



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

# CÓMO PINTAR A LO FLAMENCO: EL LENGUAJE PICTÓRICO DE MARTÍN DE VOS Y SU ANCLAJE EN LA NUEVA ESPAÑA

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE  
PRESENTA:

## ELSA MINERVA ARROYO LEMUS

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. JAIME CUADRIELLO AGUILAR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ASESORES:  
DRA. ROSARIO GRANADOS  
UNIVERSIDAD DE CHICAGO

DR. JOSÉ LUIS RUVALCABA SIL  
INSTITUTO DE FÍSICA

DRA. ALEJANDRA GONZÁLEZ LEYVA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. PABLO ESCALANTE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., SEPTIEMBRE DE 2015



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.



# Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>9</b>
<b>I. El contexto</b>	
<b>Sobre Flandes y “lo flamenco”: geografía, mercado y comercio del arte</b>	<b>25</b>
El contexto histórico y la conformación política de los Países Bajos	
El apogeo comercial de Amberes	
El período de la revuelta iconoclasta	
La producción continua de arte religioso durante el período de revueltas	
Las estrategias del mercado de obras de arte en Amberes	
El gremio de san Lucas de Amberes	
El comercio de arte de Amberes hacia los territorios españoles	
Consideraciones sobre el comercio de arte de Flandes hacia Sevilla y los territorios americanos	
La circulación de las imágenes de Martín de Vos desde su contexto de producción	
<b>II. El sujeto, su personalidad</b>	
<b>Las fuentes biográficas</b>	<b>77</b>
Martín de Vos, célebre pintor de Amberes	
Las pinturas de Martín de Vos en España	
<b>III. Los objetos, su peculiaridad</b>	
<b>Cómo asimilarse a “lo flamenco” en la Nueva España: el programa pictórico de Martín de Vos</b>	<b>101</b>
¿Una serie pictórica? La problemática de la procedencia, comisión, ubicación y contexto original	
Pesquisa indiciaria: las obras del altar mayor de la antigua catedral de México	
La trayectoria de los modelos y la traducción de las invenciones de Martín de Vos en dibujos y pinturas	
Rastreo iconográfico del modelo flamenco de San Miguel arcángel	

**IV. Las características tecnológicas de la serie de Martín de Vos y la emulación de las soluciones plásticas a “lo flamenco” en el ámbito novohispano** **159**

Un cuadro de Andrés de Concha en Cuautitlán: *La Asunción de la Virgen*  
La estructura pictórica de los cuadros de Cuautitlán  
Los soportes de tela  
Bases de preparación y *primuerset*  
La paleta cromática de *La Asunción de la Virgen*  
La estratigrafía del color en las obras de Martín de Vos: capas y pigmentos  
Los pigmentos azules y amarillos  
Los paños rojos, violetas y amarillos de lacas orgánicas  
Las encarnaciones  
Los empastes  
Sobre las firmas e inscripciones  
Composición y representación: las figuras monumentales y el paisaje  
La impronta de Martín de Vos: estrategias técnicas, efectos plásticos, color y fórmulas de representación  
El dibujo preparatorio  
El “labrado” del color  
La imitación de la naturaleza  
El “barrido del color”: efecto distintivo del taller de Martín de Vos

**V. Teoría y práctica. La pintura flamenca en la teoría del arte y el dominio técnico del óleo** **281**

La noción de Flandes bajo la mirada de la teoría del arte: algunas fuentes  
El dominio flamenco de la técnica del óleo  
El aceite como material del arte  
La tradición y el saber técnico  
Los estudios científicos para la identificación del aceite en la pintura de los Países Bajos  
El empleo del óleo en el arte flamenco del siglo XVI  
Notas acerca del uso del óleo en la pintura de Simón Pereyng y Andrés de Concha

**Reflexiones conclusivas y programáticas** **313**

El papel de lo flamenco en la tradición local novohispana del siglo XVI

**Lista de figuras** **331**

**Fuentes consultadas** **355**

**Créditos fotográficos** **379**

# Agradecimientos

Hace ya diez años que recibí la invitación de la doctora Elisa Vargaslugo para colaborar en un proyecto sobre la pintura novohispana del siglo XVI. No me queda duda de que aquella iniciativa me permitió decantar los temas en los que me he especializado tanto en mi tesis de maestría como en la presente tesis doctoral. Por ello, mi primeras líneas son para ella, agradeciéndole la convocatoria a discutir de manera interdisciplinaria sobre el arte novohispano a partir del trabajo de campo y la revisión de la historiografía. Investigadora pionera, destaco también su entusiasmo por la planeación de nuevas investigaciones en torno al estudio de la técnica y los materiales, específicamente, como responsable del proyecto CONACYT CB2012/179601 “Historias de pincel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España”, en el que se inserta esta investigación.

El Dr. Jaime Cuadriello, tutor principal de esta tesis, me ha enseñado a entender y explicar con rigor y método las problemáticas alrededor del estatuto y significado de las imágenes, y la comisión y agencia del conjunto pictórico que aquí se estudia. Le agradezco la guía, las sugerencias, las discusiones, las críticas, las supresiones, los libros prestados, la amistad con la que me acompañó durante el proceso, en suma, las muchas aportaciones al contenido que devinieron en la estructura que hoy tiene el trabajo. Profesor entrañable, no exagero en decir que sus cursos, publicaciones y asesorías han impulsado un ambiente intelectual muy estimulante para el desarrollo actual de la historia del arte como disciplina.

Agradezco a mis cuatro tutores, Rosario Granados, Alejandra González Leyva, Pablo Escalante y José Luis Ruvalcaba por sus aportaciones y sugerencias para dimensionar en profundidad las partes que conforman esta investigación desde las perspectivas de sus propias especialidades.

A Pedro Ángeles Jiménez debo un reconocimiento especial por ayudarme a repensar las aristas de este estudio durante nuestras innumerables charlas sobre la pintura virreinal y por su compañía en las *Historias de Pincel* desde que apenas era un sueño.

A Eumelia Hernández, colega y amiga que disfruta como nadie del acercamiento a la obra de arte. A ella debo las bellas fotografías que refuerzan o confirman los argumentos de este trabajo y además, varias ideas surgidas del intercambio sobre la iconografía y las fuentes del arte virreinal. Gracias por el enorme trabajo de edición de imagen para esta versión final.

Tatiana Falcón y Sandra Zetina, amigas y colegas del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, me han enseñado e impulsado a imaginar y a concebir diferentes maneras de aproximación al estudio

del arte. Les agradezco por dejarme acompañarlas y también por ir conmigo en las divertidas campañas de búsqueda e interpretación para conocer más acerca de la materialidad del arte en su intersección entre la conservación y la historia.

Los miembros del proyecto *Historias de Pincel* han contribuido de diferentes formas en las etapas que dan soporte a esta investigación, subrayo el apoyo de Edén Zárate en la búsqueda y paleografía de los documentos que dan sustento histórico a esta tesis; a Pablo Amador y Clara Bargellini, por la discusión crítica de otras posibilidades de explicación y el planteamiento de cuestiones que actualizan la historiografía sobre los aspectos históricos y artísticos de la pintura del siglo XVI; a Ricardo Alvarado, Teresa del Rocío González Melchor y Patricia Peña quienes colaboraron con el registro fotográfico. A los investigadores y especialistas que desde las áreas científicas me ayudaron a resolver los problemas alrededor de la constitución material de las pinturas: Alejandra Quintanar y Ana Jaramillo del Laboratorio de Anatomía de la Madera de la Universidad Autónoma Metropolitana, Manuel Espinosa Pesqueira del Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares y Víctor Santos colaborador del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte e investigador del Instituto Nacional de Antropología en Historia. A José Álvaro Zárate, Octavio Alejandro Meza Orozco y Nora Ramos, profesores de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente quienes tuvieron a su cargo la toma radiográfica con equipo de Rayos X de los cuadros de Cuautitlán y a José Luis Velázquez y Francisco Chavolla de la Facultad de Veterinaria de la Universidad Nacional Autónoma de México quienes llevaron a cabo la radiografía digital de los cuadros de Martín de Vos estudiados en el proyecto. No omito mencionar la asesoría de Consuelo Valverde Larrosa, investigadora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, durante las tomas radiográficas.

A Marina Straulino y a Agustín Espinosa, restauradores en práctica privada, les agradezco haber aceptado colaborar con el proyecto para garantizar el acceso seguro a las pinturas. A Marina Straulino se debe la planeación y contrato de los andamios para el análisis de las pinturas de Cuautitlán, así como la limpieza superficial del retablo. Agustín Espinosa se encargó de los trabajos de manipulación y traslado de la obra de Martín de Vos *Tobías y el ángel* que se resguarda en la catedral de México.

Asimismo, expreso mi gratitud a los estudiantes asociados al proyecto *Historias de Pincel* que llevaron a cabo un fuerte trabajo de análisis de materiales o tareas de apoyo a la investigación: Edgar Casanova, Pieterjan Claes, Valentina Aguilar, Miguel Ángel Maynez, Malinali Wong, Dulce María Aguilar Tellez, Alma Evangelina Delgado Robles, Mayra Dafne Manrique Ortega, María Angélica García Bucio, Alejandro Mitrani Viggano, Kilian Laclavetine, Elizabeth Vite, Verónica Lona Díaz, Nathael Cano Baca, Carlos Monares, Yareli Cebada, Erandi Avilés y Fernanda Reyes de la Peña.

Respecto a los análisis científicos puntuales, agradezco el trabajo de Marisa Gómez del Área de Investigación y Formación, Sección de

Análisis de Materiales del Instituto del Patrimonio Cultural de España quien llevó a cabo la caracterización del aglutinante de *La Virgen del Perdón* mediante cromatografía de gases con espectrometría de masas (CG/MS). Asimismo, esta investigación fue apoyada por los proyectos CONACYT 131944 MOVIL II y PAPIIT UNAM IN402813 ANDREA II para el uso de los métodos no destructivos con los equipos portátiles.

Fue fundamental el intercambio de ideas y de maneras de aproximación al conocimiento de la técnica de Martín de Vos que entablé con Erma Hermens durante nuestra estancia en Amberes y en Gante. Le agradezco su generosidad al compartir su experiencia en el estudio material del arte y por aceptar colaborar con el proyecto *Historias de Pincel* para el análisis de los aglutinantes y las lacas empleados por De Vos. De igual modo, expreso mi gratitud por contactar con Lizet Claessens, conservadora del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes para obtener acceso pleno a las bodegas y talleres del museo.

La cadena de contactos que me permitió realizar las investigaciones en Amberes la inició Francisco Mederos Henry, mente brillante y amigo generoso, de quien me sorprende su capacidad para generar redes y destacar en todas las áreas de estudio en las que se interesa. Agradezco a Karen Bonne y Yolande Deckers por toda la información y apoyo para el registro de las pinturas de Martín de Vos en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes.

Quiero hacer una mención particular a los investigadores que me ayudaron con mis pesquisas en tierras flamencas: César Manrique, Anne Judong, Catherine Verleysen, Sabine van Sprang, Valerie Herremans, Nico Van Hout y Ria Fabri.

Una tesis en la que se integra el análisis de la técnica y materiales del arte no tendría lugar sin la anuencia de las personas que colaboran en las instituciones encargadas de la protección, estudio, resguardo y conservación del patrimonio cultural. Agradezco especialmente a las autoridades eclesiásticas de la catedral de San Buenaventura Cuautitlán que hicieron posible el estudio técnico *in situ* de las obras de Martín de Vos, específicamente a Guillermo Ortiz Mondragón, obispo de la diócesis de Cuautitlán y a los presbíteros René Carrera Sánchez y Samuel Macías Chávez, rectores de la catedral de Cuautitlán en distintos periodos. También reitero mi gratitud a la gente de Cuautitlán que estuvo involucrada durante la temporada de estudio *in situ*, movidos sólo por su interés en el conocimiento y la preservación del legado artístico de su comunidad: Alberto Sánchez Rodríguez, lingüista e historiador, Luis Córdoba, cronista y sobre todo, al arquitecto Fernando Rodríguez Rueda, quien gestionó toda la investigación de campo, hizo el levantamiento arquitectónico del retablo mayor y la nave del templo y aceptó formar parte del proyecto *Historias de Pincel*.

De igual manera, manifiesto mi atento reconocimiento a las autoridades del Museo Nacional del Virreinato, su director Abel Ramos Soriano, la investigadora Verónica Zaragoza, la conservadora-restauradora Xochipilli Rossell y todo el equipo de colaboradores del

departamento de museografía y restauración quienes, en febrero de 2014, nos facilitaron las cosas para realizar el estudio del cuadro *San Juan escribiendo el Apocalipsis*.

En octubre de 2013 se llevó a cabo el estudio técnico del cuadro *Tobías y el ángel* en la catedral de México gracias a la colaboración de la Dirección General de Sitios y Monumentos (CONACULTA-INBA) a través de su director, el arquitecto Raúl Delgado Lamas y el responsable de los trabajos de conservación en la Catedral, el arquitecto Enrique Varela Argote con su equipo de colaboradores.

Para complementar los análisis comparativos del *corpus* de Martín de Vos se estudió el cuadro *Susana y los viejos* (perteneciente a la colección Pérez Simón), durante la exposición museográfica *Manierismo. El arte después de la perfección*, organizada por el Museo Nacional de San Carlos en 2014. Agradezco a las autoridades del museo, Carmen Gaitán Rojo, directora, Ana Leticia Carpizo, subdirectora y Marco Antonio Silva Barón, curador, por las gestiones correspondientes. Además destaco la colaboración y profesionalismo de Susana Herrera y Ariel López, personal adscrito al museo.

Desde su planteamiento y hasta su conclusión esta tesis se benefició de los apoyos de movilidad e investigación otorgados tanto por el programa de posgrado en historia del arte como por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Agradezco enormemente a Deborah Dorotinsky y a Renato González, por el apoyo recibido durante sus gestiones. Me enorgullece afirmar que solo bajo el paraguas de la UNAM podría haberse desarrollado un trabajo como el que ahora presento.

En la recta final conté con las sugerencias bibliográficas e iconográficas de Sergi Doménech García así como con el apoyo de Elizabeth Vite y Mónica Zavala para la revisión del texto y la bibliografía, a ellos expreso un sincero agradecimiento.

En el plano personal, a la familia Arroyo Lemus: mi padre Crisóforo, mi hermano y hermanas, y mis queridos sobrinos porque éste también es un logro de todos nosotros. Y a mi familia extensa, los Morales Tenorio, por alentarme a terminar el trabajo. De manera especial, a las mujeres, Mónica, Arte, Ana, Vero, Cris, Paola y Carmela porque me ayudaron a entender cosas importantes de la vida y me prestaron sus brazos cariñosos para cuidar a mi hermoso Samuel mientras concluía el texto.

Le dedico esta tesis a mi esposo, Isaac Morales, quien me ha acompañado en los viajes, ha leído cada página de las distintas versiones y ha discutido conmigo todas las pesquisas sobre Martín de Vos (personaje que parece haberse hospedado en casa durante todos estos años).

# Introducción

The life of the world, materially manifest,  
once exorcised in the name of readability and rationality,  
has returned to haunt us.  
Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History*, 53.

La especificidad de la pintura novohispana –así como concepto histórico y genérico– ha sido el tema *marco* que acompañó mi tránsito desde el campo de la restauración como práctica de taller hacia la historia del arte, tratando de comprender las perspectivas en el ejercicio de esta última disciplina, impulsada por preguntas sobre el estatuto, función y significado de la imagen. No estoy segura si yo escogí a la pintura como objeto de estudio o ella a mí, lo cierto era que los lienzos novohispanos se *aparecían* siempre inquiriéndome a resolver algún problema y, de pronto, me di cuenta de que resultaban el material perfecto para investigar e interpretar, experimentando diversas maneras descriptivas de *mirar*, derivadas del privilegio que permite una aproximación cercana con las obras de arte.

Como conservador–restaurador, siempre se toma partido por el tipo de tratamiento que ha de realizarse a una obra; en determinado momento se debe elegir qué aspectos de la constitución matérica, de la forma y de la historia particular del objeto se van a salvaguardar y hacer evidentes y cuáles se van a suprimir. De acuerdo con David Bomford, el conservador edita la historia visible del objeto y selecciona sus narrativas particulares, presentándolas ya tamizadas para la interpretación del historiador.<sup>1</sup> Intervenir o dejar las cosas como están supone de cualquier manera un riesgo o una posición crítica. El hecho de haber intervenido sobre la *materia* que constituye una pintura, a veces para bien y otras para mal, sembró en mí la necesidad de entender cómo los objetos del pasado han llegado a nuestro presente a pesar de haber sido sujetos de múltiples cambios de significado y valor. Las preguntas acerca del por qué y para qué restaurar se volvieron casi una obsesión profesional.<sup>2</sup>

El interés por encontrar una respuesta más integral me condujo a buscar modelos de explicación sobre cómo interactúan las obras del pasado con sus receptores, desde el momento en que fueron creadas y hasta hoy. Defendí, desde la antropología del arte, la noción de la

<sup>1</sup> David Bomford, “The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings” en *Personal Viewpoints. Thoughts about Painting Conservation*, ed. Mark Leonard (Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 2003), 4.

<sup>2</sup> En el planteamiento de las preguntas básicas como paso previo a cualquier intervención sobre una imagen me apoyo en el texto del historiador belga Paul Philippot “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I” en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, eds. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1996), 268-274.

presencia de las obras como objetos culturales que tenían algo que las preservaba de la destrucción del tiempo y del olvido. Ese algo, ahora lo sé, es su *agencia*. Alfred Gell hablaba de la relación entre las personas y los objetos situados en un sistema de acción en dos sentidos y en donde las cosas –los objetos artísticos– también mantienen una agencia que produce secuencias causales de eventos: “las cosas hacen que sucedan cosas”.<sup>3</sup> Para mí, las imágenes, sujetos de la memoria, se afianzan al devenir de los grupos humanos, incluso sin importar el espacio geográfico que les dio origen; son objetos desplazables que rebasan el horizonte temporal de su creación y por ello, son polivalentes. No todas las imágenes corren con la misma suerte, algunas desaparecen como sus mismos usuarios. Es así que la historia del arte también se ocupa de ejemplos que trascienden a la decantación del tiempo.

La noción de la imagen como un elemento de reconfiguración permanente del pasado o el lugar donde se conjugan los planos históricos convocados por la memoria ha sido formulada por Georges Didi-Huberman:

En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente esta nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.<sup>4</sup>

Considerar, pues, la superposición de tiempos históricos en una imagen es detenerse en su poder anacrónico. El anacronismo es la sumatoria de tiempos sobre una imagen. Resulta necesario como modo de conocimiento cuando el pasado eucrónico, es decir, el pensamiento generado en el momento en que se originó la imagen, el lugar del artista y su tiempo, es insuficiente para su comprensión.<sup>5</sup> Esta tesis traza la historia de la presencia de cinco pinturas de Martín de Vos (Amberes 1532-1604) llegadas a la Nueva España en la década de 1580 y que han sido objeto de numerosos desplazamientos e intervenciones, incluso manipulaciones, a lo largo del tiempo.<sup>6</sup> Desde mi punto de vista, el estudio de las obras de Martín de Vos requería encontrar una explicación para la estratificación de los múltiples tiempos acumulados en las pinturas, abrir el álbum –o sumergirse en su materia–, para volver a recordar las etapas de su historia particular. Y es este fenómeno acumulativo y proyectivo lo que el trabajo que presento trata de analizar en múltiples viajes de ida y vuelta.

<sup>3</sup> Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford, Clarendon Press, 1998), 19.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011), 32.

<sup>5</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 42.

<sup>6</sup> En la catedral de México se conserva la obra: *Tobías y el ángel*; en el acervo del Museo Nacional de Virreinato está *San Juan escribiendo del Apocalipsis* y en la catedral de Cuautitlán hay tres pinturas: *San Pedro*, *San Pablo* y *San Miguel Arcángel*, éstas conforman el programa del altar mayor junto con un cuadro de factura novohispana: *La Asunción de la Virgen*, atribuida a Andrés de Concha según se expondrá a lo largo de esta tesis.

Hacer y escribir la historia de la agencia de las imágenes implica trabajar todo el tiempo en el territorio de la interpretación asincrónica y se opone a las perspectivas que buscan entender la obra sólo en su momento de creación, o que promueven “descubrir” su significado original y la manera en la que el arte sólo “refleja” su contexto social, político o económico.<sup>7</sup>

La presencia de la imagen en sus diferentes estadios de tiempo ha dejado indefectiblemente sus huellas marcadas en la *materia* que la constituye, más allá de su representación. Las respuestas de los receptores frente al objeto se manifiestan también en la ubicación, dimensiones, aspecto y estructura física de cada objeto cultural. Debido a lo anterior, el estudio del arte desde el punto de vista de su materialidad se ha perfilado para mí como el modelo de explicación al que no se le escapan las interacciones y desplazamientos de las cosas. Hablo de un proceso en el que el investigador se “encuentra” con la obra de arte y a partir de ella plantea preguntas básicas sobre su autor, la tecnología de la época que la originó, sus cambios de significado y su relación con los contextos culturales en cada una de sus etapas de “vida”. La historia del arte de este tipo se escribe del presente al pasado y es más pertinente cuanto más se desconoce del objeto. El estudio de la materialidad es una vía para la descripción y la interpretación del arte cuando son escasos los documentos, testimonios de primera mano, opiniones, narraciones, versos o panfletos contemporáneos a su momento de creación, esto es, cuando no hay fuentes que permitan conocer lo que se ha llamado “el ojo de la época” o la forma particular de cada sociedad de percibir el arte.<sup>8</sup> Tal es el caso del grupo de imágenes que aquí se estudian.

Las “experiencias” reunidas en la trayectoria de las pinturas de Martín de Vos, es decir, sus cambios espaciales y temporales, han hecho que hoy se consideren como imágenes descontextualizadas, separadas entre sí, aunque en realidad, todas formaban parte de una serie que salió del taller del pintor en Amberes como un conjunto articulado y con un destino específico.

Esta investigación busca responder una pregunta básica: ¿cuál, más allá de su autoría, fue el modo de “operar” de las imágenes de Martín de Vos como artefactos desde que arribaron a la Nueva España en el siglo XVI? Derivadas de lo anterior, se suman otras preguntas que partieron de la consideración de las imágenes como agentes de la memoria, testigos y contenedores del sentido que los receptores y “usuarios” de cada época les confirieron: ¿cuáles han sido las condiciones y estadios de cambio de valor de las pinturas? y ¿es posible rastrear la presencia de las imágenes y dibujar con ello su historia de vida, es decir, su “biografía cultural” como objetos susceptibles de trascender y transformarse?

La elaboración de cualquier biografía supone una selección de hechos, los cuáles son interrupciones en la continuidad o en la lógica de vida del objeto producidas cuando éste cambia de valor, es decir, cuando deja de ser útil en un contexto dado. Igor Kopytoff ha definido

<sup>7</sup> Aquí retomo el análisis de Keith Moxey sobre las tendencias de la historia del arte en el siglo XX dentro del pensamiento Occidental en: *Visual Time. The Image in History* (Durham y Londres: Duke University Press, 2013), introducción.

<sup>8</sup> Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (Barcelona, Gustavo Gilli, 2000), 60.

cuáles son las posibilidades de hacer biografías de las cosas, al señalar los cambios de valor inherentes a su estatus dentro de las edades o etapas por las que ha atravesado el objeto cultural.<sup>9</sup>

Esta perspectiva de análisis también me resulta central para la argumentación de la tesis pues las cinco pinturas de Martín de Vos que llegaron a estas tierras en el último tercio del siglo XVI no se mantuvieron “fijas” en el programa iconográfico para el que hicieron el viaje trasatlántico sino que cambiaron de valor al ser reubicadas, mutiladas y “restauradas” en distintos espacios desde la misma época virreinal.

Pero la discusión principal sobre la que se estructura la tesis ha sido que las pinturas de Martín de Vos integraban el efímero programa del altar mayor de la catedral vieja de México que dotaba al poder eclesiástico de un mensaje salvífico y redentor en tiempos de Contrarreforma. Lo he calificado de efímero porque el conjunto fue *desmontado* poco tiempo después y los cuadros ubicados en distintos espacios; así quedó en el olvido el hecho de su pertenencia a una misma serie iconográfica. Hasta el siglo XX, se les *descubrió* nuevamente, consideradas en la historiografía como importantes ejemplos del arte “flamenco”, piezas que contribuyeron en la construcción de la identidad artística de la Nueva España.<sup>10</sup>

Además de establecer una explicación sobre la posible comisión de las pinturas de Martín de Vos para la antigua catedral de México, el trabajo perfila otros elementos para pensar en la circulación y transferencia de las imágenes en el mundo “global” del imperio hispánico durante el último tercio del siglo XVI.<sup>11</sup> Hoy puedo afirmar que las imágenes de Martín de Vos fueron producidas como obras destinadas al mercado de exportación basada en el estudio de sus características físicas: telas bastas, pigmentos comunes y una aplicación rápida y económica de las capas de color. Este tipo de obras podrían haber sido conducidas a cualquiera de los rincones del imperio, desde los espacios peninsulares o los territorios virreinales, hasta las capillas provinciales de las ciudades pertenecientes al complejo sistema de organización política y administrativa al que se ha denominado “monarquía compuesta”.<sup>12</sup> Una estructura que permitía el control y la movilidad de los intercambios artísticos en un grado que no deja de sorprendernos.

<sup>9</sup> Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process” en *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Nueva York: Cambridge University Press, 1986), 66.

<sup>10</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), 16 y Rogelio Ruiz Gomar, “Unique expressions. Painting in New Spain”, en *Painting a New World, Mexican Art and Life, 1521-1821*, ed. Donna Pierce (Denver: Denver Art Museum, 2004), 55.

<sup>11</sup> En la afirmación del alcance universalista del imperio hispánico sigo el texto de Tomas DaCosta Kauffman, “Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural” en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII, I*, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 87-135.

<sup>12</sup> John H. Elliott, *España, Europa y el Mundo de Ultramar (1500-1800)* (Madrid: Taurus Ediciones Santillana, 2009), 29-54.

Esta investigación se desarrolló en la intersección de dos esferas de conocimiento: una fue la búsqueda e interpretación de fuentes documentales, lo que constituye la tarea propia del historiador, y la otra, el análisis de las imágenes en sí mismas y que compete a la historia de la técnica del arte o *technical art history*, como se ha definido a la disciplina que combina la investigación de la historia del arte con el examen detallado de los objetos, la reconstrucción experimental de las técnicas pictóricas y sus modos de aplicación, y la caracterización de los materiales por medio de métodos científicos.<sup>13</sup>

La aplicación de recursos de la ciencia para conocer la naturaleza de los materiales, las prácticas y los procedimientos de trabajo propios del taller del artista es un área de conocimiento que tiene ya una larga tradición. Los análisis científicos desarrollados en el ámbito internacional desde finales del siglo XIX, como elementos auxiliares de la restauración y conservación de obras artísticas, se dividen en dos grandes grupos: los que estudian la superficie de las piezas sin tocarlas (técnicas de registro de imagen, examen por medio de radiaciones especiales y métodos de caracterización no destructiva), y los que requieren de toma de muestras para la caracterización química y físico-química de los materiales orgánicos e inorgánicos presentes en las obras.<sup>14</sup>

Sobre todo, el arte de los llamados “primitivos flamencos” ha sido centro de atención de los estudios técnicos desde que el químico belga Paul Coremans impulsara en 1953 el análisis exhaustivo de *El Cordero Místico* de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck. Dada la cantidad de obras estudiadas, hoy se conoce a detalle lo que hay detrás de la enorme variedad de recursos y efectos pictóricos que caracteriza el arte flamenco: el dibujo preparatorio, las maneras de aplicación del color, las mezclas de pigmentos, cargas y aglutinantes que componen la pintura, así como el trabajo de pincelada característicos de un artista o vinculados a los asistentes de un mismo taller.<sup>15</sup>

Creo, en definitiva, que los estudios matéricos están cambiando nuestra percepción de la historia del arte, y sin embargo, aún no hay estudios suficientes sobre la pintura flamenca del siglo XVI, que como

<sup>13</sup> Jilleen Nadolny y Mark Clarke, et al., “Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I-VII” en *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (Londres/Nueva York: Routledge, 2012), 3.

<sup>14</sup> Entre los primeros laboratorios que realizaron análisis científicos de obras de arte se encuentra el laboratorio de la Royal Society of Arts en Londres (1871) el Instituto Doerner en Munich (1937), el Staatliche Museen en Berlín (1888), el laboratorio de investigación del Museo Británico en Londres (1919) y el departamento de conservación perteneciente al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (1928). Ver: Jilleen Nadolny, “A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century” en *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (Londres/Nueva York: Routledge, 2012), 336-340.

<sup>15</sup> Jeltje Dijkstra, “Technical Examination” en *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, eds. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren y Henk van Veen (Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2005), 292-328.

se verá a lo largo de esta investigación, ha sido desplazada por la preponderancia del arte de las centurias precedentes y subsecuentes, privilegiando tanto a las figuras del siglo XV, los primitivos flamencos, como al triunfo de los maestros del siglo XVII, y dejando un hueco respecto a la producción de los artífices del norte de Europa que retomaron, citaron y reinterpretaron el arte del Renacimiento.

En el ámbito mexicano, la aplicación de exámenes científicos a los objetos artísticos se ha desarrollado desde mediados del siglo XX dentro de las instituciones gubernamentales encargadas por ley del estudio, conservación y protección del patrimonio cultural, es decir, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, y paralelamente, en contextos universitarios. De manera señera y ante la carencia de fuentes documentales para construir sus interpretaciones, los estudios arqueológicos cuentan con una larga tradición de aplicaciones arqueométricas.

Respecto al estudio científico de pinturas, si bien desde la década de 1930 el artista e historiador del arte Abelardo Carrillo y Gariel, comenzó a buscar colaboraciones con especialistas para aplicar metodologías científicas como son los rayos X, las microscopías y la microquímica para el estudio del arte mexicano,<sup>16</sup> es un hecho que el avance de los métodos de examen ha acompañado a los procesos de conservación y restauración de las obras de arte, y en los últimos años, ha experimentado un impulso mayor al ser llevado a cabo en espacios universitarios como el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, creado en 2001, los proyectos de estudio del patrimonio cultural mediante el uso de equipos y técnicas de análisis no destructivos impulsados en el Instituto de Física de la UNAM desde el 2005 y el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA) unidad académica adscrita al Colegio de Michoacán, que abrió sus instalaciones en 2009.

\* \* \*

Entré a formar parte del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM como becaria y estudiante de servicio social en el verano de 2004; Tatiana Falcón era entonces la coordinadora del área. Ahí aprendí sobre las posibilidades del estudio del arte desde su materialidad. Me formé y disfruté con los planteamientos acerca de las prácticas y procesos de creación del arte, con la reproducción de los procedimientos y las tecnologías artísticas de cada época. Uno de los primeros proyectos de experimentación en los que participé fue el taller de tintura de fibras de lana, seda y algodón con colorantes naturales. Desde ese momento me atrajo la consideración del aspecto “físico” del objeto como punto de partida

<sup>16</sup> Pedro Ángeles Jiménez, “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte” en *Historia del arte y restauración, 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa*, ed. Clara Bargellini (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000), 125-137. Una versión corregida de este artículo esta disponible en: <https://pedroangeles.wordpress.com/2007/03/11/abelardo/>, consultada en junio de 2015.

para la interpretación de su historia, significado, función y recepción. Mi primer acercamiento a esta perspectiva de estudio implicó el levantamiento de datos tecnológicos y de huellas de manufactura de las impresionantes pinturas de José María Velasco y Hermenegildo Bustos analizadas dentro de la iniciativa académica que culminó en junio de 2004, en una exposición museográfica y en la publicación del libro: *La Materia del Arte*.<sup>17</sup>

Como egresada de las carreras de historia (Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) y de restauración de bienes muebles (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia), supe entonces que la investigación sobre las técnicas y los materiales del arte era el campo sobre el que buscaría mi especialización. Desde 2006, ya como técnico académico en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, he colaborado en fructíferos proyectos de investigación entre los que me interesa destacar el estudio de la técnica de David Alfaro Siqueiros, proyecto interdisciplinario planteado por Renato González Mello y orquestado desde el citado laboratorio por Sandra Zetina, que contempló la muestra museográfica “Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones” presentada en la Sala de Arte Público Siqueiros en 2007 y la publicación de un libro con los resultados de la investigación.<sup>18</sup>

Otra iniciativa importante ha sido el registro y análisis material de las pinturas murales de cinco conventos agustinos del estado de Hidalgo fundados en el siglo XVI, iniciativa planteada por Eumelia Hernández que en 2010 recibió el financiamiento de la UNAM dentro del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica bajo la responsabilidad de Jaime Cuadriello.<sup>19</sup>

En 2004 entré al Seminario de estudio de la pintura sobre tabla del Siglo XVI coordinado por Elisa Vargaslugo Rangel, investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas, quien reunió a especialistas de distintas disciplinas, adscritos a diferentes instituciones, para plantear preguntas e investigaciones en torno a las pinturas y retablos erigidos durante el primer siglo novohispano. Ahí comencé a visualizar las problemáticas inherentes al estudio material de las pinturas sobre tabla, a leer las fuentes primarias y secundarias sobre la historia de estos objetos y a comparar con otras producciones artísticas de la misma época. Fue evidente la necesidad de diseñar una metodología de aproximación a las pinturas desde el punto de vista del análisis material aplicando técnicas de registro de imagen (imagenología) y métodos científicos. En este último aspecto, hemos

<sup>17</sup> *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004).

<sup>18</sup> Elsa Arroyo, Anny Aviram, Miguel Ángel Fernández Delgado, Renato González Mello, América Juárez y Sandra Zetina, *Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013).

<sup>19</sup> Proyecto PAPIIT IN401710: “El imaginario agustino en el pincel del tlacuilo, banco de imágenes de pintura mural de cinco conventos agustinos del estado de Hidalgo”. La base de datos resultado de este trabajo se encuentra en proceso de publicación electrónica dentro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

trabajado interdisciplinariamente de forma continua con expertos nacionales y extranjeros.

Ya que la mayoría de las pinturas seleccionadas en el proyecto de la pintura del siglo XVI fueron realizadas por artífices europeos llegados a la Nueva España, las principales preguntas a resolver tenían que ver con problemas acerca de la tradición artística, las soluciones del taller en materia de dibujo y color, los efectos y las alteraciones de las pinturas a causa del deterioro, la procedencia de las obras, las atribuciones, las descontextualizaciones y el posible impacto de las prácticas europeas en la producción local. Era inevitable definir que una de las figuras que debíamos abordar en el proyecto era Martín de Vos pero en ese momento no contábamos con los recursos, el conocimiento y la experiencia para hacer un análisis completo de sus obras.

En este contexto estudié la Maestría en Historia del Arte, enfocándome a exponer los estadios de la biografía cultural de *La Virgen del perdón*, pieza testera de la Catedral Metropolitana que se convirtió súbitamente en una ruina a causa del incendio ocurrido en 1967. Esta pintura fue hecha por Simón Pereyng, artista flamenco activo en la Nueva España entre 1566 y 1589.

Aquel seminario de estudio de la pintura sobre tabla del siglo XVI se disolvió pronto, no así sus planteamientos y horizontes. En el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte seguimos trabajando con los investigadores y colegas del Instituto de Investigaciones Estéticas, así como con especialistas en diversos campos de la ciencia. Tuvimos que esperar ocho años para proyectar una iniciativa financiada que nos permitiera acceder al estudio de las pinturas sobre tabla. El reto que implicaba el análisis de este tipo de patrimonio era claro: se trataba de obras de difícil acceso por sus grandes dimensiones, su peso y su susceptibilidad a los cambios dimensionales producidos por fluctuaciones en la humedad y la temperatura del medio ambiente; algunas de ellas se encontraban localizadas en retablos novohispanos y dentro de espacios en culto activo o eran piezas exhibidas en museos. Había que llevar a cabo los estudios *in situ*.

El estudio material de un objeto cultural comienza con la observación directa y su escrutinio tomando en cuenta la tecnología, los materiales y los sistemas de construcción de objetos similares.<sup>20</sup>

Esta tesis que comprende el análisis de las obras de Martín de Vos en México partió del examen de las superficies pintadas, de las estructuras de soporte y de las técnicas de aplicación de los materiales constitutivos de las tablas (fig. 1). El trabajo fue realizado dentro del proyecto de investigación “Historias de pincel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España”, financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT CB2012/179601), y cuyo responsable académico es Elisa Vargaslugo Rangel.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ad Stijnman, “Some thoughts on realia: material sources for art technological source research” en *The Artist’s Process. Technology and Interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, eds. Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, et al. (Londres: Archetype Publications, 2012), 18-20.

<sup>21</sup> El objetivo central de esta iniciativa académica ha sido la aplicación de metodologías de análisis de imagen y caracterización material por métodos científicos



**1. Trabajo de campo en el retablo mayor de la catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Mayo de 2013.**

---

para conducir el estudio histórico de la pintura novohispana y la consolidación de un grupo académico especializado que oriente sus esfuerzos al estudio del arte, de las técnicas artísticas y sus procesos históricos. El proyecto se planteó en 2013 con una duración de tres años y abarcó el estudio de diversos ejemplos de los siglos XVI y XVII. Respecto a las pinturas de Martín de Vos, se propuso estudiar todos los cuadros conservados en México, sobre todo aquellos que proceden de colecciones reconocidas desde la época virreinal. El primer conjunto estudiado fue el retablo mayor de la hoy catedral de San Buenaventura Cuautitlán, en mayo de 2013. La segunda temporada de trabajos de campo se llevó a cabo en la catedral de México en noviembre de 2013 y una tercera iniciativa de estudio *in situ* se realizó en abril de 2014 en el Museo Nacional del Virreinato. Entre abril y mayo de 2014 en el marco de la exposición museográfica *Manierismo. El arte después de la perfección*, organizada por el Museo Nacional de San Carlos, se analizó también el cuadro de *Susana y los Viejos*, perteneciente a la colección de Pérez Simón. Una bitácora digital con imágenes e información para la difusión de las actividades del equipo se puede consultar en: <http://bitacoradehistoriasdepincel.blogspot.mx/>

Es importante destacar que el análisis de la técnica y los materiales del arte ha sido un ejercicio de naturaleza interdisciplinaria, por ello, esta tesis se apoyó en dicha iniciativa académica financiada por CONACYT donde participaron numerosos especialistas movidos por el deseo de conocer cómo están hechas las pinturas. La metodología de investigación que soporta la descripción e interpretación de la materialidad de las obras Martín de Vos en México fue la siguiente:

- Levantamiento de ficha técnica *in situ* con el registro puntual de las características físicas de la obra y los modos de aplicación del color.
- Registro fotográfico con luz visible, tomas generales y detalles.
- Registro fotográfico bajo luz ultravioleta para detectar zonas de restauraciones y la respuesta de los materiales constitutivos ante esta longitud de onda.
- Estudio del dibujo preliminar y de la respuesta de los materiales constitutivos bajo reflectografía infrarroja.
- Estudio radiográfico para conocer el sistema de armado del panel, precisar la técnica de aplicación del color y detectar posibles correcciones o *pentimenti* en las obras.
- Microscopía digital de la superficie de las obras para registro de la sintaxis artística, los efectos plásticos y la detección de daños, de estado de conservación. Análisis de materiales por métodos no destructivos con equipos portátiles de Fluorescencia de rayos X, y la aplicación de diferentes técnicas espectroscópicas: Raman, UV-VIS y espectrometría infrarroja con Transformada de Fourier (FTIR).
- Análisis físico-químico de muestras de las capas pictóricas y de las maderas que conforman el soporte y el panel de las pinturas.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Los especialistas involucrados en el registro fotográfico bajo diferentes longitudes de onda y en el estudio de reflectografía infrarroja fueron: Eumelia Hernández del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (IIEs-UNAM) apoyada por Ricardo Alvarado, Pedro Ángeles y Teresa del Rocío González Melchor, miembros del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del IIEs-UNAM, así como por Patricia Peña, entonces colaboradora del Proyecto de la Pintura Mural Prehispánica en México, IIEs-UNAM y Elizabeth Vite, becaria del proyecto. En la temporada de campo efectuada en la catedral Metropolitana también colaboró Kilian Laclavetine, doctorando de la Universidad de Sevilla. El levantamiento de datos, análisis de la superficie pictórica y toma de muestras se desarrolló bajo la responsabilidad de Tatiana Falcón, Sandra Zetina y Elsa Arroyo del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte con la colaboración de Pablo Amador, investigador del IIEs-UNAM y Manuel Espinosa Pesqueira, del Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares. La toma radiográfica con equipo de Rayos X convencional estuvo a cargo de José Álvaro Zárate, Octavio Alejandro Meza Orozco y Nora Ramos, profesores de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, mientras que las radiografías digitales fueron tomadas por José Luis Velázquez y Francisco Chavolla de la Facultad de Veterinaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Consuelo Valverde Larrosa, investigadora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León asesoró los trabajos de toma radiográfica en Cuautitlán. La toma de muestras de madera de todas las pinturas de Martín de Vos y su identificación taxonómica fue realizada por Alejandra Quintanar Isaías del Laboratorio de Anatomía y Tecnología de la Madera, de la Universidad Autónoma Metropolitana. En las tres temporadas de trabajo, el análisis de materiales por métodos no destructivos con equipos portátiles de Fluorescencia de

En el estudio de la técnica pictórica de un artífice, la comparación entre diferentes obras resulta fundamental para definir los modos de ejecución y hacer inferencias sobre los materiales utilizados. Por ello, me fue preciso hacer un recorrido por diversos acervos para familiarizarme con los modos de pintar del artista (fig. 2). En noviembre de 2013 hice un viaje de estudio a las ciudades de Amberes, Bruselas y Gante en Bélgica, así como al pequeño pueblo de Celle en Alemania; también visité el Rijksmuseum en Amsterdam y el Museo de Louvre donde se conservan algunos ejemplos destacados de la obra de De Vos. Sin duda, el repositorio más impresionante para acercarse a la producción del artista es la colección del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) en Amberes, donde se preservan las piezas derivadas de las comisiones y encargos más representativos de la época. Tuve la oportunidad de contar con la compañía de Erma Hermens durante mi estancia en Amberes. Su experiencia como estudiosa de la historia del arte y la técnica de la pintura europea, docente y defensora de las perspectivas de la *technical art history*, me ayudó a encontrar los rasgos definitorios y las características tecnológicas de la pintura de Martín de Vos, cuestiones sobre las que discutimos largamente *in situ*.<sup>23</sup>

Las entrevistas e intercambios que entablé con los historiadores y conservadores de los distintos sitios, me permitió constatar que los estudios sobre los artistas denominados “manieristas flamencos” – entre los que se encuentra Martín de Vos–, son escasos y han despertado poco interés para el ámbito académico local. No tuve problemas en acceder al registro de detalles fotográficos de las pinturas ni a la observación de sus paneles y estructuras, gracias al apoyo que me brindaron Yolande Deckers, jefa de colecciones, y Lizet Claessens y Karen Bonne, conservadoras del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) en Amberes. La curadora Catherine Verleysen me permitió consultar los expedientes y tener acceso al registro de obra en el Museum Voor Schone Kunsten de Gante, y de igual manera, Sabine van Sprang, curadora de pintura flamenca en el Royal Museums of Fine Arts of Belgium en Bruselas, me dio acceso para investigar en el archivo del museo y hacer el registro y levantamiento de datos *in situ*.

---

rayos X, espectroscopías Raman, UV-VIS y FTIR, así como fotografía infrarroja de falso color, fueron actividades del grupo de investigación dirigido por José Luis Ruvalcaba del Instituto de Física de la UNAM. Los alumnos y profesionales involucrados en alguna de las etapas del análisis de las pinturas de Martín de Vos fueron: Edgar Casanova, Pieterjan Claes, Valentina Aguilar, Miguel Ángel Maynez, Malinali Wong, Dulce María Aguilar Tellez, Alma Evangelina Delgado Robles, Mayra Dafne Manrique Ortega, Alejandro Mitrani Viggano, María Angélica García Bucio y Alejandro Ramírez. El montaje y preparación de las muestras de pintura y de fibras textiles fue realizado por Víctor Santos del LDOA, IIEs-UNAM. La caracterización material de los pigmentos y cargas inorgánicas en las muestras de pintura mediante microscopía electrónica de barrido con análisis químico elemental (MEB-EDS) fue conducido por Manuel Espinosa Pesqueira del Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares.

<sup>23</sup> Erma Hermens, profesora e investigadora de la Universidad de Glasgow, participa en el proyecto CONACYT CB2012/179601 “Historias de pincel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España”.



**2. Fotos del trabajo de registro en la catedral de Nuestra Señora de Amberes y en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA), Amberes.**

Para realizar la comparación entre los cuadros de Martin de Vos en México y aquellos conservados en colecciones europeas, hice una búsqueda de toda publicación, informe técnico, fotografías o documentos con información derivada de análisis científicos o registros de técnica pictórica, encontrando que únicamente la pintura

*La Sagrada Familia* cuenta un artículo publicado.<sup>24</sup> Existe además un análisis de reflectografía infrarroja a disposición de los visitantes del catálogo digital de obra en internet del cuadro *Moisés mostrando las tablas de la ley a los israelitas*, óleo fechado entre 1574 y 1575, perteneciente al *Museum Catharijneconvent* en Utrecht.<sup>25</sup> Asimismo, en el museo de arte *Nelson-Atkins* en Kansas, hay un lienzo atribuido a Martín de Vos con la representación de San Andrés y su martirio; se trata de un óleo sobre tela, datado entre 1600 y 1603 cuyas dimensiones son 137.3 por 117.3 cm. Esta obra fue sometida a un análisis científico o por lo menos, a un estudio de técnica pictórica mediante reflectografía infrarroja y radiación ultravioleta, toda vez que la ficha de catálogo ofrece algunos datos sobre su técnica de manufactura y estado de conservación: menciona que el color y material constitutivo de la base de preparación es un pigmento rojo compuesto de un material arcilloso, que no existe dibujo preliminar de carbón y ofrece una descripción del sistema de aplicación de las capas de color que destaca por la pincelada suelta y el trazo libre y rápido, además de señalar cuáles han sido las áreas repintadas en restauraciones previas.<sup>26</sup> Por último, tengo conocimiento de que la tabla del *Juicio Final* perteneciente al Museo de Bellas Artes de Sevilla ha sido sometida a un análisis en el que se aplicaron técnicas de caracterización no destructiva y reflectografía infrarroja, aunque este trabajo aún permanece inédito.<sup>27</sup>

\* \* \*

Esta investigación se ha estructurado alrededor de cinco problemas con los que se circunscribe la lectura anacrónica de las imágenes de Martín de Vos. El primer capítulo es un panorama breve del contexto histórico, político, social y económico de los Países Bajos durante el siglo XVI, época caracterizada por graves tensiones religiosas entre protestantes y católicos y por conflictos políticos causados por la imposición del gobierno español sobre las ciudades estado que conformaban las Diecisiete Provincias de los Países Bajos. Se ha puesto énfasis en el incipiente capitalismo de Amberes y su lugar predominante en el circuito comercial entre el norte Europeo y sus dominios en los otros continentes, lo que dio lugar a un auge en la producción y el comercio artísticos. Se discute sobre el sistema gremial en Amberes, el mercado y la bolsa, para situar la dinámica del

<sup>24</sup> Jacqueline Folie, Leopold Kockaert y Dominique Verloo, “La ‘Sainte Parenté’ de Martín de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand” en *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique* 25, (1993): 211 – 231.

<sup>25</sup> Maerten de Vos, *Mozes met de tafelen der wet te midden van de Israëlieten*, 1574-1575, *Museum Catharijneconvent*, RMCC s94. Disponible en: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/39982/?q=Maerten+de+Vos&page=4&f=>, consultada en mayo de 2015.

<sup>26</sup> Burton L. Dunbar, *German and Netherlandish Paintings 1450-1600. The Collections of The Nelson-Atkins Museum of Art* (Kansas: Nelson-Atkins Museum of Art, 2005), 316.

<sup>27</sup> Agradezco esta información a Kilian Laclavetine y Anabelle Kriznar, miembros del grupo de investigación de la Universidad de Sevilla bajo la dirección de Miguel Ángel Respaldiza Galisteo.

origen de las pinturas de Martín de Vos. Al final, se visualizan las reglas de operación y los agentes que integraban el circuito comercial entre Amberes, Sevilla y los territorios de la monarquía hispánica en América para interpretar cómo y por qué debió realizarse el traslado de las obras de De Vos.

En el capítulo dos se desentrañan los datos biográficos de Martín de Vos, zanjando los problemas concernientes a la escasez de información precisa. También comprende una breve descripción y el estudio de la difusión de las pinturas de Martín de Vos en colecciones españolas, con la finalidad de perfilar la manera en que las composiciones más efectivas transitaron también hacia el ámbito de la Nueva España.

El siguiente capítulo ofrece argumentos para conocer los mecanismos bajo los que se realizó la comisión operada por el arzobispo Pedro Moya de Contreras y la llegada de las obras de Martín de Vos a la vieja catedral de México en el contexto tan significativo del III Concilio Provincial Mexicano. Aquí se discute cuál fue el impacto de las imágenes de De Vos para la tradición local, a través del ejemplo de la obra *La Asunción de la Virgen*, pintada por Andrés de Concha –pintor sevillano activo en la Nueva España entre 1568 y 1610–, para completar el programa del altar mayor. Esta aproximación se sustenta además en un análisis iconográfico de las imágenes, el rastreo de sus modelos y la interpretación del significado del conjunto retabístico.

El capítulo cuarto concierne al análisis científico de las pinturas de Martín de Vos en México, su confrontación con la información histórica de las obras y su comparación con otras pinturas del artista pertenecientes a los acervos europeos. Se pretende ubicarlas dentro de la tecnología artística de la época y relacionarlas con la tradición pictórica a la que pertenecen, además, se mencionan sus cambios y transformaciones a través del tiempo y algunas observaciones sobre su condición actual. Hago referencia a las coincidencias artísticas que pude cotejar entre los cuadros de Martín de Vos en México y en Europa, partiendo de las discusiones historiográficas y los problemas que me obligaron a efectuar la comparación desde el punto de vista formal y de la manera de pintar del artista, las características tecnológicas de los cuadros y el manejo del color de su paleta. También se aborda la problemática de las discrepancias y repintes en las firmas e inscripciones de los cuadros. La última parte de este apartado se asoma a las estrategias y efectos propios del taller del pintor ubicando las soluciones y peculiaridades técnicas que se constituyen como huellas digitales o marcas de la “denominación de origen”.

El quinto capítulo se asoma a las nociones de “lo flamenco” en la teoría del arte y aborda la definición de la técnica del óleo. Asimismo, versa sobre las implicaciones del uso del aceite como el medio que permite la creación de extraordinarios detalles, texturas, brillos y transparencias, en fin, el cúmulo de posibilidades expresivas propias de la pintura flamenca.

Al final, las conclusiones presentan de manera programática, una reflexión sobre la asimilación de las fórmulas y modelos flamencos en la tradición de la pintura novohispana, la circulación de las imágenes y las acciones de los *agentes* flamencos en el ámbito local.

Para terminar, quiero presentar algunas líneas que aclaran la terminología usada a lo largo de este texto. Decidí emplear el nombre de Martín de Vos en español ya que el trabajo se afilia a la historia de la

historiografía del tema en este idioma. Todos los estudiosos de objetos creados en el siglo XVI sabemos que en esa época la lengua todavía carecía de reglas precisas y no existía un consenso para escribir los nombres, es por ello que Martín de Vos firmaba distinto en sus pinturas, dibujos y en los documentos de archivo, como se explica en el capítulo IV. De ahí que la historiografía internacional también sea heterogénea y no haya consenso en la manera de escribir el nombre del artista. Libros fundamentales como la monografía de Armin Zweite lo consigna como Marten de Vos, mientras que D. de Hoop Scheffer, el editor del catálogo Hollstein usa el nombre de Maarten; incluso en las entradas del artista dentro de las bases de datos digitales se lee un nombre distinto, por ejemplo, en la del Museo Británico aparece como Marten de Vos, en la del Instituto Real del Patrimonio Cultural de Bélgica (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium), es Maarten de Vos y en la del Metropolitan Museum of Art, Maerten de Vos.

Consecuencia de esto, los nombres de los personajes, actores y agentes de los que se habla en el trabajo se han consignado en la medida de lo posible en su idioma original y cuando no hay consenso, he preferido utilizar el nombre en inglés, ya que la mayoría de las fuentes consultadas están en esa lengua. Algo similar ocurre con las pinturas a las que se hace referencia a lo largo del texto, por lo que presento los títulos de las obras en español y privilegiando su contenido iconográfico más explícito.

El lector notará que la tesis está ampliamente ilustrada, de hecho, me he excedido deliberadamente en fotografías, radiografías, microfotografías, detalles y macrodetalles ya que constituyen una evidencia que hace ostensible la prueba y respalda los argumentos sostenidos en el texto. Todas las imágenes bajo diferentes técnicas y métodos de captura fueron generadas en el marco del proyecto CONACYT CB2012/179601. Respecto a la información que proporcionan, he optado por remitir en el pie de ilustración el contenido de lo que vemos en las fotografías mientras que en la lista de figuras consigno todos los datos técnicos de las obras en cuestión, la procedencia de la imagen y los créditos fotográficos.

Por último, me interesa justificar el término de “lenguaje pictórico” inserto en el título del trabajo. Con esta noción entiendo tanto el sistema diverso de modos de aplicación del material que estructura la superficie policroma de una obra, su *sustancia expresiva*, como las construcciones de significado implícito en la imagen. Me posiciono desde un abordaje en dos niveles: el primero, es el sistema comunicativo y expresivo confinado al modo personal de plasmar y el segundo, el discurso de la imagen. En el orden intencional de la estratigrafía de una pintura convergen las “formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber”.<sup>28</sup> A través de su lenguaje pictórico, una pintura es capaz de significar y participar de un proceso comunicativo que se completa solo cuando produce alguna respuesta en la persona que la mira.

<sup>28</sup> Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2000), 61.



# I. EL CONTEXTO

## Sobre Flandes y “lo flamenco”: geografía, mercado y comercio del arte

Desde una connotación geográfica y gentilicia, el territorio de Flandes o región flamenca alude a la porción sur de los Países Bajos. En el aspecto político, Flandes es el nombre en español que recibe uno de los condados pertenecientes a los Países Bajos desde el siglo IX, ubicado en una porción de superficie que equivale a lo que hoy ocupa Bélgica.<sup>29</sup> El término Flandes o territorio flamenco es confuso pues de manera genérica, se ha empleado para situar hechos históricos o manifestaciones culturales ocurridas en el septentrión europeo. Sobre todo, la denominación procede de la visión de la gente del sur: España y el Mediterráneo; a los españoles se debe el uso tradicional de la noción de Flandes para referirse a todo el territorio.<sup>30</sup>

En este capítulo voy a delimitar las nociones varias de Flandes y “lo flamenco” en el siglo XVI ya que dentro de la historiografía del arte, a veces de manera implícita y otras intencional, Flandes es considerada como una región plenamente identificable desde el punto de vista del desarrollo de su cultura y la difusión de tipologías artísticas, formas y recursos materiales. Sin embargo, pienso que estas consideraciones han llevado a ver lo flamenco también como una categoría estática, implícita de un “lugar” que se limita hacia cuestiones de estilo o a la referencia práctica a obras donde se ven paisajes realistas, naturalezas muertas, guirnaldas de flores, o que integran géneros profanos con escenas de vida cotidiana o de caza; así mismo, el concepto de “obra flamenca” frecuentemente alude a imágenes de devoción con personajes orantes o sufrientes de anatomías rígidas y telas acartonadas, iconografías específicas o productos artísticos “típicos del lugar” que tuvieron amplia difusión: las estampas grabadas, los altares de madera, las esculturas de molde, las pieles repujadas, etc.

Creo que las nociones sobre el arte flamenco deben examinarse a través no sólo de la dimensión del “lugar” o de la procedencia, sino también desde los cambios que transcurren dentro de una dimensión histórica. La idea es glosar a qué nos referimos cuando hablamos de Flandes, cuál era la concepción del espacio cultural desde el que salieron los agentes y objetos que se estudian en esta tesis: artistas, gremios, pinturas, modelos impresos, ideas y modos de pintar, y su modo de activarse o de impactar visualmente en un contexto distinto, es decir, en la Nueva España.

Thomas DaCosta Kaufmann ofrece un marco de análisis para discutir los asuntos relacionados a la cuestión del “lugar del arte”.

<sup>29</sup> El establecimiento de Bélgica como nación independiente del Reino Unido de los Países Bajos ocurrió en 1830.

<sup>30</sup> Geoffrey Parker, *España y la rebelión de Flandes* (Madrid: Nerea, 1989), 16.

Frente al debate de las visiones contemporáneas de la geografía, donde se oponen los planteamientos nomotéticos contra los ideográficos, Da Costa Kaufmann propone, más que enfatizar el papel de los lugares específicos o las dimensiones espaciales del arte y su recepción, estudiar cómo operan los factores y los procesos históricos en el espacio y cómo las explicaciones del cambio histórico involucran un gran número de consideraciones geográficas y problemáticas de identidad, difusión y contacto cultural. Si tal como lo plantea el autor, habría que repensar la relaciones entre la geografía y la historia del arte, lo que él llama hacer una “geohistoria del arte”, creo que el tema de “lo flamenco” sería uno de los más fructíferos para comenzar el debate acerca del cómo se extendió la cultura y sus objetos culturales en diversos espacios geográficos.<sup>31</sup>

Flandes en el siglo XVI es una noción que parte de una demarcación geográfica y del desarrollo de la cultura en ese lugar o espacio definido. Aquí expondré la forma en que lo flamenco logró irradiarse hacia otras latitudes, difundido por efecto del emplazamiento físico de sus ciudades más importantes y las vías de comercio abiertas a través de los puertos donde, por supuesto, Amberes fue el centro o metrópoli donde ocurrieron múltiples fenómenos de transferencia cultural con el resto del orbe, ciudad donde la pluralidad social se derivaba de una enorme población y donde convivían agentes locales con un gran número de extranjeros. También se hablará del capital político de esta región, uno más de los territorios estratégicos de la Corona española que funcionaba bajo su propia administración, y que en los momentos más álgidos de las revueltas protestantes operó más como una ciudad calvinista gobernada por un sistema autónomo de tres poderes que en 1581 llegó a deponer y someter a Felipe II.

En el plano de la teoría del arte durante la época estudiada, lo flamenco operaba como una categoría de imágenes que se diferenciaban por su calidad técnica, su manejo en los efectos pictóricos y sus tipologías iconográficas y, en el plano histórico, el contexto de producción de estas imágenes se sitúa en medio de los fuertes debates teológicos derivados de la Reforma y la Contrarreforma; un momento cuando el arte en los Países Bajos se producía y exportaba en el marco de problemáticas sociales, divisiones religiosas, crisis económicas y tensiones entre los comitentes de la burguesía, el clero, la nobleza local dominante y el gobernador general, representante del rey en la región.

Esta investigación se concentra en el arte del último tercio del siglo XVI y tiene su clímax en la década de 1580 debido a un hecho que ajusta de modo artificial la dimensión temporal que abarca la tesis: el envío, recepción y uso inmediato de las pinturas de Martín de Vos en la Nueva España.

Hay algunas preguntas básicas que pretendo responder desde esta aproximación espacial y temporal: ¿Cuál fue el contexto desde el que Martín de Vos envió la serie de cuadros que llegaron a la Nueva España? ¿Qué lugar ocupa el gusto por lo “flamenco” en la producción artística de la Nueva España en el último tercio del siglo XVI? Respecto a los límites del estudio, me enfocaré al análisis del contexto de

<sup>31</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004), introducción.

producción del arte de Amberes debido a que en esa ciudad fue en donde Martín de Vos estableció su obrador, tejió su red de contactos para la venta de sus obras y en la que obtuvo sus mejores comisiones.

## El contexto histórico y la conformación política de los Países Bajos

Durante el siglo XVI, la región de los Países Bajos reunía diecisiete ciudades-estado que ocupaban lo que hoy son los Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo, el norte de Francia y una pequeña porción de Alemania. Cuando la casa de Austria heredó estos territorios en la figura imperial de Carlos V, había enormes diferencias y conflictos políticos, religiosos y culturales entre las siete provincias del norte o Provincias Unidas que ocupaban el territorio conocido hoy como Países Bajos –Friesland, Groningen, Gelderland, Drente y Overijssel, Holland, Zeeland y Utrecht– y los Países Bajos del sur, que conforman la actual Bélgica y Luxemburgo (fig. 3). A la región del sur se le conocía también como Países Bajos españoles. Desde fines del siglo XV, los Estados de Flandes designaban a un conglomerado de provincias gobernadas por un mismo príncipe. Pese a estar gobernados por la misma figura, estos estados nunca conformaron una unidad administrativa o la pretendieron a modo.

□



De acuerdo con el historiador Geoffrey Parker, antes de 1548-1549 no existía unión política o dinástica que abarcara todo el territorio. El 26 de junio de 1548 Carlos V logró que la Dieta del Sacro Imperio Romano Germánico le permitiera convertir las provincias de los Países Bajos en una unidad administrativa separada, independiente y autónoma. Poco tiempo después, en noviembre de 1549 los representantes de cada provincia firmaron la “Pragmática sanción”, documento a través del cual se aseguraba que a la muerte del emperador, todas las provincias seguirían obedeciendo al mismo soberano y a las mismas instituciones centrales.<sup>32</sup>

**3. División política de los Países Bajos desde mediados del siglo XVI y hasta 1648, fecha en que por medio del tratado de Westfalia se reconoció la independencia de las Provincias Unidas. Fuente: Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700* (New Haven & London: Yale University Press, 1998).**

<sup>32</sup> Parker, *España y la rebelión de Flandes*, 30.



4. Dirck van Delen, *Iconoclasia en una iglesia*, 1630, óleo sobre tabla, 50 x 67 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl>, consultada en abril 2015.

Sin embargo, en el aspecto político, la reconfiguración más importante de la región tuvo dos momentos fundamentales, por un lado, la revuelta religiosa de 1566, también llamada *Beeldenstorm* o “Furia iconoclasta”, en la que las principales provincias del norte de los Países Bajos, se organizaron para manifestarse violentamente en contra del catolicismo y las ordenanzas del gobierno español en materia de herejía e impuestos, combatiendo a la milicia real y saqueando y destruyendo las iglesias y sus imágenes. Y por el otro, fue la recaptura de Amberes por los españoles en 1585, la que marcó la división definitiva entre los territorios del norte y del sur (fig. 4).

Las revueltas fueron consecuencia natural de la oposición de la alta nobleza que dirigía a las provincias a someterse a las exigencias del gobierno español en materia de impuestos, pero también operó la defensa a toda costa de los privilegios locales de los “estados”, la persecución religiosa y la incapacidad de la Corona en varios momentos para asegurar la protección de las provincias y combatir a los rebeldes. La situación financiera de España, la llegada de las remesas americanas y las campañas de combate al avance turco en el Mediterráneo tuvieron también un papel importante para definir el rumbo de las políticas en los Países Bajos durante el siglo XVI. En la historiografía, los sucesos que comprenden los enfrentamientos y el

largo período de disputa entre las Provincias Unidas y el gobierno español se conoce como Guerra de los Ochenta Años (1568-1648).

Antes de la revuelta religiosa de 1566, los Países Bajos tenían una configuración administrativa y política compleja que se dividía de modo más general y nobiliario en ducados, condados, marquesados y señoríos, como lo ha señalado Miguel Ángel Echevarría:

Ducados: Brabante (Brabant), Limburgo (Limburg), Luxemburgo (Luxembourg), Güeldes (Gelderland).

Condados: Flandes (Flanders), Artois, Henao (Hainault), Holanda (Holland), Zelanda (Zeeland), Namur, Zuften.

Marquesados: Sacro Imperio, Amberes (Antwerpen).

Señoríos: Frisia (Friesland), Malinas (Mechelen), Utrecht, Overisel (Overijssel), Groninga (Groningen).<sup>33</sup>

Los condados de Flandes, Holanda, Zelanda y Henao así como el ducado de Brabante eran el núcleo de la región.<sup>34</sup> A inicios de la época moderna Amberes y Bruselas formaban parte del ducado de Brabante, y tenían el estatus de ciudades junto con Lovaina y s-Hertogenbosch.

Sobre el sistema de gobierno de las provincias bajo los Habsburgo, existía una unión dinástica y todos los señores terratenientes obedecían las órdenes del gobierno central establecido en Bruselas. Éste estaba conformado por un representante del rey asesorado por el Consejo de Estado que decidía sobre aspectos políticos, el Consejo de Hacienda que veía los asuntos fiscales y el Consejo de Cámara ejercía el poder relativo a la justicia. Asimismo, cada una de las provincias tenía su propio consejo para los temas de la impartición de justicia que a su vez, las disposiciones del tribunal supremo establecido en Malinas.

De tal modo que se puede afirmar que los “estados” o provincias ejercían presión sobre la manera de llevar su propio gobierno: “eran fuertes, tenían poder para reclutar tropas y para imponer y recaudar tributos, eran los guardianes de <sup>35</sup>la constitución y encargados de velar por la integridad de sus privilegios locales”.

Por ejemplo, hacia mediados del siglo XVI, las corporaciones que gobernaban la ciudad de Amberes y Bruselas eran independientes respecto a los gobernadores ducales, aunque sus estructuras políticas internas diferían considerablemente de una ciudad a otra. En el caso de Amberes, el gobierno estaba dividido en tres órganos: el primero era el cuerpo ejecutivo, la magistratura, dirigida formalmente por tres oficiales ducales limitados a supervisar en materia judicial. Había además un colegio de burgomaestres y concejales, miembros de la élite local (nobles o patricios) y el Consejo del Lunes, que permitía la participación de los ciudadanos y los artesanos en temas del gobierno. Es decir, había un gobierno de estructura tripartita muy complejo que

<sup>33</sup> Miguel Ángel Echevarría, *Flandes y la monarquía hispánica (1500-1713)* (Madrid: Sílex, 1998), 21.

<sup>34</sup> Werner Thomas y Eddy Stols, “La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica” en *Encuentros en Flandes, Relaciones e intercambios hispanoflamencos a principios de la Edad Moderna*, eds. Thomas Werner y Robert A. Verdonk (Leuven: Leuven University Press/Fundación Duques de Soria, 2000), 1.

<sup>35</sup> Parker, *España y la rebelión de Flandes*, 30.

daba igual participación a los príncipes, a los nobles y a la gente ordinaria.<sup>36</sup>

En el plano interno, los Países Bajos jamás se constituyeron como una entidad homogénea en lo político, económico, judicial, administrativo, ni tampoco en lo cultural. Cada estado y región eran independientes. El norte compartía una cultura de habla holandesa (neerlandés) mientras que el sur estaba ocupado por hablantes del flamenco (una variante del neerlandés) y del francés. Los Países Bajos gozaban del control del comercio y la industria del norte de Europa, así era lógico que las burguesías locales no arriesgaran su libertad en el terreno económico. A esto hay que sumarle el movimiento de sesgo más ideológico que teológico de las ramas protestantes que, desde la publicación de los escritos reformistas de Martín Lutero en 1520, habían cobrado auge sobre todo en las provincias del norte.

Para situar los orígenes de la conformación del territorio de los Países Bajos es preciso remontarse al periodo de Carlos el Temerario, quien gobernó el ducado de Borgoña entre 1467 y 1477. El ducado borgoñón reunía, entre otros, los territorios de los condados de Flandes y Henao, y los ducados de Brabante y Luxemburgo, conformando una de las cortes más influyentes y prósperas de su tiempo. La corte del ducado de Borgoña contaba con un parlamento y un tribunal establecidos en Malinas. Carlos el Temerario murió en Nancy en 1477 derrotado en su campaña por conquistar Lorena, con lo cual habría logrado su sueño de unificar el estado borgoñón y Flandes. A su muerte, comenzaron las rebeliones en las distintas provincias de los Países Bajos que habían estado conformes hasta ese momento debido al auge económico.<sup>37</sup>

En el año de 1477, María de Borgoña, hija de Carlos el Temerario, se unió en matrimonio con Maximiliano de Habsburgo, hijo del Emperador Federico III con lo cual, una dinastía retomó el control de los Estados Generales o provincias flamencas. A su muerte, los derechos pasaron a su hijo Felipe el Hermoso, quien en 1493 tomó posesión de los territorios flamencos.

Felipe el Hermoso se casó con Juana I de Castilla, hija de los reyes católicos Fernando e Isabel, con lo que quedó sellado el vínculo entre Castilla y Flandes. A partir de ese momento, los Países Bajos quedaron bajo el control de la casa de Austria. Juana heredó la Corona de Castilla y, por consiguiente Carlos, su hijo primogénito, se convertiría en el heredero del conglomerado flamenco, los reinos españoles peninsulares de Castilla y Aragón, las dos Sicilias, el Nuevo Mundo y los demás territorios de ultramar, todo tras ser nombrado rey junto con su madre Juana en 1518. Un año más tarde, a la muerte de su abuelo Maximiliano I de Habsburgo, fue coronado también con la investidura del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

Margarita de Austria, tía de Carlos V, fue regente de los Países Bajos desde 1506 y hasta su muerte en 1530. Carlos V estableció los consejos colaterales (Consejo de Estado) responsables de asesorar a la nueva regente y gobernadora, su hermana María de Hungría, en

<sup>36</sup> Margit Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt* (Zwolle: Waanders Publishers, 2007), 40-43.

<sup>37</sup> Werner Thomas y Eddy Stols, "La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica", 2.

materias política, religiosa, financiera y legal. Desde 1530, la corte española había establecido su sede alterna en Bruselas. Bajo los lineamientos de la Ordenanza de 1531, el gobierno de las provincias flamencas estaba supeditado en su estructura política al poder del rey de España a través de la figura del Gobernador y Capitán General. El rey designaba además a los gobernadores de cada una de las provincias, las cuales contaban con normas jurídicas y administrativas propias.

Es así que los territorios de la monarquía de los Habsburgo españoles en los Países Bajos conformaron uno de los “estados compuestos” de la época moderna. El concepto de “monarquías compuestas” fue definido por el historiador H. G. Koenigsberger y retomado por John H. Elliot, y contempla a las ciudades-estado separadas territorialmente que se agrupaban bajo el dominio de un solo soberano. La ocupación de los Países Bajos, fue durante el siglo XVI, clave dentro del proceso providencialista de la supremacía de España sobre el resto de monarquías y su investidura como la potencia única y favorecida por Dios cuya misión sagrada era la defensa del catolicismo y la conversión de los infieles.

Siguiendo a Elliot, en el siglo XVII, el jurista español Juan de Solórzano Pereira expuso con bastante claridad las dos formas en que se unían los territorios conquistados a los dominios de un rey, una de ellas era la unión “accesoria” en la cual las provincias o ciudades ocupadas quedaban integradas en su aspecto jurídico, sometidas a los mismos derechos y obligaciones que regían en el reino, y la otra se conocía como *aeque principaliter* donde las ciudades-estado o provincias constituyentes se mantenían autónomas en su organización interna conservando sus propias leyes, fueros y privilegios, y eran tratadas como entidades distintas. Los Países Bajos encajaban en el sistema del *aeque principaliter*: “en todos estos territorios se esperaba del rey, y de hecho se le imponía como obligación, que mantuviese el estatus e identidad distintivos de cada uno de ellos”.<sup>38</sup>

Con la ocupación y el mantenimiento de sus territorios en Europa, Asia y América, los “dominios donde nunca se pone el sol”, el imperio español defendía la imagen universalista que había sido desarrollada en el ámbito de los humanistas cercanos a Carlos V. Nunca mejor retratado que con el emblema imperial de las columnas de Hércules enmarcando los dos mundos y el orgulloso lema *Plus Ultra*. Esta visión daba sentido a las campañas militares, religiosas y a las políticas económicas impuestas en todos los estados y tierras del rey español. Esta imagen, escribió Elliott, “se grabó de manera indeleble en las mentes de generaciones de españoles”.<sup>39</sup>

Flandes, el septentrión europeo, fue durante el tiempo que aquí se estudia, uno de los territorios de la Monarquía Hispánica más difíciles de mantener bajo control. Las costosas estrategias de dominación militar del imperio español que lo llevaron a la bancarrota en 1597, fallaron finalmente en favor de la independencia de las Diecisiete Provincias en 1648. En ese período entró en crisis la pretensión de dominio universal, de “mundialización” del régimen, como había sido visualizado desde el Descubrimiento de América. En los albores del siglo XVII y según lo ha expuesto Fernando de la Flor, el

<sup>38</sup> Elliott, *España, Europa y el Mundo de Ultramar (1500-1800)*, 34-35.

<sup>39</sup> Elliott, *España, Europa y el Mundo de Ultramar (1500-1800)*, 186.

proyecto de conformar un “planeta católico” quedó frustrado: “trunco en Flandes y malogrado también militarmente en las llamadas “vecindades” de los virreinos y las capitanías americanas”.<sup>40</sup>

## El apogeo comercial de Amberes

Por su vigencia, vale la pena recuperar en el análisis del historiador alemán Friedrich Schiller sobre el desarrollo económico de los Países Bajos en su transición hacia la Edad Moderna, ya que afirmaba que la región que ocupaban las Diecisiete Provincias se emancipó antes que otras del régimen feudal debido al comercio, derivado de su favorable situación geográfica que facilitaba la movilidad a través del Mar del Norte y del uso de sus ríos navegables, lo que atrajo a las ciudades portuarias a una población migrante y cosmopolita y tuvo como consecuencia el desarrollo de la industria y las artes, además de haber propiciado una notable expansión demográfica.<sup>41</sup>

Durante los siglos XIV y XV, Brujas fue la sede central del comercio en Europa, ahí se estableció el mercado que movía todos los productos desde el norte (Inglaterra) al sur (Mediterráneo) y desde ahí por el Levante y de vuelta hacia el norte. La lana inglesa llegaba a Brujas, Gante y Amberes para quedar procesada en distintas manufacturas. Además de las ricas fábricas de textiles de la Liga Hanseática (coalición comercial y de defensa cuyo origen se remonta al siglo XII en las ciudades alemanas con puertos en el Báltico), en Brujas estaban establecidas quince compañías comerciales de diversas representaciones de mercaderes extranjeros.<sup>42</sup>

Después de 1487, Brujas cedió el control del comercio a Amberes. Esta ciudad, establecida en los márgenes del río Escalda, se convirtió en el principal centro de venta de los textiles ingleses para el continente europeo. Alrededor de 1500, Amberes con una población de 40,000 habitantes, se expandió como uno de los centros de poder, lo que le mereció el título de “Metrópolis del Occidente”.<sup>43</sup>

Bajo el gobierno de Carlos V, la ciudad había consolidado su prestigio como una de la más excitantes y espléndidas del mundo cristiano. Sus ferias comerciales libres atraían a hombres de negocios, artistas y viajeros de todas las regiones. Los factores por los que Amberes se volvió una de las ciudades capitales durante el origen del capitalismo en la época moderna fueron el puerto abierto al comercio, las dos ferias anuales y la consolidación de una bolsa con corredurías financieras. El poder en esa época, si bien se basaba en los recursos materiales, la posesión territorial y sus capacidades de despliegue militar, comenzó a proyectarse también por los activos comerciales y financieros, factores de un poder menos beligerante pero con mayor capacidad de influencia.

<sup>40</sup> Fernando de la Flor, “En las fronteras del “planeta católico””, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVII, núm. 106 (primavera 2015): 13.

<sup>41</sup> Friedrich Schiller, *The History of the Revolt of the Netherlands* (Boston: Francis A. Niccolls & Company, 1901), 6.

<sup>42</sup> Schiller, *The History of the Revolt of the Netherlands*, 11.

<sup>43</sup> H.B. Cools, “The Flowering, Decline and Revival of a Metropolis” en *Antwerp Story of a Metropolis. 16-17th Century*, coord. Jan Van der Stock (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993), 9.

La primera etapa del auge de Amberes como ciudad comercial de importancia internacional tuvo lugar de 1490 a 1520. Entre 1530 y 1540 el mercado de Amberes operaba todo el año, no sólo durante las ferias y, por eso, en ella residían más de mil mercaderes extranjeros permanentemente en la ciudad.<sup>44</sup>

Las manufacturas textiles flamencas y de Brabante se remitían hasta Arabia, Persia y la India. Además de aquellas regiones orientales, las especias llegaban en los barcos holandeses para ser distribuidas en Europa. Los barcos flamencos competían con los genoveses por la supremacía en el Mediterráneo.<sup>45</sup>

El comercio europeo en el Mediterráneo estaba amenazado por los piratas del imperio turco otomano, sobre todo desde la caída de Constantinopla en 1453. En 1551 cayó Trípoli en manos del ejército otomano, siguiéndole Bujía en 1551. Hacia 1558 los españoles fueron derrotados ante Orán. Una de las preocupaciones permanentes de la Corona española fue detener el avance de los turcos. Los esfuerzos de Carlos V por contener los ataques otomanos a través de las batallas navales de 1538 y 1560 fueron infructuosos hasta el triunfo de Lepanto de 1571 que logró frenar las amenazas por el lado occidental, aunque un año después los turcos rearmaron sus flotas y repelieron a los cristianos en el extremo este del Mediterráneo. Reconquistaron Túnez y la Goletta en 1574. Los turcos atacaban las flotas, los territorios costeros, las líneas de comunicación y comercio de los españoles, lo que se traducía en importantes pérdidas para la Corona.<sup>46</sup>

En cuanto a los productos que generaban mayores ingresos a la región, las telas ocupaban un lugar predominante. A mediados del siglo XVI, la demanda de telas de lino se había expandido hacia el mercado en América y el Oriente, por lo cual, en las provincias de Flandes y Brabante comenzó a escalar la producción de esta fibra. Amberes se convirtió en el centro manufacturero de textiles más importante de Europa. Ahí se procesaba el estambre inglés que no alcanzaba a ser transformado en su lugar de obtención, pero también se confeccionaban telas de satín y terciopelo empleando la seda italiana que llegaba a los puertos. Con estas actividades, Amberes pasó de ser la ciudad que organizaba dos ferias anuales a un centro de comercio permanente.

La población alcanzó en la década de 1560 más de 100,000 habitantes. El desarrollo demográfico de Amberes fue de 47,000 habitantes en 1496 a 55,000 en 1526, 84,000 entre 1542 y 1543, y 105,000 en 1568, con un decrecimiento en 1582-85 producido por las expulsiones derivadas de las disputas religiosas y las guerras, para llevarla hacia 84,000 habitantes.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Filip Vermeylen, "The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp" en *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, ed. Maryan W. Ainsworth (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 48.

<sup>45</sup> Schiller, *The History of the Revolt of the Netherlands*, 14.

<sup>46</sup> Emrah Safa Gürkan, "My Money or your Life: the Habsburg Hunt for Uluc Ali" en *Studia Historica. Historia Moderna* 36 (2014): 123-124. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.14201/shhmo201436121145>, consultada en enero de 2015.

<sup>47</sup> Las fuentes de estos datos demográficos tan puntuales son: A. Kint, "The Community of Commerce: Social Relations in Sixteenth Century Antwerp", PhD Disertation (USA: Columbia University, 1996) citado en: Maximiliaan P.J. Martens y Natasja Peeters,

Después de París y algunas ciudades italianas como Venecia y Nápoles, Amberes era una de las más grandes aglomeraciones urbanas del orbe. Se ha planteado que los extranjeros eran el 5% de la población total.<sup>48</sup> Ellos, los extranjeros asentados o establecidos intermitentemente en la ciudad, contribuyeron grandemente al éxito de la economía y a la difusión de sus producciones artísticas.

El arte en Amberes como centro económico del norte europeo también transitó por los altibajos relacionados con las discontinuidades o eventos históricos. De acuerdo con el investigador en arte flamenco, Carl Van de Velde, los hechos que más influyeron en el desarrollo del arte en la ciudad fueron: el incendio de 1533 cuando se quemó la Catedral de Amberes, la decoración del Ayuntamiento construido entre 1560-1564, la “Furia iconoclasta” de 1566, el despojo y destrucción de los altares en 1581 por las revueltas calvinistas y la reconquista de Amberes por Alejandro Farnesio en 1585. Todo lo anterior tuvo repercusiones en el ámbito de la pintura religiosa fundamentalmente, pero ocurrió lo mismo entre los seculares que compraban obras para la devoción particular o para la decoración de sus casas.<sup>49</sup>

El empuje de la economía provocó que incluso la clase media se convirtiera en un sector que demandaba obras para la decoración de sus habitaciones privadas. Se sabe que en la planta baja de muchas casas existían cuadros colgados con diferentes temáticas, algunos de los cuales eran copias que imitaban obras prestigiosas de los primitivos flamencos, como Quentin Massys (1465-1530), o piezas de alta calidad como eran los retablos de madera, pero fabricados con materiales más baratos. Los temas de las pinturas eran en su mayoría obras de devoción con temática cristológica, de la Virgen y los santos, y escenas del Viejo y Nuevo Testamento, pero esto no limitaba la presencia de la mitología, las alegorías, la pintura de historia, el retrato, el paisaje, obras de género y decoraciones heráldicas, como consta en las listas de inventarios de bienes de difuntos.<sup>50</sup>

Las copias de obras de arte proliferaban en la ciudad y, al parecer, muchas de ellas generaban mejores ganancias a los artistas que el hecho de producir sus propias composiciones. Muchas de las falsificaciones eran de los primitivos flamencos o en el estilo de ellos. El tres de octubre de 1575, los magistrados de Amberes prohibieron la falsificación de pinturas.<sup>51</sup>

---

“Artists by Numbers: Quantifying Artists’ Trades in Sixteenth-Century Antwerp” en *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth and Sixteenth Century Netherlandish Workshops*, ed. Molly Faries (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 214.

<sup>48</sup> Leon Voet, “Antwerp, the Metropolis and its History” en *Antwerp Story of a Metropolis. 16-17th Century*, coord. Jan Van der Stock (Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993), 15.

<sup>49</sup> Carl Van de Velde, “Painters and Patrons in Antwerp in the Sixteenth and Seventeenth Centuries” en *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, ed. Hans Vlieghe, *et al.* (Turnhout: Brepols Publishers, 2000), 29.

<sup>50</sup> Maximiliaan P.J. Martens y Natasja Peeters, “Painting in Antwerp Houses (1532-1567)” en *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 44.

<sup>51</sup> Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700* (New Jersey: Princeton University Press, 1987), 44.

A mediados del siglo, la dinámica comercial del arte en Amberes atraía muchos extranjeros que llegaban a ofrecer sus obras o mercancías en el mercado permanente o bien, para quedarse a trabajar en la ciudad. Es famosa la mención de Lodovico Gucciardini, en su *Description de tout le Pais bas* de 1567, acerca de que había 300 artistas trabajando en este centro de producción cultural.<sup>52</sup>

El papel de los Judíos en Amberes, organizados en colonias relacionadas con el desarrollo mercantil de la banca y las transacciones comerciales, se fue incrementando de modo paralelo a la continua emigración judeo-portuguesa que tuvo lugar entre 1512 y 1549. En 1537 Carlos V permitió a los judíos establecerse en la ciudad. Amberes resultaba atractiva para los nuevos cristianos de España y Portugal pues encontraban ahí libertad para ejercer actividades comerciales. Muchos de los llamados “marranos” llegaban obligados en su tránsito hacia Turquía y se les concedía un permiso de estancia de treinta días.<sup>53</sup> En 1532 Diego Mendes, director de la gran firma bancaria en la ciudad que tenía el monopolio del comercio de la pimienta y líder de la colonia de los mercaderes judíos conversos, fue arrestado y procesado como judaizante.<sup>54</sup>

Los judaizantes eran una colonia numerosa en Amberes hasta que entre 1549 y 1550 se decretó su expulsión parcial. El edicto firmado el 30 de mayo de 1550 expulsaba a los nuevos cristianos llegados de Portugal con antigüedad de cinco años pero permitía que los llegados tiempo atrás se quedaran en la ciudad. Como apunta Cecil Roth, parece que muchos judíos conversos recién llegados se habían inclinado abiertamente por el calvinismo, tal es el caso de Marco Peres, dirigente del cabildo calvinista de Amberes. A estos judíos se les acusaba de introducir la literatura calvinista en España.<sup>55</sup>

Las persecuciones religiosas fueron especialmente rigurosas para los comerciantes flamencos, así fueran cristianos nuevos. Lo cierto es que hacia 1585, muchos comerciantes flamencos tuvieron que partir hacia el norte en busca de libertad para profesar su religión. Ya en el siglo XVII, muchos criptojudíos habían emigrado a Holanda.<sup>56</sup> En Portugal durante el siglo XVI los judíos controlaban el comercio y las transacciones financieras no sólo hacia Europa sino también hacia los territorios coloniales en África, Asia y América. Con sus impuestos, los judíos contribuían a la estabilidad del régimen y muchos de ellos eran artesanos que diseñaban y construían los navíos y máquinas empleadas en las campañas de colonización en África. En una época en la que el monopolio colonial y la supremacía económica derivaba del control de las rutas marítimas y del combate a piratas y flotas extranjeras, era fundamental la inversión en empresas para la

<sup>52</sup> Filipeczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, introducción.

<sup>53</sup> En el diccionario de autoridades de 1734, la palabra marrano significa maldito o excomulgado. Del tiempo que los judíos estuvieron en España. Consultado en: <http://web.frL.es/DA.html>, mayo de 2015.

<sup>54</sup> Cecil Roth, *Los judíos secretos. Historia de los marranos* (Madrid: Altalena, 1979), 164.

<sup>55</sup> Roth, *Los judíos secretos. Historia de los marranos*, 165.

<sup>56</sup> Julio Caro Baroja, *Los Judíos en la España Moderna y Contemporánea I* (Madrid: Istmo, 2000), 276.

construcción de naves colosales, veloces y con gran capacidad de tonelaje.

En este contexto, llama la atención la carrera artística de Simón Pereyngs desde la salida de su natal Amberes, su viaje a Lisboa y de ahí a la Nueva España como miembro de la corte del virrey marqués de Falces, no por acaso es esta una de las rutas en el circuito de la movilidad de los judíos y sus mercancías.

## El período de la revuelta iconoclasta

Cada una de las provincias de los Países Bajos contaba con normas jurídicas y administrativas propias dentro de sus instituciones, que antes se regían por un señor feudal pero desde la Ordenanza de 1531, todas las dignidades, señores o nobles gobernadores de las Provincias estaban sometidos al poder superior del rey, representado por el Gobernador y Capitán General de los Países Bajos. El monarca daba instrucciones de gobierno a su representante en los Países Bajos y desde 1540, también era él quien aceptaba o ratificaba las posiciones de la oligarquía local gobernante.

En realidad, el funcionamiento político y administrativo de las Provincias era resultado de un sistema de pactos entre las élites gobernantes y la Corona austro-española. Sin embargo, en el plano económico, Carlos V ejerció una política de control total sobre las provincias neerlandesas de las cuales obtenía dos tercios de los impuestos que se generaban en cada una. Los gobernantes de cada Provincia sufrieron el peso de los gravámenes mientras que, para el sector comerciante, las restricciones instituidas por la Corona limitaban la libertad con la que hasta ese momento se había desarrollado el mercado.

Como se mencionó antes, en 1549 Carlos V estableció la “Pragmática sanción” por medio de la cual las diecisiete provincias que constituían la región neerlandesa, ya no pertenecerían al Imperio Germánico.<sup>57</sup> El control que se ejercía desde la capital del reino se centraba en el cumplimiento de las instrucciones reales. Es lógico que este sistema violentara los usos y causara el descontento que desembocó en la revuelta de 1566. El pacto con las élites se había roto cuando las prerrogativas reales endurecieron el pago de impuestos y obligaron a las élites burguesas a someterse a una política mercantilista muy distinta a la que perseguían los intereses de cada gobernador y sus respectivas Provincias, misma que les había otorgado un crecimiento económico sobresaliente, sin intercesión de la autoridad real. A esto hay que sumar, sin duda, las diferencias religiosas y la anulación de la libertad de creencia.

Cuando Felipe II, el nuevo gobernador de los Países Bajos tomó posesión el 25 de octubre de 1555, la situación era muy inestable; las oligarquías locales temían la ejecución de las obligaciones que les dictó la Corona sobre todo en materia de impuestos, ante lo cual, el rey no estaba dispuesto a otorgar concesiones. Felipe II nombró como Gobernador y regente a su hermanastra, Margarita de Parma (también conocida como Margarita de Austria 1522-1586), quien a su vez, designó

<sup>57</sup> Echevarría, *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, 66.

como cabeza del estado al cardenal Granvela (1517-1586). El nuevo gobierno ignoró las prebendas que Carlos V había establecido con la nobleza local: los titulares de las casas de Orange, Egmont y Horn. Los nobles veían amenazados sus privilegios y se oponían a que solo hubiera gente española en el gobierno, apoyados por el gran ejército español conocido como “los tercios”. Además, estaba el problema religioso pues los nobles se oponían a la disposición del gobierno de Granvela de imponer la creación de catorce nuevas diócesis. Esta situación provocó que la nobleza local dejara de asistir al Consejo de Estado y que los Estados de Brabante retuvieran todos los tributos hasta que se marchara el cardenal. Felipe II destituyó a Granvela el 13 de marzo de 1564. La falta de coordinación política entre las élites locales y los representantes del monarca español prepararon el terreno que llevó irremediamente a la revuelta de 1566.<sup>58</sup>

La presión por la recaudación de impuestos, los saqueos por parte de los militares españoles en las ciudades flamencas, la baja en la densidad poblacional derivada de continuas migraciones hacia el norte, el hambre generalizada en las zonas rurales y la pugna religiosa entre católicos y protestantes fueron los factores que detonaron la crisis hacia mediados del siglo. La década de 1560 estuvo marcada por fuertes tensiones políticas y religiosas. Las estrictas leyes anti-heresía que había heredado Felipe II se recrudecieron y tuvieron efectos económicos colaterales en las relaciones comerciales con las provincias vecinas protestantes. Además, la legislación igualaba la herejía con la traición a Dios, cargo que fue usado por el gobierno español para remitir a todos los sospechosos de traición y, según lo estipulaba la ley, todo aquel culpable sufría automáticamente la confiscación de sus bienes.

Aunado a lo anterior, el 18 de agosto de 1564 Felipe II ordenó la implantación de los decretos tridentinos que afectaban la renta de los obispados locales y, por supuesto, presionaban en contra del amplio sector calvinista y protestante en la región. La alta nobleza flamenca envió al conde de Egmont a Madrid para tratar de disuadir al rey sobre la tolerancia religiosa y una aplicación menos rigurosa de las ordenanzas en caso de herejía. Sin embargo, Felipe II era el príncipe del catolicismo y el defensor de la fe sobre los dominios españoles y no permitiría que los Países Bajos profesaran otra religión. En 1565 el rey ordenó desde Segovia que los decretos del Concilio de Trento se cumplieran al pie de la letra en todos sus territorios.

Los nobles se agruparon en una liga para buscar la abolición de la Inquisición y una aplicación más moderada y tolerante de las leyes contra la herejía. Reunieron cuatrocientas firmas en un documento conocido como el Compromiso de la Nobleza, apoyados por los líderes de las casas de Orange, Egmont, Hornes y Hoogstraten.<sup>59</sup> La manifestación de la crisis comenzó el 5 de abril de 1566. Trecientos nobles se congregaron en Bruselas, afuera del palacio de gobierno de Margarita de Parma investidos con el apoyo público de los señores de diversas provincias. Margarita de Parma, no pudo rechazar sus peticiones y accedió a circular una orden moratoria de las persecuciones religiosas y de mayor tolerancia en el proceso de los

<sup>58</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo* (Madrid: Espasa Calpe, 1998), 373.

<sup>59</sup> Monica Stensland, *Habsburg Communication in the Dutch Revolt* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 27-28.

casos de herejía. Estas medidas favorecieron las actividades de los grupos protestantes: los sermones al aire libre, el regreso de miembros exiliados y una amplia circulación de panfletos. En agosto las cosas llegaron al límite y la *Beeldenstorm* o “furia iconoclasta” comenzó con el ataque a la iglesia de Saint-Omer, los actos de saqueo, vandalismo y destrucción de los templos católicos se extendieron por las ciudades de Ypres, Courtai, Valenciennes, Tournai y Amberes.

En octubre de ese año, Felipe II tomó la decisión de enviar al Duque de Alba, como nuevo Gobernador y Capitán General de los Países Bajos para combatir a los rebeldes y recuperar el control del territorio. De fondo, el principal temor de la Corona era que las alianzas de la nobleza flamenca con Francia y Sajonia dieran lugar al avance del poder extranjero sobre España. Tras su llegada a Bruselas en agosto de 1567, el Duque de Alba convocó a los miembros de la nobleza a una reunión en el palacio de gobierno que terminó en la detención de los duques de Egmont y Horn. Éstos fueron decapitados en la plaza de Bruselas en junio de 1568.<sup>60</sup>

El Duque de Alba, también llamado “duque de hierro”, comenzó con una política represora cuyo objetivo era integrar a todas las provincias dentro de la Monarquía. En realidad fue un periodo de terror para los Países Bajos y contraproducente para sus intereses. Alba arrestó a los nobles y creó el Consejo de los Tumultos por medio del cual juzgó a doce mil rebeldes, confiscó sus bienes y ejecutó a mil personas.<sup>61</sup>

Hacia 1570 los obispos católicos se reunieron en Malinas para tratar de convertir los decretos en políticas para la región. Sin embargo, ante el caos político y social, la agenda de la Contrarreforma debió esperar hasta 1585 para ser implantada de un modo mucho más controlado, toda vez que pudiera apoyarse en la sujeción política y administrativa de las ciudades del sur por parte de España. Durante la década de 1580 la aplicación de la legislación real, los impuestos y la persecución religiosa eran insoportables para las Provincias Unidas y la oposición al control español aumentó de modo tal que la emigración hacia Inglaterra y otros países no se hizo esperar.

Para 1585 la población de Amberes se había reducido a la mitad y todo el campo interno estaba destrozado aunque las manufacturas de lino rápidamente volvieron a levantarse debido a que el tráfico comercial del Escalda nunca cerró, pues la base del río quedó abierta en manos de los opositores a la Corona como se verá más adelante. Los comerciantes zeelandeses y holandeses tenían mucho interés en mantener la ruta comercial y seguir cobrando la aduana a las mercaderías extranjeras.<sup>62</sup>

Don Luis de Zúñiga y Requesens sustituyó a Alba como Gobernador General y tuvo un periodo de gestión corto entre 1573 y 1576. Su administración se centró en el bloqueo económico de las Provincias Unidas, sobre todo, de Holanda, en la eliminación del Consejo de Tumultos y del impuesto del décimo y del veinteavo. Fue un periodo de paz. Sin embargo, en ese momento, la ocupación del ejército español en los Países Bajos implicaba un gasto tremendo para la Corona que se había declarado en bancarrota en septiembre de 1575.

<sup>60</sup> Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo*, 390-391.

<sup>61</sup> Echevarría, *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, 83.

<sup>62</sup> Voet, “Antwerp, the Metropolis and it’s History”, 16.

Se ha estimado que las campañas de reconquista militar en los Países Bajos le costaron a Felipe II durante su mandato un alto porcentaje de lo que había ingresado al tesoro de Sevilla por concepto de la producción de plata americana, además de lo obtenido por cobro de impuestos.<sup>63</sup>

Pero el rey nunca estuvo dispuesto a perder esos territorios. Frente a los cambios y vacíos de poder, las tropas que en momentos no recibían paga alguna, subsistían de los saqueos a las ciudades. En 1574 los soldados del régimen español arrasaron Amberes, quemando y matando todo lo que encontraban a su paso (fig. 5).



**5. Frans Hogenberg, *El saqueo de Amberes de los eventos en la historia de los Países Bajos, Francia, Alemania e Inglaterra entre 1533 y 1608, 1576, MET The Collection Online, No. 59.570.200(26).***

Debido a la incapacidad del gobierno español por establecer el orden, las provincias de los Países Bajos comenzaron a armar a los ciudadanos para defenderse de la milicia española. El Consejo de Estado abolió finalmente los impuestos y eliminó al Consejo de Tumultos en 1576.

Como lo ha expuesto Monica Stensland, a raíz del arresto del Consejo de Estado por las tropas a cargo de Jacques de Glymes el 4 de septiembre de 1576, la capacidad de ejercer el poder y los receptores de las comunicaciones procedentes de la Corona disminuyeron notablemente. Desde ese momento, la operación de los edictos y

<sup>63</sup> Eddy Stols, "Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los Países Bajos" en *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, comisario Fernando Checa Cremades (Madrid: Nerea/Fundación Carlos de Amberes, 1995), 54.

órdenes reales estaba bajo el control de un nuevo Consejo de Estado vinculado con los Estados Generales y apoyado por los estados de Brabante y Henao, quienes no pretendían someterse a los mandatos de Felipe II. Los Estados Generales publicaron un tratado que promovía su derecho a reunirse sin necesidad de ser convocados por la Corona. Era claro que los nobles locales defenderían sus privilegios sin importar si con ello desobedecían al soberano.<sup>64</sup>

El 8 de noviembre de 1576 se firmó la Pacificación de Gante, por medio de la cual algunos miembros de los Estados Generales aceptaban mantenerse bajo el poder político de España y profesar la religión católica, a cambio de la expulsión de las tropas extranjeras, la protección de la propiedad privada y la regulación interna de los asuntos religiosos.<sup>65</sup>

En 1576, Felipe II nombró a Alejandro Farnesio, duque de Parma, para recuperar el control del territorio. Tras una serie de campañas para lograr la rendición de las Provincias logró firmar la Unión de Arras, que integraba ciudades como Maastrich, s-Hertogenbosch, Ypres, Gante, Brujas, entre otras, pero su objetivo final era reconquistar Amberes que, junto con otras ciudades del norte, estaba bajo el control de los nobles calvinistas. Como respuesta, en el otoño de 1576 tanto los nobles de los Estados Generales como los de las provincias leales a la Corona buscaban repeler la ocupación de las tropas españolas. El 4 de noviembre de 1576 Alejandro Farnesio invadió Amberes como contraataque a la ocupación de los Estados Generales. A este evento se le conoce como “Furia Española”, una de las ocupaciones militares más violentas y sangrientas en la historia de los Países Bajos que arrasó la ciudad incendiando el palacio de gobierno y los principales edificios civiles. En el saqueo de Amberes murió un estimado de ocho mil personas (fig. 6).

<sup>64</sup> Stensland, *Habsburg Communication in the Dutch Revolt*, 75-78.

<sup>65</sup> Echevarría, *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, 89.



6. Anónimo, *La Furia española*, 1576, óleo sobre tela, Antwerp Museum Vleeshuis.

Felipe II nombró a don Juan de Austria como gobernador de los Países Bajos, pero los Estados Generales aceptaron su posesión del cargo hasta el 12 de febrero de 1577 con la firma del Edicto Perpetuo. Este documento básicamente aceptaba el régimen establecido en la Pacificación de Gante ratificado rápidamente por los Estados Generales, aseguraba el retiro de las tropas extranjeras y la protección de la fe católica.

Este periodo de relajamiento de las hostilidades fue breve, ya que en julio de 1577 Don Juan decidió atacar por sorpresa el alcázar de Namur, con lo cual los Estados Generales demandaron el pronto retiro de sus tropas y su regreso a Bruselas. La situación fue aprovechada por Guillermo de Orange quien logró el apoyo, incluso de las provincias católicas como Flandes, para organizar la resistencia contra las tropas de Don Juan. El gobernador tuvo que aislarse en Namur y Luxemburgo. El 7 de diciembre los Estados Generales lo declararon enemigo del país y nombraron al archiduque Matías, hijo del emperador Maximiliano II, como nuevo gobernador. En respuesta, en enero de 1578, las tropas de Don Juan recapturaron ciudades como Lovaina y la provincia de Limburgo, obligando a los rebeldes, entre ellos Matías y los nobles de los Estados Generales encabezados por Guillermo de Orange, a replegarse en Amberes.

En 1581 el cuerpo parlamentario de los Países Bajos, los Estados Generales, apoyado en el consentimiento de los representantes de las grandes ciudades del condado de Brabante, firmaron el Acta de abjuración mediante la cual se desconocía el gobierno del rey de España en todas las provincias. Por supuesto, Felipe II jamás reconoció este documento, pero es un fuerte testimonio de lo inconformes que estaban todas las provincias.<sup>66</sup>

La recuperación definitiva de Amberes por Alejandro Farnesio ocurrió tras el sitio que se prolongó de 1584 a 1585, logrado gracias a una estrategia militar que consistió en el bloqueo del Escalda con la construcción de un puente que frenaba el tránsito de mercancías. Los rebeldes estaban colocados en la boca del río por lo tanto controlaban los suministros de alimentos, armas y materias primas, lo que les permitió aguantar el bloqueo.

El pintor Hans Vredeman de Vries (1527-1604) pintó una alegoría sobre el triunfo de Alejandro Farnesio tras el sitio de Amberes (fig. 7).



**7. Hans Vredeman de Vries, *La capitulación de Amberes, 1585*, Archivos comunales de Amberes.**

<sup>66</sup> Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, 88.

Es una imagen de retórica ambigua, en tono de “burla veraz”, representada como si fuera la puesta en escena en medio de un gran teatro al aire libre, con personajes burlones y acciones cotidianas, en una alusión a la típica solución de la pintura de género que recuerda, más que a las limpias proyecciones arquitectónicas de De Vries y su reproducción casi fotográfica de los detalles, a las divertidas y pintorescas composiciones de Pieter Brueghel. En el centro se ve a Alejandro Farnesio vestido de militar, mientras entrega el escudo de la Ciudad de Amberes a Felipe II. Ahí la gente local se aleja atemorizada y, al mismo tiempo, personas ataviadas con ricos atuendos ofrecen presentes a la comitiva real. En el fondo, inscrito dentro de un templete arquitectónico a manera de tapiz o telón, está pintado un enorme cuadro con el tema de la Concordia reforzado con el abrazo en primer plano y dos mujeres que se dan la mano en el segundo, emblema bastante conocido como símbolo de paz, según indica la obra de Andrea Alciato (fig. 8).<sup>67</sup>



8. Alciato, *Emblema de la concordia* [edición de 1577, Antwerpen].

En el marco inferior, los cuatro animales de la profecía de Isaías, el toro, el león, la oveja y el lobo, todo ello, en alusión al castigo a los pueblos infieles.<sup>68</sup> El Escalda, ya abierto a la navegación, muestra las numerosas embarcaciones que arribaban al puerto.

<sup>67</sup> Andrea Alciato, *Emblemas* (Madrid: Akal, 1985), 74.

<sup>68</sup> Sylvaine Hänsel, “Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba” en *Norba-Arte X* (1990): 47. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107433.pdf>, consultado en julio de 2014.

Después de la recapitulación de Amberes en 1585, prosiguió un periodo ininterrumpido de enfrentamientos entre las elites locales y la Corona española, que se insertó en la serie de conflictos conocida como la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648). Para Felipe II, el hecho de mantener el control de los Países Bajos significaba tener un centro estratégico para la defensa o a la ofensa del imperio español frente a Inglaterra o Francia.<sup>69</sup> Isabel de Inglaterra había apoyado abiertamente la oposición de los nobles flamencos contra la Corona española y Felipe II y sus estrategias, el marqués de Santa Cruz y el propio Farnesio, planearon largamente una invasión hacia Inglaterra. La batalla por la conquista y el mantenimiento de los territorios del norte concluyó su primera fase en 1588 con el desastre de la Gran Armada cuya historia es bastante conocida: la flota comandada por el duque de Medina-Sidonia, zarpó de Lisboa el 20 de mayo de 1588 y las tormentas casi acaban con la expedición, pese a ello, Felipe II envió órdenes de que siguieran hasta el canal de la Mancha donde la también llamada *Armada Invencible* sufrió una tremenda derrota frente al poderío naval inglés.<sup>70</sup>

Como lo ha afirmado Geoffrey Parker, la derrota de la armada Española fue un hito trascendental en la rebelión neerlandesa debilitando el poder de Felipe II. Después de eso, varias ciudades se levantaron en contra de Farnesio y sus intentos de control no tuvieron éxito. Hubo más de cuarenta motines entre 1589 y 1607. Hacia finales del siglo XVI, la Corona se mostraba vulnerable y los Estados Generales ya no estaban dispuestos a negociar.<sup>71</sup>

Si bien desde 1579 las Provincias Unidas se habían rebelado para conseguir su independencia del gobierno español y en 1609 los Estados Generales lograron el reconocimiento diplomático de su independencia, debieron esperar hasta 1648 con la firma de la Paz de Münster (Westfalia) para que fuera reconocida su separación oficial.<sup>72</sup>

## La producción continua de arte religioso durante el período de revueltas

Tal como lo han señalado primero David Freedberg y después Koenraad Jonckheere, durante el período de crisis que va de 1566 a 1585, Amberes y las Provincias del sur, asistieron al desarrollo de un arte que, por un lado, debió ajustarse al proyecto del catolicismo de la Contrarreforma –ya que la iglesia nunca dejó de ejercer el control sobre los problemas iconográficos y mantenerse como el principal consumidor de imágenes religiosas– y, por el otro, en el que los artistas se siguieron sirviendo de las comisiones de los nobles luteranos y calvinistas. Por ejemplo, durante los saqueos de 1566, los rebeldes destruyeron el altar del gremio de los taberneros localizado en la

<sup>69</sup> José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639). La última ofensiva europea de los Austrias madrileños* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001), 46.

<sup>70</sup> Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo*, 541-574.

<sup>71</sup> Parker, *España y la rebelión de Flandes*, 219.

<sup>72</sup> Mariët Westermann, *A Worldly Art. The Dutch Republic 1585-1718* (New Heaven: Yale University Press, 2005), 18.

catedral de Amberes. Desde ese momento y mientras tenían lugar los periodos itinerantes de control calvinista en la ciudad, comenzaron las negociaciones con Martín de Vos para la creación de uno nuevo que por problemas financieros fue ejecutado hasta el año de 1596. Se trata del retablo de *La Última Cena*, que se conserva hasta hoy en la catedral de Amberes.<sup>73</sup>

Martín de Vos recibió en este periodo diversas comisiones de nobles reformistas. En 1568, sólo dos años después de los ataques iconoclastas, el influyente comerciante calvinista Gillis Hooftman le encargó una serie de cinco pinturas sobre la vida de san Pablo para decorar su casa.<sup>74</sup> Por otro lado, en 1577, mientras Requesens era Gobernador General y estaba preocupado por reconstruir las iglesias destruidas o apoyar para la redecoración de su interior, Martín de Vos hizo el retrato de la familia de Gillis Anselmo, otro importante comerciante de Amberes que, tras los sucesos de 1585, tuvo que emigrar hacia Holanda, Inglaterra o Alemania, perseguido por sus creencias religiosas.<sup>75</sup>

De modo que Martín de Vos cumplía con encargos tanto de patronos protestantes como del clero católico necesitado de redecorar las iglesias dañadas durante las revueltas.

Cuando la ciudad de Amberes se hallaba bajo el control protestante hubo cierta libertad religiosa que, en el fondo, garantizaba que no hubiera desacuerdos que filtraran el apoyo de las fuerzas españolas; por ello, se les permitió a los católicos de Amberes llevar a cabo bautizos, bodas y funerales en sus capillas. Sin embargo, cabe destacar que los líderes del clero católico e igualmente las órdenes monásticas habían sido exiliadas de la ciudad. Hacia finales de 1570, tanto Amberes como Bruselas eran ciudades calvinistas.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> David Freedberg, "The Problem of Images in Northern Europe and its Repercussions in the Netherlands" en *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* (Proceedings of the 7th International Colloquium in the History of Art) (1976): 25-45. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:8618>, consultado en abril de 2014.

<sup>74</sup> Etham Matt Kavaler, *Pieter Bruegel Parables of Order and Enterprise* (Cambridge y New York: Cambridge University press, 1999), 43-44.

<sup>75</sup> Gay Van Der Meer, "Het album amicorum van Aegidius Anselmo, Kleinzoon van de Antwerpse reder Gillis Hooftman", *De Gulden Passer* 80 (2002): 13.

<sup>76</sup> Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, 90.

Otro caso muy revelador de la producción del arte en medio de las disputas religiosas fue la escena de *La última cena* que Adriaen Thomasz Key pintó en 1575 en los paneles exteriores de un retablo para la iglesia de la orden de los hermanos recoletos, comisionado por Gilles de Smidt, un rico comerciante de Amberes, simpatizante calvinista y síndico de la iglesia de los recoletos franciscanos.

Este altar debió ser evaluado por los propios frailes, ya que iba a estar colgado dentro de la iglesia de la propia orden y sorprende la libertad con la cual se permitió la representación de diversos miembros de la familia personalizados en las figuras de los apóstoles, a modo de retratos historiados. La escena se desarrolla en una habitación vacía, sin decoración alguna, sin agregados iconográficos apócrifos y se sustituyen los cálices de vino hechos de oro, como lo estipulaba la Iglesia, por sencillos vasos de plata. El vaso como sustituto del cáliz, es un elemento iconográfico que aparece en otras imágenes de estatuto claramente protestante (fig. 9).<sup>77</sup>



**9. Adriaen Thomasz Key,  
*La última cena*, 1575,  
Koninklijk Museum voor  
Schone Kunsten.  
Amberes.**

<sup>77</sup> Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum (1566-1585)* (Brussels: Mercatorfonds, 2012), 249.

La imagen es ambigua, no vemos aquí la cena eucarística sino la canónica, momento de la comunión de los Apóstoles. En el contexto de la Reforma, el tema de la Sagrada Cena y el sacramento de la Eucaristía, fue uno de los argumentos más polémicos.<sup>78</sup> Además de la creencia en el acercamiento a Cristo sólo a través de la lectura de las Sagradas Escrituras, los protestantes rechazaban la idea de la “presencia real” de Cristo en la Hostia.<sup>79</sup> En contraposición, los temas de la Santa Cena y del Triunfo Eucarístico fueron capitales como propaganda antiprottestante, escudo para la defensa de la iconografía eucarística.

Las imágenes en defensa del dogma de la Eucaristía tuvieron un éxito extendido hacia todos los territorios españoles, un ejemplo es la versión de Juan de Juanes en la cual Cristo sostiene la Hostia con su mano derecha y frente a él, sobre la mesa, se encuentra el cáliz dorado aludiendo al acto de la consagración. El agustino santo Tomás de Villanueva (1486-1555) trató de codificar y corregir las partes de la Eucaristía para fomentar el culto correcto y su defensa en la lucha contra protestantes y moriscos.<sup>80</sup> Es así que en el cuadro de Adriaen Thomasz Key asistimos a la imagen pública y programática del devoto calvinista y la postura de la familia Smidt como fieles servidores de la “fe verdadera”.

Estas evidencias acerca de las licencias y concesiones que se daban entre las diferentes creencias religiosas de los comitentes y los artistas, y el papel que tenían las imágenes como “negociadoras” dentro del contexto de las pugnas entre protestantes y católicos o entre la gente del norte y el sur de los Países Bajos, demuestran que en la práctica la división de creencias experimentaba una gran permeabilidad en los significados y que había contactos de diversa naturaleza. El pragmatismo era moneda corriente, al mismo tiempo que artistas protestantes contrataban obras católicas había comitentes luteranos que hacían comisiones a artistas vinculados con la Corona española. Tal fue el caso del afamado impresor francés Christophe Plantin, quien fue nombrado “Prototipógrafo real” por Felipe II en 1570, impresor de los Estados Generales en 1578 y del Duque de Anjou en 1582.<sup>81</sup>

De manera semejante, hubo casos donde la pintura fue el vehículo para demostrar la postura política del artífice como ha sido analizado a propósito de la obra *La matanza de los Inocentes* de Pieter Bruegel (ca. 1525/30-1589). El tema bíblico se desarrolla en una aldea típica del norte de Europa y la imagen opera haciendo una sustitución doble: primero la captura y muerte de los aldeanos y sus niños refleja el sangriento avance del Duque de Alba durante la represión de los movimientos protestantes y, segundo, la presencia de dos jinetes, uno vestido de negro rodeado de soldados y el otro desarmado y vestido con el símbolo del águila bicéfala, relación que alude al reemplazo del

<sup>78</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 129-132 y 248.

<sup>79</sup> Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1998), 167-168.

<sup>80</sup> Borja Franco, *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco* (Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2008), 156.

<sup>81</sup> Jaime Moll, “Plantino y la industria editorial española”, en *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, 12.

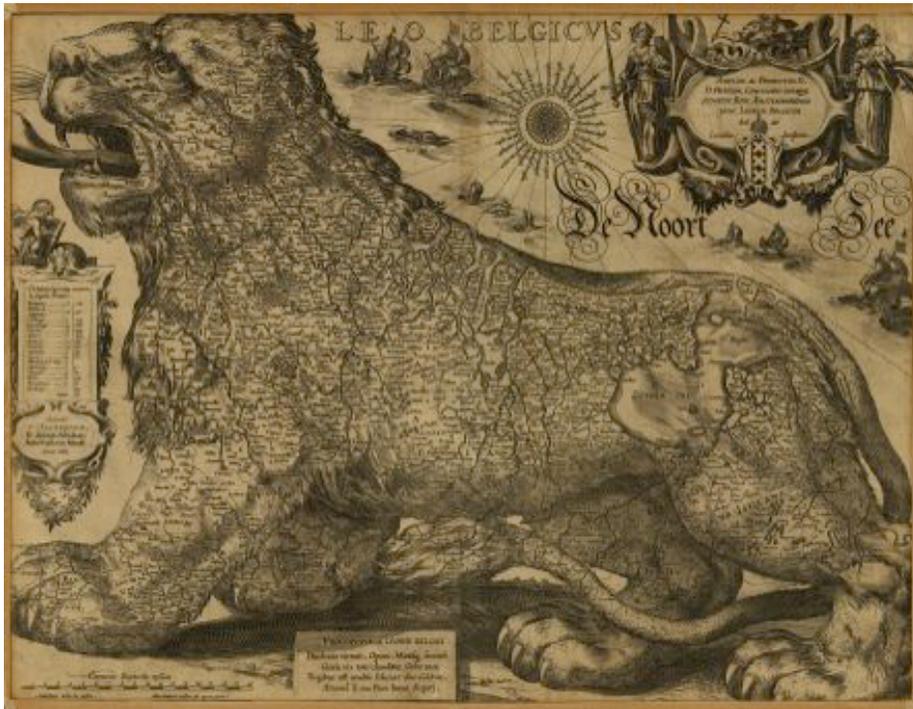
poder de los Habsburgo por el de Felipe II en el momento en que el Duque de Alba quedó designado gobernador de los Países Bajos en lugar de Margarita de Parma. El cuadro fue pintado posiblemente en 1567, año en que el Duque de Alba se instaló en Bruselas (fig. 10).<sup>82</sup>



**10. Pieter Bruegel, el viejo, *La masacre de los inocentes*, 1567, óleo sobre tabla, 109.2 x 158.1 cm, Londres, Windsor Castle, Royal Collection Trust.**

<sup>82</sup> Stanley Ferber, "Peter Bruegel and the Duke of Alba" en *Renaissance News* 19, no. 3 (1966), 205-219.

Por otro lado, pese a las enormes divisiones entre las Provincias del norte y el sur, algunas fuentes constituían claras declaratorias del ideal de una región unida que compartía –o pretendía mantener– una sola cultura “neerlandesa”, como se ve en la cartografía metafórica con forma del león, alegoría del territorio, donde se integran todas las Provincias establecidas por Carlos V en 1549 mediante la firma de la Pragmática Sanción: *Leo Belgicus: The Seventeenth Provinces of the Netherlands*, dibujado en 1611 por Jodocus Hondius (fig. 11).



**11. Jodocus Hondius, *Leo Belgicus: Las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*, 1611.**

Se puede afirmar que esta representación emblemática significaba una suerte de sublimación del gran proyecto identitario del mundo flamenco pero su función resultó más bien testimonial e histórica al haber sido publicada hasta 1611. La imagen apela al concepto de “ley natural” justificando la pertenencia e identidad política de todas las provincias integrantes de la Monarquía Hispánica. Siguiendo el argumento de Fernando de la Flor, la figuración del territorio en la imagen de un animal obedece a la idea de que la naturaleza es un documento susceptible de organización, como *natura naturata*, es obediente a un diseño. Detrás de la “regulación” de la naturaleza (*ley natural*) esta el plan de Dios, el “gran monarca” y primer teórico político. La prueba de la existencia de Dios como *ex gubernatione mundi* tiene su raíz en la lectura tomista de la *Summa Theológica* bajo el paradigma aristotélico, donde la naturaleza se piensa como un tema regulado. De lo anterior se desprende el doble significado del *Leo Belgicus*: es por un lado una vía abierta para el conocimiento de Dios,

una prueba de la existencia divina y del orden dictado por Dios, por el otro, es la lectura política de la naturaleza, emblema del destino de los reinos.<sup>83</sup>

No por acaso el *Leo Belgicus* sería reproducido muchas veces más en el siglo XVII pero, como lo ejemplifica el mapa de Nicolaas Iohannis Visscher de 1648, el significado se inclinaría hacia los intereses de los reinos representados (fig. 12). En esta versión, ya no están integradas dentro de la figura del animal las Diecisiete Provincias Unidas sino las ciudades-estado políticamente bien diferenciadas que constituyeron la República de Holanda tras su independencia de España.<sup>84</sup> En su proyección de orgullo identitario, la tradición de la imagen y su circulación fueron tan amplias que por ello la vemos colgando sobre la pared del fondo en *El Arte de la Pintura* de Vermeer.



**12. Nicolaas Iohannis Visscher, *Comitatus Hollandiae denuo forma Leonis*, 1648.**

<sup>83</sup> Fernando de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999), 74-76.

<sup>84</sup> Mariët Westermann, "After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700" en *The Art Bulletin* 84, no. 2, (June, 2002): 351-372.

## Las estrategias del mercado de obras de arte en Amberes

En la edición ilustrada que publicó Christophe Plantin en 1581 de la *Description de tout le Pais bas* de Lodovico Gucciardini, hay un mapa de la amurallada Amberes donde se le representa como la ciudad comercial más famosa del mundo. Ahí los navíos de todos tamaños y calado hacen parada en las cinco puertas de la ciudad, depositando sus mercancías o subiendo nuevas. El plano del *castrum* señala además las iglesias más importantes, los mercados, los edificios que ocupaban las bolsas de las representaciones extranjeras y los palacios civiles (fig. 13).



**13. Vista de la ciudad de Amberes, grabado calcográfico. En Lodovico Gucciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*, Amberes, 1581.**

Como se esbozó atrás, Amberes fue la ciudad de los Países Bajos que experimentó la mayor expansión económica durante el siglo XVI y, en consecuencia, también permitió el auge del comercio de arte, el aumento en la producción de bienes y una alta especialización en la creación de productos terminados, sobre todo en mercaderías de lujo: objetos trabajados en piel, joyería, platería, tapices, instrumentos musicales y retablos. Antes de que Amberes se convirtiera en el más importante centro productor y comercial del arte, Bruselas había sido el principal abastecedor de los bienes suntuarios que se vendían dentro de las murallas. Desde principios del siglo, pero de modo más notable entre 1540 y 1566, Amberes conquistó la cima como el centro de producción y distribución hacia todos los países europeos y hacia sus respectivas posesiones de ultramar. En ese periodo hubo un incremento real del ingreso y un aumento general de los estándares de vida para la población.<sup>85</sup>

En Amberes, la compra y venta de arte se llevaba a cabo en distintas locaciones, tanto en el *Pand* de Nuestra Señora –una especie de galería destinada a la venta de obras de arte ubicada en el patio sur de la iglesia que se convertiría posteriormente en la catedral de Amberes y que operó desde 1460 hasta 1560–, como en las dos ferias anuales, en el claustro del convento dominico y en la nueva *bourse* o casa de cambio. Las dos ferias anuales eran la de *Sinxenmarkt* que empezaba el segundo domingo antes de Pentecostés, y la de San Bavon o *Barnismarkt*, que tenía lugar el segundo domingo después de la fiesta de la Asunción de la Virgen, y la duración promedio de ambas era de seis semanas. Se trataba de mercados libres donde los artistas locales y extranjeros exhibían sus bienes en puestos emplazados por toda la ciudad.<sup>86</sup>

La reputación de la calidad de los productos de Amberes era tan reconocida que por ello Holbein, en su camino de Basel a Inglaterra en 1526, compró ahí paneles de roble y lo mismo hizo Durero durante su estancia en la ciudad en 1520.<sup>87</sup>

El *Pand* de Nuestra Señora tenía durante las ferias más de cien lugares de venta y un gran número de puestos. En sus comienzos, hacia 1484, salió un decreto municipal que prohibía la venta de arte durante las ferias en otro lado que no fuera el *Pand*, la intención era agrupar el comercio en un solo sitio pero esta medida no prosperó. En los puestos se organizaban los gremios de acuerdo al tipo de objetos que ofrecían.

La calidad y el tipo de obras de arte era variada, había obras menores como crucifijos, niños Jesús, tallas baratas, volantes impresos y pinturas de devoción, paisajes y copias hechas principalmente sobre tela, lo que las hacía fácilmente transportables. Pero también llegaban a venderse tapices y retablos costosos como el que vendió Jan de Molder para la abadía de Averborde en 1518.

Uno de los artistas que rentaban tienda en el *Pand* de Nuestra Señora era Peeter de Vos, deán del Gremio de san Lucas, y padre de Martín de Vos. Según Dan Ewing, hacia mediados del siglo XVI, los

<sup>85</sup> Maximiliaan P.J. Martens y Natasja Peeters, “Painting in Antwerp Houses (1532-1567)” en *Mapping Markets for paintings in Europe, 1450-1750*, 38.

<sup>86</sup> Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady’s *Pand*” en *Art Bulletin* 72 (1990): 559.

<sup>87</sup> Ewing, “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady’s *Pand*”, 565.

artistas más afamados de Amberes, como Pieter Coecke, Jan van Hemessen, Pieter Aertsen, Frans Floris y Pieter Bruegel, no se encuentran entre los registros del *Pand*, de hecho es probable que la mayoría de sus obras fueran comisiones. Esto no quiere decir que obras de estos artistas no se vendieran en el mercado abierto, más bien, indica que los artistas que vendían en el *Pand* tenían un papel más bien de comerciantes y podían ofrecer obras incluso de otros obradores.<sup>88</sup>

Respecto a la venta de arte en el claustro del convento dominico, inicialmente se trataba de un espacio donde se reunían las tiendas que comercializaban los bienes de lujo procedentes de las otras provincias flamencas. Este mercado de productos locales existía desde 1445 y tenía lugar en la esquina sureste del convento. Ahí ofrecían sus mercaderías los gremios de San Lucas de las ciudades de Bruselas y Amberes hasta que ambos se trasladaron al *Pand* de Nuestra Señora en 1480. Hacia 1550, el *Pand* de los dominicos seguía ofreciendo a la venta las mercancías de los joyeros, tapiceros y doradores pero la apertura de la nueva *bourse* reorganizó estos grupos una vez más.<sup>89</sup>

Así, en 1540 la magistratura de Amberes dictó su aprobación para que en la planta alta de la nueva *bourse* se abriera una larga galería de 100 tiendas dedicada exclusivamente al mercado del arte. Esto da idea de la amplia especialización de los bienes que se ofertaban en la ciudad, de la gran demanda y competencia entre el sistema productivo, en fin, del éxito comercial del arte en Amberes (fig. 14).



**14. Autor desconocido, Vista de la Bursa en Amberes, grabado calcográfico. En Lodovico Gucciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*, Amberes, 1581.**

<sup>88</sup> Ewing "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady's *Pand*", 574.

<sup>89</sup> Ewing "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady's *Pand*", 561.

La venta de productos artísticos estaba tan organizada que la oferta de un mismo tipo de bienes se presentaba en una zona de la ciudad, por ejemplo, los vendedores de textiles se ubicaban en el mismo barrio, los pintores en uno distinto y los plateros en otro. De manera obvia, ninguno de los productos que se ofrecían en los *panden* eran cosas comisionadas, más bien se trataba de ofertas que salían de vez en cuando y muchas de las pinturas que ahí se ofrecían eran copias o series de las que se sabía habría gran demanda.

En octubre de 1576 una legislación en Amberes prohibía la copia de pinturas en el estilo de los “viejos maestros” flamencos. Al parecer, la copia era un negocio muy lucrativo entre los artistas de Amberes, y el gremio debió estar bastante consciente de ello. La demanda de este tipo de obras en el estilo de un maestro explica que se hayan hecho múltiples cuadros siguiendo el modo de pintar de Pieter Bruegel, el viejo, y muchas de ellas fueron realizadas por sus propios descendientes como Pieter Brueghel II y Jan Brueghel.<sup>90</sup>

El éxito y circulación de este tipo de pinturas han sido estudiados recientemente, llegándose a hablar de “el fenómeno Bruegel”, derivado de la popularidad que ganó Pieter Bruegel el viejo tras su muerte y el aumento exponencial de su reputación como un inventor original y novedoso.<sup>91</sup> Pero obviamente el fenómeno de la reproducción de las obras flamencas prestigiosas no se limitaba a un solo artista, las había de los afamados Jan van Eyck y Rogier van der Weyden, pero también de las obras exquisitas de Hans Memling, Quentin Massys, Jan Gossaert, Gerard David, Joos van Clevee, por mencionar solo algunos.

El éxito de la compra venta de copias y falsificaciones dentro de la *bursa* o de los *panden* estaba intrínsecamente relacionado con la aparición de los *dealers* o comerciantes del arte. Si bien, las regulaciones del gremio de San Lucas de Amberes establecían repetidamente que cualquiera que quisiera vender obras de arte en los mercados de pinturas debía ser miembro del gremio, la realidad es que había agentes externos que se encargaban de la venta, es decir, no eran miembros registrados dentro de ninguno de los oficios de la corporación. Los comerciantes especializados en arte jugaron un papel crucial en la profesionalización del comercio de objetos artísticos.

Su papel era la distribución de las pinturas y otros bienes de lujo tanto en el ámbito local como en el extranjero, además de que es seguro que sus demandas inclinaban la producción de los artífices de Amberes hacia la creación de tipos específicos de obras de arte para el mercado de exportación: imágenes estandarizadas y explotación de los estilos individuales o de las tipologías iconográficas que generaban más demanda.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet, “Art, Value and Market Practices in the Netherlands in Seventeenth Century”, en *The Art Bulletin* 76, no. 3 (Sept. 1994): 456.

<sup>91</sup> Cristina Currie y Dominique Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with Special Focus in Technique and Copying Practice, Vol. 1* (Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, 2012), 46-47.

<sup>92</sup> Katlijne Van der Stichelen y Filip Vermeylen, “The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700” en *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, 194.

John Michael Montias ha planteado incluso la posibilidad de que el crecimiento del mercado abierto haya sido promotor de los cambios estilísticos y técnicos que experimentó el arte holandés del siglo XVII, observados como un tratamiento más suelto en el manejo de la pincelada y un uso más económico de los materiales.<sup>93</sup> Resulta un hecho que el mercado abierto exigía a los artistas innovar en sus procesos hasta llevarlos a una especie de producción serial y sistemática que pudiera satisfacer la demanda internacional. Sin embargo, también las innovaciones dentro del modo de operar del mercado abierto en Amberes han sido expuestas por Filip Vermeulen del siguiente modo:

Process innovation denotes a lowering of production costs without changing the basic appearance and nature of the (artistic) object. In Netherlandish workshops that manufactured paintings and carved altarpieces, cost-cutting strategies might have entailed a division of labor, countless reproductions of particular composition, and the use of cheaper or fewer raw materials such as paint.<sup>94</sup>

Respecto a las ferias como espacios de oportunidad para adquirir obras de arte y objetos suntuarios, su fama y la práctica de comprar en ellas se remonta al siglo XV. El viajero Pedro Tafur, visitó la feria de Amberes en 1438 y dejó testimonio de que ahí se vendían pinturas de todo tipo. En 1466 los Médici enviaron a un agente a Flandes para comprar también en esa feria.<sup>95</sup> La visita a estos mercados itinerantes en Amberes debió ser frecuente para satisfacer la demanda de las casas reinantes, los ciudadanos nobles y la burguesía en auge. En el ámbito español, Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, comisionó a Benito Arias Montano, doctor en teología, capellán real y uno de los eminentes humanistas de España para que fuera enviado a Amberes por Felipe II para la edición de la magna obra real la *Biblia Regia* o *Biblia Políglota* -de quien que se hablará mas adelante-, a buscar una serie de pinturas: “Media docena de lienzos paisajes para un estudio, de pocas y pequeñas figuras si se hallasen de mano buena y recojada [sic] y si no mandarlos hacer”.<sup>96</sup> Sobre su misión se volverá más adelante pues resulta capital para comprender la llegada de las imágenes de Martín de Vos a la Nueva España.

<sup>93</sup> John Michael Montias, “The influence of Economic Factors on Style” en *De Zeventiende Eeuw* VI, no. 1, (1990): 49-57, citado en Hans Vlieghe, “The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700: A Survey of the Main Stages” en *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, 195.

<sup>94</sup> Vermeulen, “The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp”, 46.

<sup>95</sup> Lorne Campbell, “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century”, en *The Burlington Magazine* 118, no. 877 (Apr. 1976): 197.

<sup>96</sup> La referencia es Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español* 5, (1941): 344, citado en Sylvaine Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, (Huelva: Universidad de Huelva, 1999), 28.

## El gremio de san Lucas de Amberes

El mercado de arte en Amberes tuvo una gran expansión debido a la demanda local y a la forma de organización de los mecanismos de compra-venta de los productos que se ofrecían en el mercado abierto. En medio de este sistema, el obrador tuvo un importante papel como facilitador del tráfico de bienes. En el caso de las organizaciones de pintores, resulta evidente que fueron ellos quienes proveyeron el marco y el entorno regulatorio necesario para que la producción artística prosperara.<sup>97</sup>

Es sabido que desde la Edad Media tardía, los artistas estaban sujetos al control del gremio. Cada ciudad de importancia tenía sus propias asociaciones y, en algunas, los pintores convivían con miembros de otros oficios. Las ordenanzas de creación de los gremios comenzaron en Bruselas hacia 1306; en Gante, hacia mediados del siglo XIV; en Brujas, en 1358; en Tournai, en 1364; en Douai, en 1431; en Malinas, en 1439; en Valenciennes, en 1462; en Mons (Bergen), en 1487 y en Lovaina, en 1494.<sup>98</sup>

En Amberes, el gremio de San Lucas se estableció en 1382 e incluía entre sus miembros, además de pintores, a los doradores, escultores, pintores, vidrieros, bordadores y esmaltadores. Se sabe que dentro de esta corporación era usual que los artesanos de distintas profesiones trabajaran juntos o colaboraran en contratos específicos. Esto les permitía sacar mayor provecho de sus interrelaciones y de sus contactos con los posibles comitentes y aspirar a una autorregulación de su quehacer. Dentro del sistema de producción del arte en Amberes era común que las obras pasaran incluso de taller en taller para ir completándose de la manera más apropiada. Había obradores especializados en un tipo de creación, por ejemplo, los que hacían los paisajes, los que completaban las guirnaldas de flores, etc. En el siglo XVII, destaca el caso de las familias Forchondt, la de Matthijs Musson y de Christosomo Van Immerseel, quienes además se sabe fueron importantes *dealers* de obras de arte.<sup>99</sup>

Justo antes de la recapitulación de Amberes en 1585, había 1925 miembros registrados en el gremio, entre los cuales 150 eran pintores. Es posible que éste haya sido el grupo más numeroso dentro de la organización, por ello al hablar del gremio de San Lucas se aludía genéricamente al grupo de artífices del pincel.<sup>100</sup>

En su estudio sobre el número de maestros de todos los oficios dentro del gremio de San Lucas, así como los asistentes o jornaleros registrados y, por supuesto, los artistas extranjeros que trabajaban en

<sup>97</sup> Van der Stichelen y Vermeylen, "The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700" en *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, 190-191.

<sup>98</sup> Campbell, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", 190.

<sup>99</sup> Hans Vlieghe, "The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700: A Survey of the Main Stages", 204 y Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet, "Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España" en *Kunst voor de markt/Art for the Market*, Zwolle, eds. Reindert Falkenburg, Jan de Jong *et al.* (Zwolle: Waanders, 2000), 80-111.

<sup>100</sup> Van der Stichelen y Vermeylen, "The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700", 191.

Amberes, Maximiliaan P.J. Martens y Natasja Peeters señalan que, entre 1540 y 1550, los pintores eran un tercio de los maestros del gremio y muchos de ellos eran migrantes, llegados de distintas provincias flamencas. De acuerdo con el libro de contabilidad o *Liggeren* del gremio de San Lucas, los oficios registrados variaron durante todo el siglo XVI, pudiéndose encontrar pintores, esmaltadores, encuadernadores, escultores, vendedores de libros, fabricantes de paneles, fabricantes de clavicordios, fabricantes de arcones, plateros, ceramistas, pintores de telas, doradores, escultores de antigüedades y grabadores. En este periodo, algunos oficios desaparecieron y otros fueron sustituidos.<sup>101</sup>

El *Liggeren*, fuente capital para conocer los registros de maestros y aprendices inscritos en el gremio de San Lucas de Amberes, fue publicado por Philippe-Felix Rombouts and Théodoor Van Lerijs entre 1864 y 1876 bajo el título *De Lieggenen en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*.<sup>102</sup> He revisado con cuidado las listas buscando a Martín de Vos y a Simón Pereyng, artista flamenco que llegó a la Nueva España en 1566 dentro de la corte del Virrey Marqués de Falces y estableció uno de los obradores más prolíficos del último tercio del siglo XVI contratando obra de retablos y pintura hasta su muerte en 1589. El nombre de Martín de Vos se menciona entre los maestros que fueron aceptados en el gremio en 1558 y también hay datos sobre algunas de sus comisiones contratadas, sin embargo, sobre Simón Pereyng no existe registro alguno, lo cual apunta a la posibilidad de que hubiera partido de Amberes rumbo a Lisboa, todavía como asistente o como jornalero, es decir, sin haber recibido el grado de maestro. Es sabido que Pereyng viajó entre Amberes y Lisboa y de ahí a Toledo antes de pasar a la Nueva España. La ciudad portuguesa era como se mencionó atrás, una de las cabezas del eje de circulación de los judíos perseguidos por el catolicismo. También la Nueva España debió verse como una de las rutas de escape para quienes buscaban un poco más de libertad religiosa.

De vuelta al análisis del gremio en Amberes, el hecho de llegar a ser maestro o aparecer como aprendiz enlistado dentro de los registros era, en realidad, un privilegio que pocos podían pagar. Desde 1442 la corporación exigía a todos los artistas pagar cuotas anuales. Para llegar a ser miembro era condición ser ciudadano de la urbe y someterse a una prueba, que fundamentalmente, se trataba de producir una obra maestra, sin embargo, no existe información precisa sobre la naturaleza del examen para llegar a ser maestro.<sup>103</sup> En el caso de los aprendices extranjeros, las ordenanzas posteriores a 1434 indican que un ayudante debía pagar al gremio en caso de que trabajara más de dos semanas dentro del taller de un maestro registrado y, por supuesto, no se les permitía contratar ninguna obra a

<sup>101</sup> Martens y Peeters, "Artists by Numbers: Quantifying Artists' Trades in Sixteenth-Century Antwerp", 215.

<sup>102</sup> P. Rombouts y T. van Lerijs, *De lieggenen en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, 1864.

Disponible en <http://archive.org/stream/deliggerenenand00lukagoog#page/n260/mode/2up>

(consultado en julio de 2014).

<sup>103</sup> Van der Stichelen y Filip Vermeylen, "The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700", 191.

nivel personal. Se sabe que casi el 60% de los aprendices que se formaban en Amberes se quedaban toda su vida trabajando como sirvientes para las tiendas de distintos maestros o, eventualmente, emigraban a otras ciudades.<sup>104</sup>

Así mismo, para un maestro era costoso el mantenimiento de un aprendiz. Una vez que el maestro lograba su registro, pasaba varios años trabajando por su cuenta con el apoyo de jornaleros o asistentes, hasta establecer una tienda más o menos estable. El intervalo entre la obtención del registro en el gremio y el momento en que se tomaba un primer aprendiz era de 13 años a mediados de 1450, 6 años en 1530 y 8 años en 1570.<sup>105</sup>

Durante el siglo XVI los obradores que contaban con más de tres aprendices eran raros, entre 1500 y 1579 sólo once maestros del gremio de San Lucas tenían un taller que excedía los cuatro aprendices. La mayoría trabajaban solos.<sup>106</sup>

Además de controlar el ascenso de los maestros y vigilar el desarrollo de la formación de los aprendices, el gremio estaba encargado de intervenir en la calidad de los productos que se ofrecían en el mercado abierto y de proteger a los miembros contra prácticas que consideraban podrían afectar el buen funcionamiento del sistema. Una de ellas ganó popularidad a mediados del siglo XVI, se trata de las subastas de pinturas obtenidas de los bienes de difuntos del gremio de San Lucas. En 1508, el gremio ganó el privilegio de subastar estos bienes para el público en general, que se reunía en la sala del gremio ubicada en el mercado mayor. Así mismo, en el *Pand* de los españoles, se vendía arte en el mercado organizado el día viernes bajo el sistema de subastas. Ahí el comercio estaba a cargo de los vendedores de ropa de segunda mano, quienes ofrecían desde prendas usadas hasta herramientas, libros viejos y joyería, y la dejaban a pagos anuales, tomando en fianza una propiedad.<sup>107</sup> El modelo de venta por subasta se convertiría en práctica común en las ciudades neerlandesas durante el siglo XVII.

Es importante destacar que los compradores de este tipo de obras era la clase media burguesa que había surgido tras el auge económico de la ciudad. Como se mencionó atrás, los temas que aparecen con más frecuencia en los inventarios de los bienes confiscados son obras de devoción con Cristo, la Virgen y los santos. Sin embargo, hacia 1560 se observó un aumento en la popularidad de los paisajes, de las representaciones de la Santa Cena y de los retratos. Una de las escenas de mayor popularidad durante la primera mitad del siglo XVI fue la Adoración de los Magos, seguida de la Anunciación, pero estas cayeron en desuso después de 1566.<sup>108</sup>

<sup>104</sup> Maximiliaan P.J. Martens y Natasja Peeters, "Masters and Servants. Assistants in Antwerp Artist's Workshops (1453-1579): a Statistical Approach to Workshop Size and Labour Division" en *La Peinture Ancienne et ses Procédés. Copies, répliques, pastiches*, Colloque XV Bruges (11-13 September 2003), ed. Hélène Verougstraete (Leuven: Uitgeverij Peeters, 2006), 117.

<sup>105</sup> Martens y Peeters, "Masters and Servants. Assistants in Antwerp Artist's Workshops (1453-1579): a Statistical Approach to Workshop Size and Labour Division", 117.

<sup>106</sup> Martens y Peeters, "Artists by Numbers: Quantifying Artists' Trades in Sixteenth-Century Antwerp", 218.

<sup>107</sup> Ewing "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady's *Pand*", 568.

<sup>108</sup> Martens y Peeters, "Painting in Antwerp Houses (1532-1567)", 44, 47- 48.

En el ambiente de la Reforma, el incremento en la demanda de los paisajes y retratos está vinculado con el enorme poder adquisitivo de los comerciantes protestantes. Como se dijo atrás, la Santa Cena fue uno de los temas más polémicos, si por un lado los protestantes no creían en el dogma de la Eucaristía, por el lado católico, el Concilio de Trento lo defendió como uno de los siete sacramentos, significando la defensa del poder de la Iglesia sobre el poder temporal. *La Santa Cena* y *la Anunciación* o la encarnación del verbo como máximo misterio de la historia de la humanidad, eran dos grandes temas hacia mediados del siglo XVI.

El auge de la distribución de obras de arte dentro de la gran variedad de mercados abiertos en Amberes apuntó a un crecimiento en la demanda de obras para los artistas. Este peso debió afrontarse con el desarrollo de sistemas de producción más económicos o la simplificación del trabajo dentro del taller, además de las creaciones en colaboración que ya se han mencionado. Pinturas sobre tela, esculturas de molde, copias y objetos cuyo precio estaba en rangos accesibles para la venta al menudeo, debieron ser los productos más abundantes. Las pinturas sobre lienzo que resultaban más fáciles de transportar estaban destinadas al mercado en el extranjero. En realidad, las obras costosas de retablos y pinturas sobre tabla que ostentaban las marcas de las manos y el castillo del gremio de Amberes, como signo de su denominación de origen, debieron ser productos excepcionales, de lujo, comisionados y disponibles para los compradores más acaudalados (fig. 15).



**15. Dos variantes del modelo de las dos manos sobre un castillo de tres torres correspondiente al hierro del gremio de San Lucas de Amberes con el que se marcaban los soportes de madera de las pinturas.**

Entre las obras de Martín de Vos hay ejemplos hechos tanto para el mercado de exportación como piezas comisionadas que presentan las señas del taller, pero sobre esto se abundará en el capítulo IV.

En la práctica, la regulación de la calidad de la obra realizada en soporte de madera se remonta a 1454, cuando el gremio de los pintores, escultores y carpinteros en Bruselas inauguraron una serie de marcas que inscribían en los retablos tallados y policromados: se usaba un compás para las obras de carpintería, el mazo para indicar la calidad del trabajo del entallador y la palabra BRUESEL estampada en el dorado servía para certificar la pintura.<sup>109</sup> También las creaciones de Malinas tenían sus marcas de calidad: escudos, iniciales, ruedas y cuadros con símbolos aludían a la especialización del obrador.<sup>110</sup>

En Amberes, las marcas en los paneles de las pinturas fueron reguladas por primera vez en las ordenanzas del gremio de los ensambladores del año de 1617. Ahí se condicionaba la calidad de los paneles que era vigilada por el deán de la organización. Los soportes debían ser fabricados con madera libre de resina, sin ataque de insectos ni zonas quemadas. Derivado de un análisis directo de numerosas tablas pintadas en Amberes, Jørgen Wardum ha propuesto una cronología del uso de los hierros para marcar los paneles y los signos o iniciales correspondientes a un mismo obrador durante el siglo XVII.<sup>111</sup>

## El comercio de arte de Amberes hacia los territorios españoles

Acerca del comercio flamenco en los territorios españoles, se tiene noticia de que había colonias de mercaderes flamencos establecidas en Castilla la Vieja y hacia 1560 muchos de ellos operaban en Valladolid. Las empresas de mercaderes de los Países Bajos estaban organizadas sobre una base estrictamente familiar y muchas veces las vías de comercio se establecían a través de los contactos entre linajes y matrimonios. La infiltración de los comerciantes flamencos tuvo mejor avance en las regiones del sur de España aunque desde el siglo XV comenzó desde las ciudades portuarias de Cádiz hacia las Islas Canarias. Más tarde, entre 1520 y 1530 la presencia flamenca avanzó a Sevilla, donde a finales de siglo se contaban más de 200 mercaderes establecidos.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> Kim Woods, "The Status of the Artist in Northern Europe in the Sixteenth Century" en *The Changing Status of the Artist*, eds. Emma Barker, Nick Webb y Kim Woods (New Heaven y London: Yale University Press, 1999), 119.

<sup>110</sup> Myriam Serck-Dewaide, "Support and Polychromy of Altarpieces from Brussels, Mechlin and Antwerp. Study, Comparison and Restoration" en *Painted Wood: History and Conservation*, eds. Valerie Dorge y F. Carey Howlett (Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 1998), 83-84. Disponible en: [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/paintedwood](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/paintedwood), consultada en abril de 2014.

<sup>111</sup> Jørgen Wadum, "The Antwerp Brand on Paintings on Panel" en *Looking through Paintings*, eds. Erma Hermens, Arie Wallert y M. Peek (London: Archetype, 1998), 179-198.

<sup>112</sup> Stols, "Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los Países Bajos", 58.

Aunado a lo anterior, es posible que las relaciones comerciales se hubieran fortalecido a través de los contactos que mantenían los numerosos artistas y artesanos que estaban establecidos en toda la península y recibían encargos de la nobleza, la corte y el clero. Cabe destacar que la presencia de artífices flamencos en las cortes de Aragón, Valencia y Castilla se remonta, al menos, al siglo XIV. Ahí trabajaban al mismo tiempo artistas borgoñones, flamencos, franceses e italianos desarrollando lo que se ha denominado el estilo gótico internacional. Llama la atención que estos artistas flamencos instalados en tierras españolas hayan trasladado algunos recursos típicos del arte de los Países Bajos y usaran ampliamente modelos nórdicos, pero en cuanto a la técnica, hayan seguido trabajando con el temple y no con óleo, material que como se verá en el último capítulo, constituyó la marca distintiva de los talleres del norte y permitió la representación fiel de las calidades texturales de los objetos y la incidencia de la luz sobre todas las superficies. Hispano-flamenco es el nombre que la historiografía ha dado al arte producido por los artistas flamencos en la península ibérica a partir de 1420. Los primeros en usar repertorios flamencos en sus composiciones fueron Luis Dalmau y Louis Alimbrot en Valencia.<sup>113</sup>

Los Países Bajos compraban de Portugal y de los dominios españoles peninsulares y americanos, incluidas Madeira y las Islas Canarias, toda una serie de materias primas como sal, paños, aceite de oliva, azúcar sin refinar, frutas, colorantes y piedras preciosas, y regresaban al mercado como bienes manufacturados. Durante el siglo XVI los productos que inundaban el mercado hispano – portugués eran los textiles. Respecto a las obras de arte, un número considerable de pinturas, retablos, telas pintadas en serie y esculturas salieron de los puertos neerlandeses con destino a todos los territorios españoles, incluidas regiones como las Islas Canarias y Brasil.<sup>114</sup>

No deja de ser paradójico que sean pocos los estudios sobre el comercio de obras de arte desde Amberes hacia España y sus territorios durante el siglo XVI. De épocas precedentes, es bien conocido el gusto por la pintura de Flandes en las cortes españolas de Juan II de Aragón y la de Enrique IV de Castilla. Pero, fundamentalmente, la conocida colección formada por Isabel de Castilla que decoró la capilla funeraria de Granada, todavía a la vista, demuestra la inclinación del mecenazgo real por las obras flamencas e hispano- flamencas en territorios de conquista. Entre los artistas que componen la colección figura Dirk Bouts, Hans Memling, Rogier van der Weyden, el maestro de los Reyes Católicos y Juan de Flandes.<sup>115</sup>

Aunque la apreciación de estas obras por un flamenco desde su terruño no era necesariamente la de la existencia de unidad en la producción artística de Flandes, sí consolidaron una narrativa visual, acorde con la llaneza castellana y un fenómeno de gusto en el

<sup>113</sup> Pilar Silva Maroto, “La pintura española entre Italia y el mundo nórdico: del gótico internacional al hispano-flamenco” en *España medieval y el legado de Occidente. Catálogo de exposición* (México: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Lunwerg Editores, 2005), 163.

<sup>114</sup> Stols, “Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los Países Bajos”, 65 y 66.

<sup>115</sup> Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)* (Madrid: Cátedra, 2005), 59-62.

extranjero, que apuntaba a la homogeneidad en ciertas características técnicas y simbólicas de dichas obras: una apuesta por una religiosidad de representación solemne e impasible.

Entre 1541 y 1558, María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos, estuvo vinculada en la compra de varias pinturas flamencas para distintas sedes católicas. Parece que regaló a Carlos V un grupo de pinturas devocionales de Michiel Coxcie, entre ellas *El Camino al Calvario* que hoy se encuentra en el Escorial. Desde ese momento, Coxcie era el pintor de la corte de Carlos V en Bruselas, y justo acababa de regresar de su estancia formativa en Roma. La misma María de Hungría compró *El Descendimiento de Cristo* de Rogier van der Weyden que pertenecía al altar del gremio de los ballesteros en la capilla de Nuestra Señora de Extramuros de Lovaina. Ese cuadro estaba colgado en la capilla del Palacio de Binche cuando Felipe II hizo su *Felicísimo Viaje* (1548-1551) comenzando de Génova a Milán, Mantua, Trento, Innsbruck, Múnich, y desde ahí, hacia Heidelberg y Luxemburgo; tras lo cual, visitó los Países Bajos.<sup>116</sup>

La lujosa recepción que recibió la comitiva de Felipe II en la residencia de María de Hungría durante las fiestas de Binche celebradas entre el 22 y el 31 de agosto de 1549 y el reconocimiento inmediato que despertó la obra de Rogier van der Weyden fue narrada por el modélico cronista Juan Christóval Calvete de Estrella de este modo:

Llegando ya el Emperador y Príncipe a palacio baxaron las reinas a la escalera a los recibir. es el palacio una muy buena y real casa, y aunque ha poco más de quatro años que se comenzó tiene un cuarto acabado que en sólo él se podía aposentar la Imperial Magestad, Príncipe y Reynas con todos los officios de casa sin impedirse unos a otros, Ay en lo baxo una muy gran sala, que estaba aderezada de una muy antigua y rica tapicería de historias romanas, al cabo de la sala ay una capilla que tiene la portada de jaspe y dentro un retablo del descendimiento dela Cruz de divina pintura.<sup>117</sup>

Es bien conocida la importancia del viaje de Felipe II en la configuración de la estética de la corte española. El mayor impacto lo tuvieron, además de las fiestas de Binche, la entrada triunfal en Amberes que, según Calvete, fue el momento más solemne del *Felicísimo viaje*. La comitiva real entró en Amberes por la puerta Cesárea, después pasó por todos los arcos triunfales levantados por los diversos sectores del gobierno y poderes de Amberes. En su avance, primero se toparon con el arco triunfal de los españoles, la descripción de Calvete dice así:

<sup>116</sup> La crónica del viaje fue escrita por Juan Christóval Calvete de Estrella y publicada en Amberes en 1552. Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicissimo viaie del muy alto y muy poderoso principe don Philippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes* (Anvers: casa de Martin Nucio, 1552). Disponible en <http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/expo/historia/histo001.htm>, consultada en julio de 2014.

<sup>117</sup> Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, ed. Paloma Cuenca (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 315.

Encima de la cornisa estaba una pintura donde se veía al emperador sentado sobre un águila de dos cabezas vestido como romano a la antigua, con una corona de laurel y un cetro de oro y el príncipe don Felipe y alrededor de él, el dios Júpiter, con rayo en la mano, Apolo con su arco y flechas. Mercurio con los talares y el caduceo, Palas con la lanza y su egide Marte con su escudo, lanza y espada y Neptuno con su tridente y caballo marino; cada uno de estos dioses parecía que ofrecían sus armas al Príncipe don Felipe y los versos al pie de la pintura decían: HIS ARMIS, QVIBVS NOS COELESTES TE DONAMVS PHILIPPE, ORBEM TIBI A FATIS COMMENDATVM TVEARE: Con estas armas, Serenísimo Príncipe, que nosotros los dioses os damos, defenderéis y gobernareis el mundo que los hados os han encomendado.<sup>118</sup>

El libro con las imágenes de los arcos triunfales que fueron construidos por Pieter Coecke van Aelst, ayudado por Frans Floris, Cornelis Floris y Vredeman de Vries, siguiendo los diseños y proyectos del Humanista Cornelius Grapheus, es un registro completo de la política imperial de promoción de la imagen dinástica de Carlos V y Felipe II, asociados con los héroes de la antigüedad clásica y las particulares devociones católicas, afín a la agenda cristiana, según lo ha estudiado Fernando Checa.<sup>119</sup>

Felipe II decidió llevarse el retablo del *Descendimiento de Cristo* de Rogier van der Weyden a España. Primero estuvo en el Palacio del Pardo ya que aparece en los inventarios de 1564 y después se movió al Escorial en 1566.<sup>120</sup> No por acaso, en ese viaje Felipe II intentó comprar *El cordero místico* de los hermanos Van Eyck pero no logró convencer a las autoridades de la iglesia de San Bavón en Gante, así que se conformó con encargar al mismo Michiel de Coxcie una copia exacta para tenerla en su colección real.

En España, la emulación de los gustos de la corte de Felipe II hizo que la élite y la nobleza buscara también hacerse de colecciones de cuadros nórdicos y flamencos. Poco a poco, la necesidad de decorar las casas debió extenderse hacia las clases medias aunque el clero en todos sus niveles siempre fue uno de los compradores más fuertes del arte devocional flamenco. Respecto a los géneros de pinturas y las pocas noticias que se conocen sobre el envío de pinturas desde Amberes hacia los territorios españoles, hay indicadores de que, en 1553, los barcos procedentes de Amberes zarparon rumbo a España y Portugal llevando más de 4 toneladas de pinturas y un aproximado de 70,000 yardas de tapetes.<sup>121</sup>

Hacia 1560 las ferias organizadas en Medina del Campo o en los puertos como Barcelona, Valencia y Sevilla ofrecían a la venta pinturas

<sup>118</sup> Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Philippe*, 379.

<sup>119</sup> Fernando Checa, "Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el viaje de Calvete de Estrella" en Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Philippe*, ed. Paloma Cuenca, CXLI.

<sup>120</sup> Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, court painter" en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, ed. Koenraad Jonckheere (Belgium: Harvey Miller/Brepols Publishers, 2013), 100-104.

<sup>121</sup> Ewing, "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady's *Pand*", 580.

de Flandes. Pero como en el caso mencionado atrás de los encargos que hizo Juan de Oviedo a Arias Montano, la mayor demanda de pinturas flamencas seguía realizándose por encargo o se trataba de regalos de lujo o cortesanos.<sup>122</sup>

## Consideraciones sobre el comercio de arte de Flandes hacia Sevilla y los territorios americanos

Las transformaciones y continuidades de las prácticas comerciales, la fuerza del mercado abierto por las economías de los Países Bajos mirando al Atlántico, la producción artística y el acomodo de los actores sociales, políticos y económicos dentro de los ambientes en conflicto, sobre todo después de la revuelta iconoclasta de 1566, conforman el complejo territorio que ayuda a explicar la presencia de “lo flamenco” en América.

El comercio de arte entre Sevilla y América experimentó un crecimiento enorme en el siglo XVI y generaba cuantiosos ingresos para los mercaderes de los dos lados del Atlántico. Entre 1583 y 1599 fueron exportadas al menos 2,298 obras para el mercado americano.<sup>123</sup>

Es sabido que desde los primeros años de la evangelización la Casa de Contratación de Sevilla comisionaba obras de carácter religioso para satisfacer demandas específicas. Estos envíos incluían obras españolas y otras producidas en diversas ciudades europeas, entre ellas había piezas flamencas. En la Sección de Contratación del Archivo General de Indias correspondiente al año de 1586 se conserva el registro de un envío de Flandes hacia América con 80 lienzos pintados de Flandes y cinco retablos al óleo sobre tabla. De manera desafortunada, la entrada no dice nada sobre las temáticas ni el destino exacto de estas pinturas. Llama la atención la diferencia en número que existe entre telas y tablas, como se mencionó antes, las primeras eran más sencillas para transportar y mucho más baratas.<sup>124</sup>

Otras fuentes reportan breves noticias que permiten conocer algo acerca del flujo de mercancías flamencas hacia América, sobre todo, de pinturas. Por ejemplo, hay un registro de 1599 sobre el envío de un cargamento hacia la Nueva España con 100 pinturas flamencas de “historias” y 15 lienzos comunes de Flandes.<sup>125</sup>

<sup>122</sup> Miguel Falomir, “Artists’ Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c 1600” en *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, 135-161.

<sup>123</sup> La fuente de esta información es: Pablo González García, “El comercio de obras de arte de Sevilla a Hispanoamérica a fines del siglo XVI”, tesis doctoral (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1988), citado en Miguel Falomir, “Artists’ Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c 1600” en *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, 148.

<sup>124</sup> Iván A. Quintana Echeverría, “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América” en *Anales del Museo de América*, no. 8 (2000): 108.

<sup>125</sup> Véase: José Torre Revello, “Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas I* (1948): 87-96. citado en Duncan Kinkead, “Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century” en *The Art Bulletin* LXVI, no. 2 (Junio 1984): 306.

Cabe señalar que si bien hay noticias puntuales de la llegada de lienzos, retablos y estampas flamencas a la Nueva España, muchas de ellas se embarcaban de forma clandestina dentro de las mercancías que transportaban los inmigrantes sin registro en las listas de pasajeros a las Indias.<sup>126</sup>

Entre las exportaciones desde Flandes, también se contaban en gran número las obras baratas hechas en serie, como es el caso del envío de las imágenes religiosas que los Schetz mandaron desde Lisboa para la decoración de sus plantaciones en San Vicente, Brasil.<sup>127</sup> Un siglo más tarde, un caso atípico sería la obra del holandés Albert Eckhout quien viajó a Brasil en 1636 dentro de la misión de Johannes Maurits, príncipe de Nassau y gobernador de las posesiones holandesas en Brasil, para retratar la vida nativa, y la flora y fauna locales, mandando de vuelta todo un “álbum” de motivos, modelos, estereotipos y figuras brasileños plasmados con las estrategias propias del registro microscópico, preciosista y verosímil del arte neerlandés.<sup>128</sup>

Dentro del sistema de compra-venta para el mercado americano desde Sevilla estaban involucrados tanto artistas como *dealers* o comerciantes, quienes eran sevillanos, americanos y por supuesto, flamencos. En su estudio sobre los vínculos entre el mercado del arte y la cultura visual de los Países Bajos, España y la Nueva España a través del comportamiento del mercado del arte, Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet han analizado el papel de las familias de Chrisostomo Van Immerseel y Marie de Fourmestraux (1621-1648) así como la de Matthijs Musson y Marie Fourmenois (1650-1678) quienes participaban en todas las etapas del comercio, desde proveer materiales hasta encontrar a los artistas que pudieran cubrir las órdenes, contactar a los dueños de los navíos y gestionar con los maestros de las naos el envío así como contratar a los agentes para la distribución local.

Aunque se trata de casos ya fuera del periodo que aquí se estudia, ayudan a visualizar cómo pudo haber ocurrido la circulación de mercancías procedentes de Amberes con destino a Sevilla y de ahí hacia América. Veamos el caso de Chrisostomo Van Immerseel y Marie de Fourmestraux (1621-1648), quienes comenzaron con su empresa de comercio de pinturas a partir de 1620. María se quedaba en Sevilla y advertía del gusto local o de lo que se demandaba tanto en Sevilla como en América. Entre 1623 y 1638 Van Immerseel envió libros, tapetes, impresos y textiles a España además de gabinetes decorados con pequeñas pinturas de cobre. En cuanto a la paga, concertaban con los comerciantes locales para traer en los barcos los productos americanos que tenían mayor plusvalía en el mercado de la época: cochinilla, colorantes azules finos y piel de la Habana.<sup>129</sup>

<sup>126</sup> Eddy Stols, “Artesanos, mercaderes y religiosos flamencos en el México virreinal” en Laura Pérez Rosales y Arjen van der Sluis (coords.), *Memorias compartidas. Intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX* (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 21.

<sup>127</sup> Stols, “Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los Países Bajos”, 66.

<sup>128</sup> Clarival do Prado Valladares y Luiz Emygídio de Mello Filho, *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil. Século XVII* (Brasil: Edições Alumbamento, 1998), 35-51.

<sup>129</sup> De Marchi y Van Miegroet, “Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”, 80-87.

De tal modo que Amberes recibía en sus puertos materias primas como sedas, hilos de lana, especias, tintes exóticos y mordientes para manufacturarlos y exportarlos ya como productos acabados o en objetos de lujo y obras de arte. Sin duda un ejemplo del inicio del sistema capitalista de producción. Entre las manufacturas, existen igualmente registros consistentes sobre el envío de pigmentos a España, tales como el verdigrís, el bermellón, el blanco de plomo y varios ocres.<sup>130</sup> No sería difícil que estos materiales alcanzaran también el comercio americano pero no hay datos precisos al respecto. Debido a las revueltas protestantes luteranas calvinistas y anabaptistas en los Países Bajos todos los navíos y cargamentos procedentes de esos territorios estaban sometidos a estrictas regulaciones y vigilancia, tanto en España como en los puertos americanos. Durante la Guerra de los Ochenta Años, la iglesia vigilaba que las imágenes a la venta no procedieran de las provincias rebeldes, sobre todo, de las del norte como Holanda y Zelanda.

En la Nueva España, la amenaza de la circulación de imágenes heréticas procedentes de Flandes era un problema real. El 14 de agosto de 1574 se emitió una orden a los oficiales del puerto de San Juan de Ulúa para que revisaran cuidadosamente los cargamentos donde pudieran venir libros, lienzos y pinturas prohibidas. Se les instruía para que abrieran las cajas y, si llegaban a encontrar: “libros de cualquier facultad, en cualquier lengua castellana, latina o extranjera o lienzos de Flandes o pinturas, otras en lienzo o en papel, o tabla, de molde, pincel o mano”, debían cerrar las cajas y entregarlas a Francisco López Rebolledo, comisario del Santo Oficio en la ciudad de Veracruz y puerto de San Juan de Ulúa.<sup>131</sup> Este documento revela que era usual el arribo de paquetes con mercancías sospechosas ya por su contenido herético o configurado por imágenes heterodoxas, o simplemente de contrabando.

El 8 de noviembre de 1586 Francisco López Rebolledo, capellán y revisor de la Inquisición decomisó a Pedro de Irala, encomendero de Veracruz, “cuatro lienzos de Flandes que trajo a la Nueva España”. En la misma fecha se le retuvieron a Gaspar de Aguilar, vecino igualmente de Veracruz, dos cajones con imágenes de Flandes. Es muy interesante este decomiso ya que contiene la descripción de las temáticas, todas pasajes Antiguo Testamento o de los Evangelios Apócrifos, y vale la pena detenerse en las consideraciones prohibidas o al menos, dignas de revisión desde el punto de vista de las autoridades inquisitoriales. El documento tiene partes ilegibles, pero aquí lo cito íntegramente:

Unos lienzos de Flandes a lo divino de los apóstoles, y otros de la pasión de Cristo, y algunos a lo humano, entre los cuales traían cuatro: dos de Jacob y uno de Joseph y otro [al margen izquierdo]

<sup>130</sup> Filip Vermeulen, “The Colour of Money: dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp” en *Trade in Artists’ Materials Markets and commerce in Europe to 1700*, eds. Jo Kirby, Susie Nash y Joanna Cannon (Londres: Archetype, 2010), 360.

<sup>131</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 77, exp. 21, fs. 65-111. Documento proporcionado, paleografiado y transcrito por Edén Mario Zárata Sánchez del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Que usen [...] y avisen que [...] la [...] a ellos para que no siendo prohibidos se le vuelvan o no, habiéndose de prohibir] de Daniel al modo de los flamencos con capotillos y calzas y marquesotas de diferentes colores; y Daniel sentado en medio de los leones, con unas calzas enteras y ligas; y un coeto y capotilla aforrado de martal. Estos cuatro lienzos quité para dar noticia a vuestra señoría. La caja en que venían, la abrieron los oficiales de su cuenta en La Contratación, visitando y en viendo los lienzos, mandaron los trajesen ante mí.<sup>132</sup>

En la época, la noción de imágenes “a lo divino” se refería a representaciones de las sagradas escrituras “conforme fueron dictadas por el Espíritu Santo y los doctores santos las declaran” según lo explica Francisco Pacheco.<sup>133</sup> Se trataría de escenas donde los apóstoles con sus atributos iconográficos ocuparían la totalidad del formato, ya sea de medio cuerpo o con la figura de pie, como se ve en las múltiples series flamencas dibujadas por Martín de Vos (figs. 16 y 17).



**16. Serie de 15 estampas grabadas por Adriaen Collaert según dibujos de Martín de Vos, 1592**



**17. Serie de 14 estampas grabadas por Johannes Sadeler I y Raphael Sadeler I según dibujos de Martín de Vos.**

<sup>132</sup> AGN, Inquisición, vol. 82, exp. 7, fs.65 r.- 70 v. Documento proporcionado, paleografiado y transcrito por Edén Mario Zárate Sánchez del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Está muy dañado. Aparecen puntos suspensivos en lugares donde el documento está perforado o donde existen manchas de tinta. Esta referencia documental se publicó por primera vez en Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 118. Recientemente se incorporó a los documentos publicados en: *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, (1543-1623)*, comps. Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez (México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 87.

<sup>133</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la Pintura* (Madrid: Cátedra, 2001 [1649]), 559.

Las imágenes a lo humano debieron aludir a escenas con las historias bíblicas de Jacob, Daniel y José, citas incluso a pasajes apócrifos, composiciones que tenían lugar en parajes a cielo abierto donde se integraban representaciones de animales y arquitecturas, fórmulas típicas que se miran en series de tapetes flamencos o de la pintura de género cotidiano (fig. 18).

Un aspecto que vale la pena glosar del rico testimonio sobre este decomiso de obras, es la tipología de las vestimentas peculiares del ámbito del Norte: las calzas eran una especie de calzones angostos, las marquesotas eran los cuellos que salían de la casaca, el coletto era una prenda que como jubón se usaba encima de la camisa para proteger del frío, podía ser de mangas cortas o largas y estaba fabricado en piel o cuero.

Por último, el capotillo era una capa o capote que llegaba a la cintura. Sin duda, el vestir a la usanza flamenca se juzgaba anacrónico para la representación de los pasajes bíblicos y además, el hecho de colocar en el plano de lo mundano la investidura de los profetas debió ser considerado absolutamente fuera de las reglas del decoro.<sup>134</sup>



**18. El encuentro de Jacob y Rebeca e Isaac bendiciendo a Jacob, de la serie de la vida de Jacob, 1560/68, tapete tejido de lana y seda, 267.65 x 260.35 cm, Art Institute Chicago.**

Otros testimonios del arribo de imágenes flamencas a la Nueva España son los registros inquisitoriales que se conservan en el Archivo General de la Nación. Pese a que la lista de obras decomisadas es enorme, el número de obras que indican una procedencia específicamente flamenca es realmente reducido. Llama la atención que todos los casos son imágenes de la Virgen y parece que la censura de los inquisidores radicaba en ver imágenes “muy descubiertas” o plasmadas con vestimentas que no guardaban el decoro esperado. En los documentos se hace hincapié en el estilo de la representación, en su tipo devocional y por supuesto, en su lugar de origen.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Definiciones tomadas del Diccionario de Autoridades - Tomo II (1729) y del *Diccionario de la lengua española (DRAE)*.

<sup>135</sup> Esta información fue proporcionada por Mario Edén Zárate Sánchez del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Tema	Técnica	Procedencia	Año	Fuente	Contenido
<i>Nuestra Señora</i>	Imagen de pincel	Guadalajara	1573	AGN, <i>Inquisición</i> , vol. 76, exp. 41, fs. 136-137v.	“Al parecer pintada en Flandes, muy curiosa, con cabellos sueltos y el pecho con un sendalico muy sutil y el cuello todo descubierto, con el Niño Jesús en los brazos, él un pecho todo descubierto, con unas mangas de tela de oro, debajo de unas cortinas curiosas y sobre un cojín de brocado; el convido todo descubierto.”
<i>Nuestra Señora</i>	Imagen de pincel hecha en Flandes	Veracruz	1579	AGN, <i>Inquisición</i> , vol. 85, exp. 19, fs. 113-180.	Visita a navío que estaba bajo las órdenes del general Bartolomé de Villavicencio
<i>Traspasso de Nuestra Señora</i>	Retablo de flandes	Veracruz	1576	AGN, <i>Inquisición</i> , vol. 81, exps. 24 y 25, fs. 110-193v.	Visita de la flota que arribó a San Juan de Ulúa.

Por último, se conoce el envío de imágenes flamencas a la Nueva España a través de las listas de mercaderías del ramo de Contaduría del Archivo General de Indias. En los documentos con fecha del 13 de junio de 1586 y los inventarios de cargamentos enviados en 1584, 1586 y 1590, publicados por Mina Ramírez Montes se verifica que entre las biblias impresas por Christophe Plantin, libros y estampas diversas, se encontraban lienzos e imágenes de Flandes, con distinto valor y temática, la mayoría obras devocionales pero también escenas mitológicas e historias profanas.<sup>136</sup>

## La circulación de las imágenes de Martín de Vos desde su contexto de producción

El fenómeno de la llegada, apropiación y uso de las “invenciones” y composiciones de Martín de Vos en la Nueva España se inserta, en el amplio ámbito de la circulación de imágenes para el mundo católico posterior al Concilio de Trento y su aparato visual en defensa de la fe ante el avance real o figurado de la Reforma protestante.

Martín de Vos obtuvo el título de maestro del gremio de pintores de Amberes en 1559, convirtiéndose en uno de los artistas

<sup>136</sup> Mina Ramírez Montes, “Arte en tránsito a la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 60 (1987): 203-208.

mejor pagados de su época.<sup>137</sup> Llegó a instituirse como el líder de la agrupación hacia el final de su carrera. Recibió importantes comisiones por parte de los más influyentes humanistas, comerciantes e impresores de Amberes, entre ellos, Abraham Ortelius, Christophe Plantin y Gillis Hooftman, lo que favoreció que sus composiciones y las reproducciones de sus imágenes circularan por todo el mundo católico, incluidos por supuesto, los territorios americanos. De manera paradójica también trabajó para satisfacer la demanda de imágenes procedente de los partidarios del protestantismo, en particular, obtuvo contratos para hacer obras de retrato, temas del Antiguo Testamento y mitología clásica, géneros destinados a la decoración de capillas familiares, habitaciones privadas e instrumentos musicales.<sup>138</sup>

En el contexto de inestabilidad política y pugnas ideológicas en los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI, los artistas como Martín de Vos no podían sino producir imágenes con significados polivalentes o trabajar sus temas con cautela, de acuerdo con las necesidades específicas de sus clientes.<sup>139</sup> Aunque también realizaron obras de contundente militancia e ideología como la estampa que vemos abajo, donde el mote *Per me Reges Regnavit* (Para mí reinan los reyes) rodea a la Virgen en magestad, aludiendo a la alianza miliciana entre los representantes de la monarquía española en los Países Bajos y las cortes locales. Protegidos en sendos doseles decorados con los escudos heráldicos de su estirpe, vemos a Carlos V, Felipe II, Don Juan y Alejandro Farnesio hincados y rezándole a la Virgen mientras el cuerpo de notables del marquesado de Amberes los acompaña en franco apoyo al régimen, sosteniendo el emblema de la justicia y la misericordia. En esta imagen abiertamente propagandística publicada en el contexto de la recuperación de Amberes y ante la necesidad de reconciliar a la nobleza local con el soberano, mediante la garantía de su obediencia y lealtad, se advierte con claridad la comisión a cargo de Alejandro Farnesio, duque de Parma, sobrino de Felipe II, quien aparece retratado en el extremo de la derecha con su inconfundible bigote y la espada, símbolo de su investidura militar. Es el único personaje que mira hacia el espectador (fig. 19).

<sup>137</sup> Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, ed. Hessel Miedema (Doornspijk: DAVACO, 1994), 300-301.

<sup>138</sup> Sobre la obra de retrato: J.W. Zondervan, "Het panhuys-paneel van het Mauritshuis. Beeld van een snel vervlogen droom" en *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 36 (1982): 75-116; Suzanne Sulzberger, "A propos de deux peintures de Martín de Vos. La Decoration de la salle a manger D'Egide Hooftman" en *Le Revue Belge d'Art et d'Archéologie* (Junio 1936): 121-131 y Gay Van Der Meer, "Het album amicorum van Aegidius Anselmo, Kleinzoon van de Antwerpse reder Gillis Hooftman", 9-11. Sobre temas mitológicos ver: Caterina Limentani Virdis, "Make love not war' Nota in margine al tema Tintorettesco di un dipinto di Martin de Vos" en *Arte Veneta* XXIX (1975): 183-186.

<sup>139</sup> Westerman, "After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700", 356.



**19. Jan Wierix según dibujo de Martín de Vos, Los defensores de la fe católica en los Países Bajos adorando a la Virgen, 1587, grabado.**

En realidad, los impresos realizados a partir de dibujos de Martín de Vos tuvieron una enorme fortuna crítica desde la segunda mitad del siglo XVI. Algunos de ellos sirvieron para ilustrar los volúmenes de mayor circulación en el ámbito religioso, como fue la *Biblia Sacra Vulgata* publicada en la *ex Officina Plantiniana* por Jan Moretus en 1599 (fig. 20) y la serie bíblica del *Thesaurus sacrarum historiarum veteris testamenti elegantissimis imaginibus expressum excellentissimorum in hac arte virorum opera: nun primum in luce editus*, publicada en Amberes en 1579 por Gerard de Jode.<sup>140</sup> Mención aparte merece la edición del *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, del teólogo jesuita Jerónimo Nadal publicada por la imprenta de Plantin, que se acompañaba de ilustraciones impresas a partir de dibujos de Martín de Vos y Bernardo Passeri (fig. 21).<sup>141</sup>

<sup>140</sup> *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLIV, [Maarten de Vos, Texts] comp. Christiaan Schuckman y ed. D. de Hoop Scheffer (Rotterdam/The Neetherlands: Sound & Vision Interactive, 1995), 7.

<sup>141</sup> Leo Van Puyvelde, "Bernardo Passeri, Marten de Vos and Hieronymus Wierix" en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi* (Roma: De Luca Editore, 1956), 60.



120. Portada de la Biblia Sacra Vulgatae, Editionis Sixti Quinti Pont. Max. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Apud Ioannem Moretum, MDXCIX. Grabado según dibujo de Martín de Vos.



21. Jerónimo Nadal, Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae, Ambers, 1593.

De hecho, el *Evangelicae historiae imagines* es un caso importante para pensar en la circulación de libros con estampas según modelos de De Vos en la Nueva España. Un ejemplar de esta obra de Jerónimo Nadal –publicada por la *Officina Plantiniana* en varias ediciones desde la década de 1590 hasta la de 1600–, se encuentra en la Biblioteca Nacional de México. La edición es de 1594 y los grabados fueron hechos por los hermanos Wierix, Adriaen y Jan Collaert, y Karel van Mallery.

Más allá de emplearlos como instrumentos para la propagación de la fe, las biblias ilustradas se convirtieron rápidamente en repertorios de imágenes para la erección de diversos programas religiosos, no obstante que fueran hechos en contexto protestante, como en el caso del *Iconorum Biblicarum* del editor y grabador nacido en Basilea, Matthäeus Merian (1593-1650), fuente de la decoración de la sillería de san Agustín y la serie anónima novohispana con relatos de batallas y escenas de la conquista, donde los modelos nórdicos fueron transferidos y sustituidos por personajes, paisajes y atributos asociados con una iconografía que el decoro local y la política criolla habían establecido para legitimar la historia mexicana.<sup>142</sup>

Desde las primeras décadas tras la Conquista y como parte del repertorio iconográfico de las campañas evangelizadoras, los modelos e impresos nórdicos, franceses, alemanes y flamencos fueron usados ampliamente en la Nueva España, tanto en pinturas y murales como en códices, documentos y toda clase de objetos ornamentales, asociados fundamentalmente con la labor de las órdenes mendicantes, y entre ellas, de agentes catequéticos como el franciscano Pedro de Gante quien fundó el Colegio de san José de los naturales junto al Convento Grande de la orden.

Este tema ha sido analizado a profundidad en la historiografía, encontrándose citas, apuntes o copias de obras neerlandesas o alemanas en, por ejemplo, el Mapa de Upsala de 1550 con las representaciones de pequeños instantes de vida cotidiana, el mosaico de plumas *Salvator Mundi* que se resguarda en el Museo Nacional del Virreinato, las pinturas murales de los conventos agustinos de Epazoyucan y Meztitlán y, por supuesto, la decoración de la bóveda del sotocoro de la iglesia de Tecamachalco creada a partir de selecciones de imágenes derivadas de biblias flamencas desplegadas sobre papel amate y policromadas al temple, por mencionar solo algunos ejemplos.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Jaime Cuadriello, “Una biblia para el Nuevo Mundo: la conquista de México y los emblemas políglotas de Mattäeus Merian” en *Florilegio de Estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán (2004): 33-48.

<sup>143</sup> La literatura sobre el tema es amplia, me limito a citar algunas fuentes: Pablo Escalante Gonzalbo y Martín Olmedo Muñoz, “La influencia del grabado flamenco en la Nueva España” en *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)* eds. Eddy Stols y Werner Thomas (Leuven: Acco, 2009), 199-212; Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el

De hecho, vale la pena citar aquí nuevamente el texto de Jerónimo de Mendieta respecto al uso de las imágenes extranjeras como fuentes de inspiración para las obras de los indígenas:

Mas después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y contrahagan.<sup>144</sup>

Como lo han estudiado Pablo Escalante y Martín Olmedo, los grabados desempeñaron un papel doble como fuentes del arte en la Nueva España: por un lado eran el medio de difusión y norma de las composiciones y por otro informaban sobre las corrientes, estilos y artistas de mayor circulación en Europa. A la Nueva España llegaron los impresos tanto en láminas sueltas como dentro de libros impresos. Según estos autores, entre los lugares de edición de los libros que pertenecieron a las bibliotecas conventuales novohispanas destaca particularmente Lyon, seguido de Amberes, Salamanca y Venecia.<sup>145</sup>

En las obras novohispanas las ilustraciones grabadas en las biblias europeas fueron asimiladas y manipuladas por los artistas indígenas; casos como la pintura mural del claustro de Cuautinchan y el códice de Azcatitlán con la representación del paisaje de la peregrinación mexicana demuestran el modo de operar de los símbolos e historias indígenas usados en paralelo a los modelos europeos y las prácticas coloniales, así como las asociaciones del pasado local con los eventos narrados en las fuentes bíblicas.<sup>146</sup>

En el siglo XVI, Amberes se constituyó como una ciudad de amplia influencia cultural y centro con decisión geopolítica que concentraba familias de impresores, grabadores, científicos y humanistas. A la par del desarrollo comercial y artístico de Amberes, –tema abordado en el capítulo anterior–, a mediados del siglo XVI la ciudad era un centro impresor de importancia capital, rebasado solamente por Venecia y

---

virreinato” en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001 [1ª ed. 1982]), 529-530; Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgur y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco” en *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 325-341; Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988); Serge Gruzinski, *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)* (Durham: Duke University Press, 2001), 70-71; Alessandra Russo, *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600* (Texas: University of Texas Press, 2014), 172-185.

<sup>144</sup> Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: Díaz de León y White, 1870), 404.

<sup>145</sup> Pablo Escalante Gonzalbo y Martín Olmedo Muñoz, “La influencia del grabado flamenco en la Nueva España” en *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, 200.

<sup>146</sup> Pablo Escalante Gonzalbo, “Pintar la historia tras la crisis de la Conquista” en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750. Catálogo de exposición* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 28-31.

París.<sup>147</sup> Hacia 1570, la *Officina Plantiniana* obtuvo por privilegio real el monopolio de la producción de libros litúrgicos.<sup>148</sup> Después de la caída de Amberes por las tropas de Alejandro Farnesio en 1585, la ciudad perdió su papel protagónico como centro impresor del ideario humanista. En ese contexto, el comercio de libros comenzó a especializarse en la venta de textos de la Contrarreforma para los mercados españoles y sus posesiones en América.<sup>149</sup>

Es notable que los más reconocidos grabadores e impresores del ambiente artístico vinculado con las prensas de Amberes hayan reproducido las obras de Martín de Vos. Tras el rastreo de la vasta producción de estampas con invenciones y composiciones de este artífice, aquí destaco la fama de diversos nombres: Adriaen Collaert y Johannes Baptista Collaert, Johannes Sadeler I y Raphael Sadeler I, Hieronymus Wierix y Johan Wierix, Phillip Galle, Theodor Galle y Joan Galle, Crispijn van de Passe, Gerard de Jode y Adrianus Huberti, todos ellos artífices que inundaron el mercado de imágenes desde el contexto de los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI.<sup>150</sup>

En el proceso de producción de las imágenes impresas, regularmente era el editor o impresor quien solía comisionar a un artista, dibujante o pintor, para hacer el diseño según la traza o tema que imponía el libro o la serie de estampas que iban a publicarse. Luego, se buscaba a un autor que suministrara a las pinturas de inscripciones, ya fuera en latín o en lengua vernácula. El siguiente paso era contratar a un grabador que hacía el corte de las placas de cobre reproduciendo el diseño o invención del artífice, finalmente la impresión y la comercialización de la obra eran tareas de la casa editora o del impresor, por ejemplo, la mayoría de los artistas y grabadores mencionados arriba, colaboraron con Plantin. Un caso interesante que ilustra sobre el proceso de producción de las imágenes impresas durante el siglo XVI fue el del editor Hieronymus Cock en Amberes, quien fungía como coordinador de profesionales especializados contratados para combinar sus esfuerzos en la creación de estampas. En 1560 contrató en su taller al grabador Cornelis Cort, por recomendación de Philips Galle (1537-1612). Todos los grabados que produjo Cort al servicio de Hieronymus Cock fueron siguiendo el diseño y composición de pintores como Frans Floris y Maarten van Heemskerck.<sup>151</sup>

La mayor parte de las estampas hechas según dibujos y composiciones de Martín de Vos que se conservan en la actualidad dentro de los más importantes gabinetes de estampas alrededor del mundo son láminas sueltas o forman parte de series que se

<sup>147</sup> Francine de Nave, "A Printing Capital in its Ascendancy Flowering and Decline" en *Antwerp Story of a Metropolis. 16-17th Century*, 88.

<sup>148</sup> Moll, "Plantino y la industria editorial española", 12.

<sup>149</sup> Stijn van Rossem, "The Bookshop of the Counter-Reformation Revisited. The Verdussen Company and the Trade in Catholic Publications, Antwerp, 1585-1648" en *Quaerendo* 38, núm. 4 (2008): 307. Disponible en: DOI: 10.1163/157006908X363930, consultada en mayo de 2015.

<sup>150</sup> La lista de impresores y editores de la obra de Martín de Vos es bastante extensa, ver: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLIV, 325-332.

<sup>151</sup> Manfred Sellink, *Cornelis Cort*, (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1994), introducción.

comercializaban como álbumes.<sup>152</sup> Conozco los cuadernillos de series de estampas como el *Monumenta factoris philosophie quam severa Anachoretarum diciplina vitae et religio docuit* que resguarda la Biblioteca Nacional Digital de Portugal o el *Boni et Mali Scientia* de quince calcografías con temas del Antiguo Testamento que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Este es el tipo de material que debió circular más ampliamente en la Nueva España pese a que las composiciones de De Vos también decoraban libros completos como consta por los contratos de Plantin para diseñar ilustraciones de libros como el ya mencionado *Evangelicae historiae imagines*: de Jerónimo Nadal.

Respecto a las obras comisionadas por Plantin a Martín de Vos, pintor de soluciones, se ha estudiado que la mayoría de sus dibujos fueron grabados y estaban listos para integrarse en las impresiones de los volúmenes, pero la mayor parte aparecieron en publicaciones realizadas después de la muerte del editor. Cuando Jan Moretus dirigía la imprenta de su suegro Plantin, heredó 1930 placas de cobre y entre ellas, había algunas que jamás habían sido usadas como las cuatro placas para misal tamaño folio grabadas por Hans Collaert según diseños de Martín de Vos.<sup>153</sup>

Tanto la viveza pictórica en la descripción de las historias sagradas como su representación cuasi verídica mediante imágenes, debieron garantizar el éxito y acogida de las invenciones de Martín de Vos dentro de las publicaciones de la época. De Vos supo traducir en imágenes las principales preocupaciones y negociaciones de la Iglesia católica frente al avance del protestantismo y en esta tarea debió haber actuado apoyado en obras o recomendaciones directas de importantes humanistas y teólogos defensores de la fe. Es posible que el mismo Plantin hubiera sido el personaje clave en su relación con los prelados españoles. Como se dijo antes, en 1568 Felipe II encargó a Benito Arias Montano, dirigir el trabajo de publicación de la *Biblia Regia* o *Biblia Políglota*, impresionante iniciativa en cinco idiomas llevada a cabo bajo patrocinio real. Arias Montano pasó siete años en Flandes, de 1568 a 1575, para completar su comisión. La *Biblia Sacra* fue editada e impresa en el taller de Plantin, quien se convirtió en amigo cercano, administrador y consejero de Arias Montano (fig. 22).<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vols. XLV y XLVI.

<sup>153</sup> Karen Lee Bowen y Dirk Imhof, "Book Illustrations by Maarten de Vos for Jan Moretus I" en *Print Quarterly* 18, 3 (Sept 2001): 259-289.

<sup>154</sup> Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 18.



**22. La Biblia Regia, 1568.  
Museo Plantin Moretus,  
Amberes.**

De acuerdo con David Freedberg, el uso de los modelos grabados no es una cuestión solo imitativa o estilística sino intencional sobre el significado y función de las imágenes.<sup>155</sup> De tal suerte que las obras de De Vos debieron ser una proyección para satisfacer plenamente las demandas intelectuales de los críticos y teóricos del arte, así como de los comitentes, tanto católicos como protestantes. Los dibujos, grabados y series pictóricas estaban diseñados como instrumentos eficaces para la transmisión de los contenidos teológicos a través de iconografías elocuentes y dispuestas según los elementos esenciales de la buena composición. A la larga, la reputación y éxito de sus imágenes abonó prestigio a la tradición del arte de los Países Bajos merced a un repertorio novedoso y sumamente creativo que siguió siendo eficaz en el siglo XVII, como lo demuestran las citas que años después Rubens y Rembrandt hicieron de algunas invenciones de Martín de Vos.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> David Freedberg, "Prints and the Status of Images in Flanders" en *Le Stampe e la diffusione delle Immagini e degli Stili*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1979, VIII (1983): 39-54.

<sup>156</sup> Sobre Rembrandt y las implicaciones del uso de fuentes de artistas protestantes y en particular, de las composiciones de Martín de Vos: David Freedberg, "Prints and the status of Images in Flanders", 39-54. Sobre Rubens y el uso de modelos de Martín de Vos ver: David Freedberg, "Rubens as a Painter of Epitaphs, 1612-1618" en *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis XXIV* (1976-78): 51-71.

## II. EL SUJETO, SU PERSONALIDAD

### Las fuentes biográficas

El tratado del pintor, poeta, escritor y traductor neerlandés Karel van Mander (1548-1606) *Het Schilder-boeck*, publicado en 1604, continúa siendo la fuente más autorizada para conocer algunos datos biográficos de Martín de Vos (1532-1604) (fig. 23).<sup>157</sup> La escueta entrada dice lo siguiente:



Among those who have made Antwerp and our Netherlands famous in the art of painting one should not ignore the celebrated and art-full painter Marten de Vos from Antwerp, who devoted himself diligently to art from his youth. Having visited Italy, Rome and Venice and other countries he entered the Antwerp guild in the year 1559. His father, Pieter de Vos, entered the Antwerp guild in 1519. Pieter, Marten's brother, was also an outstandingly good painter. Marten made many beautiful, distinguished works, having a nimble hand and painting his works subtly and attractively. He also made many excellent portraits. The design of his pictures, the manner and posture of his figures and, in short, his talent is amply to be seen in the prints which were published after him by various engravers and in such quantities that they exceed, or at least equal in number, those of the other Marten, that is Hemskerck; for he was very productive, quick and sure in designing. He was a very distinguished, tall and corpulent man. He died in this year 1604 at a good age.

23. Texto completo de la biografía de Martín de Vos por Karel van Mander y portada de la primera edición del *Het Schilder-Boeck*, Harlem, 1604.

<sup>157</sup> Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, 265.

Los estudios sobre la obra y la personalidad artística de Martín de Vos no abundan en la literatura local e internacional. Armin Zweite publicó en 1980 una excelente monografía del artista que reúne fuentes documentales sobre su biografía y un catálogo comentado de obras con datos precisos sobre la procedencia de las pinturas y notas iconográficas.<sup>158</sup> En aquel estudio se atribuyen al pincel de De Vos 114 piezas, y otras 21 tienen una atribución incierta o se trata de obras derivadas del trabajo de su taller. La obra de Zweite ha sido fundamental para conocer un panorama amplio de la producción de De Vos, sin embargo, todavía no han sido analizadas y explicadas las fórmulas artísticas empleadas por el artista, su manera de componer las figuras, el ejercicio de su dibujo, los procedimientos técnicos de su taller, su paleta de color y mucho menos, la agencia que tuvieron los encargos específicos dentro de sus contextos de recepción con relación al significado de los programas iconográficos. Considero que, además, hace falta volver a discutir algunas atribuciones.

## Martín de Vos, célebre pintor de Amberes

Es revelador que Martín de Vos haya sido uno de los artistas que recibió las comisiones más prestigiosas después de la caída de Amberes bajo el control de Alejandro Farnesio en 1585. La fortuna le resultó exitosa desde que el geógrafo Abraham Ortelius lo recomendara con el poeta Johannes Rademacher en 1567 tras terminar el retablo de los esgrimistas para la catedral de Amberes (este tríptico fue destruido en el siglo XVII y tenía como tema central una escena de san Miguel Arcángel).<sup>159</sup> En la carta que escribió Ortelius al poeta, se describía a Martín de Vos como un pintor menos cotizado que Frans Floris (1519/1520-1570) pero dueño de una técnica impresionante, destacando la originalidad de sus efectos plásticos y su gran sentido de la invención.<sup>160</sup>

Martín de Vos nació en el verano de 1532.<sup>161</sup> Karel van Mander, cree que se formó en el taller de su padre, Pedro de Vos. Ahí lo recuerda como un inventor de *istorias* o pinturas narrativas fundamentalmente religiosas en las que destacaba su uso alegre y bello del color.<sup>162</sup> Se ha propuesto la posibilidad de que continuara su formación en la casa de Frans Floris (1519/1520-1570), antes de emprender el viaje a Italia, pues aunque de ello no se tiene certeza, es un hecho que en muchas de las composiciones de De Vos se reconocen citas cercanas a los cuadros de Floris, basta mencionar *El Juicio Final* perteneciente al acervo del Museo de Bellas Artes en Sevilla y la tabla con *Las tentaciones de San Antonio* que resguarda el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) en Amberes. La tradición que

<sup>158</sup> Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler* (Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1980).

<sup>159</sup> Carl Van de Velde "Altarpiece of the fencers", en *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral* (Amberes: De Kathedraal VZW and Bai Publishers, 2009), 99-102.

<sup>160</sup> Citado en: Kavalier, *Pieter Bruegel Parables of Order and Enterprise*, 43-44.

<sup>161</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 21.

<sup>162</sup> Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 265.

impuso el taller de Floris para la cultura visual de Amberes se explica desde la fama que consiguió tras la decoración del arco triunfal para la entrada de Carlos V y la coronación del príncipe Felipe como regente de los Países Bajos en 1549.<sup>163</sup>

Frans Floris está considerado como uno de los pilares de la tradición flamenca del siglo XVI, fue una de las pocas figuras que mencionó Vasari en su segunda edición de las “Vidas”, donde lo tilda como “el Rafael flamenco”. Su formación la comenzó en los Países Bajos dentro del taller de Lambert Lombard (1505/06-1566); posteriormente descubrió los principios “del buen arte” en Italia.

De Floris se conservan una diversidad de dibujos o apuntes que fueron hechos frente a las ruinas romanas, la capilla Sixtina y a obras notables de los discípulos y seguidores de Rafael (1483-1520) como Giulio Romano (1499-1546) y Polidoro da Caravaggio (1571-1610). Tras su regreso a Amberes, su producción promovió las formas y composiciones de la cultura visual aprendida en Roma.<sup>164</sup>

Por su parte, parece seguro afirmar que Martín de Vos pasó un tiempo en Venecia. Carlo Ridolfi en su libro *Le Maraviglie dell' Arte*, menciona que trabajó al lado del Tintoretto como paisajista:

*When he was very young, he arrived in Venice, attracted by the renown of famous painters. After seeing the works of Tintoretto, he joined his studio, seriously studied and made practice in composing his creations, it is said that this experience was later useful in painting villages.*<sup>165</sup>

También hay dos cartas de Scipio Fabius a Abraham Ortelius que sugieren que Martín de Vos viajó a Italia con Pieter Bruegel en 1552.<sup>166</sup> Lo cierto es que el cartógrafo y el pintor sí se conocían pues Ortelius recomendó a Martín de Vos en 1570 para pintar siete paneles de la vida de san Pablo encargados por comisión del mercader de Amberes, Gilles Hoofman (a quien le hizo un retrato de familia) y recordemos que De Vos hizo las ilustraciones para el mapa de la peregrinación de Abraham que formaba parte del *Theatrum Orbis Terrarum*, impreso en 1590. El círculo humanista alrededor de Plantijn, Ortelius y el gremio de los pintores en Amberes era cerrado y poderoso, no podemos dudar de que Martín de Vos estuviera involucrado directamente.<sup>167</sup>

Martín de Vos sólo estuvo cuatro años lejos de Amberes. En 1556 ya había regresado. Su primera obra fechada y firmada data de 1562 y

<sup>163</sup> Van de Velde “Altarpiece of the fencers”, 99.

<sup>164</sup> Edward H. Wouk, “Italy in Floris/Floris in Italy: Frans Floris and the Followers of Raphael” en *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo. Atti del convegno internazionale Nord/Sud. Ricerche fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, eds. Ana De Floriani y María Clelia Galassi (Milán: Silvana Editoriale, 200), 127-135.

<sup>165</sup> Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte* Venecia, 1648, p. 27, citado en: Giorgio T. Faggin, “Marten de Vos and his juvenile paintings” en *L' Incontro di Rebecca e Eleazaro al Pozzo* (Vicenza: Alfonsi Dipinti Antichi, 1993), 31.

<sup>166</sup> Dunbar, *German and Netherlandish Paintings 1450-1600. The Collections of The Nelson-Atkins Museum of Art*, 315.

<sup>167</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 14.

se trata del *Ecce Homo* perteneciente a la iglesia de San Jaime. Esta obra tiene una fuerte relación con otra de Tiziano del mismo tema.<sup>168</sup> Entre tanto, Martín de Vos se casó en 1560 con Joana Le Boucq y tuvo ocho hijos.

La producción artística de Martín de Vos en Amberes se desarrolló en el contexto de lo que se conoce como la “Furia iconoclasta”, cuando en 1566 los grupos reformistas calvinistas y luteranos destruyeron las imágenes en las iglesias en el territorio de Flandes. El texto de Van Mander narra los destrozos durante aquella conculcación en Amberes:

*Here in this church [Our Lady's Church in Antwerp] they destroyed many artful and costly paintings by various excellent masters, such as the Holy Cross by Sinte Quinten [Quentin Massys], and the Assumption of the Virgin Mary in the presbytery made by Frans Floris.*<sup>169</sup>

Durante los acontecimientos y revueltas de la Reforma debió ser amenazador y particularmente difícil para un pintor prestigioso, conservar o conseguir contratos para la elaboración de altares y obras de devoción, así como abrir y mantener un obrador o tienda. Una tesis interesante sobre las negociaciones que tuvieron que entablar los artistas para mantenerse a flote y soportar, por un lado la destrucción de las revueltas, y por el otro la propaganda del régimen católico, fue la práctica del “ecumenismo pictórico”. Este concepto explica cómo los artífices, manteniéndose dentro del marco de protección del gremio, rebasaron sus propias creencias y buscaron negociar con los distintos poderes, a fin de mantener la producción del taller. El ala luterana fue, de hecho, más conciliadora en su convicción política y creativa. Las obras mezclan diferentes estilos e iconografías para evitar la confrontación o en algunas pinturas, los valores protestantes se escondían en temas aparentemente católicos. Tal fue el caso del cuadro de Hans Vedreman de Vries y Gillis Mostaert, *Paul and Barnabas at Lystra*, a propósito de la historia tomada de las *Actas de los Apóstoles* y en la que los santos prohíben al fiel rezar frente a ellos, como si fueran dioses, un tema que entonces se usó para abrir el debate alrededor del abuso de las imágenes.<sup>170</sup>

Un dato por demás revelador es que ya para fechas como 1585, entre el 40 y 45% de la población era protestante. De hecho, Martín de Vos era luterano confeso y tras la recuperación de Amberes por el ejército español en 1585, tuvo que convertirse al catolicismo para no verse afectado y así mantener abierto su obrador.<sup>171</sup>

En realidad, Martín de Vos contaba con uno de los talleres más importantes de Amberes en donde se ejecutaban contratos tanto para partidarios del protestantismo como del catolicismo. En los libros del gremio se tienen registrados once estudiantes dependientes de la casa de De Vos cuyos años de ingreso se extienden entre 1564 y 1599. En el

<sup>168</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 40 y Faggin, “Marten de Vos and his juvenile paintings”, 29.

<sup>169</sup> Van Mander, *Het schilder-boeck*, 244r. Citado en: Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 23.

<sup>170</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 81.

<sup>171</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 27.

taller además trabajaban sus hijos Daniel (1568-1605) y Martín el Joven (1576-1613).<sup>172</sup>

Uno de los encargos más importantes del obrador de Martín de Vos fue el contrato de la decoración para la capilla del castillo de Celle comisionado por el duque protestante Guillermo, duque de Brunswick y Lüneburg (1535-1592) y su esposa Dorothea de la casa de Gifhorner (1546 - 1617).<sup>173</sup> En el extremo sur del Castillo se mandó construir una capilla renacentista que albergó un programa religioso de gran lujo, casi abigarrado, donde se integraban diversas artes en un solo espacio: el mobiliario, la pintura mural, los relieves arquitectónicos, el coro, el órgano, los altares y las ventanas. No existe un contrato documental de la obra, sin embargo, se sabe que entre 1565 y 1576 se completó el envío y la colocación *in situ* de todos los componentes artísticos. Una placa de madera que pende a modo de *candilieri* desde la pieza clave en las nervaduras de la bóveda ostenta la fecha de culminación del proyecto y los escudos heráldicos de las familias nobles ligadas al mismo (fig. 24).



**24. Martín de Vos, Decoración de la capilla del castillo del duque de Brunswick y Lüneburg en Celle, Alemania, tríptico de *La Crucifixión* en el altar mayor.**

<sup>172</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 33.

<sup>173</sup> Kathrin Schellenberg, "Kleinod in Celle, Kunsthistorische Einblicke in die Schlosskapelle" en *Die Celler Schlosskapelle*, ed. Juliane Schmieglitz-Otten (München: Hirmer Verlag GMBH, 2012), 91-92.

El centro visual de la capilla lo ocupa un altar en el que se exhibe un tríptico cuya tabla central representa *La Crucifixión*. Es posible que en esta obra haya retomado algunas soluciones de las composiciones de Maerten van Heemskerck (1498-1574) con el mismo tema: los cuerpos retorcidos de dolor de los ladrones, la manera en la que san Juan sostiene a la Virgen mientras mira hacia Cristo y Magdalena abrazada a la cruz. En la esquina inferior derecha se lee la fecha de 1569 y la firma de Martín de Vos. En el interior de las alas laterales están representados los comitentes, pintados por un artista alemán, posiblemente en la misma residencia. A la izquierda, el duque de Brunswick and Lüneburg orando e hincado frente al castillo de Celle y a la derecha, la duquesa Dorothea hace lo mismo pero la locación es el palacio de Gifhorner. En las caras exteriores, se ven las escenas de *La Anunciación* y *El Nacimiento de Jesús*, ambas ejecutadas por Martín de Vos.

El taller de Martín de Vos envió desde Amberes un total de 24 pinturas, la mayoría tablas, pero también se integraron en la comisión telas de gran tamaño que ocupan espacios laterales sobre los muros y tienen una función más bien arquitectónica. Una de esas telas presenta *La Transfiguración* y ahí hay una figura del apóstol San Juan con el gesto tradicional de la *apokopein* (“mirar hacia la lejanía”), que implica al mismo tiempo el efecto del deslumbramiento por la visión de la divinidad y el deseo de ver mejor (fig. 25).<sup>174</sup> La cabeza del apóstol recuerda a la del mismo personaje que aparece en el cuadro de la Jerusalén Celeste, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, hoy en el Museo Nacional del Virreinato en México (fig. 26).

<sup>174</sup> Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 35.



25. Martín de Vos, *La Transfiguración de Cristo*, nicho norte de la capilla de Celle, óleo sobre tela. Detalle de los apóstoles.



26. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis* (detalle)  
240 x 169 cm, óleo sobre tela adherido a panel de madera, Museo Nacional del Virreinato.

Se trata además, de la misma cabeza que Francisco de la Maza identificó en el cuadro de la *Crucifixión* de Tintoretto en la sacristía de San Rocco en Venecia (fig. 27). El obrador de Martín de Vos debió usar el mismo apunte o trazo de un joven de perfil con el cabello largo y rizado, trasladado a cartones que podían ser usados en diversas composiciones.



27. Tintoretto, *La Crucifixión*, 1565, óleo sobre tela, sacristía de la Scuola Grande di San Rocco, Venecia.



28. Martín de Vos, *El Juicio Final*, 1570, óleo sobre tabla, 285 x 265 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes. Detalle de la cabeza del ángel.

Es bastante probable que para la representación de esta cabeza estereotípica el obrador haya usado un dibujo o cartón que se ajustaba y modificaba para la creación de diferentes personajes. La vemos incluso en el joven ángel que rescata a las almas del purgatorio en la obra del *Juicio Final* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 28).

En 1567, en plena revuelta protestante, se sabe que Martín de Vos fue comisionado por el gremio de los esgrimistas para hacer el retablo de su altar en la catedral de Amberes, la idea era que sustituyera al de Frans Floris, *La caída de los ángeles rebeldes*, ya que éste había sufrido daños durante la “Furia iconoclasta” del año anterior. Hubo una discusión entre los deanes y concejales sobre la colocación de la vieja pintura o la reposición de una nueva en su altar de la Catedral. La decisión fue tomada hasta que el ambiente político se calmó con la ocupación de la ciudad por las tropas de Alejandro Farnesio en 1585. La tabla central de lo que fuera un tríptico pintado por Frans Floris se restauró y se colocó en lugar de la nueva pieza de Martín de Vos. El poder de la tradición ganó entonces en esa ocasión. Carl Van de Velde alude al carácter monumental y moderno de la obra de Floris como los principales argumentos que inclinaron la balanza por el cuadro más antiguo:

It is clear that with this painting –the largest of all of the 16<sup>th</sup> century altarpieces in the cathedral– the Fencers wanted to make a special impression, particularly in what Ann Woollett has called the “modern” character of the work. Perhaps this extravagant monumentality was the cause of the controversy in 1567 over Floris’ old altarpiece and Maerten de Vos’ new one.<sup>175</sup>

David Freedberg, en su tesis sobre la iconoclasia en los Países Bajos, plantea que durante este periodo de destrucción de las imágenes, el arte sobrevivió y no solo eso, sino que floreció, reconstituyéndose de manera innovadora sobre el pasado ya que mientras una facción arrasaba con las imágenes, la otra demandaba la reconstrucción y la creación de nuevos símbolos para la defensa de la fe y la propaganda visual o para el aparato político.<sup>176</sup> Después de la recaptura de Amberes en 1585, la demanda para la reconstrucción de la ornamentación en las iglesias y el aumento en la producción del arte religioso obligó a desarrollar una alta especialización y, al mismo tiempo, una rápida recuperación de la economía para los miembros del gremio de san Lucas.<sup>177</sup>

La reinstauración de la doctrina católica en Amberes y la necesidad de reconstrucción del interior de las iglesias para el culto fue un proceso político o expiatorio en el que participaron los miembros católicos o conversos del gremio de san Lucas. Los patronos, las cofradías y los gremios comenzaron a levantar nuevamente sus altares bajo la influencia del Concilio de Trento y tomando muy en cuenta los preceptos del tratado de Johannes Molanus, *De historia sanctarum imaginum et picturarum*. En la catedral de Amberes, los maestreescuela pagaron la reconstrucción de su altar en 1586, solo un año después de la recaptura de Amberes, y Frans Franken fue comisionado para hacer la pintura. Los trabajadores del cobre, vendedores de granos y taberneros gestionaron su turno para construir nuevos altares. Otras corporaciones como la de los talabarteros y la de los esgrimistas optaron por la reparación y restauración de los trípticos que se habían salvado de los motines y de la destrucción.<sup>178</sup> Martín de Vos también trabajó para la catedral de Amberes, primero reparando el tríptico de *La incredulidad de Santo Tomás* y más tarde ejecutando las comisiones de los altares tutelares con los temas de *Las Bodas de Caná* (1590) y *San Lucas pintando a la Virgen* (1603) para los gremios de taberneros y pintores, respectivamente.

Hans Vieghe señala que la producción de Martín de Vos después de los eventos de 1585, en los que tuvo un papel líder en la producción

<sup>175</sup> Van de Velde “Altarpiece of the fencers”, 101-102.

<sup>176</sup> David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, Outstanding Thesis in the Fine Arts from British Universities, New York and London. 1988, citado en: Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 7.

<sup>177</sup> Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, 2.

<sup>178</sup> Natasja Peeters, “Frans and Ambrosius I Franken, painters of the metrópolis Antwerp, and their altarpieces in the years just after the fall of Antwerp (1585-1589) en *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2003* (Bruselas: Antwerp Royal Museum Annual, 2003): 74-75.

de retablos para la reconstrucción católica de Amberes, se consolidó mediante un nuevo estilo que retomó la fortaleza de la tradición flamenca. Sus *istorias*, acordes con las ideas del Concilio de Trento, se estructuran en composiciones más bien descriptivas y equilibradas:

*A tempered Mannerism is combined with a preference for narrative that is more in line with Netherlandish tradition. In the center panel of the latter guild altars such as that of the Longbowmen of 1590 (Christ triumphant over dead and sin) or Saint Luke painting the Virgin made for the Guild of Saint Luke in 1602 the Mannerist elements practically disappear, and the clear and descriptive structure of the composition makes an almost classical impression. This style allows full scope to the content, which complies with strict ecclesiastical requirements.*<sup>179</sup>

La comisión de las obras nuevas para la catedral de Amberes y las exigencias del clero para ajustarse al decoro contrarreformista debieron ser muy altas en los últimos años del siglo XVI,<sup>180</sup> como lo confirma el gran encargo de la obra de *Las Bodas de Caná* para el gremio de los taberneros (fig. 29). Esta asociación compartía su altar con los trabajadores del cobre y desde 1586 comenzaron a gestionar su separación. Cuando al fin lograron separarse, en 1595, se reunieron con Martín de Vos para planear el encargo de su nuevo altar que costaría 500 *guilders* (aprox. 2500 reales de plata). Hasta junio de 1596, o posiblemente después de haber reunido el dinero, firmaron el contrato y exigieron al pintor entregar la obra en noviembre de ese mismo año. Sin embargo, el artista no podía finiquitar su trabajo si los miembros del capítulo catedral y el deán del coro, Silvester Pardo, no hacían su revisión oficial para constatar meticulosamente que el tema había sido diseñado y ejecutado siguiendo los preceptos de Trento. El altar pudo estrenarse el día 26 de julio de 1597.<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, 13.

<sup>180</sup> Más sobre el problema del control de la Iglesia para la producción de imágenes en los Países Bajos durante el siglo XVI, después de la iconoclasia por las revueltas de 1566 y 1581 en: Freedberg, "The Problem of Images in Northern Europe and its Repercussions in the Netherlands", 25-45.

<sup>181</sup> Stefaan Grieten, "Altarpiece of the Wine Taverners" en *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, 143.



29. Martín de Vos, *Las bodas de Caná*, 1596-1597, óleo sobre madera, 268 x 235 cm, catedral de Nuestra Señora de Amberes.

Las *Bodas de Caná*, como se sabe por la exégesis, es la prefigura de la Eucaristía. Aquí el artista construyó una escena donde se integran los pasajes de la historia según se describe en el Evangelio de Juan (Juan 2 : 1-11) Su composición en diagonal y en fuga, marcada por la representación de la mesa rectangular alrededor de la que están sentados todos los invitados dentro de un enorme y lujoso salón, obliga a pensar en efecto, en la formación veneciana de Martín de Vos y su reconocimiento a los modelos impuestos por Paolo Veronese en su versión del mismo tema pintada en 1563 (hoy en el Museo del Louvre) y por Tintoretto, sobre todo en dos versiones de la Santa Cena: el lienzo fechado en 1570 perteneciente a la iglesia de Santo Stefano de Venecia y el enorme óleo pintado entre 1592 y 1594 que se conserva en la

Basílica de San Giorgio Maggiore. Sin embargo, como se ha estudiado recientemente, esta obra de Martín de Vos es también una declaratoria de pertenencia al linaje flamenco por sus guiños casi costumbristas, ya que la imagen que ocupa el panel lateral del tríptico de *La Lamentación* contratado por Quentin Massys, entre 1509 y 1511, para el altar de los ebanistas en la catedral de Amberes, está organizado bajo una composición en diagonal, tiene la distribución de escenas narrativas que complementan la historia y, sobre todo, aparece en el fondo la tribuna desde la que toca el grupo de músicos para amenizar la celebración (fig. 31).<sup>182</sup> Aunque el tema que ahí se expone es “el banquete de Herodes”, el momento en que Salomé presenta la cabeza de San Juan Bautista al rey Herodes y su esposa, Herodías, la mesa lujosa y la ventana que muestra en el fondo el momento en que fue ejecutado el Bautista, coinciden con la obra de De Vos en potenciar el sentido de la perspectiva y obligar a la mirada a ir hacia la parte más lejana del cuadro. Los “corredores ópticos” que llevan al espectador a traspasar los primeros planos en busca de las escenas secundarias y las narraciones complementarias, son recursos propios del arte flamenco.

La mesa dispuesta en una perspectiva diagonal y la tribuna con los músicos es una solución de otras invenciones de Martín de Vos donde se pone énfasis en el aspecto mundano de la celebración. Un grabado de Crispijn de Passe I dentro de la serie de *La parábola de Lázaro y el hombre rico* muestra el mismo interior palaciego que vemos en *Las Bodas de Caná*, con el dosel de tapices brocados en el fondo, los músicos ambientando el lugar y el corredor óptico del lado derecho que muestra el acceso a las habitaciones privadas del palacio cuya arquitectura denota el afianzamiento del gusto en las formas clásicas renacentistas (fig. 30).



**30. Grabado de Crispijn de Passe I (ca. 1564-1637) según dibujo de Martín de Vos, *El banquete del hombre rico con Lázaro en el primer plano*, 22.2 x 25.7 cm.**

<sup>182</sup> Grieten, “Altarpiece of the Wine Taverners”, 143.

Lo cierto es que cuando Martín de Vos contrató *Las Bodas de Caná* debió tener muy presentes los cuadros mas emblemáticos de la catedral de Amberes y además, era conocido que sentía una enorme admiración por el tríptico de Massys ya que en 1577 tanto Felipe II como Elizabeth I de Inglaterra trataron de adquirir *La Lamentación* de Quentin Massys que había sido removida del altar de los ebanistas de la Catedral para salvarla de la “furia iconoclasta”, pero Martín de Vos convenció al consejo de la ciudad para comprarla y resguardarla en el edificio del ayuntamiento (fig. 31). Desde su punto de vista, ésta era una de las piezas clave que no debería perder la ciudad de Amberes.<sup>183</sup>



**31. Quentin Massys, *La Lamentación*, óleo sobre tabla, 260 x 263 cm, catedral de Nuestra Señora de Amberes.**

La última pintura que hizo Martín de Vos fue el panel central del tríptico del gremio de los pintores en la catedral de Amberes, obra fechada en 1602 (fig. 32). San Lucas como patrón de la asociación era el tópico ideal para declarar su postura personal acerca del estatus del artista, la liberalidad del oficio y el orgullo de pertenencia a su gremio. En su versión, Martín de Vos se proyectó en la figura de san Lucas como un hombre maduro vestido con prendas que refieren a dos tiempos: las sandalias a la romana típicas del personaje bíblico en contraste con el vestido terciopelo verde con cuello de piel y botones de oro en las mangas de los flamencos del siglo XVI y un sombrero de fieltro rojo en la espalda que se ha estudiado como un atributo tardo medieval.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> Maximiliaan P. J. Martens, “Altarpiece of the Cabinetmakers” en *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, 77.

<sup>184</sup> Grieten, “Altarpiece of Saint Luke’s Guild”, 151.



**32. Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602 , óleo sobre tabla, 270 x 217 cm, catedral de Nuestra Señora de Amberes.**

La narración se desarrolla en el interior de un ámbito palaciego cuyo acceso a la parte posterior de la casa se hace a través de una portada lujosa cuyo vano está flanqueado por pilastras de mármol vetado con capiteles corintios dorados rojo y nichos de mármol negro. El sentido del “corredor óptico” queda afianzado por el pasaje arquitectónico y se constituye por un arco renacentista de medio punto decorado con casetones; en el fondo, la puerta hacia las dependencias de servicio está enmarcada por columnas dóricas de orden clásico con frontón triangular, y ahí se ve otro edificio de dos pisos con balcón desde el cual, una pareja parece dialogar amenamente. Todo este recorrido “hacia el interior” del cuadro está indicado por la perspectiva reforzada por el caballete y el escorzo del niño Jesús y en medio del pasillo, san José asoma su cabeza y se baja los lentes para dar un vistazo hacia el lugar donde se realiza el retrato de la Virgen y el Niño. La misma función de “obligar a mirar” la tiene la pequeña figura de la empleada que sale por el extremo derecho cargando bajo el brazo una canasta (fig. 33).



**33. Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602, óleo sobre tabla, 270 x 217 cm. Detalles del corredor óptico hacia el interior del palacio y de la figura del aprendiz de pintor.**

A la izquierda, cerca de la ventana, un ayudante del taller simboliza el trabajo manual implícito en el oficio al ejercer fuerza con las dos manos para moler un pigmento rojo que frota con un poco de aceite sobre la piedra de mármol. El hombre “mecánico” parece muy atento y complacido por los avances del “noble” maestro. Es conocida la amplia tradición flamenca y alemana para la representación de este tema, misma que debió ser tomada muy en cuenta por Martín de Vos. Se pueden mencionar como ejemplos destacados de esta iconografía – propia de los talleres flamencos–, las versiones de Rogier van der Weyden, de 1440, la de Hugo van der Goes, fechada en 1480, la de Niklaus Manuel Deutsch de 1515, la de Jan Goosaert de ca. 1526, y por supuesto, la de Maerten van Heemskerck de ca. 1545. En todas ellas, el ambiente del taller del pintor se transforma en el ideal del espacio sagrado mediante los ornamentos y el orden de la arquitectura. Asimismo, Giorgio Vasari, retomando las soluciones nórdicas, plasmó en ca. 1570 su propia versión en fresco para la capilla de la *Accademia delle Arti del Disegno* en la basílica de la Santissima Anunziata de Florencia.

Un elemento integrado en la obra que se traduce como una declaratoria casi radical del estatus de *pictor doctus* es la mesa con el globo celeste, algunos instrumentos de escritura y el *Epistolarum* de Marco Tulio Cicerón abierto en una parte del Libro Sexto que reposa encima de otro enorme volumen encuadernado con tapas de madera y

broches metálicos. El globo celeste que pintó Martín de Vos es una reproducción fiel del que dibujó y grabó Jodocus Hondius (1563-1612) en 1600 donde ya se incluían las estrellas del sur y las constelaciones recientemente documentadas por los navegantes holandeses resultado de las primeras exploraciones en Asia, que comenzaron en 1595 bajo la dirección de Cornelis de Houtman (fig. 34). El astrónomo y geógrafo Petrus Plancius (1552-1622) reunió las noticias e informaciones de todos los navegantes cuando regresaron del viaje en 1597, incluidos los portugueses.<sup>185</sup> En la mesa de *San Lucas pintando a la Virgen*, Martín de Vos hizo alarde de su erudición plasmando referencias acerca del conocimiento de los avances astronómicos, el descubrimiento de los nuevos territorios, la retórica y el arte de la oratoria –para auto concebirse como predicador mudo–, y por supuesto, del quehacer del historiador riguroso y puntual.



En el *Schilder-boeck*, Karel van Mander concluye con la vida de Martín de Vos el apartado de las biografías de los artistas flamencos que estaban muertos en el momento en que escribía su obra. Termina la entrada mencionando que De Vos era un pintor de mano ágil que trabajaba de modo sutil y atractivo, distinguiéndose por sus obras de retrato. También atribuye a la calidad de los diseños de Martín de Vos el que se hayan grabado y publicado en gran número de manera póstuma. La última línea, nada elocuente, dice: “Fue un hombre distinguido, alto y corpulento. Murió este año de 1604 a buena edad”.<sup>186</sup> Se sabe que fue enterrado en la capilla del gremio de san Lucas en la catedral de Amberes. Al parecer, su linaje artístico continuó en la figura de dos de sus hijos. En su testamento del año 1603, Martín de Vos les dejó como herencia sus materiales de pintura.<sup>187</sup>

**34. Arriba: detalle de la mesa en *San Lucas pintando a la Virgen*, 1604. Abajo: el globo celeste de Jodocus Hondius, grabado publicado en 1600, perteneciente a la colección del Scheepvaartmuseum, Amsterdam.**

<sup>185</sup> “Celestial Globe By Jodocus Hondius 1600”. Disponible en: [//www.hetscheepvaartmuseum.nl/knowledgebase/articles|25](http://www.hetscheepvaartmuseum.nl/knowledgebase/articles|25), consultado en junio de 2014.

<sup>186</sup> Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, 265.

<sup>187</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 378-379.

## Las pinturas de Martín de Vos en España

Los cuadros de Martín de Vos que llegaron a España debieron ser todos comisiones específicas. Felipe II encargó cuatro obras de temáticas variadas a este artista, noticia que debió ser muy sonada y la comisión bien conocida en la época, toda vez que de ella guardó testimonio el tratadista milanés Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) en su obra *Idea del Tempio della Pittura* publicada en 1590:

*E il gran Martin de Vos parimenti di Anversa pittore anch' egli grandissimo. Il quale oltre molte altre opere portate qua e là per il mondo a diversi Principi ne ha mandato quattro al Cattolico Filippo Re di Spagna, uno di Cristo all'Orto coi Discepoli allumato dall' Angelo, l'altro dell' Angelo con Lotto, e le figlie che fuggono dalle arse Città, il terzo di Santa Maria con figlio, con S. Giuseppe che passa sopra una nave per venite in porto e l'ultimo d' una venere ignuda, sopra un letto che ride vedendosi comparir avanti un satiro con molti tesori a donarli per acquistar la grazia di lei. E quivi è anco un Cupido che piange scorgendo il brutto desiderio di questo e la lascivia grande di quella, che per acquistare tesori a ciascun si sottopone.*<sup>188</sup>

Ninguno de esos cuadros se conserva en colecciones conocidas dentro de España. De hecho son solamente nueve las pinturas de Martín de Vos en España que han llegado hasta nuestros días o de las que se tiene conocimiento público. Entre ellas hay dos lienzos en la colección del Museo del Prado que pertenecían a una serie de los cuatro elementos, en éstas figuran *Eolo o la Alegoría del Aire* y *Ceres o la Alegoría de la tierra* (fig. 35). El tercer cuadro del conjunto representa a *Tetis o la Alegoría del agua* y apareció en la colección Osuna en Madrid. El último lienzo que debió representar el fuego, está perdido. Los cuatro elementos estaban expuestos en el Palacio del Retiro, colocados como cuadros de veranda y aparecen en el inventario de 1794. Ahí las vio el ilustrado Antonio Ponz (1725-1792) durante su viaje por España a finales del siglo XVIII.<sup>189</sup>

Gracias al juicio estricto de Ponz sabemos del gusto por las escenas flamencas en el ámbito cortesano y el modo de operar de una serie con esta temática. Junto al jardín de verano, en las habitaciones del piso superior del Conde de Altamira, estaban los cuatro elementos de Martín de Vos compartiendo el espacio con pinturas de batallas del veneciano Francesco Bassano, cuatro cuadros pequeños de Rubens con escenas mitológicas y de caza y en la sala contigua, una colección grande de “asuntos de batallas, acampamentos y algunos de los meses del año: obras de gusto flamenco”.<sup>190</sup>

<sup>188</sup> “Della definizione della Pittura, e degli onori avuti a professori di quella da' Rè e Principi. Cap. XXXVIII, ed. ultimo”, Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* (Bologna: Instituto delle Scienze, 1785).

<sup>189</sup> Matías Díaz Padrón, “Tres lienzos de Martín de Vos, identificados en el Consejo de Estado y en la Colección Osuna” en *Boletín del Museo del Prado* 3, no. 7, (1982): 3-10.

<sup>190</sup> Antonio Ponz, *Viage de España, IV Madrid y Sitios Reales* (Madrid: Lope de Vega 18, 1972), 136-137.



35. Arriba: Martín de Vos, *Eolo o la Alegoría del Viento*, óleo sobre tela, 148 x 186, Depósito de los Fondos del Museo del Prado, Madrid. Abajo: Martín de Vos, *Ceres o Alegoría de la tierra*, óleo sobre tela, 148 x 186, Depósito de los Fondos del Museo del Prado, Madrid. Disponibles en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-tierra-1>, consultada en julio de 2014.

Del mismo modo, en la Real Academia de San Fernando en Madrid se conservan dos obras de De Vos, una tabla del *Descendimiento de Cristo* firmada, pero de la que se desconoce su fecha de creación y sus datos de procedencia (fig. 36), y un lienzo con la imagen de *Ceres y los cuatro elementos*, firmado y fechado en 1584.



36. Martín de Vos, *El descendimiento de Cristo*, óleo sobre tabla, 119 x 86, firmado, colección de la Real Academia de San Fernando en Madrid. Disponible en: Guía del Museo [http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia\\_museo/guia\\_museo.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia_museo/guia_museo.pdf), consultada en julio de 2014.

Las soluciones plásticas en *El descendimiento*, –que debió ser la tabla central de un altar con puertas–, son muy cercanas a las del altar principal de la Capilla del castillo de Celle (conjunto pictórico realizado por Martín de Vos entre 1574 y 1576). Son escenas narrativas que señalan el momento en que el cuerpo descoyuntado de Cristo deja la visibilidad de la cruz y permanece en un lapso transicional hacia el sepulcro. Aquí se retoma el viejo modelo de las imágenes medievales – las primeras representaciones de esta iconografía se remontan al siglo

IX-, en las que el Descendimiento ocurre en el mismo lugar de la Crucifixión y en las cuales el cuerpo de Cristo casi conserva la verticalidad y la forma de la cruz, gracias al apoyo de Nicodemo y sus hombres, aunque la disposición diagonal y la presencia de otros personajes organizados alrededor de Cristo actualizan el tema.<sup>191</sup>

Tanto la imagen en la Academia de San Fernando como la del altar principal en la capilla de Celle están trabajadas con gran detalle según la tradición flamenca de la verosimilitud en la representación de las texturas y detalles de las telas, la variedad de los gestos, los tipos físicos de cuerpos alargados, el énfasis en el drama y las actitudes dolientes de cada personaje. *El descendimiento de Cristo* sobresale por sus juegos cromáticos y el gran detalle técnico en la reproducción de la textura de las superficies y sobre todo, en el estudio de los paños. La composición resulta de una bien lograda intersección entre modelos italianos y flamencos. Su éxito se verifica en las múltiples versiones que existen tanto en dibujo como en estampa.<sup>192</sup> Ejemplo de ellas es la estampa publicada en 1584 –a cargo de Joannes Baptista Vrints–, de una versión grabada por Hieronymus Wierix (fig. 37). En el grabado, el cuerpo de Cristo prefigura mucho más la postura del descanso en el sepulcro y todos los personajes y sus vestimentas están representados con más movimiento. Los cuerpos de Jesús y María crean una oposición de medios círculos, y consolidan las dos diagonales que componen la escena.



**37. Hieronymus Wierix según Martín de Vos, publicado por Joannes Baptista Vrints, *El Descendimiento de Cristo*, 1584, grabado en metal, 28 x 20.2 cm. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLV.**

<sup>191</sup> Sobre las imágenes del Descendimiento de Cristo ver: Amy Knight Powell, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum* (New York: Zone Books, 2012), 143.

<sup>192</sup> Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, figuras 233 y 232.

Por otro lado, existe una tabla al óleo con la escena del *Juicio Final* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla que perteneció al convento agustino de esa ciudad antes de la desamortización del siglo XIX (fig. 38). El tratadista español Francisco Pacheco (1564-1644) hizo mención de ella:

*Cierto religioso pio y grave de la Orden de San Agustín me contó (siendo ya obispo) que, celebrando un día ante un famoso cuadro desta historia, que esta en su convento, en Sevilla, de mano de Martin de Vos, valiente pintor flamenco, acabado el año 1570, estando a la mitad de la Misa levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer, con harta belleza, pero más descompostura, y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo.*<sup>193</sup>



**38. Martín de Vos, *El Juicio Final*,  
óleo sobre tabla, 263 x 262,  
firmado 1570, colección del Museo  
de Bellas Artes de Sevilla.**

<sup>193</sup> Pacheco, *El arte de la Pintura*, 316.

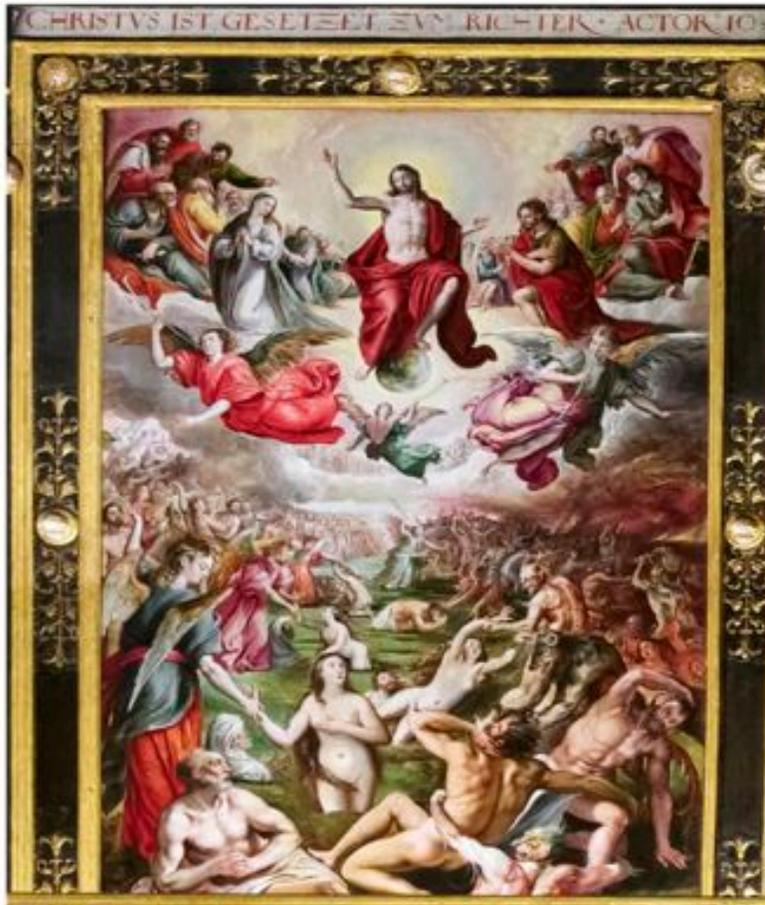
Aunque Pacheco no dice nada acerca de su pertenencia a alguna serie pictórica o retablo, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla se le exhibe junto a dos pequeñas tablas con los temas de san Francisco y san Agustín, que también están atribuidas al pincel de Martín de Vos (fig. 39).

Desde mi punto de vista, dicha atribución merece una revisión más cuidadosa. Al observar el conjunto dentro del museo y debido a la museografía, parecieran el programa de un tríptico, pero tras una inspección cuidadosa a corta distancia, llaman la atención ciertas diferencias tecnológicas entre ellas, empezando con las dimensiones de los paneles, el uso del color en los fondos, el contorno de los personajes, el manejo de la pincelada y la saturación del colorido. Podrían haber sido parte de un mismo envío desde Amberes pero no forzosamente conformar un tríptico o retablo.



**39. Martín de Vos, atribuido, *La estigmatización de San Francisco y San Agustín*, óleos sobre tabla, colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla.**

Martín de Vos hizo varias versiones del *Juicio Final* tanto en pintura como en dibujo. La composición más cercana es la del retablo lateral de la capilla de Celle que, como se dijo atrás, fue un conjunto enviado por el obrador de Martín de Vos desde Amberes entre 1574 y 1576. Hay un dibujo de 1582 conservado en el Museo Plantin Moretus que sigue muy de cerca la obra de Celle, de éste se conoce también la versión grabada por Johannes Wierix que data del mismo año.



40. Izquierda: Martín de Vos, *Retablo del Juicio Final*, capilla del castillo del duque de Brunswick y Lüneburg en Celle, Alemania. Arriba derecha: Martín de Vos, *El juicio final*, 1582, dibujo a tinta, Museo Plantin Moretus, Amberes. Abajo derecha: Johannes Wierix según Martín de Vos, *El Juicio Final*, 1582, grabado en metal, 24.6 x 19.2 cm, colección particular.

Por otro lado, la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva la pintura de *El rapto de Europa*, obra comprada en 1916 (fig. 41).<sup>194</sup> Es una pintura sobre tabla de roble firmada 1572. FECIT MERTEN DE VOS cuyo tema deriva de las *Metamorfosis* de Ovidio. Y, para terminar con el listado de piezas de Martín de Vos en colecciones españolas, vale la pena mencionar que hay tres pinturas atribuidas a Martín de Vos en colección particular: una con el tema de Cristo y María, la otra es una escena del *Descendimiento* y la última aborda el tema mitológico de *Minerva y las Musas en el Helicón*. De ellas sólo conozco las referencias que ofrece Matías Díaz Padrón.<sup>195</sup>



41. Martín de Vos, *El rapto de Europa*, óleo sobre madera de roble, 135 x 173, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

<sup>194</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 282.

<sup>195</sup> Matías Díaz Padrón, "Minerva y las Musas en el Helicón: una nueva pintura de Martín de Vos" en *Archivo Español de Arte* LXXX, 317, (enero-marzo 2007), 85-106.

### III. LOS OBJETOS, SU PECULIARIDAD

## Cómo asimilarse a “lo flamenco” en la Nueva España: el programa pictórico de Martín de Vos

El nombre de Martín de Vos, maestro flamenco del arte de la pintura, ocupa un lugar reiterado en la literatura especializada sobre la producción artística de la Nueva España. Desde las afirmaciones fundacionales de Manuel Toussaint contenidas tanto en su libro *Pintura Colonial en México*, escrito en 1934,<sup>196</sup> como en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia, publicado en 1949,<sup>197</sup> quedó sentado un papel predominante de “lo flamenco” en aras de la construcción del lenguaje pictórico novohispano. Pero se debe a Francisco de la Maza el primer análisis global de la obra de De Vos y su impacto en México. Con un sesgo erudito y verificando la opinión de algunas fuentes de la historiografía francesa, De la Maza aborda la personalidad de Martín de Vos desde la perspectiva de un artista carente del genio creador de los grandes maestros pero con una producción abundante:

*Por ahora nos ocupamos de uno de sus artistas que, sin ser genial, es de los más ricos y variados en su magna obra como pintor y dibujante, y cuyas pinturas y grabados se reparten en todo el mundo occidental, incluso, para honor nuestro, en México. [...] Su obra más abundante está en la pintura y en el dibujo de carácter religioso. Suele suceder, ante un pintor, que los críticos e historiadores olviden al dibujante o se acuerden de sus dibujos en pocas líneas. En el caso de Martín de Vos es un craso error. Dibujó mucho más que pintó y a veces, numerosas veces, sus dibujos son superiores a sus pinturas como ya lo notó Puyvelde.<sup>198</sup>*

A partir del libro de Francisco de la Maza, todos los estudios panorámicos sobre el arte del siglo XVI, han destacado una influencia decisiva de la pintura de Martín de Vos en el ámbito americano,

<sup>196</sup> Para Manuel Toussaint la pintura flamenca, italiana y española, fueron los tres elementos que llegaron a la Nueva España y como raíces, marcaron el desarrollo que tendría el arte en estas tierras. Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965), 10-11.

<sup>197</sup> En este discurso, se sostiene que el papel del arte flamenco introducido por la orden franciscana tras la Conquista, fue el de una cultura civilizadora. Manuel Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España* (México: Imprenta Aldina, 1949), 5-14.

<sup>198</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), 8-12.

derivada de la repetición de algunos modelos y soluciones.<sup>199</sup> Lo cierto es que las composiciones de Martín de Vos se conocían en la Nueva España desde el último tercio del siglo XVI y, como lo ha estudiado Rogelio Ruíz Gomar, sus obras tuvieron un gran impacto en el desarrollo del manierismo en América gracias, sobre todo, a la difusión de estampas grabadas.<sup>200</sup>



42. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato.

Las nociones de “influencia” o “impacto”, como bien expone Michael Baxandall, implican una relación desigual o de dominio entre un agente activo y un receptor paciente, centrándose en la explicación de la experiencia del agente dominante y no en la decisión del “artista influenciado” por retomar, asimilar o involucrar soluciones e ideas a su propia obra.<sup>201</sup> En este sentido, considero importante volver a pensar hasta qué punto fueron utilizados los cuadros de Martín de Vos como modelos intencionales, fuentes de inspiración, tipos a color o imágenes modeladoras del gusto en el ámbito novohispano. Son seis las pinturas de Martín de Vos documentadas en México desde la época virreinal.<sup>202</sup> La realidad es que hasta la fecha desconocemos cómo y cuándo llegaron los cuadros de Martín de Vos a la Nueva España, quién los encargó, quién los vendió, cuál fue su primer destino o lugar de exhibición original. Por eso en este capítulo me he dado a la tarea de responder a esas preguntas a través del estudio de

<sup>199</sup> Óscar Flores Flores y Ligia Fernández, “En torno a la *koineización* pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidad y variedades dialectales” en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII, I*, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 243.

<sup>200</sup> Rogelio Ruíz Gomar, “Unique expressions. Painting in New Spain”, en *Painting a New World, Mexican Art and Life, 1521-1821*, ed. Donna Pierce (USA: Denver Art Museum, 2004), 55.

<sup>201</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), 58-60.

<sup>202</sup> Existen otras obras de Martín de Vos en colecciones particulares mexicanas, pero todas ellas han sido adquiridas en el mercado del arte a partir del siglo XX.

las imágenes, de su materialidad y de sus contextos de creación y recepción, infiriendo cuál fue el destino y contexto de la comisión en la escena religiosa novohispana. Veremos que desde su anclaje al contexto social, económico y cultural de la ciudad de México, las pinturas de De Vos no fueron de hecho meras influencias sino presencias contingentes, apropiadas como un programa iconográfico elocuente y decoroso, que sin duda prestigiaba a la política de la imagen religiosa y el clero novohispano de nuevo cuño.



43. Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México.

Hay cuatro pinturas vinculadas a Martín de Vos en la Iglesia del ex convento franciscano, hoy catedral de Cuautitlán, intitulados de acuerdo con sus temas iconográficos como: *San Pedro*, *San Pablo*, *San Miguel Arcángel* y *La Asunción de la Virgen* (figs. 44, 45, 46 y 47). Además se conserva una en la catedral de México con el tema de *Tobías y el Ángel* (fig. 43) y otra que representa a *San Juan escribiendo el Apocalipsis* resguardada desde 1964 en el Museo Nacional del Virreinato, pero que procede del acervo de la catedral de México (fig. 42). La primera pregunta obligada es: ¿estas seis pinturas formaban parte de un mismo lote o serie? Dos de ellas están firmadas: *San Miguel Arcángel* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, –aunque las firmas son diferentes en su trazo y color, como se expondrá más adelante–, y sólo una, *San Miguel Arcángel*, ostenta la fecha de su factura: el año de 1581.



44. Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.



45. Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.



46. Andrés de Concha (atribuido), *La Asunción de la Virgen*, 1584, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 169.5 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.



47. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.

## ¿Una serie pictórica? La problemática de la procedencia, comisión, ubicación y contexto original

De manera señera, Francisco de la Maza abundó en su libro *El pintor Martín de Vos en México*, sobre la afirmación de que el arte flamenco era una de las raíces fundamentales del arte novohispano, enunciada varios años atrás por Manuel Toussaint.<sup>203</sup> Además del catálogo de pinturas y grabados conservados en distintas colecciones mexicanas, De la Maza ubicó los modelos de los que proceden las composiciones de Martín de Vos, y estableció someramente su semejanza formal con cuadros de su mismo taller en colecciones europeas planteando relaciones de escala, color, composición y temática. Asimismo, presentó algunas hipótesis sobre la procedencia de las obras y datos sobre su restauración. De *San Juan escribiendo el Apocalipsis* dice:

*Perteneció a la Catedral de México, de donde pasó al feo e improvisado Museo de la Catedral, en la capilla de Santa Rita, que estuvo hasta 1964, en que se cambió al Colegio de Tepotzotlán. [...] Este cuadro egregio está roto y sin marco [...] Nuestro San Juan Evangelista está inspirado, de manera evidente, en el de Tintoretto, de la “Gran Crucifixión” de la sacristía de San Rocco, en Venecia. Recordando que De Vos trabajó con Tintoretto de 1555 a 1558, aproximadamente, y que es más lógico reproducir una influencia en los tiempos cercanos en que ésta ha sucedido, podríamos fecharlo, como hipótesis, en la década 1560-1570. Tal vez De Vos intervino directamente en este San Juan de Tintoretto y tuvo gusto en imitarlo posteriormente.*<sup>204</sup>

Las obras de Martín de Vos en México se han abordado como modelos de enorme impacto sobre la pintura de los virreinos americanos, incluso como una de las fuentes “fundacionales”, e introductoras del manierismo.<sup>205</sup> Estas afirmaciones aluden a la noción de la historia del arte como historia de los estilos y el problema de las influencias, que es un partido útil como marco de referencia para ubicar cronológicamente el desarrollo de la pintura de un artista o de una región. No obstante, este apartado de la tesis no versará sobre el tema del manierismo ni pretenderá una explicación de ese canon y el estilo en la obra de Martín de Vos. Por el contrario, aquí me ocuparé de los cuadros de Martín de Vos que se conservan en México, insertándolos en un análisis amplio de la producción artística y tecnológica del pintor y comparándolos con algunas piezas representativas de su trayectoria, obras que hoy se conservan en diversas iglesias y colecciones en

<sup>203</sup> Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España*.

<sup>204</sup> De la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, 30-32,

<sup>205</sup> Los textos académicos donde se discute este tema son: Ruíz Gomar, “Únique expressions. Painting in New Spain”, 55; Flores Flores y Fernández, “En torno a la coineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidad y variedades dialectales”, 243; José de Mesa y Teresa Gisbert, “Martín de Vos en América” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, no. 23 (1970), 36-48.

Amberes, Gante y Bruselas, con énfasis en la posible función original de las pinturas de De Vos en el contexto de la Nueva España.

Como ocurre con todas las obras de arte descontextualizadas de su emplazamiento original, la historiografía reciente sobre el uso y apropiación de las pinturas de Martín de Vos que se hallan en México, no ha permitido ver con claridad las posibles relaciones que existen entre el formato, la temática e iconografía de las imágenes y el espacio en que se exhiben; tampoco las similitudes que guardan entre ellas en cuanto a sus características materiales, composición, color y el manejo de la pincelada.

La labor de hacer un rastreo de los traslados modernos, coetáneos y contemporáneos del arte novohispano, sus cambios de lugar y modificaciones, me resulta fundamental para la comprensión de las pinturas, sobre todo, en su calidad de artefactos desplazados capaces de generar diversas respuestas en el espectador. Desde la perspectiva de análisis de la agencia de la imagen, que en este caso me parece la más pertinente, la historia se construye con datos que van del presente hacia el pasado.

La historiografía ha debatido ampliamente que sólo tres de las pinturas de Martín de Vos en Cuautitlán pueden ser atribuidas con seguridad, al artista flamenco y se trata de: *San Pedro*, *San Pablo* y *San Miguel*, la cuarta, es decir, *La Asunción de la Virgen*, se describe como obra de un artista o taller novohispano, según razones que se expondrán más adelante y sobre lo que profundizaré con base en los estudios científicos de técnica pictórica y materiales efectuados recientemente en el conjunto.<sup>206</sup>

Hoy las cuatro pinturas se han recolocado y se exhiben en un “retablo-marco” de factura contemporánea, -obra comenzada en 1988 y terminada en 1997 bajo la dirección del arquitecto Manuel González Galván-.<sup>207</sup> Cabe destacar que en toda la literatura sobre Martín de Vos y el arte de la Nueva España se sostiene la idea de que estos cuatro cuadros procedían de un programa iconográfico que perteneció al retablo mayor de la primera iglesia, en el convento fundado por los franciscanos en Cuautitlán, iniciado en la década de 1530; sin embargo, no se conoce documentación histórica que permita confirmar esta idea. Aquí analizo las principales fuentes históricas sobre la ocupación franciscana del sitio con la finalidad de corroborar que no hay datos al respecto.

Fray Agustín de Vetancourt en su crónica *Teatro mexicano* - obra de 1698-, evocaba que en el año 1538 no había suficientes religiosos franciscanos para ocupar todas las fundaciones de la provincia del Santo Evangelio de México, por lo que se nombró a Cuautitlán como una capilla de visita de Tlalnepantla.<sup>208</sup> Esto implica

<sup>206</sup> Francisco de la Maza observó que *La Asunción de la Virgen* parecía obra de taller en tanto que Guillermo Tovar de Teresa apuntó la posibilidad de que fuera en realidad un cuadro pintado por Andrés de Concha. Cfr.: De la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, 39 y Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México: Azabache, 1992), 192.

<sup>207</sup> Manuel González Galván, “El nuevo retablo de la Catedral de Cuautitlán” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 84 (2004): 151.

<sup>208</sup> Fray Agustín de Vetancourt, *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano* [1698], 30. Disponible en: Universidad de

que ahí debió existir una construcción modesta para llevar a cabo las labores de evangelización de los franciscanos pero las crónicas del siglo XVI son mudas al respecto. Es sabido que en 1532 fray Toribio de Benavente Motolinía estaba en Cuautitlán mientras redactaba el capítulo VI de su *Historia de los Indios de la Nueva España* y, a propósito, abunda sobre las prácticas idolátricas de los habitantes indígenas de Cuautitlán durante las celebraciones por el día del dios del fuego y del agua.<sup>209</sup> Las posteriores crónicas franciscanas de Mendieta y Torquemada no dicen nada sobre la edificación del convento en Cuautitlán, su decoración, cofradías o fiestas. Me parece relevante que Torquemada no haya mencionado nada respecto a la decoración de Cuautitlán cuando sí acreditó el trabajo específico de artistas como Echave Orio o las tareas artísticas llevadas a cabo para conmemorar las fiestas más relevantes y los aparatos políticos de representación de su orden. Es indudable que Torquemada si veía en la arquitectura, en la obra de retablos y en la pintura el triunfo, a la vez nostálgico, de la edad dorada de las campañas franciscanas en la Nueva España.

Se sabe que a mediados del siglo XVII la iglesia dedicada a san Buenaventura en Cuautitlán tenía techumbre de tijera y contaba con retablos para el culto y su anexa Tercera Orden.<sup>210</sup> Sin embargo, no se conocen testimonios históricos que permitan afirmar que los cuadros de Martín de Vos hayan sido traídos, desde Amberes, para el decoro o culto de ese espacio frailuno.

El templo y convento de Cuautitlán, tal como lo vemos ahora, quedó concluido alrededor de 1735,<sup>211</sup> aunque cabe señalar que sus modificaciones arquitectónicas se han extendido hasta el siglo XXI. La iglesia tiene una capilla lateral dedicada a la Purísima Concepción y en el retablo mayor hay una inscripción que indica el año en que se colocó el altar: “Esta capilla de Nuestra Señora de la Concepción se acabó a devoción de don Agustín Caranza y se dedicó en el año de 1727”. Es posible que con la secularización de 1754, el antiguo convento entrara en un proceso de transformación radical hasta volverse parroquia.<sup>212</sup> Ya bajo el control del arzobispado, la capilla de la Purísima Concepción recibió dos pinturas monumentales para completar su programa iconográfico. En una de ellas está el arzobispo Francisco de Lorenzana, en una postura que parece derivada del retrato que le hizo Miguel Cabrera en 1765, y el también arzobispo y virrey de la Nueva España,

---

las Américas Puebla. CIRIA. Centro Interactivo de Recursos de Información y Aprendizaje.

[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/acervos/antiguo/abyj/libro\\_1/abyj\\_cuerpo\\_030.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/acervos/antiguo/abyj/libro_1/abyj_cuerpo_030.html), consultada en mayo de 2014.

<sup>209</sup> Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (Estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O’Gorman, 1969) (México: Porrúa, 2001[ca. 1541-1565]), 45 y 46.

<sup>210</sup> Vetancurt, *Teatro Mexicano*, 61.

<sup>211</sup> Hacia 1735 todavía se estaba haciendo la fábrica de la iglesia de San Buenaventura de Cuautitlán, Ver: AGN, *Indios* 58, Contenedor 29, Vol., 54, Exp. 138, fojas 125r y 126v.

<sup>212</sup> María Teresa Álvarez Icaza Longoria, “La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México (1749-1789)” (Tesis de doctorado en historia Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012), 107.

Alonso Núñez de Haro y Peralta quien gobernó en 1787.<sup>213</sup> Del altar mayor que debió decorar el ábside de la nave mayor de la iglesia en el siglo XVIII no hay datos.

El investigador Edén Mario Zárate ha encontrado en los inventarios de la catedral de San Buenaventura Cuautitlán datos relativos a las pinturas de Martín de Vos, todos son noticias tardías. Los cuadros aparecen enlistados por primera vez en el registro del catorce de julio de 1854. Esto indica que no fue sino hasta mediados del siglo XIX –o poco antes–, cuando fueron trasladadas a Cuautitlán. El documento tiene un apartado sobre las pinturas sueltas donde dice:

*Cuatro lienzos grandes con marcos de madera uno de la Asunción de Nuestra Señora, uno de San Miguel, uno del Sr. San Pedro y uno de San Pablo, en buen estado.*<sup>214</sup>

A partir de ese momento, los siguientes inventarios vuelven a describir la ubicación de las pinturas, siempre colocadas como piezas sueltas y enmarcadas de origen dentro del templo. Hacia 1857 las cuatro obras estaban a los lados del altar mayor:

*[...] Arriba del altar mayor hay un cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe, con vidriera en buen estado; una mesita maltratada que sirve de credencia. Colgados a las paredes hay cuatro cuadros: De San Pedro, San Pablo, La asunción de María Santísima y Señor San Miguel.*<sup>215</sup>

En un documento de archivo fechado en 1978 –el cual parece haberse nutrido de información oral ya que no consigna ninguna fuente histórica–, se menciona que hacia 1901 los cuadros de Martín de Vos estaban colocados en un retablo barroco que fue destruido por mandato de un párroco de apellido Huitrón y que algunos fragmentos de ese mueble todavía se conservan en los templos de poblaciones

<sup>213</sup> José María Lorenzo Macías, “María Inmaculada *Patrona Diligente Nobilísima* de Cuautitlán” en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, coord. Elisa Vargaslugo (México: Fomento Cultural Banamex/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 425-435.

<sup>214</sup> Archivo Parroquial de la catedral de san Buenaventura, Cuautitlán. Caja de inventarios, folder s/f. Inventario de la Santa Iglesia Parroquial de S. Buenaventura Cuautitlán hecho por Felipe Bringas, cura notario de la misma en catorce del mes de julio de 1854. Día en que tomé posesión de esta parroquia, 39-41. Documento localizado por Edén Mario Zárate Sánchez del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, para el proyecto CONACYT CB2012/179601 “Historias de pincel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España”.

<sup>215</sup> Archivo Parroquial de la catedral de san Buenaventura, Cuautitlán. Caja de inventarios, 27 de abril de 1867, libro 3, f. 30. Documento localizado por Edén Mario Zárate Sánchez del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, para el proyecto CONACYT CB2012/179601 “Historias de pincel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España”.

cercanas.<sup>216</sup> A pesar de carecer de sustento histórico, esta información se ha repetido de manera oral entre los cronistas de Cuautitlán.

Manuel González Galván, también aseguró por escrito que el retablo en el que se alojaban las pinturas antes del siglo XX era de tipo “estípite o churrigueresco” y que los restos se destinaron a las iglesias de San Martín Tepetlixpan y Santiago Apóstol Tepalcapa.<sup>217</sup> En visitas realizadas a esas capillas he podido confirmar que todos los fragmentos y pedacería de retablos que prevalecen dentro de esos inmuebles, corresponden estilísticamente a piezas del siglo XVIII y épocas posteriores. Por sus dimensiones y su disposición arquitectónica, sería difícil que las pinturas de De Vos complementaran alguna de esas estructuras retablísticas. Además de que los marcos de las obras no presentan clavos ni alguna huella o marca de haber estado embutidos o ensamblados en un retablo barroco. De tal suerte que González Galván sólo imaginó la posibilidad de que las pinturas de Martín de Vos formaran parte de un retablo estipite. Él no tuvo acceso a los registros documentales, libros e inventarios de la catedral de Cuautitlán por lo tanto no sabía que habían llegado ahí hasta el siglo XIX y tampoco lo sabía Francisco de la Maza cuando escribió:

*En Cuautitlán, “la proverbial”, como dijo una vez el Marqués de San Francisco por aquella falsa imputación de que “fuera de México todo es Cuautitlán”, existen –que ya los quisiera la capital– cuatro lienzos de Martín de Vos.<sup>218</sup>*

Por fotografías históricas sabemos que durante la primera mitad del siglo XX, las pinturas de Martín de Vos se hallaban colgadas de los muros, dos en la nave de la capilla y dos debajo del coro, como si se tratara de cuadros exentos. En el Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH hay una colección de fotografías que datan de entre 1920 y 1930.<sup>219</sup> En ellas se ve la distribución de las pinturas: *San Pedro* y *San Pablo* estaban colocados en la nave, justo debajo del coro, mientras que *La Asunción de la Virgen* y *San Miguel Arcángel*, más apropiadas al tema mariano, lucían en los muros

<sup>216</sup> Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Ramo San Buenaventura, Templo y ex convento de Cuautitlán de Romero Rubio. Municipio de Cuautitlán, México, D. F., 3 de abril de 1978. Agradezco la información que me proporcionaron directamente los habitantes de Cuautitlán: Alberto Sánchez Rodríguez, lingüista e historiador, Luis Córdoba, cronista y Fernando Rodríguez Rueda, arquitecto, sobre los restos de retablos en otras iglesias de las zona y las condiciones del templo durante la primera mitad del siglo XX.

<sup>217</sup> Manuel González Galván menciona que el retablo en el que se encontraban las pinturas antes del siglo XX era de tipo estipite o churrigueresco, sin abundar en sus fuentes. González Galván, “El nuevo retablo de la Catedral de Cuautitlán”, 147.

<sup>218</sup> De la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, 35.

<sup>219</sup> Es posible que estas fotografías acompañaran el informe que entregó Carlos Pindter, subinspector de Monumentos de Cuautitlán por solicitud de Jorge Enciso, inspector general de Monumentos Artísticos e históricos de la Nación. En el texto se describe el estado de conservación de las pinturas y su ubicación tal como se ve en las fotografías. Ver: Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Ramo San Buenaventura, templo y ex convento de Cuautitlán de Romero Rubio, Municipio de Cuautitlán, Exp. 2, México, D. F., 26 de febrero de 1930.

laterales de la capilla de la Inmaculada Concepción (fig. 48). Las cuatro obras tenían el mismo tipo de marcos de madera con moldura simple pintados en color azul celeste, es posible que se trate de marcos contruidos durante las reformas decimonónicas al edificio (fig. 49).<sup>220</sup>



**48. Capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de San Buenaventura Cuautitlán, Estado de México, ca. 1920 - 1930.**



**49. Martín de Vos, *San Pedro, San Pablo y San Miguel Arcángel*, nave de la iglesia y capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de San Buenaventura Cuautitlán, ca. 1920 - 1930.**

<sup>220</sup> El marco pintado de azul correspondiente a la obra de San Miguel Arcángel aún se conserva en el área del coro alto de la iglesia de San Buenaventura de Cuautitlán, dentro de la caja de embalaje que sirvió para su traslado a Amberes, con motivo de la exhibición *America: Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, que se presentó en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes en 1992. Véase: Bernadette J. Bucher, *et al.*, *America: Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) (Bruselas: Imschoot Books, 1992).

En estas fotografías, ya históricas, llama la atención el mal estado de conservación de las capas pictóricas, pues todas las obras muestran una evidente abrasión del color. El cuadro de *San Pablo* tiene severos abombamientos de la tela de soporte que se había desprendido del panel de madera, además se aprecia un patrón de grietas abiertas que corren desde la parte superior del formato. Parece que los mejor conservados son el de *San Pedro* y *la Asunción de la Virgen*, aunque este último ostenta un repinte generalizado, evidente en el diseño de estrellas que cubre el manto, los pliegues cerrados del vestido y el color claro que se extiende sobre el área del fondo, ocultando por completo las nubes de la composición original, como puede verse al comparar el estado de antes y después de la restauración de 1954 de la que se hablará más adelante (figs. 50 y 51).



50. Anónimo,  
*La Asunción de la Virgen*, capilla de  
la Inmaculada Concepción, catedral  
de San Buenaventura Cautitlán, ca.  
1920 - 1930.



51. Andrés de Concha, *La  
Asunción de la Virgen*, 1584, óleo  
sobre tela adherido a tabla, 243 x  
169.5 cm, catedral de San  
Buenaventura, Cautitlán,  
Estado de México.

El interés por las pinturas de Martín de Vos y su conservación se reveló a partir del registro realizado en 1930 por la dirección de Monumentos Artísticos e Históricos de la Nación (antecesora del Instituto Nacional de Antropología e Historia). Todo indica que una primera idea fue enviar los cuadros a las Galerías de la Academia de San Carlos ante lo cual el curato de Cuautitlán se negó.<sup>221</sup> Las vicisitudes a las que fueron sometidas las obras desde ese momento pueden resumirse como sigue: para evitar que los funcionarios de la oficina de Monumentos Históricos y Artísticos de la Nación se llevaran las pinturas a la ciudad de México, los sacerdotes de Cuautitlán colocaron los cuatro cuadros en el ábside, detrás de un baldaquino decimonónico que fungía como altar mayor y montaron guardias de vigilancia apoyados por la feligresía local.

En esa época todavía se dejaba sentir una campaña de revalorización del arte del periodo colonial bajo mandato de Monumentos Históricos, por medio de la cual se eliminaron gran número de tabernáculos, decoraciones arquitectónicas y altares decimonónicos de las iglesias novohispanas –tal fue el caso de Yanhuitlán y Huejotzingo, por ejemplo–.<sup>222</sup> En Cuautitlán se destruyó el ciprés y se cambió el piso de la nave del templo. Años más tarde, en 1954, José Gorbea Trueba, entonces director de Monumentos Coloniales del INAH, comisionó a Hermilio Juárez para restaurar las pinturas de Martín de Vos.<sup>223</sup> En esa ocasión, se eliminaron los repintes del siglo XIX y las pinturas fueron sometidas a una limpieza –que me atrevo a calificar de muy severa–, la cual supuso una pérdida importante de capa pictórica. En 1977 se encargó al arquitecto Carlos Flores Marini el diseño y factura de un nuevo retablo para la colocación de las obras de Martín de Vos (fig. 52).<sup>224</sup> La hechura de este retablo de cemento recibió una crítica totalmente negativa por parte de la opinión pública y el ámbito académico. En efecto, tenía aspecto de andamio o de construcción contemporánea inacabada.

En 1987, el arquitecto Manuel González Galván planteó un nuevo proyecto de “retablo-marco” que sustituiría al ideado por Carlos Flores

<sup>221</sup> Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Ramo San Buenaventura, Templo y ex convento de Cuautitlán de Romero Rubio. Municipio de Cuautitlán, Exp. 21, México, D. F., 27 de agosto de 1954.

<sup>222</sup> Sobre la destrucción de obras decimonónicas bajo el auge del rescate “neocolonial”, ver: Nuria Salazar Simarro, “La fotografía del retablo histórico como recurso de la memoria” y Armando Ruiz “El panorama del retablo después del neoclásico y hasta nuestros días” en *Los retablos de la Ciudad de México. Una Guía* (México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005), 331-462; Elsa Arroyo Lemus, “Los retablos” en *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, coord. Alejandra González Leyva (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2009), 235-284.

<sup>223</sup> Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Ramo San Buenaventura, Templo y ex convento de Cuautitlán de Romero Rubio. Municipio de Cuautitlán, Exp. 30, México, D. F., 21 de octubre de 1954.

<sup>224</sup> Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Ramo San Buenaventura, Templo y ex convento de Cuautitlán de Romero Rubio. Municipio de Cuautitlán, Exp. s/n, México, D. F., 23 de enero de 1978.

Marini (fig. 53). El retablo, según palabras del arquitecto González Galván:

*[...] debiera recoger e incorporarse a la rica y secular tradición retablística de aunar lo estético y lo didáctico con un mensaje iconológico doctrinario, sin que sea réplica estilística ni en lo formal, ni como reiteración iconográfica de ninguno anterior.*<sup>225</sup>

El nuevo enmarcamiento, en realidad un *revival* renacentista – neoclasicista cristalizó en la reconstrucción imaginaria de un programa teológico adecuado para el altar mayor de la ya catedral de Cuautitlán. Se bendijo solemnemente el 25 de abril de 1997. Su autor artístico e intelectual escribió más tarde un artículo académico para justificar su intervención:

*Quien esto apunta, arquitecto Manuel González Galván, presentó una solución de lo que podría llamarse un "retablo-marco", con intención de cumplir las funciones de los antiguos retablos: elevación espiritual, agrado estético y discreta catequesis iconológica, formalmente de expresión contemporánea sin tratar de copiar estilos del pasado.*<sup>226</sup>



**52. Fotografía histórica del retablo construido por el Arq. Carlos Flores Marini que estuvo en pie entre 1977 y 1994.**

<sup>225</sup> González Galván, "El nuevo retablo de la Catedral de Cuautitlán", 149-150.

<sup>226</sup> Manuel González Galván, "El nuevo retablo de la Catedral de Cuautitlán", 148.



53. Retablo construido por el Arq. Manuel González Galván, fotografía tomada en 2011.

## Pesquisa indiciaria: las obras del altar mayor de la antigua catedral de México

Al analizar en conjunto las seis obras de Martín de Vos, lo primero que llama la atención son sus similitudes tecnológicas. Las seis tienen dimensiones muy similares pese a que las dos pinturas que se mantuvieron en la catedral de México hasta el siglo XX, *San Juan escribiendo el Apocalipsis* y *Tobías y el ángel*, tienen un formato mixtilíneo distinto, resultado de una alteración por recorte debido a los cambios de gusto dieciochesco. Todas son pinturas al óleo sobre tela adheridas a un panel de madera. Este soporte fue construido con un mismo tipo de madera, oyamel (*Abies spp*), y la misma técnica de ensamblaje.<sup>227</sup> Esto permite afirmar que las obras de Martín de Vos eran lienzos enrollados que –una vez llegados a la Nueva España– se pegaron sobre paneles para conferirles una estructura más sólida y duradera. En la siguiente tabla se registran las medidas totales de los paneles y de cada elemento constitutivo.<sup>228</sup>

Obra	Panel alto (cm)	Panel ancho (cm)	No. de tablas	Espesor de las tablas	Ancho promedio de las tablas	No. de travesaños	Ancho promedio de los travesaños
San Miguel Arcángel	242	170.8	6	/ 3.5 y 4	28.41	3	8.7
San Pedro	243	170	5	/ 3.5 y 4	33.7	3	9.5
San Pablo	242	170	6	/ 3.5 y 4	32.78**	3	9.2
San Juan escribiendo el Apocalipsis	240	169	6	/ 3.3 y 3.6	32.8**	3	9
Tobías y el Ángel	238	160	5	2 y 2.4*	31.7	3	+/- 9
La Asunción de la Virgen	243	169.5	6	/ 3.5 y 4	28	3	9.4

\*este panel fue rebajado más de 1 cm en el siglo XVIII

\*\*en el promedio del ancho de las tablas de estas dos pinturas no se consideró el ancho del último tablón ya que es un listón de 5 cm

En efecto, las dos pinturas de la catedral de México sufrieron alteraciones en su formato rectangular debido a su reubicación en retablos construidos después de la renovación que Jerónimo de Balbás

<sup>227</sup> El análisis biológico y caracterización taxonómica de la madera fue realizado por Alejandra Quintanar y Yareli Cebada del Laboratorio de Anatomía y Tecnología de la Madera, Universidad Autónoma Metropolitana dentro de las actividades del proyecto CONACYT CB 2012/179601 “Historias de pincel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España”.

<sup>228</sup> El levantamiento de datos sobre la tecnología de los paneles fue realizado por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte dentro de las actividades del proyecto CONACYT CB2012/179601.

imprimió a la ornamentación catedralicia con la construcción del Altar de los Reyes y del Altar del Perdón. Es también significativo que durante el siglo XVIII las dos obras de Simón Pereyngs que se preservaban en el espacio de la Catedral, *La Virgen del Perdón* y *San Cristóbal*, óleos sobre madera, sufrieron las mismas modificaciones en su perímetro hasta alcanzar un formato mixtilíneo y una reestructuración técnica y añadidos para quedar insertas en los nuevos retablos barrocos. Los cuadros del siglo XVI, sin duda, entonces fueron reutilizados debido a su valor como piezas fundacionales del recinto eclesiástico más importante del virreinato novohispano. Desde ese sitio de privilegio, ejercieron antes y después un impacto notable en la producción artística local. No es secreto que el repertorio de estos cuadros de Martín de Vos fue retomado por artistas novohispanos como Andrés de Concha, José Juárez y José de Ibarra, por mencionar algunos.

En los documentos de archivo de la catedral de México jamás aparece el nombre de Martín de Vos ni tampoco alusiones a la procedencia flamenca de las pinturas del altar mayor. Pero llama la atención que los inventarios de 1588, 1632 y 1649 sí mencionen específicamente la existencia de una imagen de Flandes con el tema de *El descendimiento de Cristo*, en particular, el listado de 1588 es muy explícito en la descripción de esta obra: “Una imagen de Flandes de tabla con el descendimiento de la cruz, con sus puertas y una moldura alrededor del oro y negro”.<sup>229</sup>

Vale la pena hacer una pequeña digresión sobre esta tabla flamenca que todavía se resguarda en el recinto catedralicio (fig. 54). Se trataba de una pequeña tabla, pieza central de un retablo portátil con puertas para operar únicamente cuando las necesidades de la liturgia requerían mostrar el “momento” del Descendimiento. En el aspecto iconográfico, la alternancia entre la imagen que se muestra y la que se oculta es intrínseca al tema del descenso del cuerpo de Cristo y, en un tríptico como este, funge como complemento de una práctica ritual que se remonta al siglo X, cuando comenzaron a operar las imágenes articuladas de Cristo en representaciones teatrales y procesiones. Las representaciones del Descendimiento son dialécticas, se encuentran entre la visibilidad del cuerpo del Cristo colgado en la cruz y la invisibilidad del sepulcro y en éste caso, el ocultamiento es doble.<sup>230</sup>

Como dispositivo de devoción, el tríptico lograba conmover al espectador al exhibir en un primer plano el dolor de la Virgen con su Hijo muerto en los brazos mediante un despliegue de texturas y detalles finos, haciendo alarde de su pertenencia a la tradición del arte del norte de Europa. En la escena, la Virgen amorosa y doliente recibe con un abrazo a Cristo mientras Nicodemo sostiene el cuerpo que pareciera increíblemente liviano. Llama la atención que la cabeza de Jesús se haya representado erguida y la tensión del cuello aún tenga fuerza, asemejando una escultura.

<sup>229</sup> ACM, Inventarios, vol. 2 exp. 2, fs. 1-2, 57 y 78-79v. Publicado en *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, eds. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez, 103.

<sup>230</sup> Amy Knight Powell, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum* (New York: Zone Books, 2012), 34.



54. Anónimo, *El descendimiento de Cristo*, óleo sobre tabla, 48 x 60 cm?, capilla de las reliquias, catedral de México.

Francisco de la Maza hizo un rastreo de la procedencia de esta pieza consultando con dos expertos en Bélgica y concluyó que es una pintura que reproduce un original de Rogier van der Weyden del que se hicieron numerosas copias en el ámbito flamenco.<sup>231</sup> La realidad es que esta imagen tiene una relación más directa con el tríptico del mismo tema pintado por Pieter Coecke van Aelst (Aelst 1502- Bruselas 1550), hoy resguardada en la colección del museo Ons' Lieve Heer op Solder, en Amsterdam (fig. 55). La obra de Pieter Coecke van Aelst conserva incluso un grueso marco moldurado de color negro con dorado y formato mixtilíneo que parece ser original.

<sup>231</sup> Francisco de la Maza, "El pintor Juan de Herrera y un cuadro flamenco en la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, no. 41 (1972): 139.



55. Pieter Coecke van Aelst, El descendimiento de la cruz, c. 1535, óleo sobre tabla, 119 x 170 cm, Ons' Lieve Heer op Solder Museum, Amsterdam. Disponible en: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/coecke/index.html> consultado en noviembre de 2014.

Se sabe que esta tabla flamenca tuvo un destino muy cambiante, fue una de esas piezas cuya agencia la obligó a ser desplazada de lugar, de uso, de formato y de significado. En 1649 *El Descendimiento* estaba colocado en un altar de lágrimas: "Otro del descendimiento de la cruz, que es el altar de las lágrimas de Nuestra Señora, que está en la capilla del Santo Cristo".<sup>232</sup> Hacia 1698 se reubicó en el banco del altar de las reliquias hecho por Manuel de Nava.<sup>233</sup> Aún en el siglo XVI, antes de cambiar de sitio tras la reconstrucción de la vieja catedral de México y la construcción de la nueva seo, debió verse como el tríptico de Coecke van Aelst pero desconozco cuándo fue recortada al tamaño que tiene ahora y tampoco he podido verla de cerca. Sería un ejemplo interesante para hacer un estudio material y el análisis de sus etapas "de vida".

Este caso, al igual que diversas piezas del siglo XVI pertenecientes al acervo de catedralicio, demuestra que las autoridades religiosas nunca desecharon las obras fundadoras del recinto, más bien fueron capaces de reciclar y enaltecer a través del tiempo las piezas más representativas en su tradición local. Por eso, la obra de *Tobías y el ángel* se "recicló" en un colateral y es posible que el

<sup>232</sup> ACCMM, *Inventarios*, legajo 2, Inventario de 1649. Documento proporcionado por Edén Mario Zárate Sánchez, Archivo documental del IIEs-UNAM.

<sup>233</sup> Magdalena Vences Vidal, "Capilla del Santo Cristo y de reliquias" en *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural* (México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1986), 348.

cuadro de *San Juan escribiendo el Apocalipsis* estuviera embutido en un retablo similar, quizá frente al de Tobías, toda vez que su perímetro recortado tiene la misma silueta mixtilínea.

Pero volvamos con el rastreo puntual de las pinturas de Marín de Vos. *Tobías y el ángel* se colocó como pieza central del colateral ubicado en la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada desde mediados del siglo XVIII.<sup>234</sup> En el inventario de los bienes de la catedral de México de 1743, se le describe como la imagen central de un altar que se ubica del lado del Evangelio en dicha capilla de la Virgen de las Angustias.<sup>235</sup> Acerca de su ubicación original, no se sabe nada: en ninguno de los inventarios del recinto levantados entre el siglo XVI y el XVII se hace mención a esta imagen aunque de antiguo sabemos que sí existía un altar de los ángeles. En el registro de bienes de 1588 se incluye una descripción sobre el altar de temática angélica que no especifica que haya habido una imagen de cada uno de los siete arcángeles, como hoy se ven en la capilla primera a mano izquierda:

*Ítem. En el altar de los ángeles un retablo de San Miguel de talla, dorado y estofado, la imagen del Arcángel y de Lucifer de talla entera con su ornamento que ponen los cofrades de los ángeles.*<sup>236</sup>

Por otro lado, la pintura de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, hoy en el acervo del Museo Nacional del Virreinato, todavía se enlistaba en el inventario de la catedral de México levantado en 1936. La descripción la ubica como una de las piezas que estaban colgadas en la sala capitular, es decir, la sala de reunión del Cabildo y su arzobispo. Al revisar las fuentes documentales del recinto, noté que en el inventario de 1743 hay una mención a una pintura con la iconografía de san Juan Evangelista aunque no creo que aluda al cuadro de Martín de Vos. La cita es la siguiente:

*[...] Un lienzo de más de vara y media con marco dorado de San Juan Evangelista con la visión del apocalipsis que se halla en la clavería y también fue de los bienes del señor Vizarrón, que exhibió con los demás el señor Ortiz por expolios.*<sup>237</sup>

Esta noticia hace referencia a los bienes de Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, quien fuera arzobispo y virrey de la Nueva España entre 1734 y 1740. Pese a que la iconografía corresponde a la del cuadro de

<sup>234</sup> Gustavo Curiel, "Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada" en *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, 231.

<sup>235</sup> ACCMM, *Inventarios*, vol. 10, f. 37v. Mayo de 1743. Documento proporcionado por Edén Mario Zárate Sánchez, Archivo documental del IIEs-UNAM.

<sup>236</sup> ACCMM *Inventarios*, Vol. 2 exp. 2, fs 1-2, 57 y 78-79v. Ciudad de México, Inventario de los retablos y de algunos lienzos de la catedral de México, 13 de diciembre de 1588. Publicado en: *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, compiladores Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 102.

<sup>237</sup> ACCMM, *Inventarios*, vol. 10, f. 139v. Documento proporcionado por Edén Mario Zárate Sánchez, Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Martín de Vos, las dimensiones no coinciden (una vara equivale a .836 metros por lo tanto esta obra mediría 1254 cm). En realidad, el tema de la visión de la Jerusalén celeste con sus múltiples variaciones –la Inmaculada, las órdenes franciscana y agustina o incluso la Virgen de Guadalupe– fue ampliamente tratado por los pintores locales desde la versión flamenca de De Vos, por ejemplo, Basilio de Salazar y Cristóbal de Villalpando hicieron sus propias versiones, por lo que no puedo afirmar que el documento haga alusión a la obra de De Vos.<sup>238</sup>

Hasta aquí, lo que se ha dicho es que no hay información histórica acerca de la ubicación original de los cuadros *San Juan escribiendo el Apocalipsis* y *Tobías y el ángel* de Martín de Vos que formaban parte del acervo de la catedral de México hasta el siglo XX, aunque es notable su semejanza tecnológica con las pinturas que decoran el retablo mayor de factura contemporánea de la catedral de Cuautitlán. En los inventarios de la catedral de México correspondientes al siglo XVII se da una noticia que obliga a pensar más detenidamente en el peso de la iconografía de los seis cuadros de Martín de Vos como parte de una misma serie y aunado a ello, la posibilidad de que todos hayan formado parte de un programa del espacio catedralicio metropolitano. *Tobías y el ángel* fue recolocado en un colateral barroco y posiblemente también *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, no sé por qué el resto de las pinturas de Martín de Vos no se reutilizaron en otra estructura de altar, quedarían quizá como cuadros exentos, exhibidos en alguna de las dependencias del recinto. Para inferir cuál fue la función de la serie completa es necesario volver a las fuentes.

En la descripción del altar mayor que aparece en el Inventario y entrego que hace de los bienes y preseas de la Santa Iglesia Catedral de México el licenciado Bartolomé de Quevedo, sacristán mayor de ella, presentado en 1654, dice: “[...]Un retablo grande del altar mayor con los Apóstoles, la Asunción de Nuestra Señora en medio y más arriba San Miguel.”<sup>239</sup> Incluso, una lista similar también aparece en el inventario de 1649: “Un retablo con el apostolado en lienzo, la Asunción de la Virgen y San Miguel, que es el del altar mayor.”<sup>240</sup>

Es notable que la iconografía sea exactamente la que componen los lienzos de Martín de Vos en Cuautitlán, aunque por supuesto, el documento no dice nada de la imagen con el tema de Tobías y el ángel Rafael ni tampoco menciona a *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, si bien éste último era apóstol.

Es importante considerar que el altar mayor al que hacen alusión estos inventarios de la primera mitad del siglo XVII era, sin duda, el retablo de la iglesia vieja o catedral antigua que construyó

<sup>238</sup> Antonio Rubial García, “*Civitas Dei et novus orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 72 (1998): 5-37.

<sup>239</sup> ACCMM, *Inventarios*, legajo 2, Inventario de 1654, foja 12v. Documentos proporcionados por Edén Mario Zárate Sánchez, Archivo documental del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

<sup>240</sup> ACCMM, *Inventarios*, legajo 2, Inventario de 1649, foja 23v. Documentos proporcionados por Edén Mario Zárate Sánchez, Archivo documental del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Andrés de Concha en 1585 y que fue trasladado a la nueva sede dedicada en 1656. Sobre éste se profundizará más adelante.<sup>241</sup>

Hacia mediados del siglo XVII, en la catedral de México todavía no comenzaba la obra del altar mayor en forma de tabernáculo transitable que le encomendó el virrey Mancera a Antonio Maldonado y que se estrenó en 1673 según la documentación de archivo consultada por Manuel Toussaint.<sup>242</sup> Con ello, el viejo altar de la Catedral sería reemplazado en su mensaje titular por un tabernáculo transitable, estructura aislada, que sustituiría en sus funciones al retablo del siglo XVI de Andrés de Concha, seguramente considerado para entonces como pequeño y falto de decoro, quizá pasado de moda y ciertamente envejecido. Lo importante es que el nuevo conjunto creado por Maldonado mantenía lo sustancial de una tradición local que daba título al recinto desde tiempo atrás, conservando la misma iconografía que había funcionado para el culto desde la centuria anterior: los apóstoles, los evangelistas, los ángeles, la Asunción de la Virgen y san Miguel en el remate. Vale la pena citar en extenso la descripción del documento de archivo:

*Todo el altar sería de talla rica; constaría de dos cuerpos principales con sus medias naranjas sobrepuestas y una linternilla coronándolo todo. Abajo habría cuatro cuerpos laterales con sus respectivas cúpulas y en toda la obra se repartirían esculturas en la forma que sigue: en el primer cuerpo doce estatuas de los apóstoles, o los que se eligieren, y sobre los cuatro cimborrios los evangelistas; el interior de la media naranja baja, como gloria con serafines y en el medio Dios Padre o el Espíritu Santo. Sobre los macizos de la sotabanca del segundo cuerpo, ocho ángeles o los santos que se designasen, y en el centro la Asunción de la Virgen, patrona del templo; finalmente sobre la linternilla, para que se viese de cualquier sitio de la iglesia San Miguel.*<sup>243</sup>

Volvamos atrás, para la celebración del III Concilio Provincial Mexicano que comenzó a sesionar el 20 de enero de 1585,<sup>244</sup> el clero secular, presidido por el arzobispo Pedro Moya de Contreras, por entonces también virrey de la Nueva España (1584-1585), promovió labores de reconstrucción y embellecimiento del edificio catedralicio. La convocatoria del concilio fue emitida el 1 de febrero de 1584 así que hubo un período previo de un año para que obreros, maestros, oficiales

<sup>241</sup> Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 59.

<sup>242</sup> Ese retablo se estrenó el 15 de agosto de 1673, Ver: Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte* (México: Porrúa, 1973), 288.

<sup>243</sup> Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 117.

<sup>244</sup> Esta reunión tuvo por objetivo aplicar en la vida de la iglesia de Nueva España las normas establecidas en el Concilio de Trento. Los decretos fueron aprobados por la santa sede en Roma el 28 de octubre de 1589 y versaron en torno a tres puntos: A) la aplicación de Trento, b) la evangelización, c) la reforma del clero y del pueblo. Ver: Jesús Galindo Bustos, *Estudio del aparato de fuentes del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)* (México: El Colegio de Michoacán, 2010), 38-39; y Mariano Galván Rivera, *Concilio III Provincial Mexicano* (primera edición en latín y castellano) (México: Eugenio Maillefert y compañía, 1859), prólogo.

y jornaleros de todas las artes y oficios pudieran avanzar con el proyecto de compostura y adecuación de la iglesia catedral, mismo que no pudo ser terminado a tiempo para el concilio. Debió ser una iniciativa bastante compleja en cuanto a organización y logística ya que al mismo tiempo se estaba construyendo la nueva seo de frente a la plaza.

La información documental más importante sobre la intención de hacer las reparaciones necesarias procede de una carta enviada por Pedro Moya de Contreras a Felipe II:

*Por ser la Iglesia Vieja de México muy antigua y de ruin mezcla acudiendo a su reparo como tengo avisado a Vuestra Majestad, forzó su actual edificio a reedificarla de nuevo para excusar alguna gran ruina que visiblemente amenazaba y estando cuasi acabada por descuido e inadvertencia del obrero mayor de no reconocer un pilar de los viejos sobre el que cargaba la tijera de la nave de en medio de tres que son, se cayó y llevó tras sí otros tres pilares y el edificio que estaba sobre ellos y fue milagro suceder a las doce de la noche por donde no peligró nadie ni se siguió más daño de perderse la hechura; váse haciendo el reparo necesario y acabarse a la traza que se ha comenzado, en dos meses, que aunque cuesta dinero, es tan necesario lo hecho y tan a gusto del pueblo y ornato de la plaza y ciudad, que aunque en ello se gastase lo que Vuestra magestad tiene aplicado para la iglesia nueva de dos y tres años, es muy bien empleado, y Dios y vuestra magestad son en ello servidos, y la gozarán los presentes, por que ellos ni sus hijos no verán acabada la gran máquina de la iglesia nueva que se va haciendo demás de que adelante podrá servir de parroquia de la catedral que será grandeza necesaria según se va poblando y ampliando esta ciudad.<sup>245</sup>*

El nombre de todos los involucrados en los trabajos de remodelación, reparación y reconstrucción de la iglesia vieja y los gastos derivados de sus labores, consta en el libro de fábrica de la catedral de México, hoy en el Archivo General de la Nación (Ramo Historia 112). Gracias a esta riquísima fuente de información, sabemos que el 8 de abril de 1585 se estaban terminando las obras de cantería y se hacían las adecuaciones a la arquitectura a cargo del maestro Claudio de Arciniega y del aparejador Sebastián López.<sup>246</sup> Después de eso comenzaron las reparaciones de la tijera o cubierta de madera de dos aguas del techo de la iglesia vieja, la construcción de la sillería del coro y el levantamiento de los púlpitos. Todos los trabajos de carpintería estuvieron a cargo del artífice de origen flamenco Adrián Suster, mientras que el dorado y pintura fueron responsabilidad de Francisco de Zumaya y Nicolás de Texeda.<sup>247</sup> Cuando estuvieron listos los trabajos de cantería y carpintería y, siguiendo un orden lógico en la decoración, se contrató al mismo Nicolás de Texeda, español, para el ornamento de las ventanas encerradas y vitrales de la iglesia que presentaban las

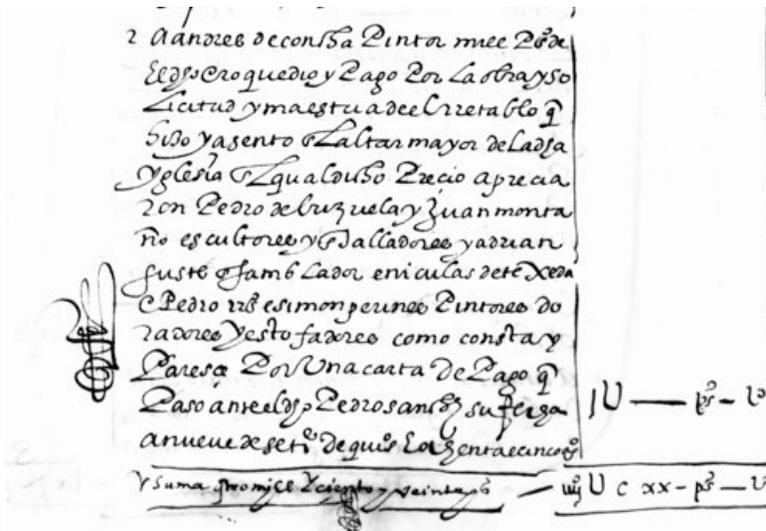
<sup>245</sup> Archivo General de Indias, Papeles de Simancas, Est. Caj. 4, Leg. 1. México, 22 de enero de 1585, citado por Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 18.

<sup>246</sup> AGN, Historia, 112, foja 478v.

<sup>247</sup> Francisco de Zumaya hizo el dorado del artesón y Nicolás de Texeda el de los púlpitos. AGN, Historia, 112, fojas 243v y 244.

imágenes de san Pedro y San Pablo, así como para la pintura y dorado del púlpito que hizo en colaboración con Francisco de Zumaya, aunque la traza y dibujo habían sido realizados por Claudio de Arciniega.<sup>248</sup> Cristobal de Almería, pintor, hizo la reja de la capilla del Santo Crucifijo y las rejas pequeñas que estaban en la puerta del Perdón, poniendo de su obrador los colores, el pan de oro y “su industria”.<sup>249</sup>

Como parte de la iniciativa general de embellecimiento de la vieja iglesia, la obra del altar mayor se le concedió a Andrés de Concha, artista sevillano activo en Nueva España desde 1568 y hasta 1611.<sup>250</sup> Según el documento de archivo, Rodrigo de Ávila, sobrino del maestro mayor de la catedral –quien murió en un accidente durante la realización de los trabajos de restauración del recinto–, pagó a Concha la cantidad de mil pesos de oro: “por la obra y solicitud y maestría del retablo que hizo y asentó en el altar mayor de la dicha iglesia”.<sup>251</sup> El nueve de septiembre de 1585 la obra fue sometida a revisión por los escultores y entalladores Pedro de Brizuela y Juan Montaña, por el entallador Adrián Suster y los pintores, doradores y estofadores Nicolás de Texeda, Pedro Rodríguez y Simón Pereyans (fig. 56). También sabemos cuántos maestros ensambladores, pintores indios oficiales, jornaleros y torneros colaboraron en la erección del retablo bajo las órdenes del artista sevillano.



56. Detalle del documento de pago a Andrés de Concha. AGN, Historia, 112, foja 245v.

<sup>248</sup> AGN, Historia, 112, foja 251v.

<sup>249</sup> AGN, Historia, 112, foja 244.

<sup>250</sup> Carmen Sotos Serrano, “Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, no. 83 (2003), 123-152.

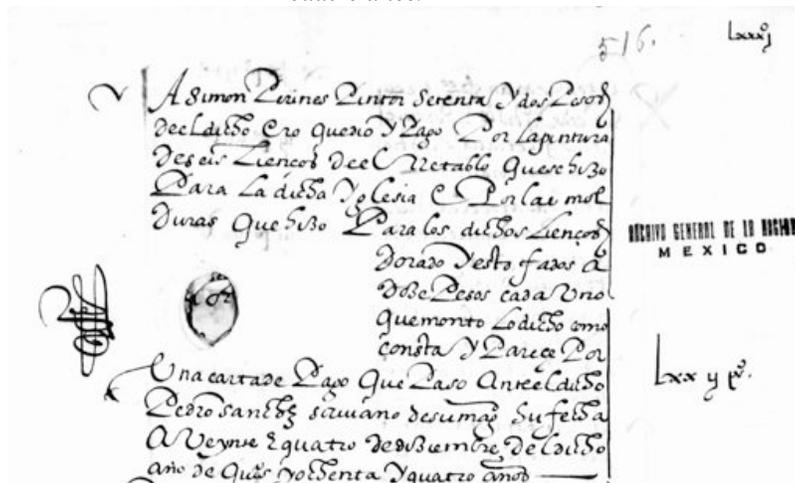
<sup>251</sup> AGN, Historia, 112, foja 245v.

Además del retablo, Andrés de Concha recibió tres mil pesos por hacer el dorado del remate de la nave mayor,<sup>252</sup> cuyos muros habían sido encalados con material traído de Izúcar (piedras de yeso calcinado).

Pero un año era poco tiempo para crear tantas obras simultáneamente, así que la celebración del III Concilio Provincial Mexicano ocurrió de manera paralela a los trabajos: el retablo dorado, los muros remozados, la entrada de luz por las ventanas matizada de colores, los frontales de altar nuevos y recién teñidos de morado y grana, en fin, fue hacia el final de las reuniones que los miembros del cabildo, los prelados y las autoridades eclesiásticas, se sentirían complacidos con el aspecto y dignidad del templo. Debido a la premura, creo que muchas de las obras tuvieron un carácter efímero, es decir, debieron estar pensadas para lucir bien durante el evento pero durar poco. Y, quizá por eso, a mediados del siglo XVII ya resultaba imperioso contar con un nuevo altar mayor en la nueva Catedral, mucho más acorde con las necesidades del culto del recinto secular más importante en la Nueva España.

De manera desafortunada, el libro de fábrica de la Catedral no dice nada respecto a la iconografía del retablo mayor de Concha, pero sí menciona el costo, el número de pinturas que lo integraban y al artista encargado de dotar de las pinturas al conjunto. Concha subcontrató al pintor flamenco Simón Pereyngs quien recibió 72 pesos de oro por montar las seis pinturas sobre tela conformaron el programa (fig. 57). El texto dice puntualmente:

[...] setenta y dos pesos del dicho oro que se dio y pagó por las pinturas de **seis lienzos** del retablo que se hizo para la dicha iglesia. Y por las **molduras** que hizo para los dichos lienzos dorado y estofados a doce pesos cada uno que montó lo dicho como y parece por una carta de pago que pasó ante el dicho Pedro Sánchez escribano de su Magestad, su fecha a veinte y cuatro de diciembre del dicho años de quinientos ochenta y cuatro años.<sup>253</sup>



57. Detalle del documento de pago a Simón Pereyngs. AGN, Historia, 112, foja 516.

<sup>252</sup> AGN, Historia, 112, foja 245.

<sup>253</sup> AGN, Historia, 112, foja 516.

Si se mira bien este testimonio, nos damos cuenta de que no es un contrato de obra, sino un recibo de pago por servicios específicos y a pedido. Aquí el libro de fábrica no dice que Pereyng haya hecho las pinturas, dice “que se hizo”, en tercera persona. La precisión es sutil pero importante pues sí afirma que Pereyng “hizo” las molduras. Tampoco existe mención sobre el tiempo invertido, ni otros oficiales o jornaleros contratados para ello, como sí ocurre con el resto de los trabajos realizados en el sitio.

El otro aspecto que llama la atención de este recibo es el bajísimo precio que se le pagó a Pereyng por los seis cuadros. Dice el documento que fueron 72 pesos de oro, lo que se traduce en 12 pesos por cada uno, incluidos los marcos dorados y estofados y su montaje en el retablo. Al comparar esta información con el contrato del retablo que terminó Simón Pereyng un año más tarde, en 1586, para los caciques indígenas del pueblo de Huejotzingo en Puebla, se concluye que en realidad el altar mayor de la catedral de México era una obra modesta. Mientras que Concha recibió 1000 pesos de oro por todo el altar, el retablo de Huejotzingo costó 7000 pesos, de los cuales 1000 pesos fueron usados solamente para cubrir el costo del sagrario. Y, aunque pintura y escultura son artes hermanas pero alejadas en sus procesos manuales, resulta interesante ver que cada santo de bulto en Huejotzingo costó 55 pesos de oro<sup>254</sup> y que las pinturas allá eran “tableros de pincel” y no “lienzos” como los que menciona el documento de la catedral de México. Sabemos bien que entonces la pintura sobre tabla era una técnica mucho más valiosa dado que resistía mucho más a los embates del tiempo y el deterioro, mientras que las telas eran consideradas objetos casi perecederos.

Por último, existe otro dato importante derivado del mismo libro de fábrica de la catedral de México: en la relación de los diversos pagos que se hicieron a Andrés de Concha para asentar la hechura del retablo mayor, con fecha del 18 de enero de 1585, se desglosaban los gastos por 27 pesos de oro y seis tomines empleados en las siguientes cosas:

*Por diez varas de ruan para enlienzar muchas piezas y remates del sagrario, siete pesos y cuatro tomines.  
y por seis varas de angeo para los remates del retablo, dos pesos y cinco tomines.  
y dos pesos de cola para pegar los lienzos de pintura y remates del dicho retablo [las negritas son mías].  
y cuatro tomines de huevos.  
y por seis vigas para abigar la talla a tostón cada una, tres pesos.  
y por libra y media de carmín con que se estofó dicho retablo y sagrario, siete pesos y cuatro tomines.  
y por tres docenas de pinceles de Flandes a tres tomines la docena que a la dicha razón mandó un peso y un tomín.  
y un peso y seis tomines de clavos de medio tallado y de alfagia para la dicha obra.*

<sup>254</sup> Heinrich Berlin, "The High Altar of Huejotzingo", *The Americas* XV, no. 1, (1958), 63-73.

y dos tomines de aceite de abeto.  
y por unas barrenillas y dos pares de tenazas y unos alicates un peso y  
cuatro tomines.<sup>255</sup>

Con base en estos documentos, me atrevo a plantear la posibilidad de que las pinturas que decoraban el altar mayor de la catedral de México hayan sido seis lienzos que Andrés de Concha dio a Pereyng, encargándole básicamente que los adhiriera a unos nuevos soportes de madera, por eso la mención de compra de “dos pesos de cola para pegar los lienzos de pintura” y la paga tan baja.<sup>256</sup>

Si después de lo anterior recordamos que los seis lienzos debían tener la iconografía que señalaba el inventario de los bienes de la catedral hacia 1654 donde figuraban los apóstoles, los evangelistas, los ángeles, la Asunción de la Virgen y san Miguel en el remate, es irremediable concluir que se trata de la serie de pinturas de Martín de Vos: óleos sobre telas similares con costuras manufacturadas de la misma manera, todos con dimensiones casi iguales y lo más importante, todos pegados a paneles hechos con el mismo tipo de madera y bajo el mismo procedimiento tecnológico.

A partir del supuesto de que las pinturas de Martín de Vos hubieran constituido el programa pictórico del altar mayor de la catedral de México terminado en 1585, me permito proponer que éste sería un retablo de estilo renacentista (fig. 58).

Tal como se acostumbraba en la época, tendría tres cuerpos y tres calles, con decoraciones “a lo romano” –denominación que da el tratadista Sebastiano Serlio a las figuras de grutesco–, en medio del primer cuerpo habría un sagrario ricamente ornamentado y, en el remate, los emblemas o escudos de las virtudes teologales o sendos roleos con guirnaldas de frutos como se ve en los ejemplos retablísticos de Tecali, Cuautinchan y los dos colaterales del siglo XVI en la iglesia del convento franciscano de Tlaxcala. Las pinturas de De Vos para mí, tendrían la siguiente disposición:

<sup>255</sup> AGN, Historia, 112, fojas 523 y 523v.

<sup>256</sup> La cola era el adhesivo de uso común en la época, que se obtenía de trozos de pieles de animales, vacas, cabras, chivos, conejos o pescados y las había de distintos tipos y calidades por las cuales recibían diferentes nombres: cola fuerte o de carpintero, cola de pergamino o guantes, etc. Maartje Stols-Witlox, “Sizing layers for oil painting in western European sources (1500-1900): historical recipes and reconstructions” en *Art Technology. Sources and Methods* ed. Stefanos Kroustallis (London: Archetype, 2008), 147-165.



58. Para esta reconstrucción hipotética del retablo mayor de la catedral de México con los cuadros de Martín de Vos retomé y sintetice la estructura compositiva del retablo de Cuautinchan, Puebla, por su planta lineal y sus dimensiones. Dibujó: Elsa Arroyo, 2014.

Ubicada en el centro de la nave de la iglesia mayor, el poder de esta iconografía mariano-angélica-apostólica, no podría ser más elocuente. El cabildo catedralicio, gran promotor de las identidades culturales y rector del gusto de la ciudad de México, podría sentirse satisfecho con la monumentalidad de las figuras, la intensidad del colorido y el decoro del programa.<sup>257</sup> Desde aquí, el arzobispado de México habría dirigido su rectorado del gusto.

San Pedro y San Pablo, los cimientos de la Iglesia, son figuras de escala colosal, montan guardia alrededor del sagrario protegiendo el cuerpo de Cristo. En el centro, la patrona de la Catedral Metropolitana, está representada en una advocación compleja que integra al tipo de la Inmaculada, con el *stellarium* o las doce estrellas alrededor de la cabeza, y a la mujer que en cuerpo y sustraída de la muerte, asciende a la gloria sostenida por un trono de ángeles, donde la Santísima Trinidad la espera para coronarla como Reina del cielo. Aquí, María es también prefigura de la Virgen del Apocalipsis, trono y símbolo de la Iglesia: está protegida desde el punto más alto por san Miguel, el guerrero y *archistratega* de las milicias celestiales quien además mira hacia abajo.<sup>258</sup> Durante la Creación, el arcángel Miguel dirigió el combate contra los ángeles rebeldes y los precipitó en el abismo del infierno; es por ello uno de los ejecutantes de la justicia divina y representa la victoria del bien sobre el mal.

En la pintura de Martín de Vos, la figura del arcángel Miguel se yergue triunfante, su cuerpo abierto, teatral, pisotea a la sirena que rendida y temerosa, obedece con el gesto de las manos pudendas, avergonzadas, cruzadas en el pecho. El ángel, con un gesto elocuente, extiende su diestra hacia el fondo resplandeciente donde aparece el mote *Quis ut Deus* (quién como Dios), la palma es un símbolo de misericordia y de la victoria angélica. Pero aquí la escena ocurre en un ámbito terrenal aludiendo a que la sirena, personificación del pecado de la carne, ya está vencida sobre el suelo de un paisaje montañoso por donde corre un río.

La identificación de la sirena con el “vicio de la carne” se encuentra en el emblema 94 del libro de Sebastián de Covarrubias [1610] como ha sido estudiado por Jaime Cuadriello, pero la raíz de este modelo de representación se puede extender hasta una xilografía alemana del siglo XV de Israhel van Meckenem como lo ha hecho notar Sergi Doménech. La estampa integra una composición de la Virgen coronada, rodeada de ángeles músicos y dos arcángeles que derrotan a los demonios. A los pies de María, una sirena personifica el pecado de la carne, toda vez que sostiene una manzana a la altura del vientre (fig. 59).<sup>259</sup>

<sup>257</sup> Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 50.

<sup>258</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento I, 1* (Madrid: Ediciones Del Serbal, 1996), 68.

<sup>259</sup> Ver: Jaime Cuadriello, “Baltasar de Echave Ibaía. Tota Pulchra” en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, 95-97. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1999). Sobre el significado del grabado de Israhel van Meckenem: Sergi Doménech García, “La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2013), 132-134.



59. Israel van Meckenen, *La coronación de la Virgen*, mediados del siglo XV.

San Miguel tenía las funciones del ángel miliciano que resulta victorioso en su lucha contra el pecado. Este arcángel, protector de la pureza de la Nueva Eva, contribuye a reforzar la idea de que la obediencia de María opera como un triunfo sobre la desobediencia de Adán y Eva en el pecado original. San Miguel aquí contribuye a restituir al género humano, es antes que nada, el símbolo de un mensaje de redención. Como Dios, el ángel es redentor de las almas, triunfo de la Iglesia contra las herejías en la tierra y el protector de la pureza de la Virgen que, como Nueva Eva, ocupaba el centro del retablo en la Catedral Metropolitana.

El cuadro se constituye como toda una novedad iconográfica que encuentra su paralelo en el pasaje donde la Virgen María rescata a Adán y lo libra del demonio o las escenas de *anastasis* donde Cristo baja al inframundo para elegir a quienes se les permitirá subir al cielo. Esta noción deriva de la literatura patristica, dentro del libro de Ireneo del siglo II, en la cual, la Virgen está representada como segunda Eva, la

mujer de la Anunciación, capaz de desatar con su fe el nudo de la desobediencia que provocó la incredulidad de la primera madre. El texto de Ireneo, citado por Héctor Schenone, dice así:

*Por causa de una virgen desobediente el hombre fue tentado, cayó y murió; igualmente por una Virgen, que obedeció la palabra de Dios, el hombre [...] ha encontrado la vida [...] era justo y necesario que Adán fuera reconstituido en Cristo a fin de que el mortal fuese absorbido y engullido por la inmortalidad; y que Eva fuese reconstituida en María, para que una Virgen, convertida en abogada de una virgen, cancelara y anulara la desobediencia de una virgen con la obediencia de la Virgen.*<sup>260</sup>



60. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581. Museo Nacional del Virreinato.

Aunado a ello, en el libro del Apocalipsis, el arcángel Miguel fue quien salvó a María, la mujer que acababa de parir, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo contra el Dragón de siete cabezas. Por eso, el momento en que San Juan tuvo la visión de la ciudad de Dios, la Jerusalén celeste, está plasmado a un lado de la Virgen (fig. 60).

Según Antonio Rubial, en la epístola a los Gálatas de san Pablo, la Jerusalén terrena se compara con Agar, la madre esclava de los hombres nacidos de la carne, mientras que la ciudad divina es Sara, madre de los hombres libres nacidos en el espíritu.<sup>261</sup> En el esquema del retablo que propongo, Rafael dentro de la escena de Tobías, estaría ubicado en la primera calle y sería una prefigura de la salvación mientras que en el extremo opuesto, nuevamente el arcángel Rafael, aparecería como el restaurador del Apocalipsis, la trasfigura que participa de la revelación de la Ciudad de Dios.

<sup>260</sup> Héctor Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), 36-37.

<sup>261</sup> Rubial, *El paraíso de los elegidos*, 40.

Asimismo, en el programa retablístico, la escena de Tobías con el ángel Rafael está presente como símbolo esencial de la derrota sobre el poder del demonio y testimonio de la labor salvífica de Cristo. Así como María cumple la función de restablecer el bien, el orden perdido con el pecado original y con ello, continuar el plan divino de la redención del hombre, Tobías es la metáfora de la salvación y de quien limpia los pecados del mundo.

En el libro de Tobías, se narra cómo el arcángel Rafael instruyó al joven Tobías para atrapar un gran pez y sacarle el hígado y el corazón. La hiel sería la cura para devolver la vista a los ojos de su padre que, a los 58 años, había quedado ciego, mientras que la quema del corazón, serviría como antídoto para combatir al demonio Asmodeo quien, durante la noche de bodas, estrangulaba a todos aquellos que quisieron desposar a Sara. Siguiendo el diccionario de Réau:

*[...] el joven Tobías es la prefiguración de Cristo pues devuelve la vista a su padre así como Cristo aportó la luz al pueblo de Dios también cegado. La propia Sara, mujer de Tobías es una de las prefiguraciones de la Virgen. Se casó siete veces pero permaneció virgen.*<sup>262</sup>

De este modo, el arcángel Rafael hace suyas las promesas soteriológicas y María, vía de todas las gracias, intercede y anuncia la llegada de la Jerusalén celeste en el otro extremo.

Todo este programa iconográfico en clave salvífica, conformaba un escenario ideal para la realización del III Concilio Provincial Mexicano, reunión que esperó mucho tiempo antes de llevarse a cabo. Su principal promotor, Pedro Moya de Contreras, había manifestado su interés en la realización de este concilio desde el inicio de su gobierno como arzobispo de México, nombramiento que recibió en 1573. El 21 de diciembre de 1574, Moya de Contreras escribió a Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, argumentando que era necesario organizar una reunión conciliar para hablar de los temas más urgentes por los que atravesaba el clero en la Nueva España –el estatus de los indios, la guerra chichimeca, la labor misionera y la defensa de la fe católica–, e imponer las normativas derivadas del Concilio de Trento de 1563. El año de 1584 parece muy tarde para haber perseguido la puesta en marcha de las normativas tridentinas, sin embargo, debe recordarse que, aunque las constituciones del II Concilio Provincial Mexicano se leyeron y promulgaron el 11 de noviembre de 1565 e incluían los puntos discutidos en Trento, nunca recibieron la aprobación del Consejo de Indias.<sup>263</sup>

En consecuencia, el 1 de febrero de 1584 Moya de Contreras envió un edicto en latín a toda la arquidiócesis y diócesis sufragáneas anunciando la convocatoria a un nuevo concilio a celebrarse en enero de 1585. Ese mismo año el arzobispo quedó designado virrey interino de la Nueva España y casi al mismo tiempo, Felipe II emitió una cédula que lo convirtió en capitán general del reino. Así, por nombramiento real, Moya de Contreras reunió en su persona todos los poderes más

<sup>262</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 369.

<sup>263</sup> Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591* (Berkeley: University of California Press, 1987), 130.

importantes del virreinato.<sup>264</sup> Su objetivo más visible fue ejecutar las ideas de la Iglesia contrarreformista y consolidar el sistema político, económico y social de la Nueva España.

Durante 1584, el palacio arzobispal y la Catedral Metropolitana fueron preparados para recibir la reunión del concilio. Como se dijo arriba, la antigua iglesia mayor de México se encontraba en un estado lamentable y requería una reconstrucción completa. El primer biógrafo de Pedro Moya de Contreras, Cristóbal Gutiérrez de Luna, escribió sobre los esfuerzos del arzobispo para llevar a cabo las obras. Gracias a este testimonio sabemos que Moya donó a la catedral de México una serie de ornamentos, cálices y cuadros “que había traído de España”, una reliquia de la santa cruz que se supone había usado el Papa Pío V y, además, un báculo y mitra cubiertos de perlas y piedras preciosas.<sup>265</sup> Otra referencia llega a afirmar que Moya “encargó el retablo mayor a su costa” pero no indica cuáles son sus fuentes documentales.<sup>266</sup>

Me atrevo a sugerir, aunque todavía se tendrían que aportar pruebas de tipo documental, que es bastante probable que las pinturas de Martín de Vos hayan sido encargadas directamente por Moya de Contreras para su ajuar catedralicio y estarían pintadas sobre tela para facilitar su traslado hacia América y con ello se disminuiría el riesgo de maltrato o pérdida. Como virrey, Moya dominaba los asuntos del comercio con Sevilla, controlaba las noticias sobre los barcos y recibía las quejas de los comerciantes.<sup>267</sup> Además es evidente que su interés en la obra de remodelación de la catedral era enorme y, por supuesto, el altar mayor debía representar su poder y la orientación tridentina como cabeza política y religiosa del virreinato.

Pero, ¿quién habría sido el intermediario entre Pedro Moya de Contreras y la serie de origen flamenco pintada por Martín de Vos? Para dar respuesta a esta pregunta hay que hablar más sobre el significado de las imágenes, cosa que haré en un apartado más adelante. Mientras tanto, vale la pena regresar a considerar la participación de Simón Pereyng en el contrato del altar mayor de la catedral de México encargado a Andrés de Concha. ¿El estatus que tenía Pereyng le sería suficiente para reconfigurar el programa iconográfico del altar mayor de la catedral de México? Parece difícil, ante las presiones de tiempo, de frente a la celebración del III Concilio.

<sup>264</sup> Francisco Sosa, *El Episcopado mexicano. Biografía de los Ilmos. Señores Arzobispos de México. Desde la época colonial hasta nuestros días, Tomo I* (México: Jus, 1962), 101.

<sup>265</sup> Cristóbal Gutiérrez de Luna, *Vida y heroicas virtudes del doctor don Pedro Moya de Contreras, arzobispo mexicano, México, 1619* [reimpreso en Cinco cartas del Ilmo y exmo. señor dn Pedro Moya de Contreras, arzobispo –virrey y primer inquisidor de la Nueva España, precedida de la historia de su vida según Cristóbal Gutiérrez de Luna y Francisco Sosa, Madrid, 1962]. Citado en: Poole, Pedro Moya de Contreras. *Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, 127.

<sup>266</sup> Carlos Vega Sánchez, *Cómo vemos la Catedral metropolitana de México a principios del siglo XXI* (México: Libra, 2002), 12-14, citado en: Julio Sánchez Rodríguez, *Pedro Moya de Contreras, Maestrescuela de la Catedral de Canarias (1566-1572) y arzobispo de México (1573-1591)* (Las palmas de real Canaria: Julio Sánchez Rodríguez diócesis de Las palmas de real Canaria, 2006), 176.

<sup>267</sup> Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, 112.

¿Por qué Simón Pereyans, siendo uno de los pintores más destacados de la Nueva España habría aceptado un pago tan ínfimo por seis pinturas para el altar mayor del recinto religioso más importante del arzobispado? Como se mencionó atrás, es casi seguro que el precio acordado haya cubierto tan sólo la adhesión de los lienzos a la tabla y la colocación de las molduras decoradas.

En esa época, el sistema tecnológico de fabricación de pinturas sobre tabla exigía un control de calidad mucho mayor que el que presentan los paneles de las obras en cuestión, como consta en el trabajo de ensamblaje de las tablas del retablo mayor de Huejotzingo, donde primero se armaron los paneles conformados de tablones con refuerzos de travesaños móviles y se colocaron sus marcos moldurados, posteriormente, se aplicó el lienzo de lino en toda la superficie, incluido el marco y, al final, se extendieron los estratos preparatorios que recibirían las capas pictóricas.

Las obras que montó Pereyans para el altar mayor de la catedral de México son distintas a las que hizo en Huejotzingo porque además la mala calidad de la madera de los paneles es bastante torpe en su ensamblaje, se trata de madera con muchísimos nudos e incluso con rastros de corteza. Los tablones fueron cortados en sentido tangencial, lo cual propicia su deformación al paso del tiempo debido al movimiento de las fibras por los cambios de humedad y temperatura y, sobre todo, la adhesión de las telas ya pintadas generó deformaciones y arrugas muy evidentes en una observación cercana y con luz rasante (fig. 61). El hecho de haber usado una madera de baja calidad contribuye a explicar que hubo poco tiempo para la erección del retablo, además que se buscaba aprovechar el material disponible al menor costo. Toda la madera fue financiada por el clero catedralicio y los pagos se realizaron a través de la figura del arquitecto Rodrigo de Ávila.



**61. Detalles bajo luz rasante de las telas de *Tobías y el ángel* y *San Miguel Arcángel* donde se manifiestan las deformaciones de la pintura provocadas durante el proceso de adhesión hacia el panel de madera.**

Tampoco se puede descartar la posibilidad de que Pereyns haya comprado los cuadros de Martín de Vos de manos de algún comerciante de pinturas o bien que haya sido el intermediario, ya sabemos que era un hombre pragmático: estableció relaciones con los poderes virreinales para el contrato de obras, lo mismo le encargaban retablos, que andas para las procesiones; era fiador y depositario de bienes de difuntos y participaba en transacciones de cosas muy diversas. Por ejemplo, en julio de 1583, Pereyns le compró a Álvaro Chacón, vecino de la ciudad de México, unas casas ubicadas en la calle de San Agustín, que colindaban con el terreno que era del monasterio agustino de México. Pagó por esta propiedad la cantidad de trescientos pesos de oro y un collar de oro de piedras preciosas y perlas, con valor de 172 pesos y seis tomines. Ese mismo año vendió 19 mulas por 700 pesos de oro común y recibió el traspaso del servicio personal de un indio chichimeca llamado Francisco, por el que pagó la cantidad de

ciento cuarenta y cinco pesos de oro.<sup>268</sup> También fue depositario temporal de los bienes de Hernán Prego, mientras era sometido a un proceso inquisitorial por “judaizante”.<sup>269</sup>

Pese a lo anterior, la posibilidad de que la comisión directa de los cuadros de Martín de Vos haya estado a cargo del virrey interino, arzobispo y capitán general de la Nueva España, Pedro Moya de Contreras, hasta ahora es la más plausible. La novedad de la iconografía del cuadro de san Miguel arcángel, en conjunto con la Virgen como segunda Eva, la prefigura de san Rafael y la Jerusalén celeste apuntan hacia la participación de un comitente o mentor erudito, conocedor de la patrística y de los nuevos textos contrarreformistas como el de Juan de Molanus *De Historia SS. Imaginum*, que especifica el papel de san Miguel arcángel como presentador del pecado ante la luz eterna:

*Sed significatur hac pinturâ, quos debeamus deposuisse omne pondus et circumstans nos peccatum ut signifer sanctus Michael repraesentet nos in lucem sanctam [...] Significatur quod in aequitate erit iudicium de nobis; saepius enim in Scripturâ inculcatur quod Deus iudicavit orbem in aequitate.*<sup>270</sup>

Para tejer las posibles vías de la comisión de los cuadros de Martín de Vos es necesario analizar la relación entre las pinturas, los modelos y grabados que produjo su obrador sobre las mismas temáticas. Se trata, como se dijo, de imágenes que irrumpieron con fuerza en los territorios de la monarquía hispánica desde el siglo XVI.

## La trayectoria de los modelos y la traducción de las invenciones de Martín de Vos en dibujos y pinturas

En el arte neerlandés del siglo XVI, hay numerosas versiones grabadas de la narración de *Tobías y el ángel*. Entre las series identificadas se puede mencionar la de Maerten van Hemsckerck (ca. 1540) y Swart van Groningen (ca. 1550).<sup>271</sup> Este tema era pretexto perfecto para el

<sup>268</sup> Archivo General de Notarías, Notario Juan Pérez de Rivera, Notaría 497, Vol. 33352, fs 328v-332, publicado en: *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, 66-70.

<sup>269</sup> AGN, Inquisición, Vol. 59, 1ª parte, exp. 1, fs. 33r-35v. Publicado en: *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, eds. Sotos Serrano y Ángeles Jiménez, 58-60.

<sup>270</sup> Francisco Pacheco utilizó a Molanus para justificar y clarificar el sentido de la representación de san Miguel arcángel en la pintura: “el cual se pinta para que entiendan los ignorantes que tiene poder para recibir las almas de los hombres y pesar sus méritos”. El texto de Molanus fue transcrito y comentado en las notas por Bonaventura Bassegoda i Hugas en la edición del texto de Pacheco utilizada en la presente investigación. Pacheco, *El arte de la Pintura*, 659-660.

<sup>271</sup> Louis Goosen, *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro* (Madrid: Akal, 2006), 265.

desarrollo de paisajes completos, espacios en los cuales la representación de la naturaleza, las aldeas, las montañas y los terrenos escarpados adquirirían mayor protagonismo que los personajes asociados con la narración bíblica. Un ejemplo sobresaliente de ello es el conjunto de impresos relacionados con la producción artística de Hans Bol donde Tobías y el arcángel aparecen en la esquina inferior derecha de la vista panorámica de una región nórdica donde no faltan las cadenas rocosas, la flora y fauna y los ríos navegables que conectan una aldea con otra (fig. 62).

La visión del “mundo”, el interés por su exploración y descripción a través de la imagen fue un recurso frecuente de las composiciones flamencas y, en este sentido, se puede afirmar que *Tobías y el ángel* de Martín de Vos es el cuadro más flamenco en su identidad plástica dentro de la serie que alguna vez perteneció al altar mayor de la vieja catedral de México. Sin embargo, en términos de composición tenemos que matizar el origen de sus modelos: nótese que el arcángel Rafael y Tobías ocupan casi todo el formato ubicándose en el primer plano en escala monumental, la relación gestual entre los personajes que pone énfasis en la dirección “del viaje del alma hacia Dios” y en la presencia del perrito-lazarillo se advierte, indiscutiblemente, una relación mucho más directa con las soluciones italianas del tema, me refiero a las versiones de Piero Polaiuolo (1460), Pietro Perugino (ca. 1496-1500), Bernardino di Betto, Pinturicchio (ca. 1500) y la del taller de Andrea del Verrocchio (1470-75). En el cuadro de la Catedral se superponen las dos tradiciones y así el recurso del paisaje “a lo flamenco” se reduce en dimensiones –pero se condensa e intensifica en la tradición local–, en esa escena secundaria de tan llamativos efectos y calidades.



62. Hans Bol (atribuido), *Paisaje con Tobías y el ángel Rafael durante su viaje*, posterior a 1573, grabado, Galerie de Loës, Ginebra.

De Martín de Vos no se conservan otras versiones en pintura con el tema de *Tobías y el ángel* únicamente he identificado un grabado salido de su taller que acompaña una serie de ángeles, con fecha posterior a 1583, en la que se observa al arcángel Rafael guiando con una vela al niño Tobías (fig. 63).



**63. Martín de Vos, Miguel, Uriel y Rafael con el joven Tobías, posterior a 1583, grabado, 20.2 x 29.2 cm.**

Respecto a la versión iconográfica de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, se conocen tres grabados que difieren en tanto su formato, la proporción de las figuras y en la importancia que se le da a la Jerusalén mediante el manejo de los planos de profundidad y las reglas de la perspectiva. Al comparar las estampas con la pintura, pareciera que ésta es más bien un epitome de sus elementos (fig. 64). El óleo es más sintético y no aparece el rompimiento de Gloria con Dios Padre y el trono de querubines y angelillos, tampoco el rebaño de corderos guiados por un pastor que trae sobre sus hombros otra oveja para ofrendarla en sacrificio. En la estampa grabada por Adriaen Collaert, según dibujo de Martín de Vos, se representaron varios momentos de la acción: el Evangelista está visualizando la Ciudad de Dios y la registra cuidadosamente en su texto, la dirección de su mirada depende de la presencia de Dios Padre, no puede mirarlo, por eso parece analizar con ayuda del ángel, el espacio sagrado que se apareció frente a él; por el contrario, en la pintura san Juan mira atentamente el mensaje del ángel que habla de la Jerusalén celeste como fundamento del pasaje, la imagen es más bien una evocación divina (fig. 65).



64. Adriaen Collaert, según dibujo de Martín de Vos, *Et Vitam Aeternam Amen*, s/f, grabado, 19.1 x 14.1.



65. Martín de Vos, *La Jerusalem celeste*, 1579, grabado, 16.7 x 24.1 cm.

El cuadro concentra el simbolismo de la representación ubicando las figuras monumentales de san Juan y el ángel en el primer plano dentro de una enorme diagonal cerrada. El color contribuye a marcar la diferencia entre el plano terrestre y el celeste. Los tonos sólidos y saturados, hechos con pintura espesa y cubriente están en las figuras, mientras que las capas transparentes y las tonalidades brillantes fueron elegidas para dar lugar a la Ciudad de Dios. Esa arquitectura de oro y piedras preciosas se erige en una perspectiva frontal, refrendando su reciente aparición bajada del cielo. Trigo, rosas y otras especies de plantas crecen en el suelo donde san Juan recibe la inspiración divina para escribir su libro. Ahí la pintura es espesa y empastada a diferencia de las figuras de los ángeles que resguardan la entrada a la Jerusalén celeste, que se ven como seres etéreos creados con veladuras diluidas de cualidades traslúcidas. El cuerpo de estos ángeles fantasmagóricos proyecta su sombra en el umbral de las puertas de la Jerusalén celeste, subrayando su papel de custodios o guardianes (fig. 66).



**66. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Detalles de aplicación del color.**

Los seres angélicos están bien codificados en las invenciones de Martín de Vos, son figuras convencionales tanto en pintura como en dibujos y grabados. Siempre en posturas triunfales, jóvenes rubios con túnicas talares y vaporosas, son acompañantes de las narraciones bíblicas como los vemos en la ilustración de Abraham y los tres ángeles, dentro de la serie de la vida de Abraham grabada por Adriaen Collaert (fig. 67).



67. Adriaen Collaert según invención de Martín de Vos, publicada por Gerard de Jode, *Abraham y los tres ángeles*, grabado calcográfico, 1584-85, 20.1 x 25.4 cm.

Como ha sido señalado por Rogelio Ruíz Gomar, el cuadro de *San Miguel Arcángel* es la obra de Martín de Vos que más ha impactado sobre la pintura novohispana en la reproducción del tipo del ángel rubio, semicolosal, de gestualidad misericordiosa y triunfal.<sup>272</sup> Parece que la primera “copia” de esta imagen es una tabla que se conserva en el retablo de la Virgen de Guadalupe de la Catedral de Oaxaca donde se retoma la figura de san Miguel en primer plano, el rompimiento de gloria creado a partir de cúmulos nubosos que envuelven un trono de querubines y el colorido de alto contraste entre la zona celeste y el plano terrenal (fig. 68). Aunque en el cuadro oaxaqueño hay una omisión notable: no aparece el ángel caído en figura de sirena que está en la obra de De Vos. Me pregunto si existirá una figura censurada a los pies de San Miguel, es decir, si habría una imagen subyacente repintada en el pasado virreinal por motivos de decoro. Me parece que Concha habría copiado la versión completa, es decir, con todo y la sirena. Por ahora solo puedo decir que el espacio compositivo es suficiente para contener un personaje en el piso y de hecho, la imagen de Concha está recortada en su perímetro. Sólo una radiografía podría dar más luz al respecto.

<sup>272</sup> Sobre la utilización de este cuadro como modelo para fijar el tipo iconográfico de los ángeles rubios de cabellos rizados en la pintura novohispana ver: Ruíz Gomar, “Unique expressions. Painting in New Spain”, 55.



68. Andrés de Concha, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tabla, 1582, retablo de la Virgen de Guadalupe, Catedral de Oaxaca.

Aunque no tiene firma ni fecha, la tabla de Oaxaca se ha vinculado al obrador de Andrés de Concha.<sup>273</sup> Las razones que hacen pensar esto son de tipo formal: las soluciones en la representación de las nubes oscuras son parecidas a las de la Virgen del Rosario del retablo mayor de la iglesia del ex convento dominico de Yanhuítlán, la manera de plasmar el resplandor alrededor de la cabeza del ángel es igual en *La Resurrección* y en *La Ascensión* del retablo mayor de la iglesia de Coixtlahuaca, otro conjunto conventual dominico emplazado en la Mixteca Oaxaqueña, además del colorido de las vestimentas y figuras donde predomina una paleta contrastada: azul oscuro –seguramente hecho de azurita–, verde botella –derivado de una mezcla de verde de cobre– y rojo intenso –bermellón y laca orgánica roja–. La atribución también deriva de la existencia de un contrato con fecha del primero de septiembre de 1582 firmado entre Don Francisco de Zárate, chantre de la catedral de Antequera y Andrés de Concha para pintar un sagrario y siete colaterales que no sobrevivieron a la época virreinal.<sup>274</sup> Gracias a otro documento de archivo, se sabe cuál era la iconografía y ubicación de los siete altares erigidos por Andrés de Concha:

<sup>273</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México: Azabache, 1992), 98.

<sup>274</sup> Ma. de los Ángeles Romero Frizzi, *Más ha de tener este retablo...*, (México: Centro Regional de Oaxaca/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978), 12.

El retablo del altar mayor, que es de tres columnas en alto con su banco, que en la base del cual retablo hay ocho historias en ocho encasamientos y el sagrario del Santísimo Sacramento está en medio de las dos primeras historias de abajo; este retablo es pintado al óleo y bien acabado con todos sus resaltos, frisos y traspilares. Después de la capilla mayor en el respaldo de ella está un altar de ara con un Cristo de relieve y bien acabado. En la nave colateral del lado del Evangelio están dos altares, el uno con retablo de San Sebastián y el otro de San Marcial son pintados al óleo y bien acabados. En la otra nave colateral de la Epístola están los otros dos altares pintados y acabados como los otros, el uno de San Miguel y el otro de San José. A la entrada de la puerta del Perdón en el respaldo del coro está otro altar de ara con una imagen de Nuestra Señora pintada al óleo y bien acabada. En la sacristía de dicha catedral están cuatro retablos por asentar y esto por necesidad que tiene la dicha fábrica, que el uno es de San Ildefonso y los tres restantes de la Magdalena, Santa Lucía y Santa Catarina virgen y Santa Ana.<sup>275</sup>

De todo aquel conjunto, además de la obra de san Miguel arcángel, hoy solo se conserva una tabla que representa a san Sebastián exhibida en la sacristía de la catedral de Oaxaca.

Considero que al reproducir de una forma tan cercana el original pintado por Martín de Vos, la tabla oaxaqueña de San Miguel Arcángel podría ser resultado de la influencia ejercida por el prestigio del programa de la catedral de México. Es posible que la iconografía del encargo haya sido promovida por el mismo obispo de Oaxaca Bartolomé de Ledesma, quien fue uno de los asistentes al III Concilio Provincial Mexicano. Ledesma fue un fraile dominico que estudió en Salamanca, al igual que Pedro Moya de Contreras.<sup>276</sup>

Aunque la toma de posesión de Ledesma como obispo de Oaxaca fue el 3 de junio de 1583 y con ello las fechas no apuntarían a un desenvolvimiento cronológico de uso y transmisión del modelo -el cuadro de Martín de Vos esta fechado en 1581 y esta obra de Oaxaca de 1582-, no se puede descartar que Ledesma haya tenido acceso a la imagen un poco antes de la construcción del altar mayor de la antigua catedral de México y que por ello hubiese pedido la misma versión a Andrés de Concha. Lo que es un hecho, es que en la obra de Oaxaca se asienta la tradición local emulando el programa de la iglesia mayor del arzobispado mexicano.

Respecto al origen de la composición del cuadro de Martín de Vos, desde De la Maza la historiografía ha mencionado en varias publicaciones la relación que existe entre una estampa grabada e impresa por los hermanos Wierix y la obra que se conserva en el retablo de Cuautitlán. Me refiero a la estampa fechada en 1584, dado que la placa metálica con el grabado de esta imagen fue impresa en

<sup>275</sup> Citado en: Gabriela García Lascurain, "Escultura policromada de Coixtlahuaca y Yanhuatlán. Estudio histórico en torno de la obra" en coord. Gabriela García Lascurain, *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña. Investigación y restauración* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 42-43. De manera desafortunada, la autora no consigna con claridad cuál es la fuente de donde obtuvo el texto.

<sup>276</sup> José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca* (capítulo XXI Episcopado del señor Ledesma) (México: Porrúa, 2000), 293-303.

distintas ocasiones por los talleres de Amberes ya que existen al menos cinco versiones posteriores donde cambian la dedicatoria y el nombre del grabador. En el catálogo Hollstein se enlistan las copias conocidas, todas posteriores a 1584, lo que prueba el éxito de la imagen (fig. 69).<sup>277</sup>



**69. Izquierda: Hyeronimus Wierix según dibujo de Martín de Vos, publicado por Adrianus Huberti, *San Miguel arcángel*, 1584, grabado, 26 x 20 cm. Derecha: Martín de Vos, *San Miguel arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.**

Al comparar la estampa con la pintura, lo primero que llama la atención es la fecha de las dos versiones. La pintura tiene la data de 1581 y, como se dijo arriba, la estampa es de 1584, por lo que algunos investigadores han supuesto errónea la fecha que ostenta la inscripción del cuadro.<sup>278</sup> Para ellos, la pintura debió derivar del grabado porque ha sido pertinaz la idea de que la pintura novohispana es dependiente de los modelos grabados del arte europeo. Sin embargo, vale la pena

<sup>277</sup> Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, 224.

<sup>278</sup> César Manrique Figueroa, "Las pinturas de Cuautitlán de Maerten de Vos Nuevas visiones, nuevas perspectivas" en *Arte Flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes* (Cat. exhib. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 1 de marzo-27 de mayo de 2012) (México: Boozar Books, 2012), 69.

exponer otras consideraciones sobre la relación entre estas imágenes. No puede descartarse que haya sido la pintura de Cuautitlán, “a todo color”, la fuente de las múltiples versiones que se hicieron de esta imagen, incluido el grabado.

La versión de la estampa de 1584 es muy importante debido a que integra una apretada inscripción que ayuda a documentar la comisión. Al pie de la imagen hay una banda o cartela que explicita la iconografía y en donde además vemos los datos del inventor: *M de Vos figuravit* y la dedicatoria al comitente: *D. Benedicto Arias Montano S Theologiae Doctori clarib.*<sup>279</sup>

Benito Arias Montano, doctor en teología y capellán real, fue uno de los humanistas y teólogos más visibles y autorizados de su época. Estudió teología en la universidad de Alcalá de Henares y obtuvo el título de magister en 1548. En 1560 fue nombrado miembro de la Orden de Santiago y próximo a la Corte. En 1562 formó parte de la delegación española que participó en el Concilio de Trento en donde intervino en dos ocasiones para hacer puntualizaciones sobre los temas de la comunión y el divorcio. En 1566 Felipe II le concedió el título de capellán y una pensión. Fue consejero de Felipe II en los Países Bajos y desde 1577, se dedicó a crear y organizar la biblioteca del monasterio de El Escorial.<sup>280</sup>

Al abandonar Amberes para cumplir la orden de organización de la biblioteca del reino en El Escorial, Benito Arias Montano no dejó de favorecer sus relaciones y mantener sus contactos en Flandes. Todos sus libros fueron publicados en la imprenta de Christophe Plantin, incluso los derivados de su estancia en el Escorial.

Como se vio en el capítulo primero, cuando Arias Montano estuvo instalado en Amberes, además de la edición de la *Biblia Regia*, despachó los asuntos políticos de la metrópoli y se encargó de facilitar las relaciones comerciales y diplomáticas de los miembros de la élite española en la región de Flandes. Se conoce un importante acervo de epístolas entre Benito Arias Montano y personajes como Gabriel de Zayas, secretario de Felipe II, Pedro Villegas Marmolejo, artista sevillano, Fernández Temiño, arzobispo de Sevilla y muy significativamente Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, entre otros. Gracias a ellas sabemos que fungió como comprador, mecenas e intermediario en diversas compras relacionadas con pinturas, libros e imágenes.

El 4 de agosto de 1569 Juan de Ovando le escribió a Arias Montano para agradecerle por el envío de dos imágenes:

[...] muy buenas de pincel, en tabla con peanas y puertas convenientemente grandes para poner en un altar; en la una un crucifijo y en las puertas Nuestra señora y San Juan y en la otra la Concepción o el Ofrecimiento de los reyes, al fin que sea de nuestra señora.<sup>281</sup>

<sup>279</sup> Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, 224.

<sup>280</sup> Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 15-18.

<sup>281</sup> Marcos Jiménez de la Espada, *Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con el licenciado Juan de Ovando* (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 [1ª edición: Boletín de la Real Academia de la Historia 19, (1891): 476-498]), 2. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvt218>, consultado en junio de 2014.

Y en la misma carta, Ovando le pide que busque seis cuadros flamencos: “Media docena de lienzos paisajes para un estudio, de pocas y pequeñas figuras si se hallasen de mano buena y recojada y si no mandarlos hacer”<sup>282</sup>.

En 1570, Arias Montano pidió más información a Juan de Ovando para hacer una compra de pinturas y en esa carta se mencionan además una serie de cuadros enviados previamente para Luis Manrique, limosnero mayor de Felipe II:

*En lo que toca a los lienzos pintados holgaría saber de qué precio los quiere vmd, porque conforme el precio es la perfección dellos. Haylos de un tamaño, de tres hasta once florines. Los que tiene el Sr. D. Luis Manrique, parte son de cinco, parte de seis florines, y son de buena mano y el maestro es mi amigo. Estos se pueden ver de cerca y de lejos, lo de menos precio parecen bien de lejos. Yo tengo uno que por dicha hube en nueve florines, que no lo habría por diez y ocho si pidiese otro tal.*<sup>283</sup>

Otra noticia a destacar del intercambio epistolar de Arias Montano es la carta que envió a Gabriel de Zayas, secretario del rey fechada el 27 de febrero de 1573, donde menciona que envió 24 cuadros para Luis de Velasco:

*Yo he dado a hacer 24 lienzos para el señor Velasco a cuarenta y dos placas la pieza, que valdrán mas de a sesenta según la forma que les ha dado: los doce de cosa de devoción y los doce de poesías con bellos paesages.*<sup>284</sup>

Es posible que este personaje sea nada menos que Luis de Velasco y Castilla, hijo del segundo virrey de la Nueva España, Luis de Velasco y Ruíz de Alarcón y quien también sería nombrado virrey en 1590.

De manera semejante, en otra comunicación del 5 de septiembre de 1579, Arias Montano le avisó a Juan de Ovando sobre el envío de tres cajas numeradas, de las cuáles, una llevaba pinturas: “dos retablos para Vmd. [Ovando] y uno para mi señora doña Mariana de Córdoba, antiguo”. Y más tarde, el 14 de junio de 1568, Montano aprovecha una de estas misivas para dar su punto de vista sobre la situación del mercado de pinturas en Amberes:

*Los lienzos pintados están algo caros aquí, porque los que son buenos cuestan a cuatro escudos y a más, y esto causa que la gente de esta tierra compra mucho desto para sus casas. Lo baladí, que cuesta escudo y medio, no es para hacer caso dello.*<sup>285</sup>

<sup>282</sup> Jiménez de la Espada, *Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con el licenciado Juan de Ovando*, 2.

<sup>283</sup> Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 29

<sup>284</sup> Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 30.

<sup>285</sup> Jiménez de la Espada, *Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con el licenciado Juan de Ovando*, 9.

La relación entre Juan de Ovando y Benito Arias Montano me parece sugerente ya que Ovando era una de las figuras más importantes del poder eclesiástico en España. Ovando fue miembro del Consejo Supremo de la Inquisición hasta el año de 1571 en que Felipe II lo nombró presidente del Consejo de Indias y, al mismo tiempo, fue el presidente del consejo de finanzas de la Corona. Su cargo al frente del Consejo de Indias lo hizo también involucrarse en todos los asuntos del virreinato. A él le escribió Pedro Moya de Contreras para solicitarle su anuencia para la celebración del III Concilio Provincial en la Nueva España.<sup>286</sup> Asimismo, a sólo dieciséis días después de su consagración como arzobispo, Pedro Moya escribió una carta a Ovando donde exponía las razones y la necesidad de una reunión para reorganizar la situación de la diócesis en México. Sobre todo, habló de las problemáticas que enfrentaba la jurisdicción de los mendicantes, de la crisis de repartición de poder en la que se encontraban las tareas evangelizadoras y de la falta de control de las parroquias dentro de los conflictos entre clero regular y secular.<sup>287</sup>

Es seguro que Ovando influyó para que Pedro Moya de Contreras fuera nombrado primer inquisidor de la Nueva España en 1570 y, por supuesto, más tarde, arzobispo de México. Siguiendo el análisis de Stafford Poole, la elección de Moya como el primer inquisidor de la Nueva España en 1570 significó, sin duda, que Ovando quería un hombre en quien pudiera confiar.<sup>288</sup>

Juan de Ovando murió en 1575 dejando inconclusa su ambiciosa obra de recopilación de las leyes de Indias. Nada habría tenido que ver con la celebración del III Concilio Provincial Mexicano, sin embargo, sí es posible pensar que sus vías de comunicación hacia la Nueva España fueron las mismas por las que se hizo el encargo de los cuadros de Martín de Vos para el altar mayor de la catedral de México, en 1584. La figura capital de los intercambios con la Nueva España sería muy posiblemente don Pedro Moya de Contreras.

Aunado a lo anterior, parece que la estampa de San Miguel Arcángel fue enviada y obsequiada a Arias Montano en 1584 dentro de una serie de impresos que procedían de dibujos de Martín de Vos. De esa serie hoy se conservan dos estampas “a lo nocturno” –además de la de San Miguel Arcángel-, que tienen la misma cartela con la dedicatoria a Arias Montano y el nombre del editor: Adrianus Huberti. Una representa *La Crucifixión* con María y san Juan a los pies de la Cruz y la otra es una escena de María Magdalena arrodillada ante la cruz (fig. 70).<sup>289</sup> A Sylvaine Hänsel, estudiosa de Arias Montano, le sorprende el envío ya que 1584 fue uno de los años más álgidos para la reconquista de Amberes, Alejandro Farnesio bloqueó el río Escalda, asedió la ciudad e inundó los campos de siembra para obligar a los

<sup>286</sup> Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, 126.

<sup>287</sup> Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, 81.

<sup>288</sup> Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, 14.

<sup>289</sup> Estas estampas están catalogadas en el texto de Marie Mauquoy-Hendricks, *Les estampes des Wierix, Bruxelles, 1978-1983*, 1, 139s, nr. 787. Citado en: Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 35.

calvinistas a rendirse. Ella piensa que el editor trató de mostrarse como un artista leal a España.<sup>290</sup> Yo creo que Arias Montano pudo haber hecho el pedido específico de estos impresos según composiciones de Martín de Vos, cuya temática está vinculada con el dogma de la Redención, uno de los temas abordados en la sesión V del Concilio de Trento.



70. Hieronimus Wierix según dibujos de Martín de Vos, publicado por Adrianus Huberti, *La crucifixión y María Magdalena hincada a los pies de la Cruz*, 1584, grabado, 26 x 20 cm.

Por otro lado, en 1583, Arias Montano fue convocado a participar en el Concilio de Toledo y, terminada la reunión volvió al Escorial para continuar con su trabajo de bibliotecario. Es decir, aunque ya no estaba en Flandes, es posible que hubiera mandado a hacer los grabados como un encargo específico para la colección de estampas del monasterio, aprovechándose de sus contactos en Amberes. De ahí el discurso misericordioso y de mediación para el perdón del pecado, lo que es cierto desde cualquier ángulo –ya sea el de su compromiso con el monarca para la terminación de la biblioteca de su palacio en Escorial,

<sup>290</sup> Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 35.

o el de la creación de un programa tridentino que aglutinara las ideas de la Contrarreforma-, las invenciones de Martín de Vos estaban presentes entre los repertorios visuales de Arias Montano.

De manera infortunada, no he encontrado información histórica que permita documentar una posible relación entre el humanista bibliotecario y Pedro Moya de Contreras, pero este vínculo puede seguir abierto y se antoja plausible que, así como ocurrió con las estampas, Arias Montano estuviera involucrado en la comisión del programa pictórico de Martín de Vos que fue trasladado a la Nueva España para decorar el altar mayor de la antigua Catedral de México durante la celebración del III Concilio Provincial Mexicano. La clave de esa relación podría ser la imagen de san Miguel arcángel, un nuevo tipo iconográfico que irrumpió fuertemente en la agenda contrarreformista.

Como se expuso atrás, la figura creada por Martín de Vos no es el ángel justiciero que venció al demonio ni el que pesará los méritos de los hombres durante el Juicio Final, como en los dos tipos que describe Pacheco,<sup>291</sup> sino un ángel victorioso, mediador y protector de la pureza de María que, como Nueva Eva, ha triunfado sobre la desobediencia de la primera madre. San Miguel es una figura misericordiosa que porta la palma con la idea del triunfo de la redención de la carne, a sus pies la sirena, símbolo del pecado, está vencida y arrepentida.

En su texto panegírico de la devoción de San Miguel, el jesuita Juan Eusebio de Nieremberg (1595-1658) lo ubica como el “máximo patrón de la Iglesia Universal constituido por Dios”.<sup>292</sup> En el remate del retablo mayor de la seo metropolitana sería la imagen protectora de la cristiandad hispánica por antonomasia:

*Mayores maravillas ha hecho este grande Espíritu de la Ley Evangélica, porque le encomendó el Hijo de Dios su Iglesia, redimida con sus dolores y sangre, quando estaba pendiente del madero de la cruz. Si fue gran favor, y honra de San Juan Evangelista que le dexasse Christo encomendada su Santísima Madre; que gloria es la de San Miguel que le dexasse el Hijo de Dios encomendada su misma Madre y al mismo Evangelista y a San Pedro y a todos sus discípulos y fuera de esto a todo el resto de la Iglesia hasta el fin del mundo?*<sup>293</sup>

<sup>291</sup> Pacheco, *El arte de la Pintura*, 550-661.

<sup>292</sup> Juan Eusebio Nieremberg, *Devoción y patrocinio de San Miguel* (Granada: Imprenta de la SS Trinidad por Francisco Domínguez, s/f ¿ca. 1707-1725?), 134. Sobre los datos biográficos del teólogo jesuita ver: Hughes Didier, *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg* (Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca/ Fundación Universitaria Española, 1976) .

<sup>293</sup> Nieremberg, *Devoción y patrocinio de San Miguel*, 132-133.

## Rastreo iconográfico del modelo flamenco de *San Miguel arcángel*

En cuanto al modelo de representación del arcángel san Miguel hay algunos símbolos insertos en la vestimenta que vale la pena rastrear en otros contextos. San Miguel, acorde con su jerarquía de defensor de la Iglesia y príncipe de las milicias celestiales, viste como un atlético guerrero “a la romana”. En las tiras del faldellín están representados los ángeles, sus aliados de guerra (fig. 71). Parecen grisallas genéricas o esculturas de piedra pero tienen actitudes y gestos diferenciados. Podría tratarse de los Siete Príncipes, los siete ángeles protectores cuyo culto en la monarquía hispánica comenzó con Carlos V pero se afianzó durante el reinado de Felipe II. Los siete nombres de los ángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel aparecieron por primera vez en las revelaciones del beato Amadeo de Portugal (1431-1482) quien entre 1472 y 1482 escribió el *Apocalypsis Nova*. De acuerdo con Escardiel González, “el papel de los siete arcángeles es que son asistentes al trono de Dios prestos a cumplir sus designios”.<sup>294</sup>

En la vestimenta de san Miguel, la imagen de los ángeles sería una declaración de la postura imperial y su confianza en la purificación de la Iglesia, tema fundamental del *Apocalypsis Nova*. La devoción a los siete arcángeles está documentada desde 1577 cuando llegó la primera edición del libro del Beato Amadeo a la corte de Felipe II.<sup>295</sup> Esta nueva devoción inventada para el príncipe cristiano sobre la protección contra los infieles, el fin del imperio turco, la conversión de los herejes y la unidad universal en la fe de Cristo, se amoldaría perfectamente a las prerrogativas del clero novohispano, sobre todo, en tiempos del III Concilio Provincial y más tarde como una devoción principalísima de la Catedral, en la capilla de los santos ángeles, cuya bóveda fue terminada entre 1624 y 1627.<sup>296</sup>

<sup>294</sup> Escardiel González Estévez, “Los siete arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo” (tesis doctoral Universidad de Sevilla, 2014), 75.

<sup>295</sup> González Estévez, “Los siete arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”, 72-73.

<sup>296</sup> Gustavo Curiel, “Capilla de los Santos Ángeles” en *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*, 201-211.



**71. Detalles de los ángeles escultóricos en el faldellín de san Miguel Arcángel.**



**72. Detalles de la banda zodiacal en el pecho del ángel.**

Otro aspecto de la armadura del arcángel Miguel que llama poderosamente la atención es la decoración que lleva en el pecho: a cada lado vemos a los astros primordiales, un sol ardiente y la luna menguante, y al centro del tórax luce una banda astronómica que ciñe en forma diagonal el cuerpo del ángel, al tiempo que sostiene el manto de seda roja que ondea en el aire (fig. 72). En esa banda astronómica se distinguen seis signos del zodiaco: Leo, Escorpión, Géminis, Capricornio, Aries y Piscis. Sobre la armadura azul, a modo de lienzo celeste, se representaron diversas constelaciones y agrupaciones de estrellas para enfatizar el alcance universalista de su dominio.

Pero también esta imagen declara una preocupación por el simbolismo de los temas astronómicos. Ya sea por su relación con los círculos humanistas de Amberes o por su conocimiento de las alegorías de la Astronomía, tan en boga en la época, aquí Martín de Vos ha citado una de las composiciones más reconocidas en el ámbito del arte de mediados del siglo XVI en Amberes y que fue realizada por Frans Floris (1519/1520-1570), afamado maestro del arte de la pintura y “honor de nuestro arte en nuestras tierras” según lo describió Karel van Mander en sus *Vidas*.<sup>297</sup> Dada la fuerza de sus composiciones en los contratos más importantes de la Iglesia, la realeza y los comerciantes de Amberes y otras ciudades neerlandesas, Frans Floris destacó por encima de sus contemporáneos como *pictor doctus*.<sup>298</sup>

Alrededor de 1555 Floris produjo un ciclo monumental de diez pinturas con los trabajos de Hércules para el comerciante y humanista de Amberes, Nicolaas Jongelinck. Poco después, el mismo mecenas le pidió una serie para decorar una habitación de su casa que iba a estar destinada a las siete artes liberales: *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y *quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía).<sup>299</sup> Esta erudición humanista anclaba sus raíces en el conocimiento medieval.

Años más tarde, en 1560, Floris volvió sobre el tema pero de modo más propagandístico, impulsando una compleja exhibición de la pintura como arte liberal a través de la decoración que hizo para la fachada de su casa, ubicada en pleno corazón de Amberes. Ahí diseñó un conjunto de alegorías y personajes alusivos a las artes liberales el cual estaba destinado a ser admirado por todos los visitantes y ciudadanos de la ciudad y, con ello, declaraba públicamente sus consideraciones sobre el estatus de la pintura.

Floris representó a todas las artes: *diligentia* (diligencia), *usus* (práctica), *poesis* (poesía), *architectura* (arquitectura), *labor* (labor), *experientia* (experiencia) y la *industria* (industria), como una sucesión de las virtudes y las capacidades técnicas presuntamente necesarias para el éxito de su oficio.<sup>300</sup> Encima de la puerta de entrada de su residencia destacaba una escena con la personificación de las Artes, composición que debió ser similar al óleo que hoy se conserva en el Museo de Arte de Ponce, en Puerto Rico (fig. 73).

<sup>297</sup> Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*.

<sup>298</sup> Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, 11.

<sup>299</sup> Manfred Sellink, *Cornelis Cort, Catálogo de exhibición* (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1994), 133.

<sup>300</sup> Kim Woods, “The status of the artist in Northern Europe in the Sixteenth Century”, 117.



73. Frans Floris, *El despertar de las Artes*, ca. 1560, óleo sobre tela, 161.9 x 238.7 cm.

Asimismo, las Siete Artes Liberales fueron el tema de una serie de dibujos que hizo Floris en 1565. Convertida en grabados, la serie incluye una versión de la Astrología (fig. 74). En esta imagen vemos a la alegoría encarnada en un ángel femenino, que lleva las alas extendidas y mira con optimismo hacia el firmamento celeste. Su túnica tiene una orla decorada con la banda de los símbolos del zodiaco y en el pecho, una especie de peto corto ostenta la luna menguante y el sol rodeado por las constelaciones. El tipo de ángel, las alas extendidas y, sobre todo, los símbolos celestes explícitos la vinculan irremediabilmente con el nuevo tipo de arcángel de Martín de Vos.



74. Frans Floris *La astrología*, The British Museum, Number F, 1.292. Collection Online.

En efecto, en una operación de composición artística realizada mediante la repetición del exitoso modelo de la *Astronomía* de Floris, Martín de Vos pintó hacia 1590 sus propias versiones de las *Siete Artes Liberales*. Ello constituye una declaración evidente de su pertenencia a la tradición del gremio en Amberes y de su postura intelectual en consonancia con Floris (fig. 75).



75. Martín de Vos, *Alegoría de las Siete Artes Liberales*, 1590, óleo sobre madera, 147 x 200 cm, colección privada.

Martín de Vos también se inspiró en esta imagen cuando hizo su propia versión en dibujo a tinta de la Astrología. Una vez más, se le representa como una mujer joven que señala al firmamento, lleva estrellas alrededor de la cabeza y los astros celestes en el pecho, y descansa el brazo sobre la esfera del universo. Es una figura demostrativa que tira a lo alto trazando la relación entre el firmamento celeste y su proyección sintética en el globo (fig. 76).



**76. Martín de Vos, *Alegoría de la Astrología*, dibujo a tinta, Museo Plantin Moretus, Amberes.**

Es así que la imagen de San Miguel Arcángel pintada por De Vos, “sustituye” o se envasa en la afamada alegoría de la *Astronomía* como una declaración de pertenencia al linaje de los pintores eruditos de Flandes. Una vez más se confirma la declaración abierta, pública y tácita del estatus intelectual, latente en la idea del artista instruido, en las obras de Martín de Vos.<sup>301</sup> Y por supuesto, su afiliación ante un nuevo tipo de arcángel misericordioso.

A lo largo de este apartado me he dado a la tarea exponer las distintas etapas y formas en que se manifestó la agencia de la serie, sintetizadas en la explicación la recepción, suerte o devenir que experimentaron las imágenes a lo largo del tiempo. A continuación hablaré de las características tecnológicas y materiales de las pinturas que me permiten argumentar la idea de que pertenecen a una serie articulada.

<sup>301</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1982), 73-81.



## IV. LAS CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS DE LA SERIE DE MARTÍN DE VOS

### y la emulación de las soluciones plásticas a “lo flamenco” en el ámbito novohispano

Quiero comenzar este apartado confirmando que *La Asunción-Coronación de la Virgen* que forma parte del retablo mayor de Cuautitlán es del todo diferente en su manejo de color, dibujo y textura de pinceladas respecto a las pinturas de Martín de Vos. Aunque esto no es nuevo y algunos estudiosos del arte ya lo habían notado tiempo atrás, hasta ahora no se habían presentado evidencias o pruebas que comprobaran las desigualdades (fig. 77).



77. Andrés de Concha (atribuido), *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán.

Francisco de la Maza argumentó que había discrepancias formales entre las figuras de Cuautitlán y apuntó la posibilidad de que se tratase de una obra de taller: “La pincelada es continua, sin reflejos, de colores opacos. El rostro redondo y pequeño, con grandes ojos que no son los usuales en Martín de Vos. Parece obra de taller y no lleva firma”.<sup>157</sup> Por su parte, Guillermo Tovar y de Teresa, con buen ojo de conocedor, llegó a atribuir esta pieza al pincel de Andrés de Concha, ya que observó una gran similitud en términos de composición y dibujo con la *Purísima Concepción* que ocupa la calle central del tercer cuerpo del retablo de Yanhuitlán, Oaxaca (fig. 78).<sup>158</sup>

Hoy, gracias a un estudio puntual de la tecnología artística, el dibujo preliminar y el análisis de materiales, se han podido reconstruir los procedimientos de trabajo de Martín de Vos y su taller. Asimismo, se conocen las características técnicas de las obras de Andrés de Concha que se conservan en México, lo que permite hacer comparaciones puntuales y trazar las particularidades que definen las maneras de estructurar las piezas y el lenguaje pictórico de cada artista. En efecto, las evidencias materiales confirman las observaciones del *connoisseur*.<sup>159</sup>



**78. Andrés de Concha, La Asunción de la Virgen, óleo sobre tabla, retablo mayor de Yanhuitlán, Oaxaca.**

<sup>157</sup> De la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, 39.

<sup>158</sup> Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, 192.

<sup>159</sup> En el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM hemos estudiado desde el punto de vista del análisis técnico y la ciencia de materiales los siguientes cuadros de Andrés de Concha: *La Sagrada Familia con san Juan niño* perteneciente al acervo del Museo Nacional de San Carlos, *Los Cinco Señores* conservado en la catedral de México y *El Martirio de San Lorenzo* que se resguarda en el Museo Nacional de Arte.

## Un cuadro de Andrés de Concha en Cuautitlán: *La Asunción de la Virgen*

No cabe duda de que en el plano formal *La Asunción* de Cuautitlán tiene mucho que ver con las obras de Andrés de Concha, sobre todo en cuanto al dibujo de los rostros y las manos, la forma y disposición de los ojos, la manera de plasmar las vestimentas y señalar con toques y esfumatos sus pliegues e incidencia de luz, el uso del color y la representación de personajes a partir de esquemas preestablecidos, como en el caso de los rostros de la Virgen y el niño que siempre son los mismos o algunas texturas como la tela densa del manto azul de la Virgen y los sedosos vestidos rosados (fig. 79).

Andrés de Concha fue un artista con múltiples aptitudes, lo mismo contrató obra de pintura que de escultura, retablos y arquitectura. No firmó ninguno de sus cuadros pero está documentada su presencia en importantes contratos para la Ciudad de México y la Mixteca Oaxaqueña.<sup>160</sup>



79. Comparativo de la figura de María en obras de Andrés de Concha. Izquierda: *La Asunción de la Virgen*, catedral de Cuautitlán. Centro: *La Virgen con el niño y san Juan*, Museo Nacional de San Carlos. Derecha: *La Virgen del Rosario*, retablo mayor del templo de Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca.

<sup>160</sup> Sobre este artifice la literatura es amplia. Aquí menciono solo algunos de los textos que permiten perfilar de modo preciso su carrera artística en la Nueva España: Alejandra González Leyva, “Pintura y escultura de la Mixteca Alta”, (Tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM, 1998); Carmen Sotos Serrano, “Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, no. 83 (2003), 123-152; Carmen Sotos Serrano, “De artistas y mecenas: Andrés de Concha y sus relaciones con la sociedad novohispana”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* XLIX, no. 320 (2007-2008), 187-239; Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España 1557-1640*.

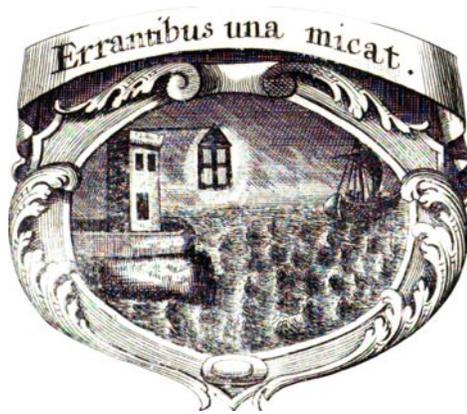
Respecto a su composición, es interesante hacer notar que *La Asunción de Cuautitlán* se relaciona con un modelo dibujado por Martín de Vos, no por acaso grabado por Hieronymus Wierix, intitulado según una frase del Cantar de los Cantares: *Veni de libano sponsa mea, veni de Libano, veni coronaberis*. Ahí, la Virgen María se levanta suspendida entre las nubes mientras la Santísima Trinidad la corona como la reina del cielo. En la parte baja de la composición se observa un escenario marino y, a la distancia, está representado el momento de arribo de un pequeño navío al puerto de una ciudad de la que se ven sólo algunas edificaciones en el horizonte (fig. 80).



80. Grabado de Hieronymus Wierix, según dibujo de Martín de Vos, The British Museum, Inv. 1859,0709.2986. Collection Online.

La imagen del navío que surca el mar llegando a buen puerto tiene que ver con el reconocimiento de María como auxilio al buen cristiano; el alma humana es el navío, que casi perdido, encuentra su camino en la devoción a la Virgen. Así se presenta luego en el emblema de la *Consideratio XXXVI* de la obra de Antonio Ginther, *Mater amoris et doloris*, de 1711, que alude al texto de los salmos: *tu est refugium meus a tribulatione* (tu eres mi refugio en las adversidades) y cuyo pasaje

remite a la salvación de los hombres que ante la inminencia de un naufragio avistan la luz de un faro que los guía (fig. 81).<sup>161</sup>



81. *Errantibus una micat*, emblema de la *Consideratio XXXVI*, Antonio Ginther, *Mater amoris et doloris*, 1711.

Además de las relaciones formales entre *La Asunción de la Virgen* de Cuautitlán y otros cuadros atribuidos a Andrés de Concha, sus características tecnológicas confirman que se trata de una obra creada en la Nueva España. Andrés de Concha puso énfasis en imitar las soluciones y los efectos de los cuadros de Martín de Vos en el programa de Catedral. Este esfuerzo por igualar la calidad y acabado de las piezas flamencas ratifica cierta admiración por el trabajo de De Vos derivado del estudio cuidadoso de los cuadros que llegaron a la Nueva España y, sobre todo, denota el interés por establecer el uso de un repertorio de efectos visuales que conformase la tradición local.

Vale la pena citar un par de ejemplos sobre la copia de los efectos plásticos de los cuadros de Martín de Vos en *La Asunción*. Las alas de los ángeles que rodean a la Virgen están dibujadas siguiendo el mismo modelo de las alas del arcángel san Miguel y de la sirena: son anchas, extendidas, con color naranja en las pequeñas plumas cobertoras que marcan el nacimiento del ala y con gruesos bordes de color oscuro que delimitan la forma de las grandes plumas exteriores (fig. 82). Éstas tienen un diseño de franjas en los extremos como se ve en el plumaje de las águilas. Sin embargo, en *La Asunción* el detalle es menor y la pintura empleada abusa de la superposición de capas gruesas con mucho negro de carbón.

<sup>161</sup> Agradezco a Sergi Doménech García la información sobre este emblema y el significado de la Virgen como puerto de salvación. Igualmente por compartirme un adelanto de su artículo: “El faro en el imaginario visual. Manifestaciones artísticas y legado cultural”, en *Luces del Mediterráneo. Paisaje, técnica, arte y sociedad. De la antigua luz de Torre Vieja a Peñíscola* (Valencia: Conselleria de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, 2014), 173-202. Disponible en: [http://www.academia.edu/10061748/El\\_faro\\_en\\_el\\_imaginario\\_visual.\\_Manifestaciones\\_art%C3%ADsticas\\_y\\_legado\\_cultural](http://www.academia.edu/10061748/El_faro_en_el_imaginario_visual._Manifestaciones_art%C3%ADsticas_y_legado_cultural), consultado en mayo de 2015.



**82. Alas de la sirena con las líneas de contorno en negro y los toques de color del diseño en las puntas.**

En los reflectogramas infrarrojos, las alas de los ángeles son zonas totalmente opacas y oscuras, por lo que casi no se aprecian las formas y detalles. Por el contrario, en *San Miguel Arcángel*, las plumas están más dibujadas, sólo el contorno y las manchas del diseño son negros. La pintura empleada en las plumas naranjas, blancas y grises fue una mezcla ligera, muy diluida, que apenas cubre el color de la imprimación como también puede constatarse en las imágenes infrarrojas. Las gradaciones de grises corresponden a la cantidad de negro de carbón presente en la mezcla de pintura (fig. 83).



83. En estas imágenes de luz visible y reflectografía infrarroja se aprecian las diferencias en la construcción de las alas. En el cuadro de *San Miguel Arcángel* de Martín de Vos, existe un delineado negro que dibuja cada una de las plumas mientras que en la obra *La Asunción de la Virgen*, atribuida a Andrés de Concha, vemos una saturación de pigmento negro de carbón en todas las tonalidades de las plumas, incluidas las blancas y amarillas.

Los contornos pardos y rojizos de las figuras de Martín de Vos también fueron imitados en este ejemplo de Nueva España. En los cuadros de los apóstoles san Pedro y san Pablo el fondo siempre recorta la figura y el modelado de las encarnaciones se termina con una sombra rojiza y una parda verdosa para marcar las zonas que no reciben luz directa. Por su parte, en *La Asunción* el contorno de las encarnaciones es pardo rojizo oscuro y las líneas son muy gruesas y marcadas, no moldean el volumen del elemento representado ni son congruentes con la zona de incidencia de luz. De igual modo, el esfumado del color para denotar la anatomía del cuerpo es menos logrado, ya que la aplicación de las pinceladas cargadas de pintura es más sintética (fig. 84).



84. Izquierda: detalle del brazo derecho de un ángel en *La Asunción de la Virgen*. Derecha: mano izquierda de la sirena en *San Miguel Arcángel*.

Además de los detalles, resultan distintas la construcción del modelado de los paños y la manera en la que incide la luz. Las telas del vestido de la Virgen y de los ángeles son muy rígidas y sus texturas no permiten inferir el tipo de textil representado porque carecen de reflexiones de luz congruentes con el ángulo de incidencia. Pese a que algunos paños de los ángeles intentan recrear las telas cambiantes de seda que van de verde a rojo y de azul a rosado, el color no se funde sino que se mantiene en las pinceladas espesas con las que trabajaron los pliegues. Los trazos que crean las luces reflejadas en la superficie de la tela no tienen coherencia entre sí, se extienden a diferentes ángulos como si recibieran la iluminación desde distintos puntos y no existen sombras de color que les apoyen para componer el volumen de un modo verosímil.

Por el contrario, en las transiciones de las telas de los apóstoles de Martín de Vos se emplea la superposición de veladuras transparentes de laca o de pintura diluida en más de seis tonos, y la reproducción de la incidencia de luz que produce el lustre o la absorción de la luz por el material del que está confeccionada la prenda es consistente en todas las figuras (fig. 85).



**85. Detalle del modelado del color y la incidencia de luz en las vestimentas de los personajes en *La Asunción de la Virgen* del retablo de Cuautitlán.**

## La estructura pictórica de los cuadros de Cuautitlán

Las cuatro pinturas de Cuautitlán son telas de lino pintadas al óleo y pegadas sobre gruesos paneles de madera de cinco centímetros de espesor en promedio. Estos paneles son sistemas armados a partir de varios tablones dispuestos de manera vertical, adheridos a hueso con cola animal y reforzados con tres travesaños horizontales ubicados en los extremos y en el centro del panel.

Como se mencionó antes, la madera de los cuatro paneles es de la misma naturaleza, ya que procede de un oyamel del que se aprovechó todo el árbol, cortando los tablones en sentido radial y tangencial. En las tablas se aprecian muchos nudos que indican el nacimiento de ramas y en algunas piezas incluso se conserva la corteza quemada. Esto es indicio de un sistema de trabajo de carpintería poco especializado al que no le importó que el panel llegara a deformarse a causa de cambios en la humedad y temperatura del medio ambiente (fig. 86).



**86. Dos detalles de los tablonés de *San Pedro* y *San Pablo* donde se aprecia las gruesas vetas de la madera, la gran cantidad de nudos presente, así como una zona de corteza y las huellas de la herramienta con la que se desbastaron las piezas. Los fragmentos rectangulares a lo largo de las fendas y grietas de las tablas son cuñas injertadas durante las restauraciones recientes.**

Los paneles de los cuadros de *San Pedro* y *San Pablo* están armados a partir de siete tablones, cinco de los cuales tienen un ancho promedio de 33 centímetros, mientras que las piezas de los extremos son listones delgados de dos y tres centímetros de ancho. Por su lado, los paneles de *La Asunción de la Virgen* y *San Miguel Arcángel* tienen un panel construido a partir de seis tablas de anchos variables, que van entre los 16 y los 38 centímetros. Los travesaños son polines que tienen las dimensiones regulares de la época, alrededor de 10 cm<sup>2</sup>, y se embuten través de un canal con forma de cola de milano que fue tallado por el reverso de las tablas.

Cabe destacar que también los cuadros de *San Juan escribiendo el Apocalipsis* y *Tobías y el ángel* tienen el mismo tipo de panel de madera de oyamel aunque han sufrido muchas modificaciones en su formato. El más transformado es el soporte de la visión de *San Juan Evangelista*, ubicado en el Museo Nacional del Virreinato (Fig. 87).



**87.** Detalles del reverso de las tablas de Martín de Vos donde se evidencian las restauraciones recientes con forros e injertos a lo largo de las fendas o uniones de tablas. Izquierda: Martín de Vos, *Tobías y el ángel*. Derecha: Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*.

Este tipo de paneles gruesos de madera corresponden a una bien conocida tecnología novohispana y nada tienen que ver con el tipo de tablas que se usaban en la pintura de los Países Bajos.<sup>162</sup> Las piezas flamencas son un alarde técnico en las características de sus miembros y su acabado final, resultado de una tradición artesanal de alta calidad. En su mayoría se trata de maderas de roble del Báltico (*Quercus robur*) cuyas fibras son rectas y densas, lo que se traduce en un material muy resistente a los cambios dimensionales y a las alteraciones. Los árboles eran cortados en el invierno, la época más seca, porque así se evitaban las deformaciones. Una vez que caía el tronco se quitaban las ramas y mientras seguía fresco se cortaba en cuartos, medios, octavos y hasta dieciseisavos.<sup>163</sup> El desbaste de los tablones se hacía a golpe de hachas pequeñas o hachuelas, dejando siempre un espesor delgado, dependiendo el tamaño de la obra que se hiciera, ya que esto contribuía a evitar las deformaciones y los movimientos de la madera.

Para dar una idea de la delgadez de los paneles de roble de la pintura del norte de Europa basta citar cuatro casos representativos de diferentes épocas: *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, célebre pintura al óleo firmada por Jan van Eyck en 1434, que es un panel de roble de 84.5 por 62.5 cm, armado a partir de tres tablas, cuyo espesor máximo es de 17 milímetros.<sup>164</sup> Los retratos atribuidos a Robert Campin, fechados por dendrocronología alrededor de 1435, hoy en el acervo de la Galería Nacional en Londres (Inv. NG653.1 y NG653.2), son tablas pequeñas en excelente estado de conservación que incluso conservan policromía en el reverso, con medidas de 40.7 por 28 cm, y panel de roble de 11 milímetros de espesor.<sup>165</sup> *La Santa Cena* que pintó Dirk Bouts en 1464 para la cofradía del Santo Sacramento de la iglesia de san Pedro en Lovaina, es un panel que mide 183 por 152 centímetros y con espesor de 2.5 cm.<sup>166</sup> La tabla central del tríptico del *Ecce Homo* pintado por Maerten van Heemskerck en 1544, mide 167 por 88 cm y su espesor es de 1.5 cm.<sup>167</sup>

Como se dijo en el primer capítulo, la producción de soportes de madera para las pinturas y retablos, estaba fuertemente regulada por los gremios de las ciudades del norte de Europa. Así se garantizaba el monopolio del mercado y la contratación de especialistas altamente capacitados para la construcción de paneles de buena calidad; sus altos estándares protegían la reputación de las obras de arte “flamencas” y la regulación se traducían en las marcas de denominación de origen grabadas en los propios tablones. Las ordenanzas del gremio de Bruselas de 1454, donde se incluía a los pintores, escultores y

<sup>162</sup> El tipo de madera identificado en obras hechas en la Nueva España es fundamentalmente pino y cedro. Ver: Arroyo Lemus, “Del perdón al carbón”, 61-64.

<sup>163</sup> Streeton y Wardum, “Northern European panel paintings” en *Conservation of Easel Paintings*, 88.

<sup>164</sup> Lorne Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings* (Londres: National Gallery, 1999), 174-211.

<sup>165</sup> Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, 72-79.

<sup>166</sup> Paul Coremans, R. J. Gettens y J. Thissen, “La Technique des ‘Primitifs Flamands’: Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale” en *Studies in Conservation 1* (octubre 1952): 14.

<sup>167</sup> Anne T. Woollett, Yvonne Szafran y Alan Phenix, *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2012), 29.

carpinteros, ponían énfasis en la calidad de los materiales y el trabajo de los artífices. Ese documento regulatorio estableció el uso de una serie de marcas incisas o sellos impresos con hierros candentes para los retablos tallados y policromados, los que antes de venderse debían quedar inspeccionados para garantizar su calidad. Ejemplos de estas marcas son el compás del carpintero, quien hacía el armazón de madera para los retablos, el mazo aludiendo al trabajo del entallador y la palabra BRUESEL estampada en el dorado para certificar la pintura.<sup>168</sup>

El cuadro de Martín de Vos con el tema de Moisés mostrando las tablas de la Ley a los Israelitas, pintado entre 1574 y 1575, perteneciente al Museum Catharijneconvent en Utrecht, tiene la marca del cortador o comerciante de las placas de madera. Es un trazo inciso que aparenta un triángulo o una letra A mayúscula, atravesada por una cruz.<sup>169</sup>

La obra *Susana y los viejos*, atribuida al taller de Martín de Vos está plasmada en un soporte de madera de roble, típico de la escuela flamenca, conformado por tres tablones cuyo espesor va de cuatro milímetros en los bordes y un máximo de siete milímetros que alcanza en el centro.<sup>170</sup> Pese a su delgadez, la unión de las tablas se hizo mediante pernos de madera que están insertos en medio de los tablones, por lo que sólo se hacen visibles mediante rayos X. La unión a hueso de las planchas de madera está reforzada con cola animal (Fig. 88).<sup>171</sup> Un sistema de armado del panel exactamente igual se identificó en el cuadro de Martín de Vos, *La Sagrada Familia*, que se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Gante. Esta pieza que mide 135 por 170 centímetros está soportada en una estructura de cinco tablas horizontales cuyo espesor perimetral es de un centímetro.<sup>172</sup>

Hasta hoy, no se conoce ninguna tabla novohispana documentada con las huellas del obrador.

<sup>168</sup> Kim Woods, "The status of the artist in Northern Europe in the Sixteenth Century", 119.

<sup>169</sup> Streeton y Wardum, "Northern European panel paintings", 89.

<sup>170</sup> *Susana y los Viejos* de Martín de Vos pertenece a la colección de Pérez Simón, en la Ciudad de México.

<sup>171</sup> Esta obra fue estudiada en abril del 2014 dentro del proyecto CONACYT CB/2012 179601 "Historias de pincel: metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España".

<sup>172</sup> Como se dijo en la introducción, *La Sagrada Familia* es la única pintura de Martín de Vos en colecciones europeas que cuenta un estudio técnico publicado. Ver: Folie, Kockaert y Verloo, "La 'Sainte Parenté' de Martín de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand", 211 - 231.



88. Martín de Vos, *Susana y los viejos*, ca. 1560, óleo sobre tabla, 115 x 109 cm. Col. Pérez Simón. Imágenes luz visible y rayos X.

## Los soportes de tela

Respecto a las telas que conforman el soporte de las pinturas de Martín de Vos, se trata de un lienzo de lino conformado por dos fragmentos, que fue pegado sobre los paneles de madera usando un adhesivo de alto poder, posiblemente una cola fuerte mezclada con una carga inorgánica. En el caso del cuadro de *Tobías y el ángel*, gracias a una de las muestras tomadas del borde, sabemos que la tela fue adherida con una gruesa capa de yeso mezclada con abundante cola animal. La intención del artifice fue garantizar un completo anclaje del textil sobre la tabla.

Es interesante hacer notar que esta lógica de trabajo, donde se aplican gruesas capas de adhesivo para garantizar un refuerzo resistente para el panel, también la encontramos en las obras del flamenco Simón Pereyns. En el cuadro de *La Virgen del Perdón*, por ejemplo, aplicó una gruesa capa de yeso precisamente para enfibrar el panel.<sup>173</sup>



**89. Detalle de *San Miguel Arcángel* de Cuautitlán bajo luz rasante donde se aprecian las deformaciones del soporte, caballetes y arrugas por la unión de la tela al panel de madera y los cambios dimensionales durante el proceso de envejecimiento de la pintura.**

En las obras de Cuautitlán no fue posible saber si el material empleado para adherir las telas era también una mezcla de yeso y cola, ya que las muestras tomadas del borde de las pinturas presentaban una gruesa capa de cola muy amarillenta y envejecida. Lo cierto es que al observar con luz rasante la superficie de todas las imágenes se advierte un patrón de craquelado en forma diagonal, que asemeja arrugas y parece ser el resultado del proceso de unión. Las marcas indican que no se estiró suficientemente bien el textil, generándose un agrietamiento de la película pictórica al presionarla sobre la tabla. Con el envejecimiento, también destacan algunas zonas de separación entre los estratos, así como abombamientos y caballetes (fig. 89).

<sup>173</sup> Elsa Arroyo, Manuel Espinosa, et al., “Efectos del fuego en la estructura material de la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI” en *GE-conservación 1*, (Revista electrónica del Grupo Español del International Institute for Conservation) (2009): 1-17. Disponible en: [www.ge-iic.com](http://www.ge-iic.com)

Por otra parte, hay grandes diferencias en el tipo de tela sobre la que se plasmaron las imágenes de Cuautitlán. Mientras que los apóstoles y la pintura de *san Miguel Arcángel* son telas muy delgadas de lino, de aproximadamente 22 hilos por centímetro cuadrado, *La Asunción de la Virgen* tiene un soporte textil grueso hecho de lino burdo cuyos hilos tienen el doble de grosor que el de las otras pinturas (fig. 90).



**90. Microfotografía de luz transmitida de las fibras de lino de los soportes de las pinturas de Cuautitlán.**

En todos los casos, los soportes están compuestos de dos fragmentos de tela pero las dimensiones de esos fragmentos y las costuras que presentan son muy distintas en *La Asunción de la Virgen*. Las dimensiones máximas del rollo de tela usado en las imágenes exportadas desde Amberes tiene entre 110 y 114 cm, en contraste, el fragmento en la *Virgen* es más angosto, mide 80 cm.

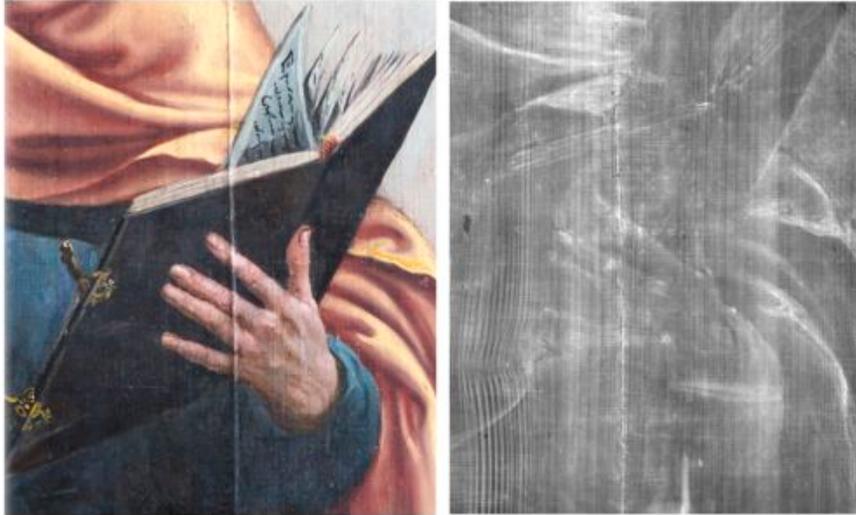
Como se aprecia en las radiografías y detalles de las pinturas, la costura que une el soporte en *La Asunción de la Virgen* es de pestañas, cuando en los otros tres cuadros es de tipo enrollada, por lo que se proyecta un bulto redondo en la superficie de la pintura (figs. 91, 92 y 93).



91. Fotografías de dos soportes textiles de obras españolas cuyas costuras ejemplifican los sistemas a los que hacemos referencia. Izquierda: costura doblada con pestañas. Derecha: costura enrollada.

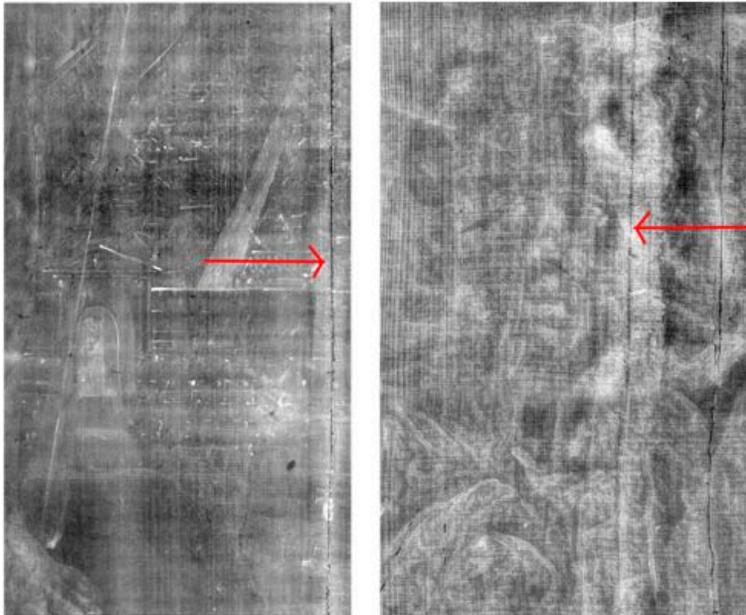


92. Detalles de las costuras. Izquierda: *La Asunción de la Virgen* con la proyección de la costura con las pestañas abiertas por debajo de la superficie. Derecha: *San Miguel Arcángel*, el hilo de la unión de los dos fragmentos de tela se abulta en forma de media caña.



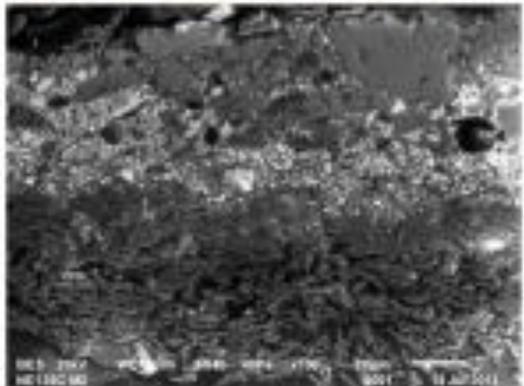
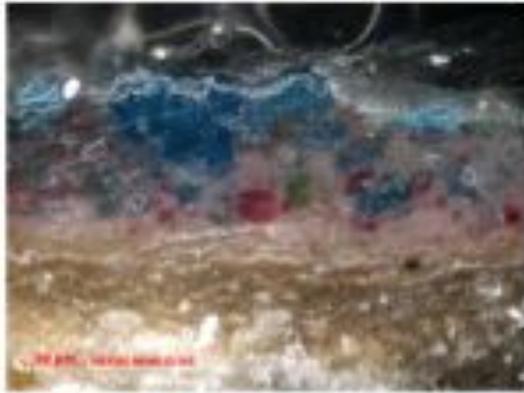
**93. Registro de la costura enrollada en el cuadro de *San Pedro*, Catedral de Cuautitlán, detalle bajo luz visible y rayos X.**

También los cuadros de *Tobías y el Ángel* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis* tienen la costura enrollada, exactamente igual a la de los Apóstoles y san Miguel arcángel, lo que contribuye a afirmar su pertenencia a una misma serie pictórica (fig. 93).



**94. Radiografía digital de las zonas de la costura en los detalles de la Jerusalén Celeste en la obra de *San Juan escribiendo el Apocalipsis* y el rostro del ángel Rafael en *Tobías y el Ángel*.**

## Bases de preparación y *primuer sel*



La principal diferencia entre *La Asunción de la Virgen* y el resto de los cuadros de Cuautitlán se halla en su estructura pictórica, ya que la base de preparación y la paleta de colores son totalmente distintas como se expondrá en este apartado.

En *La Asunción*, la tela se recubrió de una base de preparación de yeso fino de aproximadamente 100 micras de espesor, cuyo aglutinante es de cola animal.

Tras el análisis microscópico de las secciones transversales de las muestras, se observó que la preparación se compone de cristales tabulares de sulfato de calcio (yeso) que se ordenan conforme al trayecto que siguió la espátula del artífice al extender la pasta sobre la tela. Encima de la pasta de yeso y cola se identificó una imprimatura grisácea compuesta de albayalde (pigmento blanco compuesto de carbonato básico de plomo) con abundante negro de carbón de partícula gruesa y algunos pigmentos: minio (rojo de plomo), tierra parda (óxido de hierro) y azurita oscura (hidroxicarbonato de cobre) (fig. 95).

Las imprimaciones o imprimaturas,<sup>174</sup> son fondos de color colocados *ex profeso*, para comenzar a construir el colorido de la escena.

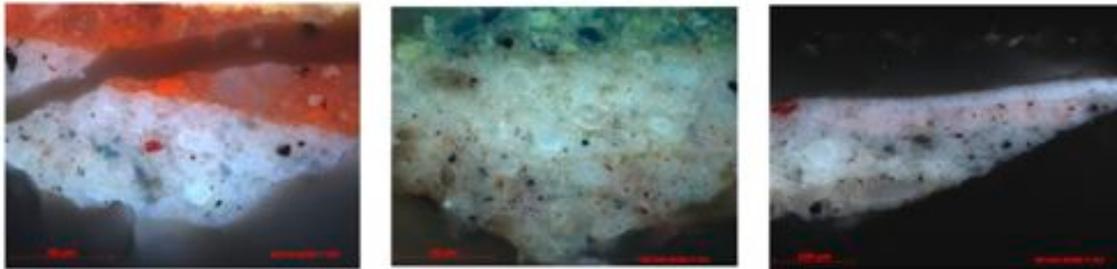
95. Secciones transversales que muestran la estructura pictórica de *La Asunción de la Virgen* en un área del manto azul. La primera capa color blanco amarillento corresponde al yeso fino cuya morfología se aprecia en la microfotografía de electrones retrodispersados del extremo derecho. Imágenes de microscopía óptica luz visible en campo oscuro, luz ultravioleta y microscopio electrónico de barrido.

<sup>174</sup> Giorgio Vasari describe la imprimatura como una base compuesta por varios pigmentos secativos como el blanco de plomo, el amarillo de plomo estaño y la tierra verde, que aglutinados con aceite secante deben colocarse antes de comenzar a plasmar el dibujo en una tabla o tela preparada: “Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo e d’ un color solo, e quando la colla è secca, impiastrarla su per la tavola e poi batterla con la palma della mano, tanto cli’ ella venga egualmente unita e distesa per tutto, il che molti chiamano l’imprimatura.” Giorgio Vasari, *Le Vitte De’ Piu Eccellenti Pittori Scultori e Architettori*. Usé la edición: *Opere di Giorgio Vasari Pittore e Architetto Aretino* (Florenca: Pressos Audin, 1822), Introduzione. Della pittura. Cap. XXI: “Del dipingere a olio in tavola e su le tele”, CXLIV.

La tecnología artística de *La Asunción de la Virgen* con la base de yeso recubierta por una imprimatura grisácea es exactamente igual a la que presentan tres pinturas del sevillano Andrés de Concha: *La Virgen con el Niño* y *El martirio de San Lorenzo*, de la colección del Museo Nacional de Arte y en *La Sagrada Familia con San Juan niño*, hoy en el acervo de San Carlos.<sup>175</sup>

En contraste, la base de preparación que recubre la tela los cuadros de Martín de Vos en Cuautitlán, es decir, en *San Pedro*, *San Pablo* y *San Miguel Arcángel*, es de color pardo claro y se compone de una estratigrafía de dos aplicaciones aglutinadas, al parecer, con aceite. La primera funciona como una imprimación ya que sella los espacios de los hilos del soporte, ayuda a generar una capa lisa e impermeabiliza la tela. Ésta es más porosa, su espesor varía entre las 20 y las 100 micras, y posee un color blanco parduzco, con una alta fluorescencia amarillenta bajo el ultravioleta. Se trata de una mezcla de albayalde (blanco de plomo) y abundantes pigmentos de tamaño fino que deben proceder del medio con el que el artista enjuagaba sus brochas. En suma, para darle un tono a la pintura, al blanco se le agregó el disolvente sucio en el que estaban suspendidos los restos sólidos de toda la paleta del pintor.

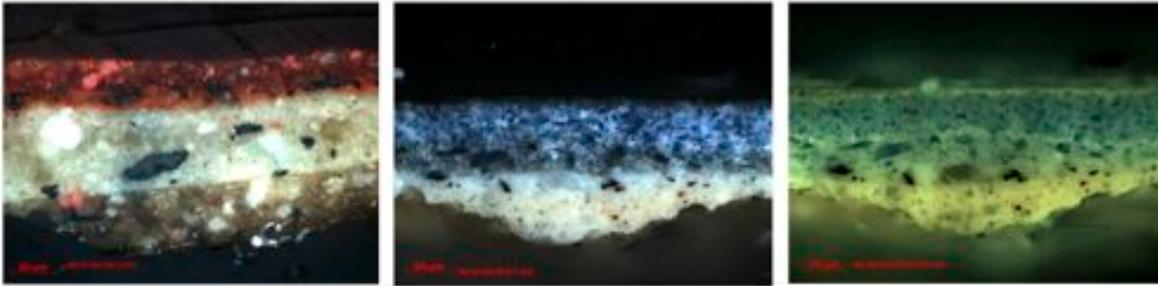
Encima de esta primera capa preparatoria se extendió una más delgada que alcanza las 50 micras y en la que existe mayor proporción de albayalde, además de que se entonó con más negro de carbón y menor cantidad de pigmentos variados. Es un estrato más compacto y su fluorescencia es más clara y brillante, pareciera que tuviera otro tipo de aglutinante que le confiere una textura más lisa (figs. 96 y 97). Este estrato más delgado es justamente el fondo de color, la *imprimatura* o *primuersel*, como se denominaba en la tradición de la pintura de los Países Bajos a los fondos traslúcidos que conferían efectos texturales desde la base del color, según Karel van Mander.<sup>176</sup>



**96. Secciones transversales de los cuadros de Cuautitlán, de izquierda a derecha: *San Pedro*, *San Pablo* y *San Miguel Arcángel*. La imprimatura o *primuersel* esta aplicada en dos capas, la primera más oscura tiene una matriz de albayalde con una amplia variedad de pigmentos finos. La segunda capa tiene negro de carbón y es notablemente más clara y más brillante.**

<sup>175</sup> Pablo Amador, Pedro Ángeles, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “Y hablaron de pintores famosos de Italia”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 92 (2008): 49-83.

<sup>176</sup> En sus *Vidas*, Karel van Mander menciona que Hieronymus Bosch acostumbraba aplicar una capa de fondo de color encarnación a la que denomina: *primuersel*. Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, 125.



**97. A la izquierda, una sección transversal de la obra *San Juan escribiendo el Apocalipsis* con las dos capas preparatorias. Las imágenes del centro y derecha corresponden a la misma muestra de la túnica azul del arcángel Rafael en el cuadro de *Tobías y el ángel* bajo luz visible y luz ultravioleta, donde se aprecia la fluorescencia amarilla intensa del aglutinante oleoso. Microfotografías: Elsa Arroyo, 2014.**

A nivel macroscópico es posible ver la *imprimatura* o *primuerse* de los cuadros de Martín de Vos en algunos bordes de las figuras o entre las formas del follaje, ya que en su técnica de aplicación rápida y de pincelada suelta, el artista la dejó visible.

El color de la *primuerse*, se constituye como un fondo de tonalidad crema-parduzca, identificado tanto en los cuadros de Cuautitlán como en las pinturas de *Tobías y el ángel* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. En esta última obra da la impresión de que la capa es más grisácea, más oscura, debido a que fue consolidada con cera resina durante su restauración. Ese tratamiento provocó un lamentable cambio de color perceptible en todo el cuadro. Cabe destacar que en *La Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Gante, también vemos que el color del fondo se dejó expuesto, integrando los efectos del colorido de ciertas zonas del cuadro, como son las vestimentas y la escena secundaria (fig. 98).



**98. Macrodetalles de áreas donde se dejó visible la imprimatura.**  
Arriba izquierda: *San Pedro*, catedral de Cuautitlán. Arriba derecha: *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Abajo izquierda: *Tobías y el ángel*, catedral de México. Abajo derecha: *La Sagrada Familia*, Museo de Bellas Artes de Gante.

En la técnica tradicional de la pintura de los primitivos flamencos era característica la presencia de una capa preparatoria hecha a base de creta (carbonato de calcio producido a partir de minerales formados en depósitos de fósiles marinos). Es importante destacar que, en realidad, la creta es un material distintivo de la pintura de los Países Bajos y de la

escuela alemana de los siglos XV al XVI,<sup>177</sup> diferenciándose de las preparaciones de yeso típicas de las obras del Renacimiento italiano<sup>178</sup> o incluso, de las pinturas de la península ibérica.

Llama la atención que en los cuadros de Martín de Vos en Cuautitlán y en los procedentes de la Catedral de México no exista un estrato preparatorio como tal, sino que el soporte textil esté cubierto por dos capas de imprimatura o *primuersel*. Esto significa que el artista buscaba una estructura más flexible para sus telas, una base que no se pudiera craquelar tan fácilmente y sobre todo, esta preferencia indica un trabajo diferenciado en el obrador que se modificaba dependiendo del tipo de encargo. Cabe señalar que una base de albayalde al óleo es mucho más flexible que la de yeso o carbonato de calcio aglutinada con cola animal y los artistas del siglo XVI conocían perfectamente las propiedades de sus materiales.

Por ejemplo, entre 1550 y 1551, Tiziano envió desde Augsburgo, Alemania, una serie de pinturas para la corte de Nicolás Granvela en Bruselas, pero sufrieron muchos daños en el camino debido a su técnica. En su manera tradicional de trabajar, Tiziano prefería pintar sobre tela al óleo con preparaciones de yeso color blanco, y comúnmente aplicaba imprimaturas terrosas: grises, rojizas y rosadas. Este sistema genera capas gruesas que se craquelan fácilmente cuando se manipula una pintura sin bastidor o cuando se ejerce presión a una obra enrollada. Debido a ello, cuando comisionó su siguiente envío, el retrato de Johann Friedrich von Sachsen (hoy en el Kunsthistorisches Museum, Viena), decidió aplicar una preparación delgada hecha de albayalde aglutinado con aceite de nueces. Esta capa garantizaría la flexibilidad de la pintura al ser enrollada durante su embalaje para el traslado.<sup>179</sup>

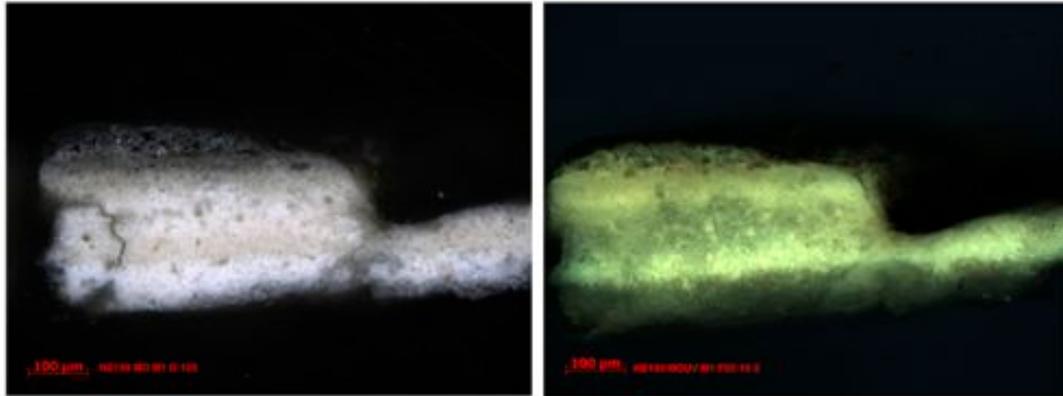
De tal modo que los artistas sabían cómo variar su técnica para la preparación de telas y tablas, es decir, cómo aplicar diversas soluciones en la creación de obras destinadas a un lugar específico o en las que harían un largo viaje. Como se dijo arriba, la obra atribuida a Martín de Vos, *Susana y los Viejos*, está pintada sobre un panel de madera y ahí la preparación es la típica flamenca hecha de creta o carbonato de calcio mezclada con cola y aplicada en cuatro manos (fig. 99). Lo mismo ocurre con el cuadro de *La Sagrada* del Museo de Gante

<sup>177</sup> Rachel Billinge, Lorne Campbell, Jill Dunkerton, Susan Foister, Jo Kirby, Jennie Pilc, Ashok Roy, Marika Spring y Raymond White, "Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550" en *National Gallery Technical Bulletin* 18, (1997): 21-24.

<sup>178</sup> Todas las pinturas italianas de los siglos XIV al XVI en el acervo de la Galería Nacional de Londres tienen preparaciones de *gesso*. Este tipo de bases, descritas por Cennino Cennini en su *Libro dell'Arte*, se estructuran en dos aplicaciones de yeso, la primera es *gesso grosso*, compuesto fundamentalmente de anhídrita y la segunda es de *gesso sottile*, donde el sulfato de calcio se apaga dejándolo sumergido en agua durante un tiempo prolongado tras lo cual se recristaliza volviéndose muy suave. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon y Nicholas Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery* (New Haven/London: Yale University Press/National Gallery Publications, 1991), 162-164 y Jill Dunkerton, Susan Foster y Nicholas Penny, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery* (USA: Yale University-National Gallery London Pub., 1999): 217-218.

<sup>179</sup> Robert Wald, "Materials and Techniques of Painters in Sixteenth-Century Venice", en Frederick Ilchman, *Titian, Tintoretto, Veronese, Rivals in Renaissance Venice* (Boston: Museum of Fine Arts/Lund Humphries, 2009), 76.

que fue pintado también sobre tabla con una preparación de creta y cola.<sup>180</sup>



99. Martín de Vos, *Susana y los viejos*, ca. 1560, óleo sobre tabla, 115 x 109.4 cm, Col. Pérez Simón. Sección transversal con los estratos preparatorios de creta donde se ven las capas sucesivas de aplicación del material. Izquierda: Microfotografía campo oscuro, 10x. Derecha: Microfotografía luz ultravioleta, 10x.

Entre los contemporáneos de Martín de Vos se ha detectado igualmente la práctica simultánea de encargos hechos en tela y en tabla. Karel van Mander mencionaba que Pieter Brueghel, además de pinturas sobre tabla, hacía “dibujos y cuadros sobre tela”, aunque en realidad, el único lienzo bien documentado que se conoce es un óleo sobre tela de Pieter Brueghel el joven, versión del *Censo en Belén*, fechado hacia 1600, perteneciente al museo del Palacio de Bellas Artes en Lille, Francia.<sup>181</sup>

El procedimiento de aplicación de los estratos preparatorios y la imprimatura o *primuersel* dentro del obrador de Martín de Vos se expone visualmente y de manera muy explícita en su versión del afamado y emblemático cuadro de *San Lucas pintando a la Virgen* que hizo para el gremio de pintores de Amberes en 1604. Además de una declaración sobre el estatus del pintor, la imagen demuestra la posición del artífice en su dominio del material. Ahí vemos una tabla sobre la que el pintor detalla cuidadosamente los pliegues del vestido carmesí de la Virgen María. Las encarnaciones ya están terminadas y el color de la imprimatura se ve todavía, es un fondo “rayado”, es decir, parece haber sido aplicado mediante brochazos traslúcidos de manera

<sup>180</sup> Folie, Kockaert y Verloo, “La ‘Sainte Parenté’ de Martín de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand”, 17.

<sup>181</sup> Currie y Allart, *The Brueghel Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, 728 y 742.

selectiva: rojo ardiente y brillante en la parte de arriba, –donde seguramente iría un rompimiento de gloria– y un tono pardo grisáceo general que sirve para contrastar los elementos claros del modelado (fig. 100). Pintar desde una capa de color de sombras oscuras en el fondo anuncia, sin duda, la preferencia del periodo de entre siglos por el claroscuro.



**100. Martín de Vos, Detalle de San Lucas pintando a la Virgen, 1602, óleo sobre tabla, 270 x 217 cm.**

Este tipo de imprimatura “rayada” ha sido identificada como un rasgo tecnológico de la pintura de los Países Bajos desde los primitivos flamencos. Al narrar la vida de Hieronymus Bosch, Karel van Mander expuso la costumbre de los artistas de emplear una base de color: “Como algunos otros viejos maestros, él solía dibujar sus temas sobre el blanco del panel, aplicando encima una capa transparente de color encarnación, a modo de una base coloreada; usualmente permitía que esta base contribuyera con el efecto de la pintura”.<sup>182</sup>

Las imprimaturas “rayadas” en tonos pardos, encarnados y amarillentos son típicas en las pinturas de retablos de artistas flamencos del siglo XVI como Maerten van Heemskerck (1498-1574), Frans Floris (1519/1520-1570), Frans II Francken (1581-1642) y Hendrik de Clerck (ca. 1570-1630).

Ya en el siglo XVII, pintores como Jan Bruegel el Viejo (1568-1625) y Peter Paul Rubens (1577-1640) recurrían constantemente a este tipo de fondos de color.<sup>183</sup> Nico Van Hout describe el posible uso de un

<sup>182</sup> Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, 125.

<sup>183</sup> Maartje Stols-Witlox, Tiarna Doherty y Barbara Schoonhoven “Reconstructing seventeenth-century streaky imprimatura layers used on panel paintings” en *Preparation for Paintings. The Artist’s Choice and its Consequences*, ed. Joyce Townsend, Tiarna Doherty y Gunnar Heydenreich (London: Archetype, 2008), 79-91.

aglutinante oleoso en las imprimaturas de Rubens, derivado de la tradición de los primitivos flamencos donde se acostumbraba “sellar” o aislar la base de preparación de carbonato de calcio para evitar migración del aglutinante.<sup>184</sup>

Es verdad que la tradición tecnológica de la pintura flamenca es sostenida y consistente, y puede ser rastreada remontándose a los primitivos donde además hay fondos de color selectivos. Un ejemplo elocuente es *La Anunciación* de Jan Van Eyck, ya que en la zona de la silla de la Virgen se detectó una capa subyacente de color compuesta de albayalde y tierras pardas, mientras que en el manto, hay una imprimatura azul claro, casi blanco, mezcla de albayalde con lapislázuli y tierras (fig. 101).<sup>185</sup>



**101. Jan van Eyck, *La Anunciación*, c. 1434/1436, óleo sobre tela transferido a panel, 90.2 x 34.1 cm, Andrew W. Mellon Collection, 1937.1.39, National Gallery of Art, Washington.**

Las telas imprimadas con una sola capa de color o incluso sin imprimatura eran práctica usual de la pintura al temple y de las efímeras sargas, pero también los óleos sobre tela se convirtieron en

<sup>184</sup> Nico van Hout, “Meaning and development of the ground layer in seventeenth-century painting” en *Looking through Paintings*, editores E. Hermens, A. Wallert and M. Peek (London: Archetype, 1998), 199-226.

<sup>185</sup> E. Melanie Gifford, Catherine A. Metzger y John K. Delaney, “Jan van Eyck’s Washington Annunciation: Painting Materials and Techniques” en *Facture 1 Renaissance Masterworks*, (Washington: National Gallery of Art, 2013), 128-153.

una técnica común del arte europeo desde el siglo XV. Debido a su mayor facilidad para transportarse y a la fragilidad intrínseca del material, son pocas las pinturas sobre tela que se conservan en la actualidad.

Las telas requerían un proceso de fabricación más rápido y se destacaban como objetos fácilmente transportables, destinados a la exportación. Se conocen varios contratos de obras sobre tela encargadas para viajar enrolladas hasta su espacio de exhibición. La *Madonna Sixtina* de Raphael es una obra pintada sobre tela en la que no existe preparación alguna, sólo una capa de albayalde al óleo funciona como *imprimatura*. Fue comisionada y pintada en Roma en 1513 y se destinó como cuadro de altar para la iglesia de los monjes de san Sixto en Piacenza.<sup>186</sup> La noticia más antigua de un encargo de pintura sobre tela es el de *La Virgen con Niño* de Antonio Vivarini y Giovanni d'Alemania, pintada en 1446.<sup>187</sup> Parece que hacia mediados del siglo XV, en Alemania y los Países Bajos era común la pintura al óleo sobre tela.

Algunas telas eran productos destinados a durar poco o para exhibición temporal, tal es el caso de las sargas pintadas para conmemorar algún evento político, las cubiertas de retablos, los frontales de altar, las carpas, ornamentos de los caballos, banderas o estandartes, pero también hubo encargos especiales, piezas devocionales de primera categoría.<sup>188</sup>

En Florencia, durante el temprano Renacimiento, hubo un notable interés por las pinturas flamencas entre los coleccionistas. Aunque las obras de mayor estima eran los paneles como el de Jan van Eyck, *San Jerónimo en su estudio* (Instituto de Bellas Artes de Detroit), y el de Rogier van der Weyden, *El descendimiento y entierro de Cristo* (Galería Uffizi), las pinturas sobre tela eran mucho más numerosas por razones obvias: eran más prácticas y fáciles de transportar que las tablas y además su precio era mucho menor. Desde 1439, el banco de la familia Medici tenía una rama en Brujas y sus miembros tuvieron un rol activo en el abastecimiento de pinturas en Florencia y Nápoles. Por ejemplo, en 1474 se enviaron a Filippo Strozzi cinco telas pintadas con un costo de 21 florines.

Una pintura con el tema de la Pasión hecha por Rogier van der Weyden fue comprada por Alfonso de Aragón en 1455 a Roberto Martelli, director del banco de los Medici en Roma. En los inventarios de la familia Medici es posible ver cuántas pinturas flamencas poseía la familia y qué proporción ocupaban dentro de su colección.

El inventario más largo y detallado es el que se levantó a la muerte de Lorenzo el Magnífico, en 1492. De un total de 142 pinturas, 42 eran de los Países Bajos, cuatro eran tablas y el resto eran telas pintadas. De ellas, 13 estaban colgadas junto a las pinturas más

<sup>186</sup> Dunkerton, Foster y Penny, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, 271.

<sup>187</sup> Dunkerton, Foister, Gordon y Penny, *Giotto to Dürer*, 161.

<sup>188</sup> Catherine Reynolds, "The Function and Display of Netherlandish Cloth Paintings" en *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. Caroline Villers (London: Archetype, 2000), 89-98.

costosas de la colección en el palacio Medici, en el centro de Florencia, el resto estaban distribuidas en las villas de la familia.<sup>189</sup>

Es sabido que *La lamentación sobre Cristo muerto*, de Andrea Mantegna (Pinacoteca di Brera) o *El entierro de Cristo* de Dirk Bouts (NGL), son telas pintadas con capas muy delgadas de temple de cola, que permiten ver la textura rugosa de la tela y en las que no existe ninguna capa de yeso o estrato preparatorio. Estos ejemplos permiten visualizar el grado de experimentación y el éxito en la producción de pinturas sobre tela.<sup>190</sup> En el siglo XVI, la mayoría de las pinturas venecianas de Giorgione, Veronese, Bassano y Tiziano fueron hechas sobre lienzos de lino o cáñamo de distintos tejidos, grosores y tamaños.<sup>191</sup>

Respecto a la procedencia y manufactura de las telas, sabemos que Lucas Cranach el viejo comisionaba sus soportes para pintar en la región de Sajonia, en Ulm y San Gallen. Parece que prefería las telas gruesas de lino blanqueado cuya textura participaba de los efectos finales de la obra, como se aprecia, por ejemplo, en su cuadro con el tema de *Cristo con la samaritana* de 1552.<sup>192</sup> Por otra parte, en su *Camino al Calvario*, de 1603, Orazio Gentileschi empleó una tela que tiene los sellos de los comerciantes de los Países Bajos. Desde principios del siglo XVI, Flandes y Brabante comenzaron a escalar la producción de tejidos de lino para cubrir la demanda dirigidas al mercado en Europa, América y el Oriente.<sup>193</sup>

## La paleta cromática de *La Asunción de la Virgen*

Es difícil hablar del colorido de *La Asunción de la Virgen* ya que es una obra que ha sufrido un deterioro severo desde la época colonial y presenta múltiples afectaciones en su superficie pictórica. Cuando se observa de cerca la pintura se ve el efecto de la abrasión por todas partes, están expuestas las crestas de los hilos del soporte de lino que recubre el panel y la pintura original solamente se conserva en las partes profundas del tejido. Como ha quedado demostrado por las fotos históricas, el manto de la Virgen fue repintado parcialmente, transformándose en un fondo de estrellas. Esto ocurrió posiblemente en el siglo XIX cuando la pintura fue trasladada a la iglesia del ex convento franciscano de Cuautitlán. Asimismo, en el siglo XX ha sido

<sup>189</sup> Paula Nutall, “‘Panni Dipinti di Fiandra’: Netherlandish Painted Cloths in Fifteenth-Century Florence”, en *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 111-112.

<sup>190</sup> Rachel Billinge, Lorne Campbell, Jill Dunkerton, et al., “The methods and materials of Northern European Painting in the National Gallery: 1400-1550”, en *National Gallery Technical Bulletin* 18, 24.

<sup>191</sup> Jill Dunkerton, Susan Foster y Nicholas Penny, *Dürer to Veronese*, 265-271.

<sup>192</sup> Gunnar Heyndenreich, “The Leipzig Trade Fairs as a Market for painters’ Materials in the Sixteenth Century” en *Trade in Artists’ Materials Markets and commerce in Europe to 1700*, 297-313.

<sup>193</sup> Voet, “Antwerp, the metropolis and it’s History” en *Antwerp story of a metropolis. 16-17th Century*, 13-17.

objeto de dos procesos de restauración bastante drásticos, en los cuales se eliminó el repinte histórico y se limpió la superficie de manera arrasada. Esos tratamientos eliminaron parte del color y todas las sutilezas del trabajo del artista. La imagen fue sometida a una reintegración del color con la que se buscó recuperar y dar unidad a las lagunas o faltantes, ocultando los efectos de deterioro pero también inventando formas donde ya es imposible ver el original (fig. 102).



**102. Las capas pictóricas de *La Asunción de la Virgen* están muy deterioradas. La reintegración cromática aplicada durante la restauración del cuadro y la abrasión de la superficie impiden reconocer los rasgos de los ángeles del fondo. En la imagen a la derecha se aprecian los hilos del soporte que han quedado al descubierto por las limpiezas y que hoy vibran en conjunto con el color y las pinceladas originales.**

Tras el análisis de las muestras tomadas del cuadro durante su estudio técnico y del registro a detalle de la superficie pictórica, podemos afirmar que en *La Asunción de la Virgen* todos los colores que constituyen las figuras y fondos de la composición fueron aplicados a partir de una estratigrafía sencilla de dos capas: la primera funge como base y la segunda constituye el modelado. Así, el artista generó las sombras, marcó las luces o definió las características de las formas y elementos representados.

Sólo el vestido amarillo del ángel ubicado a la izquierda de la composición es más complejo en el colorido. Ahí hay tres capas superpuestas. La primera es una capa homogénea muy delgada (máximo 16 micras), de color amarillo rosáceo. En una observación a detalle es posible apreciar este estrato en las zonas donde no hay pliegues o dobleces de la prenda. El color se compone de una matriz de blanco de plomo con abundante amarillo de plomo estaño, escasa tierra parda oscura, negro de carbón y minio o rojo de plomo. Es posible que esté coloreada con laca amarilla. Todos los pliegues y

volúmenes de la prenda se aplicaron con pinceladas gruesas y cargadas de pintura empleando una mezcla de amarillo de plomo estaño y albayalde. Encima, los toques de luz más brillantes fueron extendidos húmedo sobre húmedo con la misma mezcla de pintura pero a la que se agregó más blanco de plomo. El espesor de estas pinceladas de luz es variable entre 15 y 37 micras (fig. 103).



**103. Secciones transversales del color amarillo con el que se plasmó el vestido del ángel en *La Asunción de la Virgen*, catedral de Cuautitlán. Derecha arriba: microscopía óptica de polarización, 20x. Derecha abajo: Imagen de electrones retrodispersados MEB, 350x.**

El manto azul de la Virgen está pintado con una sola capa espesa de pintura que alcanza las 100 micras. Es un hecho que el modelado del color en esta zona se perdió durante las distintas iniciativas de limpieza y restauración. La superficie de la sección transversal de la muestra se interrumpe abruptamente y sólo quedan restos de una mezcla en la que se usó albayalde y laca roja para crear las luces. El artista empleó un color preparado a partir de azurita con laca orgánica roja y ocre para plasmar un paño pesado y rígido que asemejara una

tela con mucho cuerpo.<sup>194</sup> Como suele encontrarse en las pinturas del obrador de Andrés de Concha, la azurita utilizada es un pigmento de alta calidad, de partícula gruesa y color brillante.<sup>195</sup>

La azurita es el único pigmento azul empleado en *La Asunción de la Virgen*. Se usó en combinación con la laca orgánica roja para crear los tonos violetas del vestido tornasol del ángel ubicado a la derecha del cuadro. Ahí las pinceladas de luz rosácea se extendieron con pincel grueso y sin difuminar encima del fondo cuando éste ya había secado. Como en toda obra creada para verse de lejos, las pinceladas lineales y angulosas de colores contrastantes buscaban imitar el lustre de las telas *cangiantes*, recurso típico de la pintura del Renacimiento.<sup>196</sup>

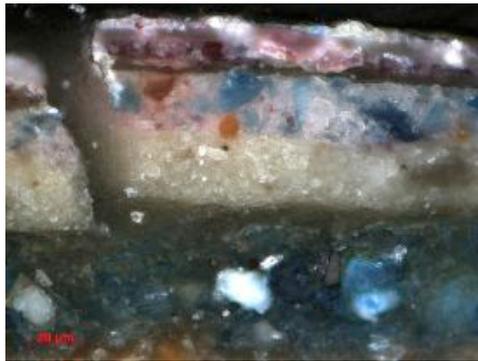
En una tela de seda, las propiedades cambiantes se producen porque los hilos de la trama y la urdimbre son de diferentes colores.<sup>197</sup> Dependiendo el ángulo desde el que se mira la tela es la tonalidad que percibe el ojo, y en los pliegues, las transiciones del color vibran al mismo tiempo. Una mezcla de pigmentos similar a la del ángel de *La Asunción de la Virgen* la encontramos en *Los cinco señores*, óleo sobre tabla perteneciente al acervo de la Catedral de México, donde Andrés de Concha usó dos mezclas de pigmentos donde predomina la azurita y la laca orgánica para conseguir el efecto sedoso y tornasol de la túnica violeta del niño Jesús (fig. 104).

<sup>194</sup> En todas las capas azules de azurita se identificó también malaquita en cantidades escasas y cuarzo. Ambos materiales parecen estar asociados con la veta de obtención del pigmento, es decir, no fueron agregados intencionalmente para crear el color.

<sup>195</sup> Sobre los pigmentos azules en los mantos de la Virgen de obras novohispanas ver: Elsa Arroyo, Manuel E. Espinosa, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXIV*, No. 100 (2012), 85-117.

<sup>196</sup> Rolf G. Kuehni, “Cangiante: A Fabric and a Coloristic Device in the Art of the Renaissance” en *Color Research and Application 21*, No. 5 (Oct 1996), 326-330.

<sup>197</sup> Un estudio interesante sobre el efecto cangiante en fuentes y pintura Europea desde la Edad Media es: Abbie Vandivere y Mark Clarke, “Changing Drapery, Recipes and Practice” en Marc De Mey, Maximiliaan P.J. Martens y Cyriel Stroo, *Vision & Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck’s Time* (Bruselas: KVAB Press, 2012), 235-253.



**104. Comparación de la estructura pictórica con la que se representaron las telas cangiantes en las obras de Andrés de Concha. Arriba izquierda: *Los cinco señores*, detalles de la túnica de Jesús. Derecha: Detalle de *La Asunción de la Virgen*. Catedral de Cuautitlán. Abajo izquierda: sección transversal de *Los cinco señores*. Abajo derecha: sección transversal de *La Asunción de la Virgen*. Microscopio óptico, polarización, 50x.**

Las obras de Andrés de Concha también son congruentes en la manera de construir el modelado del color de las encarnaciones. En la muestra extraída de las manos de la Virgen, en el cuadro de *La Asunción* en Cuautitlán, identificamos que el tono rosado de la piel fue aplicado en dos capas. La primera es un estrato claro que funciona como color de fondo, mide entre 24 y 31 micras. Está conformada por una mezcla de blanco de plomo con abundantes partículas finas de tierra arcillosa color pardo rojizo y ocre. La segunda es una sucesión de veladuras traslúcidas hechas con una pintura diluida de tono más rojo. Su espesor máximo es de 14 micras y los pigmentos presentes en la matriz de blanco de plomo son el bermellón y la laca orgánica roja en baja

proporción. Para plasmar el volumen de las manos y trazar los detalles anatómicos se usó un tono más rojizo. En las luces y posiblemente asociado con una mayor cantidad de laca orgánica roja se identificó el uso de carbonato de calcio. Este material agregado como carga en una pintura al óleo, tiene la función de darle cuerpo y aumentar el carácter traslúcido de la película pictórica dado que su índice de refracción es igual al del medio. Una estructura similar para la fabricación y técnica de aplicación de los tonos de la encarnación la hemos identificado en *La Sagrada Familia con san Juan niño*, ahora en el acervo del Museo Nacional de San Carlos y en *El martirio de san Lorenzo*, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte (fig. 105).<sup>198</sup>



**105. Comparativo de las secciones transversales de tres muestras correspondientes a zonas de encarnación en los cuadros de Andrés de Concha *La Asunción de la Virgen de Cuautitlán*, *El Martirio de san Lorenzo* en la colección del Museo Nacional de Arte y *La Sagrada Familia con san Juan niño* en el acervo del Museo Nacional de San Carlos. Fotos de microscopio óptico campo oscuro y polarización, 10x.**

<sup>198</sup> Estas obras han sido analizadas por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Sobre el estudio técnico de *La Sagrada Familia con san Juan niño* ver: Pablo Amador, Pedro Ángeles, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “Y hablaron de pintores famosos de Italia”. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXX*, No. 92 (2008): 49-83.

La paleta de pigmentos empleados en *La Asunción de la Virgen* de Cuautitlán se compone de:<sup>199</sup>

- Blanco: albayalde o blanco de plomo (carbonato básico de plomo)
- Negro: negro de carbón
- Azul: azurita (hidroxicarbonato básico de cobre)
- Rojo: bermellón (sulfuro de mercurio), laca orgánica roja (posiblemente cochinilla) y minio o rojo de plomo (tetróxido de plomo)
- Amarillo: Amarillo de plomo estaño (estannato de plomo) y laca orgánica amarilla
- Tierras: pardo rojizo (arcilla) y ocre (hidróxido de hierro)
- Cargas traslúcidas: carbonato de calcio y cristales de silicatos de aluminio, magnesio y arsénico.

Hasta aquí he presentado evidencias materiales que apoyan la hipótesis de que todos los cuadros de Martín de Vos que se conservan en México pertenecían a una misma serie. Además he expuesto que su tecnología artística presenta coincidencias con la práctica usual de la pintura flamenca de su tiempo y que se trata de obras destinadas a la exportación desde su momento de creación. Aunque no hay mención específica sobre su comisión ni sobre el posible comercio de obras de Martín de Vos para el mercado abierto, sí creo que lo más probable es que hayan sido hechas a pedido, como telas enrollables capaces de ser transportadas y resistir un largo viaje.

Asimismo, se ha confirmado la sospechada atribución de *La Asunción de la Virgen* al sevillano Andrés de Concha, con base en un análisis comparativo de piezas de su obrador que han sido estudiadas desde el punto de vista de su técnica y materialidad.

## La estratigrafía del color en las obras de Martín de Vos: capas y pigmentos

El análisis científico de la estratigrafía de las capas pictóricas en las obras de Martín de Vos, ha revelado una técnica muy sólida y consistente. El colorido se construye a partir de un sistema de dos capas superpuestas que componen todos los elementos y figuras del cuadro, más la aplicación de los detalles: toques de pincel, luces altas y empastes. Dependiendo del área, puede haber o no, una veladura traslúcida como “baño” final del color. En general, los estratos pictóricos son abundantes en medio oleoso y en las zonas de veladuras

<sup>199</sup> Realicé la identificación de los pigmentos mediante las técnicas de microscopía óptica en el rango de luz visible y ultravioleta y microscopía electrónica de barrido con micro sonda de análisis químico elemental (MEB-EDX) con la colaboración de Manuel Espinosa Pesqueira del Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares. El montaje y pulido de las muestras en secciones transversales lo llevó a cabo Víctor Santos del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

con lacas orgánicas se identificaron agregados de carbonato de calcio y vidrio transparente que fungen como cargas inorgánicas para dar cuerpo, consistencia y brillo a la pintura.

En esta estructura de aplicación del color, la primera capa funciona como base o fondo y se constituye de un estrato grueso (de espesor variable entre 50 y 70 micras), texturizado y con tonalidad oscura. La segunda sección conforma el color que vemos en la superficie y con el que se trabajó el modelado y ajuste de las formas, ejecutándose con pinceladas claras y luminosas. Una vez que secó este sistema básico de dos estratos, se ejecutaron tanto los detalles y empastes con pintura espesa (la capa pictórica alcanza hasta 200 micras en los contornos de las bandas del faldellín del arcángel Miguel) como las veladuras o capas de pintura adelgazada mediante la adición de gran cantidad de medio y diluyentes (su espesor alcanza apenas las 10 micras). Los detalles aplicados a pincel en los cuales se deja evidente la impronta y trayectoria del arrastre de la herramienta los vemos, por ejemplo, en las altas luces de las pupilas de los ojos y en las uñas de los personajes, los brillos de joyas y flores, las hojas de los árboles, los acabados anatómicos de vellos, lagrimales y párpados y comisuras de labios, todos aplicados sobre un fondo de color ya seco. Las veladuras más evidentes están localizadas en las zonas de sombra. Las hay pardas rojizas sobre las encarnaciones y de colores profundos y oscuros, con mucho pigmento negro, sobre los paños. Este color se funde mediante el arrastre de una brocha suave, de cerdas largas que “mueve” las capas para garantizar una integración en los límites del color.

He observado que este efecto de “barrido” es una marca típica del taller de Martín de Vos pero sobre ello y la construcción de las formas en las obras del artista analizadas tanto en México como en Amberes se abundará más adelante, por ahora, este apartado describirá la materialidad del color, la naturaleza de los pigmentos presentes en las capas pictóricas y las mezclas más características de la paleta del pintor antuerpiense.

A manera de contrapunto, contamos con el análisis técnico del cuadro de *La Sagrada Familia* perteneciente al acervo del Museo de Gante, útil para comparar con las obras de Martín de Vos en México y profundizar en el estudio de los modos de aplicación del color y el tipo de pigmentos presentes. Aquí se establecerá hasta donde sea posible, los vínculos y las relaciones cromáticas entre las cinco obras mexicanas y la obra de Gante.<sup>200</sup>

## Los pigmentos azules y amarillos

Se tomaron muestras de los paños y vestimentas azules en los personajes de los tres cuadros de Cuautitlán y los dos que alguna vez pertenecieron al acervo de la catedral de México. En todas las pinturas hay únicamente dos pigmentos de color azul: el esmalte y la azurita. El esmalte es un pigmento artificial, un vidrio coloreado con mineral de

<sup>200</sup> Folie, Kockaert y Verloo, “La ‘Sainte Parenté’ de Martín de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand”, 231.

cobalto.<sup>201</sup> La azurita es un mineral, compuesto de carbonato de cobre básico.<sup>202</sup> Entre los siglos XVI y XVII Holanda era el centro productor más importante de esmalte en Europa, aunque también había una extensiva industria en Venecia vinculada con los talleres de producción de vidrios y cerámicas esmaltadas.<sup>203</sup>

El proceso de obtención del vidrio involucra una matriz de arena silíceo que se mezcla y funde a altas temperaturas con óxidos metálicos y uno o más fundentes como el carbonato de sodio anhidro, el carbonato de potasio o sales alcalinas presentes en las cenizas de los árboles. Dependiendo de las materias primas empleadas para la obtención del vidrio se puede rastrear la región de donde procede el material. Hay un tipo de esmalte producido a partir de vidrio potásico hecho con cenizas de árboles, que se relaciona con los talleres del norte de Europa y otro pigmento cuya matriz es de vidrio sódico, derivado de la utilización de arenas con restos de plantas marinas, propio de los talleres venecianos.<sup>204</sup> El ejemplar usado por Martín de Vos es de procedencia “flamenca” ya que el análisis químico por microscopía electrónica de barrido arrojó contenidos de carbón, oxígeno, silicio, potasio, calcio, hierro, cobalto y arsénico, lo que es indicativo de que además de los componentes asociados con el mineral de cobalto, la *frita* con la que se preparó el pigmento estaba compuesta de un vidrio potásico.

En los cuadros de Martín de Vos, las vestimentas de los personajes centrales dentro de todas las composiciones están pintadas fundamentalmente con esmalte mientras que los paisajes, el follaje y algunos elementos en los fondos fueron plasmados con azurita. Este uso selectivo de los pigmentos azules apunta a una preferencia claramente estética pero también a una preocupación por el costo del material. En la época, la azurita era un pigmento más caro que el esmalte y ambos se vendían en el mercado en distintas calidades. En el caso de la azurita, el color se relacionaba con la pureza del mineral. Respecto al esmalte, el vidrio se producía en varias tonalidades: gris, violeta, rosa, verde. En ambos pigmentos, el tamaño de partícula influye en el color del material: mientras más grande la granulometría, más intenso, saturado y brillante el tono.

<sup>201</sup> Los principales yacimientos del mineral de cobalto se encuentran en Noruega y en Alemania. Sus componentes elementales son: cobalto, níquel, arsénico, hierro y oxígeno. Sobre las propiedades físico químicas del pigmento ver: Bruno Mühlethaler y Jean Thyssen, “Smalt” en *Artists’ Pigments. A handbook of Their History and Characteristics 2*, ed. Ashok Roy (Washington: National Gallery of Art/Oxford University Press, 1993), 113-130.

<sup>202</sup> Rutherford J. Gettens y Elisabeth West Fitzhugh, “Azurite and Blue Verditer” en *Artists’ Pigments. A handbook of Their History and Characteristics 2*, ed. Ashok Roy (Washington: National Gallery of Art/Oxford University Press, 1993), 23-35.

<sup>203</sup> Marisa Gómez, Ruth Chércoles y Margarita San Andrés, “Los azules de cobalto” en *Fatto d’Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, eds. Marián del Egido y Stefanos Kroustallis (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), 273-291.

<sup>204</sup> Marika Spring, “Raphael’s Materials: Some New Discoveries and their Context within Early Sixteenth-Century Painting” en Ashok Roy y Marika Spring (editores), *Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome* (Florenca: EU-ARTECH/Nardini, 2007), 84-85.

De entre todos los cuadros, llama la atención el color azul de la armadura del arcángel Miguel en la obra perteneciente a la catedral de Cuautitlán. Ahí se detecta un uso abundante de esmalte en dos calidades derivadas del tamaño de partícula. Hay un esmalte de partícula grande y color muy intenso y otro más bien apagado, cerúleo. Estas diferencias se relacionan con el proceso de comercialización del material ya que el esmalte más económico era el más pulverizado. Al ser mezclado con el aglutinante oleoso crea capas con poco poder cubriente. El esmalte grueso genera una pintura saturada y con mucha textura debido a que se requiere de gran cantidad de aceite para englobar las partículas y formar una película.

En las obras de Martín de Vos, el esmalte grueso se emplea para generar los fondos texturizados y conferir realismo a la superficie táctil de las telas como se ve en las sombras de los pliegues de la túnica del arcángel Rafael y en la vestimenta de san Pedro. También se prefiere como material para dar el acabado del color, ya que las pinceladas finales de la armadura del arcángel Miguel son de tonalidad saturada y brillante.<sup>205</sup> Por el contrario, en *Tobías y el ángel* el color del esmalte es grisáceo-violeta, los contenidos de cobalto, arsénico y hierro en las partículas de pigmento son menores en proporción a las del esmalte en los cuadros de Cuautitlán. Esto sugiere que el taller de De Vos contaba con una amplia variedad de tonalidades azules a disposición de la paleta del artista (fig. 106).



**106. Paños azules en las vestimentas de San Pedro y de los arcángeles Miguel y Rafael en las pinturas de Cuautitlán y de la catedral de México. Izquierda: Martín de Vos, *San Pedro*, catedral de Cuautitlán. Centro: Martín de Vos, *San Miguel arcángel*, catedral de Cuautitlán. Derecha: Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, catedral de México.**

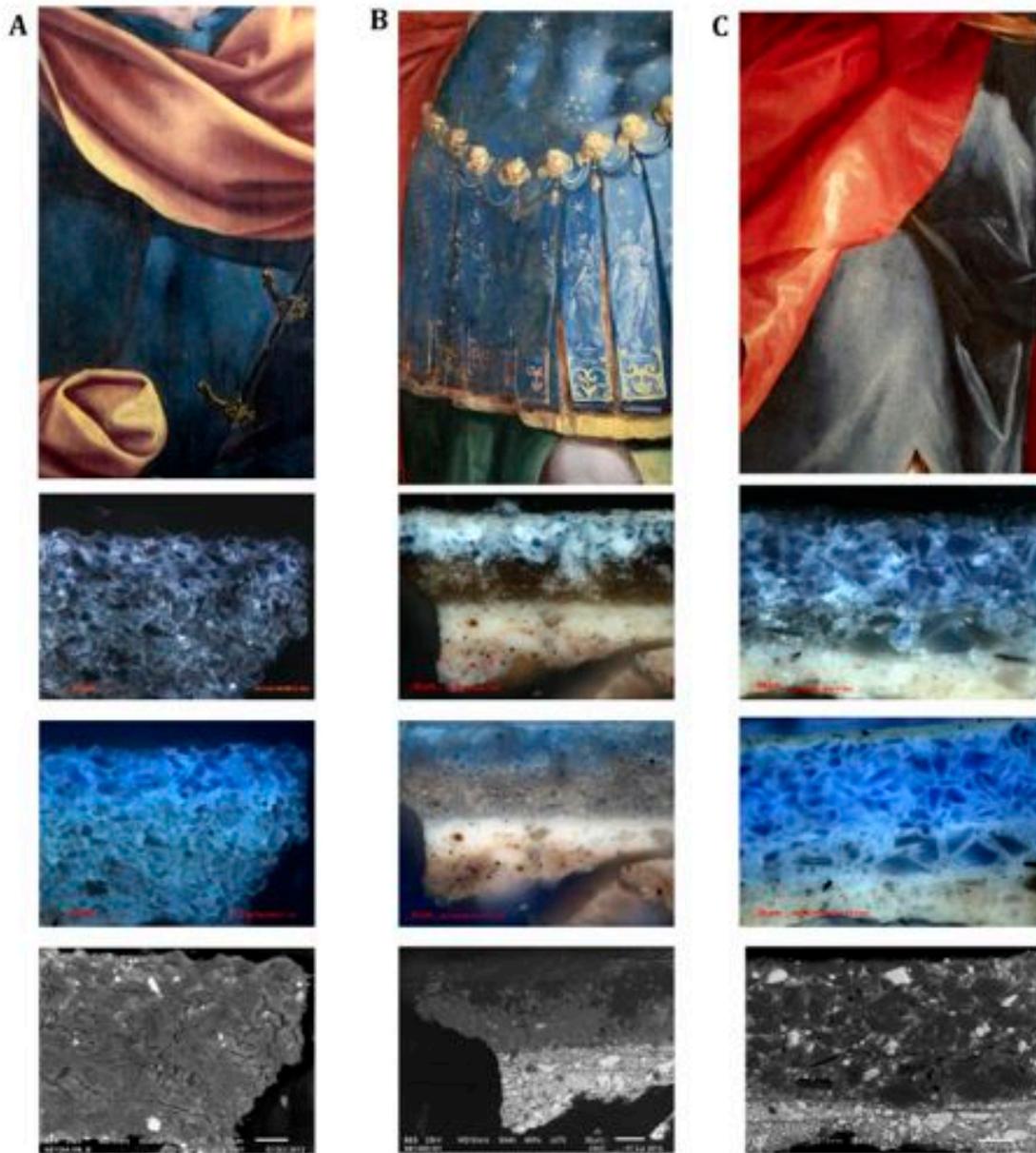
<sup>205</sup> No descarto la posibilidad de que las sombras de la armadura de San Miguel presenten en su composición una mezcla de esmalte con índigo. Desafortunadamente, este colorante natural no puede ser identificado con los métodos de análisis de materiales empleados en la presente investigación.

El esmalte en mezcla con el óleo se degrada radicalmente con el paso del tiempo. La estructura química del pigmento se ve alterada al formarse jabones derivados de complejos de coordinación entre los ácidos grasos del aceite y los iones de potasio de la matriz vítrea de las partículas del material.<sup>206</sup> En la superficie de las pinturas, este efecto es perceptible a simple vista, se traduce en zonas pardas, oscurecidas y mates. Todas las obras de Martín de Vos presentan este fenómeno de alteración del color.

En los mismos ejemplos señalados arriba, es decir, en el fondo de color en la armadura del ángel Miguel y en la base del modelado de las túnicas del ángel Rafael y el apóstol Pedro, vemos áreas pardas y traslúcidas que han perdido su aspecto prístino. En cambio, las pinceladas que todavía conservan su tonalidad azul son las que presentan abundante contenido de albayalde o blanco de plomo, pigmento que genera una barrera con la que se inhibe la reacción de degradación del vidrio de cobalto.

Las secciones transversales de las muestras en áreas azules de esmalte demuestran que las capas internas donde el pigmento está mezclado con el aceite se han vuelto pardas y oscuras, impidiendo al espectador conocer cómo fue el color original. Cabe destacar que este es un proceso irreversible (fig. 107).

<sup>206</sup> Marika Spring, Catherine Higgitt y David Saunders, "Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt" *en National Gallery Technical Bulletin* 26, (2005): 56-70.



107. Secciones transversales analizadas bajo microscopía óptica luz visible, ultravioleta a 365 nm y microscopía electrónica de barrido de los puntos de muestreo en paños azules donde se aprecia la estructura de dos capas, la primera con el esmalte degradado grisáceo y la segunda en la que el pigmento conserva su color. A, túnica de san Pedro. B, armadura de San Miguel Arcángel. C, túnica del arcángel Rafael en la zona de luz de un pliegue.

Por otro lado, la azurita de bello color y tamaño de partícula fina está integrada en las capas pictóricas verdes y azules verdosas de los paisajes, mezclada siempre con amarillo de plomo estaño. Este último es un pigmento artificial que tradicionalmente se ha producido en los talleres de cerámicas vidriadas; está identificado como uno de los materiales esenciales en la paleta de los artistas europeos desde el siglo XIV y hasta el XVIII. Lo hay de dos tipos dependiendo su proceso de obtención. El amarillo de plomo estaño tipo I se consigue al calentar óxido de plomo y dióxido de estaño a temperaturas entre 650 y 800 °C. El tipo II resulta de agregar arenas silíceas a la mezcla.<sup>207</sup> Su color es claro, brillante y con buen poder cubriente. En las obras de Martín de Vos se ha identificado solamente el pigmento de tipo I (fig. 108).



**108.** Izquierda, detalle de los tonos verdes y azules de azurita y amarillo de plomo estaño en el paisaje del cuadro de *San Pedro*, catedral de Cuautitlán. Derecha, microfotografía microscopio óptico de una muestra del paisaje, polarización, 50x.

En la pintura de San Juan escribiendo el Apocalipsis, el verde del vestido del ángel Rafael presenta una estructura de color muy similar hecha a partir de azurita, un poco de esmalte, albayalde y amarillo de plomo estaño tipo I. Esta obra ha sido objeto de varias restauraciones a lo largo del tiempo y la más importante fue realizada una vez que la pieza ingresó al acervo del Museo Nacional de Virreinato. Ahí se sometió a una consolidación de estratos pictóricos con cera resina (una mezcla de cera de abejas y resina dammar que es el exudado natural derivado de árboles de la especie *Dipterocarpaceae* del sureste asiático).<sup>208</sup> Este proceso de restauración es invasivo y muy severo para las pinturas al óleo ya que implica el frotamiento y presión de la superficie

<sup>207</sup> Hermann Kuhn, "Lead Tin Yellow" en Ashok Roy (editor), *Artists' Pigments. A handbook of Their History and Characteristics*, 83-112.

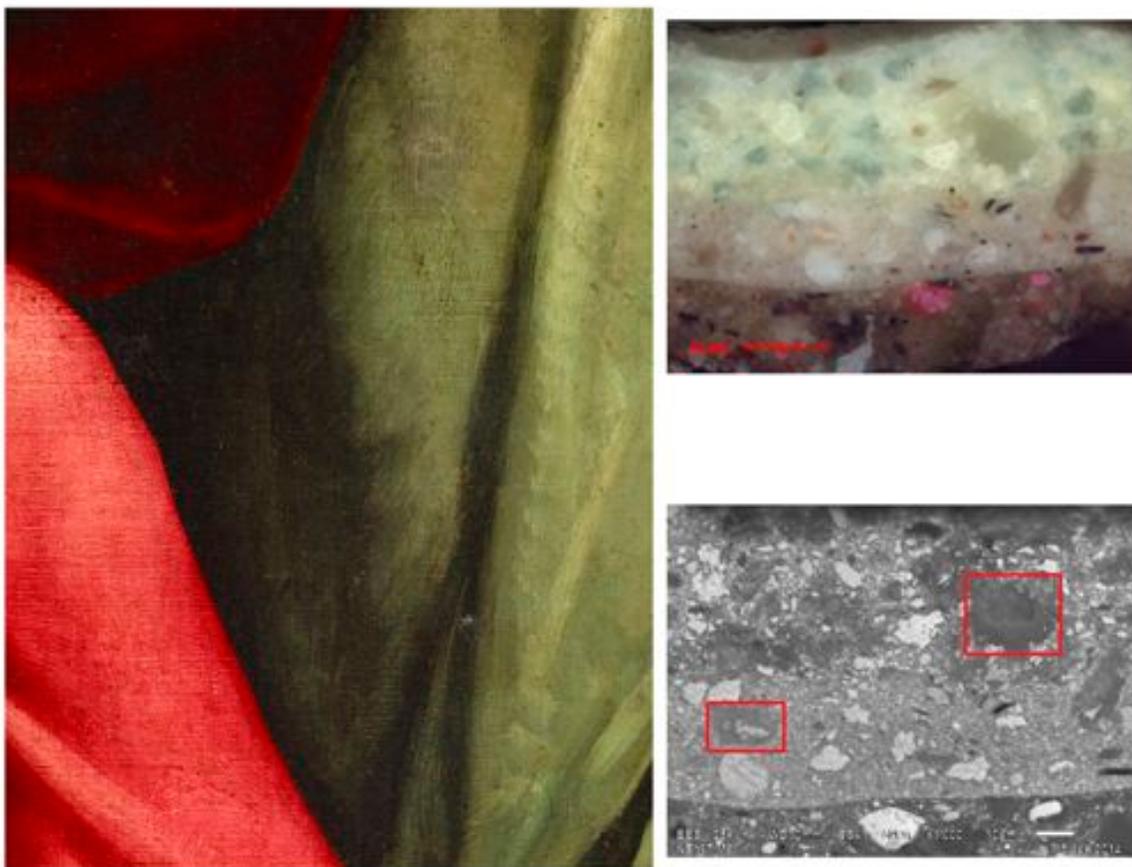
<sup>208</sup> "Dammar" en *CAMEO: Conservation and Art Materials Encyclopedia Online*, Museum of Fine Arts, Boston. Disponible en: <http://cameo.mfa.org/wiki/Dammar>, consultado en mayo de 2015.

de la pintura con una plancha a muy altas temperaturas.<sup>209</sup> La estructura pictórica de la obra se impregna completamente de cera, lo que se traduce en una alteración de las cualidades estéticas de la obra, observadas sobre todo, en la saturación del color y en el aplanado de la textura superficial de la tela y la policromía del cuadro. En particular, *San Juan escribiendo el Apocalipsis* presenta un oscurecimiento de la tonalidad de la imprimatura, que como se mencionó atrás, es una mezcla de albayalde o blanco de plomo con todos los pigmentos de la paleta del artista que quedaron suspendidos en el disolvente con el que limpiaba sus pinceles.

Al analizar los materiales constitutivos del color verde en el vestido del arcángel Rafael en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, detectamos un fenómeno de alteración del albayalde y del amarillo de plomo estaño. Al igual que ocurre con el esmalte, los pigmentos de plomo han sufrido una degradación en la que se forman jabones por interacción con los ácidos grasos del aglutinante oleoso. En las secciones transversales, el albayalde y el amarillo de plomo estaño tipo I alterados aparecen como regiones amorfas que han perdido su color, su poder cubriente y su estructura cristalina (fig. 109).<sup>210</sup> Es posible que el calor y los materiales grasos implicados en el proceso de reentelado a la cera resina hayan incrementado la alteración de los pigmentos. Esta es una línea de investigación que vale la pena desarrollar ya que paulatinamente al paso del tiempo, las pinturas sufrirán una mayor pérdida de color.

<sup>209</sup> Sobre el método de reentelado a la cera resina ver: Mireille te Marvelde “Wax-resin lining” en *Conservation of Easel Paintings*, 424-433.

<sup>210</sup> Sobre el fenómeno de alteración de los pigmentos de plomo ver: Catherine Higgitt, Marika Spring y David Saunders, “Pigment-medium Interactions in Oil Paint Films containing Red Lead or Lead-Tin Yellow” en *National Gallery Technical Bulletin* 24, (2003): 75-95.



109. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, detalle y sección transversal del vestido verde del ángel. Arriba, microscopía óptica con polarización lambda donde se ven las inclusiones de albayalde y amarillo de plomo estaño con saponificación, 50x. Abajo, imagen de electrones retrodispersados a 1000x donde se registran las regiones amorfas en las zonas que corresponderían a una inclusión del pigmento.

## Los paños rojos, violetas y amarillos de lacas orgánicas

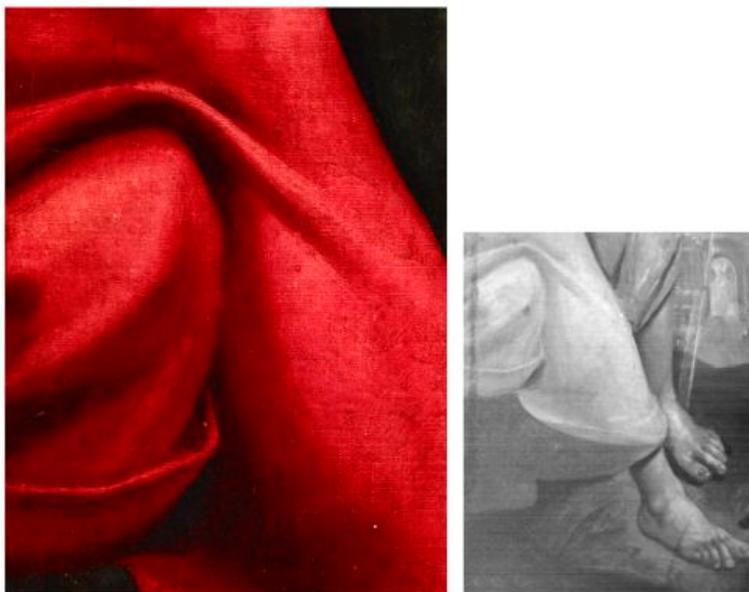
El paño de san Pedro es una tela tornasolada que va del negro al rojo-violeta oscuro en las sombras, pasando por un tono naranja brillante que termina en amarillo en las zonas de luces altas. La estructura del color se construye también a partir de dos capas pero las transiciones tonales fueron yuxtapuestas con diferentes mezclas en paleta. Cuando

se analizó este paño mediante reflectografía infrarroja destacó la manera en la que el artista aplicó brochazos paralelos, con trazos largos y cargados de pintura para crear los pliegues. Hay mucho negro de carbón en las sombras por ello en los reflectogramas se ven tan marcadas las pinceladas (fig. 110). En la zona de sombras se detectó una sucesión que consiste en un fondo de color grueso compuesto por pigmentos cubrientes y de colores saturados e intensos, que queda debajo de una capa de color rica en medio, más delgada, translúcida y brillante. El estrato opaco del fondo mide entre cincuenta y sesenta micras y está hecho a partir de una mezcla de hematita con negro de carbón y un poco de albayalde o blanco de plomo. El baño translúcido se constituye fundamentalmente de laca orgánica roja.



**110. Martín de Vos, *San Pedro, Cautitlán*. Detalle de los pliegues del manto en luz visible y reflectografía infrarroja.**

Este sistema de superposición de una capa translúcida encima de una opaca se identificó también en el manto del apóstol en la obra *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. Ahí el fondo de color es una mezcla de hematita, minio o rojo de plomo, laca orgánica roja y negro de carbón mientras que la capa que modela los pliegues se compone de abundante laca orgánica roja con bermellón y albayalde. Las sombras fueron aplicadas con veladuras de laca pura y un poco de negro de carbón (fig. 111).

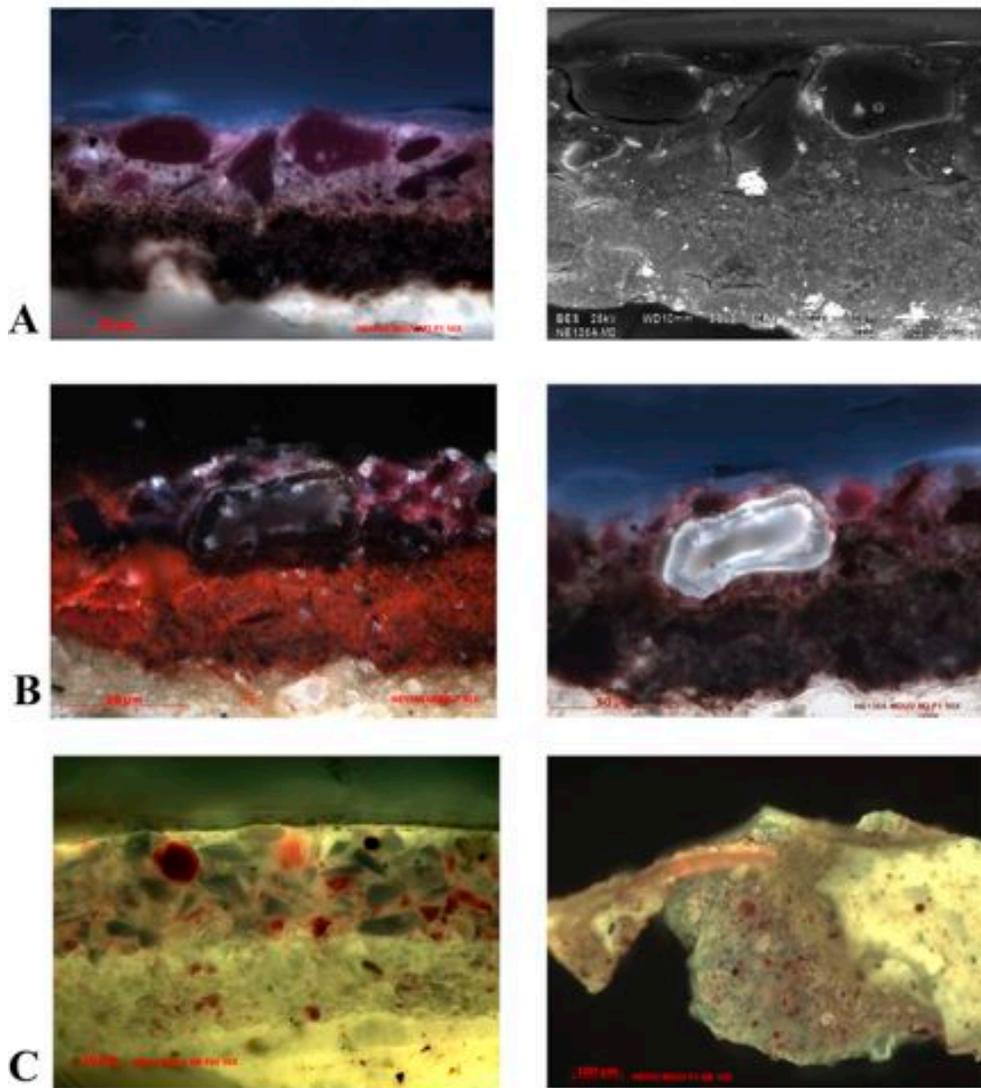


**111. Detalle del paño rojo de la vestimenta del apóstol san Juan bajo luz visible (izquierda) y reflectografía infrarroja (derecha).**

En toda la serie de pinturas de Martín de Vos estudiadas se identificó el empleo abundante de laca roja de dos tipos, una de color rojo carmín brillante que bajo luz ultravioleta fluoresce color violeta oscuro y la otra de tonalidad rojo-naranja cuya fluorescencia es naranja. De manera desafortunada, no se realizó el análisis de identificación del colorante presente pero sí se hizo un estudio de los elementos químicos y la morfología de la laca. Este material se distingue en las secciones transversales porque las partículas tienen un halo perimetral y bordes rasgados, observados bajo microscopía electrónica. En sus contenidos elementales se identificó sodio, aluminio, silicio, fósforo, azufre, cloro y potasio. Estos elementos químicos se relacionan con el proceso de obtención de la laca: el sustrato del colorante debe tratarse de alumbre potásico (alúmina amorfa hidratada y sales del álcali de carbonato de potasio), mientras que el cloro, azufre y fósforo podrían indicar que la fuente del colorante pudo haber sido un insecto.

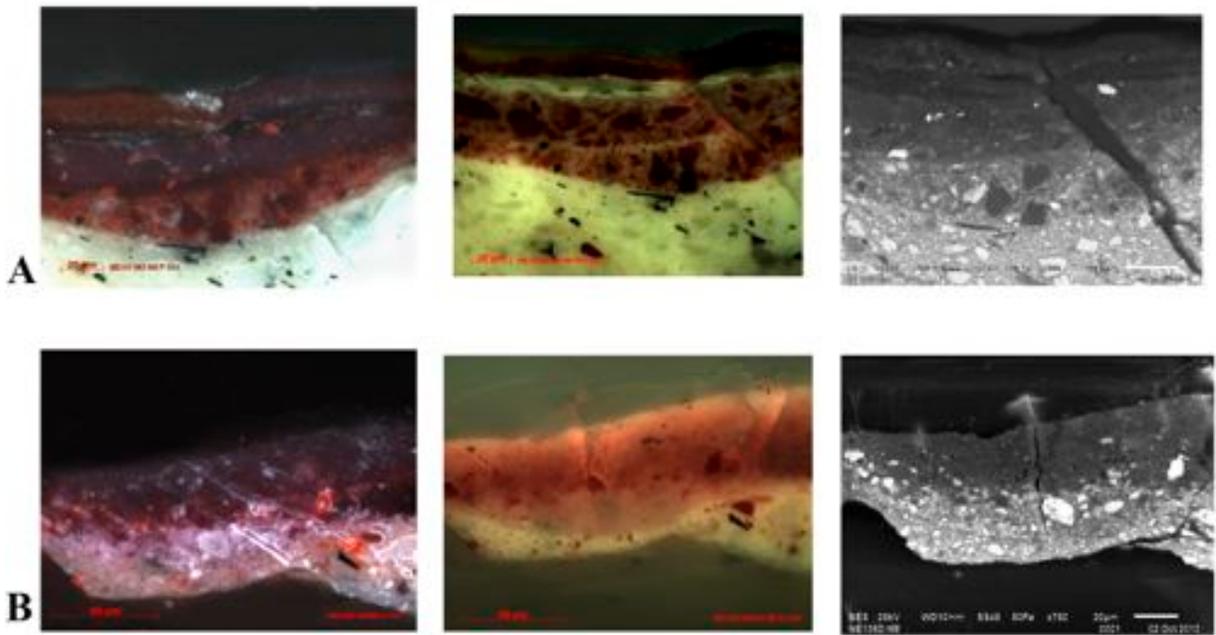
De igual modo, en la muestra de la tela violeta de la túnica de Tobías se identificó abundante laca roja de dos tipos, una oscura, de partícula amorfa y bordes rasgados y la otra del tipo que se diluye en la matriz cuya fluorescencia es naranja brillante. Entre las partículas de laca y esmalte que forman el violeta, se descubrió un hilo grueso teñido con el color de la laca que, considerado en adición a los contenidos elementales de azufre en el material, permiten inferir que el pigmento laca pudo haber sido obtenido a partir de la disolución de telas de lana teñidas con un colorante animal, procedimiento que ha sido estudiado como una de las prácticas usuales de la época (fig. 112).<sup>211</sup>

<sup>211</sup> Jo Kirby, Marika Spring y Catherine Higgitt, "The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate", *National Gallery Technical Bulletin 26*, (Londres, 2005): 71-87.



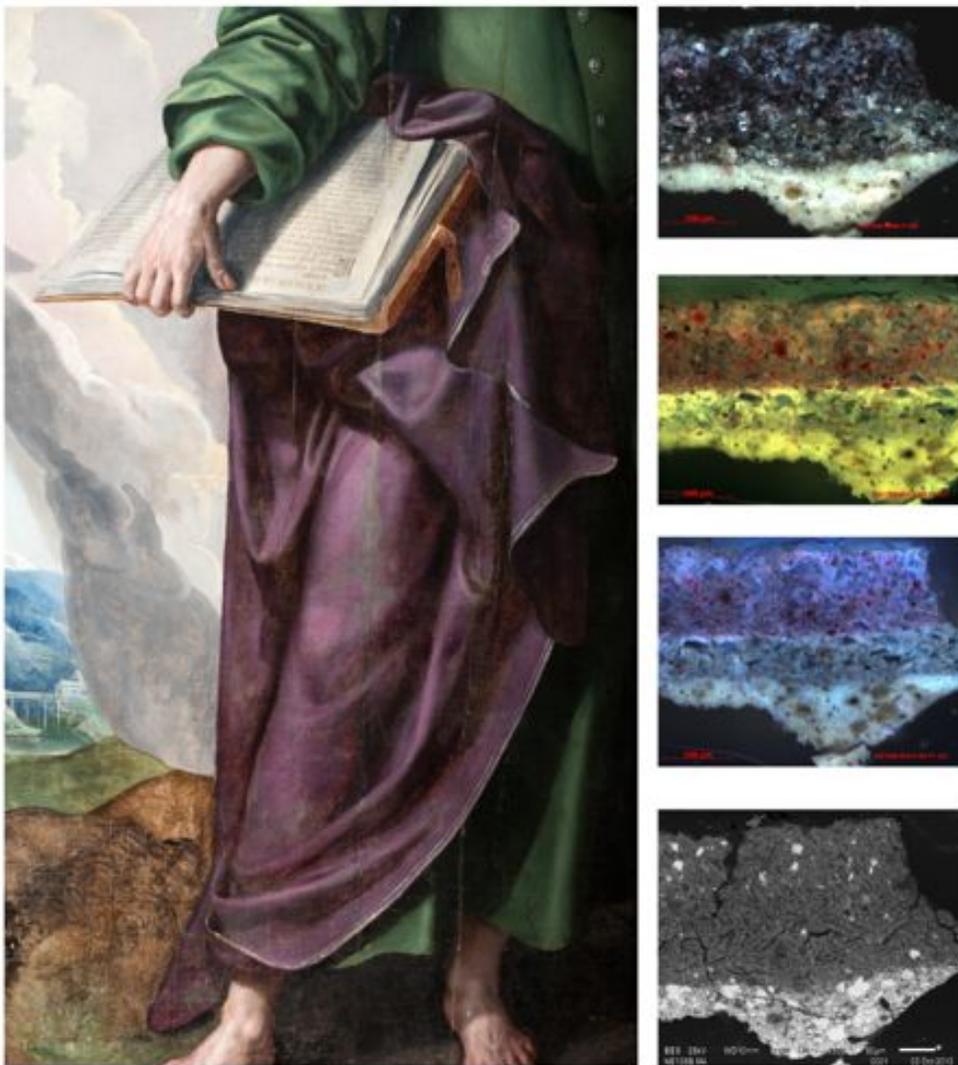
112. A. Sección transversal del manto de san Pedro donde se aprecian las partículas de laca color rojo oscuro con halo perimetral bajo luz visible e imagen de electrones retrodispersados en microscopía electrónica de barrido. B. Vista transversal de un hilo integrado en la capa superficial del color que conforma el manto de san Pedro, microscopía óptica luz visible y ultravioleta 395-440 nm. C. Mezcla de laca roja y esmalte en la túnica violeta de Tobías donde se descubrió un hilo teñido. A la izquierda, microscopía óptica bajo luz ultravioleta de la sección transversal y a la derecha, el hilo que excede el material que compone el núcleo de la muestra.

También los paños rojos de los ángeles son áreas plasmadas a partir de capas traslúcidas ricas en laca orgánica. En la vestimenta del arcángel Rafael hay una estratigrafía compleja de tres capas, la primera es de color rojo claro, compuesta por una mezcla de albayalde o blanco de plomo, laca orgánica roja de tono carmín y bermellón. La segunda es oscura pero de color rojo-rosado, casi no tiene blanco de plomo y hay dos tipos de laca, una que se disuelve en la matriz de tono anaranjado y la otra, son las partículas rojo oscuro de bordes rasgados. Encima de esta, hay una veladura traslúcida, menor a diez micras, compuesta de laca de color naranja (fig. 113). En este estrato se identificó mayor cantidad de calcio asociado al colorante. Las cargas de carbonato de calcio están presentes en todas las pinturas de Martín de Vos, dentro de diversas capas pictóricas. Por ejemplo, se identificaron en el color rojo del paño ondulado de san Miguel y pareciera que su función es dar cuerpo y mayor transparencia a la pintura ya que el carbonato de calcio tiene el mismo índice de refracción del medio oleoso y por lo tanto, es imperceptible.



**113. A. Manto del ángel Rafael con la superposición de tres capas ricas en laca orgánica roja. B. Paño rojo de san Miguel Arcángel. Izquierda, microfotografía luz visible; centro, microfotografía ultravioleta 395-440 nm. Derecha, imagen de electrones retrodispersados en microscopio electrónico de barrido.**

En el manto de san Pablo, el sistema de colorido parte de una base oscura color azul intenso, conformada de esmalte azul y escasa tierra parda. Encima, el tono violeta se consiguió mediante una mezcla de laca orgánica roja con esmalte azul, enriquecida con albayalde en las pinceladas correspondientes a las luces y con carbón en las regiones de sombra (fig. 114).

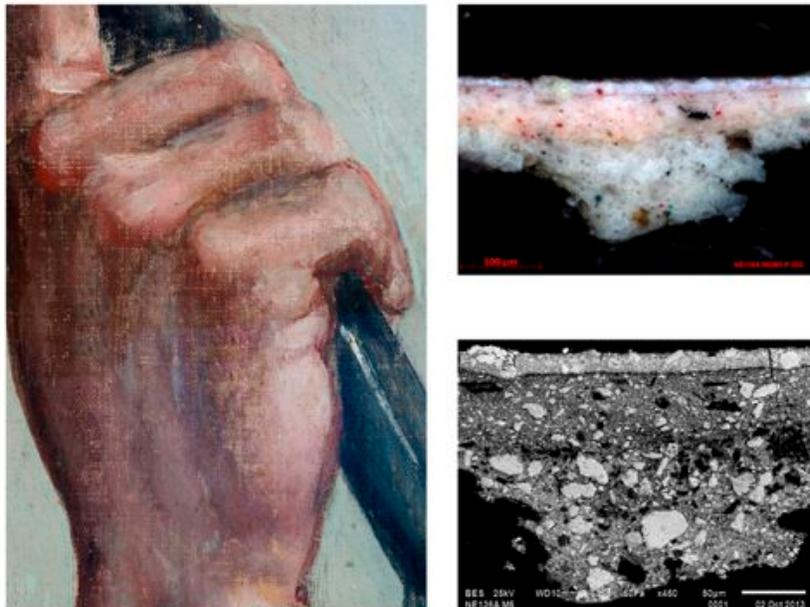


**114.** Martín de Vos, *San Pablo*, Catedral de Cuautitlán. Muestra del manto violeta en sección transversal, luz visible, polarización 20x y radiación ultravioleta a 395-440 nm y 365 nm. Abajo: imagen de electrones retrodispersados (MEB), 300x.

## Las encarnaciones

La manera de dar colorido a las encarnaciones también es muy consistente en todas las obras de Martín de Vos en México. En la mano derecha de san Pedro vemos un tono base de color naranja claro compuesto por una mezcla de gran variedad de pigmentos: albayalde, laca orgánica roja, rojo de plomo o minio, tierra roja, esmalte y bermellón. Este último material, es un compuesto de sulfuro de mercurio y constituye uno de los colores más brillantes de la paleta. Se usó moderadamente, sobre todo para modelar los detalles anatómicos de las figuras y en las pinceladas que dan color a labios, párpados y mejillas. Como se mencionó atrás, también está presente en el llamativo paño rojo del apóstol en la obra *San Juan escribiendo el Apocalipsis*.

En la encarnación de san Pedro, la pintura fue mezclada en paleta y se extendió en la superficie del cuadro en una sola intención o campaña. Una vez seca la capa, se aplicaron las luces mediante veladuras claras donde hay abundante albayalde y amarillo de plomo estaño tipo I. La tonalidad rosada de la piel se consiguió agregando bermellón y dos tipos de laca orgánica roja, una de tonalidad carmín-violeta y la otra rojo-naranja (fig. 115). Vale la pena señalar que en comparación, también en el cuadro de *La Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Gante, las encarnaciones se acabaron con veladuras fluidas y traslúcidas de tonos claros.



**115. Detalle de una muestra de la mano del apóstol san Pedro en la que se ve el frente de secado entre el fondo de color y la veladura con la que se plasmaron los detalles anatómicos. Derecha arriba, microscopía óptica polarización, 20x. Derecha abajo: imagen de electrones retrodispersados (MEB), 450x.**

Asimismo, en la representación de la piel de san Pablo y del arcángel Miguel se identificó una estratigrafía de dos capas que parte de los tonos oscuros hacia los claros. El color de base consiste en una mezcla neutra, rica en laca roja y bermellón que una vez estando seca, fue recubierta por pinceladas con las que se detalló la anatomía empleando pintura más clara, con mucho albayalde y bermellón, un poco de tierra parda rojiza, laca orgánica roja y azul esmalte. Los toques de color con los que se crearon las luces fueron aplicados de manera suelta, moviendo en húmedo la pintura (fig. 116).



**116. Martín de Vos, *San Pedro y San Miguel Arcángel*, Catedral de Cuautitlán. Mosaico comparativo de las muestras correspondientes a la encarnación donde se aprecia la estructura de dos capas pictóricas de albayalde, laca orgánica roja, bermellón y escasa tierra parda. Arriba microscopía óptica luz visible, 50x. Abajo: imágenes de electrones retrodispersados (MEB), 850x y 750x.**

## Los empastes

Durante el estudio técnico de los cuadros de Cuautitlán se observó que los contornos del faldellín del arcángel Miguel fueron creados mediante empastes oscuros, hechos con una pintura densa y oleosa. Se tomó una muestra de esta zona y se encontró que el núcleo del empaste se conforma de una gruesa pasta de carbonato de calcio. Este material está aglutinado con cola animal. Llama la atención que el principio de aplicación de este efecto plástico corresponde más con el de los relieves y brocados aplicados en el trabajo sobre madera, propio de las esculturas y marcos policromados. Sin duda, el efecto que buscaba el artista era el de proyectar con realismo la tira de piel de la vestimenta. La misma solución se observó en algunas obras de Martín de Vos en colecciones de Amberes, por ejemplo, en la vestimenta de un soldado que asiste al bautismo del Rey de Silcha, en el panel lateral del retablo de los viejos arbalateros en la colección del KMSKA, también las tiras y decoraciones de la armadura son empastes proyectados, lo mismo el fuego de la vela donde el realce es mayor, poniendo énfasis en su calidad táctil (fig. 117).



117. Izquierda: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, Catedral de Cuautitlán, México. Detalle del faldellín de la armadura con los contornos pardos empastados y la sección transversal de la muestra en microscopía óptica y electrónica de barrido, en la que se aprecia que la matriz del empaste está compuesta de una pasta de carbonato de calcio. Derecha: Martín de Vos, *Bautismo del rey de Silcha*, 1590, KMSKA, Amberes, detalle del empaste en la vestimenta del soldado y en la flama de la vela.

Por ahora, se puede afirmar que los pigmentos presentes en las obras de De Vos son los típicos empleados en el arte de la época. Una paleta semejante se ha identificado, por ejemplo, en el *Ecce Homo* de Maerten van Heemskerck, retablo fechado en 1544: blanco de plomo, negro de carbón, tierras roja y amarilla, amarillo de plomo estaño, bermellón, azurita, esmalte, verde de resinato de cobre y al menos un tipo de laca orgánica roja. Además de cargas de vidrio transparente y blanco de huesos.<sup>212</sup>

Para terminar este apartado, se presenta una tabla comparativa entre los pigmentos identificados en los cuadros de Martín de Vos pertenecientes a colecciones mexicanas y *La Sagrada Familia* del Museo de Gante. Si bien de entre todo el *corpus* de pinturas de Martín de Vos en colecciones europeas solamente *La Sagrada Familia* ha sido sometida a un estudio de técnica y materiales (publicado en 1995), todavía estamos lejos de contar con la información suficiente que permita definir por completo la paleta empleada por el obrador del artista.

Como se ve en la tabla, las principales diferencias radican en los pigmentos verdes y las cargas agregadas a las capas pictóricas. Estas disparidades se relacionan con el tipo de análisis científico para la caracterización material empleado en cada caso y las restricciones asociadas con el muestreo selectivo. Ya que la identificación de pigmentos en los cuadros en México descansa únicamente en el análisis de las secciones transversales por medio de microscopía óptica y electrónica de barrido, desconocemos la naturaleza de los materiales en las áreas donde no se tomaron muestras.<sup>213</sup> Por ejemplo, aunque no se identificó resinato de cobre en alguna sección transversal, es posible que el pigmento esté presente en el follaje de los árboles en *Tobías y el ángel* y en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, toda vez que mediante el registro por reflectografía infrarroja y radiación ultravioleta se detectaron zonas muy opacas, respuesta característica del resinato de cobre bajo estas longitudes de onda.

<sup>212</sup> Woollett, Szafran y Phenix, *Drama and Devotion, Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*, 51-62.

<sup>213</sup> Dentro del proyecto de investigación CONACYT CB2012/179601 "Historias de Píxel. Metodología interdisciplinaria para el estudio de la técnica pictórica, materiales y conservación en la pintura de la Nueva España", el equipo de investigación a cargo del Dr. José Luis Ruvalcaba del Instituto de Física de la UNAM llevó a cabo la caracterización de materiales de todas las obras de Martín de Vos por medio de técnicas portátiles no destructivas con lo que será posible conocer los elementos y compuestos químicos presentes en zonas extensas de las pinturas. Los resultados de estos análisis aún no están disponibles para consulta.

Color	Martín de Vos, <i>La Sagrada Familia</i> perteneciente al Museo de Gante <sup>214</sup>	Martín de Vos, <i>San Pedro, San Pablo y San Miguel Arcángel</i> , catedral de Cuautitlán	Martín de Vos, <i>San Juan escribiendo el Apocalipsis</i> , Museo Nacional del Virreinato y <i>Tobías y el ángel</i> , catedral de México
<b>Amarillo</b>	Amarillo de plomo estaño tipo I	Amarillo de plomo estaño tipo I Laca orgánica amarilla	Amarillo de plomo estaño tipo I Laca orgánica amarilla <sup>215</sup>
<b>Azul</b>	Azurita Esmalte	Azurita Esmalte	Azurita Esmalte
<b>Rojo</b>	Bermellón Laca orgánica roja Tierra roja	Hematita Bermellón Laca orgánica roja color carmín-violeta Laca orgánica rojo-naranja Minio o rojo de plomo	Bermellón Laca orgánica roja color carmín-violeta Laca orgánica rojo-naranja
<b>Pardo</b>	Tierra amarilla rojiza Ocre	Tierra arcillosa con contenidos de hierro, magnesio, fósforo, potasio, calcio y silicio.	Tierra arcillosa con contenidos de hierro, magnesio, fósforo, potasio, calcio y silicio. Ocre
<b>Blanco</b>	Albayalde o blanco de plomo	Albayalde o blanco de plomo Blanco de huesos <sup>216</sup>	Albayalde o blanco de plomo
<b>Negro</b>	Carbón	Carbón	Carbón
<b>Cargas inorgánicas</b>		Carbonato de calcio Vidrio transparente	Carbonato de calcio Vidrio transparente
<b>Verde</b>	Resinato de Cobre Malaquita	—	—

<sup>214</sup> Los análisis de identificación llevados a cabo fueron microscopía óptica de secciones transversales y pruebas microquímicas. Ver: Folie, Kockaert y Verloo, “La ‘Sainte Parenté’ de Martín de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand”, 211 – 231.

<sup>215</sup> Aunque no ha sido posible caracterizar y confirmar el tipo de laca presente, su presencia se advirtió en muestras de *San Pedro*, *San Miguel Arcángel* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, debido a la fluorescencia amarillo verdoso que tiene el material bajo microscopía óptica ultravioleta.

<sup>216</sup> Este pigmento fue identificado sólo en la obra *San Miguel Arcángel* mediante microscopía óptica y MEB-EDX. Son partículas redondeadas, opacas, blancas o ligeramente pardas en cuya composición elemental encontramos carbón, oxígeno, flúor, aluminio, silicio, fosforo y calcio.

## Sobre las firmas e inscripciones

En el catálogo de la exposición sobre arte flamenco, organizada por el Museo Nacional de Arte en 2011, los especialistas belgas Valérie Herremans y Nico Van Hout ahondaron en las diferencias del uso del color y en el dominio técnico del pincel entre los cuadros de Martín de Vos en México y en Amberes, aclarando que jamás hicieron una inspección directa de las piezas.<sup>217</sup> En el mismo catálogo, el historiador del arte, César Manrique, plantea la posibilidad de que las pinturas de Cuautitlán hubieran sido hechas por un artista novohispano: “Otra posibilidad es que las pinturas hayan sido realizadas en la Nueva España de la mano de artistas locales reconocidos, inspirados en los grabados flamencos después de Maerten de Vos”.<sup>218</sup>

No cabe duda de que el estudio del cromatismo de las obras de arte realizado a distancia o sobre reproducciones fotográficas conlleva el riesgo de engañar la mirada.

Sobre las similitudes o diferencias del uso del color entre los cuadros de Martín de Vos en México y en la región de lo que antaño ocupó el territorio conocido como Flandes, me extenderé más adelante. Mientras tanto, abordaré el otro cuestionamiento hecho por los estudiosos sobre la autoría de los cuadros de Martín de Vos en México, que radica fundamentalmente en la inconsistencia ortográfica de la inscripción-firma presente en el cuadro de *San Miguel Arcángel*. Este “error de ortografía latina” fue destacado enfáticamente Francisco de la Maza en 1971, argumentando que Martín de Vos, “gran maestro de Amberes”, no podía haberlo cometido.

El texto, en efecto, está escrito a pincel con letras itálicas mayúsculas en la esquina inferior derecha del cuadro que dice: MERTINO DE VOS ANTUPIECIS INVENTOR ET FECIT ANNO 1581, y debiera decir *Antuerpiensis* (fig. 118).

Francisco de la Maza pensaba que la firma había sido alterada por un copista que repasó las letras:

*No es que esta firma no sea la original, pues está sobrepuesta, sobre aquélla. No es que se haya tratado de falsificarla sino de no dejarla perder.*<sup>219</sup>

<sup>217</sup> Valérie Herremans y Nico Van Hout, “La influencia de los Países Bajos meridionales en la pintura de la Nueva España” en *Arte Flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Cat. exhib. Museo Nacional de Arte*, Ciudad de México, 1 de marzo-27 de mayo de 2012 (México: Boozar Books, 2012), 51.

<sup>218</sup> César Manrique Figueroa, “Las pinturas de Cuautitlán de Maerten de Vos. Nuevas visiones, nuevas perspectivas” en *Arte Flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes*, 70.

<sup>219</sup> De la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, 35-36.



118. Detalle de la inscripción en la esquina inferior derecha de san Miguel. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.

Las observaciones y preocupaciones de Francisco de la Maza fueron intuitivas y resultaron acertadas, ya que estaba consciente del estado de conservación de las pinturas y sus alteraciones históricas. Es posible que haya tenido un acceso cercano y el goce de una observación detallada de los cuadros, pues solamente así pudo ver la sobre posición de letras que, sin duda, le habrían parecido de hechura reciente.

En 2012 realizamos un análisis microscópico de la obra con el que registramos cada una de las letras que componen la firma. Hoy podemos asegurar que las pinturas fueron parcialmente repintadas en el siglo XIX, momento en el que se enmarcaron y se sometieron a una drástica limpieza de su superficie. Asimismo, el análisis mediante fluorescencia de rayos X (XRF) realizado sobre la inscripción permitió confirmar que la signatura fue “repasada” con una tinta amarilla que intentaba reproducir los rasgos originales del texto.

En efecto, el texto original fue hecho con un material en el que predomina el pigmento conocido como amarillo de plomo estaño – como se mencionó atrás, se trata de un compuesto de estannato de plomo que fue usado en el arte desde el siglo XIV y hasta antes del siglo XIX–, mientras que los trazos sobre puestos fueron aplicados con amarillo de cromo, un pigmento que se comenzó a usar después del año 1800.<sup>220</sup> Ya no hay duda de la alteración de la inscripción, sin embargo, los trazos decimonónicos repiten con bastante cercanía el texto subyacente. El “restaurador” no inventó nada y además el uso incorrecto del latín es original (figs. 119 y 120).

<sup>220</sup> *CAMEO: Conservation and Art Materials Encyclopedia Online*. Disponible en [http://cameo.mfa.org/wiki/Chrome\\_yellow](http://cameo.mfa.org/wiki/Chrome_yellow) (consultado en abril de 2014)

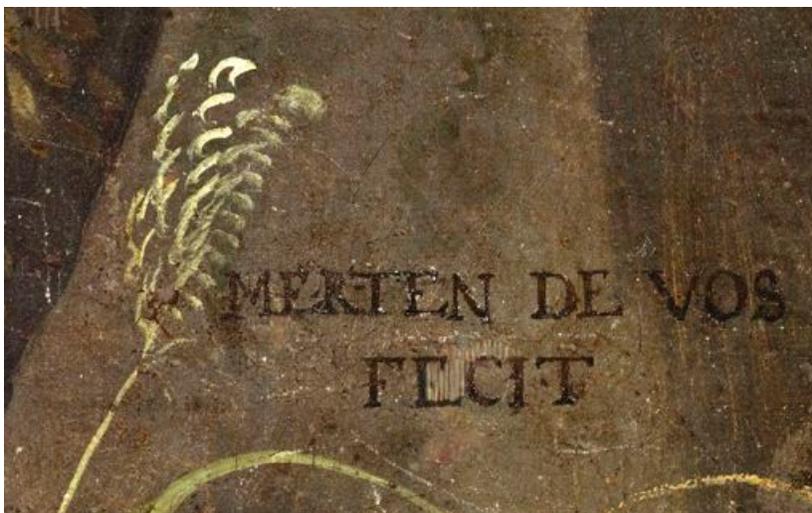


**119. Macrodetalle de la fecha en la inscripción de la obra de Martín de Vos *San Miguel Arcángel* en Cuautitlán.**



**120. Microfotografías de los números en la inscripción presente en el cuadro de *San Miguel Arcángel* de la catedral de Cuautitlán donde es evidente el repinte decimonónico realizado con una pintura de color amarillo intenso.**

Es cierto que las firmas de las pinturas de Martín de Vos en México son heterogéneas. El cuadro con el tema de *San Juan escribiendo el Apocalipsis* que actualmente pertenece a la colección del Museo Nacional del Virreinato, está firmado en la esquina inferior derecha, con letras itálicas y una pintura negra que se confunde con el follaje del fondo. Ahí dice: *Merten de Vos Fecit* (fig. 121).



**121. Detalle de la firma en el cuadro de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Virreinato.**

Se llevó a cabo un registro microscópico de esta firma, ya que la caligrafía dibujada en color negro y las grandes áreas faltantes obligaban a sospechar de su originalidad. Lo que pudo verse es que las craqueladuras y agrietamientos de la capa pictórica –que se han formado con el paso del tiempo– están presentes en todos los estratos de la pintura, incluida la firma. Además, las abrasiones que se han generado en las partes más altas del relieve de la tela, dejando ver los hilos ya sin color, ocurren igualmente dentro de las letras. El análisis elemental por fluorescencia de rayos X no arrojó la presencia de ningún elemento que pudiera asociarse con pigmentos de épocas posteriores al cuadro. Por todo lo anterior, no me queda duda de que es una inscripción original (fig. 122).



**122. Microfotografías digitales de súper resolución de las letras E y V en la firma de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*.**

Entonces, ¿a qué se debe el hecho de que las pinturas de Martín de Vos tengan firmas tan distintas? ¿Es ésta una característica que se presenta solamente en los cuadros de De Vos conservados en México? ¿Los cuadros en Amberes son homogéneos en la manera de firmar del autor? ¿Qué pasó con su autoridad en el uso del latín?

Para contestar estas preguntas me parece necesario partir de una digresión sobre la manera de firmar de Martín de Vos en el conjunto de su producción. He elaborado una base de datos con todos los cuadros y series de pinturas que se conocen actualmente, pertenecientes a colecciones públicas y privadas, para realizar un cotejo. Para empezar, es significativo que todas las obras que están firmadas o tienen inscripciones presentan variables en el nombre del artista; las posibilidades que he identificado son: *Martínus*, *Martíno*, *Merten*, *Mertino*, o incluso se firma sólo con las iniciales *MdeV* o *MDV* (fig. 123).

En la literatura sobre el artista, las referencias al nombre tampoco son homogéneas ya que la ortografía del nombre está determinada por la nacionalidad de los autores de cada texto: *Martín*, *Merten*, *Maarten* o *Maerten*. La autorizada pluma de Karel van Mander escribió la entrada a la biografía del artista empleando el nombre de *Marten de Vos*. En contraste, en el testamento del pintor, firmado en 1603, dice *Mertten de Vos*, según el texto paleográfico del documento escrito en neerlandés, aunque otros documentos de archivo escritos en el mismo idioma emplean la designación *Merten* y *Martyn*. Por su parte, los documentos en latín, ofrecen las versiones de *Martínus* y *Martíni*.<sup>221</sup> Este fenómeno es común ya que hasta antes del siglo XVIII, la escritura y los apelativos nominales no estaban estandarizados.



**123. Detalles de firmas.**

**Izquierda:** Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. **Derecha:** Martín de Vos, *El Juicio Final*, óleo sobre tabla, 263 x 262, firmado 1570, colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>221</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 372-379.

Si como lo afirmó Francisco de la Maza, la “incongruencia iconográfica” en la inscripción de la pintura de san Miguel arcángel, perteneciente a la iglesia de Cuautitlán, radica en un error ortográfico, no se trata del único caso. Al revisar cuidadosamente las firmas presentes en las pinturas de Amberes, noté que la obra de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*, hoy en la colección del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) de Amberes, también tiene una corrección en el texto. Al igual que ocurre en el cuadro en México, la escritura del lugar de creación de la imagen tiene otro error que fue corregido, pero que el paso del tiempo se ha ocupado de develar. Originalmente decía: *antwerpiencis*. Con la corrección, la *c* fue cambiada por la letra *s* (figs. 124 y 125).



124. Detalle de la obra de Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*. La inscripción completa dice:  
ROBYCOLIVM CR...O FECIT  
MERTEN DE VOS  
ANTWERPIENSIS φ D LXXXX.



**125. Acercamiento a la inscripción en el borde de la alfombra. Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, KMSKA, Amberes.**

El tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado* fue una de las comisiones más importantes que le hizo el gremio de los viejos arbalesteros a Martín de Vos para la catedral de Amberes. Es un óleo sobre tabla de grandes dimensiones (345 x 124 mts) y su iconografía reproduce pasajes de la leyenda de san Jorge, santo patrono del gremio, según la narración de Santiago de la Vorágine. En el panel central, una figura colosal de Cristo resucitado se eleva victorioso sobre el cadáver de un dragón, la esfera celeste según el modelo ptolemaico, con la tierra en el centro del universo, y el cráneo de Adán. A sus lados, san Jorge vestido como miliciano romano de alta jerarquía, vigoroso defensor del Cristianismo, ondea su estandarte victorioso y en el extremo opuesto, la princesa de Silcha, alegoría de la iglesia triunfante con las manos en el pecho, actitud de una virgen pudenda. Como tronos y cimientos de la iglesia, san Pedro y san Pablo se arrodillan en la parte baja de la composición, portando sus atributos – la llave y la espada– y sosteniendo sendas ediciones latinas de los textos bíblicos. San Pablo muestra las *Actas de los romanos* (*Romanos*: 6) y San Pedro, las *Actas de los Apóstoles* (*Actor*: Z) (fig. 126).



126. Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*, tríptico del gremio de los viejos arbalateros, 1590, óleo sobre tabla, 347 x 280 cm.

Por todo lo anterior, las faltas o fallas reiteradas en las firmas, sus difusas correcciones o las múltiples formas de escribir el nombre de Martín de Vos, no pueden considerarse determinantes para definir la autoría de una pintura. Entonces, las preguntas que se derivan de este problema son: ¿qué tanto las estructuras del idioma vernáculo discutían con el latín del humanismo? O bien, ¿cuántas inscripciones en los cuadros de la época fueron escritas por la mano iletrada del obrador? Y sobre todo, pese a sus esfuerzos enfáticos por presentarse como un *pictor doctus*, ¿hasta qué punto Martín de Vos puede considerarse un verdadero humanista, es decir, alguien con conocimientos de latín clásico?<sup>222</sup>

En el *Retrato de la Familia Anselmus*, pintado en 1577, Martín de Vos plasmó una larga inscripción en latín dentro de una cartela renacentista simulando los cueros recortados de un cabrío. El texto escrito con letras doradas, conmemora la felicidad y concordia de la parentela formada por Antonio Anselmi, su esposa y dos niños pequeños, al modo de un epitalamio o epigrama nupcial. El texto registra las fechas de nacimiento de los cuatro miembros, siendo 1536 y 1555 las del padre y la madre, 1575 la del hijo mayor y 1576, la fecha de la pequeña bebé retratada con apenas un año (fig. 127):

<sup>222</sup> Aquí se usa el término humanismo como lo explicó Baxandall refiriéndose a las personas que durante los siglos XIV, XV y XVI leían y escribían en latín clásico e incluso, en griego. Ver: Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450* (Madrid: Visor, 1996), 17.



127. Detalle de la inscripción latina. Martín de Vos, *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, óleo sobre tabla, 103 x 166 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas.

CONCORDIAE  
 ANTONII ANSELMII ET  
 IOANNAE HOOFTMANS,  
 FELICIQ, PROPAGINI,  
 MARTINO DE VOS PICTORE DD  
 NATVS EST ILLE ANN. MDXXXVI. DIE IX FEBR.  
 VXOR ANN. MDLV. D. XVI. DECEMBR. LIBERI.  
 AEGYDIVS ANN. MDLXXV. XXI. AVGVSTI.  
 IOANNA ANN. MDLXXVI. XXVI. SEPTEMBR.

El patrocinio de la obra fue de Antonio Anselmi, uno de los comerciantes más importantes de Amberes, cuya esposa era la hija de Gillis Hooftman, el propietario de un buque mercante del que se conocen registros del traslado de mercancías hacia Portugal y los territorios españoles. En 1569, Hooftman tomó la responsabilidad de encuadernar y comerciar el atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, en el cual participó Martin de Vos.<sup>223</sup> Gracias a la relevancia de esta obra, Benito Arias Montano, encargado entonces de llevar a cabo la edición de la *Biblia Regia* en el taller de Christophe Plantin en Amberes, consiguió para Ortelius que el rey Felipe II lo nombrara “Geographus regius”.<sup>224</sup>

Por primera vez, en formato de libro, los 38 mapas de Ortelius circularon por los principales puertos europeos ya que eran un recurso no solo del reconocimiento geográfico para la orientación en la navegación, sino como mecanismo simbólico de control geopolítico. En esta edición del atlas, por sus aptitudes para componer grupos narrativos, Martín de Vos estuvo comisionado para dibujar los 22 medallones que rodean el mapa de la Tierra Santa con la narración a color de la vida y peregrinaje de Abraham: *Abrahami Patriarchae Peregrinatio et Vita*. De acuerdo con Van den Broecke, se imprimieron sólo 10 ejemplares de este mapa en la edición de 1590 y otros 25 para la edición de 1595 (fig. 128).

<sup>223</sup> M. van den Broecke, *Ortelius Atlas Maps. An Illustrated Guide* (Houten: Hes & De Graaf, 2011).

<sup>224</sup> Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, 18.



128. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1590.

Por una noticia documental fechada el 3 de diciembre de 1568, también se conoce la participación de Antonio Anselmi como testigo en la ceremonia de bautismo de la hija de Pieter Panhuis, socio de Hooftman. Ahí se hizo referencia al mercader como “nuestro enlace en Sevilla”<sup>225</sup>.

En su atento retrato de la familia, De Vos pintó a Antonio Anselmi como un hombre de letras, sentado a la mesa se acompaña de tinta y plumas, y porta en su mano derecha una nota recién escrita. Es posible que la pintura haya sido un obsequio del artista pero el texto debió dictarlo el mismo Anselmi. Es un hecho que Martín de Vos estaba vinculado con el círculo de humanistas y comerciantes en Amberes (fig. 129).

<sup>225</sup> Van Der Meer, “Het album amicorum van Aegidius Anselmo, Kleinzoön van de Antwerpse reder Hooftman”, 9-11.



129. Martín de Vos, *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, óleo sobre tabla, 103 x 166 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas.

La verosimilitud en la representación y el dominio de la técnica para las creación de texturas en los encajes, terciopelos y sedas de las lujosas vestimentas que lucen los personajes; las calidades de las superficies en donde nos engaña la transparencia del florero de vidrio, el brillo de las piedras preciosas, la iridiscencia de las perlas y ornamentos, y la reproducción de las cosas con un realismo descriptivo congruente con el momento en que ocurre la escena, convierten a este cuadro en un ejemplo muy elocuente del género del retrato flamenco colectivo. Nótese el ramo de flores que reúne más de una veintena de especies reales pintadas como apuntes recientes tomados del natural. Este detalle es un antecedente que anuncia el éxito que tendrían las naturalezas muertas plasmadas con gran realismo en el arte de los Países Bajos durante el siglo XVII.

La imagen captura el interior doméstico como lo haría la cámara fotográfica: es justo cuando la pequeña Ioanna abraza su amuleto protector, un diente de zorro engarzado en oro,<sup>226</sup> o ese “minuto después” de que un pájaro se posara sobre el hombro del niño Aegydius, mientras un saltamontes brincaba sobre su vestido (fig. 130).

Este modelo de representación, característico de la pintura de los Países Bajos, es como lo expone Svetlana Alpers, resultado de la

<sup>226</sup> Susan Koslow, “Law and Order in Rubens’s Wolf and Fox Hunt” en *The Art Bulletin*, LXXVIII, no. 4 (diciembre 1996): 686.

mirada atenta del artista flamenco y una tradición descriptiva en la que la discriminación de cada cosa, el subrayar la identidad individual o la obtención de un valor táctil en los elementos, contribuían al conocimiento del mundo. El retrato, más que cualquier otro género, está en el centro de la atención pictórica del arte del norte de Europa y sus resultados descriptivos tenían la misma inmediatez con que la hoy opera una cámara fotográfica.<sup>227</sup>



130. Detalles en el *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577.  
Fotos: Elsa Arroyo, 2013.

En el recorrido a través de la obra de Martín de Vos observé también que existen series no firmadas, pero en donde la autoría se confirma con la colocación de un autorretrato como ocurre en el programa del castillo de Celle. En el contexto de la pintura de los Países Bajos, durante el periodo de la Reforma, algunos artistas integraban su autorretrato como una forma de inscribirse dentro de los hechos de la historia narrada. Como género, la pintura de historia fue una estrategia de los artistas para hacer propaganda política, o bien, para criticar o tomar partido legítimo o ilegítimo sobre el uso de las imágenes.

<sup>227</sup> Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 78.

En el caso del cuadro con el sugerente tema de Moisés mostrando las tablas de la Ley de Martín de Vos, se puede ver al artista entre un grupo de gente de todas las épocas y personajes alegóricos: apóstoles, personajes vestidos como romanos y otros como judíos. También hay retratos de familias ataviados a la moda flamenca del siglo XVI, todos participando de la lectura de los diez mandamientos según el libro del Éxodo (Éxodo:20), pero representados no ante el castigador Jehová sino precisamente a la manera del sermón a los gentiles o a los bienaventurados y en donde se congrega “un ciclo de la vida”, la diversidad del mundo (fig. 131).



131. Martín de Vos, *Moisés mostrando las tablas de la Ley*, 1575, óleo sobre tabla, 152 x 238cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent.

Esta escena se ha interpretado como una manera de aludir a la práctica de los sermones a cielo abierto, previos a la “Furia iconoclasta” de 1566, que tenían lugar en las afueras de Amberes y en donde los clérigos protestantes hablaban en contra de las practicas católicas, la misa, la venta de indulgencias y el uso de las imágenes (fig. 132).<sup>228</sup>

<sup>228</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 76-78.



132. Crispijn van den Broeck,  
*Prédicas reformistas en el campo*  
 (Versammlungen der  
 Reformierten auf einer großen  
 Wiese mit bewachten Zugängen),  
 Inv. 15472, En: Sammlungen.  
 Albertina Collections. Disponible  
 en:  
[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[15472\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[15472]&showtype=record)  
 consultada en noviembre de  
 2014.

En un espacio de catorce metros de largo por nueve metros de ancho, la capilla del palacio de Celle fue comisionada en 1563 por el duque luterano William of Brunswick- Lüneburg (1535-1592). Para la escena central del tríptico en el altar, Martín de Vos pintó *La Crucifixión* donde se aprecia la fecha en que se terminó la obra y la firma del artista: F MERTHEN DE VOS ANTVERPYENCIS AÑO 1569.<sup>229</sup> El programa atribuido al obrador de De Vos se conforma de 24 pinturas pero sólo *La Crucifixión* está firmada. No se conoce contrato que permita conocer los detalles de la comisión, lo único seguro es que las pinturas fueron enviadas desde Amberes y, en Celle, un grupo de artistas locales terminaron el trabajo decorativo de esa capilla.<sup>230</sup>

<sup>229</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 270.

<sup>230</sup> Kathrin Schellenberg, "Kleinod in Celle, Kunsthistorische Einblicke in die Schlosskapelle" en *Die Celler Schlosskapelle*, ed. Juliane Schmieglitz-Otten (München: Hirmer Verlag GmbH, 2012), 106.

En el lado noroeste de la capilla, justo en el primer nivel, a la entrada del acceso al asiento del Duque hay un panel lateral que representa el momento después del diluvio universal y donde el artista se retrató entre los seres que se salvaron tras la inundación. Mientras otros personajes muestran gestos de desesperación y tristeza, el pintor, vestido a la moda de un gentilhomme, con jubón negro y cuello corto de lechuguilla color blanco, se insertó ahí como una figura introductoria o presentador en contacto visual con el espectador, apuntando con su dedo pacificador el desarrollo de la escena (fig. 133).



**133. Autorretratos en las obras**  
*Moisés leyendo las tablas de la Ley Utrecht*, Museum Catharijneconvent y en *La Inundación*, capilla del castillo de Celle.

La fisonomía de Martín de Vos es inconfundible. La cara ovalada, afilada todavía más por una barba apuntada, el cabello rizado, la nariz larga y aguileña y las cejas redondas y cortas, también fueron capturados en el busto oval que dibujó Joseph Heinz (1564-1609), y que posteriormente grabó Sadeler, según las firmas que se alcanzan a leer en los pedestales de las pilastras (fig. 134). Por la edad que aparentan los rasgos, el retrato debió hacerse en la época en que Martín de Vos quedó nombrado decano del gremio de San Lucas, es decir, en 1571.<sup>231</sup>

<sup>231</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 24.



134. Maerten de Vos, The Collection Online, The Metropolitan Museum of Art  
Disponible en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398983>, consultada en noviembre de 2014.

## Composición y representación: las figuras monumentales y el paisaje en los cuadros de Martín de Vos

Se conocen dos series de estampas con el tema del apostolado, grabadas según dibujos de Martín de Vos.<sup>232</sup> En esos conjuntos los santos ocupan casi la totalidad del espacio pictórico; son figuras monumentales que se proyectan al frente o parecieran detenerse justo al borde de la composición. En las pinturas de *San Pedro* y *San Pablo* de Cuautitlán, el propio formato opera como una “ventana” en donde el rompimiento de gloria sirve de telón de fondo del momento representado. En una de las series de grabados, modelo que antecede a las pinturas, destaca la presencia fingida de un enmarcamiento arquitectónico.

De acuerdo con Thomas Puttfarcken, el marco, el borde o generalmente el formato de la pintura constituye, en sí mismo, el principio fundamental del orden compositivo. Como estructura, existe antes de la planeación de la composición y, por ello, la determina.<sup>233</sup> En los cuadros de De Vos, el peso de la efigie o su “invasión” del primer plano se intensifica por la sensación que genera el escenario natural en el fondo. Al abrirse las nubes, como al descorrerse una cortina, el espectador se integra al circuito de la visión de la imagen de devoción y aparece, se revela, la *Iddea* divina. Sobre la función de los cortinajes como instrumentos para representar la revelación, contamos con el convincente argumento de Leonardo da Vinci, según ha sido estudiado por Hans Belting:

*When the costly curtains were drawn back, he said in a subtle word play, the divine conception of the painting (the Iddea) appears as if alive, being the divine person (Iddio) in the ideal of beauty (idea) thus uniting religion and art in one.*<sup>234</sup>

En los apóstoles de Martín de Vos el acomodo de los elementos compositivos responde a una perspectiva que no es la de Alberti, con un punto de fuga en el horizonte sino la de Vedreman De Vries, dibujante flamenco, donde los puntos de distancia se multiplican permitiendo al ojo una variedad de vistas, de izquierda a derecha y de dentro hacia fuera del formato (fig. 135 y 136).<sup>235</sup>

<sup>232</sup> Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700* (Maarten de Vos, XLIV), 37 y 18.

<sup>233</sup> Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800* (New Heaven: Yale University Press, 2000), 6.

<sup>234</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994), 481.

<sup>235</sup> Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, 57-59.



Izquierda: Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.  
 Derecha: Johannes Sadeler I y Raphael Sadeler I (atribución), *San Pablo*, grabado, 33.1 x 22.5 cm.



136. Serie de Cristo, la Virgen y los doce Apóstoles, grabados de Adrian Collaert, 1592. Fuente: : *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, 18 y 177.

*San Pedro* y *San Pablo* son imágenes heroicas, figuras corpulentas, una demostración de virtud y no propiamente escenas narrativas. A diferencia de otros santos monumentales insertos en complejas composiciones de Martín de Vos, como son los óleos con escenas relativas a san Marcos, en la Iglesia de Santiago de Amberes o el retablo que presenta a santo Tomás rodeado de apóstoles en el acervo del Museo de Bellas Artes de Amberes (KMSKA), las pinturas de los apóstoles de Martín de Vos en Cuautitlán no desarrollan ninguna acción congruente con su iconografía, no exaltan los sentimientos del alma y tampoco miran hacia sus atributos como para dar una señal al espectador (fig. 137).



**137. Martín de Vos, escena central del tríptico de *La incredulidad de Santo Tomás durante su restauración*, óleo sobre tabla, 1574, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA), Amberes.**

Son figuras estáticas e impasibles para mostrarse como esculturas exentas. Los cuerpos masivos y sólidos, plasmados según el canon de la pierna derecha flexionada como compete a la postura clásica, tienen una proporción alargada de 8.5 cabezas de altura. La referencia a su carácter escultórico procede, sin lugar a dudas, de la serie de estampas grabadas, donde se ve a los santos y a Cristo como Salvador del Mundo, colocados dentro de una columnata de soportes de mármol con capitel corintio. El arquitrabe y zócalo que no terminan indican una sucesión continua de las efigies en exhibición y en este mismo sentido, un

espacio intemporal con claras referencias a los tratados de Vignola y Palladio.<sup>236</sup>

En la serie de estampas de Cristo con la Virgen y los doce apóstoles, las figuras aparecen rodeadas de nubes, al igual que en los cuadros de Cuautitlán. En términos de composición, las nubes operan como una manta o techumbre que refuerza el efecto de perspectiva y al mismo tiempo, modulan la oposición justamente de eso que ocultan.<sup>237</sup> Al igual que ocurre en las imágenes de la Ascensión de Cristo, las nubes marcan la distancia entre el cuerpo de Jesús y los apóstoles que asisten a la escena desde el nivel del suelo. Las nubes actúan como una metáfora de la invisibilidad de Dios.

En las obras de Martín de Vos las nubes se plasmaron como cúmulos oscuros, cargados de agua, que se vuelven más claros y ligeros conforme se abre el espacio celeste. La nube es como lo ha explicado Victor I. Stoichita, la parte visible del cielo, instrumentos de la Revelación que se ubican en el límite de la relación entre lo visible y lo sacro e invisible.<sup>238</sup>

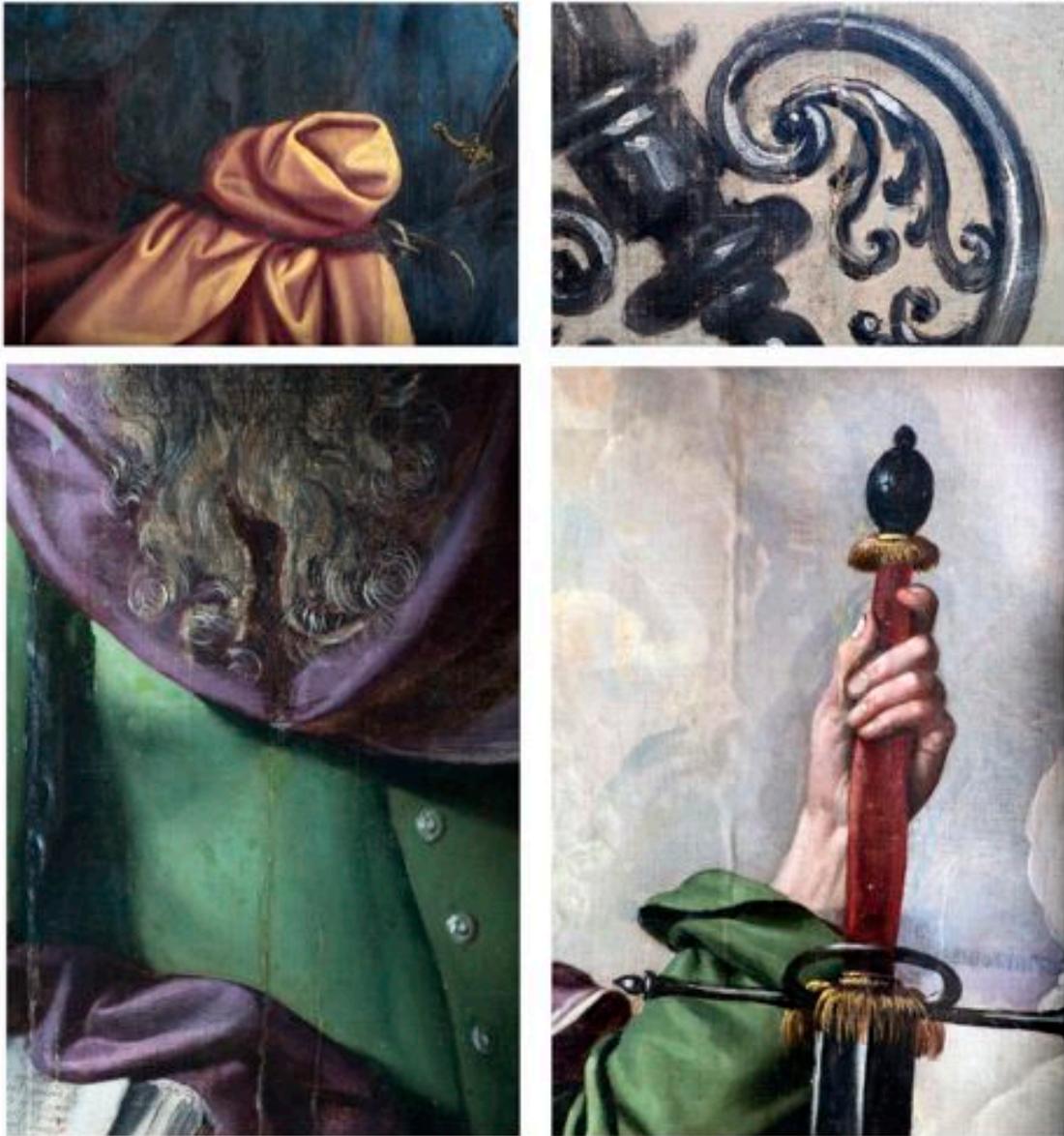
En *San Pedro* y *San Pablo*, la luz y el color definen la verosimilitud de las telas, la suavidad de las nubes y las texturas de los objetos. El manto de *San Pedro* tiene el brillo de un satín, logrado por la yuxtaposición del color amarillo dorado en las partes más altas del paño y con sombras negras profundas en el interior de los pliegues. La túnica azul, por otro lado, tiene la apariencia de una tela gruesa, sin brillo y rígida, casi no se ciñe al cuerpo.

La vestimenta de *San Pablo* tiene más transiciones de color; el paño del manto es púrpura en su interior y azul violeta en donde incide la luz. El tejido verdoso del vestido imita una tela ligera, de caída suave, que incluso se pega al cuerpo mostrando la anatomía del personaje. La consistencia material de la espada y la llave quedó resuelta de modo realista gracias al uso de color negro puro para hacer más dramática la incidencia de luz mediante la aplicación de altas luces en los bordes (fig. 138).

<sup>236</sup> *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, pról. Bernd Evers (Köln: Taschen, 2003), 86-95 y 110-117.

<sup>237</sup> Hubert Damisch, *Théorie du Nuage. Pour une histoire de la peinture* (París: éditions du seuil, 1972), 151-152.

<sup>238</sup> Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, 81.



**138. Detalles pictóricos de los cuadros de *San Pedro y San Pablo* en el retablo de Cuautitlán.**

En uno de los retablos laterales de la capilla del castillo de los condes de Brunswick-Lüneburg en Celle, Alemania donde Martín de Vos completó un imponente programa pictórico comisionado entre 1574 y 1576, se ven pinturas monumentales donde las figuras ocupan el ochenta por ciento de la composición con un alarde de colorido en la representación de las telas, el manejo de luces contrastadas en los fondos y la aparición de paisajes de la antigüedad clásica, tal como fueron representados los apóstoles en Cuautitlán. La disposición de las virtudes, la *Caridad* y la *Fe* que flanquean la imagen del Juicio Final recuerdan mucho las figuras de los apóstoles Pedro y Pablo que se levantan contundentes en el primer plano, representantes de la virtud y pilares de la labor espiritual (fig. 139).



139. Martín de Vos, *Retablo del Juicio Final*, Capilla de los condes de Brunswick-Lüneburg, Celle.

Tanto los apóstoles como las virtudes, operan de modo paralelo al significado del paisaje, buscando incrementar el goce de la mirada del espectador en su trayectoria hacia el horizonte más lejano que se pierde en la cima de la montaña. Vemos ahí un espacio de pradera escarpada que intenta persuadirnos o demostrarnos su capacidad de reflejar la realidad: un paraje cubierto de hierbas y flores de diversas texturas, piedras y tierra suelta.

En *San Pedro*, la orografía se extiende por delante del santo, cosa más evidente por la disposición del sillar de piedra fundacional sobre el cual descansa el pie, y se levanta por los costados del formato como si el personaje estuviera al centro de un valle rodeado de montañas boscosas. Los artistas flamencos del siglo XVII, bien dominaban la eficacia de la representación al integrar paisajes que infundieran terror a lo desconocido o superstición por las fuerzas espirituales de la naturaleza y al mismo tiempo, eran conscientes de la eficacia de las vistas o “países” para mover el alma de los espectadores. Los impresionantes planos escarpados de los lejanos Alpes y la creación de paisajes rocosos e increíbles conforman una parte fundamental de la tradición de la pintura de los Países Bajos y su abierta admiración por la naturaleza o la carencia de ella. Toda representación de montañas y formaciones pétreas es un alarde de invención pues en la geografía de la región flamenca no existen elevaciones naturales considerables.<sup>239</sup>

El paisaje fue uno de los valores más reconocidos por los artistas flamencos y sus comitentes durante los siglos XV y XVI debido a su capacidad de reflejar, con increíble precisión y maestría técnica, el

<sup>239</sup> E. de Jongh, *Questions of meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-century Painting* (Leiden: Primavera Pers, 1995), 179.

escenario natural del mundo en su dimensión real y como resultado de la creación divina. La inserción de los paisajes en la composición y su identificación con ciudades reales o ficticias tiene su origen en la pintura de los llamados flamencos “primitivos”. Después del éxito de cuadros como el de *La Virgen con el canciller Rolin*, de Jan Van Eyck y el reconocimiento que impuso la pintura flamenca en Florencia, no habría obra después de 1460 que no integrara composiciones de paisaje, incluso en retratos, como lo ejemplifican *La Virgen y el niño con ángeles* de Filippo Lippi, en la Galería Uffizi, y *El Martirio de San Sebastián* de Antonio y Piero Pollaiuolo, en la Galería Nacional de Londres.

El prototipo “van eyckiano” continuó en los típicos paisajes que marcaron la escena flamenca desde Dirk Bouts hasta Bernard Van Orley y Joachim Patinir. Las vistas de emplazamientos reconocibles, ciudades o edificios representativos hacía evidente la capacidad de observación de los artistas y funcionaba en el mercado fuera de los Países Bajos como un rasgo distintivo de esa moda por lo flamenco.<sup>240</sup>

En el siglo XVI, las composiciones de paisajes continuaron siendo muy efectivas como lo demuestran las obras de Pieter Bruegel y Jan van Scorel. Maerten van Heemskerck, discípulo de Van Scorel, aprendió rápidamente la “noble manera” de su maestro, caracterizada por las formas monumentales, las referencias a las fuentes antiguas y la pincelada pictórica.<sup>241</sup>

El paisaje es un elemento visual de la composición que obliga al espectador a “penetrar” la superficie y hacer un recorrido hacia la zona más atrás, es decir, la más lejana, el lugar en donde deben posarse los ojos para completar el acto de mirar y comprender, sin embargo, es también un elemento que obliga a interpretar la historia mediante el reconocimiento de los temas que se suceden en los planos compositivos. Siguiendo a Melion, en el recorrido hacia dentro de la imagen, quedan implícitas dos actividades: la *insien* que es ver más allá de la superficie pintada y la *doorsien* que es ver a través del pasado. Este último término implica la disposición de corredores ópticos a través de los que se mueven los ojos. Por ello, el paisaje es el componente esencial de una historia bien ordenada y es, sobre todo, “una forma sofisticada de delicia visual”, como lo sostiene Karel van Mander.<sup>242</sup>

Analizándolos como un conjunto dual, los paisajes que se observan en *San Miguel Arcángel*, *San Pedro* y *San Pablo* invocan una *varietas* que apela a la inteligencia del pintor erudito. Ahí se contraponen dos tiempos distintos: el de la Antigüedad Clásica y la vista contemporánea de alguna pequeña aldea alpina de Europa. En el cuadro de san Pedro, vemos el paisaje con un río tranquilo y, a la izquierda, una montaña protege en su ladera a las ruinas de un templo romano. Aquél se desplanta en un banco alto, su forma es circular, rodeado por un pórtico o columnata y todavía la cubre parte de lo que fuera un domo o cúpula semiesférica. Justo en la entrada, dos esculturas flanqueaban el acceso al lugar, pero sólo una ha quedado en

<sup>240</sup> Catherine Reynolds, “Patinir y las representaciones paisajísticas en Flandes” en *Patinir*, ed. Alejandro Vergara (Madrid: Museo del Prado, 2007), 104.

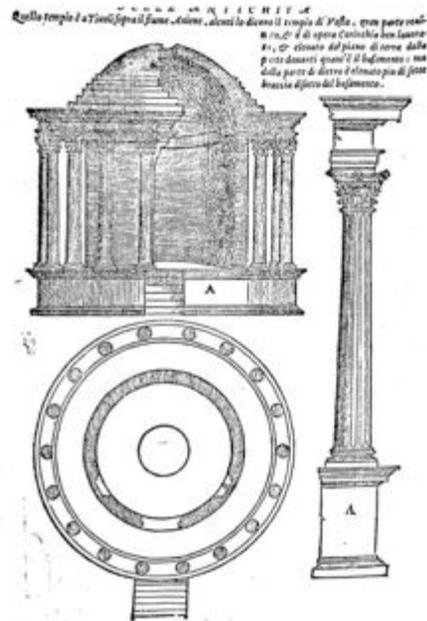
<sup>241</sup> Woollett, Szafran y Phenix, *Drama and Devotion, Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2012), 2.

<sup>242</sup> Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, 11.

pie y funciona como un dispositivo de la memoria, recuerdo de lo que debió ser la profusa decoración del acceso.

Ese paraje abandonado por siglos resulta misterioso y fascinante en su capacidad de evocar las glorias imperiales. Me parece que estas ruinas son una recreación de la Villa Adriana en Tívoli. Ese conjunto fue construido como lugar de retiro por el emperador Adriano en el siglo II. Es sugerente la descripción y planos que hizo Serlio de las ruinas de dicha villa, en donde había un templo circular dedicado a la diosa Vesta y sobre éste nos dice: “aquesta manera de templo esta hecho en Tibuli cerca de un rio llamado Anieni gran parte de el esta todo cahido y arruinado el cual era de obra Corinthia y bien labrado [sic]”.<sup>243</sup> La forma del domo y planta del templo también remite al Panteón de Agripa, edificio reconstruido bajo las órdenes del mismo emperador Adriano entre los años de 123 y 125 (fig. 140).

Cabe señalar que el principio arquitectónico del templo romano de planta circular fue usado por Bramante (1443-1514) para construir el *tempietto*, la casa franciscana en San Pietro in Montorio, lugar de la crucifixión de san Pedro. El templo de Bramante levantado entre 1502 y 1510 con privilegio de Sixto IV, representaba el poder consolidado de los Reyes Católicos tras la expulsión de los musulmanes y la toma de Granada. Desde ahí, el Beato Amadeo escribió el *Apocalypsis Nova*.



140. Detalle del paisaje en *San Pedro*, retablo de Cuautitlán y fuente gráfica del templo de la Villa Adriana según el tratado de Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura* [1552].

<sup>243</sup> Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura* [Facsimil del libro publicado en Toledo en casa de Ivan de Ayala, 1552] (Barcelona: editorial Alta Fulla, 1990), XVI.

En la imagen de *San Pablo*, un puente elevado con tornapuntas conecta dos áreas de una aldea dividida por un río. A la izquierda, un palacio añoso y con cubierta de dos aguas domina el territorio. En la lejanía, casi imperceptible, una aldea se levanta encima de los peñascos justo en el perímetro de las montañas nevadas. Como buen artífice de tradición flamenca y, haciendo alarde de su fascinación por la representación de las distancias, Martín de Vos plasmó las cosas más alejadas con el tono más azul de su paleta. Contraste de color, texturas y la combinación de arquitectura, montañas y vegetación contribuyen con la diversidad de la representación. Sólo un paisaje con esa *varietas*, podría haber servido como un modelo contrastado de la creación de Dios (fig. 141).



141. Detalle del paisaje en *San Pablo*, retablo mayor de la catedral de Cuautitlán.

Estos caseríos típicos de las regiones del norte de Europa aparecen frecuentemente en las invenciones de De Vos. Por ejemplo, en la serie sobre la parábola del buen pastor con la que se ilustra el texto bíblico de San Juan 10, el paisaje es el principal protagonista. La representación de los caminos que cruzan una aldea y sugieren el acceso a la ciudad que se levanta en lo alto de la montaña, contribuyen a enmarcar los *exempla* que se desarrollan al paso y al mismo tiempo, refuerzan el contenido temático de la escena donde no faltan detalles alusivos a la vida cotidiana (fig. 142). Según vemos en el fragmento que acompaña la imagen, el pasaje dice así:

Ego sum ostium ovium per me si quis introierit salvabitur et ingredietur, et pascua inveniet. Fur non venit, nisi ut furetur et mactet & perdat, ego veni ut vitam habeant, et abundantius habeant. Ego sum pastor bonus, bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis” (Yo soy la puerta, el que por mi entrare se salvará y entrará y saldrá sin tropiezo, y hallará pastos. El ladrón no viene sino para robar y matar y hacer estrago. Mas yo he intervenido para que las ovejas tengan vida y la tengan en abundancia. Yo soy el buen pastor).<sup>244</sup>



142. Lul Gotzius según Martín de Vos, Cristo como buen pastor defendiendo a su oveja de los lobos, grabado.

Por otro lado, al observar más de cerca los detalles de las pinturas, vemos que las formas fueron realizadas *alla prima*, es decir, con pinceladas sueltas, aplicando la pintura húmedo sobre húmedo con diluciones que registran la huella del pincel y hasta la de los dedos. Los árboles del horizonte son manchas azules, gruesas, puestas con pincel

<sup>244</sup> Félix Torres Amat, *La Sagrada Biblia nuevamente traducida al español*, tomo V (Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832), 271. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=LQguMrn1ksgC&pg=PA271&lpg=PA271&dq=ego+sum+ostium+ovium+ovibus+suis&source=bl&ots=2kRzFPeMba&sig=wGbQrJz\\_CkMmlG4uEJNzAFsXqKI&hl=es&sa=X&ved=0CDcQ6AEwBWoVC hMI7-LnkZCVxglVxmStCh1fsgBw#v=onepage&q=ego%20sum%20ostium%20ovium%20ovibus%20suis&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=LQguMrn1ksgC&pg=PA271&lpg=PA271&dq=ego+sum+ostium+ovium+ovibus+suis&source=bl&ots=2kRzFPeMba&sig=wGbQrJz_CkMmlG4uEJNzAFsXqKI&hl=es&sa=X&ved=0CDcQ6AEwBWoVC hMI7-LnkZCVxglVxmStCh1fsgBw#v=onepage&q=ego%20sum%20ostium%20ovium%20ovibus%20suis&f=false), consultada en mayo de 2015.

grueso y con las yemas de los dedos, mientras que las hojas de los árboles son solo líneas que fueron dejadas por el golpe de las cerdas del pincel. El descenso del agua sobre la ladera del cerro se infiere a través de unas pinceladas ondulantes, blancas, empastadas y brillantes, que resaltan sobre el color de la imprimación que ha quedado expuesto, simulando la consistencia del suelo (fig. 143).



**143. Sintaxis del pincel en la construcción del paisaje de los cuadros de Cuautitlán. Arriba: Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Mitad y abajo: Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México.**

La misma solución en el tratamiento del paisaje se observa en el cuadro del triunfo de san Miguel Arcángel sobre el Pecado de la Carne. La imprimación amarillenta hace parte del color de la tierra del cerro y también de la cola de la sirena. Las escamas son líneas de un pincel grueso y el color iridiscente de la piel escamosa se produjo con transparencias que entonan el volumen en tonalidades rosa y pardo (fig. 144).



**144. Detalle de la cola de la sirena en *San Miguel Arcángel*, Catedral de Cuautitlán.**

El gusto exquisito por el detalle de efecto ilusionista, típico de las pinturas flamencas desde Van Eyck hasta Patinir, donde no había reflejo o toque de luz que no fuera acompañado de su sombra correspondiente por más diminuto que fuera, se ha transformado en estos cuadros de Martín de Vos, en una manera más libre de trabajar y con un uso del óleo bastante diluido. Todas las pinceladas de los cuadros, revelan la sintaxis de la herramienta que les dio origen. También se aprecia un efecto intencional por lograr que los contornos retengan las líneas producidas por el paso de las brochas, son los bordes de pintura los que testifican contundentemente el proceso de ejecución del colorido. En este sentido, quizá el cuadro más flamenco de Martín de Vos, es el de Tobías y el ángel. Trabajadas con pintura espesa y a partir de pinceladas cortas de colores intensos y saturados, aplicadas húmedo sobre húmedo, las figuras están plasmadas *alla prima*, buscando impresionar al ojo que mira desde lo lejos. El pez que ataca al joven Tobías cuando éste se había detenido a lavarse los pies en el río, es un monstruo enorme, con gesto exagerado y dientes afilados (fig. 145).



145. Macrodetalles del paisaje en  
Martín de Vos, *Tobías y el ángel*,  
catedral de México.

Como se mencionó en el apartado sobre la biografía de Martín de Vos, Carlo Ridolfi escribió sobre el viaje de formación del joven artista en su libro *La Maravilla del Arte* publicado en Venecia en 1648, en donde decía que era muy probable que Martín de Vos hubiera trabajado en el taller de Tintoretto como paisajista.<sup>245</sup> Las cualidades de la pintura veneciana y su manejo del color deben tomarse en cuenta al observar los empastes que inciden en los bordes de las nubes de los cuadros de Cuautitlán, en la pincelada vigorosa de las formas del follaje, en el empleo de pintura casi transparente para el paisaje y en la ejecución de las sombras cargadas de negro de carbón. El paisaje sigue siendo *alla fiamminga*, pero las estrategias de aplicación del color me parece que remiten más a la experiencia veneciana.

El que Martín de Vos haya empleado de modo intencional los recursos de la pintura veneciana no genera duda alguna. Como se expuso atrás, su formación en Venecia parece un hecho seguro. En el ámbito de la plástica, se nota en las soluciones de composición; en el uso del color, sobre todo en algunos cuadros donde las superposiciones de pintura se hacen con toques de pintura muy espesa

<sup>245</sup> Dunbar, *German and Netherlandish Paintings 1450-1600. The Collections of The Nelson-Atkins Museum of Art*, 315.

y cubriente, como en los paños y en las escenas narrativas que complementan las historias narradas sin contornos definidos, además de la pincelada suelta que deja marcada la forma y grosor de las cerdas del pincel.

## La impronta de Martín de Vos: estrategias técnicas, efectos plásticos, color y fórmulas de representación

Si tal como se ha expuesto a lo largo de este y el capítulo anterior, los cuadros de Cuautitlán y aquellos de la catedral de México fueron parte de una misma serie enviada desde Amberes, resulta necesario confrontar la técnica de las obras de este artista con las imágenes producidas en tierras flamencas, ¿qué piezas nos resultarían las ideales para una comparación con los cuadros en México?

Es difícil elegir dado que la producción artística de Martín de Vos en Amberes fue muy abundante. En una lista del gremio de San Lucas de 1584-1585, Martín de Vos aparece como uno de los ocho pintores que se definían a sí mismos como los más prósperos artistas de la ciudad.<sup>246</sup> Su registro en los libros del gremio data de 1559, cuando aparece como un maestro independiente.<sup>247</sup> Sus primeras comisiones importantes comenzaron en la década de 1560 y, hacia 1564 su primer aprendiz obtuvo el nombramiento de maestro de pintura.<sup>248</sup>

Ante este amplísimo panorama hice una selección de obras basada primeramente en un criterio cronológico: debían ser cuadros hechos antes y después de la fecha que tiene el lienzo de *San Miguel Arcángel*. En segunda instancia, debían ser pinturas de las que se conocieran datos precisos de su comisión o cuya fecha de producción fuera segura. Y, finalmente, preferí cuadros significativos por su localización en términos del impacto cultural que tuvieron y la importancia del comitente o el contrato firmado.

La lista se redujo entonces a siete obras, dos de ellas trípticos y la serie de la capilla del castillo de Celle que se compone de 28 obras más la decoración arquitectónica de los altares, bancos y el órgano.<sup>249</sup>

Las obras seleccionadas para hacer el estudio comparativo, enlistadas en orden cronológico, fueron:

<sup>246</sup> Jan Van Roey, "De Antwerpse schilders in 1584-1585. Poging tot een social-religieus onderzoek" en *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen* (1966): 107-132. Citado en: Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 45.

<sup>247</sup> Van Mander, *Het schilder-boeck*, 265r.

<sup>248</sup> Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 23.

<sup>249</sup> En un principio, mi guía general para la selección de obras fue la monografía y catálogo presentado por Armin Zweite en su libro de 1980. Obviamente, después de estos años, algunas pinturas ya no estaban donde las vio Zweite, por ejemplo, el Rijksmuseum tiene el retrato de Gilles Hoofman de Martín de Vos pero actualmente se encuentra en comodato en el museo Mauritshuis en La Haya. Otras vicisitudes también limitaron la selección, tal es el caso de las obras que se conservan dentro de espacios religiosos como la iglesia de San Andrés en Amberes que solo abre el 30 de noviembre –día de la fiesta del santo– y durante la celebración de Navidad.

- *San Pablo en Éfeso*, 1568, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas.
- *La Incredulidad de Santo Tomás*, tríptico para el gremio de los talabarteros, 1570, KMSKA, Amberes.
- *La Sagrada Familia*, 1585, Museum voor Schone Kunsten, Gante.
- *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros (*Altarpiece of the Guild of the Old Arbalest*), 1590, KMSKA, Amberes.
- *Las Bodas de Caná*, panel central del tríptico para los taberneros, 1596, Catedral de Nuestra Señora, Amberes.
- *San Lucas pintando a la Virgen*, panel central del tríptico para el gremio de pintores, 1602, Catedral de Nuestra Señora, Amberes.
- *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas.
- Programa pictórico comisionado entre 1574-76 para la capilla del castillo de los condes de Brunswick- Lüneburg en Celle, Alemania.

El repertorio pictórico examinado *in situ* en Amberes, Gante, Bruselas y Celle es muy variado. Aunque las obras datan de un periodo que abarca 31 años, de 1568 a 1603, considero que no se puede hablar de una “evolución estilística” en la producción de Martín de Vos, sino más bien de una serie de concomitancias entre la técnica de la representación o la repetición de fórmulas exitosas y el control del material y las herramientas de aplicación. En su tecnología, la mayoría de las obras son óleos pintados sobre tabla y no telas, como las que se encuentran en México. Tan sólo el conjunto de la capilla del castillo de Celle se compone de una mezcla de paneles y telas, dependiendo el espacio arquitectónico que ocupan.

Durante el estudio técnico de las pinturas de Martín de Vos en México, pude observar un rasgo desalentador que confirma el daño que hizo la última restauración a las pinturas: las capas pictóricas están muy adelgazadas y en diversas áreas se alcanza a percibir el color de la preparación o inclusive la textura del tejido de lino que sirve de soporte a la imagen. De inmediato pensé en una posible limpieza drástica de la superficie, ocurrida durante alguna de las intervenciones del conjunto. El registro de los cuadros en Europa me permitió definir que, no obstante que los cuadros en México han sido sometidos a una fuerte limpieza, el empleo de capas muy delgadas de pintura y sobre todo, la exposición intencional del color de la imprimatura como parte del colorido de la escena, son elementos característicos de la técnica de Martín de Vos.

Arriba expuse que algunas zonas del paisaje en los cuadros de Cuautitlán dejan ver el color ocre-rosado de la imprimatura o *primuersel*; se trata de hecho, de un efecto buscado por el artista que también es indicativo de uso bastante económico del material. El interés por dejar la imprimatura visible se percibe en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*,

en la obra de *San Lucas pintando a la Virgen* y en el cuadro de *San Pablo en Éfeso*.

En todos estos ejemplos, el soporte es madera y, por lo tanto, debe existir una base de preparación que cubre el panel, compuesta de carbonato de calcio o creta. En la técnica tradicional de la pintura flamenca, esta capa blanca de creta se lija y se pule cuidadosamente antes de recibir el color de la imprimatura. Algunas líneas derivadas del proceso de lijado aún se pueden observar en la superficie de la obra. Ahí, las líneas se hacen evidentes porque la pintura oleosa de la imprimatura se concentró en las depresiones incisas durante el lijado (fig. 146).



**146.** Zonas donde se aprecia el color de la imprimatura y algunas líneas del dibujo preparatorio, a la izquierda *San Pablo en Éfeso*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. A la derecha, *San Lucas pintando a la Virgen*, catedral de Nuestra Señora, Amberes.

En estas “zonas expuestas” del colorido es posible percibir algunas líneas oscuras, que corresponden con el dibujo preparatorio, mediante el cual el artífice fijó la composición de la escena. Hay trazos que parecen haber sido aplicados en seco, con carboncillo y otros con una pintura líquida de negro de carbón. El dibujo preparatorio en los cuadros de Martín de Vos estudiados hasta ahora es bastante uniforme y se compone de dos etapas. En la primera, se ejecutan una serie de líneas sueltas, largas, y seguras, que sirven para situar los elementos y las partes que componen diseño. Estos trazos están hechos con carboncillo. En la segunda, se completan las formas mediante

pinceladas de pigmentos aglutinados al óleo, posiblemente tierras pardas. Estas pinceladas sirven para modelar los volúmenes desde el fondo.

Como era usual en la época, la composición integral debió estar previamente terminada en papel. Las *Bodas de Caná* y *San Lucas pintando a la Virgen* son dos ejemplos de los que se conservan los bocetos preliminares de Martín de Vos dibujados en papel con los volúmenes y luces, aplicados mediante aguadas a color. Prueba de que De Vos era un pintor que estructuraba previamente sus narraciones y efectos en el espacio en blanco, un artista especializado en la configuración de historias (figs. 147 y 148).



**147. Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, Viena, Albertina Museum, Inv. 13199.**



148. *Las Bodas de Caná*, París, Museo de Louvre.

## El dibujo preparatorio

En las obras de Martín de Vos en México: *San Pablo*, *San Pedro*, *Tobías y el Ángel* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis* hay dibujos preliminares muy evidentes. Mediante reflectografía infrarroja, se observaron líneas de carbón trazadas con una trayectoria amplia, libre y continua.<sup>250</sup> El trazo sitúa las formas de los personajes, objetos y pliegues de los paños de una manera general así como la ubicación de todos los elementos de la composición, sin detalles ni sombreados. También se detectaron las pinceladas oscuras –de la segunda etapa del dibujo– con las que se marcaron las figuras, pliegues de vestimentas y volúmenes. Cabe señalar que en los fondos del paisaje no hay dibujo preparatorio.

<sup>250</sup> El registro de las pinturas de Martín de Vos en México mediante reflectografía infrarroja fue realizado dentro de las actividades del proyecto CONACYT CB2012/171046 “Historias de Pincel...” y estuvo a cargo de Eumelia Hernández y Ricardo Alvarado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Se utilizó una cámara Xenics con detector InGaAs (Xeva-1.7-640) que trabaja en la región intermedia del espectro infrarrojo, alcanzando máximo los 2000 nm.

La primera etapa del dibujo es más bien un boceto, sirve para distribuir las formas en el espacio de una manera muy libre, con trazos amplios y seguros. Si se analizan los detalles de la reflectografía infrarroja, es posible ver que el trazo va por un lado y el modelado del color por el otro. Los pliegues y los contornos no coinciden. Esto es muy evidente en la mano de san Pablo que sostiene la espada, ya que el dibujo preliminar es bastante esquemático, ayuda a situar la inclinación del brazo y la empuñadura de la espada pero sin definir las formas. También en el pliegue del manto a la altura del muslo izquierdo se ven las líneas cruzadas del trazo, ejecutadas a modo de achurado, pero el colorido posterior no se ajustó a ellas (fig. 149).

En realidad, en estos cuadros, el dibujo sirve para situar únicamente las formas generales de la composición ya que es mediante las pinceladas de color, como se definen las figuras, los detalles y las luces directamente sobre la superficie del cuadro. Vemos mucha improvisación de la mano del o los artífices, hecha directamente sobre el lienzo. Esto obliga a pensar en la división del trabajo que debió regir las actividades del taller del artífice en Amberes: por un lado, están las invenciones sobre papel y los trazos generales de la composición sobre los lienzos, que eran ejecutados seguramente por el maestro, y por el otro, la aplicación del color general, siguiendo las recetas, soluciones, experimentos y prácticas típicas del obrador, que pudo haber sido realizada por los ayudantes. Pero las encarnaciones, los rostros y los ajustes de las figuras debieron ser responsabilidad de la mano más experimentada. Debido a ello, encontramos algunas correcciones o *pentimenti* en las pinturas.



**149. Detalles de reflectografía infrarroja donde se aprecian los trazos del dibujo preliminar en la figura de san Pablo, retablo mayor de la catedral de Cautitlán.**

De igual modo, en *San Pedro, Tobías y el ángel* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis* los trazos preliminares señalan la ubicación de los cuerpos de los personajes y sus atributos iconográficos. Son líneas de carbón en seco, amplias y curvas. En estas obras la aplicación del color tampoco se ajusta al dibujo, cosa que no se ve a simple vista ya que la pintura del fondo recorta de manera precisa los contornos. En el paisaje y escenas secundarias no existen líneas del dibujo preparatorio (fig. 150).

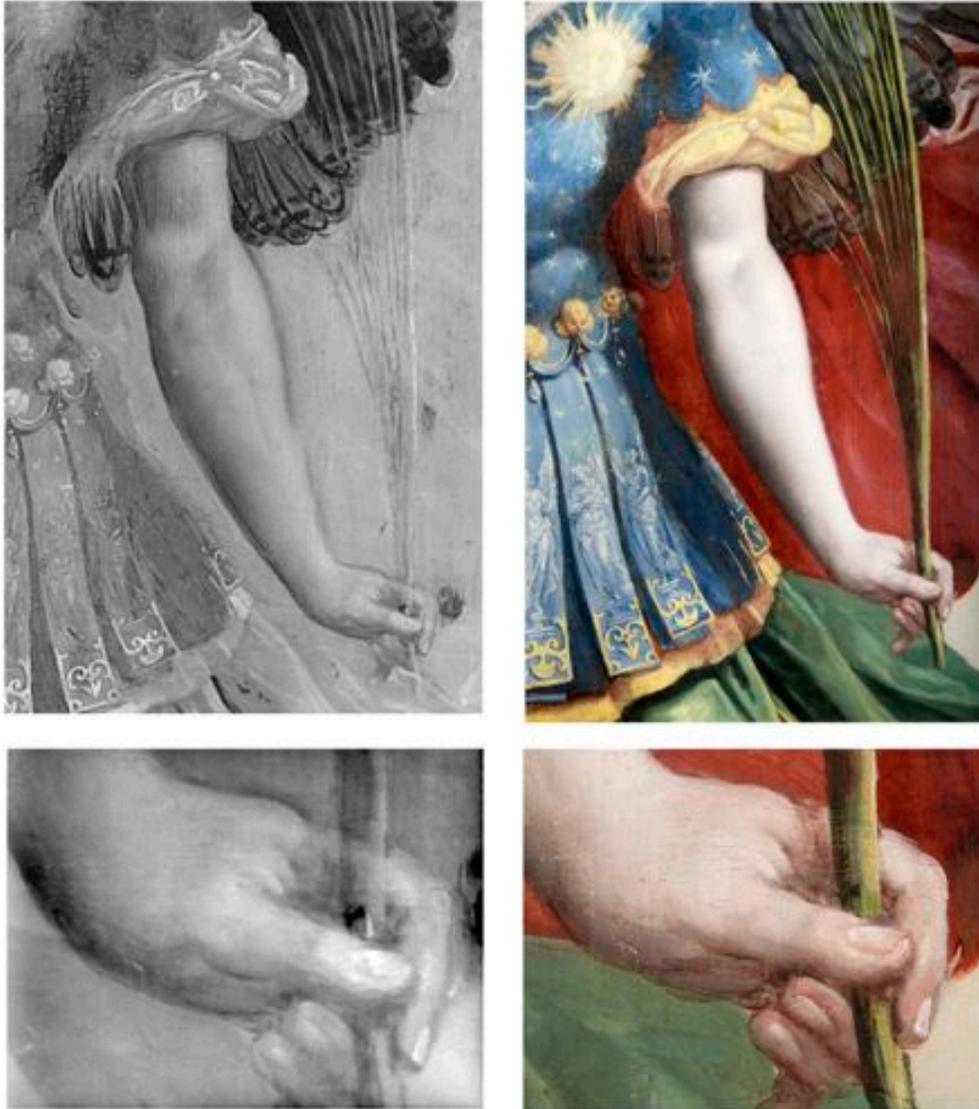


**150. Reflectogramas infrarrojos donde se aprecian las líneas del dibujo subyacente en *Tobías y el Ángel* perteneciente al acervo de la catedral de México y *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, del Museo Nacional del Virreinato.**

Llama la atención que en *San Miguel Arcángel* no haya este mismo tipo de dibujo preliminar de carbón aplicado en seco, lo que indica que fue otro el procedimiento para pasar el dibujo sobre el lienzo. Bajo reflectografía infrarroja, en el brazo izquierdo de san Miguel se ve una línea oscura y gruesa que pareciera haber sido aplicada con el tipo de dibujo preliminar que se aplica con pintura líquida. Es un trazo continuo que se extiende hasta la mano y los dedos; al contrastar el reflectograma con la foto bajo luz visible, se nota que el dibujo está debajo de la pintura aplicada para plasmar la encarnación, lo que es más evidente en la parte externa del brazo y el dorso de la mano.

También en los pliegues del paño rojo que ondea en el aire existen algunas pinceladas correspondientes al dibujo preliminar, siempre con pinceladas suaves.

A diferencia de *San Pedro y San Pablo*, en *San Miguel arcángel* el artista siguió fielmente la disposición de su dibujo preparatorio a la hora de aplicar el color, no hay correcciones, lo cual impide detectar más trazos previos. Cabe destacar que lo más seguro es que haya utilizado como material de dibujo una mezcla de pintura diluida hecha con tierras o pigmentos pardos que no se detectan en la longitud de onda del infrarrojo (fig. 151).



151. Imágenes comparativas del dibujo preliminar en el brazo del arcángel Miguel bajo reflectografía infrarroja.

En los cuadros de Amberes usé una cámara de video con infrarrojo para tratar de identificar los dibujos. Al igual que ocurre en México, sólo algunas escenas permitieron la observación del trazo preliminar que también parece haber sido aplicado con un material de carbón, a veces seco y otras líquido, las líneas son sueltas, apenas ubicando el lugar de los miembros de la composición, sin lujo de detalle. En *La Incredulidad de Santo Tomás*, las manos presentan trazos subyacentes muy claros; asimismo, en el cuadro de *La Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Gante, se identificaron líneas líquidas de negro de carbón, con las que se plasmaron los pliegues de los vestidos y los cuerpos de los personajes centrales. En la tabla *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, del museo de Amberes (KMSKA), encima del dibujo suelto, incluso se detectó el uso del compás para trazar el círculo perfecto de la esfera celeste (fig. 152).



**152.** Detalles tomados con video infrarrojo donde se aprecian algunos trazos del dibujo preparatorio. Arriba izquierda: Martín de Vos, *La Incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Arriba derecha y abajo: Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalateros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes.

Otro caso interesante es la tabla de *Moisés mostrando las tablas de la ley a los israelitas*, perteneciente al Museum Catharijneconvent, en Utrecht, ya que ha sido sometida a un análisis bajo reflectografía infrarroja y en ella se ha detectado el mismo sistema de aplicación del dibujo preliminar que el identificado en las obras de Martín de Vos en México (fig. 131). Como se describió antes, el dibujo está aplicado en dos etapas, la primera son los trazos sueltos ejecutados con carboncillo, es decir, en seco, que sirven para ubicar de manera general las partes que conforman el *disegno* de la obra, y la segunda comprende las pinceladas cargadas de pintura líquida con las que se modelan los volúmenes. Como puede constatarse a partir de los reflectogramas a continuación, las líneas en seco son curvas y gruesas, los trazos son seguros y extendidos en una sola intención. Se aprecian sobre todo en las zonas donde la capa pictórica es delgada, como ocurre en las vestimentas de las mujeres. Es evidente que las figuras pintadas no siguen fielmente el lugar asignado por el trazo preparatorio. En los rostros existe mayor trabajo de dibujo a pincel (fig. 153).



**153. Detalles de reflectografía infrarroja donde se registran los trazos en seco y las pinceladas que conforman el dibujo preliminar. Martín de Vos, *Moisés mostrando las tablas de la Ley*, 1575, óleo sobre tabla, 152 x 238 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent.**

Aunque se necesitarían más análisis de reflectografía infrarroja en las obras de Martín de Vos para conocer a profundidad cómo son los dibujos preparatorios y cómo trasladaba el obrador sus modelos y composiciones del papel al lienzo, parece congruente a su técnica comenzar con un trazo de las formas generales, ejecutado de manera rápida y suelta, sin detalles ni volúmenes o achurados precisos y seguir después con la pintura mezclada en paleta, construyendo y dando acabado a las figuras, texturas y planos directamente sobre la superficie de la obra a través del uso de una amplia variedad de pinceles. En el *Juicio Final* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, obra de 1570, cuando se realiza una inspección a corta distancia, también es evidente que los trazos del dibujo preliminar van por un lado y la pintura por otro. Los cuerpos de los pecadores que se cocinan en un enorme caldero son figuras abocetadas pero en el fondo, se alcanzan a ver otras siluetas, correspondientes al dibujo subyacente (fig. 154).



154. Martín de Vos, *El Juicio Final*, detalle, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

## El “labrado” del color

Por otro lado, respecto a las fórmulas de aplicación de la pintura en los cuadros de Martín de Vos, también observé y registré rasgos o huellas propias que ayudan a identificar su trabajo. Recuerdo que tras la inspección de los cuadros en Cuautitlán, me desconcertaba el hecho de que en las imágenes de los apóstoles la pincelada era muy suelta y los contornos de las figuras parecían borrosos, es decir, la línea no era un

solo trazo preciso y continuo sino que estaba compuesto de pinceladas curvas de aplicación simultánea, mientras que las encarnaciones o paños evidenciaban la huella de las brochas y la aplicación del color se extendía en áreas sólidas y delimitadas, sin esfumados. En cambio, el cuadro de *San Miguel Arcángel* parecía tener contornos continuos y un trabajo de esfumado en las encarnaciones, mucho más esmerado. Pude observar las mismas diferencias en la manera de “labrar” con la pintura y el color, en los cuadros estudiados en Europa. Por ejemplo, es similar el modelado del color en las encarnaciones, dependiendo si el personaje es divino o real, o si es joven o viejo se usan sombras azules o anaranjadas pardas para conseguir el volumen de la anatomía. Las mujeres jóvenes, los ángeles y Cristo tienen sombras azuladas y violáceas y un mayor difuminado del color.

En el gesto de las manos cruzadas sobre el pecho a la manera de una venus pudenda con el que se representó a la sirena en el cuadro de *San Miguel Arcángel* en Cuautitlán, a Cristo en el tríptico de Santo Tomás y a la princesa de Silcha, en el altar de los viejos arbalesteros, éstos últimos en Amberes, se ve la carne modelada sutilmente con veladuras de tintas en tonos medios, demarcada solo por partes, mediante contornos de color pardo o rojo oscuro que en realidad se componen de trazos curvos y cortos, intermitentes, muy sueltos, cuya intención es definir la volumetría de la forma o la sombra de las partes o miembros. No son pinceladas continuas porque solo sirven para ajustar el volumen. A veces el color de la encarnación rebasa el perímetro de la forma lo cual parece un efecto intencional, como de indefinición del contorno. El grado de acabado de una figura se relaciona definitivamente con el lugar que ocupa en la composición y a su vez, en el conjunto pictórico. No recibe el mismo tratamiento la escena central de un tríptico que los lados exteriores de las puertas y en este sentido, es sencillo identificar la participación del taller (figs. 155 y 156).



155. Foto arriba: *El bautismo de Cristo*, panel lateral del tríptico *La Incredulidad de Santo Tomás*, 1570, KMSKA, Amberes. Abajo: detalle de la sirena en *San Miguel Arcángel*, Cuautitlán.



**156. Detalle de las manos de la princesa de Silcha en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, 1590, KMSKA, Amberes.**

Respecto a las sombras de los cuerpos, se aprecia una incidencia de la luz suave que se produce al marcar las áreas oscuras con veladuras traslúcidas de color pardo. No hay aplicación de luces encima de esto, más bien, se trata de un oscurecimiento de la forma. Sólo en los nudillos, muñecas y falanges se pusieron las luces con pintura espesa y densa. También las uñas tienen un toque de luz en la punta para enfatizar el brillo, sin ser exagerado, sin empastes.

El cuerpo de Cristo reproduce la musculatura de los miembros, se puso énfasis en la representación realista de las venas, los vellos, las arrugas de las manos y codos, la piel maltratada y enrojecida en los nudillos y rodillas. Parece la imagen verosímil del cuerpo de un hombre de 33 años. Lo opuesto es la piel de la princesa y la sirena, donde los brazos tienen piel lozana, firme y suave. Ahí la carne es lisa y las sombras son rosadas y violetas (fig. 157).



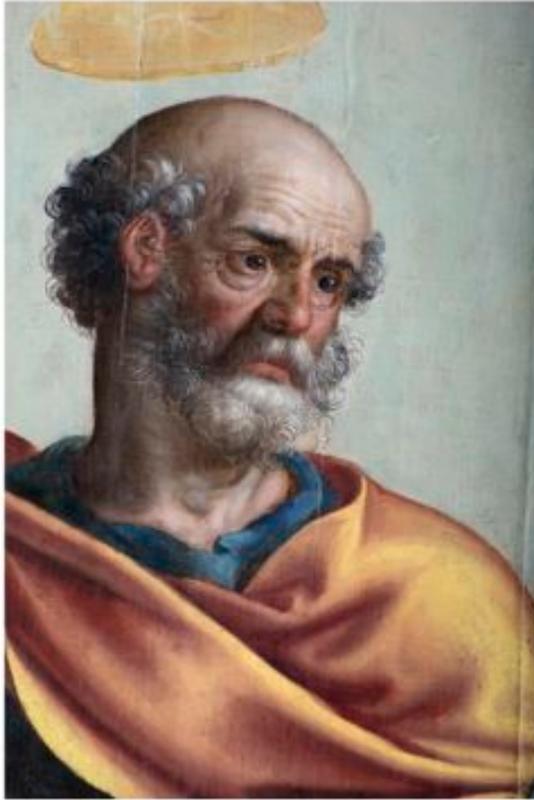
**157. *El bautismo de Cristo*, panel lateral del tríptico *La Incredulidad de Santo Tomás*, 1570, KMSKA, Amberes.**

El hecho de que la pincelada suelta no defina las formas de modo contundente es también un rasgo que presentan todos los cuadros pertenecientes a series iconográficas. Por ejemplo, la cabeza de san Pablo en los cuadros de Cuautitlán y Bruselas fue pintada de manera casi idéntica. El pelo oscuro se creó con brochazos curvos de color negro y pardo muy diluidos, encima de los cuales se aplicaron líneas más espesas pero delgadas, casi negras, y algunas más cortas y finas de blanco para conseguir la representación de las canas. También usando pintura muy diluida que permite ver el color rosado de la imprimatura, la cara del santo se construyó a partir de pinceladas gruesas de al menos cuatro tonos de encarnación, pinceladas que no se entremezclan entre sí, sino que se superponen y yuxtaponen, enfatizando con tonos más luminosos la frente, párpados superiores, punta de la nariz y pómulos. Las arrugas se marcan con líneas pardas rojizas, lo mismo que el párpado inferior y la base de la nariz (fig. 158).



**158. Arriba: detalle del rostro de *San Pablo* en Cuautitlán. Abajo: el rostro convencional del apóstol en *San Pablo en Éfeso*, 1568, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.**

Con mayor cuidado en los detalles y la reproducción fiel de los pelos en la barba, la iconografía de san Pedro es también una fórmula estandarizada. En el tríptico de los viejos arbalateros en Amberes, el santo tiene una nariz recta con punta redonda de color rojo, los párpados están caídos en los extremos y el labio inferior sobresale más grueso y carnoso que el superior. La barba es corta de pelo rizado, y cada uno de los filamentos fue reproducido con gran fidelidad en positivo y negativo, ya que sobre la de color pardo diluido, se aplicaron pinceladas delgadas blancas, amarillas, grises y negras y encima, algunos pelos fueron creados por incisión al rascar con el extremo del pincel sobre la pintura fresca (fig. 159).



159. Izquierda: detalle del rostro de san Pedro en Cuautitlán. Derecha: el rostro convencional del mismo apóstol en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*.

En las obras de Martín de Vos destaca el virtuosismo de la representación de la anatomía, con una insistencia en hacer visibles las venas bajo la carne, las arrugas en la frente, el enrojecimiento de los párpados y hasta la tierra atrapada entre las uñas de los dedos (fig. 160)



160. Izquierda: pie de san Pedro en el tríptico de la *Incredulidad de Santo Tomás*, Amberes. Derecha: Detalle del pie izquierdo de *San Pablo* en la catedral de Cuautitlán.

Plasmar los pies sucios de los santos e incluso de Cristo, alude a una realidad concreta, se busca crear la ilusión de pies que han caminado, maltratados y sucios. Las calzas con puntas abiertas permiten que las uñas se llenen de tierra cuando quien las lleva, ha recorrido un largo camino. Así fueron pintados los apóstoles Pedro y Pablo tanto en Cuautitlán, como en el cuadro de los arbalesteros en Amberes, al igual que Cristo y los apóstoles que acompañan *La Incredulidad de Santo Tomás*, e incluso Rafael, el ángel que acompaña a Tobías en el cuadro perteneciente a la Catedral de México, muestra mugre en las uñas, acentuando el nivel táctil o subrayando el sentido de la descripción (fig. 161).

Vale la pena detenerse en el significado de los pies sucios en el arte de los Países Bajos. El desarrollo de esta fórmula de representación ocurrió en el marco de la Reforma protestante. Las uñas sucias tenían un significado peyorativo, como Erasmo lo dijo en relación con el comportamiento en la mesa: “lava tus manos y recorta tus uñas”. El hecho es que las uñas sucias estaban asociadas con la vulgaridad y el pecado.<sup>251</sup>

En las figuras de los santos, el pintar de modo naturalista los vellos del cuerpo, las orejas membrudas y pilosas, las uñas sucias, la piel oscura, era un recurso que acentuaba la idea de corporeidad. Koenraad Jonckheere, en un análisis muy profundo sobre el significado de las uñas sucias en la pintura de los Países Bajos, afirma que después de la “Furia iconoclasta”, los artistas que componían siguiendo las reglas de la *maniera italiana* integraron elementos procedentes de la tradición artística del norte de Europa, como la representación de los defectos o rasgos realistas. Por ejemplo, en la obra de Pieter Aertsen *Cristo en la casa de Martha y María*, de 1553, san Pedro fue pintado como un borracho de nariz roja, y en los cuadros de Gerard David, los santos tienen las uñas sucias. Evidentemente, plasmar a Dios, la Virgen o a los santos, como personas de carne y hueso, iba en contra de los valores ideales del Renacimiento y los artistas lo asumían.

La desacralización de las imágenes era, en realidad, una especie de toma de partido por parte de los artífices, con esto demostraban abiertamente las disputas entre reformistas y católicos. Las negociaciones, más allá de la idea del decoro, operaban dentro de las imágenes.<sup>252</sup> Cabe destacar igualmente que las imágenes verosímiles de los cuerpos humanos hace parte también de un linaje plástico establecido desde los primitivos flamencos, basta citar las imágenes de Adán y Eva en *El Cordero Místico* de los hermanos Van Eyck.

<sup>251</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 85-127.

<sup>252</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 85-127.



161. Detalles de pies y cáligas donde se aprecian las uñas sucias. Arriba izquierda: Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, Bruselas. Arriba centro: Martín de Vos, *La Incredulidad de Santo Tomás*, Amberes. Derecha arriba: pie de san Pablo en Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, Amberes. Izquierda abajo: pie del ángel Rafael en Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, catedral de México. Centro abajo: pie de san Pedro en *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*. Derecha abajo: pie de Tobías en Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581.

Las zonas pilosas de la barba y las orejas se trabajaron de la misma manera en los cuadros estudiados: pinceladas sueltas cargadas con pintura diluida de tres tonos, aplicadas al mismo tiempo. Un tono medio, en general más rojizo que el color de la carne del rostro, sitúa la forma general de las partes de la oreja, después las sombras marcan las partes internas y al final, algunas luces definen las protuberancias del cartílago y del plano en el área externa. Las orejas son intencionalmente más rojas para contrastar con el tono pálido de la carne (fig. 162).



**162. Izquierda: oreja de un personaje en Cristo en Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, Bruselas. Centro: san Pedro en Cuautitlán. Derecha: san Pedro en el tríptico *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, KMSKA, Amberes.**

Los ojos son también una característica de la pincelada suelta del taller de Martín de Vos. Los párpados se destacan con pinceladas curvas de encarnación clara, amarillenta y rosácea. La base de las pestañas es lineal y siempre oscura, parda rojiza o negra. El lagrimal es el único punto de luz, aplicado con un color casi blanco. El iris se plasma a partir de una perfecta esfera negra, cuyo centro conforma la pupila y el color del ojo se obtiene con una pincelada curva, gruesa y más saturada en la base del círculo, azul, parda, gris o verdosa, que se acompaña de un toque radial de luz ejecutado con otro pincel, de tamaño finísimo, lo que le imprime la sensación de humedad y viveza al ojo. En verdad, parecen ojos que acaban de parpadear (figs. 163 y 164).



**163. Ojos del ángel Rafael y de Tobías, en la tabla de la catedral de México.**



**164. Ojos de Antonio Anselmi en el *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas y del apóstol san Pablo en Cuautitlán.**

En los cuadros en México, las manos son gruesas, dedos anchos, dorsos regordetes o con venas, arrugas y huesos muy marcados. Los dedos están pintados a partir de trazos redondos donde se pone énfasis en la representación de las falanges y malformaciones óseas. Los contornos, una vez más, son pinceladas cortas, de color pardo o rojizo oscuro. Las uñas siempre son cuadradas; están representadas con un tono traslúcido y tienen una línea blanca empastada en el borde donde incide la luz o un punto en el extremo superior. La misma solución está presente en los cuadros en Amberes, en donde además encontré varios *pentimenti*, con los cuales el artista hizo ajustes a la posición de los dedos (fig. 165).



**165. San Pablo en el Tríptico  
*Cristo triunfante sobre la muerte  
y el pecado*, Amberes y la mano  
de san Pedro en la obra de la  
catedral de Cuautitlán.**

La idea de que Martín de Vos se desarrolló en el taller del Tintoretto como paisajista apoya la visión que tenían los críticos del Renacimiento sobre el arte de los pintores de los Países Bajos. Sobre todo por lo que hace al desarrollo de la descripción naturalista a través de un virtuosismo, acorde con el uso de la técnica al óleo. Como se vio en el primer capítulo, del mismo modo que las cortes italianas y españolas enviaron a sus pintores a las regiones neerlandesas para aprender el uso de la técnica del óleo, los artistas flamencos también se trasladaron a la península itálica donde se difundió la técnica y el modo de representación propios del norte.

Cierto es que en los cuadros de Martín de Vos existen referencias evidentes a la pintura veneciana. En las escenas de género o historia que se observan en los fondos de las imágenes, hay un juego de pinceladas sólidas de todos los colores que presentan momentos iconográficos reconocibles y que parecen copiar el movimiento y los efectos del arte veneciano. En el cuadro de *La Sagrada Familia*, del Museo de Bellas Artes de Gante, una ventana abierta en el fondo del interior doméstico permite observar una escena de género que representa la Visitación. Las calles y casas obligan a imaginar una aldea en Flandes, escenario que opera de la misma manera que las escenas de género de Brueghel (fig. 166).



**166. Escenas secundarias en *La Sagrada Familia*, 1585, Museo de Bellas Artes de Gante y en *San Lucas pintando a la Virgen*, Catedral de Nuestra Señora, Amberes.**

También se cuentan escenas complementarias pintadas de modo rápido y suelto, a la veneciana, con empastes de colores claros y brillantes, en el tríptico de los viejos arbalateros y en la decapitación de San Juan el Bautista, escena lateral de *La Incredulidad de Santo Tomás*, así como en *San Lucas Pintando a la Virgen* y en *Tobías y el ángel*. Se puede afirmar que estas narraciones pintadas con minucia y ligereza fueron una fórmula bastante socorrida en las composiciones de Martín de Vos (fig. 167).



**167. Escena de San Jorge en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, KMSKA, Amberes, y el ataque del pez en *Tobías y el ángel*, catedral de México.**

La manera de pintar del obrador de De Vos es difícil de explicar por la diferente mezcla de soluciones y tradiciones técnicas que empleó en una misma imagen. Mientras hay zonas con pinceladas sueltas y contornos indefinidos, también hay otras donde la exquisitez con la que se plasman los detalles, la suavidad del esfumado de las veladuras o lacas con las que se baña el color, y el acabado de las telas o superficies, hacen pensar en el anclaje del taller con la tradición flamenca. Las transiciones de color en los paños son fieles a la naturaleza del textil que se desea reproducir mediante la pintura al óleo (fig. 168).



**168. Detalles de la armadura del arcángel san Miguel en Cuautitlán, comparados con las figuras bordadas con hilos dorados en la dalmática del tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*, con la leyenda de san Jorge, KMSKA, Amberes.**

Las telas cambiantes de seda, las lanas gruesas o los encajes, están contruidos de manera descriptiva y siguiendo un proceso de aplicación repetitivo. Los gruesos paños color naranja y amarillo que visten a los santos en los cuadros de México y Amberes, se hallan pintados siguiendo el mismo procedimiento, con una base de color modelada en sus luces que remiten a dobleces amplios y redondeados. Las sombras siempre son lacas traslúcidas, enriquecidas con negro puro, y constituyen la última etapa en la aplicación del color. Incluso, en los acabados de los mantos, vemos detalles que apuntan a las soluciones propias del taller, y que sólo una observación minuciosa,

revela como formulas reiteradas. En las fotografías se aprecian los acabados bordados y flequillos con los que se perfilaban los mantos (figs. 169 y 170).



**169.** Manto de san Pedro en la pintura de la catedral de Cuautitlán (izquierda). El mismo apóstol en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge* en Amberes (derecha), tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalateros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes.



**170.** Decoración en el borde de los paños en *San Pablo*, catedral de Cuautitlán, *Tobías y el ángel* de la catedral de México y en el tríptico de *La Incredulidad de Santo Tomás*, KMSKA, Amberes.

## La imitación de la naturaleza

El vínculo de Martín de Vos con la tradición de los primitivos flamencos se explica no solo por las citas que hizo a pinturas de amplia fortuna crítica como se aprecia en su representación de *San Lucas pintando a la Virgen*, donde se retoman las composiciones de Quentin Massys y de Hugo van der Goes, sino también en datos concretos como lo fue su defensa de la obra del propio Massys perteneciente a la Catedral de Amberes de la que se habló en el primer capítulo. Las citas a las obras más reconocidas de los grandes maestros flamencos fueron comunes también en otros pintores activos durante la segunda mitad del siglo XVI, como Michiel Coxcie y los hermanos Franken, consecuencia de su admiración y su sentido de pertenencia a la tradición.

En los cuadros de Martín de Vos, la tradición también se traduce en la capacidad de evocar las cosas concretas del mundo mediante el dominio de la técnica, de representar las cualidades táctiles y visuales de los objetos de manera efectiva. Siguiendo a Svetlana Alpers, puede decirse que la imitación sin fin, el mundo descrito después de haberlo visto como a través de un microscopio y la representación de las cosas tanto en su superficie como en su consistencia interna o las características físico químicas de su materialidad, son los rasgos distintivos del arte del Norte de Europa. Refiriéndose a nociones contemporáneas, Alpers cita las *Obras de Bacon (1561-1626)*, donde se describe al arte como un extraordinario despliegue de oficio que justamente, traiciona a la vista porque muestra más allá de la apariencia de las cosas:

*But it does make art essential to an understanding of the world. Art does not simply imitate nature, nor is a play of the imagination, but rather it is the techné or craft that enables us, through constraint to grasp nature.*<sup>253</sup>

La representación de *animalia* y *naturalia* domina la tradición del arte del norte europeo. En la obra de Martín de Vos, dos cuadros incluyen en su composición a la especie Springer Spaniel Inglés, el perro de caza típico de los paisajes flamencos del siglo XVII. En la escena de *Tobías y el ángel*, el perro acompaña en su camino a los personajes. Otro animal de la misma raza, pero en su versión de pelo rojizo, se ve en el cuadro de *San Pablo en Éfeso*. El largo pelaje, las patas en movimiento y la expresión del rostro, son reproducidos con fidelidad mediante pinceladas traslúcidas que apenas cubren el color del fondo (fig. 171 y 172).

<sup>253</sup> Svetlana Alpers, *The art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, 103-104.



171. Detalle de *San Pablo en Éfeso*, Bruselas y foto de un Springer Spaniel Inglés con pelo rojizo.



Fig. 172. Detalle de *Tobías y el ángel*, Catedral de México y foto de un Springer Spaniel Inglés con pelo blanco y negro.

La copia de “las cosas del mundo” también se detectó en otros objetos y elementos iconográficos dentro de las pinturas. Por ejemplo, la espada de San Pablo que se ve en los cuadros de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*, con *la leyenda de san Jorge* y en el de Cuautitlán, es la copia al natural de una espada real como la que se exhibe en el museo del castillo de los Condes de Gante. La empuñadura remata en una poma y los extremos de la guarda son pequeñas puntas esferoides (fig. 173).



173. Espada del siglo XVI, museo del castillo de los Condes de Gante y la representación de la espada en *San Pablo*, Cuautitlán.

El manejo de la pincelada y el uso de mezclas de pigmentos en soluciones diluidas es consistente en los cuadros de México y Europa. Al comparar los detalles de las ramas, árboles, flores y de las pinceladas sueltas del piso en los paisajes a cielo abierto, son claras las similitudes en el uso del material. Las hojas de los árboles se plasmaron mediante el golpeteo frontal de las brochas y pinceles, mientras que las corolas de las flores permiten advertir la forma de las herramientas de aplicación: pinceles redondos presionados sobre la superficie del lienzo para dejar empastes de pintura (fig. 174).



174. Izquierda: macro detalles de los cuadros de Cuautitlán. Arriba izquierda: *San Miguel arcángel*. Abajo izquierda: *San Pedro*. Derecha: soluciones similares en el cuadro de *La Incredulidad de Santo Tomás*, KMSKA, Amberes.

Hay un color verde oscuro que destaca en el trabajo de los follajes del paisaje debido a que parece haber sido ejecutado mediante una mezcla de pintura rica en un aglutinante incompatible con los colores de fondo, posiblemente una resina terpénica (material exudado de coníferas como el pino). Las pinceladas de este material tuvieron un proceso de secado más lento escurriéndose sobre la pintura debido al alto nivel de dilución y una menor viscosidad en la formulación de la mezcla, además no formaron películas uniformes sino que sufrieron una fuerte contracción durante la polimerización del aglutinante. Detecté este fenómeno de escurrimiento y contracción de la pintura tanto en los cuadros en Amberes como en los de México (fig. 175).



**175. Efecto de contracción y escurrimiento de la pintura color verde oscuro. Izquierda: detalle de *El bautismo de Cristo*, panel lateral del tríptico *La Incredulidad de Santo Tomás*, 1570, KMSKA, Amberes. Derecha: microfotografía digital de un tallo del follaje en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato.**

## El “barrido del color”: efecto distintivo del taller de Martín de Vos

Sin duda, el rasgo más característico en la técnica de aplicación del color en la obra de Martín de Vos es lo que he denominado “barrido del color”, un efecto que puede ser considerado como una marca distintiva de su obrador. En la superficie de los cuadros es posible observar que algunas pinceladas con las que se modeló el color fueron “barridas” o extendidas antes de que la pintura hubiera secado con una brocha de

pelo largo, rígido y cerda abierta, provocando el arrastre de la pintura que quedó extendido en un patrón de líneas paralelas. La intención de esto es conseguir un efecto de acabado que produce una sensación de indefinición en las formas y sus contornos. Una especie de solución para que pareciera que las figuras están en movimiento, o la intención de que la imagen quedase borrosa, como en la fotografía, cuando no se alcanza a congelar la acción durante una captura por haber usado tiempos de exposición largos para fotografiar una cosa que se mueve.

A simple vista, este efecto puede pasar inadvertido pero al microscopio, se reveló con claridad este comportamiento de barrido de las capas de color, donde una capa de pintura invade a la otra después de ser arrastrada por la herramienta. Un detalle de la tela azul en el cuello plisado de la túnica del ángel Rafael demuestra que las pinceladas están barridas, la línea azul clara se lleva a la blanca y ambas arrastran la azul oscura. Para lograr esto, la brocha con la que se barre el color debe tener cerdas largas, estar seca y limpia y la pintura todavía fresca. (fig. 176).



**176. Macrofotografía y microfotografía de dos zonas en la vestimenta del ángel en el cuadro de *Tobías y el ángel*, con la pincelada barrida. Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, catedral de México.**

En la cola de la sirena en el cuadro *San Miguel Arcángel* en Cuautitlán, las escamas pintadas en el dorso son negras y están barridas, no así las pinceladas pardas verdes y rojizas que las acompañan. Esto se debe a que las pinceladas negras gruesas fueron el detalle final de la cola de pez. Solo este color fue arrastrado por el pincel seco del efecto de acabado del cuadro (fig. 177).



**177. Detalle de la cola de la sirena en *San Miguel Arcángel*, catedral de Cuautitlán.**

Asimismo, en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, algunas zonas de la vestimenta del ángel y de la ciudad de Jerusalén tienen la impronta de los pelos del pincel. En la microfotografía de súper resolución llama la atención la textura de la pintura empleada para lograr este efecto: el color pardo es traslúcido y espeso y se arrastra gracias a que el tono claro del fondo ya estaba seco, de hecho, el artista se esperó hasta el momento que casi estaba terminado el proceso de secado al tacto de la película de aceite, ya que esa capa sufrió una ligera contracción al secar. Lo mismo pasa con una luz amarilla opaca que modela la incidencia de luz en el pliegue de la túnica del ángel; si se hubiera arrastrado el color recién puesto, seguramente se habría aplanado más la huella del pelo (fig. 178).



**178. Cuatro microfotografías de súper resolución de los pliegues del ángel en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato.**

La solución del “barrido del color” se antoja útil para la representación del pelaje animal o del nacimiento del cabello humano, tal como se ve en algunos detalles de las pinturas en Amberes. Es frecuente ver una piel que imita el lujoso acabado decorativo de un vestido o capa, o el pelo que nace en la frente de los individuos representado mediante la pincelada barrida. Por ejemplo, la prenda que cubre a Juan el Bautista en el panel lateral del tríptico de *La Incredulidad de Santo Tomás* que se supone es una piel de camello, presenta el efecto de acabado rayado en todas direcciones, a partir de una pintura grisácea clara con manchas negras (fig. 179).



**179. Detalle de la piel de camello que porta San Juan el Bautista en el tríptico de *La incredulidad de Santo Tomás*, KMSKA, Amberes.**

Busqué en los cuadros de Martín de Vos en Amberes y Bruselas, el efecto de barrido del color y lo identifiqué en todas las pinturas registradas. Esta manera de “mover” la pintura, fue usada en la representación de múltiples elementos iconográficos o formales. A veces se aprecia a simple vista pero en muchos casos, hasta las pinceladas más pequeñas e imperceptibles, tienen el acabado barrido. Es así como aparecen en las representaciones de la encarnación de las manos en el cuadro de *La Incredulidad de Santo Tomás*, donde las pinceladas de luz o las que imitan las venas fueron arrastradas al final, de igual modo, en *El retrato de la Familia Anselmi* se ven barridos entre las pequeñas falanges de los bebés. Aquí no hay esfumados ni colores extendidos de manera suave, más bien las texturas de un color se superponen a otro, invadiendo el espacio pictórico con que fue modelada la forma. Pareciera que la intención del artista al aplicar estos efectos hubiera sido suprimir cualquier posibilidad de contorno definido, de límite contundente, de “ajuste” de foco (fig. 180).



**180. Pincelada barrida en las luces de las encarnaciones y en el color del contorno de los dedos en los cuadros de Martín de Vos *La Incredulidad de Santo Tomás* y *El retrato de la Familia Anselmi*.**

Pero sin duda, de entre todos los casos observados la pincelada que destaca como máximo exponente de este efecto es la que constituye el humo ascendente que emana de la quema de los libros de magia pagana en el cuadro de *San Pablo en Éfeso*. Ahí la pintura ciertamente fluida y cubriente, conservó la sintaxis de líneas paralelas impresa por el pincel. Es posible inferir que la herramienta con la que se crearon los barridos era un pincel grueso, de pelo largo, con cerdas duras pero flexibles y pelos separados. La pintura espesa y opaca sobre el fondo traslúcido y rayado, aumenta la sensación táctil de los efectos pictóricos de esta obra (fig. 181).



**181. Detalle del humo que asciende de la hoguera, Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas.**

No estoy segura de qué herramienta o pincel fue empleado para lograr estos efectos. En el detalle del caballete de San Lucas del cuadro emblemático del gremio de pintores que se conserva en la catedral de Amberes, donde se observa la delgada tabla a medio pintar de la Virgen y el niño, el artista se desenvuelve en su oficio sosteniendo con la mano izquierda un grupo de pinceles y entre ellos, hay uno grueso que tiene las cerdas separadas. Dos pinceles semejantes, con el pelo grueso y separado, se ven en el lienzo con el mismo tema de *San Lucas pintando a la Virgen* de Maerten van Heemskerck. Por la impronta que dejó el instrumento durante la aplicación de la pintura, vemos que las marcas tienen una separación a intervalos regulares por lo que también podría tratarse de una especie de cepillo redondo o brochuelo con largas cerdas (fig. 182).



**182. Detalles del caballete de San Lucas en las obras de Martín de Vos y Maerten van Heemskerck. Izquierda: Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, panel central del tríptico para el gremio de pintores, 1602, óleo sobre tela, 270 x 217 cm, catedral de Nuestra Señora, Amberes. Derecha: Maerten van Heemskerck, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1532, 168 x 236 cm, óleo sobre tabla, Museo Frans Hals, Haarlem.**

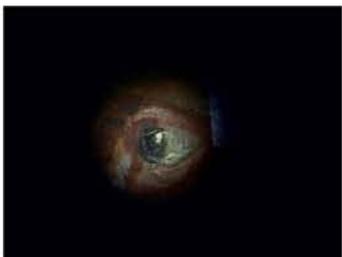
En suma, el barrido del color se distingue como una de las características de la aplicación de la pintura en los cuadros de Martín de Vos. Su finalidad era conseguir un acabado borroso e indefinido de las formas representadas que quizá alude a la idea de movimiento, como si la acción desarrollada en la escena no terminara de congelarse. Es posible que se trate de una solución técnica compartida por diversos artistas del siglo XVI, es decir, que sea una práctica común de los talleres flamencos. Algo similar se aprecia en la representación de las pieles que visten los donantes que aparecen en los paneles laterales del tríptico del *Ecce Homo* pintado por van Heemskerck en 1544.<sup>254</sup> La tradición debe remontarse a los primitivos flamencos, como se ve en los cuellos y puños de pelo suave de las capas brocadas en *El descendimiento de Cristo* de Rogier van der Weyden o en las vestimentas de los ángeles en *El Cordero Místico* de los hermanos Van Eyck. Lo interesante es que en la obra de Martín de Vos, es un recurso que se emplea ampliamente en todas las figuras y fondos, incluidos los detalles más imperceptibles de las encarnaciones y que, en el lapso de 1568 a 1602 correspondiente a las pinturas registradas en México y en

<sup>254</sup> Woollett, Szafran y Phenix, *Drama and Devotion*, figura 60.

Europa, todos los miembros del obrador debieron saber que el acabado del color se daba “barriando” las pinceladas. Puedo afirmar que este es un elemento de identidad del lenguaje pictórico del obrador de Martín de Vos, una especie de “huella digital” de su recursos plásticos (fig. 183).



**183. Representación de las texturas en las pieles de las vestimentas. Izquierda: Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, Amberes. Derecha: Maerten van Heemskerck, *Triptico del Ecce Homo*, 1544, óleo sobre tabla, 189.2 x 259 cm, Museum Narodowe, Varsovia.**



## V. TEORÍA Y PRÁCTICA

### La pintura flamenca en la teoría del arte y el dominio técnico del óleo

Es cierto que uno de los mayores atractivos de la pintura de los Países Bajos consiste en el dominio del uso del óleo y la maestría técnica o el virtuosismo en el control de sus posibilidades de aplicación que permite desde mezclas diluidas y veladuras hasta pintura densa y cubriente, llegando a obtener los ricos empastes que proyectan su relieve sobre la superficie del cuadro. En las imágenes flamencas, la mirada que dirige el espectador a la distancia es atrapada por el brillo y el color de la superficie, pero al acercarse al cuadro, las composiciones e invenciones obligan a descubrir toda clase de detalles, texturas y reflejos, ejecutadas con una técnica minuciosa y múltiples herramientas de aplicación.

En este capítulo se presentarán algunas nociones que discuten cuáles son las características de la pintura flamenca desde la época de Jan van Eyck y los cambios de valoración que sufrió el arte producido en los territorios de los Países Bajos en su transición hacia el siglo XVI. Se verá que desde el punto de vista de la técnica, también los cuadros de Martín de Vos y sus contemporáneos cayeron en un descrédito y fueron calificados por sus críticos como producciones rápidas y descuidadas.

Además se analizan las implicaciones y el significado del uso del aceite como el medio o aglutinante empleado en el arte flamenco, con énfasis en su proceso de obtención y sus características físico químicas que lo hacen apto para la representación mimética de las superficies y consistencias materiales de todas las sustancias que ocupan un lugar en el mundo.

Pretendo exponer que aunque parece simple usar la frase “técnica al óleo” en su aspecto matérico, el uso del aceite tiene muchas más implicaciones que el mero hecho de referirse una materia prima versátil. El estudio de la materialidad y la técnica del arte corre paralelo al curso del devenir de la historia y la tecnología.

## La noción de Flandes bajo la mirada de la teoría del arte: algunas fuentes

El uso de los términos “flamenco” y “de Flandes” en las fuentes históricas consultadas en este estudio, parece ser una noción prevaleciente pero no consensuada que remite más a una idea formada sobre un territorio de amplia influencia cultural donde existía una alta especialización artística y, sobre todo, remitía a un espacio donde tenían lugar severas tensiones políticas y debates ideológicos permanentes. En el campo de la teoría del arte, “lo flamenco” alude también a un estilo de representación, a estrategias pictóricas que tienen su base o fundamento en el uso del óleo y los distintos géneros más populares: paisaje, género profano, retrato, devoción e historias sagradas.

Los primeros esfuerzos por conferir una identidad cultural al espacio geográfico ubicado hacia el norte de los Alpes, que hace frontera con Alemania al este, al sur con Francia, y al norte y al noroeste con el Mar del Norte se encuentran en los textos del Renacimiento. Como acertadamente lo ha expuesto Hans Vlieghe, por influencia italiana, el término “flamenco” describía la cultura de todos los Países Bajos incluyendo los territorios aledaños independientes como las ciudades al este de Alemania y en la frontera con Francia, Westfalia y Lieja, y con el paso del tiempo de modo gradual, comenzó a usarse para describir la cultura de los sujetos al rey de España en esas regiones.<sup>400</sup>

Esta misma generalización del territorio considerado culturalmente como “flamenco” la encontramos en Giorgio Vasari en su muy conocido pasaje sobre el “descubrimiento” del óleo por *Giovanni da Bruggia* (Jan van Eyck). Vasari describe con orgullo las posibilidades de innovación de las estrategias pictóricas derivadas del uso del aceite como aglutinante para la pintura. Este nuevo medio, surgido en la región de la “Fiandra”, permitía alcanzar la perfección de las imágenes en términos de sofisticación técnica, verosimilitud, imitación de la luz sobre todas las superficies y generación de efectos transparentes.<sup>401</sup>

En efecto, desde el siglo XV, los artistas florentinos y al servicio de las cortes italianas, perseguirían los secretos del uso del aceite y el dominio de sus posibilidades expresivas en aspectos como las texturas, el brillo, las transparencias, las superficies reflejantes, la profundidad de los planos y la representación de minúsculos detalles. El auge y la preferencia por la pintura flamenca se veía en las cortes de Leonello d'Este en Ferrara, Alessandro Sforza en Pesaro, la familia Médici en Florencia, la corte de Urbino y el Papado. Un ejemplo del auge del arte

<sup>400</sup> Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, 1.

<sup>401</sup> “Vita di Antonello da Messina”, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori*,

<sup>401</sup> “Vita di Antonello da Messina”, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Vol. IV (Firenze: Felice Le Monnier, 1848): 74-82. Disponible en [http://archive.org/stream/bub\\_gb\\_PQviWZqWuZ0C\\_2/bub\\_gb\\_PQviWZqWuZ0C#page/n301/mode/2up](http://archive.org/stream/bub_gb_PQviWZqWuZ0C_2/bub_gb_PQviWZqWuZ0C#page/n301/mode/2up), consultada en julio de 2014.

flamenco es el de Matteo de Nasar que, en 1535, ofreció 300 pinturas flamencas al duque de Mantua, quien compró únicamente 120.<sup>402</sup>

No sólo las obras que se llevaban desde Flandes hacia Italia fueron las que sentaron y consolidaron el gusto por lo flamenco, también tuvo que ver el traslado de los artistas del norte al sur y en sentido opuesto. El pintor de la corte en Milán, Zanetto Bugatto, fue enviado a estudiar con Rogier van der Weyden en Bruselas de 1460 a 1463. Fuera de Italia, la moda por lo flamenco hizo que en 1431 Alfonso de Aragón enviara a Flandes al pintor Luis Dalmau de Valencia para mejorar su técnica. Por su parte, el hijo de Alfonso de Aragón, Ferrante I de Nápoles, envió a Giovanni di Gusto da Basilio a estudiar en Brujas en 1469. A la inversa, Justus of Ghent estuvo en la corte de Urbino entre 1473 y 1475.

El resultado de estos contactos se tradujo en la paulatina adopción de las fórmulas y conocimientos del arte de la pintura en ambas direcciones, desde Italia hacia el norte de Europa y de regreso, donde se intercambiaron cuestiones como la perspectiva con un punto de fuga, el uso de la técnica del óleo, la composición siguiendo los lineamientos de la retórica y la representación a detalle de los efectos texturales de las superficies y los objetos a escala micrométrica. Todo esto sin duda, fue un fenómeno muy complejo, experimental y casuístico.<sup>403</sup>

Este fenómeno de los viajes de aprendizaje fue una de las costumbres más reconocidas y sufragadas en la formación artística impulsada por el humanismo del Renacimiento. Fueron muchos los artistas flamencos que en el siglo XVI hicieron el viaje al lugar donde se desarrolló la cultura clásica, entre ellos: Jan Gossaert estuvo en Roma entre 1508 y 1509, Jan van Scorel entre 1522 y 1524, Pieter Coecke van Aelst de 1524 a 1525, y Michiel Coxcie entre 1527 y 1528.<sup>404</sup> Otros de los que tiene noticia de su formación en Roma son: Peter de Kempeneer, Maerten van Heemskerck, Frans Floris, Pieter Bruegel y Martín de Vos.

En éstos últimos, el aprendizaje se tradujo en la adopción del lenguaje del Manierismo y la reproducción de las soluciones artísticas de la pintura italiana, es decir, de las composiciones con el punto de fuga central, la monumentalidad y volumetría de los cuerpos, el estudio de la anatomía y su alargamiento o exageración, la impresión de la realidad física y espacial en la representación de la arquitectura, el manejo del color con valores tonales artificiales, etc. Pero en ellos, se generó un nuevo lenguaje “romanista” pasado por el tamiz de la tradición de Flandes:

*But also the stylistic appearance of history paintings produced in the Southern Netherlands and in Antwerp in particular from that time onwards, was drastically altered by an emphatic orientation towards the monumental compositions of the Italian Grand Manner. The style of the*

<sup>402</sup> Campbell, “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century”, 188-198.

<sup>403</sup> Nutall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, 197.

<sup>404</sup> Koenraad Jonckheere y Ruben Suykerbuyk, “The Life and Times of Michiel Coxcie 1499-1592” en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, 29.

*history paintings produced in the Low Countries after the mid-sixteenth century cannot be imagined without the artistic idiom of the High Renaissance and Mannerism.*<sup>405</sup>

Algunas fuentes de la teoría del arte se han encargado de calificar el trabajo de los artistas flamencos del siglo XVI como simple emulación del arte italiano, un derivado mal entendido o como creadores de copias carentes de genialidad. De hecho, el término con el que se les describe es “manieristas flamencos”, dividiendo la producción artística entre períodos: temprano 1500-1530, posterior a 1530 y hasta 1585. Para referirse al arte desarrollado a partir de 1585 en adelante, cuando ya eran irreconciliables las propuestas entre los artistas del norte y sur de los Países Bajos, se distingue enfáticamente a los artistas holandeses respecto a los flamencos, en esta perspectiva, se afirma que el arte del siglo XVI no produjo obras dignas del peso histórico y la importante tradición que tenía el contexto flamenco de los “primitivos”. Así vemos la opinión de Max J. Friedländer quien abre su libro con una frase donde se ignora por completo al arte del siglo XVI:

*When we speak of Flemish and Dutch painting we mean the entire art – so rich in art during the fifteenth and seventeenth centuries– lying within the political boundaries of Belgium and the Kingdom of the Netherlands. The contrast between Dutch and Flemish is especially clear in the painting of the seventeenth century and a comparison between the personalities of Rubens and Rembrandt imprints it firmly on our minds.*<sup>406</sup>

Parece que el estudio del arte producido en los Países Bajos durante el siglo XVI está eclipsado por al menos dos factores: uno es la fortuna crítica concentrada alrededor de los “primitivos flamencos”, sobre todo en la figura de los hermanos Hubert y Jan van Eyck y, el otro, la visibilidad alcanzada por la inventiva del barroco en la figura de Rubens, Rembrandt y los artistas holandeses del siglo XVII. En efecto, Koenraad Jonckheere en su estudio sobre Michiel Coxcié (1499-1592), atribuye la falta de interés por el estudio de los llamados “Romanistas flamencos”, a que los nombres de Van Eyck y Rubens han estado siempre en la conciencia colectiva, mientras que la pintura del siglo XVI ha sido vista como una producción heterogénea y difusa, contaminada por intenciones externas y apartada de la identidad local, noción derivada de la propia historia politizada de los Países Bajos en el contexto de la Reforma. Para Jonckheere, el siglo XVI fue una época que careció además de una figura central, aunque quizá ese papel lo haya tenido Pieter Brueghel, pero en otros géneros “menores”.<sup>407</sup>

Por otra parte, Walter S. Melion en su excelente análisis de la obra de Karel van Mander *Het schilder-boeck*, explica que la historia de arte flamenco se sistematizó y organizó como una historia de las

<sup>405</sup> Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, 6.

<sup>406</sup> Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, From van Eyck to Bruegel* (Londres: Phaidon, 1956), 1.

<sup>407</sup> Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, 19.

personalidades artísticas, siguiendo el modelo que estableció Giorgio Vasari en su primera edición de *Le Vitte De' Piu Eccellenti Pittori Scultori e Archittetori* [Florencia, 1550], pero buscando fundamentalmente establecer las diferencias que había entre la pintura del norte de Europa, el arte de la antigüedad clásica y el del Renacimiento.<sup>408</sup>

Van Mander tomó como punto de partida el libro de Vasari y la teoría del arte de los críticos del Renacimiento fundamentada en la doctrina horaciana del *Ut pictura poesis* y en los textos clásicos de Aristóteles y Plinio el Viejo. Su narrativa de las vidas de los pintores flamencos integra pasajes sobre el aprendizaje en tierras romanas, florentinas y venecianas o presenta alegatos creativos sobre las relaciones imaginarias entre los artífices flamencos y el ideal del artista clásico: Apeles y Zeuxis. Entre las biografías más copiosas y llenas de información destacan las de Quintijn Messijs, Rogier van der Weyden, Pieter Brueghel, Albert Dürer, Jan van Scorel y Frans Floris; en ellas, el énfasis se pone en sus acciones y comportamiento moral, la descripción de sus obras emblemáticas y por supuesto, su relación con los señores nobles, los comerciantes y los príncipes.

La obra de Karel van Mander comienza justamente con la biografía de los hermanos Van Eyck y fue ahí donde quedó asentada la conciencia del origen de la tradición flamenca, aunque ésta había sido establecida incluso antes, en el círculo de los humanistas flamencos, como lo demuestra el libro de Domenicus Lampsonius *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, publicado por primera vez en 1572, y en el que se integraban los retratos reunidos por el impresor Hieronymus Cock. En este compendio de retratos, las figuras de los hermanos Hubert y Jan van Eyck abrían con honores el panorama histórico y genealógico del arte del Norte de Europa.

Así que no es casualidad que el influyente estudio de Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, publicado en 1950, comience con la descripción del cuadro de Van Eyck donde están los retratos del matrimonio Arnolfini. Su obra también rinde homenaje a una lectura atenta de las “Vidas” de Van Mander. Para Panofsky, así como Van Eyck se constituiría como el personaje fundante del arte de los Países Bajos, sería Durero el agente sobre el que se construye el ideal de la razón y la cultura alemanas. En definitiva, su modelo de explicación apunta a la identificación de las personalidades artísticas con el devenir de las historias nacionales en el concierto competitivo de los países y su lugar en la configuración de la historia eurocéntrica del arte.<sup>409</sup>

De regreso al tratado de Van Mander, al analizar sus biografías se hace evidente el interés por equiparar a los artistas con sus correspondientes italianos y por contestar a las afirmaciones de Vasari respecto a las “faltas” que veía la teoría italiana en las soluciones e invenciones de los artistas del norte. Si los flamencos no sabían componer historias ni dibujar las figuras humanas con buena proporción, sí lograban en cambio superar a los artistas italianos en la reproducción verosímil de la naturaleza, en la ejecución de una superficie llena de detalles y cualidades texturales que se convertía en

<sup>408</sup> Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), prefacio.

<sup>409</sup> Keith Moxey, “La melancolía de Panofsky” en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte* (Madrid: Ediciones del Serbal, 2004), 13-23.

un “espejo” donde se miraba la realidad, creando así la pintura verdadera, la que era capaz de representar a la naturaleza como ella misma lo hacía. Este valor, apreciado desde la teoría clásica, apuntaba a defender a la pintura como un arte que iba más allá de la imitación.<sup>410</sup>

Y fue precisamente en el texto de Van Mander donde comenzó la diatriba hacia los artistas flamencos que en el siglo XVI hicieron el viaje a Roma, y trataron de emular la manera de trabajar de los artistas italianos o que lograron un amplio uso de sus composiciones. En las biografías de Jan Gossaert (Mabuse), Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck, Michiel Coxcie y Frans Floris, se conoce la paulatina introducción de las soluciones italianas partiendo de la obra de Mabuse, el primer artista que regresó de Roma pero, sobre todo, se expone cómo comenzó la preferencia por la composición de historias devocionales según modelos italianos, la descripción pictórica de los sentimientos del alma y el manejo del desnudo.

Siguiendo esta digresión sobre la historiografía del arte flamenco de mayor fortuna crítica, coincido con la opinión de Koenraad Jonckheere quien sostiene que los estudios sobre el arte de los “romanistas flamencos” ha estado marcada por el nacionalismo belga desde el siglo XIX. Para ellos, era necesario defender a las figuras más destacadas de la plástica nacional, de frente a las opiniones de historiadores extranjeros como Gustav Friederich Waagen quien desde su gabinete en Alemania advirtió sobre la falta de calidad de las obras de Coxcie y la decadencia de la escuela flamenca. Incluso se oponía a considerarlo “el Rafael flamenco” porque Coxcie “no había entendido nada de la genialidad del maestro italiano”.<sup>411</sup>

Quizá también el que Coxcie se haya desarrollado como uno de los artistas favoritos de Carlos V y haya sido comisionado para hacer la copia de dos de las pinturas flamencas por excelencia: *El cordero Místico* de los hermanos Van Eyck y *El Descendimiento de Cristo* de Rogier van de Weyden, sea la causa de haber sido considerado como un artista carente de personalidad y originalidad. La primera exposición que discurría sobre el arte de los pintores de los Países Bajos que hicieron su viaje de aprendizaje a Roma data apenas de 1995, organizada en Bruselas bajo el título: *I Fiamminghi a Roma (1508-1608)*.<sup>412</sup>

Pero volviendo a las fuentes, cuando Francisco Pacheco presentó sus consideraciones sobre la pintura flamenca, hacía referencia al lugar de nacimiento de un artista pero también a su manera de pintar, siempre en un sentido de comparación y desventaja frente a lo italiano.

Por ejemplo, en su apartado sobre el dibujo dice que éste se compone de cinco partes: buena manera, proporción, simetría, anatomía y perspectiva; continúa con una crítica a los maestros flamencos, que aún después de hacer el viaje a Italia para aprender a dibujar, no lograban entender el buen camino y la fuerza del dibujo:

<sup>410</sup> Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, 29.

<sup>411</sup> Jonckheere, *Michiel Coxcie 1499-1592 and the Giants of his Age*, 17.

<sup>412</sup> Centre for Fine Arts, Bruselas. Disponible en <http://www.robrechtendaem.com/projects/exhibitions/fiamminghi-a-roma>, consultada

en Julio de 2014.

Y generalmente siendo esta manera criada en Flandes, si no abraza y sigue el camino de los italianos (como lo han hecho muchos flamencos) se debe huir y aborrecer. Y por esto cuando una pintura es seca y sin fuerza y brío decimos que es Flamenca.<sup>413</sup>

El calificativo de “seco” según el *Diccionario de autoridades*, tiene que ver con lo que carece de calidad y, en el caso de las plantas, se refiere a aquellas que ya no tienen vigor. Pacheco debe estar usando aquí la palabra para referirse al dibujo o composición que no logra mover los ánimos del espectador, que es inexpresivo y económico en las formas. Para reforzar su argumento, citaba el caso de Peter de Kempeneer de quien dice que, a pesar de haber estado 20 años en Italia y haber sido discípulo de Rafael de Urbino, nunca pudo desechar el “modo seco flamenco”.

Más tarde, pero con el mismo énfasis de colocar la producción de los flamencos por debajo de los logros de los artistas florentinos y romanos, el artista y tratadista Jean-Baptiste Descamps (1714-1791), en su libro de 1753, sobre las biografías de los artistas flamencos, alemanes y holandeses, opinó que Michiel Coxcie era un artista talentoso pero con poca genialidad para la composición.<sup>414</sup> En ese mismo sentido, a Martín de Vos lo califica como un genio de gran talento, pero sin la vivacidad de su maestro Tintoretto, un artífice original que no logró jamás apartarse del modelo que aprendió en Italia:

*De Vos composait aisément, et la plupart de ses ouvrages en grand ont de l'élévation; sa manière tenait de celle du Tintoret. Son dessin est correct, sa couleur bonne et son exécution facile. Il avait le génie de son maître, mais moins de vivacité.*<sup>415</sup>

El pintor portugués, Francisco de Holanda [1517-1584] llegó a Roma en el verano de 1538 y se reunió con Miguel Ángel en la casa de la Marquesa Victoria Colonna. De esta charla entablada con el maestro guardó testimonio en sus *Diálogos romanos* publicados en su libro de *La Pintura antigua* [1548]. Esta fuente es quizá la más contundente respecto a las consideraciones teóricas del arte renacentista frente a la pintura flamenca:

*-La pintura de Flandes –contestó con calma Miguel Ángel, el pintor–, satisfará, señora, generalmente a cualquier persona devota más que cualquier pintura de Italia, que nunca hará llorar una sola lágrima a nadie, y la de Flandes muchas. Esto, no por el rigor y bondad de dicha pintura, sino por la bondad del devoto que la mire. A las mujeres les parecerá bien, principalmente a las muy viejas y muy mozas y asimismo a los frailes y a las monjas y a algunos caballeros que no tienen el sentido musical de la verdadera armonía. Pintan en Flandes como para engañar a la vista exterior; o pintan también cosas que alegran o de las que no se pueda decir mal, así como, por ejemplo, a los santos y profetas. Esta*

<sup>413</sup> Pacheco, *El arte de la Pintura*, 241.

<sup>414</sup> Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* (Marseille: Jules Barile, 1840), 35.

<sup>415</sup> Descamps, *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 69 y 70.

*pintura está hecha de trapos, de ruinas, de campos verdes, de sombras de árboles, de ríos y puentes, a los que ellos llaman paisajes, y algunas figuras por aquí y otras por allá. Y todo esto, aunque parece bien a algunos ojos, en pura verdad, está hecho sin razón y sin arte, sin la preocupación de la simetría y de las proporciones, y finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio.*<sup>416</sup>

En la opinión de Miguel Ángel ya se encuentran vertidas todas las valoraciones de lugar común que permearán los textos posteriores: el arte flamenco destaca por su calidad de verosimilitud, su poder en el retrato de las emociones contenidas dentro de las obras de devoción, la capacidad de plasmar diversas figuras en acción dentro del campo visual y de representar los paisajes con gran realismo.

Otra diferencia radical entre el arte de los florentinos y el de los flamencos era la técnica. Para nadie pasaba desapercibida la formidable ejecución técnica a partir del dominio del óleo de los artistas del norte. Con el aceite, la superposición de capas delgadas y veladuras hacían fácil lograr la reproducción táctil de la realidad y el virtuosismo en la representación del brillo y la luz reflejada o absorbida por las distintas superficies, en palabras de Ernst Gombrich: “la milagrosa capacidad de lograr la reproducción del desplazamiento de los reflejos”.<sup>417</sup>

Bartolommeo Fazio, un humanista de la corte de Alfonso de Aragón, rey de Nápoles, en 1455, escribió su libro *On Famous Men*, donde identificó a Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Gentile da Fabriano y Pisanello como los mejores artistas de su tiempo. Erwin Panofsky recupera los elogios de Fazio respecto a la obra de Jan van Eyck sobre la imagen de un baño de mujeres que en realidad es un espejo que refleja todo lo que estaba en la habitación y el paisaje que se advierte a través de la ventana:

*Al describir de este modo la yuxtaposición directa de las minucias de un interior con un panorama vasto, casi cósmico, de lo microscópico con lo telescópico por así decirlo, Fazio se aproxima mucho al gran secreto de la pintura eyckiana: la comprensión simultánea y en cierto sentido, la reconciliación de los “dos infinitos”, el infinitesimalmente pequeño y el infinitamente grande. Es este secreto el que intrigó a los italianos y el que siempre se les escapó.*<sup>418</sup>

Por su parte, Felipe de Guevara quien escribió sus *Comentarios sobre la pintura* alrededor de 1560, llevó más allá sus consideraciones y admiración hacia la obra de Rogier Van der Weyden, Van Eyck y Patinir, a los que atribuye el despertar de la pintura en Flandes lo mismo que habían hecho en Italia Rafael y Miguel Ángel. Sobre Rogier van der Weyden menciona que pintó un retrato de Don Diego de

<sup>416</sup> Francisco de Holanda, *Palabra de Miguel Ángel* (Madrid: Casimiro Libros, 2012), 24 y 25.

<sup>417</sup> Ernst Gombrich, “Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps” en *Gombrich on the Renaissance. 3: The Heritage of Apeles* (London: Phaidon, 2000), 20.

<sup>418</sup> Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos* (Madrid: Cátedra, 1981), 11.

Guevara, padre del tratadista, cuya calidad hace que parezca una obra recién acabada.<sup>419</sup>

Estos testimonios evidencian las enormes consideraciones que recibió el arte de los primitivos flamencos, frente al que las obras del siglo XVI resultaban más bien derivativas y dependientes de las fórmulas italianas. Aunque los artífices jamás dejaron de mostrar su pertenencia a la tradición de “los primitivos” y de hacer citas al lenguaje plástico de sus antecesores, los géneros propiamente flamencos que se consideraban como superiores en cuanto a su técnica de ejecución eran, sin duda, el paisaje, el retrato y la pintura de género. Por eso, muchas fuentes ponen hincapié en la entrada de Martín de Vos al taller del Tintoretto como paisajista. Pero sobre esto o sobre su formación no abundan los testimonios, como se mencionó en el apartado sobre la biografía de Martín de Vos. Curiosamente, en su libro escrito entre 1714 y 1724, Antonio Palomino discute sobre los argumentos que componen a la pintura de historia y ahí reproduce las consideraciones más genéricas sobre las temáticas en las que destaca la pintura flamenca y especialmente, la de Martín de Vos:

[...] el término sensitivo es el que se compone de animales de una o varias especies como aves, pescados y fieras, género en los que se aventajaron Pedro y Martín de Vos.<sup>420</sup>

No está claro cuál es la fuente del tratadista y pintor español para calificar la obra de De Vos y de hecho, vincularla con la de su padre. Es posible que Palomino estuviera haciendo referencia a la serie de los cuatro elementos que decoraban el Palacio del Retiro en Madrid, de la cual se habló en el capítulo II. Sea como fuere, es significativa la idea del linaje artístico y la del dominio de la pintura de género.

Los contrapuntos entre el arte italiano y el flamenco han continuado en la teoría del arte más influyente del siglo XX. La capacidad de la pintura flamenca por “engañar” a la vista, merced a su alarde técnico, es tema central del conocido artículo de Gombrich sobre la luz, la forma y la textura en el arte neerlandés del siglo XV. Ahí comienza su argumento usando la teoría de la reflexión de la luz sobre las superficies a través del tratado de Leonardo da Vinci, quien debió estudiar meticulosamente los artificios de los maestros nórdicos según concluye el artículo.

En la opinión de Gombrich, otra vez lo flamenco se explica en oposición y confrontación directa con el arte que se producía en Florencia: ahí se desarrolló la perspectiva central y el método de representar matemáticamente cómo se revelan las formas bajo luz ambiental, pero el otro aspecto fundamental de la teoría óptica que consiste en la reacción de la luz sobre varias y distintas superficies, es una invención que tuvo lugar en el arte flamenco:

<sup>419</sup> Felipe de Guevara, *Comentarios sobre la pintura* (Madrid: Gerónimo Ortega, 1788) [edición de Antonio Ponz], 42.

<sup>420</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y la escala óptica I* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795 [1714-1724]), 58. Consultado en: <https://archive.org/details/elmuseopictorico01palo>, enero de 2015.

*It was there that the mastery of lustre, sparkle and glitter was first achieved, permitting the artist to convey the peculiar character of materials.*<sup>421</sup>

## El dominio flamenco de la técnica del óleo

La técnica de una pintura o de un recubrimiento pictórico se define por el tipo de aglutinante que mantiene unidos los pigmentos y las cargas que dan consistencia a una capa de color. El óleo es una de las sustancias tradicionales más empleadas debido a sus propiedades físicas y químicas, las cuales permiten una amplia gama de posibilidades de manejo, aplicación, textura y color, sobre todo, porque este medio es un material capaz de crear una enorme variedad de efectos plásticos que van de la opacidad a la transparencia, de lo fluido a lo empastado, del fondo de color plano y sólido a la mezcla esfumada. El aceite en cuanto técnica es tan permisible que una vez aplicado sobre una superficie, deja que la herramienta vuelva a mover los colores o que el artífice haga correcciones a voluntad.

Pese a ser tan bien reconocido, el uso del óleo merece una somera explicación en relación el ámbito de la pintura flamenca y su proceso de perfeccionamiento. Fue en ese contexto que se transitó de los temple al óleo, de la pintura sobre tabla a las telas, de las piezas inamovibles a las obras para exportación, todo lo cual, también constituye un sujeto de investigación en historia del arte. Más que en ninguna otra geografía artística, fue en el arte flamenco donde tuvieron lugar una serie de cambios que revolucionaron los modos de representación, más allá de lo puramente estético o estilístico; me refiero a cuestiones de tipo tecnológico, de lenguaje pictórico y de estrategias de operación de la imagen.

De modo invariable, cuando se hace referencia a la pintura flamenca o al arte pictórico de los Países Bajos, una de las primeras cosas que viene a la memoria es su admirable dominio de la técnica del óleo, después se reflexiona sobre las temáticas, la capacidad de imitación realista de la naturaleza, las iconografías de género, de paisaje, de retrato, sin olvidar las obras de devoción plasmadas en los afamados retablos y polípticos de madera escultórico-pictóricos, y en fin, se termina evocando los ejemplos de Jan Van Eyck y Rogier van der Weyden por su prodigioso manejo de las texturas y los efectos que sólo el aceite permite lograr en una pintura, como es la reflexión de la luz de una ventana sobre la superficie de un espejo convexo.

Y es que las ideas acerca del arte fincadas en el tratado de Vasari mantienen todavía un peso innegable en la manera en la que nos comunicamos sobre este tema dentro del campo y las discusiones de la historia del arte. Vasari destacó el trabajo de los flamencos por haber sido capaces de alcanzar la perfección de las imágenes en términos de sofisticación técnica y, sobre todo, en el uso “virtuoso” del óleo. Esta idea ha sido repetida de modo pertinaz y no es exagerado decir que ha

<sup>421</sup> Gombrich, “Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps”, 20.

afectado nuestra manera de entender este arte al que se ha denominado de manera genérica “flamenco”, aludiendo, como se expuso al inicio del primer capítulo, a las obras de los maestros que florecieron en el siglo XV en las regiones que integran los Países Bajos y al “preciosismo” de sus composiciones.

Los estudios científicos recientes de análisis material de las pinturas del Norte de Europa (procedentes de ciudades que hoy comprenden los territorios de Alemania, Noruega e Inglaterra) han demostrado que el uso del óleo en la pintura se remonta, al menos, hasta el siglo XIII.<sup>422</sup>

También hoy sabemos que los artistas flamencos se formaban en los talleres cuidando celosamente sus conocimientos tradicionales y asumían su responsabilidad y condición casi histórica por crear obras de alta calidad técnica, donde se combinaban los estilos y las especialidades para hacer frente a la competencia del mercado, y que además aprendían cómo hacer obras perfectas en su modo de ejecución o en las que el poder de su lenguaje pictórico era capaz de “documentar” con verosimilitud la realidad, o dicho de otro modo, de representar a los objetos con gran precisión en su estructura matérica, las cualidades de su superficie, y la incidencia de la luz y el color, tal como se veían las cosas en el mundo.

Esta condición “proto-fotográfica” de la pintura flamenca como lo expresa Lyckle de Vries, no es más que un derivado de su calidad técnica y de una sumatoria de detalles plásticos:

*Precisamente porque la superficie casi tangible de los textiles de seda y lana, el cobre resplandeciente, la plata brillante y pulida, la cestería, las baldosas del piso, las manzanas, cebollas, peces o cualquier cosa, la representación y la realidad parecían ser intercambiables. La solidez del detalle parecía confirmar la verosimilitud del todo.*<sup>423</sup>

Pero, en realidad, ¿hasta dónde sabemos acerca de la manera en que se estructura el lenguaje pictórico del óleo, su composición material y el “orden gramatical” con el que se logran todos los efectos que conforman el lenguaje visual de la pintura del Norte de Europa? Ya Gombrich aludía a la necesidad de atención por parte de los historiadores del arte en el análisis de los procesos técnicos y teóricos que explicaran la manera en la que Jan van Eyck logró una combinación entre el hacer y el combinar materiales, a partir del conocimiento óptico del fenómeno de la incidencia de la luz sobre las distintas superficies y su representación.<sup>424</sup>

En términos de la explicación de la técnica pictórica perteneciente a un artista o tradición determinada, no es lo mismo hablar de lustre que de brillo, de luces altas, destellos, reflejos,

<sup>422</sup> Jo Kirby, “Aspects of Oil: Painting in Northern Europe and Jan van Eyck”, en *Vision and Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck Time* (Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2012), 255.

<sup>423</sup> Lyckle de Vries, “The Changing Face of Realism” en David Freedberg y Jan de Vries (editores), *Art in History. History in Art* (Los Ángeles: Getty Center, 1991), 209.

<sup>424</sup> Gombrich, “Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps”, 31-32.

transparencias, todos ellos, son calificativos empleados para los distintos efectos de acabado y derivan de los sistemas de aplicación material que permite la pintura al óleo. Cada artista flamenco desarrolló un sistema diferente o repertorio de efectos logrados con aceite, por eso la técnica del óleo merece, como he dicho, una exposición más puntual.

El objetivo de este apartado es explorar cómo se construye el lenguaje pictórico de la pintura flamenca desde la descripción de sus materiales crudos, las posibilidades que tiene un artista al emplear aceite y el comportamiento de una película pictórica donde los pigmentos se aglutinan con un medio oleoso. Este texto tiene su punto de partida en la interrelación entre las fuentes históricas, los tratados de arte y los estudios científicos en los que se ha analizado a la pintura flamenca desde la profundidad de su materialidad.

## El aceite como material del arte

Los aceites son líquidos viscosos de diversos tipos que se clasifican según su fuente de obtención en minerales, vegetales, animales o sintéticos.<sup>425</sup> Desde la Antigüedad, los aceites usados como materiales para pintar son los aceites secantes, es decir, aquellos que tienen la capacidad de polimerizar o “secar” como una película sólida. Desde el punto de vista de la química, el aceite está formado por fracciones de triglicéridos poliinsaturados, ésteres de glicerol de largas cadenas de ácidos grasos con uno o más enlaces insaturados.<sup>426</sup>

Los aceites “secan” por polimerización siguiendo un lento proceso de auto-oxidación bajo las condiciones de luz y oxígeno del ambiente donde ocurren una serie de reacciones en las cadenas de ácidos grasos de radicales libres y en los centros reactivos de las moléculas de los triglicéridos, entrelazándose unas con otras. En la pintura, hay varios factores como la luz, la presencia de iones metálicos contenidos en los pigmentos con los que se mezcla el aceite, el grosor de la capa y la cantidad de oxígeno que influyen en la polimerización de los medios oleosos. Estos al ser mezclas complejas de compuestos, tienen un proceso de “secado” que no se puede explicar en términos de reacciones simples y uniformes, y mucho menos, al ser utilizados para formar películas pictóricas.<sup>427</sup>

La función del aceite en una pintura es aglutinar, unir o ligar las partículas de pigmentos y cargas que dan el color a la superficie pintada. La pintura es, entonces, un sistema complejo donde el medio o aglutinante así como los pigmentos, las cargas y otros aditivos (diluyentes, espesantes, abrillantadores, etc.) juegan un papel en el

<sup>425</sup> “Oil” en *Cameo: Conservation and Art Materials Encyclopedia Online*, Disponible en:

<http://cameo.mfa.org/wiki/Oil> (consultado en enero de 2015)

<sup>426</sup> Annelies van Loon, Petria Noble y Aviva Burnstock, “Ageing and Deterioration of Traditional Oil and Tempera Paints” en *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (London/NY: Routledge, 2012), 224.

<sup>427</sup> John S. Mills y Raymond White, *The Organic Chemistry of Museum Objects* (London/NY: Routledge, 2011), 35-36.

comportamiento y en las propiedades físicas y químicas particulares de la capa. Es justamente la interacción entre todos estos componentes lo que confiere a la pintura sus propiedades de fluidez, de manejo, de aplicación y sus características de brillo, viscosidad, espesor, opacidad y translucidez.

Los aceites secantes más usados en la pintura europea son el aceite de linaza, el aceite de nuez y el aceite de adormideras. Los análisis técnicos de la pintura de los Países Bajos y el norte de Europa sugieren que el aceite predominante ha sido el de linaza aunque se ha detectado también el uso de aceite de nueces e incluso la preparación de diversas combinaciones de emulsiones con el aceite de linaza (huevo, cola o resinas) para la construcción de algunos colores dentro de la obra de artistas como Robert Campin y Rogier van der Weyden, como se verá más adelante.<sup>428</sup>

El aceite de linaza se obtiene de las semillas del lino común (*Linum usitatissimum*) y está formado por triésteres de glicerol con un alto contenido de dobles y triples ácidos grasos insaturados. Un análisis del aceite de linaza extraído mediante presión en frío a partir de semillas de lino cultivadas en 1961, arrojó la siguiente composición de triglicéridos expresada en porcentaje molecular: palmítico (7.4%), esteárico (5.7%), oleico (23.1%), linoleico (14.9%) y linolénico (48.6%).<sup>429</sup> En un análisis más reciente de aceite de linaza recién extraído, los porcentajes de los ácidos grasos presentes en el aceite varían un poco pero conservando una mayor cantidad de ácido linolénico, lo que caracteriza a este tipo de óleo: palmítico (5.9%), esteárico (3.1%), oleico (17%), linoleico (16.4%) y linolénico (57.6%).<sup>430</sup>

Los pintores en el pasado recurrían a distintos métodos para obtener el aceite, entre ellos, presión en frío, presión con calor, lavado con agua y su tratamiento posterior, una vez extraído el aceite, mezclándolo con compuestos metálicos para aumentar su velocidad de secado, o poniéndolo a calentar al fuego o bajo el rayo del sol para favorecer su pre-oxidación antes de ser usados en una capa pictórica. El procedimiento es sencillo: las semillas del lino frescas se lavan y se les elimina cualquier cascarilla o material ajeno pero medio de aspirado y colado. Luego se muelen y se presan, puede ser en frío o calentando la masilla molida. Este aceite así obtenido “en fresco” puede ser usado para pintar aunque los artistas sabían que era recomendable lavarlo para quitarle cualquier componente soluble en agua (mucílago). Además, era bien conocido que había diversos tratamientos que podían llevarse a cabo para cambiar el comportamiento reológico del aceite,

<sup>428</sup> Raymond White, “Van Eyck’s Technique: The Myth and the Reality, II” en Susan Foister, Sue Jones y Delphine Cool (editors) *Investigating Jan van Eyck* (Turnhout: Brepols Publishers, 2000), 103.

<sup>429</sup> Vereshchagin, A.; Novitskaya, Galina, “The triglyceride composition of linseed oil” en *Journal of the American Oil Chemists’ Society (JAOCS)* 42, Issue 11, (Nov 1965):970-974. Publisher: Springer Science & Business Media B.V. Disponible en: [http://download.springer.com/static/pdf/299/art%253A10.1007%252FBF02632457.pdf?auth66=1421200231\\_37b6b4514d2924e9529b431e1f00feaa&ext=.pdf](http://download.springer.com/static/pdf/299/art%253A10.1007%252FBF02632457.pdf?auth66=1421200231_37b6b4514d2924e9529b431e1f00feaa&ext=.pdf), consultado en enero de 2015.

<sup>430</sup> Jorrit D. J. Van den Berg, Nicoletta D. Vermist, Leslie Carlyle, Michal Holcapek y Jaap J. Boon, “Effects of traditional processing methods of linseed oil on the composition of its triacylglycerols” en *Journal of Separation Science* 27, Issue 3, (Feb 2004):181-199. DOI 10.1002/jssc.200301610



Un análisis de los cambios que producen los distintos tratamientos tradicionales empleados en la preparación del aceite de linaza, siguiendo recetas históricas, sugiere que cualquier procedimiento realizado a altas temperaturas (arriba de 150°C) provoca una mayor oxidación y entrecruzamiento de las cadenas de triglicéridos, la oligomerización e hidrólisis del aceite.<sup>431</sup>

Los óleos oxidados tienen propiedades distintas a las de los aceites frescos, son más densos y oscuros, su velocidad de secado es mayor y son más polares. Por lo anterior, el uso de aceites crudos o cocidos en una pintura puede ser considerado como el resultado de un proceso intencional, derivado del tipo de efecto que se deseaba crear o del color, tamaño de partícula o nivel de absorción del pigmento con el que se quería mezclar.<sup>432</sup>

Aunque existen pocas referencias concernientes a las técnicas de los maestros flamencos y sus métodos de preparación del óleo, es capital la descripción que al respecto integra la compilación de notas del médico Theodore Turquet de Mayerne, resultado de una serie de entrevistas y charlas con los pintores flamencos, holandeses e ingleses de su época, manuscrito realizado entre 1620 y 1646 bajo el título, *Pictoria, sculptoria, tinctoria et quae subalternarum artium spectantia* (fig. 185).



185. De Mayerne Manuscript, B.M. Sloane 2052.

<sup>431</sup> Van den Berg, Vermist, Carlyle, Holcapek y Boon, “Effects of traditional processing methods of linseed oil on the composition of its triacylglycerols”, 198.

<sup>432</sup> Ilana Bonaduce, Leslie Carlyle, Maria Perla Colombini, Celia Duce, Carlo Ferrari, Erika Ribechini, Paola Selleri y María Rosaria Tiné, “New Insights into the Ageing of Linseed Oil Paint Binder: A Qualitative and Quantitative Analytical Study” en PLoS ONE 7, Issue 11 (Nov 2012). DOI: 10.1371/journal.pone.0049333, consultado en enero de 2015.

En las notas de Theodore Turquet de Mayerne hay diversas recetas para modificar las propiedades de los aceites de linaza y de nueces, una vez extraídos por presión en frío. Las más sobresalientes se consignan en las siguientes entradas:

*Página 144v. Para obtener un aceite de linaza o de nueces ligero y desengrasado. Toma agua de lluvia y disuelve sal en ella, mezcla esto con el aceite durante dos o tres días moviendo en repetidas ocasiones. El aceite se quedará en el fondo del recipiente así que remueve el agua con sal y repite este procedimiento unas 12 a 15 veces con agua limpia. Para quitar bien la grasa, agrega migajas de pan que atraparán todas las impurezas al pasar a través del aceite. Separa el aceite y almacénalo en una botella bien tapada. Debe quedar claro como el agua.*

*Página 16r. Para hacer un óleo hermoso, brillante y claro como el agua. Toma media onza de monóxido de plomo y mezclado con el aceite de nueces, déjalo cocinar a fuego lento por una hora. Después de haberlo separado de sus impurezas, colócalo bajo el rayo del sol dentro de un frasco de vidrio. El sol de marzo es el mejor para este propósito.*

*Página 16v. Para hacer un aceite espeso y al mismo tiempo claro, muy secante y adecuado para ser mezclado con pinturas que no tienen cuerpo. Mezcla cenizas de roble limpias y calientes con un cuarto de aceite (de linaza) y un vaso de aceite de nueces. Deja la mezcla entre 8 y 14 días. Intenta también poner cal viva finamente molida en una pequeña bolsa de lino, debajo de esta, llena otra con el blanco que se prepara a partir de los huesos de borrego o venado o del cuerno de la rupicapra. Y debajo del todo, una tercera llena de creta o arena muy fina. Deja pasar el aceite de nueces a través de esas tres bolsas y usa lo que sale al final.*

*Página 17r. Para hacer un aceite altamente secante que es como un barniz sin cuerpo. Toma media libra de aceite y ponla en una olla recién esmaltada, agrega media onza de monóxido de plomo, bate un poco con una espátula de madera y déjalo hervir a fuego lento bajo una estufa cubierta o en el patio al aire libre por dos horas. El óleo se reduce un poco. Déjalo hasta que se deposite y vacíalo inclinando el recipiente. Almacénalo para todo tipo de usos. Este es un agente secante poderoso que hará que todas las pinturas de difícil secado lo hagan más rápido si se les agrega solo un poco de esta preparación.<sup>433</sup>*

Por otro lado, en el ámbito de la tratadística del Renacimiento italiano hacia finales del siglo XIV, *El libro del arte*, de Cennino Cennini, integra dos recetas para modificar las propiedades del aceite destinado a ser usado en pintura: el aceite cocido al fuego y el aceite cocido al sol. En la primera receta, el aceite se mezcla con barniz y se calienta dentro de

<sup>433</sup> Donald C. Fels, *Lost Secrets of Flemish Painting. Including the first Complete English Translation of the De Mayerne Manuscript, B.M. Sloane 2052* (Eijsden: Alchemist Publications, 2010), 11-19. El manuscrito original que resguarda The British Library está digitalizado y disponible en: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052), consultado en enero de 2015.

una olla metálica de donde se obtienen los compuestos que fungen como secativos del medio y se reduce hasta la mitad al fuego lento; en la segunda, la misma olla metálica con aceite de linaza se coloca bajo el sol de julio y agosto y se deja ahí hasta que reduzca también hasta un 50% de su volumen.<sup>434</sup>

La modificación del aceite de linaza mediante su calentamiento y cocción y la adición de compuestos metálicos (plomo, cobre o manganeso) ayuda a mejorar la velocidad del secado dentro de la pintura y mejora las propiedades reológicas del medio.

El aceite de nueces seca más lentamente que el aceite de linaza pero, al mismo tiempo, amarillea menos, por lo cual ha sido identificado en los colores claros dentro de las pinturas de los grandes maestros de los Países Bajos, Italia y en obras alemanas. Este aceite se puede obtener por presión en frío o en caliente de las nueces del nogal (*Juglans regia*). Dependiendo su procesamiento es el color del aceite resultante. Un análisis de aceite de nueces cultivadas en California arrojó la siguiente composición de triglicéridos: oleico (17.6%), linolénico (72.8%), linoleico (3.2%), palmítico (4.6%) esteárico (0.9%), con trazas de ácido mirístico y araquídico y materia no saponificada (0.5%).<sup>435</sup>

De acuerdo con T. T. De Mayerne, quien visitó la corte de Inglaterra entre 1620 y 1646, el aceite de adormideras era usado por los pintores ingleses para hacer cuadros de flores y otros géneros similares. Además, este tipo de medio era particularmente bueno para mezclarse con los pigmentos azules y blancos. Desafortunadamente, la presencia del aceite de adormideras, derivado de las semillas maduras de la amapola, todavía no ha sido plenamente confirmada mediante análisis científicos, aunque existen estudios que sugieren su uso por ejemplo, en la obra de 1648, *Seaport The Embarkation of the Queen of Sheba*, realizada por el artista holandés Claude (1604/5-1682).<sup>436</sup>

La producción del aceite de manera tradicional sigue siendo una industria en Holanda. En la localidad de Zaanse Schans, muy cerca de Amsterdam, siguen funcionando los molinos de viento enfocados a la obtención del aceite de linaza y a la manufactura de pigmentos.

<sup>434</sup> Cennino Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Akal, 2009), 136-137.

<sup>435</sup> George S. Jamieson y Robert S. McKinney, "The Composition of California Walnut Oil" en *Oil & Fat Industries* 6, Issue 2, (Febrero 1929): 21-23. Disponible en: <http://link.springer.com/article/10.1007%2FBF02585712>, consultado en enero de 2015.

<sup>436</sup> John Mills y Raymond White, "Analyses of Paint Media" en *National Gallery Technical Bulletin* 4 (1980): 65-67. Cfr., Raymond White y Jo Kirby, "Rembrandt and his Circle: Seventeenth Century Dutch Paint Media" en *National Gallery Technical Bulletin* 15 (1994): 64-78.



**186. Imágenes actuales del proceso de molido y presión en frío de las semillas del lino al interior de un molino de viento restaurado en Zaanse Schans, Holanda.**

## La tradición y el saber técnico

Vasari atribuyó a Jan van Eyck el descubrimiento del óleo y a Antonello da Messina la responsabilidad de haber llevado el hallazgo eyckiano a Italia. Esta historia justificatoria del tránsito y la transferencia de un saber tradicional, fue estructurada más o menos así: Van Eyck era un hombre que gustaba de la alquimia y de preparar diversas mezclas de aceites y barnices para usar con diversos propósitos. En una ocasión pintó una tabla al temple y la barnizó, poniéndola a secar al sol, lo que causó el craquelado de la pintura y la separación de la madera, esto lo llevó a buscar la manera de crear un tipo de barniz que pudiera secar en la sombra. Finalmente, descubrió que el aceite de linaza y el de nueces secaban más rápido que los otros que había probado. Además, hirviendo estos aceites con otras mezclas consiguió preparar el barniz que todos los artistas habían deseado. Se trataba así de un nuevo medio, compuesto de una mezcla de aceite y barnices que tenía una buena velocidad de secado a la sombra.

Había un panel de Jan van Eyck en la corte de Alfonso I de Nápoles que, cuando Antonello da Messina fue a verlo, se impresionó tanto por la ejecución perfecta de la obra, la vitalidad de sus colores, su belleza y armonía, que decidió irse a Brujas para estudiar con Van Eyck. Allá aprendió el método de la pintura al óleo y cuando regresó a Italia, se encargó de transmitir su saber en Venecia y en Milán, y de ahí el conocimiento se propagó al resto de Italia.<sup>437</sup> Sabemos, sin embargo, que esta narración, que hoy se antoja bastante secuencial y lógica, es imposible porque Van Eyck y Antonello da Messina jamás coincidieron

<sup>437</sup> "Vita di Antonello da Messina", Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 74-82.

en vida. De hecho, no existe evidencia de que Antonello haya visitado los Países Bajos.<sup>438</sup>

La admiración por la técnica de Van Eyck se remonta a fuentes contemporáneas entre las que destaca la obra de Bartolommeo Fazio, *On Famous Men* de 1455 y el libro de Antonio Filarete *Trattato di Architettura* de 1464. En este último se confirmó que Van Eyck no era el único artista que usaba el óleo y que tampoco había sido su invención. A partir de ahí, diversas fuentes se encargaron de confirmar o desmentir la versión de la historia vasariana.

Por ejemplo, en su tratado sobre las vidas de los artistas de los Países Bajos, Karel van Mander dio todo el crédito a las afirmaciones de Vasari.<sup>439</sup> En 1781, el Dr. Rudolph Raspe, escribió su obra *Critical Essay on Oil Painting* donde se encargó de probar que la pintura al óleo se conocía antes de Jan van Eyck, presentando como evidencia el rescate del manuscrito medieval de Theophilus *De diversis artibus*, del siglo XII, donde aparecen descripciones de los pigmentos molidos en aceite de linaza.<sup>440</sup>

Una historia racional, enciclopédica y basada en un análisis de fuentes primarias sobre el uso del óleo en la pintura occidental debió esperar a la aparición del libro del artista Sir Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, de 1847.<sup>441</sup> Ahí fueron sometidas a la crítica histórica las ideas vasarianas sobre la invención de la técnica, se rastrearon los orígenes de las afirmaciones del pintor nacido en Arezzo y del uso del aceite en el arte desde la Antigüedad.

Después de analizar a profundidad el origen de la técnica del óleo, lo cierto es que Eastlake repetía la idea de Vasari sobre la transferencia del conocimiento desde Flandes a la Italia del Renacimiento y, es que en el fondo, lo que planteaba este artista teórico es una diferencia entre técnica y uso de materiales, donde la primera sería el modo o procedimiento que antecede a la voluntad e intencionalidad del artista y en esto, definitivamente los flamencos establecieron las estrategias y efectos que después se convertirían en convenciones:

*Before we proceed to inquire into the Italian practice of oil painting, it will be desirable to recapitulate the chief characteristics of the early Flemish School, since to that school Italian oil painting owed its origin.*<sup>442</sup>

<sup>438</sup> Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon y Nicholas Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery* (New Haven/London: Yale University Press, 1991), 197.

<sup>439</sup> Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, 59.

<sup>440</sup> Ashok Roy, "Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, I", en Susan Foister, Sue Jones y Delphine Cool (editors) *Investigating Jan van Eyck* (Turnhout: Brepols Publishers, 2000), 98.

<sup>441</sup> Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, Vols. I y II (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847/1869). Disponible en:

<https://archive.org/stream/materialsforahi03eastgoog#page/n19/mode/2up> y <https://archive.org/stream/materialsforahi02eastgoog#page/n7/mode/2up>, consultadas en enero de 2015.

<sup>442</sup> Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting II*, 26.

En dos volúmenes, Sir Charles Eastlake presentó y discutió las primeras menciones al óleo en las fuentes clásicas, poniendo énfasis en los tratamientos o preparaciones del óleo y sus modificaciones proto-químicas. También explicó las características físico-químicas de este medio y definió los materiales involucrados con el uso del aceite y clasificó los efectos, los métodos y las recetas conocidas para crear pinturas al óleo. Vinculó además las recetas de Cennini para blanquear el aceite en el sol con el libro de Dioscórides *De Materia Medica*, referencia del siglo VI, donde ya se enlista el aceite de nueces, el aceite de linaza y el aceite de adormideras dentro de las sustancias procesadas con usos medicinales.<sup>443</sup>

Fue hasta el siglo XX, gracias al desarrollo de métodos científicos aplicados al análisis de pinturas originales que comenzaron a ponerse en duda los conocimientos que ofrecían las fuentes históricas, los libros de teoría del arte y los tratados artísticos. Lo que se conocía acerca del empleo del aceite en la pintura flamenca parecía estar rodeado de datos inciertos y confusos que sumían la técnica en una atmósfera de misterio. Y, sobre todo, la pintura de Jan van Eyck seguía siendo desconocida: ¿en realidad el aglutinante de sus pinturas era aceite de linaza y nueces hervido con resinas? ¿Cuáles eran sus procedimientos de aplicación de la pintura al óleo y cómo se diferenciaban de la pintura al temple? ¿Por qué sus efectos eran más verosímiles y precisos que los empleados por otros artistas de los Países Bajos? ¿Su método consistía en aplicar muchas capas de color traslúcido superpuestas? ¿Cuál era la paleta de pigmentos usados?

## Los estudios científicos para la identificación del aceite en la pintura de los Países Bajos

Cuando el artista alemán Max Doerner escribió su libro sobre las técnicas del arte, *The materials of the artists and their use in painting, with notes on the techniques of the Old Masters* [1934], consolidó una serie de mitos modernos que no hacían más que reformar la idea de que la técnica de los primitivos flamencos y, en particular, el método pictórico de Van Eyck era un completo misterio, una mezcla compleja que involucraba temple de huevo, veladuras óleo-resinosas múltiples y toques finales de pintura aplicada en capas delgadísimas. Aquí resulta evidente que para Doerner, la técnica flamenca era sinónimo de lo incomprensible, lo alquímico, lo más complejo, intrincado, oscuro y laborioso.

En este sentido, es muy acertada la afirmación del científico de National Gallery de Londres, Ashok Roy, acerca de que a principios del siglo XX, el mito del descubrimiento de un nuevo medio por Jan van Eyck (Vasari) se fue nutriendo con otros mitos subsidiarios que los análisis científicos se han encargado de confirmar o rechazar. Entre esos mitos, vale la pena citar y enlistar los que menciona Roy:

<sup>443</sup> Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting I*, 26-27.

El uso de un medio basado en emulsiones de huevo (usualmente yema de huevo) mezclado con el aceite secante y algunas veces, mezclado con barniz.

Una técnica que involucraba gran número de aplicaciones de veladuras transparentes preparadas en un medio resinoso que se extendían sobre una base de preparación blanca de alta reflectividad.

El uso de diluyentes, usualmente combinaciones secretas de óleos esenciales destilados, mezclados con aceite o con una combinación de óleo-resina para mejorar sus calidades de manejo.<sup>444</sup>

No es extraño que el primer estudio científico exhaustivo realizado con métodos de la ciencia moderna haya sido aplicado a una obra de Van Eyck. Me refiero al bien conocido caso del políptico de *El Cordero Místico*, obra que tras el fin de la Segunda Guerra Mundial fue recuperada de uno de los escondites nazis en las minas de sal Alt Aussee, y sometida a un riguroso análisis y su consiguiente tratamiento de conservación para mantenerla en el mejor estado posible antes de devolverla a su emplazamiento original: la catedral de San Bavón en Gante. El 10 de noviembre de 1950 se convocó por primera vez a un grupo de expertos que debían trabajar de manera conjunta –lo que hoy se conoce como interdisciplina– para reunir la mayor cantidad de información posible sobre una obra de arte y proceder a su conservación. Según Paul Coremans, director del Laboratorio Central de los Museos de Bélgica, se buscaba integrar “la historia material” del políptico, considerar los estudios artísticos y criterios de orden estilístico y también, realizar los exámenes físico-químicos como paso previo al tratamiento del políptico.<sup>445</sup>

Durante ese esfuerzo se reflexionó sobre cuál era el conocimiento que se tenía en materia de técnica pictórica y del empleo del óleo en la pintura de Van Eyck y en las obras de los llamados “Primitivos flamencos”. Además, se llevaron a cabo métodos de examen micro químicos y físicos para hacer una identificación de la estructura y de la composición de las capas pictóricas. Gracias a los análisis efectuados, se concluyó que el aglutinante eyckiano estaba hecho a base de aceite secante, posiblemente con algún aditivo usado sólo en algunos colores.<sup>446</sup>

Poco tiempo después el mismo Paul Coremans y su grupo de investigación realizaron el análisis científico del retablo del Santo Sacramento de Dirk Bouts, perteneciente a la iglesia de San Pedro en Lovaina. La idea de esta iniciativa era la creación de un catálogo de la pintura de los Países Bajos meridionales del siglo XV desde el punto de vista científico y técnico, donde se compararan las características matéricas de diversas pinturas. Se pretendía saber qué obras habían sobrevivido los ataques y saqueos de las dos guerras, cuál era su estado de conservación y cuál era su tecnología y materiales originales. Una

<sup>444</sup> Roy, “Van Eyck’s Technique: The Myth and the Reality, I”, 98.

<sup>445</sup> Paul Coremans, *Les Primitifs Flamands III, Contributions a l’etude des Primitifs Flamands 2, L’Aneau Mystique au Laboratoire. Examen et Traitement* (Anvers: De Sikkel, 1953): 7.

<sup>446</sup> Las técnicas disponibles en su época eran: microscopía, microquímica, espectrografía de emisión, radiografía, fotografía en luz visible, UV e IR.

vez más, el aglutinante empleado por Bouts en el retablo de Lovaina era aceite secante, mezclado con otro material no identificado en las veladuras pardas y rojas.<sup>447</sup>

Si bien, hacia la década de 1950 ya se sabía que el medio presente en las capas pictóricas de Jan Van Eyck y Dirk Bouts era aceite secante, los métodos científicos no eran capaces de revelar qué tipo de aceite se había usado ni tampoco la identidad del “aditivo” detectado en algunas veladuras.

Hacia 1970, el científico Leopold Kockaert, radicado en Bruselas, realizó una amplia investigación para confirmar el uso de emulsiones de aceite y huevo en la pintura de Jan van Eyck. Basado en observaciones microscópicas de las pinturas de los primitivos flamencos, presentó sus interpretaciones sobre la presencia de dos fases del aglutinante que se veían como glóbulos blancos traslúcidos integrados en las capas de color, comportamiento que, según él, era evidencia de una emulsión, donde el material proteínico formaba ese patrón al no mezclarse con el aceite.<sup>448</sup>

Años después se descubrió que aquellos glóbulos eran más bien formaciones esféricas de jabones de plomo producidos como una degradación del pigmento conocido como amarillo de plomo estaño que reaccionó con el aceite secante del medio.<sup>449</sup>

La respuesta al enigma sobre la técnica flamenca debió esperar hasta los años de 1990 cuando el laboratorio de la National Gallery en Londres llevó a cabo el estudio científico comparativo de su colección de pintura del norte de Europa, del siglo XV a principios del siglo XVI, en la que se integró un gran rango de obra religiosa y secular, incluyendo paneles de polípticos, obras devocionales, retratos y altares pequeños, obras neerlandesas, alemanas, francesas y sólo dos inglesas.<sup>450</sup>

Ese estudio sugiere que el uso del óleo se remonta a una amplia tradición documentada a partir del siglo XIII. Las piezas más antiguas en las que se ha detectado el empleo del óleo son el frontal de altar de Heddal en Notodden, Noruega, que data de 1250-1275, las pinturas murales del siglo XIII del priorato de Horsham St Faith en Norfolk y el retablo de Westminster también del siglo XIII. El análisis científico, confirma la información de Theophilus en su *Liber diversarum arcium* [siglo XII] sobre la práctica de usar el aceite como medio pictórico.<sup>451</sup> En las pinturas que conforman la colección de la National Gallery de Londres se encontró que el aceite más usado fue el de linaza. En menor

<sup>447</sup> Paul Coremans, R. J. Gettens y J. Thissen, “La technique des ‘Primitifs flamands’” en *Studies in Conservation* 1, no. 1 (October 1952):1-29.

<sup>448</sup> Leopold Kockaert 1973-1974, “Note sur les émulsions des Primitifs Flamands”, *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique* 14, no. 4 (1973): 133-139

<sup>449</sup> Catherine Higgitt, Marika Spring y David Saunders, “Pigment Medium Interactions in Oil Paint Films Containing Red Lead or Lead Tin Yellow” en *National Gallery Technical Bulletin* 24 (2003): 75-95.

<sup>450</sup> Rachel Billinge, Lorne Campbell, Jill Dunkerton, Susan Foister, Jo Kirby, Jennie Pilc, Ashok Roy, Marika Spring y Raymond White, “Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550” en Ashok Roy (editor), *National Gallery Technical Bulletin* 18 (1997): 6-55.

<sup>451</sup> Plahter U., “The Crucifix from Hemse: Analyses of the Painting Technique” in Jilleen Naldony (editor), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History* (London: Archetype, 2006): 11-19 y Kirby, “Aspects of Oil: Painting in Northern Europe and Jan van Eyck”, 259.

medida se detectó aceite de nueces como ocurre, por ejemplo, en los colores blancos y azules del cuadro conocido como *San Clemente con donante*, atribuido a Simon Marmion. En la *Música* de Justus of Ghent hay una combinación de los dos aceites: aceite de nueces en las zonas blancas y aceite de linaza en las capas de color verde. Respecto a la mezcla de aceite y huevo en las capas pictóricas de los artistas flamencos, los análisis técnicos han demostrado que en algunas obras de Gerard David, Robert Campin y Rogier van der Weyden se aplicaron los pigmentos con los dos aglutinantes; así se detectó en los colores de fondo buscados por Gerard David.<sup>452</sup>

No sucede lo mismo en los cuadros de Jan van Eyck, quien sólo usaba aceite de linaza, y en algunos colores como el verde o el rojo agregaba resina de pino a sus mezclas. Es un hecho que en su manera particular de emplear el óleo y preparar sus colores no radica lo prodigioso de su técnica, en realidad lo que le diferenciaba de Robert Campin y Rogier van der Weyden, así como de otros artistas contemporáneos, era su capacidad de imitar la incidencia de la luz, las gamas de texturas de todas las superficies, consistencia y volumen de las cosas poniendo un extremo cuidado en el detalle. Pero cabe destacar que los grandes maestros flamencos no pintaban de la misma forma. El grado de verosimilitud de la representación en los cuadros de Van Eyck es sorprendente. Parece que hubiera usado distintas consistencias de aceite, según la forma y textura que buscaba imitar, además de múltiples pinceles, diferentes acabados, un dibujo preciso y sobre todo, el énfasis en la concordancia de los puntos donde ocurre la incidencia de la luz.

Las siguientes imágenes permiten comparar dos aplicaciones de joyas, a la izquierda el medallón de Dios en la tabla central de *El Cordero Místico* y, a la derecha, el borde con aplicaciones de piedras preciosas en *El descendimiento de Cristo* de Rogier van der Weyden (figs. 187 y 188). Solo en el cuadro de Van Eyck se hacen táctiles las características de los materiales que conforman el medallón: perlas, rubíes, esmeraldas, oro y zafiro, piedras preciosas, frías y brillantes sobre la superficie suave y mate de la tela. En el cuadro de Van der Weyden también percibimos la naturaleza de las cosas representadas pero hay que usar más la imaginación para comprender cómo está bordado el galón y de qué material esta hecho.

<sup>452</sup> Billinge, Campbell, Dunkerton, Foister, Kirby, Pilc, Roy, Spring y White, "Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550", 40.



187. Jan y Hubert van Eyck,  
*El Cordero Místico*, 1432,  
catedral de San Bavón,  
Gante.

Imagen tomada de:  
<http://closertovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=credits>, consultada en enero de 2015.



188. Rogier van der Weyden,  
*El descendimiento de Cristo*,  
1435, Museo Nacional del  
Prado.

Imagen tomada de:  
<http://www.museodelprado.es/>, consultada en enero de 2015.

Aunado a lo anterior, se ha detectado que en las obras de Jan van Eyck la superposición de capas pictóricas para crear una forma era más compleja. En el vestido verde de la mujer Arnolfini, usó un sistema de varias capas superpuestas, una capa subyacente verde opaca, seguida de capas de medios tonos y, al final, un estrato lustroso rico en medio

con resina.<sup>453</sup> A diferencia de esto, el sistema de aplicación de la pintura de Rogier van der Weyden o Dirk Bouts, era mucho más sencillo: hay sólo dos o tres capas de color superpuestas. En su obra *La Exhumación de San Huberto*, Rogier Van der Weyden plasmó la casulla color rosado-rojizo del santo con una primera capa opaca de color rojo naranja conformada de bermellón mezclado con laca roja para después modelar el color con una mezcla de la misma laca a la que agregó distintas cantidades de blanco de plomo dependiendo los volúmenes deseados, y al final, las sombras más oscuras se aplicaron únicamente con pinceladas de laca roja. Se trata de un sistema de tres estratos superpuestos (fig. 189).<sup>454</sup>



**189. Rogier van der Weyden,**  
*La exhumación de san*  
*Huberto*, ca. 1430, óleo y  
temple de huevo sobre  
madera de roble, 88.2 x 81.2,  
National Gallery Londres,  
Inv. NG783.

<sup>453</sup> Kirby, "Aspects of Oil: Painting in Northern Europe and Jan van Eyck", 273.

<sup>454</sup> Marika Spring, "The Materials of Rogier van der Weyden and his Contemporaries in Context", en *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, editores Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds y Lieve Watteuw (Leuven: Peeters Publishers, 2012), 99.

En la obra de Robert Campin *Un hombre*, la tela blanca y la pintura azul verdosa fueron plasmadas con aceite de linaza en las capas de color superficiales pero se usó temple de huevo en los fondos de color. En la pieza del mismo grupo, intitulada *Una mujer*, se identificó aceite de linaza en el fondo negro pero el sombrero de la mujer fue pintado a partir de un fondo blanco hecho de huevo y encima, el modelado del color es de aceite de linaza. De igual forma, las mangas moradas fueron hechas con un color de fondo preparado con huevo mientras que el color superficial, una veladura de ultramarino, contiene aceite de linaza (figs. 190 y 191).<sup>455</sup>



**190. Robert Campin, *Un hombre*, 1435, óleo y temple de huevo sobre madera de roble, 40.7 x 28.1, National Gallery Londres, Inv. NG653.1.**



**191. Robert Campin, *Una mujer*, 1435, óleo y temple de huevo sobre madera de roble, 40.7 x 28.1, National Gallery Londres, NG 653.2.**

<sup>455</sup> White, "Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, II", 103.

En suma, el uso de huevo es selectivo para la representación de algunos colores, sobre todo de tonalidades claras y puede estar presente en obras que básicamente fueron plasmadas al óleo. Por lo tanto, posible afirmar que en general, los artistas del norte de Europa pintaban con aceite de linaza cocido, aceite de linaza crudo y aceite de nueces, dependiendo el color y los efectos buscados en sus representaciones. Lo más común era el empleo del aceite cocido, es decir, modificado y pre-polimerizado por calentamiento. Era posible que el aceite de cualquier tipo se mezclara con algún diluyente, como son los aceites esenciales.

Estas sustancias tienen la función de adelgazar y cambiar la fluidez de la mezcla de pintura, dependiendo el tipo de pigmento que se quiere moler con el aglutinante y las propiedades buscadas para cada color o efecto. No es lo mismo preparar una pintura que tenga opacidad para plasmar un fondo de color que una veladura aplicada para imitar el efecto de sombra en un paño, o las delgadas veladuras traslúcidas que entonan los colores cambiantes colocados encima de fondos opacos, como se ve en las sedas tornasoladas. Además, los pigmentos de plomo necesitan más aceite para poder ser molidos con el medio e incluso pueden requerir de un diluyente para mejorar sus propiedades de manejo y fluidez. Las fuentes artísticas del siglo XVII mencionan al aceite de espliego (esencia de lavanda) como un buen diluyente de las pinturas, aunque es posible que se usara este tipo de sustancia desde épocas anteriores.<sup>456</sup>

Lo que sí está presente en los cuadros de Jan van Eyck es la resina de pino, agregada como aditivo en algunos colores. Hay trazas de este material en el vestido verde de la mujer Arnolfini, surgido de una combinación de verdigris, aceite de linaza cocido y resina (fig. 192). Ahí la resina sirve para aumentar el índice de refracción del medio e impartir mayor saturación de color, translucidez y lustre a las veladuras. De igual manera está presente en las capas de color hechas con laca roja. La resina también se detectó en el tono oscuro del turbante rojo de la obra *Retrato de un hombre*, fechado en 1433.<sup>457</sup>

<sup>456</sup> Billinge, Campbell, Dunkerton, Foister, Kirby, Pilc, Roy, Spring y White, "Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550", 41.

<sup>457</sup> Kirby, "Aspects of Oil: Painting in Northern Europe and Jan van Eyck", 273 y Raymond White, "Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, II", 104.



192. Detalle de la obra de Jan van Eyck, *Retrato de Giovanni (?) Arnolfini y su esposa*, 1434, óleo sobre madera de roble, 82.2 x 60 cm, National Gallery Londres, Inv. NG186. Imagen tomada de: <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/>, consultada en enero de 2015.

Pero todavía hay fenómenos relacionados con el uso del color, el tipo de medio pictórico y su degradación a través del tiempo que no se conocen. Cuando uno mira con detenimiento las sombras rojo oscuro del turbante del *Retrato de un hombre* de Jan van Eyck así como las sombras del manto violeta de la capa que cubre al hombre en el retrato del matrimonio Arnolfini, es posible detectar un efecto blanquecino, gris lechoso que se vincula con la alteración del ultramarino, pigmento mineral frecuentemente usado en la pintura del siglo XV. Parece que el mineral de lazurita que compone el pigmento se afecta químicamente en presencia de la degradación de los ácidos grasos del medio provocando una ruptura de la red de aluminosilicatos. Lo interesante es que, si bien Rogier van der Weyden también usó el lapislázuli en sus cuadros, estos no presentan el mismo tipo de degradación. El fenómeno entonces se enlaza con una práctica más bien eyckiana del uso de sombras traslúcidas azules o violetas.<sup>458</sup>

<sup>458</sup> Spring, "The Materials of Rogier van der Weyden and his Contemporaries in Context", 97.

## El empleo del óleo en el arte flamenco del siglo XVI

Desde hace más o menos veinte años, las técnicas instrumentales y los métodos científicos disponibles para el análisis de los materiales orgánicos (aglutinantes o medios y capas de protección) se han desarrollado ampliamente. Las técnicas cromatográficas como la cromatografía de gases con espectrometría de masas (CG-MS) y las espectroscopías infrarroja (FTIR) y RAMAN con microscopio acoplado han mejorado la sensibilidad, precisión y repetibilidad de los análisis científicos aplicados al arte.<sup>459</sup>

A pesar de los avances científicos, los estudios técnicos de los artistas de los Países Bajos y el norte de Europa no son tan amplios, es decir, no abarcan ni todas las regiones, ni todos los artistas, ni toda la obra de los artífices y talleres más destacados. Fuera del estudio científico profundo de los “primitivos flamencos”, por supuesto que existen análisis de las pinturas de las grandes figuras del siglo XVII: Rubens y Rembrandt. El primero empleaba aceite de linaza con algunos aditivos resinosos en los colores oscuros, y en la obra del segundo, se ha identificado aceite de linaza cocido y aceite de nueces.<sup>460</sup> Sin embargo, la gran mayoría de los artistas del siglo XVI no cuentan con un repertorio de estudios técnicos publicados.

Sobre los aglutinantes empleados por Martín de Vos sabemos que *La Sagrada Familia* de Gante fue pintada con aceite y una mezcla de óleo y proteínas empleada de modo selectivo en colores como las encarnaciones y los azules de esmalte.

En su tratado, Karel van Mander lamentaba que la técnica de los antiguos flamencos se había simplificado hacia finales del siglo XVI con resultados insatisfactorios, refiriéndose al proceso pictórico de artistas como Pieter Bruegel el viejo, Pieter Aertsen y Martin van Heemskerck.<sup>461</sup>

Lo que es verdad es que los artistas flamencos del siglo XVI desarrollaron modos de aplicación del material mucho más económicos y sencillos que los que se habían empleado durante el siglo XV, con capas muy delgadas, pinceladas sueltas y escasa superposición de veladuras traslúcidas. Esto de la mano del proceso de “industrialización” del arte para el mercado internacional.

Basta una observación cuidadosa y a poca distancia de los cuadros de Pieter Bruegel el viejo pero sobre todo, de su hijo, Pieter Brueghel el joven, para confirmar la preferencia por aplicar capas de pintura muy adelgazada que dejan ver el color y textura de la imprimatura aplicada mediante pinceladas espesas e incluso las líneas del diseño del dibujo preparatorio. Asimismo, se aprecia la rapidez de ejecución del colorido, confirmando que el artista aplicó sus colores una vez que habían sido mezclados en paleta. Los detalles revelan un

<sup>459</sup> María Teresa Doménech-Carbó, “Novel analytical methods for characterising binding media and protective coatings in artworks” en *Analytica Chimica Acta* 621 (2008): 109-139. doi: 10.1016/j.aca.2008.05.056

<sup>460</sup> Joyce Plesters, “‘Samson and Delilah’: Rubens and the Art and Craft of painting on Panel” en *National Gallery Technical Bulletin* 7 (1983): 41 y Raymond White y Jo Kirby, “Rembrandt and his Circle: Seventeenth Century Dutch Paint Media”, 64.

<sup>461</sup> Kirby, “Aspects of Oil: Painting in Northern Europe and Jan van Eyck”, 273.

método aditivo de toques efectistas creados con un juego de distintas herramientas y espesores de pintura: golpeteos del pincel, empastes y pinceladas cortas (fig. 193).<sup>462</sup>

Lejos se había quedado el lenguaje proto-fotográfico de Van Eyck y Van der Weyden. Mucho más acorde con su formación en Italia, los artistas flamencos del siglo XVI desarrollarán su propio lenguaje pictórico pero sin olvidar la tradición de los “primitivos”.



193. Pieter Bruegel the Elder, *Baile de campesinos*, óleo sobre tabla, 114 x 164 cm, firmado, Vienna Kunsthistorisches Museum. Disponible en: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=331>, consultado en mayo de 2015.

<sup>462</sup> Cristina Currie y Dominique Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with Special Focus in Technique and Copying Practice*, vol. I (Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, 2012), 282-311.

## Notas acerca del uso del óleo en la pintura de Simón Pereyng y Andrés de Concha

Hacia la década de 1580, época en que el sevillano Andrés de Concha y el flamenco Simón Pereyng establecieron en la Nueva España una de las sociedades artísticas más activas y fructíferas, era prerrogativa de cualquier contrato de “buena obra” que las pinturas de los retablos se hicieran “al óleo y con colores de castilla”. Estas condiciones aparecen mencionadas frecuentemente en los contratos para retablos, por ejemplo, la cita al concierto de obra de 1581 entre el alcalde del pueblo de Teposcolula y los pintores Andrés de Concha y Simón Pereyng, para hacer “las puertas del retablo que está en la capilla fuera de la iglesia”. Dichas puertas se componían de doce lienzos al óleo. Como consta también en los documentos para la construcción de los retablos de la catedral de Antequera (Oaxaca) (1582), Tamazulapan (1586) y Achiutla (1587), Andrés de Concha se comprometió a plasmar sus pinturas usando aceite.<sup>463</sup>

A través del análisis científico, se ha identificado la presencia de aceite de linaza cocido como aglutinante de las capas pictóricas en dos obras de Andrés de Concha: *La Sagrada Familia con san Juan niño*, perteneciente al acervo del Museo Nacional de San Carlos y en *Los Cinco Señores* que se conserva en la catedral de México.<sup>464</sup>

En la Nueva España, durante la época que nos ocupa, el aceite de linaza se vendía en las boticas junto con los pigmentos, el bol y las cargas necesarias para el obrador del pintor. Todos ellos eran materiales de importación que se embarcaban en Sevilla para satisfacer la demanda de los virreinos americanos. El aceite de linaza viajaba en botijas de arroba o media arroba, como ha sido señalado por los historiadores José María Sánchez y María Dolores Quiñones en su estudio sobre los materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI. Ahí se menciona el envío realizado por Juan Lorenzo, vecino de Sevilla en 1592 con destino a la Nueva España, de tres arrobas de aceite de linaza a 22 reales y 2244 maravedíes.<sup>465</sup>

Respecto a las obras del retablo mayor de la catedral vieja de México –que como se expuso en el capítulo tercero fue comisionado a Andrés de Concha quien a su vez subcontrató a Simón Pereyng para montar la serie de lienzos de Martín de Vos que conformarían el programa iconográfico del altar–, sabemos que el 30 de enero de 1585

<sup>463</sup> Romero Frizzi, *Más ha de tener este retablo...*, 9-26.

<sup>464</sup> El análisis de las muestras bajo la técnica de espectroscopía Infrarroja Transformada de Fourier (FTIR) de *La Sagrada Familia con san Juan niño* fue realizado por Concepción Domingo del Laboratorio de Estructura de la Materia, Centro Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ver: Pablo Amador, Pedro Ángeles, et al., “Y hablaron de pintores famosos de Italia”, 71-72. La caracterización del medio en las muestras de *Los Cinco Señores* mediante cromatografía de gases con espectrometría de masas (CG/MS) fue llevada a cabo por Marisa Gómez del Área de Investigación y Formación, Sección de Análisis de Materiales del Instituto del Patrimonio Cultural de España. La publicación de estos resultados se encuentra en proceso.

<sup>465</sup> José María Sánchez y María Dolores Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 95 (2009): 49.

se compraron a Rodrigo Nieto, boticario, una serie de “colores y aceites” necesarios para hacer la obra del retablo y para plasmar los lienzos de las ventanas de la iglesia. Por media arroba de aceite de linaza se pagaron doce pesos y cuatro tomines.<sup>466</sup>

En la pintura de Simón Pereyng también ha sido identificado el uso de aceite de linaza como aglutinante. En *La Virgen del Perdón* el aceite de linaza cocido está presente desde la imprimatura. Esta enorme pintura sobre tabla fue creada hacia 1568 como pago para cubrir la condena derivada del proceso inquisitorial al que fue sometido Simón Pereyng por haber dicho ciertas palabras en contra de la fe. *La Virgen del Perdón* se localizaba en un altar detrás del coro en la catedral vieja de México.<sup>467</sup>

Lo interesante en esa obra es que parece haber sido pintada con dos distintos aglutinantes. En el azul del manto de la Virgen, compuesto básicamente de azurita con laca roja, azul esmalte y albayalde, los resultados del análisis químico por medio de cromatografía de gases con espectrometría de masas arrojaron una cantidad mínima de aceite, lo que puede considerarse como un indicativo de que el medio sea más bien proteico, es decir, un temple.<sup>468</sup> No sería extraño que en las pinturas de Simón Pereyng todavía se practicara la técnica del uso selectivo de aceite o huevo para la aplicación de colores específicos, toda vez que, como hemos visto a lo largo de este apartado, dicha solución ancla sus raíces en la tradición de la pintura de los Países Bajos.

<sup>466</sup> AGN, Historia 112, foja 242v.

<sup>467</sup> Ver: Elsa Arroyo Lemus, “Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2008).

<sup>468</sup> La caracterización del aglutinante de *La Virgen del Perdón* mediante cromatografía de gases con espectrometría de masas (CG/MS) fue llevada a cabo por Marisa Gómez del Área de Investigación y Formación, Sección de Análisis de Materiales del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

# Reflexiones conclusivas y programáticas

## El papel de lo flamenco en la tradición local novohispana del siglo XVI

En 1586 Simón Pereyng (Amberes ca. 1532/40- Nueva España 1589) firmaba en la esquina inferior izquierda del cuadro de *María Magdalena* pero también su ambiciosa empresa pictórica: el altar mayor del templo del convento franciscano de Huejotzingo. Firmó mediante una cartela que pende del tronco de un árbol mutilado que imita la forma de una tabla blanca y lisa donde aparece la inscripción: XIMÔ PERINEZ FCT 1586 (fig. 194). Cabe señalar que este retablo es el único ejemplar firmado y fechado que se preserva del siglo XVI. La carencia de firmas en obras de aquella época se debe quizá a que el estatus del artista novohispano se encontraba todavía en vías de definición. Pero Pereyng era alguien decantado por una antigua y sólida tradición artística y ahí la rúbrica no era casual, operaba como afirmación del papel creativo e inventivo del pintor en la ejecución de un conjunto que reunió escultores, ensambladores y doradores, todos subcontratados por el flamenco. Esa cartela era también una demostración de la capacidad del artista por insertar elementos verosímiles, compuestos y plasmados con base en sus conocimientos de la perspectiva y el modelado de luces y sombras para hacer pasar por real la tabla colgante. Como lo ha expuesto Stoichita: “el *cartellino* es un recurso propio de la poética del engaño/desengaño”, usado por el artista para promover su imagen como “pintor divino”, especialista en narrar historias.<sup>469</sup>

<sup>469</sup> Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, 112.



**194. Simón Pereyngs, *María Magdalena*, 1586, óleo sobre tabla, 60 x 168 cm, detalle de la predela del retablo mayor del templo del ex convento franciscano de Huejotzingo, Puebla.**

Pereyngs es, sin duda, el primer artífice activo en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI del que se tienen noticias acerca de su doble formación: la primera dependiente de la tradición del arte de los Países Bajos y la segunda, de las fuentes del arte italiano. Si bien se desconoce con quién se formó en su natal Amberes, sí sabemos que su padre se sentía orgulloso de que prefiriera pintar retratos por encima de la pintura religiosa. Igualmente tenemos noticias de que entre su repertorio de modelos figuraban los dibujos y estampas tomadas de las obras de Rafael y lo más interesante, que solía disertar acerca de los “pintores famosos de Italia” mientras tomaba la cena entre sus compañeros de oficio.<sup>470</sup>

Este personaje y sus obras resultan capitales para pensar o al menos imaginar el modo de operar de “lo flamenco” en el escenario de la pintura de la Nueva España hacia finales del primer siglo virreinal. Como se vio a lo largo de esta investigación, el arte de los Países Bajos del siglo XVI estuvo permeado por los contactos y vías de comunicación abiertas entre las regiones del norte de Europa y los centros artísticos italianos: Roma, Florencia, Venecia y Génova. Los artistas que emprendieron el viaje formativo a Italia regresaron desarrollándose desde una posición artística que conjuntaba una doble tradición: los modelos nativos heredados de los antiguos flamencos y el arte derivado del conocimiento de la antigüedad clásica.

<sup>470</sup> En 1588 Pereyngs fue acusado por la esposa de Francisco de Zumaya por haber dicho “ciertas palabras” en contra de la fe cristiana. Ver: Manuel Toussaint, *Proceso y denuncias contra Simón Pereyngs en la inquisición de México. Suplemento al No. 2 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1938), 38.

El estudio de las esculturas griegas y romanas, el análisis de los ciclos de frescos, los repertorios de “grutescos”, el tratamiento heroico de las figuras al desnudo y todos los estímulos visuales desarrollados por el arte del Renacimiento, se mezclaron en las composiciones de los artistas flamencos quienes promovieron un tratamiento híbrido para la representación de sus temáticas. Al mismo tiempo que retomaban algunas figuras o convenciones de amplia tradición en el arte de los Países Bajos, acababan insertándolas o combinándolas con elementos, paisajes o fondos que retomaban las estrategias del arte renacentista. De acuerdo con Hans Belting, cuando los “romanistas” reproducían los temas de los antiguos flamencos, como en el caso de la figura de la Virgen de Jan van Eyck en la *Lucca Madonna* retomada por Joos van Cleve dentro de una obra posterior a 1511, era como si la *imagen* estuviera citando su propia historia. Pero el aspecto dual que permeaba cada imagen de ese tiempo provocaba dificultades y conflictos a los artistas.<sup>471</sup>

Pereyng dejó Amberes alrededor de 1558 en un tiempo en que las turbulencias religiosas, las defensas políticas y el proteccionismo económico en las autonomías locales iban creciendo en paralelo a la necesidad del dominio español por establecer el control político y obtener la lealtad e impuestos de sus vasallos en los territorios neerlandeses. Felipe II había tomado posesión del cargo de gobernador de los Países Bajos en 1555 pero su gobierno jamás logró establecer el control real de sus dominios en el norte ni lograr continua obediencia de la nobleza protestante que, a fin de cuentas, no cesó de defender sus privilegios y de mantener una fuerte oposición al régimen a través de la consolidación de sus propias leyes y costumbres en cada una de las ciudades rebeldes dentro de las Diecisiete Provincias.

Hacia mediados del siglo XVI, como expliqué en la primera parte del trabajo, Amberes era la ciudad comercial de mayor apogeo en el orbe. La competencia del trabajo de pintor debía ser bastante ardua si consideramos que una enorme diversidad de objetos artísticos se vendía en los mercados, las ferias y la bolsa donde abundaban las copias y las mercancías hechas según “estudios de mercado” que buscaban la satisfacción del gusto general del cliente y garantizaban alta calidad en sus materiales y tecnología. En algún momento, frente a las persecuciones religiosas y las presiones económicas de la Corona española, los artistas protestantes no tuvieron más remedio que emigrar o convertirse al catolicismo y trabajar de manera acomodaticia para los patronos que tocaran a la puerta de la tienda, ya fuera la nobleza o el clero local, o bien, para los mecenas deseosos de adquirir los bienes flamencos famosos por sus temáticas, su calidad, su maestría técnica y por supuesto, por su bajo costo.

En ese contexto, las noticias acerca de las oportunidades que ofrecía el Nuevo Mundo seguramente eran atractivas para quien buscaba establecerse en un terreno más libre. Como lo ha expresado John H. Elliott: “la imagen de los virreinos de México y Perú era de tierras de riquezas inagotables y oportunidades ilimitadas”, además la llegada de las flotas cargadas de productos y materias primas americanas a Sevilla, las remesas de metales y las fortunas que ostentaban los “indianos” en tierras españolas acrecentaban la

<sup>471</sup> Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, 475.

promisoria idea de las ventajas que atraía hacer el viaje hacia América.<sup>472</sup> Pereyns viajó a Lisboa en 1558 y posteriormente trabajó en la corte de Madrid. En algún momento conoció a Gastón de Peralta, Marqués de Falces, quien lo hizo su “pintor de cámara” cuando fue nombrado virrey de la Nueva España. De hecho. Se embarcaron en 1566 hacia Veracruz.<sup>473</sup>

Pereyns es el primer pintor asociado a una corte del que tenemos noticia. Establecido en la Nueva España, se vinculó con los artífices que gozaban de mayor prestigio en aquel momento: el arquitecto Claudio de Arciniega y los artistas Francisco de Morales y Andrés de Concha. Al parecer, el primer conjunto pictórico realizado por el artista fueron las escenas de batalla que decoraban el palacio virreinal.<sup>474</sup> Éstas debieron ser imágenes del género conocido como “vistas” o “países”, cercanas a los modelos nórdicos.

A lo largo de su carrera, Pereyns colaboró en la ejecución de numerosos encargos para la construcción de retablos, algunos financiados por el clero regular, otros por el clero secular y tantos más por las comunidades y caciques locales de diversas regiones: las iglesias de los conventos de Tepeaca, Ocuila, Malinalco, Tula, Huejotzingo, Cuernavaca, Tlaxcala, Teposcolula y la Catedral de Puebla; hizo también altares para varias sedes en la ciudad de México: la Catedral Metropolitana, la iglesia de San Agustín, la iglesia Antigua de Santo Domingo de México y la iglesia de las monjas de Jesús María. De aquella vasta producción sólo se conservan *La Virgen del Perdón* – aunque en condiciones de ruina a causa del incendio de 1967– y *San Cristóbal*, dos óleos sobre tabla que hizo para la iglesia vieja de México, así como la serie de doce pinturas con la vida de Jesús que conforman el programa del retablo mayor de Huejotzingo. La historia del arte y sobre todo la historia del arte orientada hacia los estudios técnicos tiene que conformarse con imaginar cómo fueron aquellas obras, con reconstruir la biografía artística de la época y con formular asociaciones entre pinturas, lenguajes pictóricos y modelos a partir únicamente de unos cuantos ejemplos conservados.

Pereyns usó en *La Virgen del Perdón*, un grabado de Marcantonio Raimondi que reproducía la figura central de *La Madonna del Foligno* de Rafael.<sup>475</sup> La versión de Pereyns estaba en el Altar del

<sup>472</sup> Elliott, *España, Europa y el Mundo de Ultramar (1500-1800)*, 180.

<sup>473</sup> La literatura sobre Simón Pereyns es amplia, aquí enlisto solo algunos de los trabajos capitales: Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982); Manuel Toussaint, “Proceso y denuncias contra Simón Pereyns en la Inquisición de México”; Manuel Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1949); Gloria Grajales Ramos, “Simón Pereyns. Su vida y su obra” en *Homenaje a Rafael García Granados* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960), 206-216; José Guadalupe Victoria, “Un pintor flamenco en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 55 (1986), 69-81; Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España 1557-1640* (México: Grupo Azabache, 1992).

<sup>474</sup> La atribución a Simón Pereyns de las escenas de batalla se debe a Diego Angulo. Ver: Francisco Montes González “Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México” en *Laboratorio de Arte 18* (2005): 153-164.

<sup>475</sup> Santiago Sebastián, “Nuevo grabado en la obra de Pereyns” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 35, (1966): 45-47.

Perdón de la catedral de México y fue, de hecho, la imagen testera pintada como pago por la condena que le fue impuesta por Esteban Portillo, provisor y vicario general del Arzobispado de México, tras un largo interrogatorio a cargo del inquisidor dominico fray Bartolomé de Ledesma.<sup>476</sup> Con ella, Simón Pereyng se empeñaba en demostrar que era “uno de los más excelentes pintores que a avido y ay en esta nueva España [sic]”,<sup>477</sup> dotando a la cabeza de arquidiócesis de su imagen emblemática.<sup>478</sup> Después de cubrir su condena con el cuadro para la seo metropolitana, Pereyng no dejaría de ser uno de los más fuertes competidores en el mercado de producción de retablos e imágenes para el clero novohispano.

Es evidente que Simón Pereyng tenía entre sus repertorios de imágenes impresos procedentes del arte de los Países Bajos y del norte de Europa, según consta por el uso persistente de imágenes europeas en sus pinturas. Para la composición de San Cristóbal fueron retomados dos grabados de Dürero que, a su vez, se anclan en la tradición medieval de representación del tema. San Cristóbal es igualmente una obra firmada y fechada en 1588 en la que Pereyng volvió a dejar manifiesta su autoría inscrita en un *cartellino* y el “aparte” descriptivo y virtuoso de un gran pez (fig. 195).



**195. Simón Pereyng, *San Cristóbal*, detalle de la firma, 1588, óleo sobre tabla, 200 x 175 cm, catedral de México.**

<sup>476</sup> Mauricio Beuchot, “Bartolomé de Ledesma y su suma de sacramentos” en *Dominicos en Mesoamérica: 500 años* (México: Provincia de Santiago de México, 1992), 253-254.

<sup>477</sup> Toussaint, *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de México*, 25.

<sup>478</sup> Arroyo Lemus, “Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura”, 71-100.

Pero los modelos sobre los que más me interesa abundar son el grupo de impresos derivados de dibujos de Martín de Vos que utilizó Pereyngs en las pinturas del programa del retablo mayor de Huejotzingo. Diego Angulo fue el primero en localizar las fuentes citadas por Pereyngs en dos de las pinturas de Huejotzingo: *La Adoración de los Reyes* y *La Circuncisión* y calificó este hecho bajo el razonamiento de la copia y la transferencia, un proceso que no implicaba inventiva alguna. Lo cierto es que Johannes Sadeler I grabó en 1581 dos dibujos de Martín de Vos y uno de ellos está basado en una composición de Durero. Al usarlo como fuente iconográfica, Martín de Vos hizo varios cambios y sobre todo, “modernizó” la imagen insertando motivos y soluciones alusivas a la manera italiana (fig. 196).



**196. Relación entre las pinturas de Simón Pereyngs en el retablo mayor del templo de San Miguel Arcángel en el ex convento franciscano de Huejotzingo, Puebla y las tres estampas de la serie de la Infancia de Cristo grabadas por Jan Sadeler según invención de Martín de Vos.**

Desde la perspectiva de un “arte colonial”, derivativo y falto de originalidad, Diego Angulo se sorprende de la rapidez con que transitaban los modelos europeos hacia los virreinos en América “no menor que en la misma Península”, sostiene que las obras de Pereyngs eran meras copias de las imágenes europeas y que Martín de Vos hizo algunos cambios a la obra dureriana, como reducir el número de figuras y poner “al día el estilo arquitectónico del escenario”. Una cuestión de decoro.<sup>479</sup>

En 1976, Rogelio Ruíz Gomar presentó la fuente iconográfica de *La Adoración de los pastores*, perteneciente también al retablo de Huejotzingo y, otra vez, se trata de un grabado de Sadeler según un dibujo de Martín de Vos.<sup>480</sup> De igual modo, la figura de *María Magdalena* es una cita que conjunta dos estampas más hechas siguiendo las invenciones de Martín de Vos. Hoy sabemos que las estampas de Sadeler pertenecen a una serie de imágenes del Nuevo Testamento y resulta muy significativo que el conjunto haya sido usado en la Nueva España poco tiempo después de que había salido de la imprenta en Amberes. En las imágenes grabadas se hace referencia puntual a que el grupo de impresos gozaba del privilegio real.<sup>481</sup> Pareciera que las composiciones de Martín de Vos habían invadido el mercado de imágenes financiadas o al menos avaladas, por la monarquía hispánica para reforzar la Contrarreforma católica en todos sus territorios.

El análisis de la manera en que fueron usadas las imágenes de Durero por Martín de Vos y, a su vez, de éste por Pereyngs, ha sido realizado por Rogelio Ruíz Gomar y Rie Arimura. Estos autores analizan puntualmente los cambios entre pinturas y grabados y la forma en que se “simplificaron” las composiciones en las imágenes de Huejotzingo.<sup>482</sup> Aquí sólo me resta destacar que definitivamente el trabajo de Pereyngs fue ajustar el *diseño* y componer una serie pictórica que fuera mucho más clara y legible para el espectador, ajustando su sentido del decoro.

En lo general, el número de figuras disminuyó y se eliminaron los “corredores ópticos” o escenas narrativas que aparecen en los fondos de los grabados de De Vos, ya que eran distracciones que afectaban la transmisión del mensaje central, pero sobre todo, porque ubicadas en el retablo, las pinturas de Pereyngs debían ser vistas con

<sup>479</sup> Diego Angulo Íñiguez, “Algunas huellas de Schongauer y Durero en México” en *Archivo Español de Arte* 72 (1945), 381-384 y del mismo autor: “Pereyngs y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 2 (1949), 25-27.

<sup>480</sup> Rogelio Ruíz Gomar, “Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII” (Tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), 181.

<sup>481</sup> Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vols. XLV y XLVI, [Maarten de Vos, Plates Part I and II] comp. Christiaan Schuckman y ed. D. de Hoop Scheffer (Rotterdam/The Neetherlands: Sound & Vision Interactive, 1995), 108.

<sup>482</sup> Rogelio Ruíz Gomar, “Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII” (Tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1976) y Rie Arimura, “El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Puebla (1584-1586)” (Tesis de maestría en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).

claridad desde lejos. No es casual que las facciones, los detalles anatómicos y los gestos de los personajes hayan sido plasmados de manera exagerada en todas las pinturas. Es la misma operación del maquillaje que usan los actores en un escenario.

Si bien es cierto que Pereyngs podría haber tenido contactos en el circuito de comercio de obras de arte con Amberes vía Sevilla –ya que sabemos que además de dedicarse a la creación de objetos artísticos llevaba a cabo actividades comerciales diversas como venta de mulas, joyas y casas– es posible plantear que su preferencia por las imágenes de Martín de Vos podría leerse como una declaración pública, abierta, de reconocimiento a las “invenciones” de su paisano y colega, pero también es verdad, por otra parte, que la producción de Martín de Vos gozaba de un gran prestigio en el mundo hispánico.

Como se vio a lo largo de esta tesis, De Vos recibió comisiones específicas para obras que impactaron en el ámbito español cortesano y eclesiástico. Sus pinturas estaban en Sevilla y Madrid desde la década de 1570 y sus diseños impresos formaban parte de las colecciones reunidas y catalogadas por Benito Arias Montaña para la biblioteca de El Escorial.

El uso de las estampas según invenciones de Martín de Vos en el retablo de Huejotzingo obliga también a pensar en la posibilidad de que la circulación de los modelos pudiera estar más relacionada con el control ideológico de los franciscanos y no tanto con las preferencias intelectuales de Pereyngs. Así ocurrió en el contexto de la colocación de la serie pictórica de Martín de Vos en el altar mayor de la vieja catedral de México, donde fue el clero y de manera más específica, el arzobispo Pedro Moya de Contreras, el autor intelectual y el promotor más enérgico de la colocación del programa.

Es necesario apuntar claramente que Martín de Vos nada tuvo que ver en el modo de poner en operación su programa en tierras americanas. Su taller estaba acostumbrado al envío de pinturas de gran formato, historias seriadas y programas de retablo para la decoración de espacios religiosos, como ocurrió con la capilla del castillo de los condes de Brunswick-Lüneburg en Celle, Alemania cuyo programa fue comisionado entre 1574 y 1576. La agencia y destino de una imagen, o como en este caso, de un grupo de imágenes, nada tiene que ver con su creador, es más bien consecuencia o resultado de los fenómenos de recepción en un contexto de uso que la llenó de significados y valores culturales.<sup>483</sup>

Es posible afirmar que los dibujos e imágenes grabadas de Martín de Vos fueron empleados a lo largo de toda la época virreinal en todos los territorios de la monarquía hispánica. En España, hay obras bien documentadas como es el ciclo pictórico de los *Cinco Sentidos*, perteneciente a la colección Masaveu en Oviedo, atribuido al pintor madrileño Juan de Arellano (siglo XVII);<sup>484</sup> la misma serie de la vida de la virgen grabada por Sadeler fue ampliamente usada por el artista Jerónimo de Salazar (principios del siglo XVII) en conjuntos retabísticos de la diócesis de León y Astorga, como en los retablos de Correixas y de Vilanova de Valdeorras. Asimismo, el retablo de la Virgen de Belén

<sup>483</sup> Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, 16.

<sup>484</sup> María José López Terrada, “La serie de los Cinco Sentidos de Maerten de Vos y Adriaen Collaert, como fuente iconográfica” en *Saitabi* 48 (1998), 311-333.

en la iglesia de la Anunciación de Sevilla –cuyas pinturas han sido atribuidas a Francisco Pacheco–, hace una cita íntegra de la serie de Martín de Vos.<sup>485</sup> Los modelos procedentes de la serie de los Hechos de los Apóstoles de De Vos –también grabada por Sadeler– se identificaron en un lienzo anónimo que representa la predicación de Santiago Apóstol en la colección del Museo de León. Finalmente, también es notable que las composiciones hayan sido empleadas en obra de escultura y relieves de madera policromada como lo demuestran los casos del retablo mayor de la iglesia parroquial de Bercianos de Vidriales realizado hacia finales del siglo XVI por Bartolomé Hernández, discípulo de Gaspar Becerra y el retablo de la Visitación de Granucillo de Vidriales, obra de principios del siglo XVII.<sup>486</sup>

Sin lugar a dudas, la imagen de san Miguel Arcángel grabada por Wierix e impresa por Huberti en 1584, tuvo una circulación amplísima en la península ibérica y en todos los virreinos de América durante los tres siglos coloniales, como lo demuestran las múltiples copias dispersas de las que se tiene noticia. En la catedral de Lima, Perú, hay un cuadro que sigue muy de cerca el grabado de Huberti. Asimismo, en el templo del convento franciscano de Quito, Ecuador, de mano del artífice Mateo Mexía, hay una imagen del arcángel Miguel que cita al de De Vos aunque con cambios iconográficos significativos.<sup>487</sup> Del pincel del español Cristóbal Vela Cobo (ca. 1588-1654) y procedente del monasterio de San Jerónimo de Valparaiso, se conserva un lienzo que reproduce en su totalidad el grabado de Wierix. Son idénticas en tanto su composición aunque la versión pintada carece de la soltura y el movimiento que tiene la figura del ángel de Martín de Vos, en ella vemos una traducción literal de la disposición de las nubes que se organizan a la manera de un cortinaje en el fondo y los dos troncos de querubines rodeando la cabeza del ángel. Esta obra se encuentra hoy en el Museo de Bellas Artes de Córdoba y fue presentada en el núcleo de “Influencia flamenca” dentro de la magna exposición museográfica *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, haciendo contrapunto con el grabado de Wierix y una versión anónima limeña del siglo XVII para los jesuitas de San Pedro, que integra en el primer plano la imagen de una donante indígena.<sup>488</sup> Cabe agregar que mediante una publicación electrónica de Ángel Almazán hay noticia de tres copias en España de las que, desafortunadamente, la calidad de las imágenes impide hacer comentarios sobre su factura, sin embargo, parece que todas derivan del grabado y, sin duda, fueron hechas en

<sup>485</sup> Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza en el siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 121. Para ver una imagen del retablo: Patrimonio Histórico Artístico de la Universidad de Sevilla, Disponible en:

<http://www.patrimonioartístico.us.es/objeto.jsp?id=1529&tipo=v&elto=11&buscando=true&repetir=true>, consultado en mayo de 2015.

<sup>486</sup> Manuel Arias Martínez, “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII” en *De Arte 1* (2002), 96-99.

<sup>487</sup> José de Mesa, “Martín de Vos en América”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas 23* (1970): 42-43.

<sup>488</sup> *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico, catálogo de la exposición* (México: Fomento Cultural Banamex, 2010), 112.

épocas posteriores al cuadro de Martín de Vos que hoy se resguarda en la catedral de Cuautitlán.<sup>489</sup>

En el ámbito americano, las citas a las invenciones de Martín de Vos distribuidas a través de sus versiones grabadas son abundantes y diversas. Aunque la localización de casos que demuestren el uso de los grabados flamencos excede los límites de esta investigación, la mención de ejemplos concretos me ayuda a sostener el impacto tangible de las obras de Martín de Vos en el arte novohispano. En el libro XII del *Códice Florentino* la escena en la que los mensajeros de Moctezuma presentan sus regalos ante Cortés tiene una sugerente relación con la alegoría de América de De Vos, como ha sido estudiado por Alessandra Russo.<sup>490</sup>

Por otro lado, el enorme lienzo de la *Santa Cena*, óleo sobre tela perteneciente a la Catedral de Texcoco y cuya atribución está disputada entre Alonso Franco y Baltasar de Echave Orio, deriva de una composición de Martín de Vos que, a su vez, también fue retomada por Alonso Vázquez para el cuadro que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Es sabido que Vázquez conocía muy bien la obra de De Vos ya que entre los bienes que declaró en su testamento figuran: “tres lienzos de lejos, guarnecidos, de mano de un pintor que se decía Martín, extranjero”.<sup>491</sup> Igualmente, en *La Iglesia Militante y triunfante* de Cristóbal de Villalpando realizada en 1685 para la sacristía de la Catedral de México, también opera un modelo de Martín de Vos grabado por Adriaen Collaert e impreso por Phillip Galle.<sup>492</sup>

Exhibidas en el altar mayor de la primera iglesia mayor de México, las obras de Martín de Vos debieron promoverse como ejemplos o modelos “a todo color” de los cuáles se nutrieron los artistas locales. En el capítulo III se habló de la pintura que fue quizá la primera copia del cuadro de *San Miguel Arcángel* de Martín de Vos hecha para un espacio novohispano: la versión que se preserva en el remate del altar de la Virgen de Guadalupe de la catedral de Oaxaca. Debió haber más versiones ya que sabemos que por la misma época se proyectó la construcción del retablo de la antigua iglesia de la Concepción de la ciudad de México y en el contrato de obra dice que deberá llevar “La historia y figura del Arcángel san Miguel, a la letra que tiene su señoría el señor Arzobispo...”<sup>493</sup>

<sup>489</sup> Imágenes disponibles en: <http://angelalmazan.com/san-miguel-metatron-su-representacion-en-martin-de-vos/> y <https://totaljoseluis cuerda.wordpress.com/2013/12/29/san-miguel-y-luzbel-de-la-cuesta-un-cuadro-heterodoxo-flamenco/>, consultadas en mayo de 2015.

<sup>490</sup> Alessandra Russo, *The Untranslatable image*, 25.

<sup>491</sup> Jesús Palomero Páramo, “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 86 (2005), 195.

<sup>492</sup> Clara Bargellini “Sacristía de la Catedral de México” en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruíz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714* (México: Fomento Cultural Banamex, 1997), 202-211.

<sup>493</sup> Según Guillermo Tovar de Teresa este documento está fechado en 1580. Este investigador lo dio a conocer en su libro *El Renacimiento en México, Artistas y retablos*, México, SAHOP, 1979, p. 356, sin embargo, recientemente Edén Mario Zárate Sánchez del Archivo documental del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, ha vuelto a revisar el original y la fecha no es precisa debido al deterioro del papel por

Vale la pena considerar que entonces los conventos de monjas eran protección exclusiva del clero secular y que el arzobispo en turno, Pedro Moya de Contreras, no dudaría de extender su capital simbólico a todos los recintos bajo su jurisdicción. Desafortunadamente nada de este retablo se conserva hasta nuestros días pero no creo equivocarme en pensar que la imagen de san Miguel debió derivar también de la de Martín de Vos.

También en el capítulo III se discutió sobre la suerte del altar mayor de la antigua catedral de México que fuera contratado por Andrés de Concha. En realidad, su tiempo de vida útil fue bastante corto porque seguramente era una obra modesta que satisfizo sólo a los asistentes al III Concilio Provincial Mexicano. Debió haberse considerado como una obra más bien transitoria donde la autoría del flamenco quedaba solamente en la memoria de su comitente. En su materialidad, el retablo era una obra sencilla y económica, resuelta de manera apresurada ya que la evidencia del análisis de las estructuras de los paneles de madera sobre los que se adhirieron las telas de Martín de Vos demuestra el aprovechamiento de toda la madera de un árbol de cedro con nudos, corteza, zonas quemadas, en fin, irregularidades que no corresponden con un trabajo de carpintería fina. En 1673 se estrenó el nuevo altar encomendado a Antonio Maldonado. Cuando se desmontó, las pinturas de Martín de Vos se reubicaron en distintos espacios dentro de la misma Catedral y la autoría del flamenco pasó inadvertida pues los inventarios de la Catedral omiten cualquier mención a la firma o personalidad del artista. Al desmembrarse el programa, el uso y recepción de las imágenes tomó un camino distinto para cada una.

El cuadro de *Tobías y el ángel* esperó hasta el siglo XVIII para ser reubicado en un altar lateral dentro de la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Ahí debió verlo José de Ibarra cuando fue contratado para hacer el retablo de la Inmaculada Concepción que decora una de las capillas laterales de la Catedral metropolitana.<sup>494</sup> La relación con la obra de De Vos es sutil pero se observa en la solución de la composición y en la vestimenta de Tobías. El hecho de que artistas como Ibarra hayan recurrido al estudio de las “viejas” tablas de la Catedral no me queda duda. La imagen que pintara Pereyng en 1588 fue modificada en su estructura material para quedar inserta en el retablo de Ibarra. Los cambios consistieron en el añadido de las partes semi-ovaladas que conforman el perímetro mixtilíneo de la imagen. Originalmente era una pintura de formato rectangular. Llama la atención el nivel de integración de estas zonas añadidas con la escena central donde está representado san Cristóbal; Ibarra o su taller copiaron las estrategias pictóricas de Pereyng para darle unidad a la pieza.<sup>495</sup>

Ya Rogelio Ruíz Gomar puntualizó que habría que matizar la idea planteada por Manuel Toussaint respecto a que la figura del arcángel

---

quemaduras. Agradezco a este investigador el hacerme notar la comisión de esta imagen de San Miguel en el contexto del arzobispado de Pedro Moya de Contreras.

<sup>494</sup> Nelly Sigaut “Capilla de la Purísima Concepción” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural* (México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1986), 257.

<sup>495</sup> Esta obra fue sometida a un análisis técnico en 2011 por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Miguel de Martín de Vos había sido el prototipo de todos los ángeles coloniales que se pintaron en la Nueva España: “desde los de Echave el mayor hasta los más relamidos del siglo XVIII, pasando por los de Luis Juárez, Arteaga y demás corifeos, no podemos sino reconocer la enorme impronta flamenca en el arte del virreinato”.<sup>496</sup> Lo que sí parece plausible es que las estrategias pictóricas de representación de los ángeles en cuadros de Luis y José Juárez hayan abrevado de un estudio serio del colorido y dibujo de la producción pictórica e impresa de Martín de Vos.<sup>497</sup>

Considero revelador que en términos del lenguaje pictórico, las pinturas de Martín de Vos hayan calado hondo en las soluciones y efectos empleados por Simón Pereyng. Ya en *La Virgen del Perdón* había empleado un repertorio de texturas, sombreados y aplicaciones del colorido cercanos a las fórmulas más convencionales del arte flamenco como se ve en el brocado de hilos de oro y plata del baldaquino, la representación del cabello de los ángeles ejecutado con pinceladas de oro líquido y los “relievos” de las telas ricas y sedosas de los personajes.<sup>498</sup>

Pero es seguro que después de que vio, recibió y estudió las pinturas de Martín de Vos durante su montaje en el altar mayor de la iglesia vieja de México, Pereyng enriqueció su repertorio de efectos como pude constatar al hacer una observación minuciosa y a corta distancia de las pinturas del retablo principal de Huejotzingo. Ahí hay una intención de reproducir las soluciones de las pinturas de la catedral de México: pinceladas rayadas y sueltas que modelan los volúmenes, la creación de paños mediante superposición de veladuras de laca roja y la aplicación de gruesas sombras negras, el juego de transparencias en las zonas de vello facial de los personajes donde se deja visible el color de la imprimatura y los rizos de los ángeles plasmados con pinceladas cortas y redondas (fig. 197). Todos estos recursos son como una cita o un apunte a las obras de Martín de Vos. Y Pereyng no fue el único, más tarde Echave Orió en *El Martirio de San Ponciano*, obra firmada en 1605, resolvería la forma de las alas del ángel con trazos que también recuerdan las del arcángel Miguel.

<sup>496</sup> Manuel Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España* (México: Imprenta Aldina, 1949), 13.

<sup>497</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar* (México: Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002), 125 y Rogelio Ruíz Gomar, “Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica” en *Juana Gutiérrez Haces (coord.) Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII II*, (México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 564-566.

<sup>498</sup> Elsa Arroyo, “Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura”, 82-100.



197. Detalles de las pinturas de Simón Pereyng en el retablo mayor del templo de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla. Arriba y abajo izquierda: *La circuncisión*. Abajo derecha: *La adoración de los reyes*, 1586, óleo sobre tabla, 257.5 x 204 cm.

Pereyns al igual que Martín de Vos muestran una preferencia por el uso abundante de esmalte –el pigmento azul de vidrio coloreado con óxido de cobalto– en sus composiciones. Está presente en los paños de las vestimentas de los personajes principales como son la Virgen y san Miguel. En el retablo de Huejotzingo, identificamos el empleo abundante de esmalte en todas las escenas, a veces mezclado con azurita, albayalde, negro de carbón o laca roja para matizar las tonalidades. Llama la atención que si bien Pereyns y Andrés de Concha estuvieron vinculados en los contratos de Huejotzingo, la capilla abierta de Teposcolula y la Catedral de México, aún no hemos encontrado esmalte en la paleta de las obras estudiadas de éste último.<sup>499</sup> Quizá el rastreo del material contribuya a puntualizar acerca de las preferencias de los artífices en materia del color.

No sé dónde se resguardaban las pinturas de Martín de Vos antes de haberse trasladado antes o hacia mediados del siglo XIX al templo del ex convento franciscano de San Buenaventura en Cuautitlán. Parece que se encontraban dispersas como piezas sueltas, lo mismo que el cuadro con el tema de *San Juan escribiendo el Apocalipsis* que hacia 1933 aparecía enlistado en el inventario y avalúo de los bienes catedralicios. Esta pieza formó parte del acervo del Museo de Arte Religioso y del Tesoro Artístico de la Catedral de México, proyectado desde 1926 pero inaugurado hasta 1949.<sup>500</sup>

Para terminar, considero que los temas que aquí se exploraron: técnica, transferencias, usos, tránsitos y reinterpretaciones de las pinturas de Martín de Vos seguirán siendo característicos de los estudios de “lo flamenco” en el arte de la Nueva España.

+ + +

Este trabajo comenzó con un análisis del contexto en el que se realizó el envío hacia la Nueva España de una serie de telas pintadas en Amberes por Martín de Vos y su obrador. Se trata de obras cuya tecnología se ajusta a las prácticas y a la técnica que estaba en boga de su tiempo: eran lienzos económicos, hechos para la exportación, resultado de la aplicación de una técnica sencilla y rápida, al óleo, cuya base de preparación consiste en una capa de aceite y pigmentos lo que la hace muy flexible para ser fácilmente enrollados y facilitar su traslado. Aquí se han presentado argumentos para afirmar que los tres lienzos adheridos a tabla –“atribuidos” en la historiografía a Martín de

<sup>499</sup> Como se mencionó en el capítulo III el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas ha realizado el estudio técnico de los siguientes cuadros de Andrés de Concha: *La Sagrada Familia con san Juan niño* perteneciente al acervo del Museo Nacional de San Carlos, *Los Cinco Señores* conservado en la catedral de México y *El Martirio de San Lorenzo* que se resguarda en el Museo Nacional de Arte.

<sup>500</sup> Federico Hernández Serrano, *Museo de arte religioso* (México: Arte, 1951), 2. Sobre la conformación del museo ver: Francisco Vidargas, “Los tesoros perdidos de la catedral de México” en Luis Ávila Blancas (selección y prólogo), *Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana, memoria 1995-1996* (México: Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana, 1997) 131-164. Disponible en:

<http://textosdispersos.blogspot.mx/2007/01/catedral-de-mxico-tesoros-perdidos.html>, consultado en mayo de 2015.

Vos- que hoy integran en el programa del retablo mayor de la catedral de san Buenaventura Cuautitlán, así como el cuadro *San Juan escribiendo el Apocalipsis* perteneciente al acervo del Museo Nacional del Virreinato y la pintura de *Tobías y el ángel* exhibida en un altar lateral dentro de la capilla de las Angustias de Nuestra Señora de Granada de la seo metropolitana eran parte de una serie que operó como escenario ritual en el altar principal de la iglesia mayor de la ciudad de México durante la celebración del III Concilio Provincial Mexicano. Para mí, ya no queda duda de su originalidad y su autoría.

En esta investigación se han comparado las imágenes de los acervos mexicanos con cuadros representativos de la producción de Martín de Vos en Amberes a fin de contestar preguntas sobre su autoría, significado y características físicas. El punto de partida fue la evidencia física encontrada en las propias pinturas: dimensiones, escala, materiales, estado de conservación, cambios y modificaciones sufridas a lo largo del tiempo, desplazamientos, en fin, la recopilación, el análisis e interpretación de datos vinculados con su técnica y estructura material. De igual manera, la imagen y el significado de todos los elementos y figuras representadas en las pinturas fueron objeto de escrutinio histórico: temas, motivos, estrategias de representación, citas a la tradición e innovaciones. Un objetivo capital de la investigación fue establecer parámetros e información concreta para explicar el lenguaje pictórico de Martín de Vos, por eso esta tesis está llena de imágenes. Las fotografías contribuyen al texto como un argumento más.

A partir de un análisis de la tecnología artística de las obras de Martín de Vos que se conservan en México y en Amberes, y su interrelación con la interpretación de fuentes documentales y el estudio artístico de obras con las que se establecen contrapuntos y comparaciones, esta investigación también ha tratado de responder a varias interrogantes sobre la agencia de las imágenes, su significado y función, su modo de operar desde su primer emplazamiento hasta los cambios y modificaciones que los cuadros sufrieron a lo largo del tiempo, en términos de su recepción, uso y por supuesto, su aspecto físico.

Las obras de Martín de Vos han sido estudiadas en su *agencia* como “sujetos” aptos para la construcción de su biografía cultural, misma que se ha tejido reuniendo los datos derivados de sus cambios de valor y discontinuidades históricas. Desde una perspectiva de análisis antropológico, me apoyo en la tesis de Igor Kopytoff sobre la posibilidad de hacer biografías culturales de “cosas” considerando los eventos históricos y de recepción que conducen o provocan cambios en su significado –aunque sean sutiles– y, sobre todo en su valor, tanto de uso como de cambio.<sup>501</sup> Los estadios en la biografía de las pinturas de Martín de Vos desde que salieron de Amberes se pueden enlistar de la siguiente manera:

<sup>501</sup> Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, 64-90.

<b>Estadios de la agencia de las obras de Martín de Vos en México</b>
Obras de un pintor que sabe narrar historias ejecutadas en el taller con métodos económicos y destinadas al mercado de exportación
Mercancía comercial dentro de un embarque trasatlántico
Programa de retablo para un evento político de alta jerarquía eclesiástica
<i>San Miguel arcángel</i> , pieza fundante de una iconografía innovadora para satisfacer la agenda tridentina
Objetos artísticos del pasado reutilizados para preservar la memoria
Piezas de obsequio para una iglesia local
Patrimonio en disputa sobre su resguardo entre la comunidad de un pueblo y las instituciones gubernamentales encargadas de la protección del patrimonio mexicano
Patrimonio religioso “rescatado” para integrar el discurso de un retablo “retro-contemporáneo”
<i>San Juan escribiendo el Apocalipsis</i> , pieza de museo religioso y posteriormente, obra artística con número de inventario, exhibida en un museo nacional
<i>San Miguel arcángel</i> , pieza de circulación internacional dentro de una exhibición museográfica de regreso a su lugar de origen: Amberes.
Material de investigación de tesis doctoral

Con base en el análisis de la materialidad de las obras, se ha pretendido arrojar evidencia para apoyar la atribución a Andrés de Concha de *La Asunción de la Virgen*, pintada para completar la serie que decoraba el altar mayor de la antigua Catedral de México. Asimismo, se ha hecho una propuesta de la organización que tendría el programa y su sentido iconográfico dentro del retablo erigido como telón de fondo al III Concilio Provincial Mexicano. Una vez más, el análisis material y la interpretación técnica de la pieza permitió relacionarla y compararla con otras obras novohispanas del pincel de Andrés de Concha para sustentar dicha atribución.

Por otra parte, en esta tesis se ha perfilado la biografía de Martín de Vos, su doble formación dentro de la tradición del arte de los Países Bajos y en la teoría del arte y el canon impuesto por el Renacimiento en Roma y Venecia, y finalmente, su relación con los círculos humanistas y los mecenas de su tiempo. Se ha demostrado que las invenciones de este artista fueron comisionadas para ilustrar publicaciones que gozaron del privilegio real y que eran favorecidas por los agentes encargados de dirigir la circulación de la imagen religiosa contrarreformista en todos los territorios de la monarquía hispánica. También se ha discutido el éxito de las obras de Martín de Vos fuera de Amberes y la naturaleza de sus comisiones.

En el trasfondo de este trabajo se aloja la intención de construir un discurso histórico constituido de “posibilidades” o afirmaciones resultado de la interpretación de las fuentes y el análisis interdisciplinario de las obras de Martín de Vos para dar respuestas contemporáneas a cuestionamientos derivados de obras que han llegado hasta nuestros días descontextualizadas de su significado

original. No me inclino por sustentar el estudio solo en la historia que busca “decodificar” significados que han quedado “ocultos” en los objetos artísticos a la luz de textos de la época o de correlaciones con procesos históricos. Tampoco en la “recuperación” del sentido del arte. Más bien me inclino por una historia que usa un modelo de explicación a partir del escrutinio del objeto mismo en su condición y estado material actual, es decir, del estado del arte contemporáneo en el momento en el que se enfrenta al análisis del especialista, soportado en una interpretación rigurosa de las fuentes y de los contextos incluidas modificaciones y desplazamientos.

Siguiendo a Ivan Gaskell en su reflexión sobre los modelos de análisis histórico de las imágenes, coincido en que seremos menos capaces de inducir al espectador a errores de lectura si rechazamos la pretensión de la “recuperación” histórica del significado único o prevaleciente de las imágenes y aceptamos que toda interpretación es contingente:

*[...] tal vez sólo nos sea dado conocer el arte del presente, una parte del cual es lo que sobrevive del pasado y nos proporciona tan sólo el acceso más insignificante y menos fidedigno a ese pasado. El significado del material visual cambia; las interpretaciones difieren al atravesar fronteras cronológicas y culturales: las que nos son conocidas podrían muy bien ser las generadas por nosotros mismos.*<sup>502</sup>

<sup>502</sup> Ivan Gaskell “Historia de las imágenes” en Peter Burke (editor), *Formas de hacer historia* (Madrid: Alianza editorial, 1993), 232.



# Lista de figuras

## Introducción

1. Trabajo de campo en el retablo mayor de la catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Mayo de 2013. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
2. Fotos del trabajo de registro en la catedral de Nuestra Señora de Amberes, el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) en Amberes y en el Royal Museums of Fine Arts de Bruselas. Fotos: Erma Hermens y Elsa Arroyo, 2013.

## I. El contexto

3. División política de los Países Bajos desde mediados del siglo XVI y hasta 1648, fecha en que por medio del tratado de Westfalia se reconoció la independencia de las Provincias Unidas. Fuente: Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700* (New Haven & London: Yale University Press, 1998).
4. Dirck van Delen, *Iconoclasia en una iglesia*, 1630, óleo sobre tabla, 50 x 67 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=dirck+van+delen&p=1&ps=12&ii=3#/SK-A-4992,3>, consultada en julio de 2015.
5. Frans Hogenberg, *El saqueo de Amberes de los eventos en la historia de los Países Bajos, Francia, Alemania e Inglaterra entre 1533 y 1608*, 1576, MET The Collection Online, No. 59.570.200(26) Disponible en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/381466>, consultada en noviembre de 2014.
6. Anónimo, *La furia española*, 1576, Antwerp Museum Vleeshuis. Disponible en: <https://vre.leidenuniv.nl/vre/tales/emm/publishingimages/spaanssefurie.jpg> consultada en noviembre de 2014.
7. Hans Vedreman de Vries, *La capitulación de Amberes*, 1585, Archivos comunales de Amberes. Disponible en: [http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41\\_00238207.jpg](http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00238207.jpg) consultada en noviembre de 2014.
8. Alciati, Emblema de la concordia [edición de 1577, Antwerpen]. Disponible en: [Alciati, Andrea: Emblemata. - Antwerpen, 1577. http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/alciati\\_itali.html](http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/alciati_itali.html), consultada en julio de 2015.

9. Adriaen Thomasz Key, *La última cena*, 1575, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Disponible en: <http://www.pinterest.com/lukasimagebank/the-last-supper/>, consultada en noviembre de 2014.
10. Pieter Bruegel, el viejo, *La masacre de los inocentes*, 1567, óleo sobre tabla, 109.2 x 158.1 cm, Londres, Windsor Castle, Royal Collection Trust. Disponible en: <http://www.royalcollection.org.uk/collection/405787/massacre-of-the-innocents>, consultada en mayo de 2015.
11. Jodocus Hondius, *Leo Belgicus: Las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*, 1611. Disponible en: <http://www.wdl.org/en/item/2685/>, consultada en abril de 2014.
12. Nicolaas Iohannis Visscher, *Comitatus Hollandiae denuo forma Leonis*, 1648. Disponible en: [commons.wikimedia.org/wiki/File:1648\\_Leo\\_Visscher.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1648_Leo_Visscher.jpg), consultada en noviembre de 2014.
13. *Vista de la ciudad de Amberes*, grabado calcográfico. En Lodovico Gucciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi , altrimenti detti Germania Inferiore*, Amberes, 1581. Disponible en: Biblioteca Nacional de España <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Descrittione%20di%20M.%20Lodovico%20Gucciardini%20...%20di%20tutti%20i%20Paesi%20Bassi%20%20%20%20%20altrimenti%20detti%20Germania%20Inferiore%20/qls/Gucciardini,%20Lodovico/qls/bdh0000001821;jsessionid=605062C9CC205CABBFC753B074F791F8>, consultada en abril de 2014.
14. Autor desconocido, *Vista de la Bursa en Amberes*, grabado calcográfico. En Lodovico Gucciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi , altrimenti detti Germania Inferiore*, Amberes, 1581. Disponible en: Biblioteca Nacional de España <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Descrittione%20di%20M.%20Lodovico%20Gucciardini%20...%20di%20tutti%20i%20Paesi%20Bassi%20%20%20%20%20altrimenti%20detti%20Germania%20Inferiore%20/qls/Gucciardini,%20Lodovico/qls/bdh0000001821;jsessionid=605062C9CC205CABBFC753B074F791F8>, consultada en abril de 2014.
15. Dos variantes del modelo de las dos manos sobre un castillo de tres torres correspondiente al hierro del gremio de San Lucas de Amberes con el que se marcaban los soportes de madera de las pinturas. La imagen de la izquierda se obtuvo en: <http://www.jeanmoust.com/index.cfm?page=Sold-Paintings&cat=4152&subcat=6693&aid=503111&artist=Stalbemt,%20Attributed%20to%20Adriaen%20van,%20SOLD>, consultada en junio de 2014. La imagen a la derecha se reprodujo de: *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield. London/NY: Routledge, 2012.

16. Serie de 15 estampas grabadas por Adriaen Collaert según dibujos de Martín de Vos, 1592. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vols. XLV y XLVI*.
17. Serie de 14 estampas grabadas por Johannes Sadeler I y Raphael Sadeler I según dibujos de Martín de Vos. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vols. XLV y XLVI*.
18. *El encuentro de Jacob y Rebeca e Isaac bendiciendo a Jacob*, de la serie de la vida de Jacob, 1560/68, tapete tejido de lana y seda, 267.65 x 260.35 cm, Art Institute Chicago. Disponible en: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/79796>, consultada en noviembre de 2014.
19. Jan Wierix según dibujo de Martín de Vos, *Los defensores de la fe católica en los Países Bajos adorando a la Virgen*, 1587, grabado. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/361880>, consultada en abril de 2014.
20. *Portada de la Biblia Sacra Vulgatae, Editionis Sixti Quinti Pon. Max. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Apud Ioannem Moretum, MDXCIX*. Grabado según dibujo de Martín de Vos. Disponible en: <http://lib.ugent.be/europeana/900000125535>, consultada en febrero de 2015.
21. Jerónimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, Amberes, 1593. Disponible en: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass>, consultada en febrero de 2015.
22. *La Biblia Regia*, 1568, Museo Plantin Moretus, Amberes. Disponible en: <http://www.museumplantinmoretus.be/>, consultada en febrero de 2015.

## II. El sujeto, su personalidad

23. Texto completo de la biografía de Martín de Vos por Karel van Mander y portada de la primera edición del *Het Schilder-Boeck*, Harlem, 1604. Disponible en: [http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/), consultada en mayo de 2015.
24. Martín de Vos, *Decoración de la capilla del castillo del duque de Brunswick y Lüneburg en Celle*, Alemania, tríptico de *La Crucifixión* en el altar mayor. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
25. Martín de Vos, *La Transfiguración de Cristo*, nicho norte de la capilla de Celle, óleo sobre tela. Detalle de los apóstoles. Foto: Elsa Arroyo, 2013.

26. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis* (detalle), 240 x 169 cm, óleo sobre tela adherido a panel de madera, Museo Nacional del Virreinato. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
27. Tintoretto, *La Crucifixión*, 1565, óleo sobre tela, Sacristía de la Scuola Grande di San Rocco, Venecia. Disponible en: Web Gallery of Art [http://www.wga.hu/html\\_m/t/tintoret/3b/1albergo/2/4cruci.html](http://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/3b/1albergo/2/4cruci.html) consultada en mayo de 2015.
28. Martín de Vos, *El Juicio Final*, 1570, óleo sobre tabla, 285 x 265 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Detalle de la cabeza del ángel. Foto: Eumelia Hernández, 2012.
29. Martín de Vos, *Las bodas de Caná*, 1596-1597, óleo sobre madera, 268 x 235 cm, Catedral de Nuestra Señora de Amberes. Imagen tomada de: *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, eds. Ria Fabri y Nico Van Hout (Amberes: De Kathedraal VZW y Bai Publishers, 2009), 141.
30. Grabado de Crispijn de Passe I (ca. 1564-1637) según dibujo de Martín de Vos, *El banquete del hombre rico con Lázaro en el primer plano*, 22.2 x 25.7 cm. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLV.
31. Quentin Massys, *La Lamentación*, óleo sobre tabla, 260 x 263 cm, catedral de Nuestra Señora de Amberes. Disponible en: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, consultada en abril de 2014.
32. Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602, óleo sobre tabla, 270 x 217 cm, catedral de Nuestra Señora de Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
33. Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602, óleo sobre tabla, 270 x 217 cm. Detalle del corredor óptico hacia el interior del palacio y de la figura del aprendiz de pintor. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
34. Arriba: Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602, óleo sobre tabla, 270 x 217 cm. Detalle de la mesa. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Abajo: el globo celeste de Jodocus Hondius, grabado publicado en 1600, perteneciente a la colección del Scheepvaartmuseum, Amsterdam. Disponible en: <https://www.hetscheepvaartmuseum.nl/knowledgebase/articles/25>, consultada en abril de 2014.
35. Arriba: Martín de Vos, *Eolo o la Alegoría del Viento*, óleo sobre tela, 148 x 186, Depósito de los Fondos del Museo del Prado, Madrid. Abajo: Martín de Vos, *Ceres o Alegoría de la tierra*, óleo sobre tela, 148 x 186, Depósito de los Fondos del Museo del Prado, Madrid. Disponibles en <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-online/galeria-on-line/obra/la-tierra-1>, consultada en julio de 2014.

36. Martín de Vos, *El descendimiento de Cristo*, óleo sobre tabla, 119 x 86, firmado, colección de la Real Academia de San Fernando en Madrid. Disponible en: [http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia\\_museo/guia\\_museo.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia_museo/guia_museo.pdf), consultada en julio de 2014.
37. Hieronymus Wierix según Martín de Vos, publicado por Joannes Baptista Vrints, *El Descendimiento de Cristo*, 1584, grabado en metal, 28 x 20.2 cm. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vol. XLV*.
38. Martín de Vos, *El Juicio Final*, óleo sobre tabla, 263 x 262, firmado 1570, colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
39. Martín de Vos, atribuidos, *La estigmatización de San Francisco y San Agustín*, óleos sobre tabla, colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
40. Izquierda: Martín de Vos, *Retablo del Juicio Final*, capilla del castillo del duque de Brunswick y Lüneburg en Celle, Alemania. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Derecha arriba: Martín de Vos, *El juicio final*, 1582, dibujo a tinta, Museo Plantin Moretus, Amberes. Imagen tomada de: *Zweite, Marten de Vos als Maler*, figura 191. Derecha abajo: Johannes Wierix según Martín de Vos, *El Juicio Final*, 1582, grabado en metal, 24.6 x 19.2 cm, colección particular. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vol. XLV*.
41. Martín de Vos, *El rapto de Europa*, óleo sobre madera de roble, 135 x 173, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin\\_de\\_Vos\\_-\\_The\\_Rape\\_of\\_Europa\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_de_Vos_-_The_Rape_of_Europa_-_Google_Art_Project.jpg), consultada en abril de 2014.

### III. Los objetos, su peculiaridad

42. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
43. Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Foto: Ricardo Alvarado, 2013. Ensamble digital: Eumelia Hernández, 2015.
44. Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.

45. Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
46. Andrés de Concha (atribuido), *La Asunción de la Virgen*, 1584, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 169.5 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Patricia Peña, 2013.
47. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Ricardo Alvarado, 2013. Ensamble digital: Eumelia Hernández, 2015.
48. *Capilla de la Inmaculada Concepción*, catedral de San Buenaventura Cuautitlán, Estado de México, ca. 1920 - 1930. Foto: Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Álbum 12, Tomo 10, Estado de México.
49. Martín de Vos, *San Pedro, San Pablo y San Miguel Arcángel*, nave de la iglesia y capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de San Buenaventura Cuautitlán, ca. 1920 - 1930. Foto: Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Álbum 12, Tomo 10, Estado de México.
50. Anónimo, *La Asunción de la Virgen*, capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de San Buenaventura Cuautitlán, ca. 1920 - 1930. Foto: Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Álbum 12, Tomo 10, Estado de México.
51. Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, 1584, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 169.5 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2010.
52. Fotografía histórica del retablo construido por el Arq. Carlos Flores Marini que estuvo en pie entre 1977 y 1994. Imagen proporcionada por el Arq. Fernando Rodríguez Rueda, integrante de la Comisión de Arte Sacro, Diócesis de Cuautitlán.
53. Retablo construido por el Arq. Manuel González Galván. Foto: Ricardo Alvarado, 2013. Ensamble digital: Eumelia Hernández, 2015.
54. Anónimo, *El descendimiento de Cristo*, óleo sobre tabla, ¿48 x 60 cm?, capilla de las reliquias, catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, 2003.
55. Pieter Coecke van Aelst, *El descendimiento de la cruz*, c. 1535, óleo sobre tabla, 119 x 170 cm, Ons' Lieve Heer op Solder Museum, Amsterdam. Disponible en: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/coecke/index.html>, consultado en noviembre de 2014.
56. Detalle del documento de pago a Andrés de Concha. AGN, Historia, 112, foja 245v.

57. Detalle del documento de pago a Simón Pereyng. AGN, Historia, 112, foja 516.
58. Reconstrucción hipotética del retablo mayor de la catedral de México con los cuadros de Martín de Vos. Dibujó: Elsa Arroyo, 2014.
59. Israhel van Meckenem, *La coronación de la Virgen*, mediados del siglo XV. Imagen tomada de: Sergi Doménech García, “La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2013), 134.
60. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Detalle de la Jerusalén celeste (ET VITAM AETERNAM AMEN). Foto: Eumelia Hernández, 2014.
61. Detalles bajo luz rasante de las telas de *Tobías y el ángel* y *San Miguel Arcángel* donde se manifiestan las deformaciones de la pintura provocadas durante el proceso de adhesión hacia el panel de madera. Izquierda: Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Derecha: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Ricardo Alvarado, 2013.
62. Hans Bol (atribuido), *Paisaje con Tobías y el ángel Rafael durante su viaje*, posterior a 1573, grabado, Galerie de Loës, Ginebra. Disponible en: RKD Netherlands Institute for Art History <https://rkd.nl/explore/images/187366>, consultada en mayo de 2015.
63. Martín de Vos, *Miguel, Uriel y Rafael con el joven Tobías*, posterior a 1583, grabado, 20.2 x 29.2 cm. Imagen tomada de: Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLVI.
64. Adriaen Collaert, según dibujo de Martín de Vos, *Et Vitam Aeternam Amen*, s/f, grabado, 19.1 x 14.1. Imagen disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011531>, consultada en mayo de 2015.
65. Martín de Vos, *La Jerusalén celeste*, 1579, grabado, 16.7 x 24.1 cm. Imagen disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.
66. Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Detalles de aplicación del color. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
67. Adriaen Collaert según invención de Martín de Vos, publicada por Gerard de Jode, *Abraham y los tres ángeles*, grabado calcográfico, 1584-85, 20.1 x 25.4 cm. Imagen tomada de: Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLVI.

68. Andrés de Concha, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tabla, 1582, retablo de la Virgen de Guadalupe, catedral de Oaxaca. Foto: Elsa Arroyo, 2010.
69. Izquierda: Hyeronimus Wierix según dibujo de Martín de Vos, publicado por Adrianus Huberti, *San Miguel Arcángel*, 1584, grabado, 26 x 20 cm. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vol. XLV*. Derecha: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Ricardo Alvarado, 2013. Ensamble digital: Eumelia Hernández, 2015.
70. Izquierda: Hyeronimus Wierix según dibujo de Martín de Vos, publicado por Adrianus Huberti, *La crucifixión*, 1584, grabado, 26 x 20 cm. Derecha: Hyeronimus Wierix según dibujo de Martín de Vos, publicado por Adrianus Huberti, *María Magdalena hincada a los pies de la Cruz*, 1584, grabado, 26 x 20 cm. Imágenes tomadas de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vol. XLV*.
71. Detalles de los ángeles escultóricos en el faldellín de san Miguel Arcángel. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Ricardo Alvarado, 2013.
72. Detalles de la banda zodiacal en el pecho del ángel. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
73. Frans Floris, *El despertar de las Artes*, ca. 1560, óleo sobre tela, 161.9 x 238.7 cm. Disponible en: [http://www.museoarteponce.org/coleccion\\_gal/encuentros-con-europa/2/44/1/1/](http://www.museoarteponce.org/coleccion_gal/encuentros-con-europa/2/44/1/1/), consultada en abril de 2014.
74. Martín de Vos, *La astrología*, The British Museum, Number F, 1.292. Collection Online. Disponible en: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1521732&partId=1&searchText=floris&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1521732&partId=1&searchText=floris&page=1), consultada en julio de 2015.
75. Martín de Vos, *Alegoría de las Siete Artes Liberales*, 1590, óleo sobre madera, 147 x 200 cm, colección privada. Disponible en: [http://www.wga.hu/html\\_m/v/vos\\_m/liberal.html](http://www.wga.hu/html_m/v/vos_m/liberal.html), consultada en abril de 2014.
76. Martín de Vos, *Alegoría de la Astrología*, dibujo a tinta, Museo Plantin Moretus, Amberes. Disponible en: <http://www.museumplantinmoretus.be/>, consultada en abril de 2014.

## IV. Las características tecnológicas de la serie de Martín de Vos y la emulación de las soluciones plásticas “a lo flamenco” en el ámbito novohispano

77. Andrés de Concha (atribuido), *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
78. Andrés de Concha, *La Asunción*, óleo sobre tabla. Retablo mayor de Yanhuatlán, Oaxaca. Foto: Gerardo Hellión, 2007.
79. Comparativo de la figura de María en obras de Andrés de Concha. Izquierda: Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, 1584, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 169.5 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Centro: Andrés de Concha (atribuido), *La Sagrada Familia con San Juan niño*, ca. 1580- 1590, óleo sobre tabla, 131.5 x 92.2 cm, México, Museo Nacional de San Carlos. Foto: Eumelia Hernández, 2007. Derecha: Andrés de Concha, *La Virgen del Rosario*, retablo mayor del templo de Santo Domingo Yanhuatlán. Foto: Pedro Ángeles, 2003.
80. Hieronymus Wierix según dibujo de Martín de Vos, *La coronación de la Virgen*, The British Museum, Inv. 1859,0709.2986. Collection Online. Disponible en: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1668224&partId=1&searchText=1859,0709.2986.&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1668224&partId=1&searchText=1859,0709.2986.&page=1) consultada en abril de 2014.
81. *Errantibus una micat*, emblema de la *Consideratio XXXVI*, Antonio Ginther, *Mater amoris et doloris*, 1711. Imagen tomada de: Sergi Doménech García, “El faro en el imaginario visual. Manifestaciones artísticas y legado cultural”, 185.
82. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Detalle de las alas de la sirena con las líneas de contorno en negro y los toques de color del diseño en las puntas. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
83. En estas imágenes de luz visible y reflectografía infrarroja se aprecian las diferencias en la construcción de las alas. En el cuadro de *San Miguel Arcángel* de Martín de Vos, existe un delineado negro que dibuja cada una de las plumas mientras que en la obra de *La Asunción de la Virgen*, atribuida a Andrés de Concha, vemos una saturación de pigmento negro de carbón en todas las tonalidades de las plumas. Izquierda arriba: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Detalle del ala de

- San Miguel. Izquierda abajo: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Detalle en reflectografía infrarroja del ala de San Miguel. Derecha arriba: Andrés de Concha (atribuido), *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Detalle del ángel. Derecha abajo: Andrés de Concha (atribuido), *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Detalle del ala del ángel en reflectografía infrarroja. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
84. Izquierda: Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Detalle del brazo derecho de un ángel. Derecha: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Detalle de la mano izquierda de la sirena. Fotos: Teresa del Rocío Melchor, 2013.
85. Detalles del modelado del color y la incidencia de luz en las vestimentas de los personajes en *La Asunción de la Virgen* del retablo de Cuautitlán. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
86. Detalles de los tablones de San Pedro y San Pablo donde se aprecian las gruesas vetas de la madera, la gran cantidad de nudos presente, así como una zona de corteza y las huellas de la herramienta con la que se desbastaron las piezas. Los fragmentos rectangulares a lo largo de las fendas y grietas de las tablas son cuñas injertadas durante las restauraciones recientes. Arriba: Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Abajo: Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
87. Detalles del reverso de las tablas de Martín de Vos donde se evidencian las restauraciones recientes con forros e injertos a lo largo de las fendas o uniones de tablas. Izquierda: Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Derecha: Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fotos: Eumelia Hernández, 2014.
88. Martín de Vos, *Susana y los viejos*, ca. 1560, óleo sobre tabla, 115 x 109 cm. Col. Pérez Simón. Imágenes luz visible y rayos X. Fotos: Eumelia Hernández, 2014.
89. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Detalle bajo luz rasante donde se aprecian las

- deformaciones del soporte, caballetes y arrugas por efecto de la unión de la tela al panel de madera y los cambios dimensionales durante el proceso de envejecimiento de la pintura. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
90. Microfotografía de luz transmitida de las fibras de lino de los soportes de las pinturas de Cuautitlán. Arriba: Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Abajo: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Víctor Santos, 2013.
  91. Fotografías de dos soportes textiles de obras españolas cuyas costuras ejemplifican los sistemas a los que hacemos referencia. Izquierda: costura doblada con pestañas. Derecha: costura enrollada. Imágenes tomadas de: 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), 235.
  92. Detalles de las costuras. Izquierda: Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Detalle de la proyección de la costura con las pestañas abiertas por debajo de la superficie. Derecha: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de Cuautitlán, Estado de México. Detalle del hilo de la unión de los dos fragmentos de tela que se abulta en forma de media caña. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
  93. Registro de la costura enrollada en el cuadro de *San Pedro*, catedral de Cuautitlán, detalle bajo luz visible y rayos X. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
  94. Izquierda: Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Radiografía digital de la zona de la costura en el detalle de la Jerusalén Celeste. Foto: Eumelia Hernández, 2014. Derecha: Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Radiografía digital de la zona de la costura en el detalle del rostro del ángel Rafael. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
  95. Secciones transversales de *La Asunción de la Virgen*, catedral de Cuautitlán, que muestran la estructura pictórica en un área del manto azul. La primera capa color blanco amarillento corresponde al yeso fino cuya morfología se aprecia en la microfotografía de electrones retrodispersados del extremo derecho. Imágenes de microscopía óptica luz visible en campo oscuro, luz ultravioleta y microscopio electrónico de barrido. Fotos: Elsa Arroyo, 2014.

96. Secciones transversales de los cuadros de Cuautitlán, de izquierda a derecha: *San Pedro*, *San Pablo* y *San Miguel Arcángel*. La imprimatura o *primuersel* esta aplicada en dos capas, la primera más oscura tiene una matriz de albayalde con una amplia variedad de pigmentos finos. La segunda capa tiene negro de carbón y es notablemente más clara y más brillante. Fotografías microscopio óptico: Elsa Arroyo, 2014.
97. Izquierda: sección transversal con las dos capas preparatorias, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Centro y derecha: muestra de la túnica azul del arcángel Rafael bajo luz visible y luz ultravioleta, donde se aprecia la fluorescencia amarilla intensa del aglutinante oleoso. Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Fotografías microscopio óptico: Elsa Arroyo, 2014.
98. Macrodetalles de áreas donde se dejó visible la imprimatura. Arriba Izquierda: *San Pedro*, catedral de Cuautitlán. Arriba derecha: *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Abajo izquierda: *Tobías y el ángel*, Catedral de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2013. Abajo derecha: *La Sagrada Familia*, Museo de Bellas Artes de Gante. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
99. Martín de Vos, *Susana y los viejos*, ca. 1560, óleo sobre tabla, 115 x 109.4 cm, Col. Pérez Simón. Sección transversal con los estratos preparatorios de creta donde se ven las capas sucesivas de aplicación del material. Izquierda: Microfotografía campo oscuro, 10x. Derecha: Microfotografía luz ultravioleta, 10x. Microfotografías: Elsa Arroyo, 2014.
100. Detalle de *San Lucas pintando a la Virgen*, 1602, óleo sobre tabla, 270 x 217 cm. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
101. Jan van Eyck, *La Anunciación*, c. 1434/1436, óleo sobre tela transferido a panel, 90.2 x 34.1 cm, Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington. Disponible en: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46.html>, consultada en abril de 2014.
102. Las capas pictóricas de *La Asunción de la Virgen* están muy deterioradas. La reintegración cromática aplicada durante la restauración del cuadro y la abrasión de la superficie impiden reconocer los rasgos de los ángeles del fondo. En la imagen a la derecha se aprecian los hilos del soporte que han quedado al descubierto por las limpiezas y que hoy vibran en conjunto con el color y las pinceladas originales. Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
103. Secciones transversales del color amarillo con el que se plasmó el vestido del ángel. Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela adherida a tabla, 243 x 169 cm, catedral de Cuautitlán.

- Foto: Eumelia Hernández, 2013. Arriba: microscopía óptica de polarización, 20x, Elsa Arroyo 2014. Abajo: Imagen de electrones retrodispersados MEB, 350x, Manuel Espinosa, ININ, 2014.
104. Comparación de la estructura pictórica con la que se representaron las telas cangiantes en las obras de Andrés de Concha. Arriba izquierda: *Los cinco señores*, detalles de la túnica de Jesús. Andrés de Concha, *Los cinco señores*, ca. 1588, óleo sobre tabla, 250 x 171 cm. Catedral de México, capilla de la Virgen de la Soledad. Derecha: Detalle de un ángel en *La Asunción de la Virgen*. Catedral de Cuautitlán. Foto: Patricia Peña, 2013. Abajo izquierda: sección transversal de *Los cinco señores*. Abajo derecha: sección transversal de *La Asunción de la Virgen*. Microscopio óptico, polarización, 50x, Elsa Arroyo, 2014.
105. Comparativo de las secciones transversales de tres muestras correspondientes a zonas de encarnación en los cuadros de Andrés de Concha: *La Asunción de la Virgen*, *El Martirio de san Lorenzo* y *La Sagrada Familia con san Juan niño*. Izquierda: Andrés de Concha, *La Asunción de la Virgen*, catedral de Cuautitlán. Centro: Andrés de Concha, *Los cinco señores*, catedral de México. Derecha: Andrés de Concha, *El martirio de San Lorenzo*, Museo Nacional de Arte. Fotos detalle: Eumelia Hernández. Fotos de microscopio óptico campo oscuro y polarización, 10x, Elsa Arroyo.
106. Paños azules en las vestimentas de *San Pedro* y de los arcángeles Miguel y Rafael en las pinturas de Cuautitlán y de la catedral de México. Izquierda: Martín de Vos, *San Pedro*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Centro: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Derecha: Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
107. Secciones transversales analizadas bajo microscopía óptica luz visible, ultravioleta a 365 nm y microscopía electrónica de barrido de los puntos de muestreo en paños azules donde se aprecia la estructura de dos capas, la primera con el esmalte degradado grisáceo y la segunda en la que el pigmento conserva su color. A: Túnica de san Pedro. B: Armadura de san Miguel arcángel. C: Túnica del arcángel Rafael en la zona de luz de un pliegue en *Tobías y el ángel*, catedral de México. Imágenes de microscopio óptico: Elsa Arroyo, 2014. Microfotografías MEB: Manuel Espinosa, 2014.
108. Izquierda: Detalle de los tonos verdes y azules de azurita y amarillo de plomo estaño en el paisaje de *San Pedro*, catedral de Cuautitlán. Foto: Patricia Peña, 2013. Derecha: Microfotografía con

- microscopio óptico de una muestra del paisaje, polarización, 50x. Elsa Arroyo, 2014.
109. Detalle del vestido verde del ángel Rafael en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Arriba derecha: microscopía óptica con polarización lambda de la sección transversal donde se ven las inclusiones de albayalde y amarillo de plomo estaño con saponificación, 50x. Abajo derecha: imagen de electrones retrodispersados a 1000x donde se registran las regiones amorfas en las zonas que corresponderían a una inclusión del pigmento. Foto detalle: Eumelia Hernández. Microscopía óptica: Elsa Arroyo. Microscopía electrónica: Manuel Espinosa, ININ.
  110. Detalle de los pliegues del manto de san Pedro en luz visible (izquierda) y reflectografía infrarroja (derecha). Fotos: Ricardo Alvarado, 2013.
  111. Detalle del paño rojo de la vestimenta del apóstol bajo luz visible (izquierda) y reflectografía infrarroja (derecha). Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 240 x 169 cm, Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fotos: Eumelia Hernández y Ricardo Alvarado, 2014.
  112. A: Sección transversal del manto de san Pedro donde se aprecian las partículas de laca color rojo oscuro con halo perimetral bajo luz visible e imagen de electrones retrodispersados en microscopía electrónica de barrido. B: Vista transversal de un hilo integrado en la capa superficial del color que conforma el manto de san Pedro, microscopía óptica luz visible y ultravioleta 395-440 nm. C: Mezcla de laca roja y esmalte en la túnica violeta de Tobías donde se descubrió un hilo teñido. A la izquierda, microscopía óptica bajo luz ultravioleta de la sección transversal y a la derecha, el hilo que excede el material que compone el núcleo de la muestra. Imágenes de microscopio óptico: Elsa Arroyo, 2014. Microfotografías MEB: Manuel Espinosa, 2014.
  113. A: Manto del ángel Rafael con la superposición de tres capas ricas en laca orgánica roja en la obra *Tobías y el ángel*, catedral de México. B: Paño rojo de san Miguel arcángel en el cuadro de Cuautitlán. Izquierda, microfotografía luz visible; centro, microfotografía ultravioleta 395-440 nm; derecha, imagen de electrones retrodispersados en microscopio electrónico de barrido. Microscopio óptico: Elsa Arroyo, 2014. MEB: Manuel Espinosa, 2014.
  114. Muestra del manto violeta de san Pablo en sección transversal, luz visible, polarización 20x y radiación ultravioleta a 395-440 nm y 365 nm; imagen de electrones retrodispersados (MEB), 300x. Microfotografías: Elsa Arroyo. MEB: Manuel Espinosa, ININ. Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto detalle: Eumelia Hernández, 2013.

115. Detalle de una muestra de la mano de san Pedro en la que se ve el frente de secado entre el fondo de color y la veladura con la que se plasmaron los detalles anatómicos. Derecha arriba: Microscopía óptica polarización, 20x. Elsa Arroyo. Derecha abajo: Imagen de electrones retrodispersados (MEB), 450x. Manuel Espinosa, ININ. Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto detalle: Eumelia Hernández, 2013.
116. Mosaico comparativo de muestras correspondientes a zonas de encarnación donde se aprecia la estructura de dos capas pictóricas compuestas de albayalde, laca orgánica roja, bermellón y escasa tierra parda. Izquierda: detalle de *San Pedro*. Derecha: detalle de *San Miguel Arcángel*. Fotos: Eumelia Hernández, 2013. Centro: Microscopía óptica luz visible, 50x, Elsa Arroyo. Abajo: Imágenes de electrones retrodispersados (MEB), 850x y 750x, Manuel Espinosa, ININ.
117. Comparativo de dos cuadros donde se detectó el uso de pastas para generar proyecciones de la superficie pictórica. Izquierda: detalle del faldellín de la armadura de san Miguel con los contornos pardos empastados. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Sección transversal de la muestra bajo microscopía óptica (abajo izquierda) y en microscopía electrónica de barrido (abajo derecha), donde se aprecia que la matriz del empaste está compuesta de una pasta de carbonato de calcio. Imágenes de electrones retrodispersados (MEB): Manuel Espinosa, ININ. Derecha: Martín de Vos, *Bautismo del rey de Silcha*, 1590, panel izquierdo del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Detalle del empaste en la vestimenta del soldado y en la flama de la vela. Microscopía óptica luz visible y detalle del *Bautismo del rey de Silcha*: Elsa Arroyo, 2013.
118. Detalle de la inscripción en la esquina inferior derecha de san Miguel. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
119. Macrodetalle de la fecha en la inscripción de san Miguel. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
120. Microfotografías de los números en la inscripción presente en el cuadro de san Miguel Arcángel donde es evidente el repinte decimonónico realizado con color amarillo intenso. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.

121. Detalle de la firma en el cuadro de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
122. Microfotografías digitales de súper resolución de las letras E y V en la firma de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Fotos: Eumelia Hernández, 2014.
123. Detalles de firmas. Izquierda: Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Derecha: Martín de Vos, *El Juicio Final*, óleo sobre tabla, 263 x 262, firmado 1570, colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotos: Elsa Arroyo, 2011 y 2013.
124. Detalle de la inscripción completa donde dice: ROBYCOLIVM CR...O FECIT MERTEN DE VOS ANTWERPIENSIS φ D LXXXX. Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalateros, 1590, óleo sobre tabla, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
125. Acercamiento a la inscripción en el borde de la alfombra. Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
126. Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*, tríptico del gremio de los viejos arbalateros, 1590, óleo sobre tabla, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Disponible en: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, consultada en noviembre de 2014.
127. Detalle de la inscripción latina. Martín de Vos, *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, óleo sobre tabla, 103 x 166 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
128. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1590. Disponible en: <http://www.raremaps.com/gallery/enlarge/19968>, consultada en noviembre de 2014.
129. Martín de Vos, *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, óleo sobre tabla, 103 x 166 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
130. Detalles en el *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
131. Martín de Vos, *Moisés mostrando las tablas de la Ley*, 1575, óleo sobre tabla, 152 x 238 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent. Disponible en: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/39982/?q=Maerten+de+Vos&page=4&f=>, consultada en junio de 2015.
132. Crispijn van den Broeck (1524 - 1591), *Prédicas reformistas en el campo*, dibujo a pluma y tinta, 37.8 x 53.6 cm, Sammlungen Albertina Collections, Viena. Disponible en: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[15472\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[15472]&showtype=record), consultada en noviembre de 2014.

133. Autorretratos en las obras *Moisés leyendo las tablas de la Ley* y en *La Inundación*. Fuente: Juliane Schmieglitz-Otten, ed., *Die Celler Schlosskapelle* (München: Hirmer Verlag GmbH, 2012) y Museum Catharijneconvent, Utrecht. Disponible en: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/39982/?q=Maerten+de+Vos&page=4&f=>, consultada en junio de 2015.
134. Aegidius Sadeler según Joseph Heintz the Elder (1564- 1609), *Retrato de Martín de Vos*, grabado, 28.8 x 22.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Fuente: *Maerten de Vos*, The Collection Online, The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398983>, consultada en noviembre de 2014.
135. Izquierda: Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Derecha: Johannes Sadeler I y Raphael Sadeler I (atribución), *San Pablo*, grabado, 33.1 x 22.5 cm. Fuente: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, 37 y 185.
136. Izquierda: Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Derecha: *San Pedro* en Adrian Collaert, *Serie de Cristo, la Virgen y los doce Apóstoles*, 1592, grabados, 40.8 x 27.1 cm. Tomado de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, 18 y 177.
137. Martín de Vos, escena central del tríptico de *La incredulidad de Santo Tomás* con velados de protección. Martín de Vos, *La Incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
138. Detalles pictóricos de los cuadros de *San Pedro* y *San Pablo* en el retablo de Cuautitlán. Arriba: Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Abajo: Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2013. Abajo izquierda: Pedro Ángeles, 2013.
139. Martín de Vos, *Retablo del Juicio Final*, ca. 1574-76, Capilla de los condes de Brunswick-Lüneburg, Celle. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
140. Izquierda: Detalle del paisaje en *San Pedro*. Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Derecha: Fuente gráfica del templo de la Villa Adriana según el tratado de Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura* [1552].

141. Detalle del paisaje en *San Pablo*. Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Patricia Peña, 2013.
142. Lul Gotzius según Martín de Vos, *Cristo como buen pastor defendiendo a su oveja de los lobos*, grabado. Imagen tomada de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*.
143. Sintaxis del pincel en la construcción del paisaje de los cuadros de Cuautitlán. Arriba: Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Mitad y abajo: Martín de Vos, *San Pedro* ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2013.
144. Detalle de la cola de la sirena en *San Miguel Arcángel*, catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
145. Macrodetalles del paisaje en Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, catedral de México. Fotos: Ricardo Alvarado, 2014.
146. Zonas donde se aprecia el color de la imprimatura y algunas líneas del dibujo preparatorio. Izquierda: Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Izquierda: Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, panel central del tríptico para el gremio de pintores, 1602, óleo sobre tela, 270 x 217 cm, catedral de Nuestra Señora, Amberes. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
147. Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, fecha, dibujo, 38 x 30.1 cm, Albertina Museum, Viena. No. de inventario: 13199. Disponible en: <http://sammlungonline.albertina.at/default.aspx?lng=english2#903b0256-1b07-47c8-b37c-8a6ae5af628e>, consultado en junio de 2015.
148. Martín de Vos, *Las Bodas de Caná*, 1583, dibujo, París, Museo de Louvre. Imagen tomada de: Fabri, Ria y Nico Van Hout, editores. *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral* (Amberes: De Kathedraal VZW and Bai Publishers, 2009), 144.
149. Detalles de reflectografía infrarroja donde se aprecian los trazos del dibujo preliminar en la figura de san Pablo, retablo mayor de la catedral de Cuautitlán. Fotos: Ricardo Alvarado y Eumelia Hernández, 2013.
150. Reflectogramas infrarrojos donde se aprecian las líneas del dibujo subyacente en *Tobías y el Ángel*, catedral de México y *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Fotos: Ricardo Alvarado y Eumelia Hernández, 2014.

151. Imágenes comparativas del dibujo preliminar en el brazo del arcángel Miguel bajo reflectografía infrarroja. Izquierda: detalle de reflectografía infrarroja. Derecha: luz visible. Martín de Vos, *San Miguel Arcángel*, 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170.8 cm, catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Fotos: Ricardo Alvarado y Eumelia Hernández, 2013.
152. Detalles tomados con video infrarrojo donde se aprecian algunos trazos del dibujo preparatorio. Arriba izquierda: Martín de Vos, *La Incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Arriba derecha y abajo: Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
153. Detalles de reflectografía infrarroja donde se registran los trazos en seco y las pinceladas que conforman el dibujo preliminar. Martín de Vos, *Moisés mostrando las tablas de la Ley*, 1575, óleo sobre tabla, 152 x 238 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent. Disponible en: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/39982/?q=Maerten+de+Vos&page=4&f=>, consultada en junio de 2015.
154. Detalle del caldero en el infierno. Martín de Vos, *El Juicio Final*, óleo sobre tabla, 263 x 262, 1570, colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: Eumelia Hernández, 2011.
155. Arriba: detalle de *El bautismo de Cristo*, hoja lateral izquierda del tríptico de *La Incredulidad de Santo Tomás*, tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Abajo: detalle de la sirena en *San Miguel Arcángel*, catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
156. Detalle de las manos de la princesa de Silcha en la obra de Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
157. Detalles de *El bautismo de Cristo*. hoja lateral izquierda del tríptico de *La Incredulidad de Santo Tomás*, tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
158. Arriba: detalle del rostro en Martín de Vos, *San Pablo*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 243 x 170 cm. Catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Abajo: el rostro convencional del apóstol en *San Pablo en Éfeso*, 1568, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013.

159. Izquierda: detalle del rostro de san Pedro en la pintura de la catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Derecha: el rostro convencional del mismo apóstol en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
160. Izquierda: pie de Cristo en el tríptico de la *Incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Derecha: Detalle del pie izquierdo de *San Pablo* en la catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
161. Detalles de pies y cáligas donde se aprecian las uñas sucias. Arriba izquierda: Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Arriba centro: Martín de Vos, *La Incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Derecha arriba: pie de san Pablo en Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Izquierda abajo: pie del ángel Rafael en Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Centro abajo: pie de san Pedro en Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Derecha abajo: pie de Tobías en Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México.
162. Detalles de orejas en tres obras. Izquierda: oreja de un personaje en Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Centro: oreja de san Pedro en la tabla de la catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Derecha: oreja de san Pedro en Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
163. Ojos del ángel Rafael (izquierda) y de Tobías (derecha), en la tabla de la catedral de México. Fotos: Eumelia Hernández, 2014.
164. Arriba: ojos de Antonio Anselmi en Martín de Vos, *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, óleo sobre tabla, 103 x 166 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013.

- Abajo: ojo de san Pablo en la pintura de la catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
165. Derecha: Mano de san Pablo en Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalateros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Izquierda: mano de san Pedro en Martín de Vos, *San Pedro*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 242 x 170 cm. catedral de San Buenaventura, Cuautitlán, Estado de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
166. Escenas secundarias en *La Sagrada Familia* (izquierda), Museo de Bellas Artes de Gante, y en *San Lucas pintando a la Virgen* (derecha), catedral de Nuestra Señora, Amberes. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
167. Izquierda: escena de san Jorge en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalateros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Derecha: escena del ataque del pez en *Tobías y el ángel*, catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
168. Detalles de la armadura del arcángel san Miguel en Cuautitlán, comparados con las figuras bordadas con hilos dorados en la dalmática del tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, en Amberes. Fotos: Eumelia Hernández, 2013 y Elsa Arroyo, 2013, respectivamente.
169. Manto de san Pedro en la pintura de la Catedral de Cuautitlán (izquierda). Foto: Eumelia Hernández, 2013. El mismo apóstol en el tríptico de *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge* en Amberes (derecha), tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalateros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
170. Decoración en el borde de los paños en *San Pablo*, catedral de Cuautitlán, *Tobías y el ángel* de la catedral de México y en el tríptico de *La Incredulidad de Santo Tomás*, KMSKA, Amberes. Fotos: Eumelia Hernández, 2013 y Elsa Arroyo, 2013.
171. Detalle del perro en la obra de Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas; y fotografía de un Springer Spaniel Inglés con pelo rojizo. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Springer\\_spaniel\\_ingl%C3%A9s](http://es.wikipedia.org/wiki/Springer_spaniel_ingl%C3%A9s), consultada en abril de 2014.
172. Izquierda: detalle del perro en la obra de Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013. Izquierda: foto de un Springer Spaniel Inglés con pelo blanco y

- negro. Disponible en: <http://imagesdaily.blogspot.mx/2012/09/springer-spaniel.html>, consultada en abril de 2014.
173. Espada del siglo XVI, Museo del Castillo de los Condes de Gante y la representación de la espada en la obra de *San Pablo*, catedral de Cuautitlán. Fotos: Elsa Arroyo, 2013 y Eumelia Hernández, 2013.
174. Izquierda: macro detalles de los cuadros de Cuautitlán. Arriba izquierda: *San Miguel Arcángel*. Abajo izquierda: *San Pedro*. Fotos: Eumelia Hernández, 2013. Derecha: soluciones similares en el cuadro de *La Incredulidad de Santo Tomás*, KMSKA, Amberes. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
175. Efecto de contracción y escurrimiento de la pintura color verde oscuro. Izquierda: detalle de *El bautismo de Cristo*, panel lateral del tríptico *La Incredulidad de Santo Tomás*, 1570, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Derecha: microfotografía digital de un tallo del follaje en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
176. Macrofotografía y microfotografía de dos zonas en la vestimenta del ángel en el cuadro de *Tobías y el ángel*, con la pincelada barrida. Martín de Vos, *Tobías y el ángel*, ca. 1581, óleo sobre tela adherido a tabla, 238 x 160 cm, colateral de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
177. Detalle de la cola de la sirena en *San Miguel Arcángel*, catedral de Cuautitlán. Foto: Eumelia Hernández, 2013.
178. Dos microfotografías de súper resolución de los pliegues del ángel en *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, Museo Nacional del Virreinato. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
179. Detalle de la piel de camello que porta San Juan el Bautista en el tríptico de *La incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
180. Pincelada barrida en las luces de las encarnaciones y en el contorno de los dedos. Izquierda: Martín de Vos, *La Incredulidad de Santo Tomás*, tabla central del tríptico para el gremio de los talabarteros, 1573, óleo sobre tabla, 207 x 185 cm, KMSKA, Amberes. Derecha: Martín de Vos, *Retrato de la familia Antonio Anselmi*, 1577, óleo sobre tabla, 103 x 166 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Fotos: Elsa Arroyo, 2013.
181. Detalle del humo que asciende de la hoguera. Martín de Vos, *San Pablo en Éfeso*, 1568, óleo sobre tabla, 125 x 198 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas. Foto: Elsa Arroyo, 2013.
182. Detalles del caballete de San Lucas en las obras de Martín de Vos y Maerten van Heemskerck. Izquierda: Martín de Vos, *San Lucas pintando a la Virgen*, panel central del tríptico para el gremio de pintores, 1602, óleo sobre tela, 270 x 217 cm, catedral de Nuestra

Señora, Amberes. Derecha: Maerten van Heemskerck, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1532, 168 x 236 cm, óleo sobre tabla, Museo Frans Hals, Haarlem.

183. Representación de las texturas en las pieles de las vestimentas. Izquierda: Martín de Vos, *Cristo triunfante sobre la muerte y el pecado, con la leyenda de san Jorge*, tabla central del tríptico para el altar del gremio de los viejos arbalesteros, 1590, 347 x 280 cm, KMSKA, Amberes. Foto: Elsa Arroyo, 2013. Derecha: Maerten van Heemskerck, *Tríptico del Ecce Homo*, 1544, óleo sobre tabla, 189.2 x 259 cm, Museum Narodowe, Varsovia. Fuente: Anne T. Woollett, Yvonne Szafran y Alan Phenix, *Drama and Devotion*, figura 60.

## V. Teoría y práctica

184. Ilustración de J. Amman dentro del libro de Hartman Schopperum, [*Panoplia*] *Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera continens quotquot vnquam vel à veteribus aut nostri etiam seculi celebritate excogitari potuerunt breuiter & dilucidè confecta carminum liber primus*, (Frankfurt: G. Corvinus, 1568) Disponible en: <https://archive.org/details/hin-wel-all-00000989-001>, consultado en enero de 2015
185. De Mayerne Manuscript, B.M. Sloane 2052. Disponible en: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052), consultada en enero de 2015.
186. Imágenes actuales del proceso de molido y presión en frío de las semillas del lino al interior de un molino de viento restaurado en Zaanse Schans, Holanda. Disponibles en: <http://www.ssmeder.com/1/category/zaanse%20schans%20a%20dutch%20living%20history%20village%20and%20its%20windmill%20s61bdc37e04/1.html> consultada en enero de 2015.
187. Jan y Hubert van Eyck, *El Cordero Místico*, 1432, Catedral de San Bavón, Gante. Imagen tomada de: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=credits>, consultada en enero de 2015.
188. Rogier van der Weyden, *El descendimiento de Cristo*, 1435, Museo Nacional del Prado. Imagen tomada de: <http://www.museodelprado.es/>, consultada en enero de 2015.
189. Rogier van der Weyden, *La exhumación de san Huberto*, ca. 1430, óleo y temple de huevo sobre madera de roble, 88.2 x 81.2, National Gallery Londres, Inv. NG783. Imagen tomada de: <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/>, consultada en enero de 2015.
190. Robert Campin, *Un hombre* 1435, óleo y temple de huevo sobre madera de roble, 40.7 x 28.1, National Gallery Londres, Inv. NG653.1.

- Imagen tomada de: <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/>, consultada en enero de 2015.
191. Robert Campin, *Una mujer*, 1435, óleo y temple de huevo sobre madera de roble, 40.7 x 28.1, National Gallery Londres, NG 653.2. Imagen tomada de: <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/>, consultada en enero de 2015.
192. Detalle de la obra de Jan van Eyck, *Retrato de Giovanni (?) Arnolfini y su esposa*, 1434, óleo sobre madera de roble, 82.2 x 60 cm, National Gallery Londres, Inv. NG186. Imagen tomada de <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/>, consultada en enero de 2015.
193. Pieter Bruegel the Elder, *Peasant Dance*, óleo sobre tabla, 114 x 164 cm, firmado, Vienna Kunsthistorisches Museum. Disponible en: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=331>, consultado en mayo de 2015. Detalles tomados de: Cristina Currie y Dominique Allart. *The Bruegel Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger with Special Focus in Technique and Copying Practice*, Vol. I. Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, 2012.

## Reflexiones conclusivas y programáticas

194. Simón Pereyng, *María Magdalena*, 1586, óleo sobre tabla, 60 x 168 cm, detalle de la predela del retablo mayor del templo del ex convento franciscano de Huejotzingo, Puebla. Foto: Eumelia Hernández, 2014.
195. Simón Pereyng, *San Cristóbal*, detalle de la firma, 1588, óleo sobre tabla, 200 x 175 cm, Catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, 2008.
196. Relación entre las pinturas de Simón Pereyng en el retablo mayor del templo de San Miguel Arcángel en el ex convento franciscano de Huejotzingo, Puebla y las tres estampas de la serie de la Infancia de Cristo grabadas por Jan Sadeler según invención de Martín de Vos. Fotografías: Eumelia Hernández, 2014 y Pedro Ángeles. Las imágenes de los grabados fueron tomadas de: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Vol. XLV, 260 -262.
197. Detalles de las pinturas de Simón Pereyng en el retablo mayor del templo de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla. Arriba y abajo izquierda: *La circuncisión*. Abajo derecha: *La adoración de los reyes*, 1586, óleo sobre tabla, 257.5 x 204 cm. Fotos: Eumelia Hernández, 2014.

# Fuentes consultadas

- Alcalá-Zamora José y Queipo de Llano. *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639). La última ofensiva europea de los Austrias madrileños*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001.
- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1985.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Álvarez Icaza Longoria, María Teresa. “La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México (1749-1789)”. Tesis de Doctorado en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Amador, Pablo, Pedro Ángeles, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y 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* 92 (2008): 49-83.
- Ángeles Jiménez, Pedro. “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte” en *Historia del arte y restauración, 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa*, ed. Clara Bargellini, 125-137. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.
- Angulo Íñiguez, Diego. “Algunas huellas de Schongauer y Durero en México”. *Archivo Español de Arte* 72 (1945): 381-384.
- Angulo Íñiguez, Diego. “Pereyns y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 2 (1949): 25-27.
- Arias Martínez, Manuel. “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”. *De Arte* 1 (2002): 96-99.
- Arimura, Rie. “El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Puebla (1584-1586).” Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Arroyo Lemus, Elsa. “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, 2005.

- . "Los retablos". En *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, coord. Alejandra González Leyva, 235-284. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- Arroyo Lemus, Elsa y Manuel E. Espinosa, et al. "Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 100 (2012): 85-117.
- Arroyo Lemus, Elsa y Manuel Espinosa, et al. "Efectos del fuego en la estructura material de la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI". *GE-conservación* 1 (2009): 1-17. [www.ge-iic.com](http://www.ge-iic.com)
- Arroyo, Elsa, Anny Aviram, Miguel Ángel Fernández Delgado, Renato González Mello, América Juárez y Sandra Zetina, *Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.
- Bargellini, Clara. "Sacristía de la Catedral de México". En *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*. Editado por Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruíz Gomar, 202-211. México: Fomento Cultural Banamex, 1997.
- Baxandall, Michael. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: Visor, 1996.
- . *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- . *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000.
- Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- Berlin, Heinrich. "The High Altar of Huejotzingo". *The Americas* XV, no. 1 (1958): 63-73.
- Beuchot, Mauricio. "Bartolomé de Ledesma y su suma de sacramentos". En *Dominicos en Mesoamérica: 500 años*, 253-265. México: Provincia de Santiago de México, 1992.
- Billinge, Rachel, Lorne Campbell, Jill Dunkerton, Susan Foister, Jo Kirby, Jennie Pilc, Ashok Roy, Marika Spring y Raymond White. "Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550". *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997): 6-55.

- Bonaduce, Ilana, Leslie Carlyle, Maria Perla Colombini, Celia Duce, Carlo Ferrari, Erika Ribechini, Paola Selleri y María Rosaria Tiné. "New Insights into the Ageing of Linseed Oil Paint Binder: A Qualitative and Quantitative Analytical Study". *PLoS ONE* 7, 11 (Nov 2012). 10.1371/journal.pone.0049333
- Bomford, David. "The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings". En *Personal Viewpoints. Thoughts about Painting Conservation*, ed. Mark Leonard, 1-12. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 2003.
- Broecke, M. van den. *Ortelius Atlas Maps. An Illustrated Guide*. Houten: Hes & De Graaf, 2011.
- 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.
- Bucher, Bernadette J., et al. *America: Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Bruselas: Imschoot Books, 1992.
- Calvete de Estrella, Juan Christóval. *El felicissimo viaie del mvy alto y mvy poderoso principe don Philippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*. Anvers: casa de Martin Nucio, 1552. <http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/expo/historia/histo001.htm>
- Campbell, Lorne. "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century". *The Burlington Magazine* 118, no. 877 (Apr. 1976): 188-198.
- Campbell, Lorne. *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*. Londres: National Gallery, 1999.
- Caro Baroja, Julio. *Los Judíos en la España Moderna y Contemporánea I*. Madrid: Istmo, 2000.
- Carrere Alberto y José Saborit, *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Cools, H.B. "The Flowering, Decline and Revival of a Metropolis". En *Antwerp Story of a Metropolis. 16-17th Century*, coord. Jan Van der Stock, 9-11. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993.
- Coremans, Paul, R. J. Gettens y J. Thissen. "La Technique des 'Primitifs Flamands': Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale". *Studies in Conservation* 1 (octubre 1952): 1-29.

Coremans, Paul. *Les Primitifs Flamands III, Contributions a l'etude des Primitifs Flamands 2, L'Agneau Mystique au Laboratoire. Examen et Traitement*. Anvers: De Sikkel, 1953.

Cuadriello, Jaime. "Una biblia para el Nuevo Mundo: la conquista de México y los emblemas políglotas de Mattäeus Merian". En *Florilegio de Estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán (2004): 33-48.

------. "Baltasar de Echave Ibia. Tota Pulchra" en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo I*, 95-97. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1999.

Curiel, Gustavo. "Capilla de los Santos Ángeles". En *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*. 201-211. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986.

------. "Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada". En *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, 226-240. México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1986.

Currie, Cristina y Dominique Allart. *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with Special Focus in Technique and Copying Practice*, Vol. I. Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, 2012.

Checa, Fernando. "Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el viaje de Calvete de Estrella". En Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, ed. Paloma Cuenca, CXV-CLXXVIII. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

------. *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid: Cátedra, 2005.

DaCosta Kauffman, Tomas. "Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural" en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII, I*, coord. Juana Gutiérrez Haces, 87-135. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

------. *Toward a Geography of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Damisch, Hubert. *Théorie du Nuage. Pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du seuil, 1972.

- De Holanda, Francisco. *Palabra de Miguel Ángel*. Madrid: Casimiro Libros, 2012.
- De la Flor, Fernando. "En las fronteras del "planeta católico". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVII, 106 (primavera 2015): 9-51.
- . *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- De la Maza, Francisco. "El pintor Juan de Herrera y un cuadro flamenco en la Catedral de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 11, no. 41 (1972): 127-140.
- . *El pintor Martín de Vos en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- De Mesa, José, "Martín de Vos en América", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 23 (1970): 36-48.
- De Mesa, José y Teresa Gisbert. "Martín de Vos en América". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, no. 23 (1970): 36- 58.
- Díaz Padrón, Matías. "Minerva y las Musas en el Helicón: una nueva pintura de Martín de Vos". *Archivo Español de Arte* LXXX, no. 317 (enero-marzo 2007): 85-106.
- . "Tres lienzos de Martín de Vos, identificados en el Consejo de Estado y en la Colección Osuna". *Boletín del Museo del Prado* 3, no. 7 (1982): 3-10.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Dijkstra, Jeltje. "Technical Examination" en *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, eds. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren y Henk van Veen, 292-328. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.
- Doménech García, Sergi. "El faro en el imaginario visual. Manifestaciones artísticas y legado cultural". En *Luces del Mediterráneo. Paisaje, técnica, arte y sociedad. De la antigua luz de Torre Vieja a Peñíscola*. 173-202. Valencia: Conselleria de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, 2014.  
[http://www.academia.edu/10061748/El\\_faro\\_en\\_el\\_imagenario\\_visual.\\_Manifestaciones\\_art%C3%ADsticas\\_y\\_legado\\_cultural](http://www.academia.edu/10061748/El_faro_en_el_imagenario_visual._Manifestaciones_art%C3%ADsticas_y_legado_cultural)

------. “La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2013).

Doménech-Carbó, María Teresa. “Novel analytical methods for characterising binding media and protective coatings in artworks”. *Analytica Chimica Acta* 621 (2008): 109-139. DOI: 10.1016/j.aca.2008.05.056

Dunbar, Burton L. *German and Netherlandish Paintings 1450-1600. The Collections of The Nelson-Atkins Museum of Art*. Kansas: Nelson-Atkins Museum of Art, 2005.

Dunkerton, Jill, Susan Foister, Dillian Gordon y Nicholas Penny. *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*. New Haven/London: Yale University Press/National Gallery Publications, 1991.

Dunkerton, Jill, Susan Foster y Nicholas Penny. *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*. USA: Yale University-National Gallery London Publications, 1999.

Echevarría, Miguel Ángel. *Flandes y la monarquía hispánica (1500-1713)*. Madrid: Sílex, 1998.

Elliott, John H. *España, Europa y el Mundo de Ultramar (1500-1800)*. Madrid: Taurus Ediciones Santillana, 2009.

Escalante Gonzalbo, Pablo. “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”. En *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal, 325-341. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

------. “Pintar la historia tras la crisis de la Conquista”. En *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750. Catálogo de exposición*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Escalante Gonzalbo, Pablo y Martín Olmedo Muñoz. “La influencia del grabado flamenco en la Nueva España”. En *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, eds. Eddy Stols y Werner Thomas, 199-212. Leuven: Acco, 2009.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001 [1ª ed. 1982].

- Evers, Bernd, pról., *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Köln: Taschen, 2003.
- Ewing, Dan. "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our lady's Pand". *Art Bulletin* 72 (1990): 558-584.
- Fabri, Ria y Nico Van Hout, editores. *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*. Amberes: De Kathedraal VZW and Bai Publishers, 2009.
- Faggin, Giorgio T. "Marten de Vos and his juvenile paintings". En *L'Incontro di Rebecca e Eleazaro al Pozzo*. Vicenza: Alfonsi Dipinti Antichi, 1993.
- Falomir, Miguel. "Artists' Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c 1600". En *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet, 135-161. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- Fels, Donald C. *Lost Secrets of Flemish Painting. Including the first Complete English Translation of the De Mayerne Manuscript*, B.M. Sloane 2052. Eijsden: Alchemist Publications, 2010.
- Ferber, Stanley. "Peter Bruegel and the Duke of Alba". *Renaissance News* 19, no. 3 (1966), 205-219.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- Filipczak, Zirka Zarembo. *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Flores Flores, Óscar y Ligia Fernández. "En torno a la koineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidad y variedades dialectales". En *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII, I*, coord. Juana Gutiérrez Haces, 187- 335. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.
- Folie, Jacqueline, Leopold Kockaert y Dominique Verloo. "La 'Sainte Parenté' de Martín de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand". *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique* 25 (1993): 211 - 231.
- Franco, Borja. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2008.
- Freedberg, David. "Prints and the Status of Images in Flanders". En *Le Stampe e la diffusione delle Immagini e degli Stili*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1979, VIII (1983): 39-54.

- . "Rubens as a Painter of Epitaphs, 1612-1618". *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* XXIV (1976-78): 51-71.
- . "The Problem of Images in Northern Europe and its Repercussions in the Netherlands". En *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art, Proceedings of the 7th International Colloquium in the History of Art*, (1976): 25-45. <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:8618>
- Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting. From van Eyck to Bruegel*. Londres: Phaidon, 1956.
- Galindo Bustos, Jesús. *Estudio del aparato de fuentes del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*. México: El Colegio de Michoacán, 2010.
- Galván Rivera, Mariano. *Concilio III Provincial Mexicano* (primera edición en latín y castellano). México: Eugenio Maillefert y compañía, 1859.
- García Lascurain, Gabriela. "Escultura policromada de Coixtlahuaca y Yanhuitlán. Estudio histórico en torno de la obra". En *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña. Investigación y restauración*, coord. Gabriela García Lascurain Vargas, 19-76. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- Gaskell, Ivan. "Historia de las imágenes". En *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke, 209-239. Madrid: Alianza editorial, 1993.
- Gay, José Antonio. *Historia de Oaxaca*. México, Porrúa, 2000.
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gettens, Rutherford J. y Elisabeth West Fitzhugh. "Azurite and Blue Verditer". En *Artists' Pigments*, Vol. 2, ed. Ashok Roy, 23-35. Washington: National Gallery of Art/Oxford University Press, 1993.
- Gifford, E. Melanie, Catherine A. Metzger y John K. Delaney. "Jan van Eyck's Washington Annunciation: Painting Materials and Techniques". En *Facture 1 Renaissance Masterworks*, 128-153. Washington: National Gallery of Art, 2013.
- Gombrich, Ernst. "Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps". En *Gombrich on the Renaissance 3: The Heritage of Apeles*. London: Phaidon, 2000.
- Gómez, Marisa, Ruth Chércoles y Margarita San Andrés. "Los azules de cobalto". En *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, eds. Marián del Egido y Stefanos Kroustallis,

273-291. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

González Estévez, Escardiel. *Los siete arcángeles*. "Historia e iconografía de un culto heterodoxo". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014.

González Galván, Manuel. "El nuevo retablo de la Catedral de Cuautitlán". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 84 (2004): 147-157.

González Leyva, Alejandra. "Pintura y escultura de la Mixteca Alta." Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Goosen, Louis. *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Madrid: Akal, 2006.

Grajales Ramos, Gloria. "Simón Pereyns. Su vida y su obra". En *Homenaje a Rafael García Granados*, 206-216. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960.

Grieten, Stefaan. "Altarpiece of the Wine Taverners". En *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, eds. Ria Fabri y Nico Van Hout, 141-146. Amberes: De Kathedraal VZW and Bai Publishers, 2009.

Gruzinski, Serge. *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Durham: Duke University Press, 2001.

----- . *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Guevara, Felipe de. *Comentarios sobre la pintura*. Madrid: Gerónimo Ortega, 1788.  
[http://archive.org/stream/comentariosdelap00guev/comentariosdelap00guev\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/comentariosdelap00guev/comentariosdelap00guev_djvu.txt)

Gutiérrez Haces, Juana, coordinadora. *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. 187- 335. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

Hänsel, Sylvaine. "Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba". *Norba-Arte* X (1990): 29-52.  
[dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107433.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107433.pdf)

----- . *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

- Hernández Serrano, Federico. *Museo de arte religioso*. México: Arte, 1951.
- Herremans, Valérie y Nico van Hout. “La influencia de los Países Bajos meridionales en la pintura de la Nueva España”. En *Arte Flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Catálogo de exhibición Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 1 de marzo-27 de mayo de 2012*, 49- 56. México: Boozar Books, 2012.
- Higgit, Catherine, Marika Spring y David Saunders. “Pigment Medium Interactions in Oil Paint Films Containing Red Lead or Lead Tin Yellow”. *National Gallery Technical Bulletin* 24 (2003): 75-95.
- Hughes, Didier. *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca/ Fundación Universitaria Española, 1976.
- Jamieson, George S y Robert S. McKinney. “The Composition of California Walnut Oil”. *Oil & Fat Industries* 6, Issue 2 (Febrero 1929): 21-23.  
<http://link.springer.com/article/10.1007%2FBF02585712>
- Jiménez de la Espada, Marcos. *Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con el licenciado Juan de Ovando* [1ª edición: *Boletín de la Real Academia de la Historia* 19, (1891): 476-498]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctv218>
- Jonckheere, Koenraad, ed. *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*. Belgium: Harvey Miller/Brepols Publishers, 2013.
- . *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum (1566-1585)*. Brussels: Mercatorfonds, 2012.
- Jongh, Eddy de. *Questions of meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-century Painting*. Leiden: Primavera Pers, 1995.
- Kavaler, Etham Matt. *Pieter Bruegel Parables of Order and Enterprise*. Cambridge y New York: Cambridge University Press, 1999.
- Kinthead, Duncan. “Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century”. *The Art Bulletin* LXVI, no. 2 (Junio 1984): 303-310.
- Kirby, Jo. “Aspects of Oil: Painting in Northern Europe and Jan van Eyck”. En *Vision and Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck Time*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2012.
- Kirby, Jo, Marika Spring y Catherine Higgitt. “The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate”. *National Gallery Technical Bulletin*, 26, (2005): 71-87.

- Knight Powell, Amy. *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*. New York: Zone Books, 2012.
- Kockaert, Leopold. "Note sur les émulsions des Primitifs Flamands". *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique* 14, no. 4, (1973): 133-139
- Kopytoff, Igor. "The cultural biography of things: commoditization as process". En *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai, 64-91. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Koslow, Susan. "Law and Order in Rubens's Wolf and Fox Hunt". *The Art Bulletin*, LXXVIII, no. 4 (diciembre 1996): 680-706.
- Kuehni, Rolf G. "Cangiante: A Fabric and a Coloristic Device in the Art of the Renaissance". *Color Research and Application* 21, No. 5 (Oct 1996), 326-330.
- Kuhn, Hermann. "Lead Tin Yellow". En *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, ed. Ashok Roy, 83-112. Washington: National Gallery of Art/Oxford University Press, 1993.
- La materia del arte*. José María Velasco y Hermenegildo Bustos. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Lee Bowen, Karen y Dirk Imhof. "Book Illustrations by Maarten de Vos for Jan Moretus I". *Print Quarterly* 18, 3 (Sept 2001): 259-289.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Limentani Viridis, Caterina. "Make love not war' Nota in margine al tema Tintorettesco di un dipinto di Martin de Vos". *Arte Veneta* XXIX (1975): 183-186.
- Lock Eastlake, Charles. *Materials for a History of Oil Painting*, Vols. I y II. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847/1869. <https://archive.org/stream/materialsforahi03eastgoog#page/n19/mode/2up> y <https://archive.org/stream/materialsforahi02eastgoog#page/n7/mode/2up>
- Lomazzo, Giovanni Paolo. "Della definizione della Pittura, e degli onori avuti a professori di quella da' Rè e Principi. Cap. XXXVIII, ed. ultimo". En *Idea del Tempio della Pittura*. Bologna: Instituto delle Scienze, 1785. <https://books.google.es/books?id=FtwUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Idea+del+Tempio+della+Pittura&hl=es&sa=X&ved>

=0CCQQ6AEwAGoVChMI08P8mpaRygIVVRCsch1xaADC#v=on  
epage&q=Idea%20del%20Tempio%20della%20Pittura&f=false

- Loon, Annelies van, Petria Noble y Aviva Burnstock. "Ageing and Deterioration of Traditional Oil and Tempera Paints". En *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield. London/NY: Routledge, 2012.
- López Terrada, María José. "La serie de los Cinco Sentidos de Maerten de Vos y Adriaen Collaert, como fuente iconográfica". *Saitabi* 48 (1998): 311-333.
- Lorenzo Macías, José María. "María Inmaculada Patrona Diligente Nobilísima de Cuautitlán". En *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. Coordinado por Elisa Vargaslugo. 425- 436. México: Fomento Cultural Banamex/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Manrique Figueroa, César. "Las pinturas de Cuautitlán de Maerten de Vos. Nuevas visiones, nuevas perspectivas". En *Arte Flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Catálogo de exhibición Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 1 de marzo-27 de mayo de 2012*, 67-71. México: Boozar Books, 2012.
- Marchi, Neil de y Hans J. Van Miegroet, eds. *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- . "Art, Value and Market Practices in the Netherlands in Seventeenth Century". *The Art Bulletin* 76, no. 3 (Sept. 1994): 451-464.
- . "Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España". En *Kunst voor de markt/Art for the Market*, eds. Reindert Falkenburg, Jan de Jong, et al., 80-111. Zwolle: Waan-ders, 2000.
- Martens, Maximiliaan P.J. "Altarpiece of the Cabinetmakers". En *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, eds. Ria Fabri y Nico Van Hout, 77- 85. Amberes: De Kathedraal VZW and Bai Publishers, 2009.
- Martens, Maximiliaan P.J. y Natasja Peeters, "Painting in Antwerp Houses (1532-1567)". En *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet, 35-54. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- . "Artists by Numbers: Quantifying Artists' Trades in Sixteenth-Century Antwerp". En *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth and Sixteenth Century*

*Netherlandish Workshops*, ed. Molly Faries, 211- 222. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.

------. "Masters and Servants. Assistants in Antwerp Artist's Workshops (1453-1579): a Statistical Approach to Workshop Size and Labour Division". En *La Peinture Ancienne et ses Procédés. Copies, répliques, pastiches. Colloque XV Bruges (11-13 September 2003)*, ed. Hélène Verougstraete, 115-120. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2006.

Melion, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

Mendieta, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. México: Díaz de León y White, 1870.

Mills, John S. y Raymond White. *The Organic Chemistry of Museum Objects*. London/NY: Routledge, 2011.

------. "Analyses of Paint Media". *National Gallery Technical Bulletin* 4 (1980): 65-67.

Moll, Jaime. "Plantino y la industria editorial española", en *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, comisario Fernando Checa Cremades, 11-30. Madrid: Nerea/Fundación Carlos de Amberes, 1995.

Montes González, Francisco. "Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México". *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 153-164.

Motolinía, Toribio de Benavente. *Historia de los indios de la Nueva España* [ca. 1541-1565], Estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, 1969. México: Porrúa, 2001.

Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2004.

------. *Visual Time. The Image in History*. Durham y Londres: Duke University Press, 2013.

Mühlethaler, Bruno y Jean Thyssen. "Smalt". En *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2, ed. Ashok Roy, 113-130. Washington: National Gallery of Art/Oxford University Press, 1993.

Nadolny, Jilleen, "A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century" en *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield, 336-340. Londres/Nueva York: Routledge, 2012.

Nadolny, Jilleen y Mark Clarke, et al. "Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth

century, with appendices I-VII” en *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield, 3-32. Londres/Nueva York: Routledge, 2012.

Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza en el siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Nave, Francine de. “A Printing Capital in its Ascendancy Flowering and Decline”. En *Antwerp Story of a Metropolis. 16-17th Century*, coord. Jan Van der Stock, 87-95. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993.

Nieremberg, Juan Eusebio. *Devoción y patrocinio de San Miguel*. Granada: Imprenta de la SS Trinidad por Francisco Domínguez, s/f ca. 1707-1725.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/devocion-y-patrocinio-de-san-miguel/>

Nutall, Paula. “Panni Dipinti di Fiandra’: Netherlandish Painted Cloths in Fifteenth-Century Florence”. En *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. Caroline Villers, 109-117. London: Archetype, 2000.

Pacheco, Francisco. *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.

Palomero Páramo, Jesús. “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 86 (2005): 169-202.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y la escala óptica I*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.

Panofsky, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1981.

Peeters, Natasja. “Frans and Ambrosius I Franken, painters of the metrópolis Antwerp, and their altarpieces in the years just after the fall of Antwerp (1585-1589)”. En *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2003*, 69-92. Bruselas: Antwerp Royal Museum Annual, 2003.

Pérez de Tudela, Almudena. “Michiel Coxcie, court painter”. En *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, ed. Koenraad Jonckheere, 98-115. Belgium: Harvey Miller/Brepols Publishers, 2013.

Philippot, Paul. “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I”. En *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, eds. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro, 268-274. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

- Parker Geoffrey. *España y la rebelión de Flandes*. Madrid: Nerea, 1989.
- Plahter, U. "The Crucifix from Hemse: Analyses of the Painting Technique". En *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, ed. Jilleen Naldony, 11-19. London: Archetype, 2006.
- Plesters, Joyce. "Samson and Delilah': Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel". *National Gallery Technical Bulletin* 7 (1983): 30-49.
- Ponz, Antonio. *Viage de España, IV Madrid y Sitios Reales*. Madrid: Lope de Vega 18, 1972.
- Poole, Stafford. *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Prado Valladares, Clarival do y Luiz Emygidio de Mello Filho. *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil. Século XVII*. Brasil: Edições Alumbramento, 1998.
- Puttfarken, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*. New Heaven: Yale University Press, 2000.
- Quintana Echeverría, Iván A. "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América". *Anales del Museo de América*, no. 8 (2000): 103-110.
- Ramírez Montes, Mina. "Arte en tránsito a la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 60 (1987): 203-208.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*. Madrid: Ediciones Del Serbal, 1996.
- Reynolds, Catherine. "Patinir y las representaciones paisajísticas en Flandes". En *Patinir*, ed. Alejandro Vergara. 97-115. Madrid: Museo del Prado, 2007.
- Reynolds, Catherine. "The Function and Display of Netherlandish Cloth Paintings". En *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. Caroline Villers, 89-98. London: Archetype, 2000.
- Rombouts, P. y T. van Lerijs. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, 1864.  
<http://archive.org/stream/deliggerenenand00lukagoog#page/n260/mode/2up>
- Romero Frizzi, Ma. de los Ángeles. *Más ha de tener este retablo...* México: Centro Regional de Oaxaca/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.

- Roth, Cecil. *Los judíos secretos. Historia de los marranos*. Madrid: Altalena, 1979.
- Roy, Ashok. "Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, I". En *Investigating Jan van Eyck*, eds. Susan Foister, Sue Jones y Delphine Cool, 97-100. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.
- Rubial García, Antonio. "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 72 (1998): 5-37.
- .El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Ruíz Gomar, Rogelio. "Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica". En *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, II, coord. Juana Gutiérrez Haces, 543-641. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.
- . "Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII."* Tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- . "Unique expressions. Painting in New Spain"*. En *Painting a New World, Mexican Art and Life, 1521-1821*, ed. Donna Pierce. 47-77. Denver: Denver Art Museum, 2004.
- Ruiz, Armando. "El panorama del retablo después del neoclásico y hasta nuestros días". En *Los retablos de la Ciudad de México. Una Guía*. 331-462. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005.
- Russo, Alessandra. *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Texas: University of Texas Press, 2014.
- Safa Gürkan, Emrah. "My Money or your Life: the Habsburg Hunt for Uluc Ali". *Studia Historica. Historia Moderna* 36 (2014): 121-145. <http://dx.doi.org/10.14201/shhmo201436121145>
- Salazar Simarro, Nuria. "La fotografía del retablo histórico como recurso de la memoria". En *Los retablos de la Ciudad de México. Una Guía*, 401-462. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005.
- Sánchez, José María y María Dolores Quiñones, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 95 (2009): 45-67.

- Sánchez Rodríguez, Julio. *Pedro Moya de Contreras, Maestrescuela de la Catedral de Canarias (1566-1572) y arzobispo de México (1573-1591)*. Las palmas de real Canaria: Julio Sánchez Rodríguez diócesis de Las palmas de real Canaria, 2006.
- Schellenberg, Kathrin. "Kleinod in Celle, Kunsthistorische Einblicke in die Schlosskapelle". En *Die Celler Schlosskapelle*, ed. Juliane Schmieglitz-Otten, 85-121. München: Hirmer Verlag GMBH, 2012.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, 1998.
- . *Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Schiller, Friedrich. *The History of the Revolt of the Netherlands*. Boston: Francis A. Niccolls & Company, 1901.
- Schuckman, Christiaan, comp. y D. De Hoop Scheffer, ed., *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. XLIV [Maarten de Vos, Texts], XLV [Plates I] y XLVI [Plates II]. Rotterdam/The Neetherlands: Sound & Vision Interactive, 1995.
- Sebastián, Santiago. "Nuevo grabado en la obra de Pereyng". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 35, (1966): 45-47.
- Sellink, Manfred. *Cornelis Cort. Catálogo de exhibición*. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1994.
- Serck-Dewaide, Myriam. "Support and Polychromy of Altarpieces from Brussels, Mechlin and Antwerp. Study, Comparison and Restoration". En *Painted Wood: History and Conservation*, eds. Valerie Dorge y F. Carey Howlett, 82-99. Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 1998.  
[http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/paintedwood](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/paintedwood)
- Serlio, Sebastiano. *Tercero y cuarto libro de arquitectura* [Facsimil del libro publicado en Toledo en casa de Ivan de Ayala, 1552]. Barcelona: editorial Alta Fulla, 1990.
- Sigaut, Nelly. "Capilla de la Purísima Concepción". En *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. 253-261. México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1986.
- . *José Juárez. recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- Silva Maroto, Pilar. "La pintura española entre Italia y el mundo nórdico: del gótico internacional al hispano-flamenco". En *España medieval y el legado de Occidente. Catálogo de exposición*.

México: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Lunwerg Editores, 2005.

Sosa, Francisco. *El Episcopado mexicano. Biografía de los Ilmos. Señores Arzobispos de México. Desde la época colonial hasta nuestros días.* Tomo I. México, Jus, 1962.

Sotos Serrano, Carmen. "De artistas y mecenas: Andrés de Concha y sus relaciones con la sociedad novohispana". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* XLIX, no. 320 (2007-2008): 187-239.

Sotos Serrano, Carmen. "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, no. 83 (2003): 123-152.

Sotos Serrano, Carmen y Pedro Ángeles Jiménez, compiladores. *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623.* México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Spring, Marika, Catherine Higgitt y David Saunders. "Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt". *National Gallery Technical Bulletin* 26 (2005): 56-70.

Spring, Marika. "Raphael's Materials: Some New Discoveries and their Context within Early Sixteenth-Century Painting". En *Raphael's Painting Technique: Working Practices Before Rome*, eds. Ashok Roy y Marika Spring, 77-86. Florencia: EU-ARTECH/Nardini, 2007.

Spring, Marika. "The Materials of Rogier van der Weyden and his Contemporaries in Context". En *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, eds. Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds y Lieve Watteeuw, 93-105. Leuven: Peeters Publishers, 2012.

Stensland, Monica. *Habsburg Communication in the Dutch Revolt.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

Stijnman, Ad, "Some thoughts on *realia*: material sources for art technological source research" en *The Artist's Process. Technology and Interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, eds. Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, et al., 18-20. Londres: Archetype Publications, 2012.

Stoichita, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español.* Madrid: Alianza Editorial, 1995.

- Stols, Eddy. "Artesanos, mercaderes y religiosos flamencos en el México virreinal". En *Memorias compartidas. Intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*, coord. Laura Pérez Rosales y Arjen van der Sluis, 19-40. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- . "Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los Países Bajos". En *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, comisario Fernando Checa Cremades, 53- 75. Madrid: Nerea/Fundación Carlos de Amberes, 1995.
- Stols-Witlox, Maartje. "Sizing layers for oil painting in western European sources (1500-1900): historical recipes and reconstructions". En *Art Technology. Sources and Methods*, ed. Stefanos Kroustallis, 147-165. London: Archetype, 2008.
- Stols-Witlox, Maartje, Tiarna Doherty y Barbara Schoonhoven. "Reconstructing seventeenth-century streaky *imprimatura* layers used on panel paintings". En *Preparation for Paintings. The Artist's Choice and its Consequences*, eds. Joyce Townsend, Tiarna Doherty y Gunnar Heydenreich, 79-91. London: Archetype, 2008.
- Streeton, Noëlle y Jørgen Wardum. "Northern European panel paintings". En *The Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield, 51-115. London: Routledge, 2012.
- Sulzberger, Suzanne. "A propos de deux peintures de Martín de Vos. La Decoration de la salle a manger D'Egide Hooftman". En *Le Revue Belge d'Art et d'Archéologie* (Junio 1936): 121-131.
- Thøfner, Margit. *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt*. Zwolle: Waanders Publishers, 2007.
- Torres Amat, Félix, *La Sagrada Biblia nuevamente traducida al español*. Tomo V. Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832.
- Toussaint, Manuel. *El arte flamenco en Nueva España*. México: Academia Mexicana de la Historia, 1949.  
[http://www.acadmexhistoria.org.mx/pdfs/discursos/SILLON\\_18\\_MANUEL\\_TOUSSAINT.pdf](http://www.acadmexhistoria.org.mx/pdfs/discursos/SILLON_18_MANUEL_TOUSSAINT.pdf)
- . *El arte flamenco en Nueva España*. México: Imprenta Aldina, 1949.
- . *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*. México: Porrúa, 1973.
- . *Pintura Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

- . *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México. Suplemento al No. 2 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1938.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *El Renacimiento en México, Artistas y retablos*. México: SAHOP, 1979.
- . *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Azabache, 1992.
- Van de Velde, Carl. "Altarpiece of the fencers". En *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, eds. Ria Fabri y Nico Van Hout, 99-102. Amberes: De Kathedraal VZW and Bai Publishers, 2009.
- . "Painters and Patrons in Antwerp in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". En *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, ed. Hans Vlieghe, et al., 29-42. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.
- Van den Berg, Jorrit D. J., Nicoletta D. Vermist, Leslie Carlyle, Michal Holcapek y Jaap J. Boon. "Effects of traditional processing methods of linseed oil on the composition of its triacylglycerols". *Journal of Separation Science* 27, Issue 3 (Feb 2004): 181-199. DOI 10.1002/jssc.200301610
- Van Der Meer, Gay. "Het album amicorum van Aegidius Anselmo, Kleinzoon van de Antwerpse reder Gillis Hooftman". *De Gulden Passer* 80, 2002.
- Van der Stichelen, Katlijne y Filip Vermeylen. "The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700". En *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet, 189-206. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- Van Hout, Nico. "Meaning and development of the ground layer in seventeenth-century painting" en *Looking through Paintings*, eds. Erma Hermens, Arie Wallert y M. Peek, 199-226. London: Archetype, 1998.
- Van Mander, Karel. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of The Schilder-boeck 1603-1604*, vol. I, ed. Hessel Miedema. Doornspijk: DAVACO, 1994.
- Van Puyvelde, Leo. "Bernardo Passeri, Marten de Vos and Hieronymus Wierix". En *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*. Roma: De Luca Editore, 1956.

- Van Rossem, Stijn. "The Bookshop of the Counter-Reformation Revisited. The Verdussen Company and the Trade in Catholic Publications, Antwerp, 1585-1648". *Quaerendo* 38, núm. 4 (2008): 306-321. DOI: 10.1163/157006908X363930.
- Vandivere, Abbie y Mark Clarke. "Changing Drapery, Recipes and Practice". En *Vision & Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*, eds. Marc De Mey, Maximiliaan P.J. Martens y Cyriel Stroo, 235-253. Bruselas: KVAB Press, 2012.
- Vargaslugo Rangel, Elisa, coordinadora. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze: Felice Le Monnier, 1848.  
[http://archive.org/stream/bub\\_gb\\_PQviWZqWuZ0C\\_2/bub\\_gb\\_PQviWZqWuZ0C#page/n301/mode/2up](http://archive.org/stream/bub_gb_PQviWZqWuZ0C_2/bub_gb_PQviWZqWuZ0C#page/n301/mode/2up)
- \_. *Opere di Giorgio Vasari Pittore e Architetto Aretino*. Florencia: Pressos Audin, 1822.
- Vega Sánchez, Carlos. *Cómo vemos la Catedral metropolitana de México a principios del siglo XXI*. México: Libra, 2002.
- Vences Vidal, Magdalena. "Capilla del Santo Cristo y de Reliquias". En *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*. 344- 375. México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1986.
- Vereshchagin, A. Novitskaya, Galina. "The triglyceride composition of linseed oil". *Journal of the American Oil Chemists' Society (JAOCS)* 42, Issue 11 (Nov 1965): 970-974. Publisher: Springer Science & Business Media B.V.  
[http://download.springer.com/static/pdf/299/art%253A10.1007%252FBF02632457.pdf?auth66=1421200231\\_37b6b4514d2924e9529b431e1f00feaa&ext=.pdf](http://download.springer.com/static/pdf/299/art%253A10.1007%252FBF02632457.pdf?auth66=1421200231_37b6b4514d2924e9529b431e1f00feaa&ext=.pdf)
- Vermeylen, Filip. "The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp". En *Trade in Artists' Materials Markets and commerce in Europe to 1700*, eds. Jo Kirby, Susie Nash y Joanna Cannon, 356- 365. Londres: Archetype, 2010.
- \_. "The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp". En *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, ed. Maryan W. Ainsworth, 46- 61. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Vetancurt, Agustín de. *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano*, 1698. Disponible en: Universidad de las Américas Puebla. CIRIA.

Centro Interactivo de Recursos de Información y Aprendizaje.  
[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/acervos/antiguo/abyj/libro\\_1/abyj\\_cuerpo\\_030.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/acervos/antiguo/abyj/libro_1/abyj_cuerpo_030.html).

- Victoria, José Guadalupe. "Un pintor flamenco en Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 55 (1986): 69-81.
- Vidargas, Francisco. "Los tesoros perdidos de la catedral de México". En *Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana, memoria 1995-1996*. Selección y prólogo de Luis Ávila Blancas. 131-164. México: Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana, 1997.  
<http://textosdispersos.blogspot.mx/2007/01/catedral-de-mexico-tesoros-perdidos.html>.
- Vlieghe, Hans. "The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700: A Survey of the Main Stages". En *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, ed. Hans Vlieghe, et al., 195- 211. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.
- \_. *Flemish Art and Architecture 1585-1700*. USA: Yale University Press, 1998.
- Voet, Leon. "Antwerp, the Metropolis and its History". En *Antwerp Story of a Metropolis. 16-17th Century*, coord. Jan Van der Stock, 13- 17. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993.
- Vries, Lyckle de. "The Changing Face of Realism". En *Art in History. History in Art*, eds. David Freedberg y Jan de Vries, 209-244. Los Ángeles: Getty Center, 1991.
- Wadum, Jørgen. "The Antwerp Brand on Paintings on Panel". En *Looking through Paintings*, eds. Erma Hermens, Arie Wallert y M. Peek, 179- 198. London: Archetype, 1998.
- Wald, Robert. "Materials and Techniques of Painters in Sixteenth-Century Venice". En *Titian, Tintoretto, Veronese, Rivals in Renaissance Venice*, ed. Frederick Ilchman, 73-81. Boston: Museum of Fine Arts/Lund Humphries, 2009.
- Werner Thomas y Eddy Stols, "La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica" en *Encuentros en Flandes, Relaciones e intercambios hispanoflamencos a principios de la Edad Moderna* eds. Thomas Werner y Robert A. Verdonk, 1-73. Leuven: Leuven University Press/Fundación Duques de Soria, 2000.
- Westermann, Mariët. *A Worldly Art. The Dutch Republic 1585-1718*. New Heaven: Yale University Press, 2005.
- \_. "After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700". *The Art Bulletin* 84, no. 2, (June, 2002): 351-372.

- White, Raymond. "Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, II". En *Investigating Jan van Eyck*, eds. Susan Foister, Sue Jones y Delphine Cool, 101-105. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.
- White, Raymond y Jo Kirby. "Rembrandt and his Circle: Seventeenth Century Dutch Paint Media". *National Gallery Technical Bulletin* 15 (1994): 64-78.
- Woods, Kim. "The Status of the Artist in Northern Europe in the Sixteenth Century". En *The Changing Status of the Artist*, eds. Emma Barker, Nick Webb y Kim Woods, 109- 128. New Heaven y London: Yale University Press, 1999.
- Woollett, Anne T., Yvonne Szafran y Alan Phenix. *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2012.
- Wouk, Edward H. "Italy in Floris/Floris in Italy: Frans Floris and the Followers of Raphael". En *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo. Atti del convegno internazionale Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, eds. Ana De Floriani y María Clelia Galassi, 127-135. Milán: Silvana Editoriale, 2000.
- Zondervan, J.W. "Het panhuys-paneel van het Mauritshuis. Beeld van een snel vervlogen droom". En *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 36 (1982): 75-116.
- Zweite, Armin. *Marten de Vos als Maler*. Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1980.

### Fuentes electrónicas

- "Celestial Globe By Jodocus Hondius 1600". <http://www.hetscheepvaartmuseum.nl/knowledgebase/article/s|25>
- Centre for Fine Arts, Bruselas. <http://www.robbrechtendaem.com/projects/exhibitions/fiamminghi-a-roma>
- Conservation and Art Materials Encyclopedia Online, Museum of Fine Arts, Boston. <http://cameo.mfa.org/wiki>
- De Mayerne Manuscript, B.M. Sloane 2052. [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052)
- Diccionario de autoridades de 1734. <http://web.frl.es/DA.html>

Hartman Schopperum, [*Panoplia*] *Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentiarum artium genera continens quotquot vnquam vel à veteribus aut nostri etiam seculi celebritate excogitari potuerunt breuiter & dilucidè confecta carminum liber primus*, (Frankfurt: G. Corvinus, 1568)  
<https://archive.org/details/hin-wel-all-00000989-001>

Museum Catharijneconvent.  
<https://www.catharijneconvent.nl/adlib/39982/?q=Maerten+de+Vos&page=4&f=>

# Créditos fotográficos

Fotografía y edición digital: Eumelia Hernández, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fotografía en México: Ricardo Alvarado, Pedro Ángeles y Teresa del Rocío González Melchor, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Patricia Peña, colaboradora del Proyecto de la Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fotografía en Europa: Elsa Arroyo, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Erma Hermens, Universidad de Glasgow.

Microfotografías: Elsa Arroyo y Víctor Santos, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Imágenes de electrones retrodispersados: Manuel Eduardo Espinosa Pesqueira, Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares.

Radiografías digitales: José Luis Velázquez y Francisco Chavolla, Facultad de Veterinaria, Universidad Nacional Autónoma de México

Digitalización de imágenes: Erandi Avilés y Fernanda Reyes de la Peña, estudiantes de Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México.