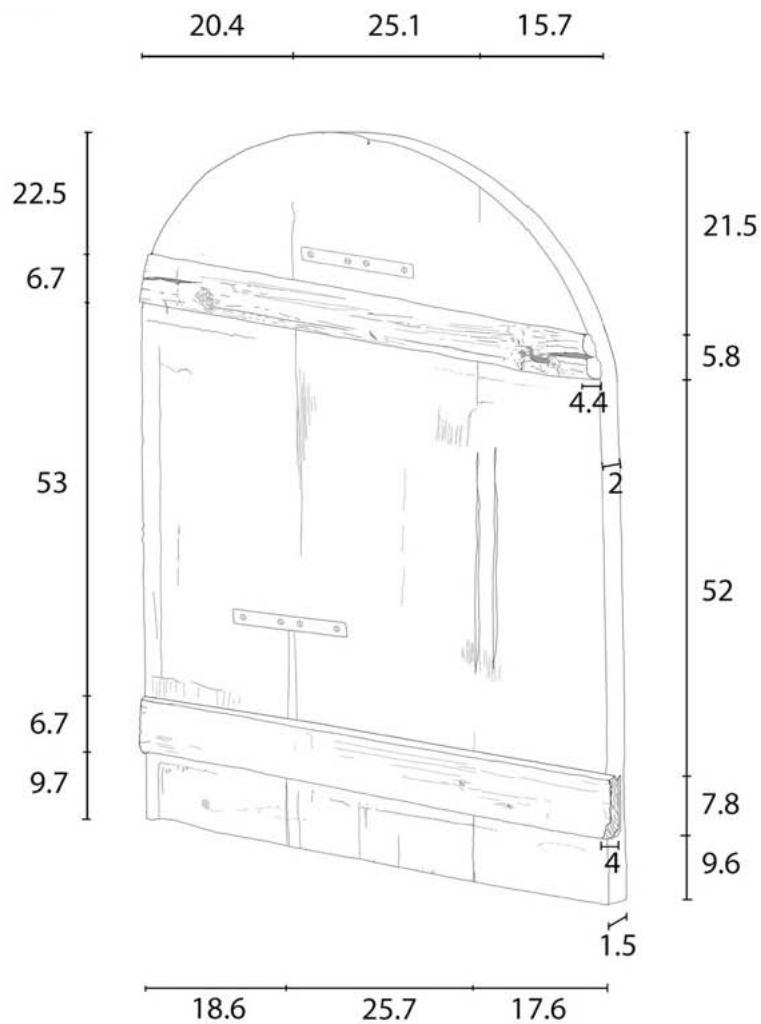
<sup>154</sup> Ver informe en anexo 1.

<sup>155</sup> Pablo Francisco Amador Marrero, Pedro Ángeles, *et al.*, “Y Hablaron De Pintores Famosos De Italia. Estudio Interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, *Anales del Instituto De Investigaciones Estéticas* XXX, no. 92, (2008), 61.

<sup>156</sup> A simple vista se han identificado a manera de intervención dos placas de metal en la pintura del Bautismo de Cristo, estos elementos no se encuentran reforzando uniones de tablones, solamente están atornilladas en unas zonas donde los enfibrados se han perdido.

Esquemas de medidas de las caras posteriores de las tres pinturas estudiadas. Todas las medidas están en centímetros.

Bautismo de Cristo







Las tablas que se conservan de finales del siglo XVI del sevillano Andrés de Concha y los análisis realizados por Elsa Arroyo a los restos de la *Virgen del Perdón*, han constatado la unión de los tablones a hueso o madera viva y con travesaños; si bien hay algunas excepciones donde los últimos se encuentran clavados y no ensamblados, como en nuestro caso.<sup>157</sup> La restauración de las pinturas del retablo principal de Coixtlahuaca ejecutada por especialistas de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía y de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH en el 2009, permitió conocer a profundidad la técnica y los materiales empleados. Estas obras, atribuidas a Andrés de Concha, también presentan las mismas características de construcción.<sup>158</sup> Como vemos con estos ejemplos, se comprueba que no existen discrepancias en la construcción de nuestros tableros en relación con la tradición novohispana heredada de la europea.

Tomando como punto de referencia la bibliografía es notorio que falta documentación y también estudios respecto a la producción pictórica tabular de mediados del siglo XVII, ya que hasta ahora la mayoría de las investigaciones y sus publicaciones han versado principalmente en las de la centuria anterior. En cuanto a la que nos concierne, tenemos un ejemplo muy estudiado y que sirve de lazo con los análisis de las primeras tablas novohispanas, se trata de la erudita y reciente publicación: *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en el Martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio*; en la que se suman de manera destacada y en perfecta conjunción los estudios de historia del arte con los técnicos y materiales. De manera general, esta investigación ha sacado a la luz grandes aportes sobre la técnica de la pintura de principios de Seiscientos y se ha convertido en un referente para la novohispana de ese siglo. Desafortunadamente, la pintura ha sufrido fuertes intervenciones en el soporte por lo que sus

<sup>157</sup> Arroyo, “Del perdón al carbón...”, 27. “Lo que sí está claro es que este tipo de soportes es una constante en la pintura del siglo XVI y aún en la del XVII”. Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 64.

<sup>158</sup> Yolanda Madrid Alanís, “La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca”, *Revista Intervención*, vol. 1, no. 1, (ene-jun. 2010): 55.

características primigenias se han visto afectadas, sin embargo, quedan indicios de la inserción de veintiún colas de milano para reforzar las uniones de los tablones, y no está claro si los travesaños corredizos son originales o corresponden a la intervención realizada a mediados del siglo XX. Esto nos lleva a mirar nuevamente hacia los estudios sobre la producción pictórica del siglo anterior y a la europea en relación con los tablones.<sup>159</sup>

Respecto a la tradición sobre la construcción de los tableros en Europa, contamos con una amplia bibliografía, iniciando de alguna manera con el tratado de Cennino Cennini (Colle di Val d'Elsa, c. 1370 - c. 1440), y sus importantes referencias en la cuestión de la tecnología de las obras de arte, en específico de la pintura sobre tabla con las recomendaciones sobre la obtención, especie de la madera y la forma de prepararla.<sup>160</sup> Por su parte, y ya en el ámbito hispánico, Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1564-Sevilla, 1644) dedica un párrafo en su *Tratado del arte de la Pintura* a describir como se preparaban las tablas, y en el que hace mención sobre uniones, enlizados y preparaciones de yeso.<sup>161</sup> Al igual que los escritos señalados, otros documentos destacados como las ordenanzas, destacan la importancia que tenía la construcción de los tableros. Por lo específico, un ejemplo relevante es el que refiere Rocío Bruquetas para Córdoba y después Málaga, donde se describen los procesos de obtención y preparación.<sup>162</sup> Ya desde el mismo Cennini quedan confirmados procesos que vemos reflejados en nuestras obras; de igual manera, Pacheco, al recopilar los conocimientos técnicos de la época, nos lleva a constatar la participación del obrador de nuestras obras en una tradición hispánica que a su vez bebió de las prácticas italianas, flamencas y árabes.<sup>163</sup>

<sup>159</sup> Entre las modificaciones más severas fue el recorte del tablón derecho y el adelgazamiento de todos los tablones. Cuadriello, Arroyo, *et al.*, Ojos, alas y patas..., 103.

<sup>160</sup> Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook "Il Libro dell'arte"*, (Nueva York: Dover Publication, 2019), 69-79.

<sup>161</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, (Madrid: Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871), 57.

<sup>162</sup> Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007), 62.



← Fig. 45a, 45b y 45c

Anónimo, El bautismo de Cristo, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Detalles de reverso con luz rasante donde se observan las huellas de herramienta. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Un tema primordial para este estudio, son las huellas de herramientas; en las tablas encontramos testigos del aserrado para los cortes, por ejemplo, para dar la forma del medio punto del *Bautismo de Cristo*. También la inclinación de los cortes perpendiculares al hilo de la madera de los travesaños presentan estas marcas. Por otro lado, en toda la superficie del reverso, donde se encuentran adheridos los enfibrados, observamos los vestigios del paso de la hachuela que dejan zonas más altas y otras bajas, y evidentes por las fotografías de luz rasante. Otras marcas que nos parecen interesantes y que localizamos en las tres tablas estudiadas, son cortes incipientes cerca de las cajas de los travesaños, ya sea para que estuvieran inicialmente en esa ubicación o porque serían más anchos.<sup>164</sup> Por último, observamos zonas muy lisas producto de un esmerado trabajo de escofina y lija. (fig. 45)

<sup>163</sup> Véliz, “Wooden Panels...”, 136.

<sup>164</sup> Al respecto no hemos encontrado referidas estas marcas en otras publicaciones.

La permanencia y estabilidad de las tablas confirman que la construcción de los paneles, con base en la tradición y la experiencia por parte del obrador, se logró exitosamente. También, que la inserción de travesaños corredizos funciona a la perfección y se encuentran en un estado óptimo de conservación, todo esto, insistimos, es en gran parte porque se conservan en su estructura portante.<sup>165</sup>

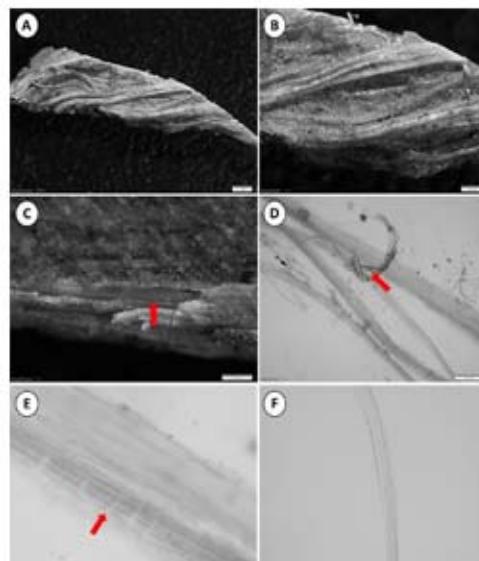
Continuando con el proceso natural en la construcción, el artista colocó enfibrados compuestos por fibras identificadas con microscopio óptico como *Agave L*; es interesante que algunas de las especies de agave en el Estado de México están asociadas a bosques de pino-oyamel.<sup>166</sup> (figs. 46 y 47) Ello nos lleva a encontrar una concordancia más en la extracción de materiales orgánicos locales. La resistencia de estas fibras está en sintonía con la función de reforzar las uniones y brindar mayor estabilidad a las tablas. Dichos filamentos son gruesos y están adheridos con cola fuerte en un acomodo aleatorio, identificación que se pudo realizar gracias a la fotografía con luz ultravioleta que nos mostró la característica fluorescencia blanquecina asociada al empleo del adhesivo. Las fibras se observan muy unidas en algunas zonas y la fluorescencia de la cola es mucho mayor donde hay acumulación de éstas, es por ello, que podemos determinar que fueron embebidas en el adhesivo y posteriormente se colocaron sobre la tabla.

<sup>165</sup> En este sentido, recordamos las fuertes intervenciones que los soportes tabulares han sufrido, en primer lugar, por procesos mismos de modernización al desarmar retablos y posteriormente dentro del mismo desarrollo histórico de la restauración. El rebaje del grosor de los tablones, los engatillados, la colocación de travesaños fijos, entre otras cosas, son intervenciones que causan graves deterioros. Por ello consideramos que actualmente la profesión de restauración debe acudir a tratamientos menos invasivos y hacemos hincapié en la importancia del conocimiento a profundidad de las obras a intervenir, el respeto a las técnicas y materiales originales.



↑ Fig. 46

Anónimo, *El bautismo de Cristo*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Detalle de reverso donde se observan los enfibrados. Eumelia Hernández Vázquez©, 2019.



↑ Fig. 47

Anónimo, *El bautismo de Cristo*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Fibras de *Agave L*. al microscopio óptico. Imelda García Hernández, 2020.



↑ Fig. 48

Anónimo, *El bautismo de Cristo*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Reverso bajo luz ultravioleta de onda larga. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Por otro lado, ni la madera lisa ni los travesaños presentan dicha fluorescencia, constatándose que no recibieron ningún sellado con agua cola por el reverso y esto se ha visto o deducido en los demás estudios de tablas del LDOA. La pintura de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo* nos ayuda a comprender la función de dar estabilidad de los enfibrados, en la zona sobre el travesaño superior, donde no presenta tantas fibras, se han separado los tablones y por el anverso hay problemas de escamación; en cambio, toda la parte inferior que si tiene aplicación de fibras está estable. (fig. 48)

Al buscar comparaciones de enfibrados en otras pinturas, no hemos localizado obras con estudios publicados que los conserven. Hay algunas menciones sobre enfibrados, como los de la *Virgen del Perdón* descritos por Elsa Arroyo<sup>167</sup>, Sin embargo, identificamos diferencias sustanciales ya que los de la citada obra, están por el frente y no conocemos su composición. Intentando esclarecer este punto, consideramos que se refiere a los encibados. Sobre ellos, coincidimos en que su función era reducir los movimientos de los tablones y evitar grietas en la superficie pictórica; insistimos en distinguirlos ya que son de naturaleza proteica y se colocaban por el anverso, a diferencia de los enfibrados, de origen vegetal que se ubican en el reverso. También se han identificado dichos filamentos animales en el revés de una de las tablas de Tepeyanco.<sup>168</sup> No olvidemos que la ejecución de las tablas se describía incluso en los contratos, como el del retablo de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de México, localizado por Guillermo Tovar y Teresa,<sup>169</sup> que dice:

<sup>166</sup> Ver informe en anexo 1.

<sup>167</sup> Arroyo, “La Virgen del Perdón”, 284.

<sup>168</sup> Cano, Quintanar, *et al.*, “Testigo Material De Un Retablo...”, 30.

<sup>169</sup> Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 62.

Se ha de dar toda la dicha obra una mano de siscola y luego se ha de plastecer y de plastecido se ha de raer el dicho plate y enlienzar con lienzo nuevo todas las juntas y más lo que conviene a el provecho de la obra y por las espaldas de las dichas juntas si lo hubiere menester se ha de encibar.<sup>170</sup>

Por otro lado, en documentos de pinturas sobre tabla españolas también son mencionadas estas soluciones de refuerzo; con la variante del uso de fibras de lino para el frente y de cáñamo para la parte de atrás.<sup>171</sup>

Concluida la construcción de los paneles y su estabilización por el reverso con los enfibrados, nuestro obrador selló la madera con agua cola, lo que podemos confirmar por los escurrimientos en los cantos, los cuales también pueden ser en parte del adhesivo aplicados para los enlizados a los que ahora pasamos. Los enlizados los hemos incluido como parte del soporte ya que ayudan a dar estabilidad a las uniones de las tablas y a los estratos pictórico, lo que es posible observar en las orillas donde no hay enlizado, ya que es en esas zonas donde dichos estratos presentan escamación y pérdidas, mismas que en un primer momento nos llevó a pensar que no existía dicho tejido.<sup>172</sup> Hacia principios del siglo XVII, en la pintura del *Martirio de san Ponciano* el enlizado está conformado por retazos y fragmentos de lino.<sup>173</sup> En cambio, el estudio radiológico de las obras en cuestión, nos permitió identificar que el enlizado es un tafetán (1:1) con trama abierta. La composición tanto de la trama como de la urdimbre corresponden a la especie *Linum usitatissimum*.<sup>174</sup> (fig. 49)

En la pintura del *Bautismo de Cristo* podemos notar que el lienzo no alcanza a cubrir todo el panel de madera, y que sus orillas fueron desflecadas posiblemente

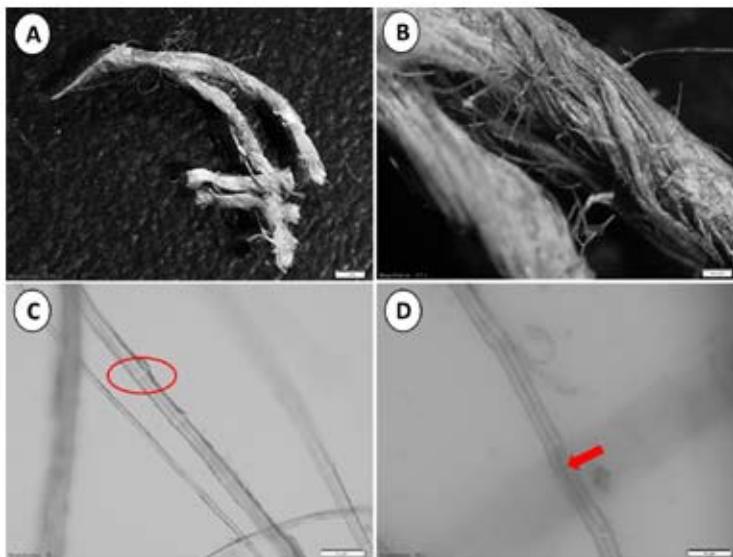
<sup>170</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México*. Artistas y retablos (México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1982), 220-221.

<sup>171</sup> Véliz, "Wooden Panels...", 141, 146.

<sup>172</sup> Abelardo Carrillo y Gariel hace referencia a que son contadas las excepciones de tablas que no llevan lienzo. Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en la Nueva España*, (México: UNAM, 1983), 92.

<sup>173</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 104.

<sup>174</sup> Ver anexo de análisis de materiales orgánicos.



↑ Fig. 49

Fibras de *Linum usitatissimum* al microscopio óptico extraídas de *El bautismo de Cristo*. Imelda García Hernández, 2020.

enlizados no cubrieron en muchas ocasiones la totalidad de la superficie de las tablas puesto que solo son para brindar estabilidad a las uniones.<sup>176</sup> En relación a este punto, volvemos a la pintura de Echave Orio y las obras de esta investigación, en ambas es evidente un ahorro de este material.<sup>177</sup> Con respecto al lino en los soportes de la pintura novohispana, otras que hemos estudiado a partir de su restauración –casi todas sobre lienzo y del siglo XVIII– notamos que los textiles no llegan a los cantos externos de los bastidores, aparte de que son fardos reutilizados que conservan las marcas de los cargadores.<sup>178</sup> (fig. 50)

<sup>175</sup> Rita Sumano González, “Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX”, (tesis de licenciatura de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2010), 4-5.

<sup>176</sup> Es interesante señalar como este ahorro de material no se da en las piezas dedicadas a la exportación.

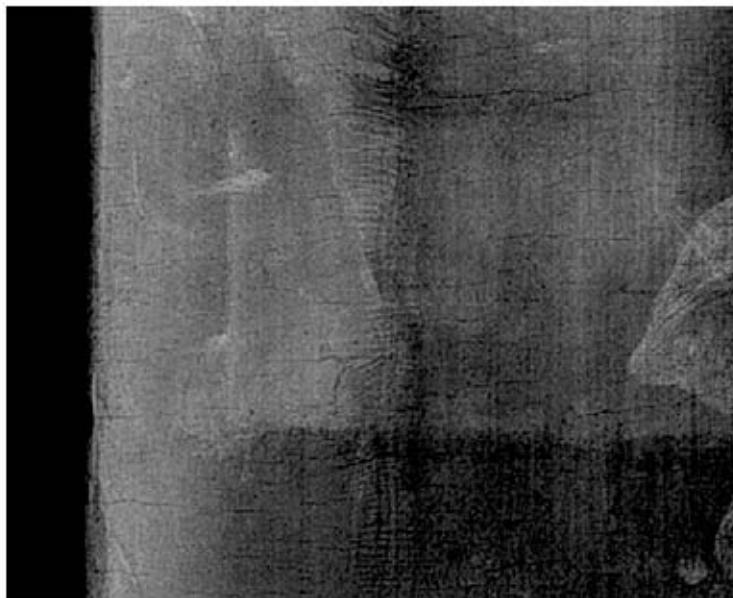
<sup>177</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 104.

<sup>178</sup> Claudia Alejandra Garza Villegas y Naitzá Santiago Gómez, “Eighteenth-century canvases of easel painting from New Spain: the case of the Apostolate Series of Atizapan, Mexico”, *Actas del Conserving Canvas Symposium*, en prensa.

con el fin de evitar una diferencia mayor en el volumen de la tela y las zonas aledañas sin ella. Por otro lado, la forma en la que están acomodados, es decir estirados hacia los bordes, nos habla de cómo fueron adheridos: del centro hacia las orillas. Además, su trama queda completamente oculta por la gruesa base de preparación y no causa ninguna interacción en la capa pictórica. La prohibición del cultivo del lino en la Nueva España y la importación de este material lo hizo un elemento muy preciado y altamente reutilizado,<sup>175</sup> y en parte por ello, suponemos que los

## Aparejo <sup>179</sup>

El aparejo, corresponde con lo que marca la tratadística y la tradición de la pintura sobre tabla,<sup>180</sup> y está conformado por dos capas de yeso: *grosso y sottile*. Cennino Cennini recomienda que sean dos capas como bien lo describen en nuestra publicación de referencia sobre Echave Orio.<sup>181</sup> En las piezas que nos conciernen, los dos estratos de sulfato cálcico son evidentes en las muestras estratigráficas, gracias a las tomas del SEM vemos aglomeraciones de cristales aciculares de yeso de aproximadamente 15  $\mu\text{m}$  en la capa gruesa y cristales separados, más cortos y pequeños de entre 4 y 5  $\mu\text{m}$  en



↑ Fig. 50

Detalle de la radiografía de *El bautismo de Cristo* en el que se observan los hilos desflecados de las orillas. José Luis Velázquez, 2019.

<sup>179</sup> “Aparejo: tiene la función de aislar el soporte. Generalmente está formado por una sucesión de capas; la más interna es un apresto de material orgánico que actúa como capa de sellado y suele estar cubierta por otros estratos con materiales de carga, como yeso o carbonato cálcico, con objeto de nivelar la superficie. Esta secuencia puede rematarse con una nueva capa de cola animal o de aceite secante que disminuirá la capacidad de absorción de esta superficie porosa”; María Dolores Gayo y Maite Jover “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España” en *Boletín del Prado*, Tomo XXVIII, no. 46, (Madrid: Museo del Prado, 2010), 39.

<sup>180</sup> Con algunas excepciones como la pintura analizada de los *Cinco Señores con san Juan Bautista* atribuida a Andrés de Concha de colección particular, resultados de los estudios de la pintura del *Martirio de san Lorenzo* del mismo autor conservada en el Museo Nacional de Arte. Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 65.

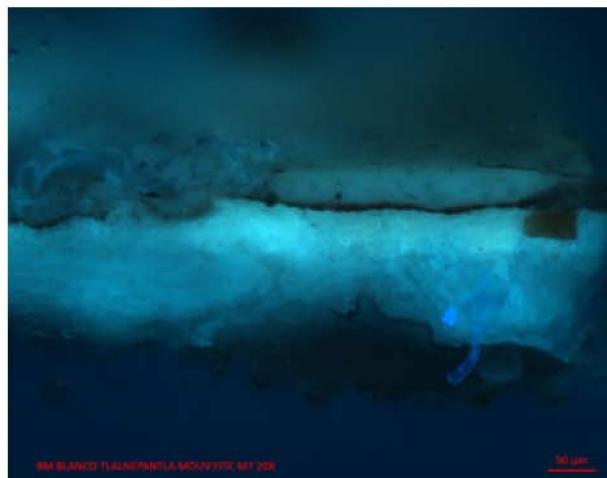
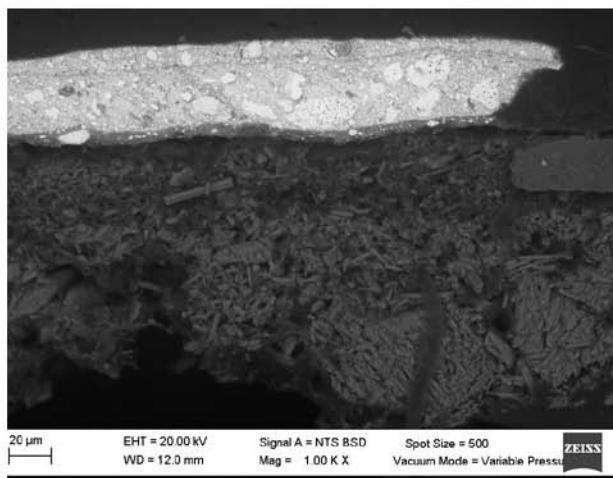
<sup>181</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 105.

<sup>182</sup> Las muestras estratigráficas no fueron tomadas hasta el enlizado así que no es posible saber su grosor total, sin embargo, ambos estratos son lo suficientemente gruesos para crear una superficie lisa, donde se han rellenado los espacios de la trama. El grosor aproximado de la capa fina es entre 40 y 50  $\mu\text{m}$ .

el estrato fino. Dentro de estas mismas matrices, observamos la presencia de cristales de mayor tamaño dispuestos aleatoriamente en ambas capas.<sup>182</sup> También el acomodo horizontal de los cristales del gesso grosso denotan la aplicación en horizontal y el barrido de la capa que posteriormente fue compactada y lijada. Además, por las tomas con luz ultravioleta de las mismas muestras con el microscopio óptico, queda claro que el aglutinante es cola, por su fluorescencia. Con el mismo sistema percibimos también que la capa de yeso fino está bañada del aceite secativo de la imprimatura ya que observamos un tono amarillento en la unión de ambos estratos. Aparte de la composición química, nos interesa abordar la percepción de estos dos estratos de yeso ya que juegan un papel fundamental en la superficie pictórica. El aparejo es una capa gruesa y fue puesto con brocha en horizontal y lijada –como lo denota también la posición de los cristales a nivel microscópico y su lisura a simple vista–. Gracias a esta posición y forma de aplicación, también es bastante homogéneo y deja oculta la trama del enlizado.<sup>183</sup> (fig. 51)

↓ Fig. 51a y 51b

Detalle de *San Buenaventura intercede en un parto* donde se observa la morfología del yeso al microscopio óptico 20x y electrónico de barrido 500x. Víctor Santos, 2019, Manuel Espinosa, 2020.



<sup>183</sup> El grosor y lisura del aparejo, en un primer acercamiento a las obras, nos hicieron pensar que éstas no contaban con los típicos enlizados.

El uso de aparejos de yeso está completamente relacionado con la pintura sobre tabla y en menor medida con la escultura policromada ya que la dureza y rigidez que tienen las preparaciones de este material resultan idóneas para ser aplicadas a la madera;<sup>184</sup> con el paso de uso de madera a lienzo se debieron reformular los aparejos. Hay que recordar que en obras que se enviaron de la metrópoli a la Nueva España y debieron viajar enrolladas y necesitaban ser flexibles, resultaba problemático que tuvieran una base de preparación gruesa y rígida como las generadas de sulfato cálcico o de carbonato como las flamencas, por lo que de Vos las realizó con albayalde aglutinado con aceites secativos.<sup>185</sup>

La presencia de dos capas de preparación corresponde a lo encontrado en otras pinturas novohispanas, tal es el caso de nuestra obra de referencia y de otras más estudiadas por el LDOA y por otras instituciones como la ENCRyM. En las tablas de Coixtlahuaca identificaron también que la base de preparación está conformada por la aplicación de varias capas de yeso. Si bien nos interesa abordar las correspondencias con otras obras, también las discrepancias nos resultan útiles.

## Estratos pictóricos

### *Imprimatura*

Al considerar que la imprimatura juega un papel fundamental en el colorido y en el resultado final de las pinturas, hemos optado por insertarla en este apartado. Las tres obras analizadas presentan imprimatura roja bajo de la capa pictórica;<sup>186</sup>

<sup>184</sup> De los aparejos analizados de esculturas por el Seminario de Restauración de Escultura Policromada de la ENCRyM, más el 30% están compuestos por yeso y el 20% de una mezcla de carbonato y sulfato, lo que da cuenta del mayor uso del sulfato cálcico. Fanny Unikel Santoncini, “Bases de preparación en esculturas policromadas novohispanas. El caso de las esculturas restauradas en la ENCRyM”, Ponencia presentada en *Encrucijada, I Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal*, en prensa, 9.

<sup>185</sup> Elsa Minerva Arroyo Lemus, “Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España”, (tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 181.

→ Fig. 52a y 52b

Muestras al  
microscopio óptico.

a) *El bautismo  
de Cristo* 10x.

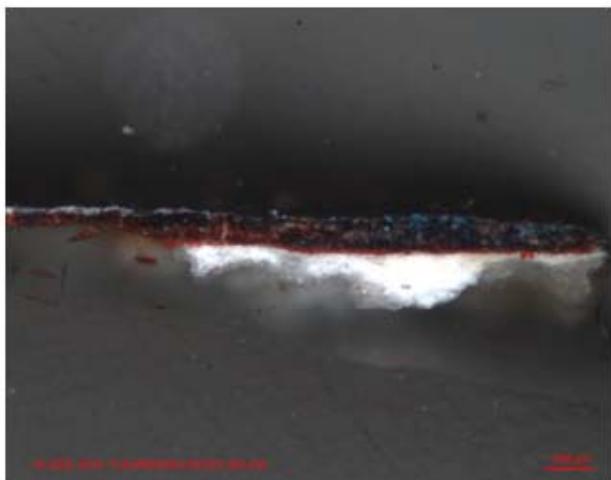
b) *San Buenaventura  
intercede en un  
parto* 10x.

la cual, al igual Echave Orio y otros pintores contemporáneos y posteriores como José Juárez, Baltasar de Echave Rioja, Cristóbal de Villalpando o Juan Correa, entre muchos otros, fue fundamental para sellar la base de preparación y la elección de la paleta cromática y posterior secuencia pictórica.<sup>187</sup> Al microscopio, dicho estrato es una capa delgada, regular, compacta, saturada y brillante, como se constata en todas las muestras. Presenta partículas redondeadas de alrededor de 5  $\mu\text{m}$  y otras angulares de tamaño aproximado de 0.7  $\mu\text{m}$ , lo que denota una molienda fina de estratos con tierras rojas. (fig. 52)



<sup>186</sup> En las demás obras de las series también encontramos la imprimatura roja. Usaremos el término imprimatura en el mismo sentido que Stols, tras la revisión del término en diversos tratados europeos. Maartje Stols Witlox, “Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1550-1900: analysis and reconstructions”, (tesis de doctorado en Historia técnica del Arte, Universidad de Amsterdam, 2014), 74.

<sup>187</sup> “A continuación [de los aparejos] se aplicaba la imprimación propiamente dicha, que consistía en una capa de aceite de linaza con algún color con propiedades secativas que contribuía a impermeabilizar el yeso y dejar así la superficie convenientemente preparada para recibir la pintura.” Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española...*, 308; Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 88; y Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 67.



Retomando nuestra pieza de referencia –*El martirio de san Ponciano...*– sus investigadoras señalan para este mismo estrato que: “la imprimación de color ladrillo programa la elección de la paleta”.<sup>188</sup> Al respecto, no lo nombran como almagre, sólo hacen referencia al color del estrato, sin denominarlo como comúnmente se le ha conocido, muy posiblemente porque no alcanza todavía a ser tan oscuro como lo que se entiende comúnmente como almagre.<sup>189</sup>

En cuanto a lo señalado relativo a la forma de aplicación e identificación de diferentes marcas de la brocha, no es tan evidente en nuestras piezas, aunque en partes del cielo que separa la figura de Dios Padre de la escena del bautismo, sí parece indicarlo, al igual que en los rayos X y en la reflectografía infrarroja.<sup>190</sup>

↑ Fig. 52c y 52d

c) *Descanso en la Huida a Egipto* 10x.

d) *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo* 20x.

<sup>188</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 88.

<sup>189</sup> “Óxido rojo de hierro, más o menos arcilloso, abundante en la naturaleza, y que suele emplearse en la pintura.” REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [5 de octubre de 2020]. Barbara Berrie, *Artists’ Pigments*, vol. 4, (Londres: Archetype Publications, 2007), 73.

<sup>190</sup> “En algunas zonas, incluso, vemos líneas paralelas extendidas de modo irregular, así queda presente la huella de la brocha usada para imprimir...”. Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 88. .

La realidad es que no llegamos a distinguirlo con tanta nitidez pese a usar los mismos procesos analíticos, lo que quizá nos sugiera un trabajo más parejo en la aplicación de esta capa rojiza, saturada, delgada y homogénea. La uniformidad de este estrato suma a la lisura del mismo aparejo y, como veremos, las películas pictóricas tomen mayor protagonismo en relación a la topografía.

Sin abandonar este estrato, comprobamos como los pintores novohispanos del siglo XVII continuaron con esta tradición. El uso de imprimaturas rojizas es una de las principales características materiales y cromáticas, identificativas y particulares de la pintura novohispana del siglo en cuestión y del siguiente.<sup>191</sup> Con todo, su identificación insiste en confirmar la ubicación cronológica, sin duda alguna, ya en la tercera o cuarta década del seiscientos, y podemos afirmar que, si bien ya varios pintores anteriores la usaban, nuestro artista se valió de ella para lograr las soluciones que veremos en el siguiente capítulo. Al respecto de las imprimaturas rojas citamos a Elsa Arroyo ya que, gracias al corpus de obra que ha estudiado, marca el posible inicio del uso de imprimaturas rojizas, las cuales acapararon el protagonismo durante los casi tres siglos virreinales:

Hacia finales del siglo [XVI], las pinturas comienzan a presentar fondos pardos y rojos; quizá la primera obra que presenta esta coloración oscura en su imprimación es la enorme tabla de san Cristóbal de Simón Pereyns que pintó para la catedral de México en 1588. También las obras producidas por Baltasar de Echave Orio y su obrador se inclinaron por los fondos rojizos oscuros, como se detectó en el martirio de san Ponciano, obra de 1605.<sup>192</sup>

<sup>191</sup> Al respecto hemos de reseñar que la mayoría de los autores colocan la imprimatura como parte de los estratos pictóricos. Pero hablan de ella en el epígrafe correspondiente a la base de preparación. De igual manera en otros textos la imprimatura la consideran parte de las preparaciones. Sobre este punto, consideramos que el hecho de influir cromática y materialmente en la capa pictórica, la vuelve parte del proceso cromático-pictórico más que el de preparación del soporte. Además, la misma división del trabajo en la que el pintor tenía que asegurar que la preparación de la tabla estuviera bien hecha para su futura conservación, nos deja ver que el trabajo realizado por el maestro de pintura comenzaba con la aplicación de la imprimatura. Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, (México: Imprenta Universitaria, 1965), 221.

<sup>192</sup> Arroyo, “La ‘presencia’ de la imagen...”, 40.

Esta imprimatura de color almagre es una capa muy delgada y compacta comparada con los demás estratos, en parte por finas partículas de óxido ferroso y la cuidada aplicación. En todos los casos corresponde la composición, el color y el grosor. Este resultado nos vuelve a colocar dentro de la tradición y el desarrollo de la pintura novohispana. Una vez más, confirma que el proceso pictórico es similar entre los diferentes talleres de pintura en la Nueva España de la primera mitad del siglo XVII, y se encuentran un paso antes de la importante producción de mediados de esa misma centuria como la de José Juárez y Sebastián López de Arteaga.<sup>193</sup> En relación a la producción simultánea, identificamos más coincidencias con Baltasar de Echave Ibía. Los resultados de los análisis realizados a la *Tota Pulchra* del pintor referido muestran que los aparejos están compuestos por sulfato de calcio y la imprimatura es almagre.<sup>194</sup> En la península ibérica, el desarrollo de las preparaciones se dio en el siglo XVI; el paso de la pintura sobre tabla a la de lienzo propició el cambio en las formulaciones de los aparejos, no solo por la cuestión de las propiedades mecánicas sino también por las ópticas.<sup>195</sup>

Tomando como referencia parte de las muestras analizadas por el LDOA, es posible notar que el estrato de imprimatura en pinturas posteriores es más grueso e incluso se llega a omitir la base de preparación blanca y se parte de una base roja, como en el caso de las obras de José Juárez, Sebastián López de Arteaga y

En la *Virgen del Perdón* (1568) la misma autora refiere que encontraron ya fondos rojizos. Elsa Arroyo, “La Circuncisión”, *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, en prensa), 317.

<sup>193</sup> Gracias a los estudios realizados a diversas obras por el LDOA para analizar los azules, es que hemos podido notar el desarrollo de las preparaciones y las imprimaturas. En la *Tota Pulchra* de Baltasar de Echave Ibía encontraron el uso de la imprimatura roja sobre las preparaciones blancas, como es nuestro caso y establecen que es un parteaguas. Elsa Arroyo, Manuel Espinosa, *et al.*, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, no. 100 (2012), 105-106.

<sup>194</sup> Mirta Insaurrealde alude también a que estas preparaciones son una transición entre las preparaciones para tabla y para lienzo en la Nueva España. Insaurrealde Caballero, “La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano...”, 246.

<sup>195</sup> Gayo y Jover, “Evolución de las preparaciones...”, 39.

Juan Correa, entre otros:<sup>196</sup> “durante el siglo XVII, los obradores locales emplearon una serie de tierras, cargas y pigmentos minerales para elaborar sus preparaciones. Por ejemplo, el taller de José Juárez empleaba dos o tres capas de imprimación de colores rojizos y pardos.”<sup>197</sup>

Teniendo en cuenta lo analizado hasta el momento, podemos establecer que nuestra producción pictórica se encuentra entre las obras de la primera mitad del siglo XVII y la llegada de pintores como Sebastián López de Arteaga, o el ascenso de José Juárez, momento en el que los soportes de lienzo comenzaron a usarse más y difundirse, y con ello las preparaciones se adaptaron en la Nueva España como sucedió en España.<sup>198</sup>

Gracias a los análisis realizados tanto en el Museo del Prado como en el Metropolitano de Nueva York, entre otras instituciones, podemos establecer una concordancia en la evolución de las preparaciones en ambos lados del Atlántico para la pintura de los siglos XVI y XVII.<sup>199</sup> El uso de los estudiados fondos rojos, como sucederá en la Nueva España para lo que queda del Seiscientos y la siguiente centuria, y al igual que pasó en España con los fondos oscuros –sobre todo de los pintores que se desempeñaron alrededor del ámbito del Escorial en la segunda mitad del siglo XVI–,<sup>200</sup> requirió de capas iniciales de pintura más gruesas y una concepción diferente al no

<sup>196</sup> Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Variaciones celestes...”, 109, 113 y 115.

<sup>197</sup> Arroyo, “La ‘presencia’ de la imagen...”, 40.

<sup>198</sup> Gayo y Jover, “Evolución de las preparaciones...”, 44.

<sup>199</sup> La pintura de la Adoración de los Reyes de Cristóbal de Villalpando de la Universidad de Fordham fue analizada en los laboratorios del MET y en las preparaciones encontraron el uso de cenizas, como también se usaron en Madrid. Dorothy Mahon, Silvia Centeno y Louisa Smieska, “Cristóbal de Villalpando’s Adoration of the Magi: A Discussion of Artist Technique” en *Latin American and Latinx Visual Culture*. 1. (Estados Unidos de América: 2019), 113-121. Maite Jover y María Dolores Gayo, “This they use in Madrid “the ground layer in paintings on canvas in 17th century Madrid”, en *Symposium of Committee for Conservation Working Group for Art Technological Source Research*, (Bruselas: ICOM, 2012), 40-46.

<sup>200</sup> Los primeros fondos oscuros están documentados en la pintura veneciana del siglo XVI. Será hasta el siglo XVI, sobre todo en Venecia donde “se produce un salto cualitativo en la técnica de ejecución: en lugar de partir de una base blanca, y construir delicadamente por medio de transparencias, comenzando

partir de fondos blancos. El hecho de partir de fondos oscuros conllevó a añadir capas claras más cargadas para las luces y capas delgadas o incluso veladuras para las sombras. Si bien ahora son mucho más evidentes estos fondos a simple vista por las craqueladuras de secado, en un principio el artista los utilizó para generar ciertos efectos como la vibración con el azul del cielo o para delimitar figuras; recursos que abordaremos en el capítulo final.<sup>201</sup>

### *Capas pictóricas*

Si bien la caracterización de los materiales de las pinturas no es el principal objetivo de este estudio, si consideramos necesario su análisis estratigráfico para comprender la construcción pictórica. La selección de las muestras se basó en la necesidad de conocer los materiales constitutivos de los colores que vemos en la capa pictórica, además nos permitió conocer todos los estratos preparatorios. Esta caracterización nos permitió compararlos con las oportunas referencias para contrastar similitudes o divergencias.<sup>202</sup> Al respecto, la extracción fue consensuada con el Dr. Pablo Amador y teniendo siempre presentes las preguntas iniciales y las investigaciones previas. Fue así que escogimos las siguientes muestras: la M2 es del *Bautismo de Cristo* para

por las luces, siguiendo por los medios tonos y terminando con las sombras como se hacia convencionalmente a lo “flamenco”; ahora se invierte el proceso y se comienza desde una base oscura (se imponen las imprimaciones de color) que sirve de media tinta, sobre la que se pinta con tonos opacos, construyendo las áreas de color con superposiciones cargadas de pasta que envuelven entre si con grandes brochas. Las capas transparentes de veladuras ya no son esenciales para la estructuración del color, sino que se reservan para determinadas modificaciones finales.” Bruquetas, Técnicas y materiales de la pintura española..., 300. Existe también el antecedente de las imprimaturas grises encontradas en el ámbito italiano entre el siglo XIV y XVI. Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 68.

<sup>201</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 88. Pablo F. Amador y Elsa Arroyo, “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa”, en *Juan Correa, su vida y obra*, Tomo 1, Elisa Vargaslugo Coord. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2017), 222.

<sup>202</sup> Arroyo Lemus, Ángeles, *Historias de pincel...* Cuadriello, Elsa Arroyo, *Ojos, alas y patas de la mosca...* Amador, Ángeles, “Y Hablaron De Pintores Famosos De Italia”. Arroyo, Espinosa, “Variaciones celestes para pintar el manto...”

poder determinar la composición del azul del cielo, la superposición de capas y la composición de la sombra de la rama. La M3 es de la misma pintura y se obtuvo para poder identificar los pigmentos que conforman la encarnación de Cristo. La M6 para conocer los estratos verdes con amarillo de la cortina de la pintura de san *Buenaventura en el cónclave de Viterbo*. La M7 para la identificación material del paño blanco de la pintura de los Milagros de san Buenaventura; y la M9 la tomamos de la unión del rojo y del azul de la túnica y manto de la Virgen de la pintura del Descanso en la huida a Egipto.<sup>203</sup> Los colores rojos, azules y blancos han recibido una especial atención por parte de diversas instituciones e investigadores, es por ello que dentro de las cinco muestras extraídas, cuatro corresponden a estos colores. Por otro lado, buscamos que todas las tomas contuvieran más de un estrato con el fin de tener mayor información.

La técnica pictórica corresponde al óleo; si bien, no realizamos estudios puntuales de identificación de aglutinantes, la presencia de aceites es evidente por los efectos logrados típicos de medios grasos y por la fluorescencia amarillenta de las fotografías de las muestras tomadas con luz UV en el microscopio óptico. Conforme a la tradición heredada de Europa y lo que marca Pacheco, los aceites más utilizados fueron el de linaza y el de nueces, y la elección entre uno y otro dependía de los pigmentos a mezclar.<sup>204</sup> Otro de los materiales presentes en nuestras obras son las resinas naturales –además de los barnices que tuvieron como capa de protección y acabado final–. Las encontramos en los verdes como los habituales productos del empleo del resinato de cobre. Debido a las limitaciones inherentes a los análisis realizados no se identificaron materiales orgánicos como lacas o azul índigo, sin embargo, con los estudios de microscopía óptica si es posible detectarlos. Las lacas rojas sí parecen estar presentes en las sombras de la túnica rosa de la Virgen analizadas en la M9 ya que observamos el baño de material orgánico en la matriz inorgánica. También inferimos el posible uso de lacas para las sombras de los rojos y para detalles como los ojales de los botones de las esclavinas de san Buenaventura y demás cardenales (fig. 53)

<sup>203</sup> Ver tabla al final del capítulo.

<sup>204</sup> Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 72.



← Fig. 53a y 53b

a) Detalle de *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo* donde se observa el uso de lacas. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

b) Detalle de *San Buenaventura escribiendo*, Claudia Alejandra Garza, 2019.

Como adelantábamos en capítulos previos, las pinturas fueron intervenidas en las últimas décadas, dentro de estos procesos se efectuó una limpieza físico-química agresiva y selectiva, lo que ocasionó la pérdida de veladuras y generó una textura rugosa en algunas zonas. Aunado a ello, aún son evidentes las marcas de dicha limpieza, debido a que no fue homogénea y parte de las texturas puede confundirse con características tecnológicas. El barniz original fue removido y sustituido por otro que, por la fluorescencia que presenta es de resina natural, muy posiblemente dammar al ser la más utilizada en las últimas décadas.

Los resultados obtenidos por los análisis realizados en los microscopios óptico y electrónico de barrido, nos brindaron información relevante en lo referente a lo cualitativo y para determinar la estratigrafía, la forma, tamaño y distribución de las partículas de pigmento. Contamos con datos importantes para comparar con la producción pictórica novohispana de la época: ejemplos, siempre en relación a los materiales empleados y su manejo para dotar de colorido las obras.

En las doce pinturas observamos la misma gama cromática, con predominio de algunos colores en ciertas obras,<sup>205</sup> la paleta se compone de: albayalde, bermellón, lacas rojas, resinato de cobre, azurita, genuli, amarillo ocre, tierra de sombra natural, tierra verde y negro de carbón.<sup>206</sup> Casi todos estos pigmentos se combinaron con blanco para obtener tonos claros y luces; para oscurecerlos y ejecutar sombras se usaron tierras. En el *san Buenaventura* encontramos el posible uso de lacas para las sombras de los rojos y para detalles como los aludidos ojales de los botones de las esclavinas. En cuanto a las sombras de los azules, identificamos azurita prácticamente sola y mezclada con el aceite.

Rocío Bruquetas refiere lo siguiente sobre la práctica del color: la “simplicidad en la gama cromática y en la estratificación es una característica general de la pintura española [del siglo XVII]”;<sup>207</sup> esto mismo pasa en nuestras obras a comparación de la construcción pictórica de otros artistas como Andrés de Concha, Simón Pereyns, Baltazar de Echave Orio, Sebastián López de Arteaga, José Juárez, entre otros.<sup>208</sup> Al respecto, volvemos a nuestro referente de Echave Orio en cuyas obras tampoco existe una variedad amplia de pigmentos y que a diferencia de nuestras series destaca la capacidad del artista para mezclar pigmentos y usar materiales orgánicos para lograr efectos ópticos a partir de variaciones tonales de un mismo color,<sup>209</sup> los cuales son

<sup>205</sup> En la serie de san Buenaventura predominan el rojo, el blanco, las tierras y los verdes; mientras que en la del Precursor predominan los azules, tierras y ocre.

<sup>206</sup> Los compuestos de los pigmentos de la paleta de las obras en estudio son: Albayalde (carbonato básico de plomo  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ); bermellón (sulfuro de mercurio  $\text{HgS}$ ), lacas rojas (que fluorescen como cochinilla o de rubia); resinato de cobre (acetato de cobre básico en una resina  $\text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot (\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ ); azurita (carbonato básico de cobre  $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ); genuli (amarillo de plomo y estaño  $\text{Pb}_2\text{SnO}_4$ ); amarillo ocre (óxido de hierro  $\text{FeO}(\text{OH})$ ); tierra de sombra natural (óxido de hierro  $\text{FeO}$ ); tierra verde (celadonita  $(\text{K}(\text{Mg}, \text{Fe}^{2+})(\text{Fe}^{3+} + \text{Al})[\text{Si}_4\text{O}_{10}](\text{OH})_2$ ) o glauconita  $((\text{K}, \text{Na})(\text{Fe}^{3+} + \text{Al}, \text{Mg})_2(\text{Si}, \text{Al})_4\text{O}_{10}(\text{OH})_2)$ ) y negro de carbón (carbón C). Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, *et al.*, *Pigment compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, (Londres: Elsevier, 2008).

<sup>207</sup> Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española...*, 306.

<sup>208</sup> Gracias a los análisis realizados por el LDOA hemos podido comparar la práctica del color entre nuestro artista y los artistas mencionados.

recursos menos evidentes en nuestras tablas ya que las mezclas y la superposición de capas es menos compleja. Saltando algunas décadas sobre José Juárez, Tatiana Falcón refiere que los materiales usados en el siglo XVII por los artistas eran pocos y que los resultados obtenidos dependían de la experiencia del pintor.<sup>210</sup>

Como hemos destacado, cada una de las pinturas de las series en estudio presentan características similares en cuanto a la paleta cromática, los pigmentos, los materiales orgánicos y las mezclas de éstos para obtener los diversos efectos a la hora de plasmar encarnaciones, ropajes, naturaleza, mobiliario e interiores, entre otros.

Continuando con las etapas de nuestras obras, nos aproximaremos a la paleta cromática de acuerdo con la posible secuencia constructiva de las obras, partiendo de las estratigrafías tomadas. En primer lugar abordaremos los fondos, continuando con las figuras, describiendo tanto las encarnaciones como los ropajes de los personajes, así como los demás elementos presentes. Usaremos la metodología de Ashok Roy que retoma el LDOA para la nomenclatura, medición y clasificación de las partículas de los pigmentos.<sup>211</sup>

Para los fondos de la serie de san Juan Bautista, sobre todo las escenas al exterior, se utilizó una paleta fría, más luminosa con un predominio del azul. Los cielos con paisajes de fondo y los follajes están realizados con una mezcla de azurita con albayalde en las que las proporciones varían de acuerdo con el tono, volumen y a la profundidad que requería plasmar.<sup>212</sup> La M2 tomada del Bautismo de Cristo, nos revela –sobre la imprimatura almagre– un primer estrato compacto de 66 µm de espesor con mayor cantidad de azurita mezclada con una sombra natural y pocos indicios de albayalde. Por su parte, la siguiente capa es compacta, brillante y saturada, con un espesor de 27 µm. Es una mezcla de albayalde y azurita con trazas de pigmentos

<sup>209</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 96.

<sup>210</sup> Tatiana Falcón y Javier Vázquez Negrete, “José Juárez: la técnica del pintor”, en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, (México: Museo Nacional de Arte, 2002), 285.

<sup>211</sup> Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, (New York/Oxford: Oxford University Press, 1993), 517.

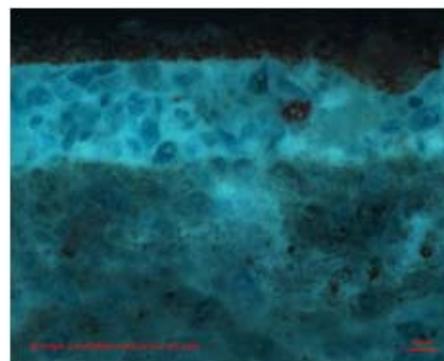
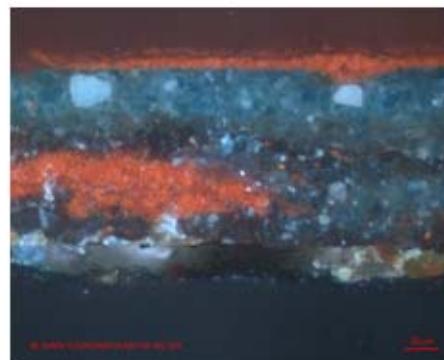
<sup>212</sup> Al respecto podemos mencionar sobre las tres tintas que menciona Cennino Cennini: media, clara y oscura. Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Variaciones celestes...”, 103.

→ Fig. 54a, 54b y 54c

a) Detalle de *El bautismo de Cristo*.

b) Muestra al microscopio óptico con luz polarizada 50x.

c) Muestra al microscopio óptico con luz ultravioleta 100x.



rojos y amarillos, si bien la azurita se encuentra en mayor proporción. El albayalde tiene gran protagonismo al tener una molienda más fina y con cristales de formas subangulares con pocos de ellos conglomerados que se aprecian de mayor tamaño.<sup>213</sup> La molienda de la azurita es media, ya que el tamaño de sus partículas oscila entre las 3 y 5  $\mu\text{m}$ , además de que la morfología típica de los cristales de este pigmento azul es amorfa y angular. La muestra fue extraída de la rama que está sobre el cielo, por lo que el siguiente y último estrato es una veladura de 5  $\mu\text{m}$  de espesor de tierra de sombra tostada con partículas finamente molidas que no alcanzan 1  $\mu\text{m}$ .<sup>214</sup> (fig. 54)

<sup>213</sup> No fue posible medir el tamaño de las partículas de albayalde, pero por la proporción con las de azurita, su molienda debe ser muy fina.

<sup>214</sup> “En la paleta del siglo XVII es más común el uso de diversas tierras como el ocre, el almagre o tierra

La azurita fue el pigmento más usado para plasmar este color durante la época virreinal,<sup>215</sup> como se ha demostrado al analizar los mantos azules de representaciones de la Virgen María por el LDOA. Aunque el esmalte era más económico, para este momento ya estaba en desuso.<sup>216</sup> Por otro lado, encontramos un punto de confluencia de nuestros resultados con una pintura de Baltasar de Echave Ibía que corresponde en temporalidad con nuestras tablas: “Con el estudio de las muestras de esta obra, pudimos identificar que otra variable fundamental para entender la cromaticidad del azul en la obra de Echave es la calidad del pigmento empleado. Este artista tenía a su disposición dos calidades distintas de azurita [...]”<sup>217</sup>

Si bien no hemos encontrado dos calidades de azurita, sí tenemos dos tamaños de molienda y aunque el pigmento usado en nuestras series logra efectos y variaciones tonales similares a los obtenidos por dicho artista –el que por cierto fue llamado “el Echave de los azules” por Manuel Toussaint–, al encontrar trazas de silicio y magnesio nos habla de una azurita de menor calidad.<sup>218</sup>

Otra confluencia que hemos localizado es que, en las muestras de azules estudiadas con anterioridad, se ha identificado la inclusión de resinato de cobre para generar una capa que tiende más hacia el turquesa, aunque no podemos aseverar que en las de Tlalnepantla se encuentre, es posible que en el primer estrato de la M2 haya un baño de resinato de cobre poco perceptible.<sup>219</sup>

roja, la tierra de sombra natural y la tierra de sombra tostada, las cuales se incorporan en mezclas con otros materiales para enriquecer el volumen de la capa pictórica y lograr tonalidades rojizas, amarillas, pardas o verdosas.” Zavala, “La paleta del pintor novohispano...”, 142.

<sup>215</sup> Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Variaciones celestes...”, 96.

<sup>216</sup> Después de Simón Pereyng no se vuelve a encontrar esmalte hasta finales del siglo XVII según los estudios realizados por el LDOA. *Ibíd.* 100.

<sup>217</sup> *Ibíd.* 107.

<sup>218</sup> *Ibíd.* 116.

<sup>219</sup> En la microfotografía de la muestra con luz ultravioleta observamos pigmentos que absorben la fluorescencia, ya que el verdigris reacciona de esta manera, nos permitimos hacer esta puntualización.



→ Fig. 55

Detalle del borde la cortina de *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Además de las representaciones al aire libre, se representaron algunos pasajes en interiores en ambas series y predominan en la de serie de la vida de san Buenaventura. En todas estas escenas se repite la gama cromática; para plasmar elementos arquitectónicos se recurre a colores grisáceos en la imitación petrea. Partiendo de la paleta general, podemos deducir que se trata de una mezcla de albayalde, ocre amarillo, sombra de tierra natural y negro de carbón, en los que las proporciones nuevamente varían según la tonalidad. De los elementos más representados por el artista, están los cortinajes verdes que por ser parte de los fondos los insertamos en este orden. Gracias a los análisis microscópicos (M6) realizados a la pintura del *Conclave de Viterbo* –que es la pintura con zonas amplias de fondo verde y de la que decidimos tomar la muestra– podemos notar que es un estrato compacto de espesor de 15  $\mu\text{m}$  de resinato de cobre mezclado con albayalde y trazas de tierras roja y ocre el que se aplicó como primera capa.<sup>220</sup> Un segundo estrato bastante homogéneo de resinato de cobre casi puro con un espesor aproximado de 18  $\mu\text{m}$  sirvió de baño traslúcido a la primera capa que es más opaca. En todas las cortinas verdes se repite una decoración amarilla ocre conformada por dos líneas paralelas al borde y trazos cortos de manera perpendicular.<sup>221</sup> (Fig. 55)

La muestra 6 la tomamos exactamente de una de las luces de este filo y se estudio con microscopía óptica y electrónica

<sup>220</sup> En la reflectografía infrarroja observamos las pinceladas de los cortinajes debajo de los rostros de los dos personajes del lado derecho.

<sup>221</sup> Ya desde el siglo XVI esta fue una forma convencional para representar estos gruesos y pesados cortinajes con flequillos amarillos. Elsa Minerva Arroyo Lemus y Eumelia Hernández, “Santa Ana”, *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, en prensa), 467.

de barrido, es así que el siguiente estrato corresponde a una primera veladura de 0.4  $\mu\text{m}$  de espesor compuesta de tierras roja y ocre, y la última capa son pinceladas aplicadas con amarillo de plomo y estaño mezclado con ocre y albayalde. El plomo del albayalde es el que predomina al momento de analizar el estrato, al igual que algunos picos de hierro. Es posible que se trate de amarillo de plomo u óxido de hierro, y descartamos el uso de oropimente porque no se identificó arsénico. El espesor de esta capa saturada y brillante es aproximadamente de 20  $\mu\text{m}$ , y las partículas que más sobresalen son las angulares de albayalde de tamaño grande que oscilan entre las 4 y 10  $\mu\text{m}$  las cuales generan volumen. Este tipo de cortinajes al ser elementos que se repiten desde del siglo XVI, nos compararlos con obras anteriores. Por ejemplo, en la pintura de *Santa Ana* de Andrés de Concha, el artista sevillano usó una mezcla de resinato de cobre con tierra roja, sombra parda, ocre y amarillo de plomo estaño<sup>222</sup> para imitar la tela pesada y gruesa de la colgadura. Estas telas verdes las encontramos además, en los *Milagros de san Buenaventura* como cortina y colcha, formando el dosel de la obra de *san Buenaventura en el Concilio de Lyon* y también en el dosel de la cama de santa Isabel en la pintura del *Nacimiento de san Juan Bautista*. Otros ropajes como las túnicas de santa Isabel y la de san José también son verdes de resinato de cobre, pero con mayor cantidad de amarillo y blanco. (Fig. 56)

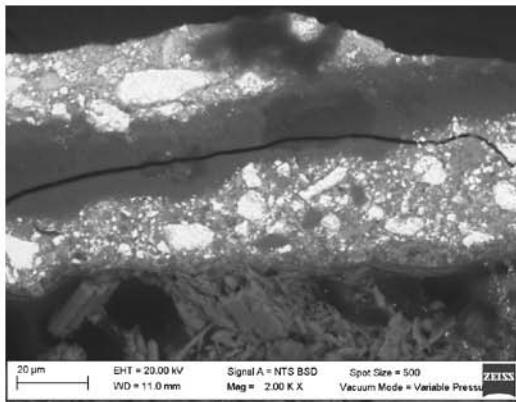
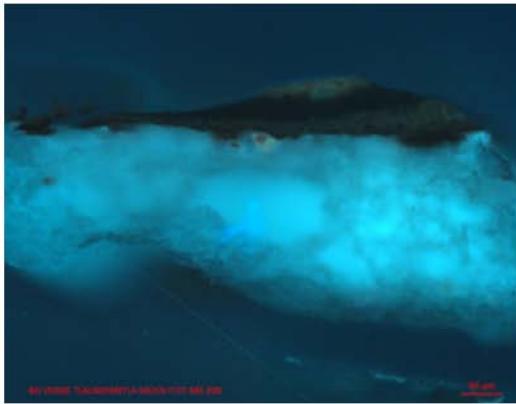
El albayalde por su gran poder cubriente, propiedades secativas y participar de casi toda la programación cromática, es el pigmento más utilizado en todas las obras de nuestras series. Constituye el pigmento base para las encarnaciones. La M3 corresponde a la sombra del brazo derecho de Cristo siendo bautizado por el Bautista. La mezcla de pigmentos para obtener el tono color es de albayalde, bermellón y azurita, además de una superposición de tres capas con diferentes proporciones de los pigmentos y cantidad de aglutinante.

El primer estrato sobre la imprimatura presenta mayor cantidad de medio, se observa más traslucida y mide 12  $\mu\text{m}$  de espesor, tiene también mayor proporción de azuritas grandes de 6  $\mu\text{m}$  y de forma angulosa, y observamos partículas igualmente grandes de bermellón de 9  $\mu\text{m}$ . La segunda capa es muy compacta y de alrededor de

→ Fig. 56a, 56b, 56c y 56d

- a) Microscopio óptico con luz polarizada 100x.
- b) Microscopio óptico con luz ultravioleta 20x.
- c) Microscopio electrónico de barrido 500x.
- d) Detalle del borde la cortina de *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*.

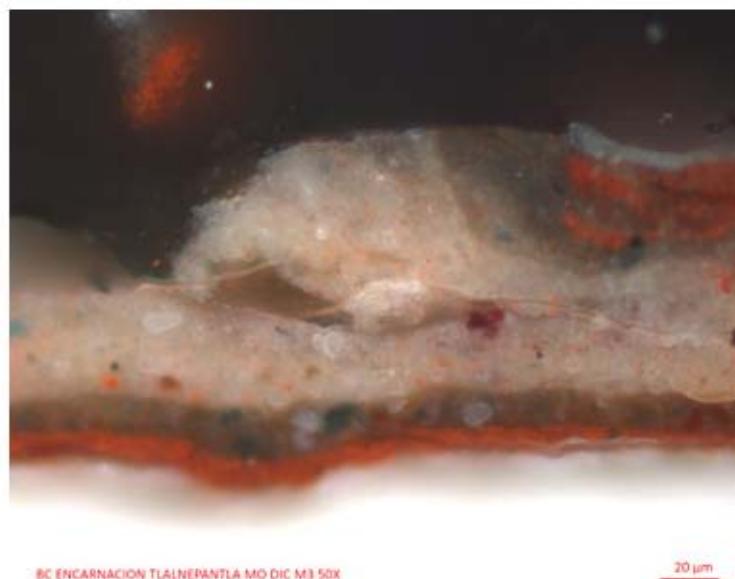
<sup>222</sup> *Ibíd.*



40  $\mu\text{m}$ , tiene como matriz partículas de albayalde con trazas de bermellón y menor cantidad de azurita, es un segmento mucho más grueso que el primero y debe corresponder al tono medio y, por el baño de color rosado que presenta, es muy posible el uso de lacas que si bien no fueron identificadas, son empleadas en otras pinturas que tienen resultados ópticos similares. El siguiente estrato –bastante compacto– tiene una mayor cantidad de blanco y vuelve a descender la cantidad de azul y bermellón, por lo que corresponde a las zonas claras de luces. Su espesor es bastante irregular –de 30  $\mu\text{m}$  en promedio– por lo que consideramos que la toma de la muestra coincidió con una pincelada o en su caso, se rompió ya sea en la extracción o al momento de montarla. La última aplicación de color es una veladura constituida de tierra de sombra natural y tierra roja que conforma la sombra que le confiere volumen al brazo. Es interesante indentificar esta mezcla de pigmentos ya que vuelve a encajar con la tradición,<sup>223</sup> y en primer lugar con la encarnación de la *Santa Ana* de Andrés de Concha,<sup>224</sup> Con respecto al *Martirio de san Ponciano* coincide la presencia de pigmento azul en la mezcla de las encarnaciones, en especial para las sombras de algunos sujetos.<sup>225</sup> Se ha identificado también la azurita en trabajos pictóricos similares de obras del siglo XVI y XVII, por lo que no resulta extraño que sea una constante en nuestras piezas.<sup>226</sup> (fig. 57) Las variaciones tona-

↓ Fig. 57

Muestra de encarnación de *El bautismo de Cristo* al microscopio óptico con luz polarizada 50x.



<sup>223</sup> Casi siempre encontramos la misma mezcla, en diferentes proporciones y con algunos pigmentos añadidos según la gama buscada por los artistas, la inclusión de azurita casi está presente en todas las encarnaciones.

<sup>224</sup> Arroyo, Hernández, “Santa Ana”, 467.

<sup>225</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 91.

les son evidentes en los diferentes colores de piel para los personajes, por ejemplo: la Virgen María fue representada con una piel muy clara a diferencia de los otros personajes que tienen una tez trigueña.

Para lograr la representación de paños es necesario contar con una gran destreza al momento de realizar las mezclas, modular y aplicar luces y sombras; además de que esta modulación y formas dota de ciertas características a las telas. La gama cromática más variada la localizamos en los ropajes de los personajes, que aún así coincide con la paleta básica de todas las obras. La M7 se obtuvo de la pintura de los *San Buenaventura* asiste un parto, específicamente del paño blanco con el que el santo franciscano envuelve al niño recién nacido.<sup>227</sup> A diferencia de otras muestras, esta

↓ Fig. 58

Muestra del manto blanco de *San Buenaventura intercede en un parto* al microscopio óptico con luz polarizada 50x.



capa pictórica –conformada por dos estratos solamente– es bastante compacta y homogénea en su espesor. La primera aplicación de albayalde combinado con partículas ínfimas de tierras de óxido de hierro mide alrededor de 30 µm y el tamaño de los cristales es grueso, de entre 10 y 15 µm. La capa final de 9 µm –por lo que ya es una veladura– está compuesta por albayalde y trazas mínimas de las mismas partículas de color presentes en los estratos subyacente. Por la poca cantidad de éstas, consideramos que podrían deberse a una contaminación por el uso de un pincel sucio más que una mezcla intencional, si bien no deja de ser una mera hipótesis. (Fig. 58)

<sup>226</sup> Zavala, “La paleta del pintor novohispano...”, 135-137.

<sup>227</sup> A la obra no se le realizaron todos los análisis porque no se encontraba dentro de la selección inicial, sin embargo, al encontrarse debajo de la pintura del cónclave de Viterbo, fue accesible el desmontaje.

Las observaciones realizadas por Elizabeth Vite sobre las diversas muestras de albayalde extraídas por el LDOA, nos han aportado información relevante con la que podemos comparar nuestros blancos, compuestos de carbonato básico de plomo. Entre ellas, la que destaca y coincide es el uso de capas con variaciones en el tamaño de las partículas y con conglomerados como es notable en las estratigrafías de Tlalnepantla.<sup>228</sup>

Las zonas blancas de albayalde –casi todas representan paños vaporosos tanto sueltos como parte de los ornamentos litúrgicos de los clérigos– distribuidas en las pinturas resultan contrastantes ante los colores más oscuros de las composiciones. El albayalde fue localizado en todas las muestras, incluso en los colores más oscuros como los del manto y túnica de la Virgen en la pintura del *Descanso en la Huida a Egipto*; aunque en este caso en menor cantidad. Al respecto y como así lo apunta Pacheco en el *Tratado de la pintura*, lo encontramos casi siempre mezclado con otros pigmentos, incluso en la zona que aparecen como blanco puro.<sup>229</sup> Además, éste no sólo era utilizado como aportador de color, sino también por su propia composición elemental funcionaba como secativo y dotaba a las capas pictóricas de estabilidad.<sup>230</sup>

Otras representaciones de telas que analizamos son el manto y la túnica de la Virgen, la M9. Ésta la tomamos del límite de la sombra de la túnica rosa y la sombra del manto azul de María de la pintura del *Descanso en la Huida a Egipto*. Fue de nuestro especial interés la elección de esta zona ya que pensamos que ambos colores tienen más saturación de los pigmentos azules y rojos. Por otro lado, dichos colores han sido estudiados en profundidad por el LDOA, lo que nos ayuda al contar con más referentes para su cotejo. El corte transversal muestra que primero fue aplicado el rojo y posteriormente el azul, esto nos interesa para

<sup>228</sup> Elizabeth Vite, “Pintar con blanco Saturno. Rastreo de la tecnología y usos del albayalde en la pintura novohispana”, (tesis de maestría en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 83 y 96.

<sup>229</sup> Bruquetas, *Técnica de la pintura española...*, 320.

<sup>230</sup> Al respecto es interesante la investigación entorno a la degradación de los azules de esmalte que cuando se encuentran mezclados con albayalde, son menos evidentes las alteraciones. Pablo Amador, Pedro

analizar la forma en la que las capas pictóricas se adelgazan en los límites y está relacionado con la aplicación y forma de trabajar del artista que es el tema del siguiente capítulo. Es así que en el lado izquierdo de la M9 –donde se traslapan ambos colores– podemos observar que el estrato rojo mide alrededor de 27  $\mu\text{m}$  y el azul 25  $\mu\text{m}$ ; en cambio, en la parte derecha del corte, la capa azul mide 58  $\mu\text{m}$ . El rojo es compacto y saturado, está compuesto por partículas gruesas amorfas de bermellón que su tamaño va de las 6 a 11.5  $\mu\text{m}$ , además de la presencia de cristales de albayalde angulares medianos de 3  $\mu\text{m}$ . También identificamos tierra roja finamente molida –0.8  $\mu\text{m}$ – y un baño de laca carmín que por su fluorescencia bajo UV y por los resultados del MEB-EDX identificamos potasio, aluminio y silicio;<sup>231</sup> por todo ello, podríamos señalar que es laca de cochinilla, habitual en pinturas de los tres siglos virreinales.<sup>232</sup> Por su parte, el estrato azul también es compacto y saturado, está conformado por partículas gruesas amorfas de azurita de entre 19 y 22  $\mu\text{m}$ , partículas medianas de albayalde de 3  $\mu\text{m}$  y un baño de laca. En este caso, el albayalde no tiene el protagonismo de aclarar o aportar luminosidad a estos dos estratos, más bien, sirvió como sustrato para la laca roja, ayudó al secado y da estabilidad como se ha visto que ha funcionado en otras pinturas.<sup>233</sup> Al respecto de las sombras en los mantos azules de la Virgen, Andrés de Concha hizo uso de este mismo recurso al aplicar un baño de laca sobre una capa de albayalde y mezclarlo con azurita para obtener el azul oscuro.<sup>234</sup> (Fig. 59)

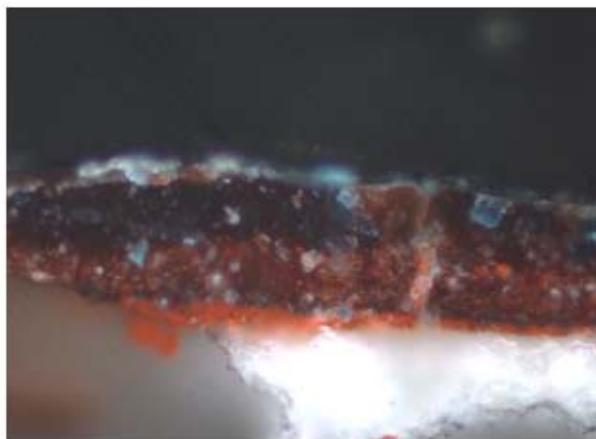
Ángeles, *et al.*, “María Magdalena”, *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, ed. Elsa Arroyo, Pedro Ángeles, (México: IIE-UNAM, en prensa), 300.

<sup>231</sup> Elsa Arroyo, Manuel Espinosa, *et al.*, “Paños labrados de carmín en la pintura novohispana” en *Rojo Mexicano. La grana cochinilla en el arte*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017), 165.

<sup>232</sup> La fluorescencia se comparó con los patrones estándares realizados en el LDOA, publicados en: Elsa Arroyo, Sandra Zetina, *et al.*, “XVI Century Colonial Panel Paintings from New Spain: Material Reference Standards And Non-Destructive Analysis of Mexican Retablos”, en *9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalén Israel, (Mayo, 2008), 6. Zavala, “La paleta del pintor novohispano...”, 170.

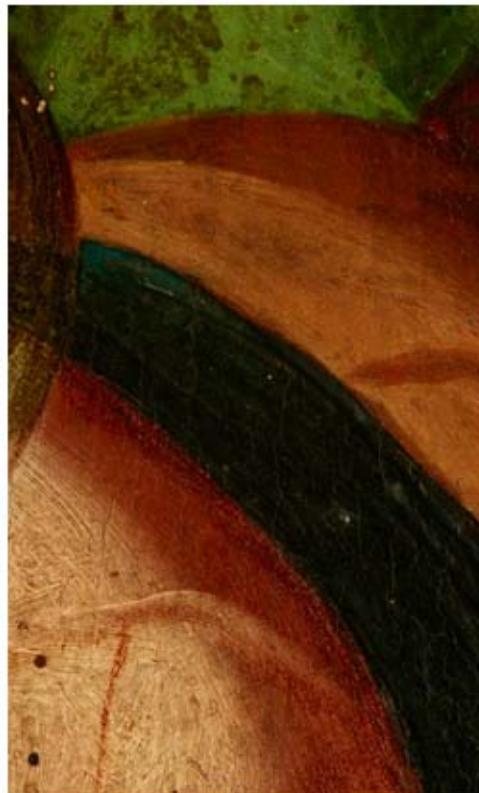
<sup>233</sup> Vite, “Pintar con blanco Saturno...”, 107.

<sup>234</sup> Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Variaciones celestes...”, 104.



A pesar de que sólo tomamos esta muestra de ropajes azules, por la coincidencia en color y que la paleta no tiene mucha variedad de pigmentos, encontramos que, además de los mantos de la Virgen –de las dos pinturas de la predela de san Juan Bautista–, otros personajes portan ropajes azules muy posiblemente realizados con azurita, tal es el caso de Zacarías y la mujer representada de espaldas en la pintura la *Anunciación de Juan el Bautista*, de Cristo y el personaje de espaldas en *San Juan Bautista predicando en el desierto*, y la mujer que reciben al Precursor infante en el Nacimiento de san Juan Bautista. Por su parte, en la serie de san Buenaventura solamente encontramos este color en el ángel que da la comunión al santo y en dos vestimentas de personajes secundarios de las pinturas de la predela.

Además de los estudios realizados a los azules, algunos rojos han sido recientemente analizados en profundidad para la exposición Rojo Mexicano;<sup>235</sup> por lo que nos resulta oportuno analizar este color ya que predomina en la paleta de la serie de san Buenaventura, sobre todo por la representación del color propio de las vestimentas de los cardenales. Las



esclavinas, sotanas y los bonetes están pintados con bermellón, dando como resultado un color brillante de rojo y como ya dijimos, las sombras son veladuras logradas muy posiblemente con lacas por su transparencia.<sup>236</sup> En el *Martirio de san Ponciano* fueron localizadas dos tipos de lacas y un extenso uso del bermellón,<sup>237</sup> recordemos que las lacas rojas eran aplicadas con pinceladas largas dando como resultado una capa traslúcida sobre estratos de pigmentos rojos opacos.<sup>238</sup> En este punto sobre las lacas, nos situamos en un momento previo a la irrupción de Sebastián López de Arteaga en la pintura novohispana; en las muestras analizadas de sus rojos se han localizado fibras de lana, producto de la extracción de la laca que funcionaba como colorante de textiles.<sup>239</sup> También observamos en las dos series variaciones de rosados, desde la túnica de la Virgen como el manto de Juan el Bautista, la casulla del sacerdote de la escena de la comunión, además de en los cortinajes, manteles y mantas, en donde la mezcla de bermellón, albayalde y ocre predomina.

← Fig. 59a, 59b y 59c

a y b) Muestras al microscopio óptico con luz polarizada 50x.

c) Detalle de *Descanso en la Huida a Egipto*.

Como sucedió usualmente, el oro era plasmado con colores amarillos mezclados con blanco para imitar el brillo metálico; los bordes de las tiaras, las cruces papales, los vasos sagrados y los hilos metálicos de los ornamentos de las pinturas de san Buenaventura, además del tabernáculo de la *Anunciación a Zacarías* y los galones de las vestimentas del padre del Precursor, todos están pintados con esta mezcla. Si bien no realizamos la identificación de estos detalles por medio de toma de muestras, gracias a las macrofotografías podemos establecer su similitud entre los recursos de

<sup>235</sup> Es interesante notar que para el estudio de las lacas para esta publicación hay un salto que abarca desde la producción de Simón Pereyns hasta la de Sebastián López de Arteaga, por lo que sería muy aportativo analizar obras que se encuentren en el intermedio. Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Paños labrados de carmín...”, 170.

<sup>236</sup> “Entre los pigmentos rojos traídos de España figuran el bermellón (sulfuro de mercurio), el azarcón o minio (rojo de plomo), el bol (una arcilla roja) y el almagre (tierra roja)” *Ibíd.* 167.

<sup>237</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 94.

<sup>238</sup> Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Paños labrados de carmín...”, 160.

<sup>239</sup> *Ibíd.* 170.

los diversos objetos para resolver la representación metálica: una primera veladura rojiza, un estrato amarillo ocre o amarillo de plomo estaño y pinceladas empastadas de blanco.<sup>240</sup> (fig. 60) En la pintura de La Sagrada Familia con san Juan niño, atribuida a Andrés de Concha, hay bordes dorados de las cortinas en la pintura. Estos están realizados con una laca orgánica amarilla y amarillo de plomo estaño; además, también presenta dorados, por ejemplo, en el resplandor del Niño Jesús; la composición resultó ser oro.<sup>241</sup>

En relación a la producción europea, notamos que los pigmentos de la paleta cromática de las series de la tierra de en medio, coinciden perfectamente con los materiales usados en España. Al igual que sucede con los estudios sobre pintura novohispana en México, en muchas ocasiones no se publican los resultados y lo mismo es advertido por Marisa Gómez sobre la situación española.<sup>242</sup> Sin embargo, a partir de las recopilaciones que ha realizado podemos establecer una perfecta concordancia entre los pigmentos a los que se recurre en la pintura sobre tabla española desde el siglo XVI, donde el uso de albayalde, bermellón, azurita, cardenillo, lacas, tierras y negro carbón es lo habitual.<sup>243</sup>

<sup>240</sup> Aunque el oropimente fue el pigmento más utilizado, ya hemos señalado que en los análisis llevados a cabo no se identificó arsénico. “También se deja de usar el oro como pigmento, por lo que los artistas aprendieron nuevas soluciones con distintos materiales, principalmente el pigmento a base de arsénico, denominado oropimente, en una mezcla con blanco de plomo, mediante el cual lograron representar el color dorado en la pintura.” Zavala, “La paleta del pintor novohispano...”, 142.

<sup>241</sup> Amador, Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos...”, 66, 79.

<sup>242</sup> Marisa Gómez, “Estudio analítico de la técnica pictórica. Aplicación a tablas y retablos españoles.”, en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, (España: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2010), 148.



↑ Fig. 60a

Detalle del borde la cortina de San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo de *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*. En ambas imágenes se observa una primera veladura rojiza, un estrato amarillo ocre o amarillo de plomo estaño y pinceladas empastadas de blanco. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

→Fig. 60b

Detalle de la tiara papal de *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*. En ambas imágenes se observa una primera veladura rojiza, un estrato amarillo ocre o amarillo de plomo estaño y pinceladas empastadas de blanco. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



\*\*\*

Como hemos constatado a lo largo de las páginas anteriores, desde la misma construcción de los paneles hasta la aplicación de los estratos hay correspondencias muy claras con la producción española y novohispana de los siglos XVI y XVII; detectamos algunas variables pero éstas no resultan determinantes como para sobresalir. En particular, las diferencias se encuentran principalmente en las ausencia o sustitución de materiales y cambios en los estratos pictóricos. En cuanto a los primeros, tal es el caso de los travesaños de oyamel en vez de cedro, sin embargo, no es un cambio significativo, ya que esta madera sí fue usado también para la construcción de tableros. Otro elemento relevante, y pasamos a los segundo, es la imprimatura almagre, recurso introducido por Simón Pereyng, que para el momento de creación de nuestras series ya se encuentra consolidado y no resulta ser algo novedoso, sino que continúa y va conforme al desarrollo de una técnica que perduró hasta el siguiente siglo virreinal.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> *Ibíd.* 154-158.

<sup>244</sup> Elsa Arroyo, “La Circuncisión”, 317.

La diferencia en la construcción del color con el Martirio de san Ponciano de Echave Orio, es que nuestro artífice no superpuso capas de una manera tan compleja. Más bien encontramos una sencillez tanto en las mezclas como en los estratos. Por otro lado, también es muy diverso el manejo del colorido en relación a la producción de José Juárez, que si bien su producción pictórica está cercana cronológicamente a la de Tlalnepantla, al igual que la de López de Arteaga, nuestras pinturas están más arraigadas a la tradición de finales del XVI y principios del XVII.<sup>245</sup>

Consideramos que faltan estudios de pintores de nombres propios como Luis Juárez que cronológicamente coincide con Baltasar de Echave Ibía y por consiguiente con nuestras series; aún así, el contar con investigaciones entorno a pintores de unas décadas antes y otras posteriores, nos han ayudado a situar a nuestro artista como eslabón –que es una de las primeras hipótesis que nos habíamos planteado– entre principios del siglo XVII y justo antes de los cambios e innovación tecnológica de la segunda mitad de la misma centuria.

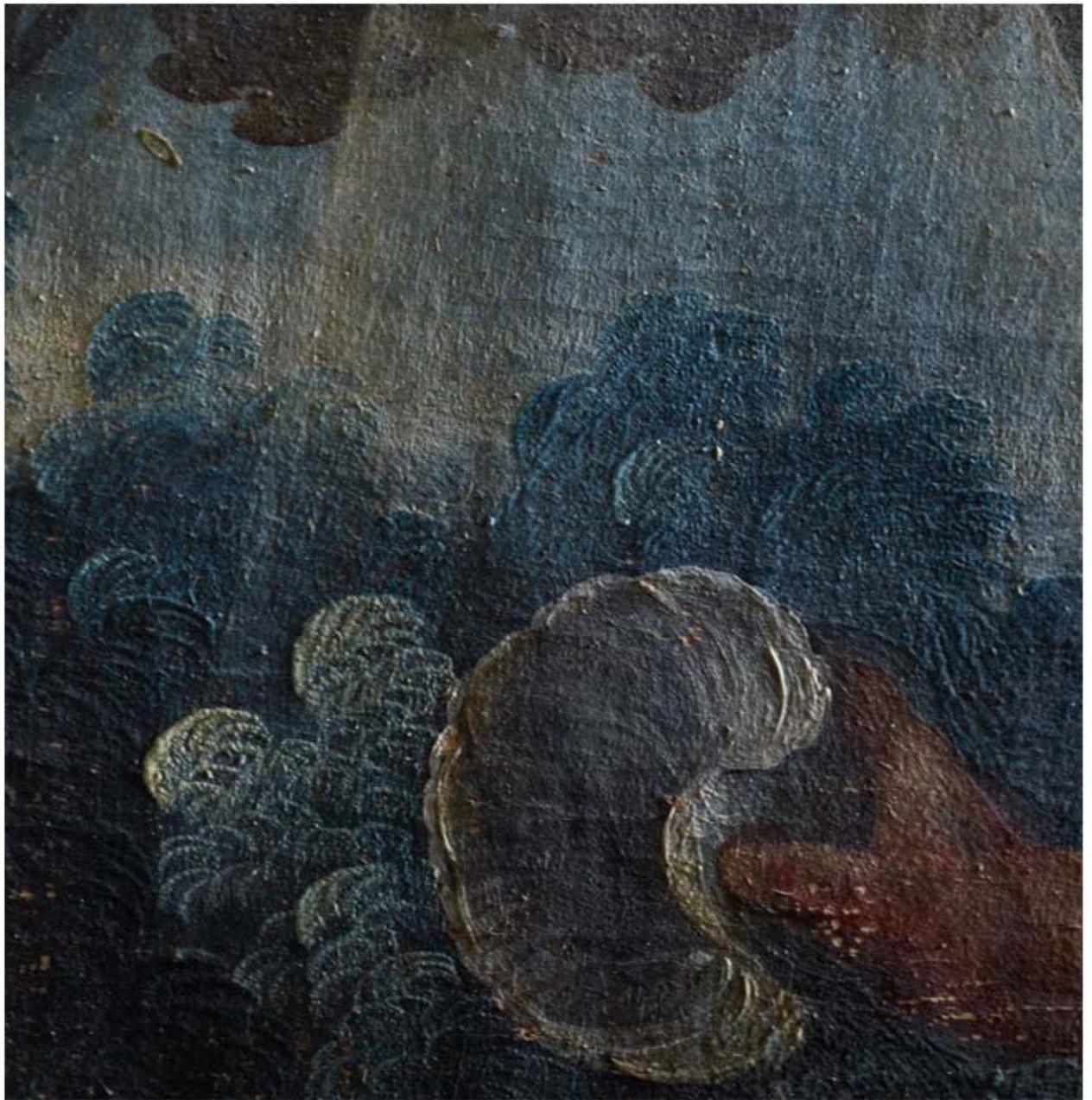
Como es evidente, los materiales y las técnicas en general coinciden, es por ello que, para terminar, nos planteamos abordar las obras desde la perspectiva de la impronta del artista, la forma en que estos materiales, conocidos y comunes para los pintores novohispanos del siglo XVII y que conforman la tradición pictórica local,<sup>246</sup> son aplicados, su destreza y las soluciones que nos ayudarán a perfilar su personalidad plástica.

<sup>245</sup> “En su obra, José Juárez logró crear esquemas de color que no se habían conseguido antes en la pintura al óleo, pues las transiciones cromáticas se nutren de un manejo espectacular del claroscuro, conseguido sobre todo al hacer verosímil la incidencia de la luz en la zona central de la imagen.” Arroyo, Espinosa, *et al.*, “Paños labrados de carmín...”, 174.

<sup>246</sup> “Como ha sido retomado en varios textos, la lista encontrada por Carrillo y Gariel respecto al inventario de la tienda de Alonso Herrera de 1645 nos confirma una vez más los materiales usados por los artistas del mil setecientos, además de que nos da una idea de las proporciones y cantidades en las que se vendían; por ejemplo la gran cantidad de albayalde –además de que por ser plomo es mucho más pesado–, está en completa concordancia con las series de Tlalnepantla donde el blanco de plomo fue sumamente utilizado: “Una arroba de bermellón para pintores a doce reales libra. / Veintitrés libras de añil fino de pintores a cuatro pesos libra. / Once libras de jenulí fino para pintores a doce reales libra. / Siete libras de carmín fino a seis pesos libra. / Un caxón de sombra parda para pintores a 4 reales libra. / Un barril de sombra negra, a seis reales libra. / Treinta y cuatro libras de Jalde amarillo para pintor a 4 pesos libra. / Doscientas y cincuenta libras de albayalde a 6 reales libra.” Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura...*, 40.

**Tabla de toma de muestras**

<b>Muestra</b>	<b>Descripción</b>	<b>Identificación</b>	<b>Obra</b>
<b>M1</b>	Enfibrado de la cara posterior	<i>Agave</i> L.	Bautismo de Cristo
<b>M2</b>	Rama sobre cielo azul	Tierras sobre mezcla de azurita y albayalde.	Bautismo de Cristo
<b>M3</b>	Encarnación de Cristo	Mezcla de azurita, bermellón y albayalde.	Bautismo de Cristo
<b>M4</b>	Madera del travesaño	<i>Abies</i> Mill.	Bautismo de Cristo
<b>M5</b>	Madera del tablón	<i>Pinus</i> L.	Bautismo de Cristo
<b>M6</b>	Cortina verde	Resinato de cobre.	San Buenaventura en el cónclave de Viterbo
<b>M7</b>	Paño blanco	Albayalde y trazas de carbón y tierras.	San Buenaventura intercediendo en un parto
<b>M8</b>	Enlienzado	<i>Linum</i> L.	San Buenaventura intercediendo en un parto
<b>M9</b>	Manto azul y vestido rosa de la Virgen	Azurita y bermellón.	Descanso en la Huida a Egipto



# V. La forma de pintar: cumbres y valles

Gracias a los resultados materiales y su vinculación con otras obras novohispanas de los siglos XVI y XVII, así como el contexto al que se les puede filiar por la disposición y ornamentación de los retablos, hemos llegado al punto de poder establecer que estamos ante dos conjuntos singulares. En ellos se pone de manifiesto el tránsito de los recursos de la pintura novohispana de la primera mitad del siglo XVII hacia 1625-1650.

A lo anterior, sumamos que la materialidad de estas obras, además de estar condicionada por el espacio al que fueron destinadas, está en relación con encargos particulares y, a su vez, con la evolución de la pintura sobre tabla en la plástica novohispana.<sup>247</sup> Por medio de las comparaciones materiales con los conjuntos puestos en referencia, consideramos que estamos frente a un eslabón de cierta relevancia para comprender el desarrollo de la pintura de la Nueva España. Queremos profundizar en lo que identifica a nuestro autor, lo que lo hace diferente, y lo que comparte con otros. Con ello buscamos determinar cómo pintó nuestro artista; cuál es su impronta y si lo podemos incluir en los referentes de la tradición pictórica novohispana del siglo XVII. No solo por las coincidencias materiales,

<sup>247</sup> “Las múltiples funciones de las imágenes religiosas tendían a converger en los retablos. Aunque llegó a haber un número casi infinito de tipologías y diseños, muchos retablos del siglo XVII presentan una imagen devocional más icónica, normalmente esculpida, en un nicho central a cuyo alrededor se desarrolla un ciclo narrativo pintado.” Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los Virreinos americanos...”, 44.

sino también por las formas y recursos plásticos compartidos.<sup>248</sup> En particular, buscamos profundizar en el declarado interés por la topografía pictórica generada a partir de las diferentes herramientas empleadas, al aplicar el óleo. Que también depende de los movimientos y velocidad de la mano del artífice, que generan pinceladas de diversas formas, longitudes, dirección, etc.

Un destacado elemento que justifica notablemente el interés en estos conjuntos pictóricos reside en las cualidades plásticas y las estrategias pictóricas a las que el artista recurrió como el manejo del color, composición, pincelada y uso de veladuras, sin dejar de lado la selección de las herramientas para lograr efectos estéticos.

En este capítulo, seguiremos el orden lógico de la construcción pictórica, analizando la huella o impronta del pintor para perfilar su personalidad artística y reconocer rasgos particulares del artista de estas series pictóricas conservadas en *tierra de en medio*. Para ello, aplicaremos el señalado concepto de topografía pictórica para identificar “diversas huellas que definen los procedimientos de aplicación del material y el manejo de las herramientas por parte del pintor y su obrador,”<sup>249</sup> efectos que son de nuestro especial interés ya que a simple vista las obras cuentan con una textura que puede ser analizada a partir de su tridimensionalidad, de la topografía que se genera por el movimiento, la velocidad, el tipo de trazo, la dirección de las aplicaciones de pintura con diferentes herramientas.<sup>250</sup>

<sup>248</sup> “Impronta: marca o huella que, en el orden moral, deja una cosa en otra. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> (15 de octubre de 2020). “La impronta es la impresión, huella o marca dejada por una persona u objeto. Se trata de una seña o característica peculiar y distintiva.” Definición de impronta, consultado el 15 de octubre e 2020, disponible en: <https://definicion.de/impronta/> “En el ámbito artístico, es así como se le denomina a las peculiaridades o características distintivas que deja un artista en sus obras.” Definición de impronta, consultado el 15 de octubre e 2020, disponible en: <https://conceptodefinicion.de/impronta/>

<sup>249</sup> Elsa Arroyo, Pablo Amador, “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa”, *Juan Correa. Su vida y Obra*. Tomo I. Ed. Elisa Vargaslugo, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2017), 226.

<sup>250</sup> “La pintura, reconocida y clasificada como la obra resultante de una acción creativa, una superficie bidimensional ordenada según los principios de la composición, el diseño, el color o la voluntad del artista

Gracias al uso del óleo y sus propiedades tan versátiles, fue posible que nuestro artista plasmara una gran variedad de efectos y texturas según las necesidades de la misma composición;<sup>251</sup> si bien está inserto en una tradición pictórica, buscamos descubrir sus códigos de personalidad a partir de la observación detallada y los estudios de imagen realizados, además de su vinculación con artistas de su tiempo.

Podríamos centrarnos en tres tipos de estudios, los primeros que son nuestros textos de referencia y que sí abordan directamente la forma personal de un artista de solucionar plásticamente sus obras. También están las investigaciones que tienden más hacia la historia del arte y que solamente esbozan una aproximación en cuestiones técnicas y, por último, están las publicaciones que son estudios científicos que escuetamente describen algunas pinceladas o formas de aplicación del color, sin profundizar en ello y que versan más sobre tecnología aplicada al análisis de estos recursos. Por ello, podríamos decir que no se ahonda en las formas de pintar, más bien estos acompañan una descripción de los materiales analizados científicamente o la forma resulta solamente una parte de lo examinado.

Hemos insertado las pinturas en un momento que transita entre los modelos y fórmulas que se dieron en los primeros años del siglo XVII y la irrupción de nombres propios de la historia de la pintura novohispana como José Juárez y Sebastián López de Arteaga. Debido a las semejanzas plásticas y a la cronología que los retablos marcan para su factura, es de nuestro interés establecer también puntos coincidentes, atendiendo a sus recursos plásticos y a la comparación de algunos detalles. Seguiremos para ello el método planteado por Giovanni Morelli,<sup>252</sup> atendiendo así a detalles de algunas pinturas firmadas por Baltasar de Echave Ibía resguardadas en el Museo de la Basílica de Guadalupe, en el Museo Nacional de Arte y en el Museo de Arte de Denver.<sup>253</sup> (fig. 61) La elección de comparar las pinturas de este estudio con las

es al mismo tiempo, una estructura tridimensional compleja.” Arroyo, “La ‘presencia’ de la imagen...”, 20.

<sup>251</sup> “La pintura al óleo permite el empaste pero también el uso de veladuras y el movimiento de la pintura en húmedo.” Cuadriello, *Arroyo, et al., Ojos, alas y patas...*, 98.

<sup>252</sup> “Matthew Rampley, Thierry Lenain, et. al., *Art History and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, (Leiden-Boston: Brill, 2012), 394.

<sup>253</sup> Pablo Escalante y Aban Flores utilizaron el método de Morelli para analizar las similitudes de la pintura

del segundo de la dinastía Echave, radica en que la producción de este afamado pintor es la más cercana temporalmente a las series y, por consiguiente, encontramos similitudes en cuanto a ciertas estrategias pictóricas; además, no olvidemos que pese a no contar con firma alguna en ninguna de las doce pinturas, ya se le han atribuido.<sup>254</sup>

Aunado a lo anterior, nos resulta interesante la comparación ya que las pinturas elegidas firmadas por Echave, casi todas realizadas en los años treinta del siglo en cuestión, son sobre lámina de cobre, una sobre tabla y otra sobre lienzo; variedad que igualmente es determinante para poder establecer las comparaciones, ya que cada uno da como resultado diferentes texturas. El hecho de tener soportes rígidos permite la aplicación de capas más lisas de aparejo, relegando con ello la trama del enlienado, por lo que no hay tanta interferencia de su textura, todo lo cual sucede con nuestras pinturas. Para realizar los cotejos, hemos elegido elementos clave de las pinturas y formas similares que se encuentran en ambas producciones, tal es el caso de las manos, partes de mobiliario y adornos, follajes y algunos rostros. Las comparaciones las incluimos en el esquema general que seguimos de la técnica de manufactura.

Mencionaremos algunos referentes para el estudio de la pintura en el ámbito de las técnicas y materiales. En México, Abelardo Carrillo y Gariel, cuando prácticamente era incipiente la aplicación de tecnología al estudio del patrimonio cultural se ocupó de la descripción de materiales y la forma de construcción, por ejemplo,

mural de Tepetlaoztoc y el códice Kinsgbourg, poniendo especial atención en detalles como barba, dedos, pies, orejas, entre otros. Pablo Escalante Gonzalbo y Aban Flores Morán, “Pintura mural y pintura de códices en Tepetlaoztoc a mediados del siglo XVI. Versatilidad de los artistas y comunicación de las formas y temas” en *Piedras y papeles. Vestigios del pasado*. (México: El Colegio Mexiquense, 2017), 83.

<sup>254</sup> La atribución la realizó Gonzalo Obregón para los inventarios de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Respecto al tema sobre la dinastía de los Echave podemos referir el texto del Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, al cual también hacen referencia las investigadoras del LDOA al analizar la *Tota Pulchra* firmada por Echave del MUNAL. Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevo enfoque y nuevas noticias en torno a los Echave”, Cecilia Gutiérrez Arriola y Consuelo Maquívar (eds.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México, IIE-UNAM, 2004) 192-195. Arroyo Lemus, Espinosa, et al., “Variaciones celestes...”, 106.

→ Fig. 61a y 61b

a. Baltasar de Echave Ibía, *La visitación*, primer tercio del siglo XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, CDMX, Claudia Alejandra Garza, 2019.

b. Baltasar de Echave Ibía, *La anunciación*, primer tercio del siglo XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, CDMX, Claudia Alejandra Garza, 2019.





→ Fig. 61c

c. Baltasar de Echave  
Ibía, *Camino al  
calvario*, 1638, Denver  
Art Museum, EEUU.



de los bastidores y constituye un un punto de partida primordial para el estudio de la pintura virreinal.<sup>255</sup>

El pionero en estudios sobre pincelada fue el químico escocés Arthur Pillans Laurie, realizó varias investigacione entorno a la identificación de materiales constitutivos de las obras de arte y tuvo un especial interés por las pinceladas. El método que utilizó fueron las microfotografías para observar los detalles. Contó con una gran cantidad de tomas que le permitieron realizar comparaciones. Todo ello, además del propio interés sobre la materialidad, lo llevó hacia el campo de

<sup>255</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura novohispana*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1946).

la autenticación.<sup>256</sup> Su investigación sobre la pincelada de Rembrandt es la más importante, aplicó su método de microfotografías y se ayudó de la metodología de Giovanni Morelli.<sup>257</sup>

Otras investigaciones que nos resultan de especial interés, son las del crítico de arte de origen holandés, Maurits Van Dantzig. Fue él quien propuso el término *pictología* para el estudio y análisis de las pinceladas, además de establecer categorías de análisis, aplicando su método a obras de Vermeer, Rembrandt, Frans Hals, Van Gogh, entre otros. En un primer momento buscó establecer una fórmula objetiva para realizar juicios sobre las obras de arte, aunque posteriormente sus estudios lo llevaron hacia la atribución o autenticación de pinturas, a partir del reconocimiento de la mano del artista, todo lo cual, lo convirtió en un especialista de referencia en la detección de falsificaciones.<sup>258</sup>

Por su parte, Elle Hendriks, restauradora del Museo de Van Gogh en Ámsterdam, ha profundizado también en el análisis de la *pictología* (topografía). Con base en la investigación de Van Dantzig<sup>259</sup> en convenio con Shannon Hughes, ingeniera electrónica de la Universidad de Princeton, ha profundizado en el uso de la tecnología avanzada relativa a los análisis de imagen para ir un paso más allá. Ambas, mencionan que en un primer momento los *connoisseurs* eran los que realizaban atribuciones, si bien son conscientes de la necesidad de encontrar un método más objetivo y estandarizado, además del propuesto por Van Dantzig. Los estudios específicos sobre la pincelada de Van Gogh están muy avanzados ya que, por la topografía tan marcada de sus obras, resulta menos complejo realizar las mediciones necesarias. Además, no olvidemos que el maestro post impresionista

<sup>256</sup> Arthur Pillans Laurie, *The pigments and mediums of the Old Masters*, (Londres: Macmillan and Co., 1913).

<sup>257</sup> Arthur Pillans Laurie, *The brush-work of Rembrandt and His School*, (Reino Unido: Oxford University Press, 1932).

<sup>258</sup> Maurits Van Dantzig, *Pictology: An Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures*. (Leiden: E. J. Brill, 1973). Su formación incluye arte medieval, italiano, restauración, técnicas artísticas y realizó estudios de psicología y grafología. Además su vida resulta muy interesante ya que sus estudios lo llevaron a realizar falsificaciones de identificaciones alemanas durante la Segunda Guerra mundial para la resistencia. Ella Van Dantzig, "Biographical note", *Pictology: An Analytical Method for Attribution and*

ha sido uno de los pintores del que se han hecho un mayor número de falsificaciones y, por consiguiente, hay muchos puntos de comparación.<sup>260</sup>

Por otro lado, contamos con los estudios realizados sobre la producción de pintores con una extensa cantidad de análisis aplicados a su corpus de obra, artistas como Rembrandt, Velázquez o el Greco, han podido ser estudiadas tanto en la National Gallery de Londres y en el Museo Nacional del Prado dado al gran acervo y registro fotográfico de sus obras que estas instituciones conservan.<sup>261</sup> También, nos resulta de especial interés la aproximación realizada por Ana González Mozo a la obra de *Cupido, Venus y Adonis* de Annibale Carracci que tras la restauración recuperó en gran parte las cualidades plásticas ocultas por repintes y barniz oxidado, siendo parte fundamental para este apartado en cuanto a cuatro

Evaluation of Pictures. (Leiden: E. J. Brill, 1973), XII. “Si bien parece justo decir que el método de Van Dantzig no ha ganado una aceptación generalizada entre los historiadores del arte, debe considerarse como un primer intento serio de sistematizar y cuantificar el proceso de evaluación artística con fines de atribución.” Ella Hendriks, Shannon Hughes, Van Gogh’s brushstrokes: marks of authenticity?, (Amsterdam: 2009), 144. A pesar de lo expresado en la cita anterior, el estudio de Van Dantzig ha sentado las bases para establecer un método menos subjetivo con la aplicación de nuevas tecnologías. Actualmente varios artículos se basan en sus pautas para la autentificación de obras de arte, en especial de pintores del siglo XIX. Cristina Montagner, Jesus Rui, *et al.*, “Features combination for art authentication studies: brushstroke and materials analysis of Amadeo de Souza-Cardoso.” *Multimedia Tools and Applications*. 75. 10.1007/s11042-015-3197-x. (2016). Ella Hendriks, Shannon Hughes, Van Gogh’s brushstrokes: marks of authenticity?, (Amsterdam: 2009). Richard Johnson, Ella Hendriks, *et al.*, “Image Processing for Artist Identification. Computerized analysis of Vincent van Gogh’s painting brushstrokes.”, *IEEE Signal Processing Magazine*, (Julio 2008). Asimismo, una de sus publicaciones más relevantes en este sentido es la de: Maurits Van Dantzig, *Vincent? A New Method of Identifying the Artist and his Work and of Unmasking the Forger and his Products*. (Amsterdam: Keesing, 1952). Ver Anexo para las clasificaciones.

<sup>259</sup> Elle Hendriks, Shannon Hughes, Van Gogh’s brushstrokes: marks of authenticity?, (Amsterdam: 2009). Connoisseurs: una persona que es especialmente competente para emitir juicios críticos en un arte, particularmente en una de las bellas artes. <https://www.dictionary.com/browse/connoisseurship> (23 de octubre de 2020)

<sup>260</sup> Elle Hendricks, Van Gogh’s Sunflowers Illuminated: Art Meets Science, (Amsterdam University Press, 2019)

<sup>261</sup> David Bomford, Christopher Brown, *et al.*, *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*, (España: Ediciones del Serbal, 1998). María del Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución*, (Ma-

divisiones que establece en el catálogo de la exposición llevada a cabo de abril a julio del 2005. La construcción de las escenas y anatomías, la apariencia del color, la luz y la sombra, los contornos y los paisajes.<sup>262</sup>

Desde el ámbito novohispano, y como referencial para este último capítulo, tenemos el trabajo realizado por Elsa Arroyo y Pablo Amador sobre la materialidad de las obras de Juan Correa, en el que abordan concisamente la topografía de las pinturas del artista mulato.<sup>263</sup> Asimismo el estudio sobre *san Ponciano* complementa la forma de aproximarnos a nuestros ciclos, ya que los autores también abordan los recursos pictóricos que generó Echave Orio para plasmar diferentes texturas y efectos plásticos con gran destreza.<sup>264</sup>

Contamos con otros estudios que nos resultan de gran apoyo por la descripción de los materiales empleados, caso de los pigmentos y sus aglutinantes, además de las secuencias pictóricas tomando como referencia las estratigrafías y algunos otros detalles. Esas aproximaciones a la forma de pintar de los artista, los encontramos especialmente para contexto novohispano, en las aportaciones ya mencionadas de Mirta Insaurralde y Adriana Cruz Lara.<sup>265</sup> Por otro lado, también nos parece muy sugerente y de referencia, lo esgrimido por Paula Mues Orts en su texto derivado de la exposición *Pintado en México 1700-1790 Pinxit Mexici*, donde se aproxima a la manera de pintar de los artífices del siglo XVIII, y a partir de ello busca estándares en sus soluciones plásticas y materiales.<sup>266</sup> Al respecto del Setecientos, la investigación de Magdalena Castañeda sobre José de Páez, abarca parte de este tema con un capítulo específico sobre la impronta del artista.<sup>267</sup>

drid: Museo Nacional del Prado, 1992). Jonathan Brown, Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica del genio*, (Madrid: Encuentro Ediciones, 1998). María del Carmen Garrido Pérez, *El Greco pintor. Estudio técnico*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015).

<sup>262</sup> Ana González Mozo, “La construcción de bellas imágenes”, *Annibale Carracci. Venus, Adonis y Cupido*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005).

<sup>263</sup> Arroyo, Amador, “Aproximación a los materiales...”, 226.

<sup>264</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 88.

<sup>265</sup> Mirta Insaurralde buscó determinar la “personalidad artística” del artífice –denominación dada por Paula Mues Orts– con base en el estudio de un conjunto de obras tomando en cuenta lo formal, las técnicas y mate-

A partir de estos textos y las metodologías empleadas para estudiar la técnica de nuestro artista, acompañados siempre de la minuciosa observación de las obras, proponemos empezar la descripción de las pinturas de Tlalnepantla partiendo de cómo los aparejos e imprimatura influyen en la topografía. Continuaremos con la forma de componer, es decir, como construyó las escenas, la delimitación de formas y en general la planeación de la disposición de las figuras. Establecidos estos puntos, abordaremos la aplicación del color profundizando en los tipos de pincelada y las herramientas usadas, el manejo de luces y sombras, la delimitación con contornos y los detalles aplicados al final, ya sean veladuras o empastes según lo representado; todo, siguiendo el orden de las capas, y desde lo general, el fondo, hacia los detalles finales.

### Superficie

Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, a pesar de que las pinturas tienen un enlazado de trama relativamente abierta extendida hacia los bordes, la aplicación de las dos manos de aparejos y su consecuente lijado, dejaron una superficie bastante lisa y sin rugosidades que pudieran interferir con la aplicación de pinceladas. Además, por los cortes estratigráficos notamos la homogeneidad en el grosor de la imprimatura dado por partículas con una molienda muy fina y seguramente una cuidada aplicación. El contar con esta superficie, ayudó a que la pincelada fluyera sin tener interrupciones como las que pudieran generar cualquier tipo de textura.

Este tipo de áreas lisas no siempre fueron comunes en la pintura novohispana, por ejemplo en el *Martirio de san Ponciano*, la misma base de preparación tiene una textura gruesa, que no debió ser tan lijada porque se observan los surcos de la

riales y el discurso de las obras, vinculándolos al contexto social y económico. Insaurralde Caballero, “La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano...”, 19. Cruz Lara, “De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara...”.

<sup>266</sup> Paula Mues Orts, “Tradición e Innovación en la Nueva España”, *Pintado de México. 1700-1790. Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew, (Mexico: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017), 58.

<sup>267</sup> Castañeda Hernández, María Magdalena, “José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750 a 1780”, (tesis de maestría en Estudios de arte, Universidad Iberoamericana, 2016).

brocha y, por consiguiente, esta rugosidad traspasa la imprimatura que a su vez deja huellas en la superficie pictórica.<sup>268</sup> Por otro lado, en la pintura sobre lienzo, dependiendo de la textura del textil y del grosor de los aparejos, estas capas primeras son normalmente más delgadas por cuestiones de estabilidad. En ellas la trama muchas veces es muy evidente y juega un papel fundamental en la topografía de las obras. Al respecto tenemos ejemplos de pinturas como el San Francisco de Sales del Museo de la Basílica de Guadalupe (fig. 62), la *Virgen del Apocalipsis* del Museo Nacional del Virreinato y la *Virgen de los Dolores* de la capilla de la Tercera Orden de la catedral de Cuernavaca, ambas de Juan Correa; en ellas la “textura de los hilos de la trama se proyecta a la superficie de la pintura, generando un efecto ondulante y discontinuo.”<sup>269</sup> Aunado a que, con el tiempo, los patrones de craqueladuras son más marcados en los lienzos. Por otro lado, en algunas de las fotografías de las pinturas de Tlalnepantla, se alcanza a observar un patrón de largas pinceladas verticales como retícula de trama y urdimbre, sin embargo, éstas son efecto de una aplicación posterior de barniz aunque podrían llegar a confundirse con huellas dejadas por la aplicación con brocha.<sup>270</sup> Gracias a las fotografías con luz ultravioleta se detectó tanto la limpieza como los brochazos de la aplicación de un barniz posterior. (fig. 63)



↑Fig. 62

Baltasar de Echave Ibía, *San Francisco de Sales*, primer tercio del siglo XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, CDMX, Claudia Alejandra Garza, 2019

<sup>268</sup> Cuadriello, Arroyo, et al., *Ojos, alas y patas...*, 88.

<sup>269</sup> Arroyo, Amador, “Aproximación a los materiales...”, 220.

→Fig. 63a y 63b

Anónimo, *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

a) Detalle de fotografía con luz ultravioleta en la que se aprecia la limpieza diferencial (no hay fluorescencia verdosa amarillenta de la resina del barniz en los personajes).

b) Detalle de fotografía con luz rasante en la que se observan líneas verticales que corresponden a la aplicación de un barniz posterior con brocha.

## Composición

Es bien sabido que en la pintura novohispana no se trabajó el dibujo preparatorio de la misma manera que se hizo en las escuelas europeas,<sup>271</sup> en las que “es frecuente que la creación del artista parta de un dibujo en el que expresa su manera de proceder en torno a una idea preconcebida.”<sup>272</sup> Sin embargo, se debió usar el dibujo como paso fundamental para la ejecución pictórica.<sup>273</sup> El bosquejo subyacente en la pintura novohispana se realizaba con pigmento de alguna tierra aglutinada en el mismo aceite secativo para ubicar las figuras y esbozar generalmente la composición. Gracias a los estudios realizados a varias obras por el LDOA, y en particular al empleo de la reflectografía infrarroja,<sup>274</sup> es que hasta el momento sabemos que no



<sup>270</sup> Las pinturas fueron sometidas a un proceso de limpieza y aplicación de barniz en los años noventa. Comunicación oral del Pbro. Ignacio Arroyo.

<sup>271</sup> “Los pintores diseñaban las imágenes sobre la imprimatura o imprimadura. Aunque en general se ha partido de la idea de que en la Nueva España los pintores no dibujaron como en la pintura europea, o por lo menos no tan extensamente, hay infinidad de evidencias materiales (visibles o reconocibles sólo por medio de cortes estratigráficos) de que planearon la disposición de las figuras en sus obras, es decir, las bosquejaron.” Mues Orts, “Tradición e Innovación...”, 58.

<sup>272</sup> Gabriele Finaldi, María del Carmen Garrido Pérez, *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), 20.

se han encontrado restos del paso del dibujo. Ello a diferencia de la pintura mural del siglo XVI en la que sí se han encontrado incisiones y marcas de estarcidos como muestra de un trabajo previo a la aplicación de la pintura.<sup>275</sup> Sin embargo, Clara Bargellini ha localizado grabados con cuadrículas marcadas, paso necesario para la transferencia y ampliación de las composiciones.<sup>276</sup> La misma autora, localizó el uso de cartones –al coincidir el tamaño y proporciones del rostro de dos pinturas de la Virgen–; y también restos de trazos con carboncillo en la pintura de Cristo resucitado del ex convento de san Miguel en Huejotzingo, Puebla.<sup>277</sup>

La escasa presencia de dibujos preparatorios con materiales como el grafito o carboncillo nos habla del uso de materiales transparentes al IR y de un manejo más *alla prima*, es decir, de aplicación de pinceladas de color sobre la imprimatura sin un dibujo previo muy detallado. Más bien podríamos referirnos a boceto.<sup>278</sup> Esta forma

<sup>273</sup> Clara Bargellini, “El dibujo tras el arte de Huejotzingo”, en *Historias de Pincel*, 159.

En este punto hacemos referencia al dibujo como Vasari lo entendía: “el disegno es el instrumento que permite organizar racionalmente la realidad plástica; la esencia misma de toda creación artística. El dibujo organiza y da forma al mundo figurativo y también al universo real [...] entendido el disegno como línea, contorno, perfil, expresión de la forma que encierra el contenido, el símbolo y la idea interior.” Juan María Montijano, “*El disegno en los siglos XVI y XVII*”, *I+Diseño: Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, no. 2, (2010), 44, 45.

<sup>274</sup> La radiación infrarroja nos permite acceder a los estratos que quedan ocultos por el color, como el dibujo preparatorio, que sirve de base al artista antes de aplicar las distintas capas de pigmento. Con esta técnica se hacen visibles, a su vez, las correcciones o *pentimenti* realizados durante el proceso de creación.” Carmen Albendea, Ian McClure, *et al.*, “La educación de la Virgen. Restauración y análisis técnico.”, *El joven Velázquez. La educación de la Virgen de Yale restaurada*, (New Haven: Yale University Art Gallery, 2014), 14.

<sup>275</sup> En la escalera del claustro de Actopan son perceptibles las líneas incisivas marcadas en el enlucido como guías para la aplicación del temple. Por otro lado, en la pintura mural de Tlayacapan se localizaron las acumulaciones de pigmento negro en forma de puntos que se usaron para trasladar el dibujo. Elsa Minerva Arroyo Lemus. 2019. “Los Murales De Tlayacapan”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 41 (115), 197-241. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2019.115.2699>. Respecto al temple, véase: Zetina, Arroyo, *et al.*, “La dimensión material...”, 18.

<sup>276</sup> Clara Bargellini, “El dibujo tras el arte de Huejotzingo”, en *Historias de Pincel*, 165.

<sup>277</sup> *Ibid.*, 170.

de proceder es de pintores que trabajan directamente con tierras sobre el soporte preparado, método que se evidencia por las modificaciones en las disposiciones y que está en correspondencia con los artistas novohispanos.<sup>279</sup> Al respecto, Mirta Insaurralde hace una pertinente observación cuando menciona que en las pinturas de Echave y José Juárez no son muy evidentes los pentimenti, lo que podría hablarnos de un trabajo más cercano al boceto inicial; por otro lado, en las obras de Arellano y Villalpando se observan más correcciones evidentes a simple vista por lo que podrían pensarse como un claro reflejo de una independencia con relación al bosquejo primario.<sup>280</sup> En las reflectografías es posible identificar algunos trazos sueltos que marcan la ubicación de los diferentes personajes y elementos. (fig. 64) Con la misma técnica y en algunos casos a simple vista observamos pequeños cambios compositivos, ajustes que realizó el pintor al momento de aplicar color. (fig. 65) Al respecto, sabemos que otros artistas proceden de la misma manera, se tiene claro que “Velázquez no tenía la composición totalmente prevista desde el principio y prefería ir viendo cómo se desarrollaba a medida que avanzaba en su trabajo, para ir introduciendo modificaciones sobre la marcha.”<sup>281</sup> Por otro lado, la investigadora Rocío Bruquetas menciona que “una de las características de la pintura veneciana es que diseñaba con el propio color durante el proceso pictórico, lo que hacía innecesario el cartón.”<sup>282</sup>

<sup>278</sup> Diana Angoso de Guzmán y Ángel Llorente, *Las técnicas artísticas 3*, (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza/Akal, 2005), 69.

“Una diferencia esencial establecida ya por Leonardo entre el esbozo (apunte) y el bosquejo (boceto) sitúa al primero en el campo de las manchas iniciales, de aproximación por medio de trazos de dinamismo global, la fijación de ideas con objeto de ser recordadas. Pero mientras el esbozo solo presenta ideas generales, trazos y manchas que sitúan el asunto o una parte de él como medio de sujeción de la idea fugaz para volver sobre ella más tarde, el bosquejo o boceto tiene unas características técnicas más avanzadas.” Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural*, (España: Ediciones Akal S. A., 2007), 256.

<sup>279</sup> María del Carmen Garrido Pérez, *El Greco pintor. Estudio técnico*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 11.

<sup>280</sup> Insaurralde Caballero, “La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano...”, 289.

<sup>281</sup> Jonathan Brown, Carmen Garrido, Velázquez. *La técnica del genio*, (Madrid: Encuentro Ediciones, 1998), 18.

<sup>282</sup> Bruquetas, *Técnica de la pintura...*, 300.



←Fig. 64

Anónimo, *Descanso en la Huida a Egipto*, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Detalle de reflectografía infrarroja.

La idea general que hay sobre la solución para las composiciones, es que se realizaban esbozos amplios según una disposición adecuada, donde se delimitaban las formas para la aplicación eficiente de los colores.<sup>283</sup> En nuestras obras, el artista dispuso figuras en dos o tres planos diferentes, para lograr la sensación de conjunto con una distinción de importancia entre ellos. Esto es una solución interesante, ya que no se complicó y de una manera estandarizada usó casi la misma cantidad de planos en todas las pinturas. Parte de lo que genera esta unidad en las piezas es la disposición de los personajes contenidos en figuras geométricas bastante identificables y muy regulares en todas, lo que nos hablan también de los conocimientos con los que contaba el artista.<sup>284</sup> Todas son composiciones cerradas, en algunas, como el *Nacimiento...*, *san Juan predicando...* y el *Concilio de Lyon...*, los rostros de los personajes están insertos dentro de un óvalo al centro de las obras; otras en cambio, como el *Bautismo...*, el *Descanso...*, *san Buenaventura escribiendo...* y *san Buenaventura intercede...* los personajes forman líneas diago-

<sup>283</sup> Mues Orts, “Tradición e Innovación...”, 58.

<sup>284</sup> “Toda obra de arte contiene una estructura básica de líneas y masas, en algunos casos más evidente que en otros. Son líneas en ocasiones ensayadas en dibujos preparatorios, otras veces trazadas en el lienzo y otras responden a esquemas aprendidos por el artista, pero que no se materializan físicamente y sin embargo forman el “esqueleto” del cuadro y guían el recorrido de la mirada por la escena.” González Mozo, “La construcción de bellas ...”, 2.

→Fig. 65a, 65b, 65c  
y 65d

a) Anónimo, Descanso en la Huida a Egipto, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



b) Anónimo, San Juan predicando en el desierto, c. 1630-1640, retablo de san Juan Bautista, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.



c) Anónimo, San Buenaventura escribiendo, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Claudia Alejandra Garza, 2019.





d. Anónimo, San Buenaventura en el cónclave de Viterbo, c. 1630-1640, retablo de san Buenaventura, Catedral de Tlalnepantla, Estado de México. Eumelia Hernández Vázquez, 2019, DR© Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Detalle de reflectografía infrarroja donde se observan las modificaciones en las manos de Gregorio X.

nales. En *El Cónclave de Viterbo* y en *La Sagrada Familia con san Juan, santa Isabel y Zacarías*, las cabezas de las figuras están alineadas –casi a la misma altura– en el tercio superior de las pinturas. (fig. 66)

Otro elemento destacable en ambas series respecto a la composición es la cantidad de personajes que nuestro pintor representó –hasta dieciséis sólo entre la muchedumbre que atiende la predicación del Bautista–, su disposición y las posiciones de los diferentes cuerpos. La inclusión de múltiples personajes en ambas series, además la representación de figuras de espaldas en primer plano, ya sea de cuerpo entero o medio, en especial en las alusivas del *Concilio de Lyon...* y en *san Juan predicando...*, son recursos que encontramos en las realizaciones de Echave Orío, pero que también –según Rogelio Ruiz Gomar– son distintivas de

→Fig. 66

a. San Buenaventura en el Concilio de Lyon.

b. La anunciación de Zacarías.

c. san Buenaventura en el cónclave de Viterbo.



la mano de su hijo: Baltasar de Echave Ibía.<sup>285</sup> (fig. 67) En efecto, dicho recurso está en ambos corpus de obra, tanto en los de la tierra de en medio como en los del segundo de los Echave. Al respecto, observamos en la pintura de *La Visitación de la Basílica* y en la del *Bautismo de Cristo*, la presencia de dos ángeles dispuestos de manera semejante: del lado derecho uno interactúa con el espectador y a la izquierda aparece otro de espaldas. (fig. 68) En la obra del *Camino al calvario* de la colección de Filadelfia tenemos similitudes por la presencia de personajes de espaldas y en diferentes posiciones que, además, vuelven su mirada, otra vez, hacia los que los observamos.<sup>286</sup>

Para la distribución de los personajes en las escenas, el pintor hizo un primer esbozo, aplicando los diferentes campos de color. Por la reflectografía infrarroja sabemos que ubicó en sus respectivos lugares los diferentes elementos, reservando los espacios para proseguir con la aplicación del fondo de pinceladas largas y rápidas en diferentes direcciones para extender la pintura en un orden deter-

<sup>285</sup> Ruiz Gomar, “Nueva España: en búsqueda...”, 572. Por otro lado, el representar tantos personajes también es algo distintivo del segundo de los Echave, así lo ha descrito el mismo investigador en la clase impartida sobre el artista del día 1 de marzo de 2018.

<sup>286</sup> *Ibíd.* 568



← Fig. 67a y 67b

a) Detalle de *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*.

b) Detalle de *San Juan Bautista predicando*.



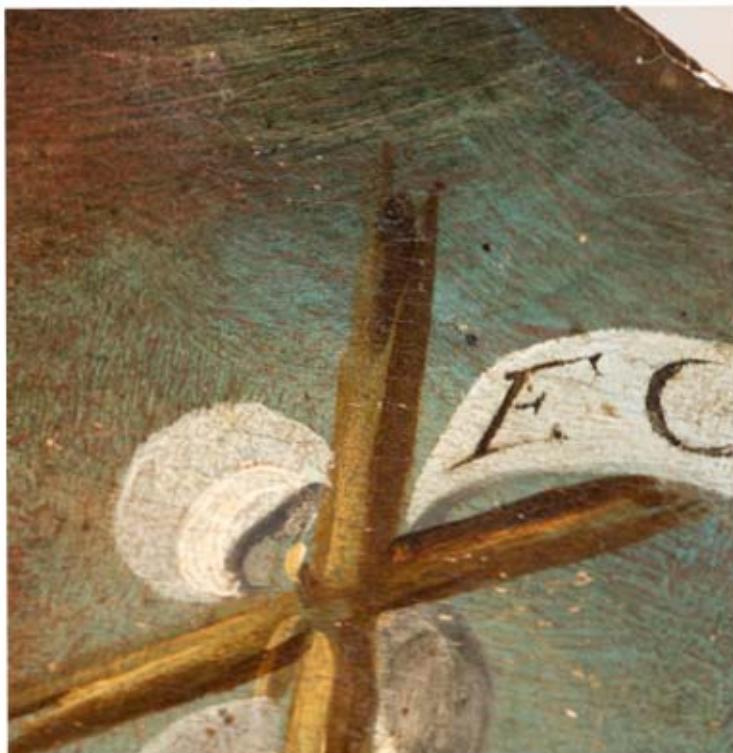
→Fig. 68a y 68b

a) Detalle de ángeles de  
*La visitación*.

b) Detalle de ángeles del  
*Bautismo de Cristo*.



minado dependiendo del formato de la obra. Por ejemplo, en el *Bautismo...* percibimos pinceladas en el cielo que tienden a lo vertical y otras que van en paralelo al medio punto; en cambio, en el cielo del *Descanso...* al ser un campo de color más pequeño, el artista fue proclive a la aplicación de pinceladas horizontales. En ambos casos —y desde el andamio— también detectamos en *san Juan predicando...*, una aplicación de pintura más densa, menos fluida, tal vez sin tanto vehículo, lo que marca las pinceladas de trazos largos que extienden la pintura, dejando surcos en los que cada vez se han hecho más presente el rojo de la imprimatura y genera, al igual que en el *Martirio de san Ponciano*, vibraciones y mezclas ópticas en los azules del cielo.<sup>287</sup> (fig. 69)



↑Fig. 69

Detalle del *Bautismo de Cristo*, donde se observa la vibración del rojo que se entremezcla con las pinceladas azules.

Este tipo de proceder de los campos de color no es único de nuestro pintor, “usualmente la primera fase de la ejecución de la pintura consistía en el trazado de la composición, que formaba la base sobre la que se distribuía luego el color;”<sup>288</sup> sino que parte de una tradición bien estudiada. Si bien no contamos con los estudios de las doce obras, podemos notar que siguió una secuencia similar para todas, lo cual se esclarece gracias al estudio más profundo de las reflectografías de

<sup>287</sup> “El hecho de haber dejado la imprimación visible, a modo de rayado de líneas paralelas, confiere un matiz rojizo en la organización del color, la conocida vibración que acentúa el diseño ya empleado por los pintores de Amberes.” Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 89.

<sup>288</sup> David Bomford, Christopher Brown, *et al.*, *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*, (España: Ediciones del Serbal, 1998), 30.

las tres obras analizadas, donde las divisiones de los campos de color están bien definidas. (fig. 70) Además, gracias a los cortes estratigráficos que corresponden a diferentes tomas en los personajes, no encontramos restos de fondo después de la imprimatura, por lo que esto nos resulta clave para poder confirmar lo aseverado. Sólo hay algunos personajes en la pintura del *Cónclave de Viterbo...* en el que a través de la reflectografía infrarroja, detectamos pinceladas largas y fluidas del

↓ Fig. 70a

Reflectografía infrarroja  
del *Descanso en la  
Huida a Egipto.*





↑Fig. 70b

Reflectografía infrarroja de *El Bautismo de Cristo*.



↑Fig. 70c

Reflectografía infrarroja de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.

→Fig. 71

Detalle de las pinceladas del fondo en la reflectografía infrarroja de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.



fondo de cortinaje verde de debajo de ellos. (fig. 71) Este fondo verde está formado por dos estratos y corresponde a la M6. El primero es compacto de resinato de cobre mezclado con albayalde, tierra roja y ocre. Esta capa fue aplicada con pinceles anchos, planos y la pincelada sigue las ondulaciones de la cortina, con movimientos zigzagueantes y horizontales. Éstas están cargadas de material denso ya que se observan los surcos –donde otra vez se transparenta la imprimatura– y las crestas más anchas y hasta en cierto punto ligeramente empastadas; esta textura es más evidente en las fotografías con luz rasante.<sup>289</sup> Le sigue un segundo estrato bastante homogéneo y también de resinato de cobre casi puro, que le sirvió de baño traslúcido a la primera capa que es más opaca. Éste fue aplicado ya casi seco el estrato anterior, discurriendo de manera vertical con amplios movimientos continuos del pincel que fluyó bastante bien seguramente por la naturaleza misma del resinato, todo lo cual hace que en esta capa casi no se observen huellas del pincel o brocha con el que fue aplicada. Estos mismos recursos se repiten en la obra del *Concilio de Lyon* puesto que al observarlo en media distancia, son evidentes las pinceladas

<sup>289</sup> En la M6 es evidente esta diferencia de grosor en el estrato variando éste entre 8.5 y 43  $\mu\text{m}$ .



←Fig. 72a, 72b y 72c

Detalle del *Bautismo de Cristo*.

a) Luz visible.

b) Luz rasante.

c) Detalle de luz rasante.



gruesas del cortinaje del dosel detrás del bonete de san Buenaventura que preside el concilio. Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, este tipo de cortinajes está presente en varias pinturas, siendo evidentes por ejemplo en la obra de Santa Ana atribuida a Andrés de Concha.<sup>290</sup> Asimismo, en obras posteriores como en la *Última comunión de san Buenaventura* de José Juárez.

Hay otras partes de las pinturas, relativas sobre todo a los ropajes, en las que sí quedó debajo parte del fondo, como por ejemplo lo percibimos en la pintura del *Bautismo de Cristo*, donde la textura de los árboles es evidente que fue solapada en una parte del manto de santo precursor. (fig. 72) Sin embargo, éstas son excepciones, ya que en la mayoría de las figuras es perceptible la separación de los diferentes campos de color. Al respecto, podemos establecer una concordancia con lo que posteriormente va a realizar el pintor Juan Correa y que consideramos que es un recurso bastante común en la pintura novohispana en el que los fondos rojos jugaron un papel fundamental, incluso hasta la segunda mitad del siglo XVIII como lo ha apuntado Magdalena Castañeda en su estudio sobre José de Páez.<sup>291</sup> Se trata del hecho de aplicar color reservando zonas para pintar luego en ellas los componentes planeados, dejando parte de los fondos rojizos como contorno.<sup>292</sup> Lo anterior queda de manifiesto, entre otros casos, en el querubín que está en la esquina superior izquierda del Bautismo..., en este ejemplo, este recurso ayudó a separar la figura del fondo ya que ambos tienen colores similares; lo mismo sucede en la manga derecha de san Buenaventura colocando la tiara papal al monje cisterciense. (fig. 73) Al respecto de lo señalado, nos parece elocuente recuperar lo referido por Van Dantzig cuando menciona que: “cada pintor tiene su propia forma de construir sus pinturas. Para asegurar libertad en la acción de representar, la mayoría de los grandes maestros, como una regla, pintan primero los fondos.

<sup>290</sup> Arroyo, Hernández, “Santa Ana”, 467.

<sup>291</sup> Castañeda Hernández, “José de Páez...”, 101.

<sup>292</sup> “...la base de preparación opera como un telón de fondo que convive con las formas representadas y los planos compositivos. Se le ve expuesta en algunos contornos de las figuras donde contribuye a dar profundidad o a separar las formas del fondo.” Arroyo, Amador, “Aproximación a los materiales...”, 222.

↓Fig. 73a y 73b

a) Detalle del ángel del  
*Bautismo de Cristo*.

b) Detalle de Gregorio  
X en *San Buenaventura  
en el cónclave de  
Viterbo*.



Cada capa exitosa trae el tema principal a planos que se van acercando al espectador;<sup>293</sup> ya que el artista de las series de Tlalnepantla conoció este tipo de reglas, por lo que nos sugiere, una vez más, su filiación a una tradición heredada de la europea, asimilada y llevada a cabo con destreza. Para esta vinculación también recurrimos a las obras de José Juárez –de las más próxima a nuestras pinturas–, en las que el pintor “trabaja de los fondos hacia los primeros planos sobreponiendo los elementos compositivos”.<sup>294</sup>

## Fondos

Como hemos establecido podemos dividir en dos tipos, los escenarios donde se desarrollan los acontecimientos de estas series, las escenas en interiores, más comunes en la serie del santo franciscano, y los pasajes que suceden en exteriores, usuales en el conjunto del san Juan Bautista. En los acontecimientos que tienen lugar dentro de diversos cuartos, el pintor buscó plasmar elementos arquitectónicos como fondos para marcar cierta profundidad, además de la inclusión de los cortinajes habituales de la pintura novohispana.<sup>295</sup> Cuando se trata de exteriores, el artista acude a la representación de paisajes azulados, y para generar mayor profundidad, divide los diversos planos de profundidad mediante la representación de árboles, montañas y nubes en variaciones de tonos azulados y verdosos. Al respecto, Rogelio Ruíz Gomar señala: “Desde fechas tempranas fueron varios los pintores en la Nueva España que echaron mano de esta solución, misma que adoptaron seguramente de los modelos europeos, principalmente flamencos, que pudieron conocer”.<sup>296</sup>

<sup>193</sup> Dantzig, *Pictology: An Analytical...*, 17.

<sup>294</sup> Tatiana Falcón, Javier Vázquez, “José Juárez: la técnica del pintor”, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, (México: Museo Nacional de Arte, 2002), 306.

<sup>295</sup> Para algunos ejemplos véase Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 134, 136.

<sup>296</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “El paisaje en la obra de Juan Correa”, *Juan Correa. Su vida y Obra*. Tomo I. Ed. Elisa Vargaslugo, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2017), 175.

Un ejemplo es la manera de pintar de Velázquez, después de contornear las figuras y ubicarlas en los planos, realizaba los fondos neutros o los paisajes, de la misma manera que sucede con nuestras obras.<sup>297</sup> La inclusión de los paisajes en el fondo de la composición brindan profundidad a la escena, y a su vez, la vegetación rica y dinámica interactúa en los planos más cercanos al espectador, elementos pintados con una serie de efectos en los que se recurre a texturas, soluciones y herramientas diversas.

Dentro de los paisajes encontramos dos planos, por un lado los fondos azulados sobre los que se aplicó un color más claro para las nubes ejecutadas a base de pinceladas muy libres y alargadas, que se funden con el tono medio, aplicadas húmedo sobre húmedo y otras cuando ya estaba seca la primera capa como es evidente en de la rama sobre el cielo en el *Bautismo...* Sobre este tono medio, el pintor aplicó veladuras de un azul más puro, es decir,

con menor cantidad de blanco por lo que resulta más oscuro y traslúcido. Es así como se esbozaron las montañas y los riscos en las pinturas que ocupan la predela del y en el de de la predicación del santo en el retablo del Bautista. (fig. 74) En general, el artista trabajó la topografía con pinceladas cortas y rápidas, realizadas



<sup>297</sup> Brown, Garrido, *Velázquez. La técnica del...*, 18.

← Fig. 74a

Detalles de paisajes.

a) *Bautismo de Cristo.*



→ Fig. 74b y 74c

Detalles de paisajes.

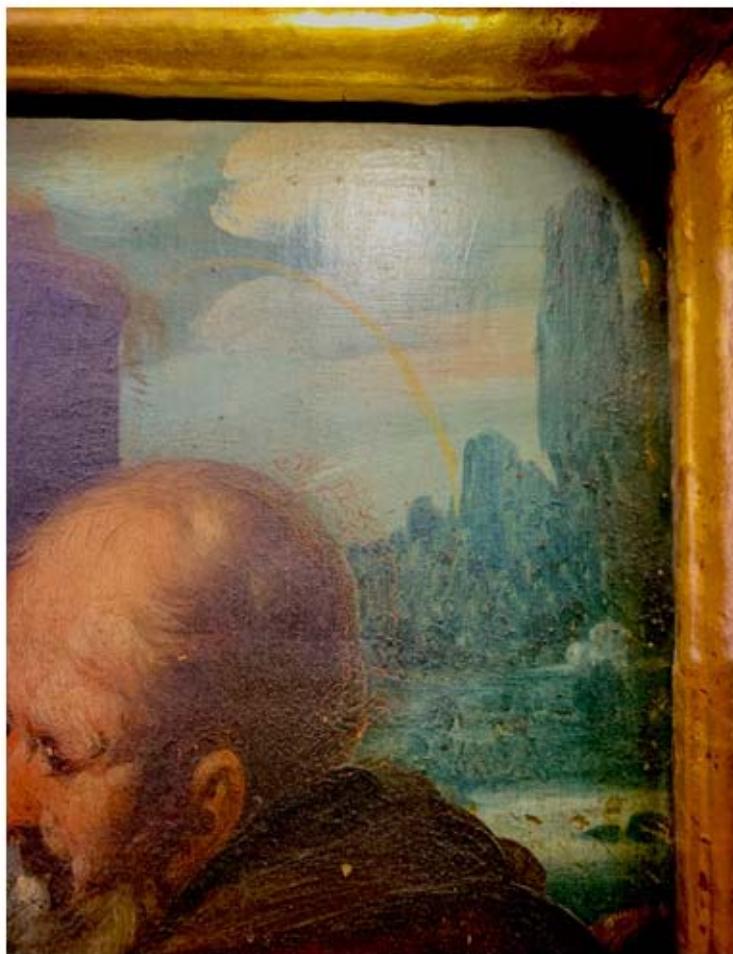
b) *Descanso en la Huida a Egipto.*

c) *San Juan predicando.*



con un pincel plano y delgado. En la pintura de la *Sagrada Familia*... unas formas rocosas fueron representadas con una capa más cargada de azul verdoso, aplicadas con pinceladas cortas trazadas de arriba hacia abajo cuando el fondo comenzaba a secarse, en esta zona es muy clara la huella que dejó el arrastre del pincel. (fig. 75) En cambio, en la pintura del *Descanso*... el artista representó las montañas en el fondo azul con pinceladas cargadas de una mezcla de azurita y albayalde, usando un pincel plano y delgado de cerdas duras mientras ambas capas se encontraban húmedas, en algunas zonas usó una herramienta más dura para marcar las formas, posiblemente el mango del pincel. Las pinceladas son cortas y fluidas, para la montaña más alta hizo movimientos continuos de arriba hacia abajo, y para los pequeños montículos el artista hizo trazos circulares; en ambos casos entremezcló la pintura más clara del fondo con la que aplicada posteriormente. Esta aplicación creó surcos donde se transparenta la imprimación rojiza y en los bordes es visible la acumulación del mismo óleo que fue arrastrado con la herramienta rígida. (fig. 76)

Parece que nuestro artista fue asiduo a representar con diferentes soluciones escenas secundarias en los planos más lejanos “[jugando] con dos dimensiones en el tiempo y en el espacio”.<sup>298</sup> En la pintura de *San Buenaventura orando* representa al hombre en el lecho; en *San Buenaventura escribiendo*, coloca la visión de san



↑ Fig. 75

Detalle de *La Sagrada Familia con san Juan, santa Isabel y Zacarías*.



↑Fig. 76

Detalles del *Bautismo de Cristo* y del *Descanso en la Huida a Egipto*.

Francisco recibiendo los estigmas ocupando el fondo del lado izquierdo, y en *San Juan Bautista predicando...* en la esquina superior derecha aparece Cristo seguido de sus discípulos, al tiempo que es señalado por el Bautista que proclamar *Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. Además, notamos –en especial en esta última pintura– que el manejo y distribución de las luces corresponde a lo establecido por Pacheco: “Cuando en una composición entran muchas figuras y hacia el fin fueren oscureciéndose, conviene que el fondo tenga la claridad conveniente para desviarse una cosa de otra suavemente y sin crudeza, ni quedar recortadas, imitando en todos los efectos del natural.”<sup>299</sup> (fig. 77)

Todas estas pequeñas escenas secundarias fueron resueltas de la misma manera; con el recurso de “pantalla arquitectónica para separar la escena principal de una narración secundaria, recurriendo al uso de la vedutta o ventana lateral”.<sup>300</sup> Las observamos esbozadas en tonos *apastelados* por la adición de blanco a las mezclas con el fin de dar sensación de lejanía, pero al mismo tiempo, con menos materia

<sup>298</sup> Catálogo comentado Museo Nacional de Arte, 189.

<sup>299</sup> Pacheco, *Arte de la pintura*, 51.

<sup>300</sup> Falcón, Vázquez, “José Juárez: la técnica...”, 289.



pictórica. Así, nuestro pintor para formar las figuras recurrió a un tono medio claro aplicado con pincel plano delgado y de cerda suave que no dejó mucha textura. Dio luego pinceladas cortas y cargadas de los mismos colores aclarados con albalde y con pocos toques de pincel logró, de una manera muy sencilla construir las figuras esbozadas. En la serie de los evangelistas de Echave Ibía –resguardada una parte en el MUNAL y otra en el Museo Regional de Querétaro–, el pintor incluye escenas secundarias sobre los evangelios narrados por cada uno de ellos, por ejemplo en san Mateo representa el árbol de la genealogía de Jesucristo. Asimismo, este tipo de soluciones las vemos plasmadas en obras como nuestro referente del *Martirio de san Ponciano* y las de la *Última comunión de san Buenaventura*, *los Santos Justo y Pastor* y *San Alejo* de José Juárez.<sup>301</sup> (fig. 78)

De manera general y retomando la idea de Jonathan Brown de la fidelidad a la tradición, podemos notar cierta relación entre el colorido de la producción de

↑Fig. 77a, 77b y 77c

a) Detalle de *San Juan predicando*.

b) Detalle de *San Buenaventura escribiendo*.

c) Detalle de *San Buenaventura intercede*.

<sup>301</sup> Cuadriello, Arroyo, et al., *Ojos, alas y patas...*, 89. MUNAL catálogo, 175 y 186.

→Fig. 78a, 78b, 78c  
y 78d

a) Baltasar de Echave  
Orio, *El martirio de  
san Ponciano*. 1613,  
MUNAL©, CDMX.

b) José Juárez, *La  
última comunión de san  
Buenaventura*, 1664,  
MUNAL©, CDMX.

c) José Juárez, *Los  
santos Justo y Pastor*,  
1653, MUNAL©,  
CDMX.

d) José Juárez,  
*San Alejo*, 1653,  
MUNAL©, CDMX.



Echave Ibía, quien muere en 1643, y los tonos cerúleos presentes en la serie de San Juan Bautista. De los paisajes azulados realizados por Echave Ibía, Clara Bargellini señala que es un recurso flamenco;<sup>302</sup> y que fue utilizado también por los contemporáneos de este artista.<sup>303</sup> Asimismo, Rogelio Ruiz Gomar, hace énfasis en que una de las innovaciones de Echave respecto a su padre, es el uso de recursos técnicos de la tradición de Flandes.<sup>304</sup> Mónica Zavala afirma que Echave “se distinguió por crear paisajes profundos utilizando colores grises, verdes y azules, y aplicándolos mediante pinceladas suaves y extendidas que provocan la impresión de distintos planos.”<sup>305</sup> Está claro el uso de los azules en las obras firmadas por Echave Ibía sobre todo, en los fondos de casi todas las pinturas que tienen paisajes y que coincide cromáticamente con las representaciones de las de Tlalnepantla. Añadiremos que es conocido que desde finales del siglo XVI y durante gran parte de la centuria siguiente, llegaron infinidad de láminas flamencas a tierras novohispanas, por lo que es usual que no solo se comparten temas y composiciones, sino también colorido.<sup>306</sup>

De regreso a nuestras pinturas, el otro elemento de los paisajes corresponde a los follajes de los árboles que interactúan con los planos siguientes ya que, sobre todo los troncos, se acercan al espectador. En las representaciones de escenas al exterior hay cinco formas en las que el artista representó las hojas de los árboles. En *San Juan predicando en el desierto* y el *Bautismo de Cristo* las frondas son similares, redondeadas, indicando que los acontecimientos se desarrollan en el mismo contexto geográfico. La siguiente tipología que aparece en el *Descanso...*

<sup>302</sup> Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXI*, (1999), 81.

<sup>303</sup> Ruiz Gomar, “El paisaje en la obra de Juan...”, 176.

<sup>304</sup> *Tota Pulchra* en Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España T. I, (México: INBA-UNAM, 2004), 95.

<sup>305</sup> Zavala, “La paleta del pintor...”, 78.

<sup>306</sup> Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Giulliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*, (Boston: Brill, 2017).

corresponde a un trabajo más detallado por estar más cerca los árboles, las hojas representadas se lograron con una aplicación por medio de golpeteos de lo que nos parece un brochuelo, ya que sus huellas son redondas y se formaron crestas en diferentes partes al momento de despegar la herramienta del soporte, la carga del pincel era ligera ya que son translúcidas.

El tercer tipo de hojas lo realizó con una mezcla de pintura de un color azul verdoso oscuro con un toque de blanco aplicado con un pincel de punta en forma de lengua de gato de un grosor aproximado de 0.65 cm. El follaje lo conformó por medio de golpeteos con una pintura más densa y con más carga. En ella observamos empastes en los bordes que señalan el movimiento de la mano: primero el artista apoyó la parte del pincel más cercana al mango para terminar levantando las puntas y así dejar ahí una mayor concentración de óleo. Los golpeteos se aplicaron con movimientos rápidos y siguiendo formas orgánicas, también redondeadas, y que se traslapan unas con otras para formar los conjuntos de hojas. Gracias a las radiografías, notamos que aplicó un primer golpe en la parte superior donde dejó la mayor cantidad de albayalde y de ahí fue bajando hasta que la carga de pintura fuera menor y así ir difuminando las mismas hojas. Hay una variante de este tipo de follaje que son pinceladas muy similares, pero con menos carga de pintura y sin albayalde añadido; incluso en el *Bautismo...* hay unas hojas a las que le agregaron ocre y alguna tierra y corresponden a las que quedan detrás de los rayos de luz del Espíritu Santo que desciende en forma de paloma.

El quinto tipo corresponde a las hojas del árbol en el que la sagrada familia reposa en su camino a Egipto y hay mayor detalle en la representación vegetal. Gracias a la reflectografía infrarroja es posible determinar que el tronco está realizado con pinceladas muy fluidas, delgadas y aplicadas con gran seguridad que, a simple vista, son imperceptibles. Los trazos siguen la forma irregular del tronco y el artista los aplicó de los bordes hacia adentro, puesto que al centro observamos el arrastre y las ligeras acumulaciones de pintura de cuando el pincel fue levantado.<sup>307</sup> Gracias a estas marcas fue posible medir el grosor de la herramienta

<sup>307</sup> “Un detalle más que personaliza muchas de las obras de este artista es el de las pinceladas arbitrariamente dadas que aparecen en muchos de sus cuadros sobre los fondos. Las de tonalidad clara son puestas

empleada, la cual oscila entre los 0.5 y 0.7 centímetros. Por su parte, las hojas de forma lanceolada las pintó con sombra de tierra natural con pinceladas fluidas y con una carga media de pintura. Cada hoja está construida a partir de dos pinceladas aplicadas a lo largo del tallo hacia la punta, luego las detalla con pinceladas angostas, rápidas y con una mayor carga de óleo –ya que son más cubrientes–. Por la presión deja una parte más baja, a modo de valle al centro, y en los bordes hay ligeras crestas redondeadas. Como dijimos, las luces son ocre en algunas partes y en el follaje de la zona más sombría las aplicó con bermellón. Sólo a la luz de tres hojas les agregó albayalde y corresponden a las más iluminadas. Esta solución de aplicar diversos colores permitió que las hojas se vean en diferentes planos. Las pinceladas son rápidas pero cuidadas, aplicadas con pinceles planos delgados de menos de 0.5 cm de grosor y otras con pinceles redondos y con punta que alcanzan hasta 0.8 cm. (fig. 79)

En este momento queremos comparar el uso de los azules para los paisajes y la representación del follaje de los árboles con obras de Echave Ibía. Usaremos la pintura de *san Juan predicando* de Tlalnepantla con la de *La Anunciación* del Museo de la Basílica de Guadalupe; los tonos de azul y la forma de representar el follaje en tonos azules y verdosos son similares en ambas pinturas. Hay diferencias en el tipo de pincel y aplicación, ya que en las obras firmadas por Echave son evidentes los toques rápidos del pincel plano para dar volumen a las crestas que se forman mientras que los follajes de las obras de Tlalnepantla tienen pinceladas voluminosas realizadas con un pincel redondeado.

Las escenas al interior, más comunes en la serie del Doctor Seráfico, presentan soluciones similares entre sí y muestran elementos arquitectónicos para brindar profundidad a las composiciones. El color de estos fondos es gris con variaciones tonales que dependen de la cantidad de pigmento negro para las sombras, y blanco para las luces. Arcos, entablamentos, cornisas, ventanas y una techumbre con

de manifiesto por la radiografía y muchas de ellas también se observan con mayor o menor claridad en la visión directa de las obras. Otras, sin embargo, de color oscuro, sólo pueden ser vistas mediante la reflectografía infrarroja debido a su tonalidad y por estar situadas en capas subyacentes.” Garrido, Velázquez. *Técnica...*, 49.



→ Fig. 79a, 79b, 79c, 79d y 79e

Detalles de hojas.

a) *San Juan predicando.*

b) *Bautismo de Cristo.*

c, d, e) *Descanso en la Huida a Egipto.*



tejas aparecen en las pinturas. El pintor usó herramientas de precisión para trazar las líneas rectas y usó pinceles planos anchos de cerda suave para rellenar los campos de color para evitar dejar mucha textura. (Fig. 80) Los pisos de interiores presentan los mismos colores y están construidos como una continuación de la arquitectura. En cambio, los suelos de las escenas al exterior, tienden más al ocre y fueron realizados con pinceles planos y movimientos ondulados. El arrastre del pincel es fluido, marcando, pinceladas largas horizontales de luces del mismo tono más claro y zonas de sombras azules, realizadas con pinceles planos delgados. Finalmente, con pinceles redondos y pinceladas cortas que siguen diversas direcciones se representaron rocas y pasto. (fig. 81)

## Figuras

Aún inconclusos los detalles de los fondos, el artista prosiguió en el trabajo de la anatomía de los personajes después de marcar los campos de color y las formas generales de las figuras. Los tonos de las encarnaciones son homogéneos a diferencia de lo observado en otras obras, como en el *Martirio de san Ponciano*, donde la variación de la compo-



↑Fig. 80

Detalle de reflectografía infrarroja de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*, donde se observan los trazos en el arco detrás de san Buenaventura.

→Fig. 81a y 81b

Detalles de fondos de  
arquitectura y suelos.

a y b) *San  
Buenaventura en el  
cónclave de Viterbo.*



↓Fig. 81c y 81d

Detalles de fondos de  
arquitectura y suelos.

c y d) *San  
Buenaventura comulga  
de manos de un ángel.*



→Fig. 81e y 81f

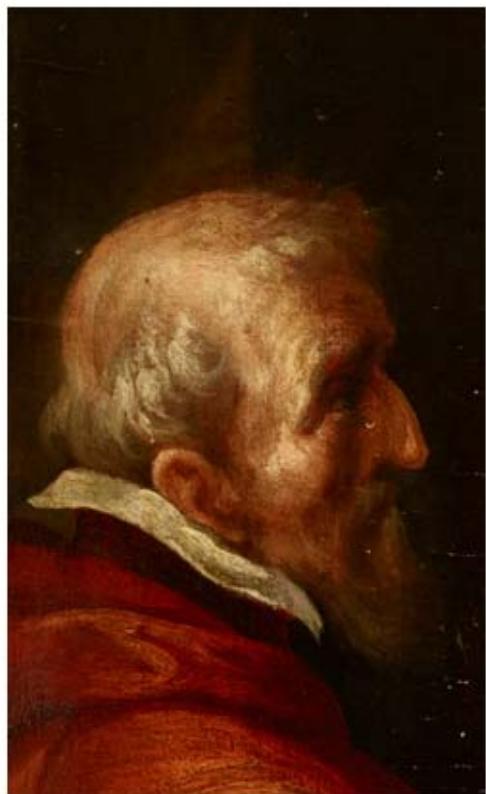
Detalles de fondos de  
arquitectura y suelos.

e) *Bautismo de Cristo.*

f) *Descanso en la Huida  
a Egipto.*



sición de las *tintas* depende de los personajes y su función en la pintura. En las series que estudiamos tenemos tres variaciones; el tono de piel trigueño de Cristo y san Juan en el *Bautismo...* es el más genérico; éste se repite en todos los personajes menos en la Virgen María y el Niño del *Descanso en la huida...* y santa Isabel en la pintura del *Nacimiento del Bautista*. Ellos tienen una piel con mayor tendencia al blanco. Al respecto del tono de piel de la Virgen, Pacheco hace la siguiente alusión “pero no hay duda, sino que una princesa o reina, con blanca y rosada tez, y cabellos de oro, y ojos de zafiros [...] será más agradable objeto a la vista[...]<sup>308</sup> (fig. 82)



← Fig. 82a y 82b

Detalles de rostros.

a y b) *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.

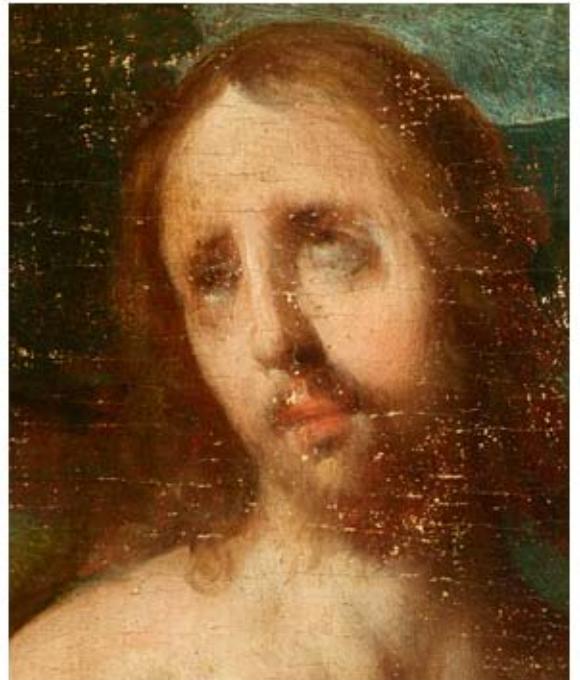
→ Fig. 82c, 82d, 82e y 82f

Detalles de rostros.

c y d) *Descanso en la Huida a Egipto*.

e y f) *Bautismo de Cristo*

<sup>308</sup> Pacheco, *Arte de la Pintura*, 415.



La ejecución de los cuerpos semi desnudos de Cristo y san Juan demuestran el dominio de nuestro artista por ajustar y definir las formas, el colorido acertado para la representación del cuerpo humano y sobre todo la agilidad con el pincel. Las proporciones, la perspectiva y el manejo de los escorzos son otros elementos que denotan su maestría. (fig. 83)

Ya establecida la ubicación y los colores de encarnaciones de cada una de las figuras, el maestro comenzó la construcción anatómica con la aplicación de un tono medio de un color muy homogéneo con marcas del pincel plano y delgado definiendo los cuerpos con una masa principal. Después, el artista generó los contornos con una sombra tostada con líneas delgadas, sencillas y continuas en los bordes de los cuerpos; la construcción de los volúmenes la fue dando mediante la aplicación con pinceles planos de luces con pintura densa con poder cubriente como demuestran las marcas de las cerdas que son mucho más evidentes.<sup>309</sup> Para la construcción de la musculatura de Jesús y san Juan, el artista aplicó luces en las zonas más prominentes mientras las de menos relieve se mantuvieron con el tono medio e incluso algunas partes, como el abdomen de san Juan, usó la transparencia del fondo rojizo de la imprimatura con el fin de que los músculos se vean en tensión por el contraste generado. La piel de ambos personajes está bien resuelta tanto formal como cromáticamente, las armoniosas transiciones hacia las sombras y hacia las luces generan un efecto de suavidad, al tiempo que detalles más rosáceos aplicados en lugares estratégicos generan un tratamiento natural.<sup>310</sup> Los pinceles para estas partes debieron ser de pelo más suave que siguieron la anatomía de los cuerpos, además de que el pintor usó un óleo más diluido para lograr una superficie más lisa sin tantos valles y crestas.<sup>311</sup> Las som-

<sup>309</sup> “Simón Pereyngs trabajó de esta manera, con tres tintas, los volúmenes de las encarnaciones.” Arroyo, “La Virgen del Perdón...”, 285.

<sup>310</sup> “[Sigüenza] Al hablar de la habilidad de estos pintores para representar “las humanas carnes”, reconocemos que sólo pudieron lograrlo con base en su “viveza diestra”, la cual era necesaria, por ejemplo, para obtener perfectas veladuras, carnaciones realistas, etc.” En referencia a los Echave. Juana Gutiérrez Haces, *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*, (México: IIE-UNAM, 2011), 33.

<sup>311</sup> “El relieve es la más importante de las tres partes que constituyen el colorido, porque es la que hace

→Fig. 83

Detalle del *Bautismo de Cristo*.





←Fig. 84

Muestra de encarnación de *El bautismo de Cristo* al microscopio óptico con luz polarizada 100x.

bras tienen capas de pintura más delgadas, e incluso hay partes, como también sucede en otros elementos de las pinturas, donde la imprimatura rojiza se deja al descubierto. Este recurso no es único de nuestro pintor, es una técnica con la que logra los resultados esperados y optimiza los materiales. Los artistas que usaron fondos oscuros, fueron asiduos a implementar este tipo de soluciones usaron el cromatismo de la imprimatura como un recurso más en las sombras, contornos y colores afines según lo representado, valiéndose de efectos ópticos.<sup>312</sup> La muestra de la encarnación del brazo de Cristo (M3), nos confirma esta construcción que parte de un tono medio que es casi una veladura –12 µm de espesor– bastante homogéneo con una mezcla de blanco, bermellón y azurita. (fig. 84) La aplicación de las luces la realizó el maestro cuando el estrato se encontraba casi seco porque hay una línea bastante marcada entre éste y el siguiente más claro que tiene un grosor mayor y que es evidente incluso a simple vista por la homogeneidad de esta

parecer á lo pintado redondo y de bulto”. Pacheco, *Arte de la pintura*, 47.

<sup>312</sup> González Mozo, “La construcción de bellas ...”. Albendea, McClure, *et al.*, “La educación de la Virgen. Restauración...”. Bomford, Brown, *et al.*, “Rembrandt. Materiales...”.

→ Fig. 85a y 85b

a) Detalle del *Bautismo de Cristo*.

b) Reflectografía infrarroja del *Bautismo de Cristo*.



capa. Si bien las encarnaciones son bastante lisas, las realizadas por otros pintores como Echave Orio, están construidas a partir de pinceladas mucho más suaves y difuminadas, en las que la huella del pincel es casi imperceptible.

En la anatomía de san Juan en el *Bautismo...* el artista primero construyó el cuerpo y después lo vistió, sin embargo, esta no es la constante en las demás figuras. (fig. 85) Posiblemente tanto por ahorro de materiales como de tiempo, sólo hay bosquejos sencillos de las formas de los cuerpos. En la pintura del *Descanso...* debajo del manto ocre que cubre al Niño Jesús también es perceptible una de sus piernas, pero esto obedece más a un cambio en la composición. Como refiere Francisco Pacheco “ha de prepararse las carnes de un solo color, sobre el cual, por ser muy suelto, se ven las líneas de dibujo; siendo este procedimiento muy bueno para los paños”<sup>313</sup> además de que “no se ha de cubrir con la ropa la gracia de los contornos del desnudo.”<sup>314</sup> En relación a las posturas del cuerpo, encontramos también solu-

<sup>313</sup> Pacheco, *Arte de la pintura*, 62.

<sup>314</sup> *Ibíd.*, 49.

ciones retomadas por el mismo tratadista por ejemplo, en la disposición del brazo y pierna de san Juan predicando “al brazo que sale á fuera en la figura, le ha de corresponder la pierna del lado contrario, sacándola también á fuera.”<sup>315</sup>

Existen diferencias en las soluciones plásticas por planos de profundidad y por importancia de las figuras, evidentes en los rostros y manos y que recibieron un tratamiento diverso al de los cuerpos, no en la construcción del colorido, pero sí en la de las formas y velocidad de aplicación de la pintura.

Consideramos que las fisionomías faciales son una de las formulaciones plásticas que marcan rasgos reconocibles del pincel de cada artista. Podemos encontrar similitudes en estos en las formas, proporciones y expresiones realizados por pintores como Alonso Vázquez, Echave Orio, Echave Ibía, Pedro del Prado, Basilio de Salazar y algo de los de José Juárez y en pinturas como las del retablo principal de la catedral de Tlaxcala –atribuidas por Rogelio Ruiz Gomar al que él llama Maestro de san Ildefonso–, que corresponden cronológicamente a las de nuestras pinturas.<sup>316</sup> En particular, los rostros que guardan más semejanzas en cuanto a postura, dirigiendo su mirada hacia arriba, son la mujer de primer plano de *La Crucifixión* de Filadelfia, de Echave Ibía, con el rostro de Cristo siendo bautizado y san Buenaventura en la pintura donde asiste un parto, ambas de Tlalnepantla. (fig. 86)

En general, los rostros son afilados, los ojos grandes y los párpados un poco caídos de los extremos, son representados de frente, de perfil o de tres cuartos e inclinados –lo cual

<sup>315</sup> *Ibíd.*, 49.

<sup>316</sup> Elsa Minerva Arroyo Lemus, “Los retablos de Tlaxcala: tiempo, forma y estructura”, *Tlaxcala: la invención de un convento*, (México: FFyL-UNAM, 2014), 159.



↑ Fig. 86a y 86b

a) Baltasar de Echave Ibía, *La Crucifixión*, 1638, Colección particular.

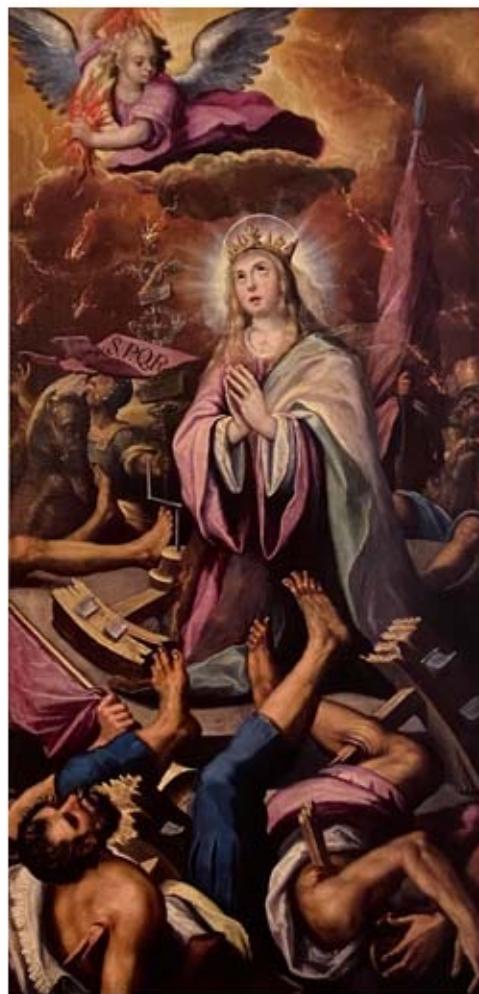
b) Detalle de *La Crucifixión*.

→Fig. 86c, 86d y 86e

c) Maestro de san Ildefonso, *La muerte de san José*, 1625, Denver Art Museum©, EEUU.

d) Pedro del Prado, *Santa Inés y Santa Lucía*, 1620, Parroquia de Santa Bárbara Tlaxatempan, Cuautitlán, México.

e) Maestro de san Ildefonso, *Martirio de santa Catalina de Alejandría*, 1620, Catedral de Tlaxcala, México.





↑ Fig. 86f y 86g

brinda movimiento y les confieren mayor volumen, además de demostrar pericia al representar las diferentes posiciones—. Algunos de los personajes vuelven la mirada hacia arriba y otros interactúan con el espectador. La investigación de Xavier Moysén sobre otros dos artistas contemporáneos al maestro de las tablas de Tlalnepantla, Pedro A. Prado y Basilio de Salazar nos sirve de referencia para encontrar más nexos con los pintores del momento. Moysén apunta que algunas de las figuras que Prado representa, le dan la impresión de ser retratos de personas coetáneas al artista, o incluso que alguno de ellos pueda ser su autorretrato: “en esas imágenes hay algo más que una finalidad decorativa, existe en

f) Basilio de Salazar, *Retrato de don Juan Pérez de la Serna*, 1613-1627, Catedral Metropolitana de México.

g) Basilio de Salazar, *Exaltación de la Inmaculada Concepción*, primer tercio del siglo XVII. Museo Regional de Querétaro, México. Cervantes Virtual©.

→ Fig. 87

Detalles de rostros que interactúan con el espectador.

a) San José del *Descanso en la Huida a Egipto*.

b) Ángel del *Bautismo de Cristo*.

c) Acólito de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.

d) Cardenal de *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*.

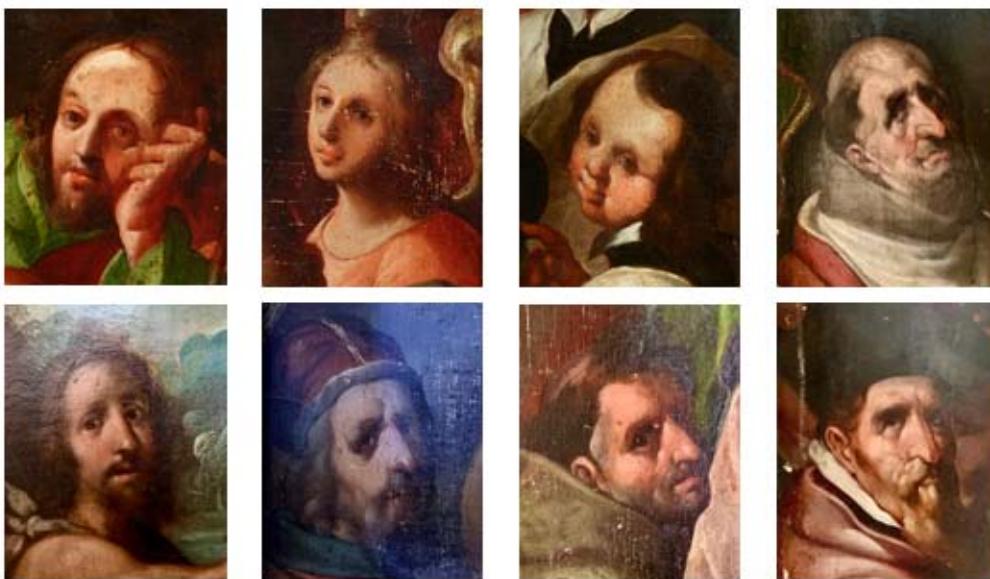
e) San Juan Bautista de *San Juan predicando en el desierto*.

f) Zacarías del *Nacimiento de san Juan Bautista*.

g) Franciscano de *San Buenaventura intercediendo en un parto*.

h) Cardenal de *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*.

ellas una acusada intención de posar y de sobresalir, de perpetuarse por medio del retrato.<sup>317</sup> Esta misma proyección es la que sugieren los de nuestras series —que son diez rostros—, y consideramos la posibilidad de que se trate de retratos, por la *naturalidad* con la que son representados y la forma en la que interpelan al espectador. Este recurso ha sido ampliamente estudiado, Víctor Stoichita le llama “autoproyección contextual”, con varias modalidades; la que podría coincidir con nuestras obras es la del “autor disfrazado”, en la que el pintor se presenta en la obra como uno de los personajes.<sup>318</sup> También en otras obras posteriores, será recurrente este tipo de soluciones, tal es el caso del pintor oaxaqueño Miguel de Mendoza como refiere Perla Jiménez.<sup>319</sup> (fig. 87)



<sup>317</sup> Xavier Moyssén, "Pedro A. Prado, un pintor del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1971, vol. X, no. 40, 47.

<sup>318</sup> Víctor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Serbal, 2000), 193-215.

<sup>319</sup> Perla Miriam Jiménez Santos, "Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catálogo e itinerario

Queremos presentar la hipótesis de que la similitud de formas y tamaños de algunas caras representadas apunta al uso de plantillas o calcos que permitieron repetir ciertas características, sin embargo, no encontramos ningún rastro de técnica para pasar al soporte los dibujos. Al respecto, Elsa Arroyo y Pablo Amador, que hicieron un ejercicio similar al nuestro y atendiendo a la importancia de la comparación de varias obras, proponen que Juan Correa pudo utilizar calcos ya que encontraron similitudes en las posiciones y formas de algunos rostros.<sup>320</sup> Por ejemplo, el rostro de Cristo en el Bautismo y el de san Buenaventura asistiendo el parto, son similares; al igual que el de santa Isabel que dio a luz al precursor y el de la mujer que parió de la serie del Doctor Seráfico. (fig. 88)

En cuanto a los rostros de los personajes principales, fueron modeladas por el maestro a partir de una base de tono medio con pinceladas suaves a partir del uso de pinceles planos de cerdas suaves. Posteriormente aplicó luces en pómulos, nariz, barbilla, párpados, frente y orejas, con pinceles redondos y planos delgados. Dejó las cuencas de los ojos, las cejas, las comisuras de los labios, y zonas de transición con el tono medio. Para las sombras, —como ya apuntamos en los cuerpos y sucede lo mismo para los ropajes—, el artista aplicó con pincel plano de cerdas suaves, una veladura de sombra tostada sobre la imprimación coloreada, y, a su vez, la moduló hacia el tono medio para transitar hacia las zonas de mayor valor lumínico. Las pinceladas de los tonos medios, las luces y las sombras vuelven a estar realizadas con gran soltura y rapidez, el artista dibuja y construye los rostros con



artístico”, (tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 83.

<sup>320</sup> Arroyo, Amador, “Aproximación a los materiales...”, 224.



← Fig. 88a y 88b

Detalles de rostros.

a) *San Buenaventura intercediendo en un parto.*

b) *Bautismo de Cristo.*

↑ Fig. 89

Detalle de rostro de Zacarías en *La Sagrada Familia con san Juan Bautista, santa Isabel y Zacarías.*

las mismas estrategias. Usa pintura relativamente densa por lo que los surcos y crestas son evidentes y en los que en algunas zonas se deja entrever la imprimación rojiza —que se acentúan por las craqueladuras de secado—, muy al estilo de Baltasar de Echave Orio y que fue un recurso sumamente recurrente.<sup>321</sup> Asimismo, es un recurso observado por David Bomford sobre la obra de Rembrandt: “En las telas las capas coloreadas de la imprimación a menudo se dejaban al descubierto y eran aprovechadas directamente a favor de elementos compositivos como los colores del fondo y zonas de sombras pertenecientes a rostros y manos.”<sup>322</sup>

Para el rostro de la Virgen, se aplicó una tinta media muy clara y dejó solo algunos detalles más oscuros para delimitar la nariz, las cejas y los ojos. Para construir los rostros avejentados el artífice usó pinceladas muy marcadas, con gran textura y formas redondeadas que generan volúmenes muy acusados para representar las arrugas y hasta ciertas deformaciones. Nos parece relevante destacar los detalles finales que nuestro artista plasmó en los rostros para brindarles mayor vivacidad y *naturalismo*. Aplicó una mezcla con mayor cantidad de bermellón muy bien difuminada —húmedo sobre húmedo, puesto que las pinceladas se funden entre ambos colores— para las mejillas de los personajes femeninos. En los rostros masculinos usó esta mezcla —pero en algunos casos colocada más seca la capa anterior— para acentuar las sombras del hundimiento debajo de los pómulos, los lagrimales, los párpados móviles y en ocasiones el filo y las aletas de la nariz. (fig. 89)

<sup>321</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 91.

<sup>322</sup> Bomford, Brown, *et al.*, “Rembrandt. Materiales...”, 29.



← Fig. 90a, 90b y 90c

a) Detalle de san Juan Bautista del *Bautismo de Cristo*.

b) Radiografía.

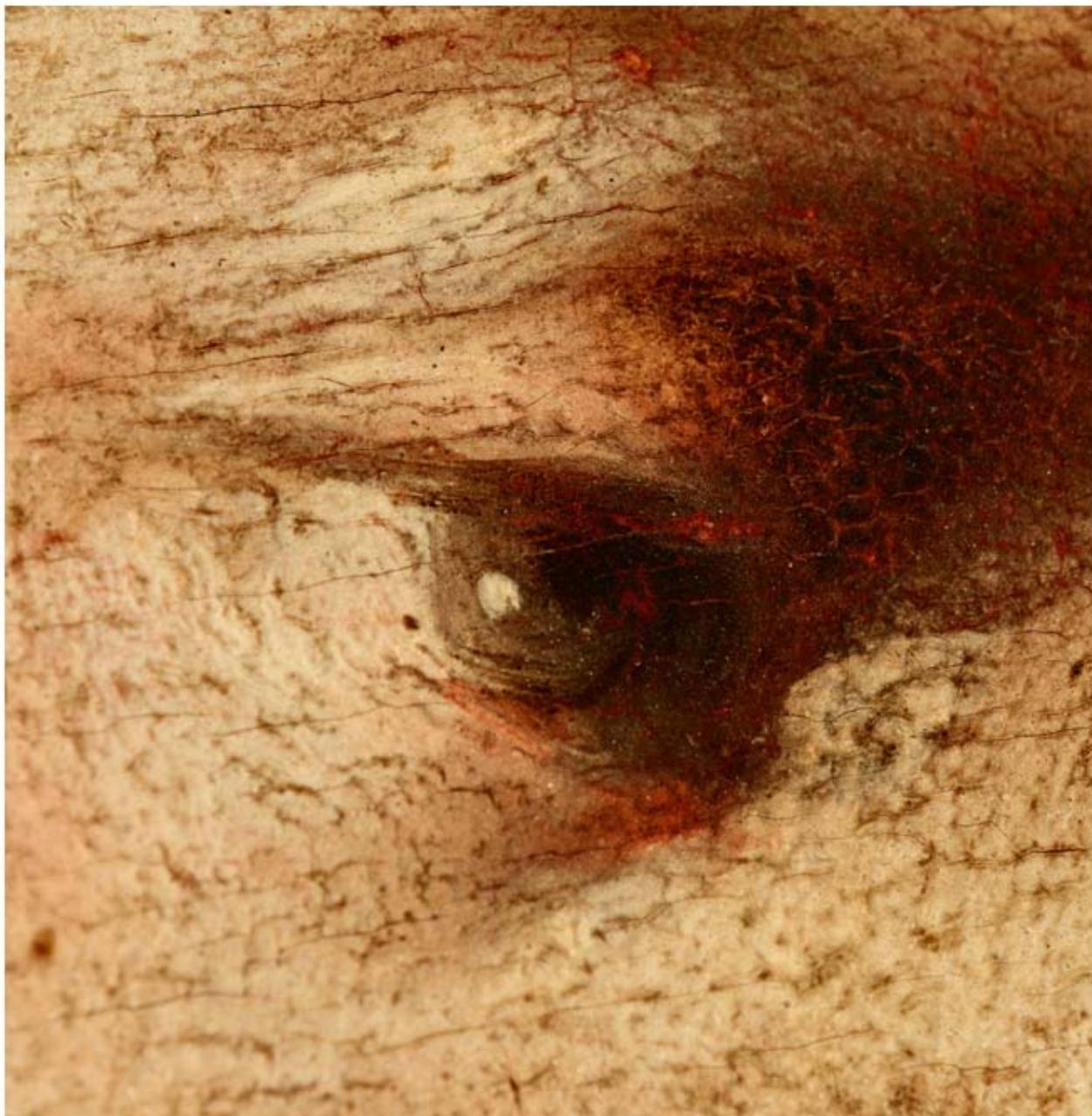
c) Detalle de ojo de san Juan Bautista.

Para la construcción de la zona de los ojos en las figuras principales, usó un tono medio para las cuencas, y sobre ellas trazó luces para los párpados fijos y móviles, blanco para las escleróticas, veladuras de sombra tostada para marcar las cejas, delinear los párpados superiores y marcar más la cuenca en la parte interna del ojo.<sup>323</sup> Las pinceladas son bastante fluidas y se desvanecen hacia la dirección en la que fueron aplicadas. Por ejemplo, en la ceja de san Juan en el *Bautismo...* y en las de la Virgen, el maestro las plasmó, con un pincel redondo y delgado, una sola pincelada con mayor carga de pintura en la parte central que dejó las cerdas menos cargadas en los extremos para lograr los efectos de los vellos.<sup>324</sup> (fig. 90) Las pupilas de los personajes son color sombra natural con una carga media, a excepción de san Buenaventura en la pintura del *Cónclave...* en la que están formados por una veladura, lo que hace que se vean claros. Con una o dos pinceladas continuas con pincel redondo, con mayor carga en los bordes logra generar el efecto de esfera, el toque final dado con un golpe de pincel delgado es un punto o una coma –formada por el mismo arrastre del pincel– de albayalde empastado para generar la idea de lo vítreo de los ojos. (fig. 91)

La construcción de las bocas es bastante sencilla, lo que nos vuelve a recordar la habilidad y practicidad del maestro que, con pocos recursos muy efectivos, logró crear rostros expresivos. Con una primera pincelada a manera de veladura marcó la forma primigenia para luego con un rojo bermellón más intenso dar pinceladas sueltas pero cuidadas para no exceder las formas, en dirección de las comisuras hacia adentro o hacia la zona de luz –como la boca de san Buenaventura–; éstas son trazos cortos pero fluidos y muy precisos. El último detalle observado en todas las bocas es una pincelada de laca roja cargada, realizada con un pincel plano pero muy angosto,

<sup>323</sup> Las radiografías nos ayudan a confirmar esta construcción de los rostros en los que no hay tanta carga de albayalde –ya que no se observa radio opacidad– en las cuencas de los ojos.

<sup>324</sup> Debido a la limpieza excesiva de barniz, estas pinceladas al ser veladuras muy finas se perdieron en varios de los personajes, por lo que ahora los vemos muy planos e inexpressivos. En las zonas de sombra de los rostros observamos el paso de la herramienta con la que se limpiaron ya que son perceptibles líneas que dejaron al descubierto parte de la imprimatura y en algunos casos hasta se ven los aparejos blancos. Y en otros casos, por la resequedad ocasionada por los disolventes, se formaron craqueladuras de secado.



←Fig. 91

Detalle del ojo de san Buenaventura de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.

que marca la sombra de la unión de ambos labios y que la mayor parte del material pictórico se acumula en los extremos por lo que podemos deducir que la dirección del trazo fue de las comisuras –donde hizo una pausa para dejar más carga– hacia el centro de la boca.<sup>325</sup> Al respecto, los ejemplos más próximos los localizamos en *La visitación* y *La Anunciación* del Museo de la Basílica. En ambas obras, Echave Ibáurreta recurre a la misma solución, en particular es muy evidente la acumulación del rojo oscuro en los extremos de la boca de santa Isabel. (fig. 92)

→ Fig. 92a, 92b, 92c y 92d

a y b) Boca de la Virgen del *Descanso en la Huida a Egipto*, luz visible y luz ultravioleta.

c y d) Boca de san Buenaventura de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*, luz visible y luz ultravioleta.



<sup>325</sup> Estas pinceladas también sufrieron graves pérdidas tras la limpieza invasiva a las que se sometieron las obras.



También resultan interesante cómo el artista solucionó el cabello y las barbas de los personajes, ya que la repetición en las estrategias pictóricas en estos elementos es mucho más evidente. Dentro de las primeras manchas de color, el artista dejó las formas iniciales de las cabezas; al momento de comenzar a pintar los personajes aplicó pinceladas cortas y largas –dependiendo la longitud del cabello y barba–, rápidas y casi todas con una carga media de pintura. Encontramos cuatro colores: rubios donde predomina el ocre, castaños de sombra tostada, oscuros contruidos con pardo y negro, y canosos compuestos por ocre, albayalde, sombra natural y algo de negro ya que tienen un tono grisáceo. El último paso de la composición de estos elementos se dio una vez concluidas las vestimentas y los ajustes en los fondos, ya que, para dar mayor naturalidad a las escenas, el artista aplicó las pinceladas finales de cabellos y barbas como toques sueltos realizados mediante veladuras con un pincel de cerdas duras donde las mismas crestas más cargadas de pintura crean cada cabello. A diferencia de otras obras coetáneas donde se enfatizan más los rizos –en especial en los ángeles y querubines– en este caso podemos hablar de una discrepancia con artistas como Pedro A. Prado, Luis Juárez, o el mismo Echave Ibía, quienes realizaron personajes con estas características, los de Tlalnepantla son más lacios en general.<sup>326</sup> (fig. 93)

↑ Fig. 92e y 92f

e y f) Boca de acólito de de San Buenaventura en el cónclave de Viterbo, luz visible y luz ultravioleta.

<sup>326</sup> De Pedro A. Prado las pinturas del retablo de la Virgen de Guadalupe de santa Bárbara Tlcatempan; de Luis Juárez los ejemplos más contundentes son el arcángel Gabriel de La Anunciación de la Colección



↑ Fig. 93a, 93b, 93c  
y 93d

Detalles de cabello.

a y b) Virgen María y  
san José del *Descanso en  
la Huida a Egipto*.

c y d) San Juan Bautista  
y Cristo del *Bautismo  
de Cristo*.

En cuanto a los personajes secundario, ángeles, servidumbre, seguidores de Juan y cardenales y clérigos de las pinturas de san Buenaventura, el pintor empleó recursos similares a las figuras de los fondos, solo que cargados de más pintura y menos *apastelados*. En general, las pinceladas son rápidas pero precisas, aplicó menos variaciones tonales con pinceles planos delgados siguiendo la anatomía. Hay variaciones en las aplicaciones que son diferentes según las edades: niños y jóvenes y adultos mayores; así como Echave Orio plasmó con colores diferentes las pieles de las figuras del *Martirio...*, nuestro artista recurrió al cambio de pinceladas para cada grupo.<sup>327</sup> Los niños y jóvenes presentan pinceladas fundidas realizadas con pinceles de cerda suave y pintura fluida que generan una piel más tersa; mientras que para los adultos, usó un óleo más denso y pinceladas cortas y marcó las arrugas de la tez. (fig. 94)

Blastein y el san Miguel del MUNAL y de Echave Ibía el san Gabriel de La Anunciación del Museo de la Basílica y el ángel del evangelista Mateo del MUNAL.

<sup>327</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, *Ojos, alas y patas...*, 89.



El trabajo de las manos requiere especial atención, ya que favorecen la lectura de las obras, guiando la vista hacia puntos clave de las composiciones.<sup>328</sup> Las formas generales de las manos son similares y la construcción pictórica se asemeja a la de los rostros, partiendo de una base media se agregan luces con pinceladas rápidas, cortas, empastadas que siguen los movimientos, dirección y anatomía de las manos; por ejemplo, una pincelada compone cada una de las falanges y otras marcan la luz en los nudillos. En general son muy expresivas y complementan las

↑ Fig. 94a, 94b y 94c

Rostros de cardenales de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.

a y b) Luz visible.

c) Luz rasante.

<sup>328</sup> En la pintura de san Buenaventura en el Concilio de Lyon, las manos de los padres conciliares se dirigen al santo; lo mismo sucede en la de san Buenaventura escribiendo, donde el santo es señalado por santo Tomás de Aquino; y por último en la escena de san Buenaventura comulga de las manos de un ángel, el ceremoniero señala también al santo franciscano. En todas escenas las manos nos conducen al Doctor Seráfico.

escenas. Por ejemplo en El *San Buenaventura* comulga..., las manos del sacerdote denotan expresión al sólo encontrar media hostia sobre la patena. Las formas generales son alargadas con las puntas de los dedos delgadas y ligeramente curvadas, a veces se entrecruzan y toman posiciones con mucho movimiento, como sucede con las que realiza Echave Ibía.<sup>329</sup> Rogelio Ruiz Gomar, hablando de Pedro A. Prado, afirma que a diferencia de muchos de los artistas virreinales, Prado ha logrado representar manos con un correcto dibujo y en posturas y escorzos poco comunes y a su vez las relaciona con las pintadas por Alonso López de Herrera.<sup>330</sup> Otro de los pintores con los que encontramos relación es con el Maestro de san Ildefonso, que traza las manos en posiciones similares a las del pintor de nuestra serie.<sup>331</sup> Un punto más de concordancia con un artista –más tardío–, José Juárez, es la representación de las manos con “el gusto por marcar una abertura entre los dedos índice y medio, o entre éste y el anular, (...)”.<sup>332</sup> Por nuestra parte, afirmamos que nuestro artista también fue asiduo a realizar escorzos en las manos y posiciones que demuestran su destreza en la representación de estas partes y que Echave Ibía junto con sus contemporáneos pudieron influir y compartir soluciones plásticas similares en sus obras, entre estos autores con las de José Juárez, y a su vez ellos con las de las obras de Tlalnepantla. (fig. 95)

Con la macrofotografía hemos podido detectar como nuestro artista trabajó los contornos, los perfiles, constituyen otro elemento que demuestra el dominio del color, ya que ayudó a suavizar la composición.<sup>333</sup> Por ejemplo para el cuerpo de Cristo en su bautismo, el maestro hizo uso de contornos de sombra para delimitar y marcar la musculatura de la espalda, las pinceladas pardas son evidentes a simple vista y quedaron registradas con macrofotografías y con la reflectografía infrarroja. Nuestro artista usó otro tipo de contornos para las pieles, con pincela-

<sup>329</sup> Ruiz Gomar, “Nueva España: en búsqueda...”, 613.

<sup>330</sup> *Ibíd.*, 580.

<sup>331</sup> *Ibíd.*, 570, 573, 575.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, 613.

<sup>333</sup> González Mozo, “La construcción de bellas...”, 12.



← Fig. 95a, 95b, 95c,  
95d, 95e, 95f y 95g

Detalles de manos.

a) *Bautismo de Cristo*.

b) *San Buenaventura en  
el cónclave de Viterbo*.

c y d) *San Buenaventura  
comulga de manos de un  
ángel*.

e y f) *San Buenaventura  
en el Concilio de Lyon*.

g) *San Buenaventura  
escribiendo*.

das rojizas, muy posiblemente de bermellón, fluidas, traslúcidas y muy angostas, usando un pincel redondo delgado que delimita partes del cuerpo y rostros; son líneas continuas que siguen las curvas de las anatomías que se van adecuando según las zonas a definir.

Estas delimitaciones en bermellón son evidentes sobre todo en las zonas claras. Por otro lado, los contornos en las sombras oscuras están dados por dejar líneas de imprimatura visibles, que, además de contornear sirven para serpar figuras y generar profundidad.<sup>334</sup> (fig. 96)

Uno de los elementos que ha resultado de especial utilidad para los diversos investigadores de la pintura novohispana es la representación de textiles. Los efectos para lograr evocar las telas dependen de cada pintor y nos hablan de sus formas personales y recursos para imitar tejidos de diferentes materiales, texturas, peso, etc

→ Fig. 96a y 96b

Delimitaciones en  
bermellón.

a) brazo del Niño del  
*Descanso en la Huida a  
Egipto*.

b) Mano de San Juan  
Bautista del *Bautismo  
de Cristo*.



<sup>334</sup> Arroyo, Amador, "Aproximación a los materiales...", 222.

Estos elementos brindan naturalidad y, al mismo tiempo, dinamismo a las escenas. Por otro lado, la diversidad de texturas representadas en estas obras nos habla de un repertorio técnico para ejecutar las vestimentas de san Juan Bautista y Cristo, ajuares eclesiásticos tanto cristianos como judíos, ajuares civiles, militares y domésticos.

De forma general, podemos decir que los prendas están conformadas por telas redondeadas en sus vértices de pliegue, a diferencia de los representado por pintores anteriores e incluso coetáneos. Cada tejido tiene una caída diferente, por ello las que son más vaporosas como las de las túnicas de los ángeles, además de parecer que flotan, tienen un mayor trabajo de veladuras, a diferencia de los cortinajes que por la falta de pliegues se denota su peso y caída.

El artista, partiendo del fondo almagra, al igual que en las encarnaciones y como lo marca la tratadística de las *tres tintas*, aplicó un tono medio para la mayoría de los colores y sobre ellos fue modulando las formas con la colocación de luces, sombras y la misma transparencia hacia la imprimatura.<sup>335</sup> A pesar de que en la mayoría de las escenas hay muchos personajes representados, solo los que están en los últimos planos tienen un tratamiento menos cuidado de las telas; con pocas pinceladas el artista logró dar volumen y formas a los tejidos con diversos pinceles, variando entre planos delgados y otros más anchos según las necesidades. Soluciones similares las ubicamos en las escenas secundarias de la pintura de los *Santos Justo y Pastor* de José Juárez del MUNAL.

Gracias a la suma de la observación a simple vista, a las fotografías bajo luz visible, reflectografía infrarroja y radiografías, detectamos las variadas soluciones tomadas por el maestro para representar fielmente los textiles. En general las pinceladas son de ejecución suelta y segura, al igual que en los fondos y encarnaciones. La pintura es fluida pero densa para los tonos medios y en las luces vemos el uso de mayor carga y densidad del óleo porque las pinceladas son más evidentes. En cambio, la mayoría de las sombras son veladuras del mismo pigmento sin alba-

<sup>335</sup> “Incluso el perímetro de las formas que se encuentran en penumbra se combina con el fondo casi siempre por mezcla, óptica o material, con la capa de preparación o mediante la aplicación de veladuras de un tono similar al de ésta, creándose una gradación de color hasta su total desaparición en la sombra.” González Mozo, “La construcción de bellas ...”, 13.

yalde y con más aglutinante y vehículo, e incluso observamos veladuras de lacas. Los límites de las zonas en sombra se difuminan hacia el fondo, al mezclarse con los colores adyacentes y en otros casos definen el borde de las zonas más claras por contraste con el fondo.<sup>336</sup> De algunos ropajes, después de marcados los contornos, los redondea, aumenta o exagera y se superponen en otros colores. (fig. 97) Al respecto, incluso en los extremos de algunos campos de color encontramos el traslape de dos capas pictóricas, como ocurre con el rojo de la sombra de la túnica de la Virgen donde entra debajo del azul oscuro del manto. En el hombro de la Virgen, es perceptible que la última tela que pintó el artista fue el velo blanco. Debajo observamos, tanto porque se transparenta, como por la textura –evidente

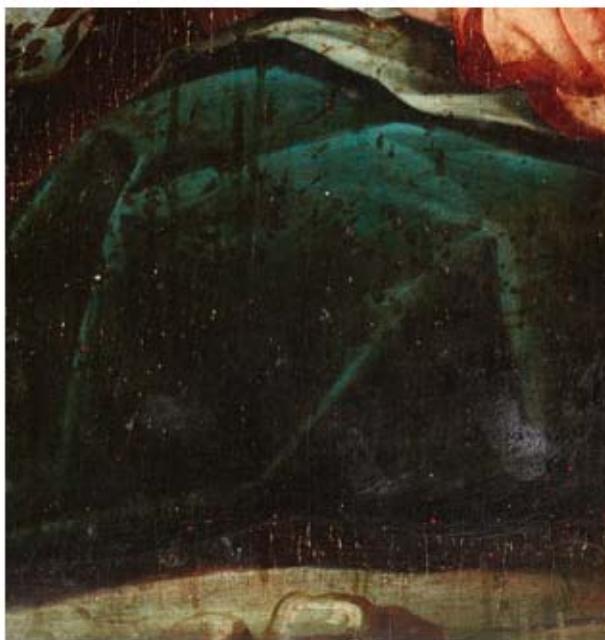


→Fig. 97a

Detalles del trabajo de paños.

a. *Bautismo de Cristo*.

<sup>336</sup> Esto parecería contraponerse a lo que expresa Pacheco: “no debe hacerse el fin de las figuras de algún color diferente del propio del fondo, porque no cause perfiles oscuros entre las figuras y el fondo”, ya que nuestro pintor sí marco los bordes debido a la superposición de tejidos de diversos personajes. Pacheco, *Arte de la pintura*, 46.



← Fig. 97b, 97c, 97d,  
97e y 97f

Detalles del trabajo de  
paños.

b) *Bautismo de Cristo.*

c, d y e) *San  
Buenaventura en el  
cónclave de Viterbo.*

f) *Descanso en la Huida  
a Egipto.*

con la luz rasante—, que el manto azul y la túnica rosa están debajo. (fig. 98) En la pintura de *La Visitación* del Museo de la Basílica, Echave aplica efectos similares a las vestimentas, sin embargo, consideramos que hace uso de movimientos más rápidos, pinceladas más cortas, con pinceles delgados y redondos. También usa colores más contrastantes, por lo que se observa una menor transición entre las luces y las sombras.



→ Fig. 98

Detalle con luz rasante  
de *Descanso en la Huida  
a Egipto.*

En la radiografía del *Cónclave*... son evidentes las pinceladas sinuosas, libres y fluidas de los ropajes, sobre todo en las esclavinas y la capas cardenalias, mismas donde las luces fueron aplicadas con tal soltura y rapidez que quedaron muy marcadas las cerdas de los pinceles planos. (fig. 99) Las radiografías corroboran el trabajo seguro y espontáneo, ejemplo de una pincelada *alla prima* en la que el artista ya no volvió a repasar. En los ropajes blancos tenemos pocas transiciones, porque en general el blanco predomina, hay sombras realizadas en gris y otras donde la



carga de blanco es menor y por consiguiente la imprimatura —por mezcla óptica— al transparentarse genera un color más oscuro. Además, en este color, todo está resuelto con modulaciones con pinceladas sueltas y ondulantes que envuelven las mismas formas. Éstas hacen que los volúmenes sean más evidentes y al mismo tiempo que las telas se vean vaporosas y con cuerpo para denotar los drapeados que se acentúan por las marcas de surcos y crestas debido al uso de pintura densa. La cantidad de vehículo y de aglutinante para que corriera el pincel, y que también habla del rendimiento de la pintura, fue clave para el artista, ya que maneja proporciones diversas según las telas que busca representar.

Este tipo de soluciones, donde la huella de la pincelada, según las necesidades de texturas, es manejada también por Echave Orio: “El recurso intencional entre dejar visible la impronta del pincel o producir las pinceladas esfumadas también se usó para representar los materiales con los que están confeccionados los ropajes y las armaduras.”<sup>337</sup> En las comparaciones con Echave Ibía, encontramos que también es notable el manejo de pliegues más redondeados lo cual Ibía aprendió

↑ Fig. 99a, 99b y 99c

Detalle de Gregorio X de San Buenaventura en el cónclave de Viterbo.

- a) Luz visible.
- b) Radiografía.
- c) Reflectografía infrarroja

<sup>337</sup> Cuadriello, Arroyo, *et al.*, Ojos, alas y patas..., 91.

de su padre –Baltasar de Echave Orio– y fue expuesto por Rogelio Ruiz Gomar.<sup>338</sup> En el análisis comparativo podemos notar que hay similitudes pero no hay elementos que denoten un mismo trabajo de taller al representar las telas, hay bordes redondeados y una cierta voluminosidad en la obra de Echave y en la de Tlalnepantla, y lo que más podría relacionarse es la forma de detallar sobre todo en los bordes de textiles como manteles, doseles, cortinajes y vestimentas. Además de seguir diseños similares para representar, por ejemplo, los sombreros de algunos hombres de la pintura de *San Juan predicando...* y de otros de la del *Camino al Calvario* del Museo de Filadelfia.

Encontramos en nuestras obras elementos del ajuar doméstico –usados de fondos o que pasan a los primeros planos– como cortinajes, doseles, manteles, mantos y alfombras. Sobre las últimas, tan ampliamente representadas en la pintura novohispana hasta el siguiente siglo, sabemos por Rogelio Ruiz Gomar y Gustavo Curiel, que “eran un componente muy apreciado del ajuar doméstico de la época virreinal y siempre tasadas alto...”<sup>339</sup> Las piezas representadas en las obras, tienen los mismos diseños geométricos blancos y rojos sobre un fondo azul oscuro. Las pinceladas para las que están en los planos más cercanos al espectador son mucho más precisas y cuidadas. El maestro usó un pincel redondo de punta para recrear, con puntillismo, la textura de las fibras a partir de toques empastados; en cambio, en la alfombra presente en el *Concilio de Lyon*, los puntos no están tan definidos ni la carga del pincel fue tanta. Un ejemplo para comparar, es la alfombra de la alcoba de la Virgen en *La Anunciación* de la Basílica de Guadalupe, la cual es muy diferente a las antes descritas; en ella, hay una atención especial a los detalles y a los diseños. La gama cromática es similar, con la inclusión de pinceladas ocre y diversos tonos de rojo; los motivos ornamentales están realizados con pinceladas más precisas, continuas y delgadas. (fig. 100)

<sup>338</sup> *Ibíd.* 571.

<sup>339</sup> Ruiz Gomar, “Nueva España: en búsqueda...”, 580.



## Detalles finales

Como últimos toques en las pinturas, el artista aplicó una serie de elementos con empastes o veladuras, sobre todo claras, ya sea en los textiles como galones, en el mobiliario, en ornamentos litúrgicos, vasos sagrados y elementos del templo judío de *La Anunciación a Zacarías*, además de rayos de luz y aureolas. Los hemos dejado para el final, ya que a partir de la observación detallada, los análisis y la bibliografía, consideramos que es lo último que el artista pintó y que también resulta ser un elemento de identificación entre los pintores. El maestro aplicó estos toques finales empastados con pequeños pinceles redondos con buena punta para lograr trazos delgados, puntos, líneas cortas, y al mismo tiempo con suficiente carga y pintura densa para lograr los volúmenes. Todos están realizados con

↑ Fig. 100a y 100b

Detalles de alfombras.

a) *San Buenaventura comulga de manos de un ángel.*

b) *San Buenaventura en el Concilio de Lyon.*



↑Fig. 101

Detalle de vestimenta de *La Anunciación a Zacarías*.

minuciosidad al representar objetos como metales, piedras preciosas, campanillas y galones, entre otros. Gracias a las fotografías con luz rasante hemos podido detectar las zonas con mayor carga y, por consiguiente, esto nos habla del manejo que fue dando el artista a cada pincelada.

Al respecto del atuendo de Zacarías, resulta importante abordarlo, ya que, si bien el artista tomó de referencia el grabado de Jean Leclerc IV, agregó detalles como el joyel de la mitra, el pectoral y detalló aún más las campanillas y las granadas del ruedo del efod. (fig. 101)

Harás el manto del efod todo de azul y en medio de él por arriba habrá una abertura, la cual tendrá un borde alrededor de obra tejida, como el cuello de un coselete, para que no se rompa. Y en sus orlas harás granadas de azul, púrpura y carmesí alrededor, y entre ellas campanillas de oro alrededor. Una campanilla de oro y una granada, otra campanilla de oro y otra granada, en toda la orla del manto alrededor.<sup>340</sup>

Este es otro de los recursos que coincide con las pinturas de Echave, la minuciosa representación de detalles como es el caso de los bordes de las telas, alfombras, joyería y orfebrería. Las dos láminas de la Basílica de Guadalupe tienen una gran riqueza en este tratamiento de estas particularidades, al igual que la del *Camino al Calvario* de Filadelfia. En las series de Tlalnepantla también encontramos este minucioso trabajo. De los elementos más coincidentes son los galones dorados

<sup>340</sup> Ex. 28, 31-34

y también los toques de luz de los metales, el uso de pinceles más finos para estas representaciones es evidente, redondos delgados y con buena punta para dar pinceladas cargadas, cortas y precisas. (fig. 102)



← Fig. 102a, 102b y 102c

a y b) Detalles de *San Buenaventura escribiendo*.

c) Detalles de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*.



→Fig. 102d y 102e

d) Detalles de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*. Luz visible.

e) Detalles de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo*. Luz rasante.



Además de los toques finales realizados con empastes, las aureolas y los rayos de luz provenientes de rompimientos de gloria son veladuras de blanco de plomo con algo de ocre. Para los nimbos el maestro usó un pincel delgado, con poca carga y más vehículo con el fin de realizar trazos fluidos, translúcidos, continuos y muy finos. Es posible ver que cada una de las aureolas –a excepción de las de Cristo que dentro tienen tres óvalos más para dar forma a las potencias– está realizada por un solo trazo que inicia sin tanta presión, ésta aumenta al centro para marcarlo más y al final se vuelve mucho más delgado y translúcido. Alrededor de la sagrada forma que el ángel da a san Buenaventura, pintó un halo de luz

poco perceptible por lo delgado de la capa pictórica, que realizó con pinceladas que parten del círculo inicial y se van extendiendo. (fig. 103) En el *Bautismo de Cristo* los rayos que emergen del Espíritu Santo los hemos podido estudiar con detenimiento. Para ello se usó pinceles planos y anchos con poca carga, pero con bastante vehículo para obtener fluidez, la aplicación fue húmedo sobre seco, ya que al ser veladuras es posible detectar los diferentes colores y formas debajo sin ninguna mezcla material entre dichas capas. Soluciones similares aparecen en *La Anunciación* de la Basílica. La representación del Espíritu Santo, en forma de paloma, rodeado de un halo y rayos de luz que se extienden y que se superponen a otros elementos compositivos, demuestran la misma técnica de aplicación, húmedo sobre seco, de veladuras fluidas y pinceladas precisas. (fig. 104)



←Fig. 103a y 103b

Líneas de las aureolas sobre las cabezas de diversos personajes.

a y b) Detalles de Descanso en la *Huida a Egipto*.

→Fig. 103c, 103d,  
103e y 103f

Líneas de las aureolas  
sobre las cabezas de  
diversos personajes.

c) Detalles de Descanso  
en la *Huida a Egipto*.

d y e) Detalle del  
*Bautismo de Cristo*.

f) Detalle de *San  
Buenaventura en el  
cónclave de Viterbo*.





\*\*\*

↑Fig. 104

Rayos que emergen del  
Espíritu Santo. Detalle  
del *Bautismo de Cristo*.

Llegando al final del capítulo más personal de esta investigación, nos interesa recalcar que nos encontramos ante lo que es la producción de un único autor, un solo pincel anónimo, cuya forma de trabajar está en sintonía con el desarrollo de la pintura novohispana del segundo cuarto del siglo XVII, pero con claras innovaciones y formas muy particulares de pintar. Una vez analizadas y comparadas las composiciones, estudiada la materialidad y la forma de pintar del artista, hemos insertado las pinturas en el contexto en el que se desarrolló y su relación con artífices contemporáneos a él.

Realizar el análisis comparativo nos ha permitido profundizar y observar mejor las obras en cuestión, tanto las de Tlalnepantla y algunas de las firmadas por Echaive Ibía. El método de Morelli consiste en realizar cotejos de formas determinadas,

y en este caso resultó complicado al no contar con elementos suficientemente iguales. Aunque encontramos puntos de confluencia, al mismo tiempo vimos elementos que no se pueden relacionar tan fácilmente, por lo que mediante este incipiente ejercicio, no podemos asegurar la intervención del taller de Echave Ibía en Tlalnepantla, pero si proponer una cercanía temporal y plástica en la creación de dichas obras. El realizar este tipo de ejercicios comparativos de pintura anónima con pintura firmada puede ayudar a filiar temporalmente obras que resultan completamente desconocidas. Consideramos necesario retomar una de las primeras hipótesis de esta investigación, en la que establecimos que las obras resultan ser un eslabón en el desarrollo de la pintura novohispana al encontrar efectos arraigados en la tradición pictórica anterior y al mismo tiempo la irrupción de nuevos códigos plásticos. Es relevante el poder vincular tanto material como plásticamente las series, a partir de los análisis y descripciones a una temporalidad más acotada. Descubrimos formas muy particulares de representar las cosas, rasgos específicos como lo es la topografía tan marcada—especialmente detectada con la luz rasante—que nos ayudó a determinar el orden de aplicación de las pinceladas, en contraste a obras —sin tanta textura— en las que resultaría más complejo realizar este análisis. Podríamos decir que el artista tiene un estilo fluido y decisivo, evidente en los pocos cambios o pentimenti detectados, además de fondos de cielos, cortinajes y arquitectura con pinceladas amplias y decididas.

Encontramos también entre las doce obras elementos que dan unidad y confirman un trabajo homogéneo en las dos series, como por ejemplo las pinceladas precisas que no requieren rectificación, que son libres, y también el uso de pintura más densa, menos fluida que deja la impronta del pincel visible casi en todas las capas. Los tipos de pinceles usados y el colorido que parte de una paleta reducida, pero que fue bien manejada por el pintor para lograr los efectos que aún son visibles —a pesar de las vicisitudes por las que han pasado— casi cuatrocientos años después.



# Conclusiones

Una vez concluidos los trabajos de investigación, con este ensayo académico hemos logrado responder a casi todas nuestras interrogantes iniciales, y aunque aún queda mucho trabajo por hacer con respecto a estas obras, reafirmamos que una investigación siempre da lugar a abre otras, por lo que consideramos que ésta es un importante inicio y efectivo trabajo de aprendizaje.

El iniciar el estudio con la historia, fue oportuno para realizar el planteamiento del contexto y la ubicación temporal del edificio y, con ello, entender las obras en conjunto con su contenedor. Este recinto cuenta con un patrimonio de la época virreinal que puede ser referencial. Junto con las tablas de este ensayo, tangencialmente y en paralelo al desarrollo del trabajo, hemos sacado a la luz otras obras poco conocidas o no atendidas por la Historia del arte. Algunos ejemplos son el san Francisco de Asís de Antonio de Torres y el retrato de Don Antonio Padilla y Ribadeneyra realizado por Juan Patricio Morlete, lo que avala, en su medida, la importancia de Tlalnepantla.

A partir de lo anterior, hemos respondido a las preguntas vinculadas con la temporalidad, factura e intervenciones de los retablos para abordar luego las fuentes grabadas y escritas de las que bebieron las series pictóricas protagonistas. Después abordamos los materiales seleccionados y empleados en las pinturas vinculados siempre con la producción coetánea, para llegar al tema central de esta investigación: la forma de pintar del artista de las tablas de la *tierra de en medio*: Tlalnepantla.

Además de volver a poner la mirada en la investigación de una de las iglesias periféricas de la Ciudad de México, este trabajo amplía el panorama de referencias y deja de lado el marcado centralismo en el estudio del arte novohispano que aún sigue imperando. Al respecto otros trabajos que igualmente han ampliado la geografía de sus piezas y, por lo tanto, han sido de referencia son el de Mirta Insau-

rralde o el de Adriana Cruz; además, claro está, que el reciente volumen interdisciplinar de *Historias del Pincel* publicado por el IIE de la UNAM. Consideramos que el acercamiento y estudio de estos bienes artísticos es un aporte de relevancia para la misma catedral, la Arquidiócesis de Tlalnepantla, y, a su vez, para la Historia del arte novohispano; así como lo han sido las últimas investigaciones sobre la escultura ligera del siglo XVI de la catedral. El ejemplo más representativo en relación con este tema, es la restauración e investigación derivada de la misma, del Cristo Resucitado (Cristo de la Ascensión) de caña de maíz de las décadas de los setenta-ochenta del Quinientos.<sup>341</sup>

Respecto al ex convento de Corpus Christi, gracias a que profundizamos en diversas fuentes, hemos logrado acotar y aclarar la cronología para su creación. El ejercicio que se realizó, siguiendo el trazado de la tesis como un trabajo integral, fue esencial para ejercitarnos en el uso de las fuentes para obtener la información y contrastarla con lo escrito por los historiadores. Comparamos la documentación con las propias obras que son las que hablan. Comprendimos la vigencia de los retablos, como han cambiado y su pervivencia. También la valoración que se les dio, lo que los llevó a ser los que se conservaron trasladándolos al presbiterio y con ello, que no fueran destruidos como los otros de los que documentamos su existencia.

Tras el análisis formal de estas maquinarias votivas, también hemos señalado que las cuatro columnas salomónicas fueron creadas posteriormente y en algún momento pasaron a formar parte de los cuerpos centrales. Su observación detallada y comparación con otros ejemplos tanto españoles como novohispanos lo confirman.<sup>342</sup> La ornamentación de gallones, asas, motivos geometrizados enfilados en marcos, etc. corresponden a la retabística que presenta columnas lisas, tritóstilas, de tipo candelero o con incipientes guirnalda retorcidas, lo que indica el primer estamento creativo de los retablos. Las columnas salomónicas como las que ahora presenta las localiza-

<sup>341</sup> Pablo Francisco Amador Marrero, “Singulares aportaciones desde la restauración para el conocimiento de la escultura ligera novohispana. El caso del Señor de la Ascensión (Cristo Resucitado) de la Catedral de Tlalnepantla, México, y su adscripción al Taller de Cortés”, en *Revista Intervención*, Año 10, no. 19, enero-junio 2019, 15-24.

<sup>342</sup> Los de Metztlán, Santa Cruz Iztacalco, Magdalena Contreras, Virgen de Constantinopla de la Catedral Metropolitana, Santa Bárbara Tlaxtepec, San Mateo Xoloc, principalmente.

mos en retablos fechados desde la década de los ochenta del siglo XVII hasta 1714.<sup>343</sup> Por su parte, no hemos logrado ubicar la posición original de los retablos dentro del inmueble, a pesar de contar con información relevante en el Archivo Histórico de la Catedral de Tlalnepantla. Si bien los mismos presentan fuertes intervenciones, por los señalados motivos ornamentales, así como su vinculación con las pinturas, podemos establecer que fueron creados antes de 1650. Sabemos que es escasa la cantidad de retablos de esta época que se conservan, y por ello, es importante que los que tratamos se hayan preservado, muy posiblemente por la indicada sustitución de sus columnas. Con lo anterior, insistimos en que éstos suman al conocimiento de un momento poco atendido, sobre todo por los escasos ejemplos que han subsistido.

Hemos reflexionado entorno a las obras, sus fuentes grabadas y escritas, las cuales estaban al alcance de los pintores del momento. Consideramos importante enfatizar la vinculación del clero regular con la vida de los santos, en particular de sus fundadores o figuras destacadas dentro de las órdenes. Si bien los religiosos fueron asiduos a solicitar series para sus conventos en esta temporalidad en España, no sucede lo mismo en la Nueva España o por lo menos no se conservan conjuntos completos similares a los de esta investigación. Estamos frente a ejemplos muy particulares, que se diferencian de las típicas grandes series sobre lienzo de vidas de santos y, a su vez, de los retablos historiados y devocionales. La vida de ambos santos –san Juan Bautista y san Buenaventura– está completamente vinculada con la orden seráfica, y el hecho de que se conserve el compendio de seis escenas de cada uno de los conjuntos, lo sitúa, de nuevo y a nuestro modo de ver, en un lugar destacado. Otros retablos narran también escenas de la vida de ciertos santos, pero hasta ahora, de esta temporalidad no tenemos noticia de alguno con tal cantidad y calidad de representaciones.

Nos interesó abordar la selección de temas relacionados con las hagiografías, la exaltación de su santidad, su conexión con Jesucristo y la Iglesia; siempre asociados a los comitentes, en este caso, los franciscanos. Los frailes seráficos eligieron a un artista que cumpla con lo solicitado, quien, además de usar las fuentes,

<sup>343</sup> Vargas Lugo, “Comentarios acerca de la construcción...”, 93. De Santiago, “Los retablos del siglo XVII...”, 140.

también recurrió a la invención con base en su experiencia. Fusionó y adaptó las composiciones de los grabados a diferentes formatos: rectangular horizontal, rectangular vertical y medio punto.

En la cuestión material, desde la selección de la madera y siguiendo la construcción lógica de las obras pictóricas, hay coincidencias con la tradición hispanoamericana. Hemos detectado el uso de oyamel para los travesaños, que si bien no fue lo más común, sí se han ubicado algunos casos. Sobre los enlizados superpuestos al soporte, es interesante aludir a la praxis del autor, la búsqueda de las telas y su ahorro. Asimismo, que dichos tejidos no tengan presencia en la textura de las pinturas, hace que la función principal de este importante elemento radique en brindar estabilidad estructural a la parte lúnea, pero también a los estratos preparatorios y pictóricos. Por ello, podemos apreciar que en algunos bordes, donde ya no alcanzó a llegar el textil, se han separado ligeramente los tablones, además, el aparejo, la imprimatura y la capa pictórica presentan problemas de desprendimiento.

Respecto al aparejo e imprimatura es importante el hecho de que su composición y características, que están en total correspondencia con el desarrollo de los tableros, se perfila para la transición a la pintura sobre lienzo. En paralelo, los resultados de los análisis de materiales los hemos contrastado con la bibliografía y hemos encontrado una correspondencia cronológica con los retablos, sumándose así a nuestra nueva hipótesis de colocar las tablas en el segundo cuarto del siglo XVII.

Otro punto para reflexionar es el colorido, el cual, a diferencia de pintores anteriores y posteriores, resulta menos variado y su construcción mucho más simple. La paleta cromática es reducida y las mezclas de colores son con blanco y negro o pardo para luces y sombras; a diferencia de las combinaciones más personales o diferentes de José Juárez. Lo novedoso de las pinturas de Tlalnepantla radica en la pincelada suelta, precisa, transiciones de color, paños redondeados y vaporosos, entre otras soluciones.

La escasez de estudios sobre la técnica de pintores de esta temporalidad –segundo cuarto del siglo XVII– y que han sido más desarrollados en la parte histórica y biográfica no tienen reciprocidad con respecto a la tecnología. Colocamos esta investigación en un punto destacable, al abordar conjuntos de obras de un autor

anónimo con una cronología acotada y en un momento de transición entre la pintura de finales del siglo XVI y la de mediados del XVII con claras innovaciones.

Es evidente que las obras comparten características con la importante producción de los Echave, pero a su vez, también participa de elementos novedosos. Al respecto refiero a Jonathan Brown ya que, sin duda nos encontramos en las pinturas de nuestro estudio con la “[...] combinación de la tradición y la innovación que caracteriza a la pintura novohispana del siglo XVII.”<sup>344</sup> Recordemos, al respecto, que también Nelly Sigaut en su estudio sobre José Juárez hace referencia a este “conflicto” entre la tradición y la modernidad de la pintura novohispana de mediados del siglo XVII.<sup>345</sup>

Como lo hemos constatado, los materiales y las técnicas no presentan cambios radicales o novedosos; por ello, nos hemos aproximado desde la identificación de la manera de pintar del artista, cómo aplicó los materiales, su destreza y la forma de resolver para delimitar su personalidad artística a partir de gustos y preferencias específicas. Conscientes de que “la pintura, reconocida y clasificada como la obra resultante de una acción creativa, una superficie bidimensional ordenada según los principios de la composición, el diseño, el color o la voluntad del artista es al mismo tiempo, una estructura tridimensional compleja”,<sup>346</sup> es que a partir de ello nos interesó incursionar en la topografía pictórica, en la que no se ha profundizado y es, en parte y en vista de la escases de análisis publicados, la gran relegada de los estudios de materialidad. Recientemente se ha aludido a ella en el texto de Pablo Amador y Elsa Arroyo sobre Juan Correa, y a partir de entonces es que este tema parece que ha comenzado a resurgir.

La comparación ha sido un método primordial en esta investigación. Siguiendo determinados modelos como el de Giovanni Morelli, en el que se comparan formas particulares representadas en las pinturas a contrastar, sugerimos desvincular la autoría de Baltasar de Echave Ibía, como había sido propuesta por Gonzalo Obregón. Si bien no era el propósito de este estudio, consideramos relevante que este tipo de aproximación puede ayudar a filiar obras o demostrar lo contrario, así como a

<sup>344</sup> Brown, “De la pintura...”, 118.

<sup>345</sup> Sigaut, *José Juárez*, 67.

<sup>346</sup> Arroyo, “La “presencia” de la imagen”, 20.

acotar cronologías. También se ha de tener en cuenta que debe ser una herramienta fundamental para la formación de los investigadores en materialidad. Ello nos ha llevado a pasar más tiempo frente a las obras que frente a las pantallas asociadas a los instrumentos científicos aplicados. Aún así, la coincidencia de materiales, la especial atención a detalles, ciertas soluciones y la paleta cromática, entre otros, nos permite proponer una cercanía plástica y temporal a Echave Ibía. Con ello, comprobamos una de las hipótesis de esta investigación en la que proponemos nuestras obras como un eslabón en el desarrollo de la pintura del siglo XVII. Además de Echave Ibía, no queremos dejar de mencionar que algunas formas y recursos plásticos que encontramos en la obra de José Juárez también nos recuerdan a las pinturas de Tlalnepantla, en específico, la pincelada más suelta y abocetada de las escenas secundarias y los segundos planos nos parecen similares a ciertos tratamientos de los personajes de las tablas en cuestión. Y es en este punto donde encontramos las soluciones innovadoras de las que hablan los referidos Brown y Sigaut.

La topografía marcada de las piezas, nos ha facilitado el estudio con el que hemos detectado formas particulares y rasgos específicos de nuestro pintor. Al mismo tiempo que, identificamos elementos que dan unidad a las dos series y confirman otra de las hipótesis que corresponde a la intervención de una misma mano en la ejecución de todas las obras.

Con este ejercicio también enfatizamos la importancia de tomarse el tiempo, el *tempo lento* y con ello *desacelerarnos* –parafraseando a Jennifer Roberts–,<sup>347</sup> para observar y analizar lo que está en nuestras manos, como objetos de estudio, como una compleja superposición de materiales y como bienes que significaron y significan algo. Lograr encontrar lo que diferencia a los pintores, no solo materialmente, sino la mano, la escuela, el taller e insertarlos en un contexto específico. Abarcar las formas de pintar que no es únicamente la aplicación del color, sino la expresividad e impronta del artista que lo hace singular y a las obras, nos han llevado a incursionar en los valles y crestas de las pinturas de la *tierra de en medio*.

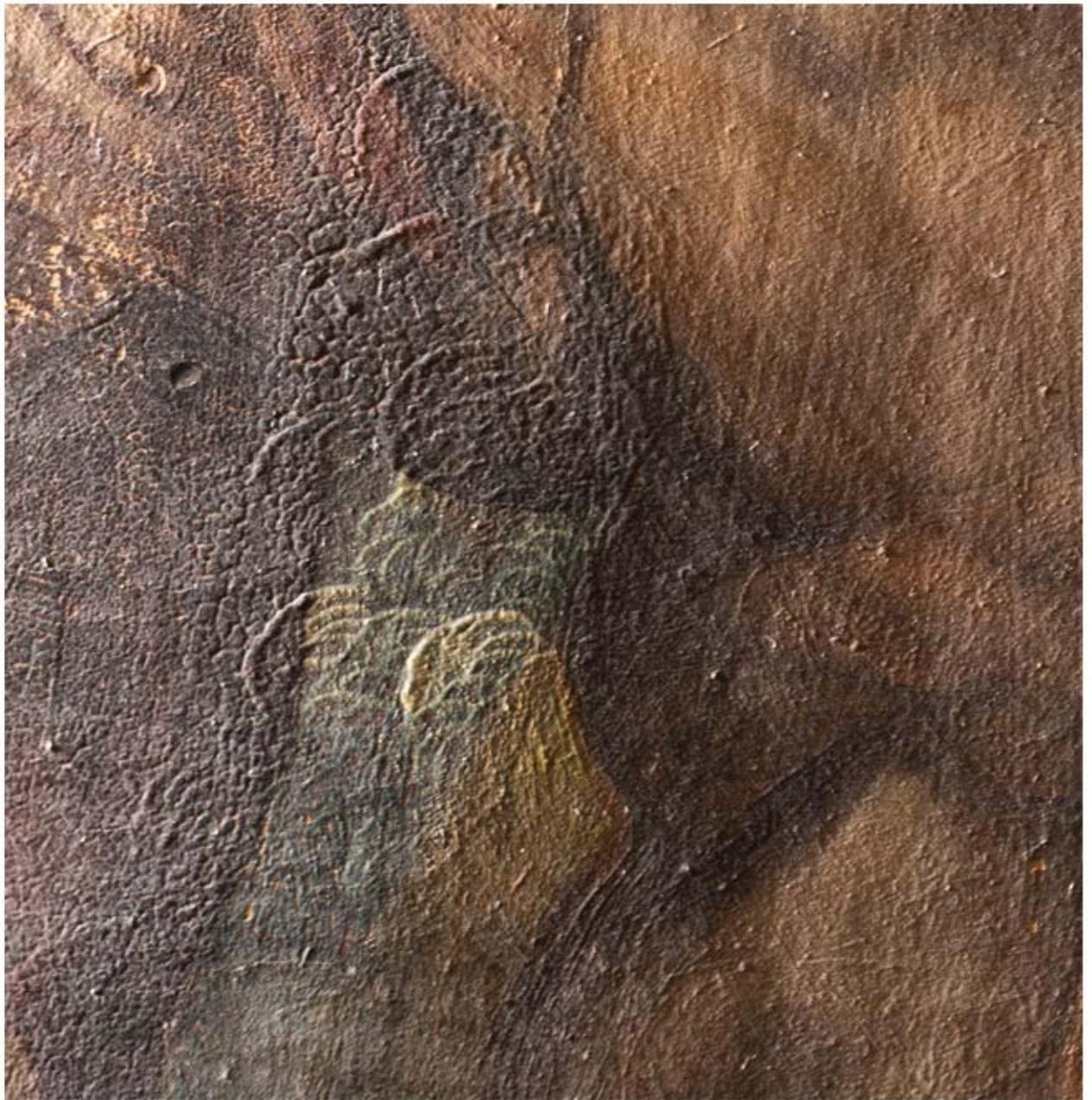
<sup>347</sup> Jennifer L. Roberts, “The Power of Patience. Teaching students to slow down, decouple from technology, and immerse themselves in learning”, *Harvard Magazine*, volume 116, número 2, noviembre-diciembre 2013, 40.

Es así como este ensayo académico responde al desarrollo de la interdisciplina en nuestro país y de las necesarias relaciones entre la historia del arte, las ciencias exactas y la conservación-restauración. Sobre este punto, consideramos relevante el hecho de que, como restauradores debemos reconocer la importancia de los métodos de la historia del arte para aproximarnos a las obras y no hacerlo solo de una manera meramente material.

Si bien, hemos respondido preguntas específicas con el estudio de estas series, al mismo tiempo surgen nuevas interrogantes vinculadas con las obras directamente y con la pintura novohispana del momento. Queda pendiente el análisis de otras de las piezas de los conjuntos y su observación con mayor detenimiento; asimismo, reclamamos considerar la producción coetánea e incluso algunas obras anteriores como las de Luis Juárez, que hasta ahora, han sido poco atendidas. Demandamos, como ejercicio propio de la historia del arte, brindarle la misma atención que se le da a los estudios de materiales, a la topografía y la manera de pintar. Éstas son las claves para identificar el desarrollo pictórico novohispano y que, como hemos ya repetido, son las grandes olvidadas.

Para finalizar, regresamos a nuestro artista, del cual no queremos dejar de mencionar que pudiera tratarse de alguno de los nombres a los que hemos aludido. Podría corresponder, y nos parece lo más probable, con un pintor conocido trabajando en otra etapa de su vida, o bien, nos encontramos ante otra mano... la del *Maestro de Tlalnepantla*. Proponemos esta nomenclatura tomando como referencia la propuesta realizada por Rogelio Ruiz Gomar para el llamado *Maestro de san Ildefonso*,<sup>348</sup> sobre pintores que trabajaron en esta misma temporalidad. Lo que sí sabemos es que estamos ante la producción de un solo pintor desconocido, pero que su forma de pintar y los materiales que usó, son afines a la pintura novohispana del Setecientos; con ciertas novedades y al mismo tiempo con un estilo muy propio que nos permite individualizarlo y sumarlo a la nómina de pintores virreinales activos en el segundo cuarto del siglo XVII.

<sup>348</sup> Ruiz Gomar, "Nueva España: en búsqueda...", 572.



Identificación de fibras y madera realizado por la M. en B. Imelda Perla García Hernández.

## Material y métodos

La muestra perteneciente a fibras textiles (M8-BM) y el entramado de fibras (M1-BC) se trabajaron mediante la técnica de desfibrado, la cual consiste en separar la muestra con ayuda de un par de agujas de disección previamente esterilizadas en una gota de agua destilada. En la primera muestra se realizó una serie de lavados para retirar el exceso de suciedad y en la segunda, al tratarse de una fibra dura, se calentó a baño María por alrededor de 1 minuto para retirar el material en la que se encontraba embebida y facilitar el desfibrado. Para las muestras de madera (M4-BC y M5-BC) se realizaron cortes a mano alzada, siguiendo los planos convencionales para el estudio de la anatomía de la madera: plano transversal, plano longitudinal tangencial y plano longitudinal radial. Se realizaron preparaciones en fresco con una gota de agua destilada y en montaje de gelatina-glicerizada.

En el caso de las muestras pertenecientes al grupo de las coníferas (M4-BC y M5-BC) se tomó como base el IAWA *List of microscopic features for softwood identification* para los términos y nomenclatura de las descripciones anatómicas (Comité IAWA, 2004). En cuanto a la organización de los niveles taxonómicos se siguió la clasificación propuesta por Christenhusz *et al.* (2011). Respecto a las muestras pertenecientes al grupo de las angiospermas se siguió la clasificación propuesta por el APG IV y el *Catalogue of Life: 2019 Annual Checklist* (Rosko *et al.*, 2019). Las preparaciones microscópicas se observaron bajo un microscopio de luz transmitida con objetivos de x5, x10, x20, x50 marca Olympus BX53.

Las microfotografías se tomaron con una cámara Olympus SC 100. La estadística descriptiva contempló 25 mediciones, para las muestras de madera fueron la longitud y número de células de los radios en el total de láminas obtenidas por muestra (sólo en aquellas muestras donde fue posible medir) con ello se obtuvo la media, desviación estándar y el intervalo de mínimo y máximo. En la muestra de fibras textiles sólo se midió el diámetro y el mínimo y máximo. Las mediciones se obtuvieron con el programa *Olympus cellSens Entry* 2009-2017.

## Resultados

### Muestra: M1-BC enfibrado

#### Posición taxonómica

Angiospermas

Monocotiledóneas

Superorden Lilianae

Orden Asparagales

Familia Asparagaceae

Género *Agave* L.

**Descripción de la muestra.** Fragmento de fibras duras donde se aprecian paquetes de fibras (Figura 1-A y B). En éste se observan elementos conductores (vasos espiralados) (Figura 1-C).

**Descripción microscópica.** Presencia de haces compuestos de fibras elementales con cristales prismáticos (Figura 1-D), vasos espiralados (Figura 1-E) y fibras en forma de listón (Figura 1-F).

**Comentarios.** Algunas de las especies del género *Agave* de donde se extraen fibras para la fabricación de, por ejemplo, cordeles, sogas, reatas, etcétera, son: *Agave americana* L., *A. angustifolia* Haw., *A. applanata* Koch ex Jacobi., *A. cantala* Roxb. (no se conocen poblaciones silvestres), *A. durangensis* Gentry., *A. filifera* Salm-Dyck., *A.*

*impressa* Gentry., *A. inaequidens* Koch., *A. potrerana* Trelease., *A. salmiana* Otto ex Salm-Dyck subsp., *A. schidigera* Lemaire., *A. striata* Zucc., *A. sisalana* Perrine y *A. fourcroydes* Lem. Las especies *A. filifera* y *A. inaequidens* presentan distribución en el Estado de México, es más, esta última especie se encuentra en bosque de encino-pino, pino-encino y **pino-oyamel**. Los fragmentos de madera aquí analizados corresponden a la última asociación vegetal de pino-oyamel (Vázquez-García et al., 2007).

→Fig. 1

A) Vista general del fragmento M1-BC enfibrado. Escala = 1 mm.

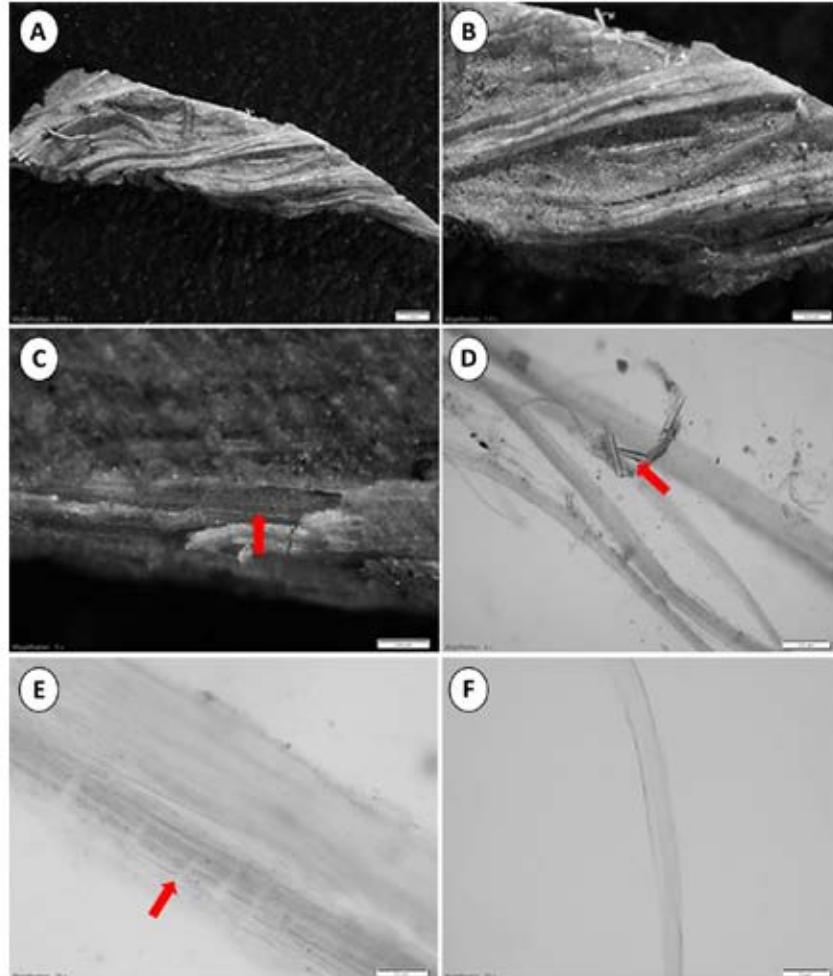
B) Detalle del paquete de fibras. Escala = 500  $\mu$ m.

C) Detalle de elemento de conducción (flecha). Escala= 200  $\mu$ m.

D) Paquete de fibras elementales y cristales prismáticos (flecha). Escala = 200  $\mu$ m.

E) Paquete de vasos espiralados (flecha). Escala = 50  $\mu$ m.

F) Fibra en listón. Escala = 50  $\mu$ m.



## **Muestra: M4-BC travesaño**

### **Posición taxonómica**

Clase Equisetopsida

Subclase Pinidae

Orden Pinales

Familia Pinaceae

Género *Abies* Mill

**Descripción de la muestra.** Fragmento de madera con dimensiones de 1 cm de ancho y 7 mm de alto (Figura 2-A y B).

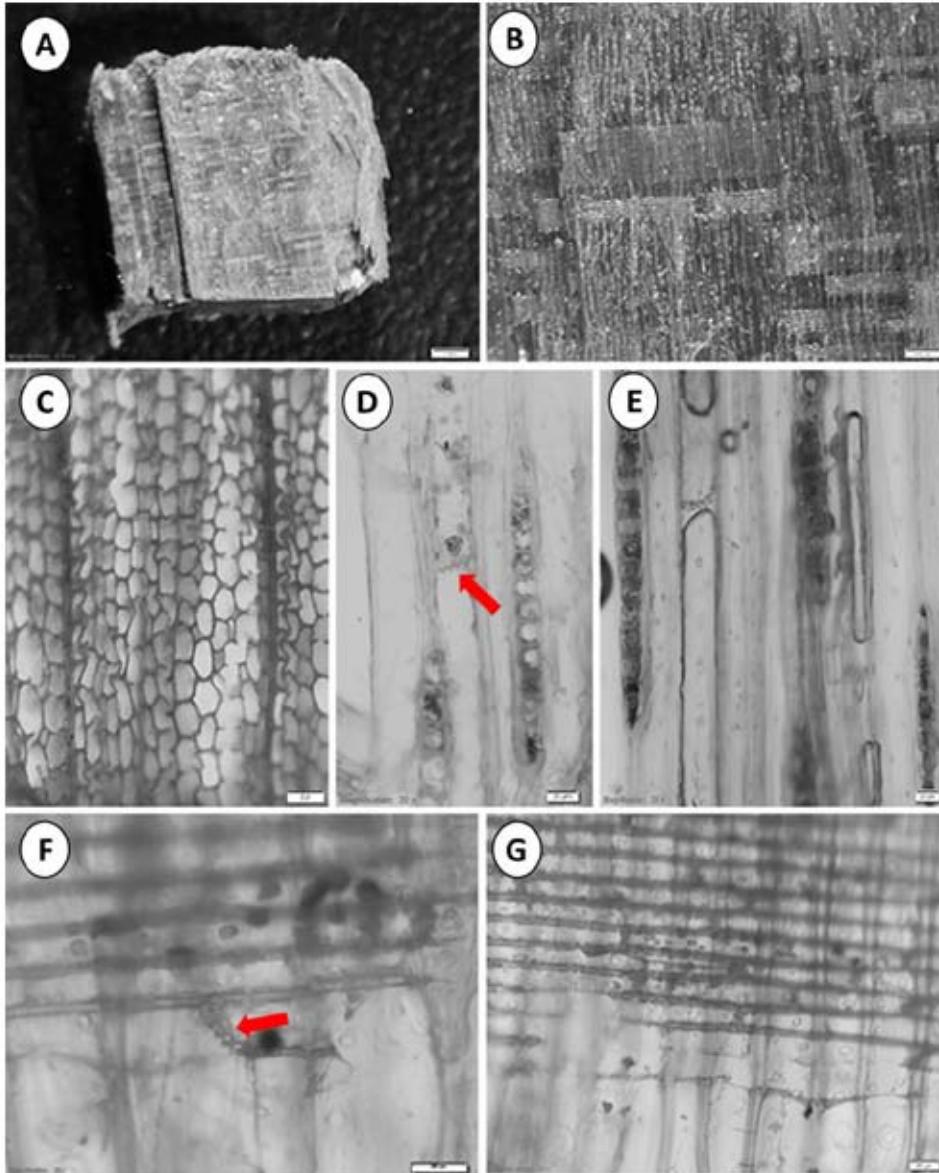
**Corte transversal.** Traqueidas de contornos cuadrangulares (Figura 2-C) con transición abrupta.

**Corte tangencial.** Radios medianos, uniseriados de 3 a 22 células de alto (10),  $sd= 4.410$  y longitud promedio de  $213.5 \mu\text{m}$  ( $117.09\text{-}385.75 \mu\text{m}$ ),  $sd= 72.166$ . Las paredes terminales transversales del parénquima son nodulares (Figura 2-D). Presencia de punteaduras en la pared tangencial de la traqueida (Figura 2-E). Presencia de cristales prismáticos.

**Corte radial.** Punteaduras areoladas intertraqueales de forma circular, dispuestas en filas uniseriadas de tipo abietinoide (las punteaduras se presentan principalmente espaciadas entre sí y pocas haciendo contacto entre ellas). Paredes horizontales punteadas y paredes finales del parénquima radial noduladas con contenido oscuro (Figura 2- F). Las punteaduras del campo de cruce son de tipo taxodioide, principalmente 2 por ventana (Figura 2-G).

**Comentarios.** Los caracteres antes mencionados los presenta el género *Abies* Mill (oyamel). De acuerdo a Greguss (1955) la presencia de cristales prismáticos, una capa verrugosa en las paredes de las traqueidas y punteaduras tipo taxodioide en los campos de cruce pueden considerarse caracteres diagnósticos de *Abies*. Otros

caracteres con menos valor como, por ejemplo, parénquima axial con paredes transversales nodulares, parénquima radial con paredes horizontales punteadas y paredes finales nodulares también son característicos de este género. Sin embargo, también se han reportado punteaduras de tipo piceoide principalmente en madera tardía (García-Esteban *et al.*, 2002, 2004). Es importante mencionar, que no existen diferencias anatómicas de tipo cualitativo que puedan usarse para diferenciar entre especies (García-Esteban *et al.*, 2009) por lo que en este análisis la identificación se deja a nivel de género. En cuanto a la distribución de este género para México, tenemos las siguientes especies: *Abies concolor* (Gordon y Glend.) Lindl. ex Hildebr., *A. durangensis* Martínez, *A. flinckii*, *A. guatemalensis* Rehder, *A. hickelii* Flous y Gaussen, *A. hidalgensis* Debreczy, I. Rác y Guízar, *A. religiosa* (Kunth) Schltl. y Cham., *A. vejarii* Martínez y *A. coahuilensis* (Gernandt y Pérez-de la Rosa, 2014; Villaseñor, 2016). De acuerdo a la procedencia de las piezas, la especie *Abies religiosa* (abeto, pinabeto) con distribución en Aguascalientes, Chiapas, Colima, Ciudad de México, Durango, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, México, Michoacán, Morelos, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz y Zacatecas (Villaseñor, 2016) es la especie que presenta la distribución más central en el país, además de ser la más abundante y donde se han registrado diferentes tipos de usos, por ejemplo, en la fabricación de papel y en la construcción de estructuras ligeras (INEGI, 2001).



← Fig. 2

A) Vista general del fragmento M4-BC travesaño. Escala = 1mm.

B) Corte radial donde se aprecian los campos de cruce. Escala = 200  $\mu$ m.

C) Sección transversal (ST). Traqueidas de contorno cuadrangular. Escala= 50  $\mu$ m.

D) Sección tangencial (STA). Radios uniseriados y paredes terminales transversales del parénquima nodulares (flecha). Escala = 20  $\mu$ m.

E) (STA) Punteaduras areoladas. Escala = 20  $\mu$ m.

F) Sección radial (SR). Paredes horizontales punteadas y paredes finales del parénquima radial noduladas (flecha) con contenido oscuro. Escala = 20  $\mu$ m.

G) (SR). Las punteaduras del campo de cruce son de tipo taxodioide, principalmente 2 por ventana. Escala = 20  $\mu$ m.

## Muestra: M5-BC tablón

### Posición taxonómica

Clase Equisetopsida

Subclase Pinidae

Orden Pinales

Familia Pinaceae

Género *Pinus* L.

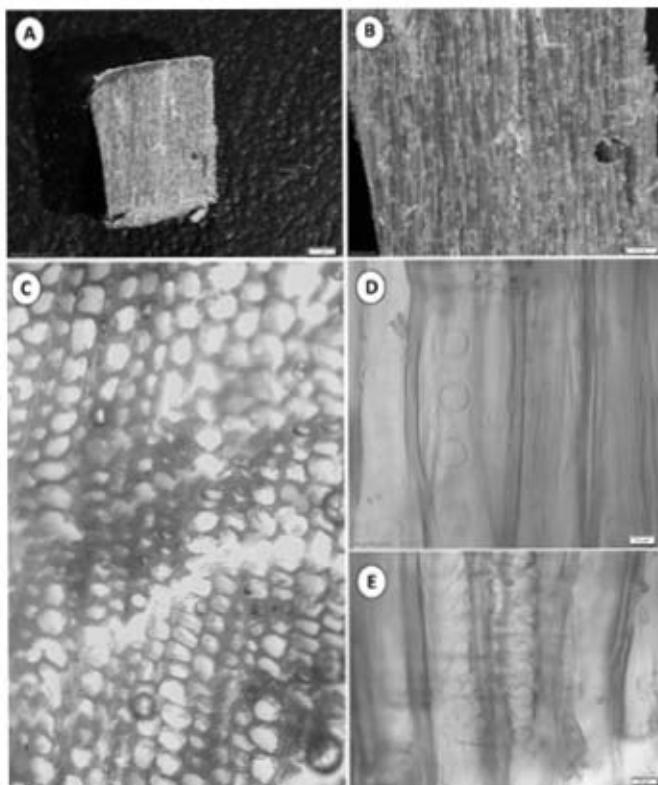
**Descripción de la muestra.** Fragmento de madera con dimensiones de 0.5 mm de ancho y 7 mm de alto. En este fragmento los cortes resultaron bastardos (en observación microscópica se observa una mezcla del corte longitudinal radial y tangencial), por lo que los caracteres anatómicos difícilmente se pudieron observar.

**Corte transversal.** Traqueidas de contorno poligonal.

**Corte tangencial.** Radios uniseriados.

**Corte radial.** Punteaduras intertraqueales uniseridas. Punteaduras del campo de cruce de tipo pinoide, de 1 a 2 por campo.

**Comentarios.** Aunque los elementos anatómicos no se observaron con claridad, por el tipo de punteadura en los campos de cruce (punteaduras tipo pinoide) se considera al género *Pinus* L. Dentro de este género, las siguientes especies presentan una distribución céntrica dentro del país: *Pinus ayacahuite* C. Ehrenb. ex Schltdl., *P. cembroides* Zucc., *P. devoniana* Lindl., *P. douglasiana* Martínez., *P. durangensis* Martínez., *P. hartwegii* Lindl., *P. herrerae* Martínez., *P. lawsonii* Roetzl ex Gordon, *P. leiophylla* Schiede ex Schltdl. & Cham, *P. maximinoi* H.E. Moore, *P. montezumae* Lamb., *Pinus oocarpa* Schiede ex Schltdl., *Pinus patula* Schiede ex Schltdl. & Cham., *Pinus pringlei* Shaw., *Pinus pseudostrobus* Lindl. y *Pinus teocote* Schiede ex Schltdl. & Cham (Gernandt y Pérez-de la Rosa, 2014; Villaseñor, 2016). De entre todas estas especies, las de uso comercial son: *Pinus ayacahuite*, *P. cembroides*, *P. leiophylla*, *P. montezumae*, *P. oocarpa*, *P. patula*, *P. pseudostrobus* y *P. teocote* (INEGI, 2001).



←Fig. 3

A) Vista general del fragmento M5-BC tablón. Escala = 1mm.

B) Detalle de una de las caras del corte bastardo. Escala = 500  $\mu$ m.

C) Sección transversal (ST). Traqueidas de contorno poligonal. Escala= 100  $\mu$ m.

D) Sección “radial” (SR). Punteaduras areoladas en una sola serie. Escala = 20  $\mu$ m.

E) Punteaduras tipo pinoide del campo de cruce. Escala = 20  $\mu$ m.

### Muestra: M8-BM fibras

Clase Magnoliopsida

Orden Malpighiales

Familia Linaceae

Género *Linum* L.

Tanto la trama como la urdimbre corresponden a la especie *Linum usitatissimum*.

**Descripción de la muestra.** Fragmento de fibras con cabos de trama y urdimbre (Figura 4-A y B).

**Descripción microscópica.** Fibras de origen liberiano de diámetro irregular, con dislocaciones en forma de X distribuidas de manera equidistante a lo largo de la fibra (Figura 4-C), lumen angosto y paredes internas amplias (Figura 4-D). El diámetro promedio fue de 15.876  $\mu\text{m}$  e intervalo de 9.12-19.89  $\mu\text{m}$ .

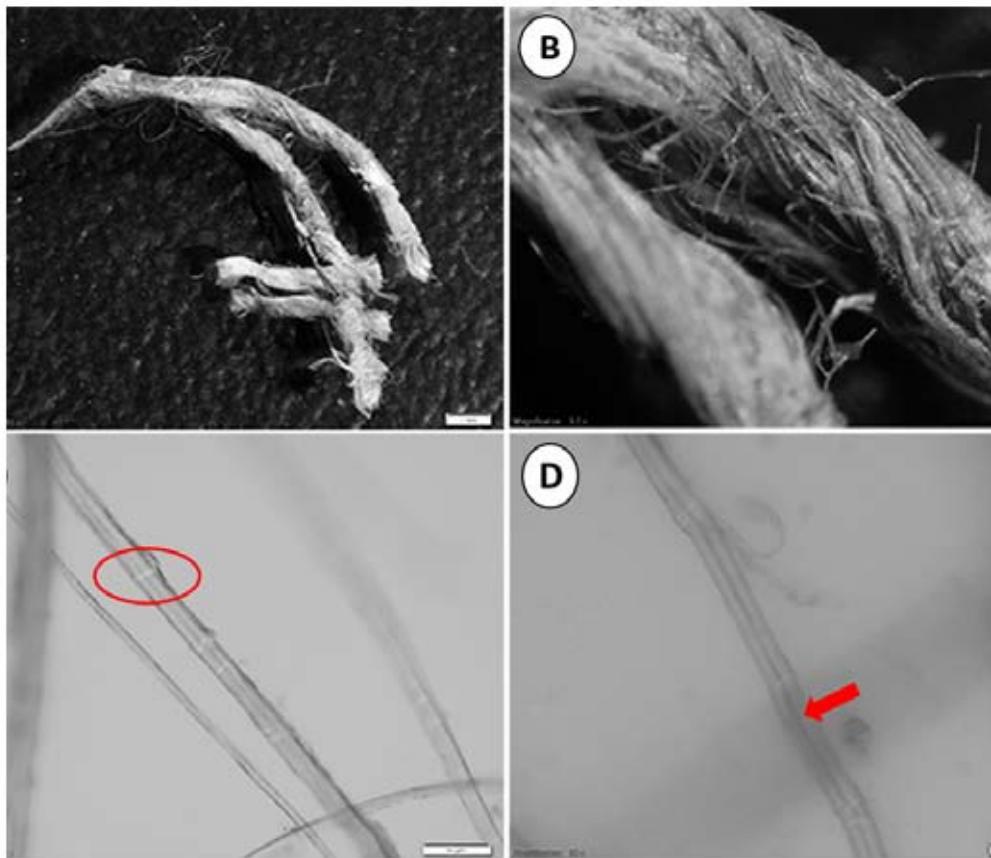
→Fig. 4

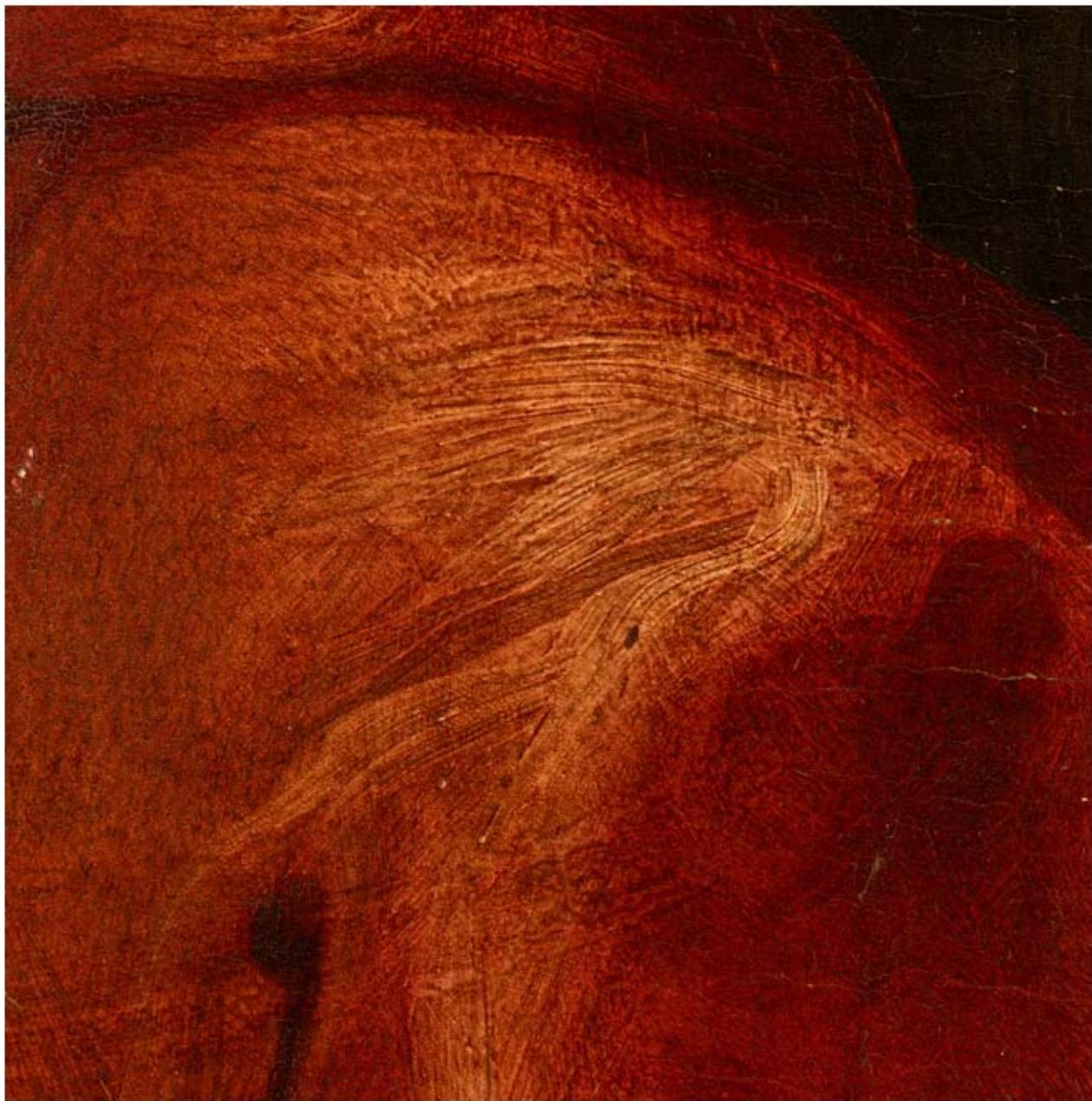
A) Vista general del fragmento M8-BM trama y urdimbre. Escala = 1 mm.

B) Detalle del conjunto de fibras. Escala = 200  $\mu\text{m}$ .

C) Detalle de las dislocaciones en forma de X (círculo). Escala= 50  $\mu\text{m}$ .

D) Fibra donde se aprecia el lumen angosto (flecha). Escala = 20  $\mu\text{m}$ .





# Fuentes consultadas

- Alberigo, Giuseppe, Alberto Melloni, L. Perrone, U. Proch, P. A. Yannopoulos, M. Venard, J. Wohlmuth. *Historia de los concilios ecuménicos*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- Alcalá, Luisa Elena. *Pintura en Hispanoamérica*. Madrid: Fomento Cultural Banamex, 2014.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. “Singulares aportaciones desde la restauración para el conocimiento de la escultura ligera novohispana. El caso del Señor de la Ascensión (Cristo Resucitado) de la Catedral de Tlalnepantla, México, y su adscripción al Taller de Cortés”, en *Revista Intervención*, Año 10, no. 19, (enero-junio 2019).
- \_\_\_\_\_, Pedro Ángeles, Elsa Arroyo, Eumelia Hernández. "Y Hablaron De Pintores Famosos De Italia. Estudio Interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", *Anales del Instituto De Investigaciones Estéticas* XXX, no. 92, (2008).
- Amoros, León, y Bernardo Aperribay. *Obras de san Buenaventura*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1965.
- Angelone, Elisa. “La cannonizzazione di san Bonaventura”, [http://www.doctorse Raphicus.it/images/annate/1983\\_029-054\\_Stano.pdf](http://www.doctorse Raphicus.it/images/annate/1983_029-054_Stano.pdf) (Consultado el 20 de enero de 2021)
- Angoso de Guzmán, Diana, Ángel Llorente, *Las técnicas artísticas 3*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza/Akal, 2005.
- Arroyo Lemus, Elsa Minerva. “Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

- \_\_\_\_\_. “Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura”. Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- \_\_\_\_\_. Los Murales De Tlayacapan. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 41 (115). <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2019.115.2699>, (2019).
- \_\_\_\_\_, Sandra Zetina, Eumelia Hernández, Tatiana Falcón, José Luis Ruvalcaba, Laura Mancilla, Alfredo Nieto, “XVI Century Colonial Panel Paintings from New Spain: Material Reference Standards And Non-Destructive Analysis of Mexican Retablos”, en *9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalén Israel, 2008.
- \_\_\_\_\_, Manuel Espinosa, Eumelia Hernández. “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, no. 100, (2012).
- Arroyo Moreno, María del Rocío. “El retablo del siglo XVII en la Capital de la Nueva España”, tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Bargellini, Clara. “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXI, (1999).
- Benedicto XVI, *Holy men and women of the middle ages and beyond*. Vaticano: Ignatius, 2012.
- Bomford, David Christopher Brown, Ashok Roy. *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. España: Ediciones del Serbal, 1998.
- Brown, Jonathan, Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica del genio*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1998.
- \_\_\_\_\_. “De la pintura española a la pintura novohispana. 1550 a 1700”, en *Pintura en Hispanoamérica*. Madrid: Fomento Cultural Banamex, 2014.
- Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.
- Butler, Alban. *Vida de los santos*, tomo IV. México: C. I. John W. Clute S. A., 1964.

- Cano Baca, Nathael, Alejandra Quintanar Isaías, Elsa Minerva Arroyo Lemus, José Luis Ruvalcaba Sil, Edgar Casanova González, Manuel Espinosa Pesqueira, Ana Jaramillo, Eumelia Hernández, Jazziel Lumbreras Delgado. 2019. “Testigo Material De Un Retablo Desaparecido: Conjunto Tabular Del Ex Convento De San Francisco Tepeyanco Tlaxcala”. *Revista Intervención* Año2, no. 20.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. España: AKAL, 2015.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura en la Nueva España*, México: UNAM, 1983.
- Cavillac, Michel. “La figura de San Juan Bautista en el *Guzmán de Alfarache*” en *Melanges de la Casa de Velázquez* 33, no. 2, (2003), <https://journals.openedition.org/mcv/276>. (Consultado el 20 de noviembre del 2019)
- Castañeda Hernández, María Magdalena. “José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750 a 1780”. Tesis de maestría en Estudios de arte, Universidad Iberoamericana, 2016.
- Celano, Tomasso. *Vita di S. Francesco*. Asís: Edizioni Porziuncola, 2012.
- Códice Franciscano*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889.
- Cruz Lara, Adriana. “De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Cuadriello, Jaime, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Eumelia Hernández. *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en El martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.
- Cuesta Hernández, Luis Javier. “Conforme al arte de arquitectura. Un intento de explicación a la presencia de Serlio en Nueva España y sus contextos” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 41, (2010), 63-76.
- Dardes, Kathleen, Andrea Roth. *The Structural Conservation of Panel Paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1995.
- De Castro, Manuel y Álvaro Huerga Melquiades Andres. “San Buenaventura”, conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española los días 4 de febrero y 11 y 13 de marzo de 1975 con motivo del centenario del gran teólogo. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976.

- Del Guercio, Gelsomino. “Quando san Bonaventura resuscitò un bambino morto”, 20 enero de 2021, [https://www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/approfondimenti\\_francescani/quando-san-bonaventura-resuscito-un-bambino-morto-39109](https://www.sanfrancescopatronoditalia.it/notizie/approfondimenti_francescani/quando-san-bonaventura-resuscito-un-bambino-morto-39109) (Consultado el 23 de enero de 2021)
- De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada*. España: Alianza, 2015.
- De Vetancourt, Fray Agustín. *Teatro mexicano: Descripción Breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*. México: Imprenta de Y. Escalante y Ca., 1870.
- Fernández, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: IIE-UNAM, 2002.
- Fernández, Martha. “Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Carmuel y Guarino Guarini en la Arquitectura novohispana” en Quintana. *Revista de Estudios do Departamento de Historia del Arte*, no. 7, 2008, 13-43.
- Fernández Félix, Miguel. *Rojo Mexicano. La grana cochinilla en el arte*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017.
- Finaldi, Gabriele, María del Carmen Garrido Pérez, *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.
- Fundación Thyssen-Bornemisza. *Zurbarán. Una nueva mirada*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.
- Gabaldón García, Araceli, Pilar Ineba Tamarit,, *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. España: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2010.
- Garrido Pérez, María del Carmen. *El Greco pintor. Estudio técnico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- Garrido Pérez, María del Carmen. *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.
- Garza Villegas, Claudia Alejandra y Naitzá Santiago Gómez. “Eighteenth-century canvases of easel painting from New Spain: the case of the Apostolate Series of Atizapan, Mexico”, *Actas del Conserving Canvas Symposium*, en prensa.
- Gayo, María Dolores y Maite Jover “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España” en *Boletín del Prado*, Tomo XXVIII, no. 46, Madrid: 2010.

- Gibson, Charles. *Los aztecas bajo dominio español 1521-1810*, México: Siglo XXI Editores, 2007.
- González Mozo, Ana. Carracci. *Venus, Adonis y Cupido*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.
- González Leyva, Alejandra. *Tlaxcala: la invención de un convento*, México: FFyL-UNAM, 2014.
- Gutiérrez Haces, Juana. *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*. México: IIE-UNAM, 2011.
- Gutiérrez Arriola, Cecilia, Consuelo Maquívar. *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*. México, IIE-UNAM, 2004.
- Halcón, Fátima. *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2009.
- Hendriks, Ella, Shannon Hughes. *Van Gogh's brushstrokes: marks of authenticity?*. Amsterdam: 2009.
- Hermens, Erma. "Technical art history: The synergy of art, conservation and science" en *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*. Leiden: Brill, 2012.
- Insaurrealde Caballero, Mirta Asunción. "La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices". Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Jiménez Santos, Perla Miriam. "Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catálogo e itinerario artístico". Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Johnson, Richard, Ella Hendriks, Igor J. Berezhnoy, Eugene Brevdo, Shannon M. Hughes, Ingrid Daubechies, Jia Li, Eric Postma, James Z. Wang. "Image Processing for Artist Identification. Computerized analysis of Vincent van Gogh's painting brushstrokes.", *IEEE Signal Processing Magazine*, Julio 2008.
- Jover, Maite, María Dolores Gayo, "This they use in Madrid "the ground layer in paintings on canvas in 17th century Madrid", en *Symposium of Committee for Conservation Working Group for Art Technological Source Research*. Bruselas: ICOM, 2012.

- Katzew, Ilona. *Pintado de México. 1700-1790. Pinxit Mexici*. Mexico: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017.
- Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- López Austin, Leonardo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- López Mora, Rebeca. *Otomíes y Mexicanos en la tierra de en medio: pueblos indios en el norponiente del Valle de México*. México: UNAM, 2011.
- \_\_\_\_\_. “La intervención e intromisión de los curas en los pueblos de indios durante las Reformas Borbónicas: Naucalpan y Tlalnepantla,” *Hispania Sacra*, LXIII, no. 128, julio-diciembre 2011.
- Lorite Cruz, Pablo Jesús. “Liturgia estricta en la iconografía de la pintura de Francisco de Zurbarán” en XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán en el 350 Aniversario de su muerte 1598-1664, (2014).
- Madrid Alanís, Yolanda. “La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca”, *Revista Intervención*, vol. 1, no. 1, ene-jun. 2010.
- Madrigal, Santiago. “Concilios”, en *Nuevo diccionario de teología*. Madrid: Editorial Trotta S. A., 2005.
- Mahon, Dorothy, Silvia Centeno y Louisa Smieska. “Cristóbal de Villalpando’s Adoration of the Magi: A Discussion of Artist Technique” en *Latin American and Latinx Visual Culture*. 1. Estados Unidos de América: 2019, 113-121.
- Martín González, Juan José. *El retablo barroco en España*. Madrid: Editorial al Puerto, 1993.
- Marínez, Raymundo C. Miguel Ángel Ruz Barrio. *Piedras y papeles. Vestigios del pasado*. México: El Colegio Mexiquense, 2017.
- Manselli, Raoul. *Dizionario Biografico degli Italiani*, volumen 11, 1969, [https://www.treccani.it/enciclopedia/bonaventura-da-bagnoregio-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bonaventura-da-bagnoregio-santo_%28Dizionario-Biografico%29/) (Consultado el 13 de febrero de 2021)
- Meseguer, Juan. *San Buenaventura*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1969.
- Molano, Juan. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*. ed. Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

- Montagner, Cristina, Jesus Rui, Nuno Correia, Márcia Vilarigues, Rita Macedo & Maria João Melo. "Features combination for art authentication studies: brushstroke and materials analysis of Amadeo de Souza-Cardoso." *Multi-media Tools and Applications*. 75. 10.1007/s11042-015-3197-x. (2016).
- Moyssén, Xavier. "Pedro A. Prado, un pintor del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, (1971), vol. X, no. 40.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008.
- Mundy, Barbara E. y Aaron M. Hyman. "Out of The Shadow of Vasari: Towards a New Model of The 'Artist' in Colonial Latin America" en *Colonial Latin America Review* 24, no. 3, (2015).
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871.
- Pérez Galdeano, Ana María. "Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 40, (2009).
- Pulido, Mónica. *De la latencia a la elocuencia. Diálogos entre el historiador del arte y la imagen*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Escuela Nacional de Estudios Superiores, 2017.
- Rampley, Matthew, Thierry Lenain. *Art History and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, Leiden-Boston: Brill, 2012.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. t. I, vol. 2. Barcelona: Del Serbal, 1996.
- Rivero Weber, Lilia y Alejandra Quintanar Isaías, *Pintura sobre tabla. Detección temprana del deterioro por un método comparativo de su estructura celular*. México: Fideicomiso Cultural Franz Mayer, 1992.
- Roy, Ashok. *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Ruiz Gomar, Rogelio. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España* T. II. México: INBA-UNAM, 2004.
- Schenone, Héctor. *Iconografía de los santos*, vol. I. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

- Sigaut, Nelly. *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- Sumano González, Rita. “Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX”. Tesis de licenciatura de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2010.
- Stoichita, Víctor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal, 2000.
- Stols Witlox, Maartje. “Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1550-1900: analysis and reconstructions”. Tesis de doctorado en Historia técnica del Arte, Universidad de Amsterdam, 2014.
- Torres Jiménez, Raquel. “Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media” en *Hispania Sacra* LXV, Extra I, (enero-junio 2013).
- Torre Revello, José. “Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (Siglos XVI- XVIII)”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. VI, no. 1, (1956).
- Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. México: Imprenta Universitaria, 1965.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Renacimiento en México. Artistas y retablos*. México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1982.
- Van Dantzig, Maurits. *Pictology: An Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures*. Leiden: E. J. Brill, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Vincent? A New Method of Identifying the Artist and his Work and of Unmasking the Forger and his Products*. Amsterdam: Keesing, 1952.
- Vargaslugo, Elisa, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Pedro Ángeles. *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. México: IIE-UNAM, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Juan Correa, su vida y obra*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Los retablos de la Ciudad de México, siglos XVI al XX*. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., 2005.

- \_\_\_\_\_. “Comentarios acerca de la construcción de retablos en México, 1687-1713” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, no. 62, (1991), <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1991.62.1603>.
- Vidal, Pablo. *El retablo en Puebla*. México: tesis de maestría en Historia del Arte, en curso, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vite, Elizabeth. “Pintar con blanco Saturno. Rastreo de la tecnología y usos del albayalde en la pintura novohispana”. Tesis de maestría en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Van Ginhoven, Sandra. *Connecting Art Markets. Giulliam Forchondt’s Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*. Boston: Brill, 2017.
- Yale University Art Gallery, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de las artes y cultura de Sevilla. *El joven Velázquez. La educación de la Virgen de Yale restaurada*. New Haven: Yale University Art Gallery, 2014.
- Zavala Cabello, Mónica Marisol. “La paleta del pintor novohispano. Los pigmentos y la representación del color”. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Zetina, Sandra, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Eumelia Hernández, “La dimensión material del arte novohispano”, *Revista Intervención*, vol. 5, no. 10, (jul-dic. 2014).

## Archivos

Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Legajo de Tlalnepantla, “Inventario de objetos en la Parroquia de Tlalnepantla de Corpus Christi”.

Archivo Histórico de la Catedral de Tlalnepantla.

Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles, Departamento del Dominio Público, oficina de templos y anexidades, Secretaría del Patrimonio Nacional.





