

MANUEL TOUSSAINT

*Arte Colonial
en México*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 1983

pueblo y su carácter más militar que suntuario, creemos que se trata de una torre para vigilancia y defensa y no de un verdadero rollo.

Si el servilismo de los hombres levantaba monumentos para adular a sus gobernantes, la vanidad humana hacía que los potentados construyesen sepulturas magníficas para sus restos mortales y los de sus descendientes. La arquitectura funeraria de España nos muestra una serie de monumentos de primer orden en que el arte, al servicio de los magnates, extrema sus habilidades para construir sus moradas de ultratumba. Los españoles de México no eran una excepción, y así sabemos, aunque desgraciadamente no hayamos conservado ningún monumento fúnebre de la época primitiva, que los conquistadores edificaron sus sepulcros en los templos de los cuales eran patronos. En la iglesia de San Agustín se encontraba el sepulcro de Martín de Ircio y su familia; en el templo de Santo Domingo existían los de muchos próceres, comenzando por el del virrey don Luis de Velasco el primero. En el templo dominicano de Yanhuitián pueden verse a los lados del presbiterio, dos pequeñas capillas, tapiadas en la actualidad, pero que sin duda contuvieron los sepulcros de los encomenderos que levantaron el edificio: Francisco y Gonzalo de las Casas. En el Convento de Tepoztlán, en el Estado de Morelos, a la izquierda de la estancia abovedada que sirve de ingreso al convento, se ven unas pequeñas capillas de magnífica arquitectura renacentista y que seguramente sirvieron de sepulcros. Sólo faltan las estatuas orantes de los caballeros, para que sean iguales a los sepulcros españoles.⁴¹

¿Cómo eran los sepulcros de que hemos hablado? Indudablemente semejantes a sus congéneres españoles y pueden reducirse a dos tipos: la sepultura en el piso con un sarcófago y estatua yacente o una simple laude, y sepulcros en el muro ornamentados con un arco o encasamiento en que se encontraba la estatua orante o yacente del difunto, sus armas y las inscripciones alusivas. Es seguro que los primitivos sepulcros pertenecían en parte al estilo gótico; pero bien pronto deben haber sido tallados en el magnífico estilo plateresco.⁴²

CAPÍTULO II

LA PINTURA

I. LA PINTURA CRISTIANO-INDÍGENA

La pintura europea en México no puede ser considerada como la mezcla o fusión del arte indígena con el arte del renacimiento español. Manifestaciones de índole tan diversa no podían llegar a fundirse en un intercambio, y así como ya lo hemos indicado, es sólo la parte material de la pintura y la mano de obra indígena las que se adaptan a la nueva modalidad artística.

La pintura nace en México por la necesidad de decorar los templos y los conventos. En un principio se recurrió al procedimiento de adornar las iglesias con mosaicos de flores incrustadas sobre esteras que los indios llamaban *pétatl*; pero esa decoración resultaba en extremo frágil y de escasa duración; otro recurso quedaba: el del mosaico de pluma para procurarse imágenes y hasta para lograr ornamentos. Pero el mosaico de pluma adolecía de graves defectos también; sobre todo, era deleznable a causa de la índole misma de la obra, de la facilidad con que los parásitos podían destruir los objetos así elaborados. Entonces se recurrió a la pintura; los frailes organizaron verdaderos centros de estudio, y así tenemos la famosa Escuela de Artes y Oficios fundada por fray Pedro de Gante, como un anexo de la Capilla de San José de los Naturales, en el convento grande de San Francisco de México. Esta primitiva escuela de pintura utiliza grabados, sobre todo para que sirvan

de modelo a los pintores, y las imágenes que existen se reproducen en gran número. En ninguna otra manifestación pictórica se nota una unión tan íntima entre el indio y la obra de índole europea; por eso la hemos llamado pintura cristiano-indígena: es cristiana porque sirve esencialmente para los fines religiosos; pero es indígena porque todavía se puede apreciar la ingenuidad de la mano aborigen y algunas veces la pobreza de los artistas neófitos. Las crónicas nos cuentan que fue el mismo fray Pedro de Gante quien enseñó la pintura a los indios; pero es dudoso que el benemérito franciscano haya poseído conocimientos técnicos de arte; más bien hay que creer que fueron otros frailes, entre quienes si existieron verdaderos artistas, los que se dedicaron a llevar a la práctica la enseñanza de la pintura; entre ellos debe mencionarse a fray Diego de Valadés, de quien sí consta que conocía el arte pictórico o por lo menos el del dibujo bastante perfecto, pues en su obra publicada en Europa más tarde, con el nombre de *Retórica cristiana*, aparecen ilustraciones y grabados de regular mérito y con su firma: "Valadés fecit."¹

Los anales indígenas que nos proporcionan valiosos datos para la historia de México en esta época, se encuentran llenos de noticias pictóricas, y aunque la obra de los artistas salidos de esta escuela se extiende hasta más de la mitad del siglo, es necesario consignarlas aquí, pues no son sino una prolongación de esta misma manifestación artística.

2. DIVERSAS OBRAS

Entre las pinturas de esta época que conservamos debe mencionarse una tabla que representa a
40 *San Francisco* y es propiedad del señor Federico Gómez de Orozco. En esta pintura que corresponde a la categoría de lo que se ha llamado *primitivos*, puede verse, por una parte, la ingenuidad del artista, y, por otra, la técnica elemental de un operario incipiente. Está pintada al óleo y bien conservada.

De mediados del siglo, data seguramente el retrato de *Fr. Domingo de Betancos* que se conserva
39 en su eremitorio anexo al convento dominicano de Tepetlaóztoc, en el Estado de México. Quizá fue copiado de una pintura mural realizada en tiempo que aún vivía el fraile; pero las características pictóricas son las mismas de primitivismo e ingenuidad.²

De las noticias históricas de anales indígenas, podemos mencionar las siguientes: el año de 1556 los pintores Pedro Quauhtli, Miguel Toxohcúic, Luis Xochitótotl y Miguel Yohualahuach, realizaron una pintura representando a los *Señores que habían gobernado el país azteca*, y otros dos pintores indígenas, Fernando Colli y Pedro Xóchmitl, el año de 1569, pintaban un cuadro con las *Catorce Obras de Misericordia* para la cárcel de México.

Don Francisco del Paso y Troncoso y algunos otros historiadores americanos, afirman que hacia el año de 1555, florecía el pintor indígena Marcos de Aquino o Marcos Cipac, citado por Bernal Díaz del Castillo, que pintó muchas obras en colaboración con Pedro Chachalaca, Francisco Xinmámal y Pedro de San Nicolás. La más importante fue el *retablo de la Capilla de San José de los Indios* en el convento de San Francisco. Componíase de siete cuadros: en la parte alta, al centro, el *Calvario*; *San Buenaventura* y *San Luis Obispo*, a los lados; en la parte baja, al centro, el patrón de la capilla, *San José* entre *San Francisco* y *San Antonio de Padua* y como *predella*, el *Cenáculo*. Entre los dibujos del llamado *Códice Aubin*, correspondientes al año de 1564, aparece este retablo.

3. PINTURA MURAL

La manifestación artística más interesante de esta Escuela se encuentra seguramente en la deco-
48 ración mural de templos y conventos. Desde tiempos primitivos empezó a emplearse la técnica del

fresco que hace la obra más duradera. Así nos lo cuenta fray Toribio de Benavente, Motolinía, en su *Historia de los indios*, refiriendo las festividades religiosas de los indios de Tlaxcala en 1539:

Para la Pascua tenían acabada la capilla del patio, la cual salió una solemnisima pieza; llámala Betlem. Por parte de fuera la pintaron luego al fresco en cuatro días, porque así las aguas nunca la despintaran: en un espacio de ella pintaron las obras de la creación del mundo de los primeros tres días, y en otro espacio las obras de los otros tres días; en otros dos espacios, en el uno la vara de Jesé, con la generación de la Madre de Dios, la cual está en lo alto puesta muy hermosa; en el otro está nuestro Padre San Francisco; en otra parte está la Iglesia, Su Santidad el Papa, cardenales, obispos, etc.; y a la otra banda el Emperador, reyes y caballeros. Los españoles que han visto la capilla, dicen que es de las más graciosas piezas que de su manera hay en España.³

La pintura que realizan los indios para decorar templos y conventos se llama de Romano; consiste en frisos y fajas con motivos vegetales y medallones o nichos con escenas de la Pasión o figuras de santos. Hay veces que el edificio íntegro está decorado en esta forma; en otras partes, la pintura se concentra en determinados puntos, sobre todo el claustro.

Todavía podemos consignar pintura más antigua de decoración mural al fresco: la que adorna el claustro del convento franciscano de Cholula que lleva la fecha de 1530.⁴ Representa una escena de la *Vida de San Francisco* y constituye, con otros cuadros de la misma índole del propio lugar, uno de los documentos más arcaicos de la historia de nuestras artes plásticas. Lo mismo debe decirse de la pintura que representa allí mismo la *Misa de San Gregorio*, ejemplar no sólo interesante para la historia del arte, sino para la de la religión misma, pues en él vemos cómo eran los utensilios y alhajas de uso eclesiástico en aquellos tiempos primitivos. La disposición de todos los objetos y hasta las casullas de los religiosos, recuerdan los códices indígenas.

Otro convento en que existen numerosas decoraciones al fresco, es el de Huejotzingo. Sus pinturas pertenecen a diversas épocas; pero algunas son de las más primitivas, como aquella en que están retratados los doce primeros franciscanos. Sus nombres cristianos están escritos en tal forma, disparatada las más de las veces, que esto sólo bastaría para demostrarnos la mano indígena.

En el convento franciscano de Tlalmanalco se conservan bastantes decoraciones pintadas: en el claustro bajo el retrato de Fr. Martín de Valencia y una imagen de Santa Clara, aparte de elementos puramente decorativos. En el claustro alto otras diversas pinturas.

En el monasterio de Cuernavaca, igualmente franciscano, puede encontrarse en el claustro una valiosa pintura, desgraciadamente muy deteriorada: reproduce el *Linaje espiritual de San Francisco*, es decir, todos los santos y santas de la Orden Franciscana, formados en fila y con sus nombres. Al centro, en tres cuadretes, escenas de la vida del santo, y el todo, orlado por el cordón franciscano. Esta pintura, semejante a la cual existían muchas en diversos conventos de la Orden, recuerda, por una parte, los grabados de los incunables que reproducían linajes de santos; pero también las genealogías indígenas figuradas en los códices. En el mismo convento de Cuernavaca se hallan bastantes pinturas de Romano.

Los conventos agustinianos se vieron también decorados magníficamente con pinturas al fresco. Desde los más antiguos, como el de Ocuituco en el Estado de Morelos, presentan la típica decoración de los claustros en forma de frisos y casetones en las bóvedas que imitan artesonado.

En el de Acolman pueden verse todavía dichas pinturas en los claustros, casi todas con escasos colores, a base de negro y blanco, y en ellos se encuentra la influencia del grabado en madera extraordinariamente visible: *El Calvario*, recuerda esas xilografías europeas del siglo XVI, aun aquellas que salieron de la incomparable mano de Dürero. Algunos elementos puramente decorativos, nos dan la prueba documental de que los grabados en madera servían como modelos para las decoraciones murales; tal es el caso de este convento, en que vemos un monograma de Jesús enlazado

dentro de adornos florales y que proviene del grabado de la portada del *Confesionario breve de fray Alonso de Molina*, impreso por Antonio de Espinosa, en México, en 1569.

Un grupo de conventos agustinianos del Estado de Morelos se caracteriza por la gran abundancia de pinturas que en ellos se conservan. El más rico es el de Atlatlaubcan. El claustro bajo presenta el aspecto de un edificio mudéjar, con su artesonado de casetones en las bóvedas, y en los ángulos, enlaces de fajas y motivos vegetales de gran belleza. Las capillas exteriores también ostentan sus bóvedas decoradas; entre ellas, la de la capilla abierta muestra una de las decoraciones más ricas y delicadas de este género de ornatos, en pintura al fresco. El convento de Yecapixtla guarda restos escasos; pero es indudable que, investigando más acuciosamente, pueden encontrarse otras pinturas. En la casa de Totolapan existen varios sitios pintados, y en la escalera, como motivo principal, un friso en que la decoración está calada sobre un terso aplanado rojo y deja al descubierto parte de la piedra. En el convento de Tlayacapan, las pinturas descubiertas al separar la gruesa capa de cal que las cubría, presentaron un desagradable aspecto, pues habían sido picadas para que el aplanado se adhiriese mejor al muro. En el convento de Zacualpan de Amilpas pueden verse, en el claustro bajo, escenas interesantes de la historia de los santos agustinianos; es lástima que estas pinturas hayan sido retocadas en el siglo XIX, pues perdieron su carácter primitivo; actualmente parecen pinturas populares. En el mismo convento existen algunos retratos.

En otros conventos agustinianos se encuentran pinturas al fresco, como en el de Malinalco, en el de Yuririspúndaro y en el de Culhuacán. En éste son de gran interés las decoraciones que siguen temas indígenas de grecas y frisos, lo que revela, por una parte, su arcaísmo, y por otra, que allí trabajaron sólo artistas indígenas. El deterioro que han sufrido estas obras de arte, apenas permite que podamos apreciar su mérito artístico.

49 El convento de Actopan, en el Estado de Hidalgo, presenta una gran cantidad de pinturas que indudablemente datan de diversas épocas; las más importantes de esas pinturas no corresponden a este periodo, sino que son ya de plena época renacentista, por lo cual las estudiaremos en el capítulo respectivo.

Los conventos dominicanos no fueron excepción en lo que se refiere a decoraciones pintadas al fresco. Desde la casa de Atzacapotzalco, cerca de la capital, donde pueden verse en la forma habitual en que estos monumentos las mostraban: en la portería los retratos de los primeros frailes dominicos que llegaron a Nueva España y en el claustro diversos detalles decorativos de frisos, ángeles y enlaces.

En el monasterio de Tepetlaóztoc subsisten en el claustro grandes discos con escenas de la Pasión, y lo mismo acontece en el estupendo convento de Tepoztlán, en el Estado de Morelos: en los claustros se conservan gran cantidad de vestigios pictóricos.

Especialmente importante es el convento de Oaxtepec, en el mismo Estado de Morelos: las figuras de frailes y de santos que decoran el claustro bajo, alcanzan a veces una ingenuidad emotiva que nos lleva a pensar en algún artista más consciente, que no en la simple mano de los indios.

De los tres grandes conventos dominicanos de la Mixteca Alta, sólo en el de Yanhuatlán subsisten decoraciones pintadas: sobre el muro del cubo de la escalera aparece un gran *San Cristóbal* que revela profundo interés, pues en la técnica con que ha sido pintada la capa del santo aparecen esos pliegues paralelos característicos de las pinturas bizantinas.

La conservación de estas pinturas al fresco se debe a diversas circunstancias: por una parte la técnica misma de la pintura hacía de ella algo indeleble; por otra, el hecho de haber sido cubiertas con gruesas capas de cal, cuando estas pinturas se habían deteriorado y el gusto por las decoraciones pintadas al óleo, hacía que fuera preferible para los frailes cubrir sus claustros con grandes series de cuadros pintados de esta última manera. Podemos decir que la sabiduría de los pintores fresquistas y la ignorancia de los frailes del siglo XVIII, contribuyeron a conservarnos estos monumentos

de arte. En la actualidad se efectúan exploraciones en muchos edificios, con objeto de restituir, siquiera sea en parte, el aspecto primitivo de su decoración. Debe advertirse que los indios realizan una pintura al fresco casi elemental, que no puede ser comparada, ni mucho menos, con el arte de los grandes muralistas del Renacimiento. No existe la policromía absoluta, sino sólo el empleo de dos o tres colores y un sombreado somero. Pero la técnica es la del fresco indudablemente, así por el testimonio de los cronistas y de las ordenanzas como por la persistencia de estas pinturas.

4. CÓDICES INDÍGENAS DE LA ÉPOCA COLONIAL

Se da esta designación a los documentos escritos jeroglíficamente después de consumada la conquista de Nueva España. Los indios no pudieron variar su modo de escribir de un momento a otro; para ellos cualquier queja presentada ante la Corona o ante las autoridades virreinales, debía por fuerza estar escrita a su modo, es decir, con su escritura ideográfica o la escritura ideofonética que llegaron a alcanzar en su tiempo.

Entre la gran cantidad de códices posteriores a la Conquista que existen, solamente debemos mencionar aquellos que presentan un valor plástico, pues algunos carecen en absoluto de todo mérito artístico.

Quizás el códice más valioso de esta época, sea el llamado *Lienzo de Tlaxcala*, cuyo original desgraciadamente se ha perdido. Tenía siete metros de largo y dos y medio de ancho, y fue pintado a mediados del siglo por los tlaxcaltecas, para solicitar mercedes de la Corona por los servicios prestados a España durante la Conquista. La copia que se conserva en el Museo Nacional fue hecha, a mediados del siglo XVIII, por el pintor tlaxcalteca Juan Manuel de Illanes. El mérito del lienzo 52 de Tlaxcala es notable; su autor sabe dibujar el movimiento de sus modelos; está atado todavía por ciertas convenciones indígenas y no hay aún huella de expresión en sus figuras, pero sus cuadretes revelan imaginación y un sentido decorativo en el arreglo de sus figuras.

Tira de Tlaltelolco. Representa los acontecimientos acaecidos en México en el siglo XVI, hasta las honras fúnebres de don Luis de Velasco. Este códice es valioso por el detalle y exactitud con que representa sus figuras, la propiedad de la indumentaria y la técnica agradable de la pintura sobre piel de venado.

Códice Mendoza. Se supone que este libro fue mandado pintar por el primer virrey, don Antonio de Mendoza, para enviarlo al Emperador Carlos V. El navío que llevaba el códice por el año de 1549, cayó en poder de corsarios franceses y el libro fue llevado a París. El manuscrito consta de tres partes: relación cronológica desde la fundación de la ciudad de México hasta los tiempos del segundo Moctezuma; la matrícula de tributos y las costumbres de los antiguos mexicanos. Entre sus láminas, la más notable es la que representa la fundación de la ciudad de México, dibujada con gran armonía decorativa.

Relación de Michoacán. Este libro es mixto, es decir, contiene una relación escrita en castellano, ilustrada con láminas indígenas bellamente dibujadas. La *Relación* es el documento más valioso para la historia de los pueblos llamados tarascos; como obra de arte debe considerársele también de primer orden: la exactitud del dibujo en sus personajes; la fantasía exuberante de los tocados; la diversidad absoluta entre estas figuras y las de los otros códices; el aspecto exótico que nos ofrece, revelan a todas luces que el mundo de Michoacán era diverso del mundo azteca y nos introduce así en un país de gran interés, independientemente del valor plástico de sus láminas.

Introducción de la Justicia Española en Tlaxcala. Este códice de gran belleza nos ilustra el momento en que el corregidor de Puebla, Hernando de Saavedra, convence a los indios de Tlaxcala 53

esquina de la Avenida Uruguay y 5 de Febrero, actualmente un hotel, que fue totalmente destruida y rehecha en cemento, según los dibujos originales para los dos primeros pisos, pero ya un tanto modificado el del tercero, etcétera.

Los templos adoptaron igualmente esta decoración, y así podemos admirar algunos que la presentan en un aspecto absolutamente mudéjar, como la capilla del Rosario, en Xochimilco, en que se combina este motivo con el de los azulejos, dándole un aspecto completamente oriental. La capilla de la Concepción, en Coyoacán, D. F., presenta toda su fachada revestida igualmente de estos relieves; la iglesia del Seminario de San Martín de Tepotzotlán, cuyo casco es de mediados del siglo xvii, ostenta aún una ancha faja de arabescos en su perímetro, a manera de colgadura con borlas: los muros de la iglesia de Tláhuac se ven revestidos de igual modo. Así muchísimos templos más, que formarían un catálogo interminable, fueron decorados de esta manera. Pero debe notarse que esta modalidad de cubrir los edificios fue adoptada igualmente por los indios y que se formaron verdaderas escuelas regionales para adornar en esta forma sus templos. Es notable la gran cantidad de iglesias decoradas en tal forma que se encuentran en la región de Texcoco, Estado de México, y que constituye una verdadera escuela. Muchas veces se olvida el elemento geométrico y son ya únicamente motivos ornamentales tomados de la flora, pero reproducidos nimíamente y con una inusitada frecuencia, como en los atauriques moros. La obra maestra de este género de trabajo parece encontrarse en el pueblo de Papalotla, cerca del mismo Texcoco. Las llamadas "arcadas reales", que no son sino los arcos de ingreso al atrio, están totalmente revestidas con relieves de argamasa en las formas más fantásticas y exuberantes que pueda imaginarse, y coronadas, además, por figuras que ofrecen en el remate una silueta vigorosa y calada. En ellas puede leerse su fecha: 1733. Esto nos indica que la prolongación del mudéjar llega hasta el siglo xviii. Además, el ornato cae ya dentro de lo que conocemos con el nombre de arte barroco.

CAPÍTULO VI

LA PINTURA RENACENTISTA EN MÉXICO

I. PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL RENACIMIENTO

El Renacimiento aparece en la pintura colonial de México ya desde algunas decoraciones conventuales. Así, la escalera monumental del convento agustiniano de Actopan, del Estado de Hidalgo, nos muestra una decoración de pleno Renacimiento que nos recuerda las obras de algunos palacios florentinos. Esta escalera está decorada por grandes fajas horizontales de frisos renacentistas; sobre ellas se forman galerías de arcos rebajados que sostienen columnas fantásticas y en cada compartimiento aparece la figura de un santo suntuosamente vestido, en asientos ricos, escribiendo o leyendo. Aunque el antecedente de esta pintura pudiera encontrarse en grabados en madera, como en la pintura anterior, el conjunto denota tal riqueza y fastuosidad, que no podemos menos de reconocer con emoción que el Renacimiento ha conquistado a México.

En el convento agustiniano de Epazoyucan, en el Estado de Hidalgo, el claustro está decorado en sus testeras con pinturas al fresco; son todavía primitivas, pero hay en ellas ya un soplo de renacentismo inconfundible. Estas obras de arte fueron descubiertas en 1922 por el arquitecto don Federico Mariscal y se les debe asignar una fecha aproximada de 1556. Las pinturas de Epazoyucan mezclan las tres influencias que se dejan sentir constantemente en la pintura mexicana de esa época: por una parte son flamencas, como ese Calvario de figuras alargadas y hieráticas

que no fue concluido y muestra, en dos siluetas blancas, las figuras faltantes; como ese Cristo, Ecce-Homo ayudado por un Rabi. Pero también la influencia italiana es palpable en estas obras. El tránsito de la Virgen es de un italianismo absoluto y la misma influencia se nota en otros detalles. También aparece la influencia de los primitivos españoles, y un cuadro, "La Calle de la Amargura", recuerda de modo inevitable los primitivos españoles, el nombre de Fernán Gallegos. En la actualidad se cree que ambas obras proceden de un grabado de Schongauer. Por su semejanza de estilo, las pinturas de Epazoyucan pueden ser atribuidas a Juan Gersón, autor de las que a seguidas estudiamos.

- Otras pinturas de esta época, impregnadas ya del espíritu del renacimiento y que se destacan frente a la obra de indios, son las que decoran la bóveda del sotocoro en la iglesia franciscana de Tecamachalco, Estado de Puebla. No están firmadas, ostentan únicamente la fecha de 1562, pero consultando los *Anales de Tecamachalco*, vemos que para ese año el pintor Juan Gersón se dedicaba a decorar el templo. Las pinturas de Gersón revelan influencia flamenca y también notable influencia italiana. Lo flamenco se ve en esas figuras alargadas, en el realismo minucioso de los detalles y hasta en la selección de los tipos, en tanto que Italia aparece en el colorido rico, en las figuras de ángeles y en la suavidad general del tono.

Obras pictóricas renacentistas de este periodo se encuentran en la entrada del convento de Ozumba. Se muestra allí la llegada de los doce primeros franciscanos que son recibidos por Hernán Cortés, y el martirio de los niños tlaxcaltecas; es esta pintura, sobre todo, la que adquiere un gran valor plástico por la ingenuidad de su composición, que parece un anticipo de la pintura contemporánea de México. Sin duda datan de la mitad del siglo XVI; pero han sido retocadas posteriormente.

La pintura europea se había generalizado en México a mediados del siglo XVI. Los indios continuaban su trabajo, pero la abundancia de obras requeridas hacía que la calidad no fuera de primer orden. Las autoridades eclesiásticas, reunidas en el Primer Concilio en 1555, determinaron, según las *Constituciones Sinodales* publicadas en 1556 por el célebre Juan Pablos, que ningún pintor español o indígena pudiese pintar imágenes o retablos sin ser examinado por los provisorios de la iglesia. Antes don Luis de Velasco había ordenado que los indios pintores fuesen sujetos a un examen; ahora, con esta nueva disposición, la pintura quedaba en manos de la iglesia, porque, si es cierto que ella tenía derecho a vigilar la propiedad en las imágenes, una medida tan amplia como la que dictó el primer Concilio, dejaba propiamente la pintura supeditada a las autoridades eclesiásticas. Los pintores europeos no se conformaron con este estado de sumisión, y, renunciando a esos privilegios de que siempre habían hecho mérito, y que en España produjeron aquel ruidoso pleito en que los pintores solicitaban no pagar tributos apoyándose en las opiniones de hombres ilustres, entre los que figura la del mismo Lope de Vega, solicitaron se les dieran ordenanzas como a cualquier gremio de artesanos. Las primeras ordenanzas de pintores y doradores fueron pregonadas en la ciudad de México el 9 de agosto de 1557 y constituyen un notable documento para la historia del arte en Nueva España. En ellas, independientemente de los requisitos administrativos y religiosos que presentan todas las ordenanzas de gremios, hay también otros de orden técnico que indican un enorme adelanto en el arte de la pintura, pues hubo por lo menos, artistas capaces de pedir estos requisitos. Se exige que se sepa pintar al fresco y al óleo, que se sepa dibujar del modelo desnudo y vestido, que se conozca la perspectiva, que se sepan pintar los paños, y se domine esa decoración que en Europa llamaron grutesca y que en Nueva España recibía el nombre de "pintura de romano".

Las ordenanzas dividen a los pintores en cuatro grupos: imagineros, o sea el pintor que sabía hacer imágenes, categoría la más elevada de pintura en aquella época; doradores, pintores al fresco y sargueros. Bien sabido es que las sargas eran telas pintadas, sin bastidor, que se podían usar como tapices.

Conservamos los nombres de algunos artífices contemporáneos de las ordenanzas, entre otros, los de algunos de los veedores del gremio: el 8 de mayo de 1556 fueron nombrados por tales Juan de Illescas y Bartolomé Sánchez; más tarde aparecen en el mismo cargo Pedro Rodríguez y Pedro de Robles, designados por el virrey don Luis de Velasco. Sólo en 1590 vuelven a aparecer veedores de pintura: Nicolás de Tejeda y Nuño Vázquez, y la última mención de veedores es de 6 de marzo de 1595, en que aparecen Francisco de los Reyes y Gaspar Pérez de Rivera. Nicolás de Tejeda aparece en Puebla desde 1558 y Nuño Vázquez parece ser posterior, pues para 1603 había muerto y ante el escribano Juan de Santa Cruz se presentó su viuda, Elena de Rivadeneira, que vio a Bartolomé de Torquemada para cubrir lo que se le debía, por la obra del monumento de la catedral de México: sólo logró cien pesos.¹ A los nombres de estos artífices debemos agregar el de Juan Gersón, autor de las pinturas de Tecamachalco y acaso de las de Epazoyucan, de las que ya hemos hablado. Estos son los nombres de los artistas que conocemos por ahora y que forman el primer peldaño del arte del Renacimiento en la pintura de México. Más tarde aparecerán los corifeos.

2. EL PRIMER APOGEO DE LA PINTURA COLONIAL MEXICANA: SIMÓN PEREYNS Y SU GRUPO

El renacimiento pictórico en la Nueva España, cuyo comienzo hemos bosquejado anteriormente, ofrece su primera cristalización en el grupo de artistas que se reúnen alrededor de una figura notable: la del flamenco Simón Pereyng.

Pereyng fue llamado en Nueva España Perines, forma que él mismo adoptó hasta para firmar sus cuadros, y llegó a México con el virrey don Gastón de Peralta, en 1566. Según las informaciones de su proceso,² había nacido en Amberes, de donde se trasladó por el año de 1558 a Lisboa; en esa ciudad residió nueve meses con un pintor portugués. De allí pasó a Toledo, donde se encontraba la Corte española, y trabajó al lado de los más famosos pintores de su tiempo que rodeaban a Felipe II: Antonio Moro, Juan Fernández de Navarrete "el mudo", el divino Morales y Alonso Sánchez Coello. Pereyng fue pues un pintor de Corte, que hizo los retratos de los reyes y de la familia real varias veces.³ Es indudable que allí conoció a don Gastón de Peralta, que estaba para pasar a la Nueva España como virrey, y por cierto afán de aventura decidió venir con el mandatario. Sabido es que este virrey, lo primero que ordenó a su llegada fue decorar el Real Palacio con pinturas al fresco en que aparecían escenas guerreras, que por cierto fueron interpretadas siniestramente, diciendo que el virrey se quería alzar con el reino y tenía aparejado para ello un ejército de treinta mil soldados. Lógico es pensar que estas pinturas fueron obra de Pereyng encomendadas por el virrey que lo había traído de Europa. Poco tiempo después, a causa de las turbulencias de la Nueva España, don Gastón de Peralta regresó a la metrópoli, y aunque el pintor deseaba acompañarlo, los compromisos contraídos para ejecutar pinturas se lo impidieron.

A los seis meses de la salida de don Gastón de Peralta, Pereyng era preso por el Santo Oficio de la Inquisición: sus delitos consistían en que había dicho que era mayor pecado tener amores con una casada que con una soltera; que él prefería pintar retratos y no santos porque así se lo había escrito su padre, que era luterano, y que cuando se confesaba no había de decir todos sus pecados. Después de la causa, que demuestra en Pereyng una enorme ingenuidad y simpleza, a la vez que una vigorosa terquedad de carácter, pues resistió el tormento, el 4 de diciembre de 1568 se pronunció sentencia por la cual se le condenaba a pintar a su costa el retablo de Nuestra Señora de la Merced en la catedral vieja de México. Se supone que la obra es la pintura que se encuentra en el altar de *Nuestra Señora del Perdon*, en la catedral de México que se ve pintada sobre una puerta sobre la cual se ha empalmado la tela. Sin duda por las advocaciones diversas, alguien ha querido ver la

firma de Francisco de Zumaya en esta pintura. Esta firma no existe, y otros sostienen que en la parte posterior del tablón aparece el nombre de Pereyus. La ligereza del carácter de Pereyus hacía que constantemente expresara opiniones indebidas, por lo que fue denunciado otras tres veces ante la Inquisición, pero el Santo Oficio no tomó en cuenta esas denuncias. El artista casó en México con Francisca de Medina, al parecer hermana de la mujer de Juan de Arrüe, de quien después tratamos. No se conoce el fin de este pintor; es de suponerse que murió en México a fines del siglo, en la capital o en alguna de las ciudades importantes del virreinato. Realizó obras en gran cantidad: pintó retablos para los templos franciscanos de Tepeaca, Huejotzingo y Tula, y para los agustinos de Mixquic, Ocuila y Malinalco, en colaboración con Concha para la iglesia de Teposcolula, y además, los cuadros que adornaron el retablo de la catedral vieja de México. Solamente poseemos
 144 de él, aparte de la Virgen del Perdón, un *San Cristóbal* firmado y fechado en 1588, que existe en la
 163 catedral de México; las pinturas del retablo de Huejotzingo, que llevan la fecha de 1586, y tres cuadros que han sido recientemente atribuidos a él por la semejanza de la técnica pictórica: *Santa Cecilia*, la *Sagrada Familia* y *San Lorenzo*, que existen en las Galerías de Pintura.

La obra de Pereyus es desigual, dado que su trabajo fue enorme; pero sus cualidades saltan a primera vista. De Flandes conserva el gusto por las coloraciones azules, la estilización en ciertos personajes, la persistencia del dorado en sus obras y cierta sequedad innata; Italia le ofrece las coloraciones ricas, la composición armoniosa, la falta de detalles, la delectación en las formas sensuales. Además, Pereyus gusta de pintar por manchas: hay veces que sus cuadros parecen esmaltados; grandes espacios con manchas de color, muchas veces a la manera de lacas.

Pereyus formó un grupo de artistas que se agruparon a su vera: Francisco de Morales, Francisco de Zumaya, Andrés de la Concha y Juan de Arrüe. La reparación de la catedral vieja de México que, como hemos visto, tuvo lugar en 1585, para celebrar en ella el Tercer Concilio Mexicano, reunió a los artistas más notables de la Nueva España; entre ellos aparecen Pereyus y el grupo de pintores que he señalado en torno suyo. El retablo y dorado de la nave central del templo fue obra de Andrés de la Concha, uno de los pintores más famosos de su tiempo y del cual sólo poseemos algunas obras. Las más importantes son las pinturas que adornan aún el retablo del templo dominicano de Yanhuitlán, que hemos estudiado antes; su fecha debe fijarse probablemente hacia 1575,
 229 y los cuadros nos muestran a un artista notable en quien combaten las influencias italianas con las españolas, que asoman ya en el realismo de sus figuras. Concha trabajó entre 1575 y 1612, y entre sus otras obras hay que mencionar las pinturas de *La Fama* y *La Victoria*, que decoraban el tímulo de Felipe II erigido en México el año de 1600, y el arco que levantó a la entrada del arzobispo fray García de Santa María en 1604, en colaboración con Alonso Franco.

Al lado de Andrés de la Concha tenemos a Francisco de Zumaya; su verdadero nombre era Francisco de Ibiá, natural de Zumaya, en Guipúzcoa, de donde había tomado el nombre. Era descendiente de la noble casa-torre de Zumaya, conocida también por de Gamboa. Nació en 1532; llegó a México poco antes de 1565, pues el 19 de enero de ese año se le concedió solar; antes de 1577 había casado con Catalina de Sandoval, y una hija suya, Isabel de Ibiá, fue la mujer de Baltasar de Echave Orio, su paisano, por lo que no es difícil presumir que Zumaya fue el maestro de Echave.

De las obras de Zumaya en México conocemos poco: en 1574 hizo las coroas para el Auto de Fe, y en las reparaciones de la catedral, ya citadas, doró los púlpitos de la capilla del Crucifijo, ayudó a Concha en el dorado del artesonado y pintó cuatro ventanas encerradas para la capilla del Sacramento. Acaso la única obra que se conserva de Zumaya, ya que es seguro que la *Virgen del Perdón* no es suya, es el *San Sebastián* que se encuentra en la parte alta de este mismo altar del Perdón.
 145 La leyenda dice que este San Sebastián fue pintado por una mujer, "la Zumaya", que fue la maestra de Echave. No hay datos históricos de que la hija de Zumaya haya sido pintora, por lo que, interpretando históricamente la leyenda, se puede decir que el cuadro fue de Francisco de Zu-

maya, quien enseñó a pintar a Echave. Examinando detenidamente la pintura, se encuentran en ella semejanzas indubitables con las de Echave Orio en las piernas y los pies del Santo; la cabeza, en cambio, es mucho más débil.

Francisco de Morales fue el enemigo más encarnizado de Pereyña y es indudablemente el pintor más mediocre del grupo. Morales explotaba a Pereyña, pues ambos trabajaban asociados, y siendo el flamenco mucho más hábil pintor que el español, la paga se repartía por igual. Pereyña comprendió eso y trató de independizarse, pero entonces Morales hizo que se denunciara al Santo Oficio y, con sus propias palabras: lo que trataba era de "echarlo de la tierra". Francisco Morales nació en 1528; lo encontramos en México desde 1566 y su mujer, Francisca Ortiz, era quien más lo incitaba en sus bellaquerías. En 1572 hizo un palabrero y atril para la capilla del Santo Oficio y dos años más tarde el túmulo y ocho escudos para las honras fúnebres que celebró la Inquisición al cardenal don Diego. En 1595 se concertó mancomunadamente con Luis de Arciniega, escultor, para hacer un retablo en la iglesia franciscana de Cuauhtinchan, obra que no se llevó a cabo. En colaboración con Pereyña trabajó en los retablos de los templos de Tepeaca, Mixquic, Malinalco y Ocuilán. A fines del siglo, el 13 de marzo de 1597, se encontraba en Puebla, donde celebró un convenio con Juan de Arrúe; quizás falleció en la ciudad de los Ángeles, pues para esas fechas contaba 70 años.

El pintor más conocido de esta época es Juan de Arrúe, a quien los cronistas, en su afán de castellanizar todos los nombres extranjeros, como lo habían hecho con Pereyña, le llaman de la Rúa.⁴ Arrúe nació en "los pueblos de Ávalos", hoy Colima, en 1565; fue hijo de Juan de Arrúe, escultor sevillano de quien ya hemos hablado, y su madre se llamó Marta Calzontrín, que nada tenía que ver con el último señor de Michoacán. El pintor aparece en México desde 1587, pues ese año se casó con Ana de Medina. Simón Pereyña fue uno de sus testigos, por lo que se supone que Arrúe no fue ajeno a la enseñanza del flamenco. Nuestro pintor ejecutó muchas obras en Nueva España; las principales son las siguientes: en 1593, nueve sambenitos para la iglesia mayor de México; en 1599, dos retablos en Puebla, uno para el hospital de San Pedro y otro para el trascoro de la catedral vieja. Por el año de 1597, un gran retablo para la iglesia conventual de los franciscanos de Tehuacán, que fue colocado en el templo de la misma orden en Cuauhtinchan, donde aún existe.⁵ En 1607 166 estaba en Oaxaca, pues hizo que se denunciara ese año a Diego Martín por disputas teológicas, y en 1611 copió allí la figura de la Virgen que aparecía en un tronco de pino quemado; la pequeña pintura existe en el Archivo General de la Nación. En Oaxaca ejecutó varias pinturas para los conventos dominicos de Etla, Huitzo y Tlacoahuaya, en cuya iglesia pintó un *retablo de San Jerónimo*. Más tarde vemos a Arrúe florecer en México, de 1621 a 1630; en la primera de estas fechas realizó las pinturas para el túmulo dedicado a Margarita de Austria en el convento de Santo Domingo; levantó el arco triunfal para el virrey Marqués de Gelves; en 1630 aparece en Puebla, donde ejecuta más trabajos y de donde ya no ha de salir.

En 1637 pinta un cuadro para el convento de San Bernardo, y en el mismo año otorga su testamento, del cual se toman las noticias consignadas. Muerta su primera mujer, volvió a casar y tuvo varios hijos. Arrúe se muestra un buen pintor renacentista. Su retablo de Cuauhtinchan no es tan suntuoso como los de Huejotzingo o Xochimilco, pero sus líneas son más sencillas; no hay esculturas, sino simplemente ocho cuadros principales y seis accesorios a los lados; la pintura al óleo se ha opacado al grado de parecer temple, su coloración es clara, con predominio de tonos azules, y su arte aparece sin complicaciones, mucho más simple y sencillo que la pintura de Pereyña y de Concha. 167

El último pintor de esta época es Alonso de Villasana, del cual no conservamos sino una sola noticia: que ejecutó las decoraciones de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en 1595. Este templo, cuyo patronato residía en el Ayuntamiento, había sido reparado, y Villasana fue el autor encargado de decorarlo. Poseemos una descripción detallada de estas pinturas: la escribió fray Luis

de Cisneros en el libro acerca de la imagen publicado en México en 1621, y asistimos en esta decoración al triunfo más completo del Renacimiento; la decoración consistía en pinturas al fresco y diez cuadros al óleo: quizá el total de la iglesia estaba pintado al fresco y los cuadros al óleo relataban la historia y milagros de la imagen. En las decoraciones al fresco se había inspirado en un sentimiento absolutamente pagano, que nos admira cómo fue posible en esa época. Aparecían allí pasajes bíblicos: Judith con la cabeza de Holofernes, Esther y Asuero, el Arca de Noé, Rebeca y Eleazar, Salomón y Moisés; pasajes simbólicos como la Sibila, y luego ya francamente mitológicos y paganos: Juno, Neptuno, Saturno, Vulcano, Venus, Mercurio y Marte, y, para colmo de renacentismo, las Tres Gracias.

El Renacimiento se ha apoderado de la pintura de México; toda esta parte que hemos historiado puede considerarse como un antecedente de la gran pintura que va a desarrollarse en seguida, y que está inspirada por ese mismo soplo sensual y luminoso, de color y de gracia, que olvida un poco el espíritu, pero que nos recrea intensamente y que se llama el Renacimiento.

3. LOS PRECURSORES Y EL GRAN APOGEO

Un grupo de pintores parece ser el puente que une a los artistas que hemos estudiado con los que forman el núcleo de la gran pintura que florece a principios del siglo XVII. Son ellos Alonso Vázquez, Alonso López de Herrera y Alonso Franco.

Alonso Vázquez está perfectamente estudiado en las obras que realizó en España. Mayer⁶ nos ofrece las noticias que existen del trabajo de Alonso Vázquez en Sevilla, desde la *Resurrección de Cristo*, que se conserva en la iglesia parroquial de Santa Ana del barrio de Triana, firmada y fechada en 1590, hasta el *Tránsito de San Hermenegildo*, que dejó incompleto en 1603 y fue terminado en su parte superior por Juan de Uceda. Mayer se pregunta: ¿qué aconteció con Alonso Vázquez después de 1603?, y llega a suponer que para esta fecha quizás había muerto. En realidad Alonso Vázquez había pasado a la Nueva España, acaso en el cortejo del virrey Marqués de Montes Claros, que llegó al desempeño de su encargo precisamente ese año de 1603. No existe prueba documental de esta afirmación, pero las coincidencias permiten suponerlo, así como el hecho de que las obras de Alonso Vázquez en México están íntimamente relacionadas con Montes Claros, ayuda a confirmarlo. Alonso Vázquez ejecutó diversos trabajos en Nueva España; el más importante parece haber sido la decoración de la capilla del Palacio, en que existía un lienzo de pintura de ocho varas de largo y cuatro y media de ancho, con el *Martirio de Santa Margarita*, en honor de Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Otra obra importante de Alonso Vázquez fue el retablo de la capilla de la Universidad cuyos cuadros, al decir de don Carlos de Sigüenza y Góngora,⁷ fueron los benjamines del pintor y estaban dedicados a *Santa Catalina*, a quien los había ofrecido el virrey Montes Claros. Cuando este magnate marchó al Perú, en 1607, Alonso Vázquez permaneció en México y para el año siguiente había muerto en esta ciudad. Fue casado con doña Inés de Mendoza y tuvo cuatro hijos: Diego, María, Alonso y Antonia.⁸

Comparando los cuadros de Alonso Vázquez que aún existen en Sevilla, con algunos de México, hemos atribuido a su mano dos grandes tablas que existen en las Galerías de Pintura, y representan 146 a *San Miguel* y el *Retrato de un niño* que se encuentra entre dos figuras alegóricas, una, al parecer, una mujer indígena, y la otra un diablo. Estos cuadros fueron atribuidos en un tiempo a Echave Orío y antes a Luis Juárez, atribuciones verdaderamente débiles. La silueta vigorosa del *San Miguel* recuerda la del ángel que vuela atrás del santo mártir que existe en la catedral de Sevilla. Es el mismo modo de recortar la silueta, la misma posición aérea en las dos figuras. Otro cuadro que parece ser obra de Alonso Vázquez, es una pequeña lámina de mi colección, que representa la *Conversión*

de San Pablo. Los vigorosos escorzos del frente, la musculatura fuertemente tratada y las semejanzas en la coloración, me autorizan a suponer que se trata de otro cuadro del maestro sevillano.

Alonso Vázquez, aparte de las obras que dejó en la Nueva España, trujo el aporte de su enseñanza y así el pintor José de Ibarra dice que uno de sus mayores méritos fue haber introducido muy buena doctrina. Los cronistas dicen que Arráe fue su discípulo, por más que, como hemos visto, es más seguro que lo haya sido de Pereyus, aunque esto no impide que también haya recibido enseñanzas y consejos del sevillano.

Otro artista que floreció a fines del siglo xvi y principios del siguiente, y cuya figura envuelta en el misterio ha sido recientemente descubierta, es Alonso López de Herrera, que en su tiempo fue llamado "el divino Herrera". Existen dos grandes tablas que habían sido constantemente atribuidas a Alonso Vázquez; representa, una que se conserva en las Galerías, la *Asunción de la Virgen*, y la otra, en poder de un particular, la *Resurrección de Cristo*. Más tarde aparecieron otros dos cuadros, que indudablemente provenían de la misma mano: la *Transfixión de Santa Teresa* y un retrato de *Santo Tomás de Aquino*. Con estos cuatro cuadros se descartaba por completo la hipótesis de Alonso Vázquez, y entonces el señor Romero de Terreros encontró en las bodegas del Museo un retrato de *Fray García Guerra*, fechado en 1609, por Alonso López de Herrera, y que presentaba semejanza palpable con los cuatro cuadros antes citados. El misterio quedó aclarado: López de Herrera era el autor de esos grandes y pequeños cuadros y además de otros que inmediatamente pudieron atribuírsele; ellos son un *Divino Rostro*, que existe en las mismas Galerías, firmado; otro en el altar del Perdón de la catedral de México; un *Santo Domingo de Guzmán* en la iglesia de Churubusco; otro quizás en el templo de Santo Domingo; dos cuadros en la galería de don José Luis Bello, de Puebla, y un *San Agustín*, que puede atribuírsele, en la colección de don Salvador Ugarte, de México. Se sabe que fue fraile de la Orden de Santo Domingo y que acaso para el año de 1654 había muerto, pues, según documentos del Archivo General de la Nación, una obra ejecutada en esa época en la iglesia de Santo Domingo la pinta Diego de Becerra, lo cual parece indicar que ya no existía el pintor oficial de la Orden, Alonso López de Herrera.⁹

López de Herrera es un gran artista: bien merecido tuvo el calificativo de "divino" que se le dio en su tiempo: sus láminas, la de *Santa Teresa* y *Santo Tomás*, están trabajadas con tal delicadeza de dibujo, con tal finura de toque, que revelan al hombre dotado de grandes conocimientos. La gran tabla de la *Asunción*, que es su obra más importante, nos muestra dos modalidades diversas: la parte baja, el grupo de los Apóstoles que asisten al milagro, recuerda las Asunciones italianas, ticianescas, así en el brillo del colorido como en las siluetas que forman escorzos valientes. La parte alta, en cambio, es absolutamente flamenca. La Virgen está rodeada por un grupo de ángeles que se destacan en silueta recortada sobre el fondo y que muestran en la angulosidad de sus alas, en la misma diferencia de escala con el resto del cuadro, un espíritu distinto, parece simular un gran tapiz colgado, como una decoración, sobre la escena de abajo.

Otro artista de esta época, si bien mediocre, es Alonso Franco. Floreció a principios del siglo xvii, pues colaboró con Andrés de la Concha en la pintura del arco levantado a la entrada del arzobispo fray García de Santamaría en 1602. Más tarde firma, en 1604, el retrato de Arias de Villalobos, que figura en el libro que don Genaro García tituló arbitrariamente *México en 1623*, ya que el poema que describe la ciudad está fechado veinte años antes. El libro narra la Jura de Felipe IV, que se verificó en 1621, y la obra fue impresa en 1623.¹⁰ Debe ser asimismo de Alonso Franco el grabado alegórico que consta en el mismo libro y que don Genaro García no reprodujo en su reimpresión. Alonso Franco tuvo cierto prestigio en su tiempo, pues tanto Arias de Villalobos, en la obra citada, como Bernardo de Balbuena en su *Grandeza mexicana*, lo citan con elogio. El primero dice:

Del celebrado Franco la viveza.

Desgraciadamente, son éstas las únicas noticias que por ahora existen acerca de este pintor.

Otros artistas secundarios que parecen haber figurado en este tiempo son: Tomás de Prado y Vicente Requena, que menciona Arias de Villalobos en su obra citada, aparte de los que ya hemos estudiado. De todos los que cita, solamente Pesquera parece haber sido escultor. También de esta fecha es Martín de Zumaya, que hizo una colateral para la iglesia de Jocotitlán, cuyo pago reclamaba del cura del pueblo, entre los años de 1613 y 1626.¹¹ Dadas las fechas, bien puede ser un hijo de Francisco de Zumaya y acaso aquel a quien se refiere el señor Pérez Salazar cuando dice que Juan de Arrüe, el tercero, casó en Puebla en 1632 con Micaela de Zumaya, hija de Martín de Zumaya y Leonor de Molina.¹²

Pero todas estas noticias no parecen ser sino los preliminares para la gran pintura que viene a seguir: el nombre más importante es el de Baltasar de Echave Orio, a quien todos los historiadores conocen por el apodo de "el viejo", para distinguirlo de su hijo, a quien se llamó "el mozo". Con objeto de evitar confusiones, he preferido darles su nombre completo. Acerca de Echave, el primer problema que surge es el de la diferenciación de su persona respecto de sus parientes. Efectivamente, mis investigaciones me permiten suponer, de acuerdo con lo que ya había afirmado don Carlos de Sigüenza y Góngora, que los artistas llamados Baltasar de Echave fueron tres. El fundamento de esta hipótesis radica en lo siguiente: la fecha de llegada de Echave a América, la de su primer matrimonio en 1582, y la de un segundo matrimonio en 1623, unido todo esto a las diferencias que se notan en muchos de sus cuadros que indistintamente le han sido atribuidos. Distingo, pues, tres Echaves: Baltasar de Echave Orio, "el viejo"; Baltasar de Echave Ibaía, y Baltasar de Echave y Rioja, "el mozo", que viene a ser nieto y no hijo de Echave el mayor, como todos lo han afirmado. Aparte hay que mencionar a Manuel de Echave, hijo al parecer del gran Echave y hermano, por tanto, de Echave Ibaía. De este último Echave sólo se conocen dos cuadros: uno que existe en el Museo de Churubusco, que representa a *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*, tema favorito en la época, y otro cuya referencia aparece en el catálogo de la colección Barrón cuyo asunto era la *Sagrada Familia*. Dada esta escasez de noticias, es de presumirse que Manuel de Echave murió muy joven.

Baltasar de Echave Orio nació en Zumaya, en el solar de su casa, situado en Aizarnazabal, cerca de Oiquina, donde todavía existe.¹³ Tenía un hermano, Juan Martínez de Echave Orio, mayor que él, nacido en 1546, y una hermana menor, María Juanes de Echave Orio, que casó con Pedro de Arvide y falleció en 1596. Echave debe haber nacido poco antes de 1548, pues hizo testamento en 1573, para lo cual se requería mayoría de edad, es decir por lo menos veinticinco años; ese año pasó a las Indias con su hermano, que realizaba frecuentes viajes a América. Contra lo que supone el conde Urquijo, que Echave pasó formado a México, existen los datos documentales que demuestran que en 1582 vivía en la capital de Nueva España y se casaba con Isabel de Ibaía, hija de Francisco de Zumaya, de quien seguramente fue discípulo, exactamente como lo hizo Velásquez con Pacheco. Su más antiguo trabajo data de 1596, y para 1585 puede asegurarse que no era aún maestro notable de pintura, pues que no aparece en las obras de la catedral vieja que reunieron, como hemos visto, a los más famosos artistas que a la sazón existían en México.

Fue Echave escritor y publicó un libro notable el año de 1607, dedicado al conde de Lemos, y cuyo objeto es ensalzar la antigüedad de la lengua vascongada.¹⁴ En ese libro aparece el autorretrato del artista y el escudo de su noble solar.

Las obras pictóricas que Echave dejó en México, fueron numerosísimas; pero no tan abundantes como han querido los críticos. Poseemos noticia de las siguientes: en 1596 hizo diez estatuas, veinte sambenitos y veintidós corozas para el Auto de Fe que se celebró en la plaza de México el día 8 de diciembre. El material importó cincuenta y cinco pesos y a él le pagaron doce por su trabajo.¹⁵ En 1601 un *San Cristóbal* de proporciones gigantescas, para la iglesia de San Francisco; en 1609, el

Retablo de Santiago Tlatelolco, que contenía catorce tablas de Echave y aún existía por los años de 1860 a 61. Poseemos de él únicamente las dos que representan la *Visitación* y la *Parciánula*, que existen en las Galerías y acaso deba añadirseles la *Anunciación*, por su semejanza de estilo. Couto dice que en los claustros de la Profesa existía una *Gloria de San Ignacio*, fechada en 1610, y de allí mismo procede el *Martirio de San Aproniano* que data de 1612. El retablo del templo de los jesuitas fue obra también de Echave y de él nos vienen la *Adoración de los Reyes* y la *Oración del Huerto*. Debe añadirse el *Martirio de San Ponciano* fechado a principios del siglo, y el magnífico cuadro que representa *La Flagelación*, que existe en la Catedral de México.

De las veintisiete pinturas que en las Galerías aparecían atribuidas a Echave Orio, solamente pueden consignarse con seguridad las que hemos visto documentadas; de su taller parecen provenir el *Martirio de Santa Úrsula* y sus compañeras; la *Presentación en el Templo* y una segunda *Visitación*.

El arte de Baltasar de Echave Orio alcanza verdaderamente excelencias de Siglo de Oro. Es todavía un pintor renacentista que deriva de Italia, de la suave Italia de brillante colorido y formas de elegancia incomparable. Es un pintor renacentista, pero dotado aún de una ingenuidad extraordinaria. Sus mártires no nos conmueven, parecen figurar en escenas de ballet con ricas decoraciones y personajes suntuosamente ataviados. Sus martirios están narrados como podría referirlos un niño, sin retórica, sin énfasis, con toda sencillez y humildad. A pesar de eso, sus recursos técnicos son enormes, así en la construcción de sus cuadros, como en la reproducción cariñosa de las formas. Pueden encontrarse antecedentes, sobre todo en el flamenco italianizante Martín de Vos en las formas, y en Alonso Vázquez en cierta predilección cromática; pero poco a poco Echave se desprende de este italianismo exagerado y vuelve los ojos hacia España con un concepto más realista, hasta donde en ese tiempo era posible, para darnos, por ejemplo en su *San Aproniano*, un cuadro que puede ser de cualquier pintor español de su tiempo, contemporáneo de Pacheco y de Ribalta, acaso con más fuerza que estos mismos maestros, por lo que no es absurdo afirmar que Echave puede ser considerado como el primer pintor del arte hispánico en su época.

El enorme prestigio de Echave Orio, ocultó en su deslumbramiento las figuras de sus hijos, Baltasar y Manuel de Echave Iba. El primero debe haber nacido por los años de 1583-84; su desarrollo parece tan íntimamente ligado al del padre, que en muchos casos sentimos la colaboración íntima de ambos artistas. Pero que en Echave Iba latían inquietudes personales que modestamente protestaban contra la avasallante figura del maestro, nos lo muestra el estudio de sus cuadros. Esa afición por las coloraciones azules en los fondos, que me ha permitido llamarle "el Echave de los azules". Existe, en efecto, en sus cuadros el gusto por paisajes de entonación azulosa llevada a una variedad extraordinaria de matices. No hay duda de que se trata de una coloración convencional, pero que surgió después de la contemplación de la naturaleza, porque no es posible pensar que él haya inventado esa tonalidad que aparece tan frecuentemente en los crepúsculos de México.

Echave Iba contrajo matrimonio el año de 1623 con doña Ana de Rioja y su vida debe haberse extinguido a mediados del siglo. Vida corta, que no produce tantas obras como las de su padre, por quien se ve siempre eclipsado, a causa de su mismo misterio, es para nosotros en extremo atrayente.

De los cuadros que existen en la Galería, atribuidos a Baltasar de Echave Orio, es indudable que deben ser clasificados como del hijo los siguientes: *Retrato de una Dama*; *San Juan Evangelista*, *Virgen del Apocalipsis I-1620*; *Virgen del Apocalipsis II-1622*; *San Juan Bautista*; *Magdalena Penitente*; tres *Evangelistas* pequeños (el cuarto existe en el Museo de Querétaro) y *San Pablo y San Antonio*, ermitaños. En Xochimilco existe un *Bautismo de Cristo*, fechado en 1628, y en la colección de don Salvador Ugarte unas láminas con escenas del *Via Crucis* en las que pulula un innumerable grupo de figuras. Además deben atribuirsele el *San Francisco de Paula*, 1625, citado por Couto; el *Martirio de Santa Catalina*, que según el mismo autor existía en el claustro de Santo Domingo de México fechado en 1640; un *San Miguel*, de la familia Arguinzonis de Durango, en Vizcaya, fechado en

1641, y la *Vida de San Francisco* que decoraba el claustro del convento grande de México, pintada a mediados del siglo xvii. En la actualidad surge el problema, reservado a futuros investigadores, de cuáles de estos cuadros deben catalogarse como de Manuel de Echave Ibia, que viene a resultar ahora más misterioso que su propio hermano.

Junto a Echave Orio, el hijo aparece menos vigoroso; son ya las figuras simplemente construidas del viejo; se nota ya cierto afán de retórica, un preciosismo que indica la vecindad del arte barroco; sin embargo, Baltasar de Echave Ibia construye aún en una forma sólida y no puede desprenderse del encanto renacentista.

El discípulo más entrañable de Baltasar de Echave Orio, después de sus hijos, fue Luis Juárez, un malogrado también como su compañero; su labor va de 1600 a 1635, pero es indudable que habla empezado a pintar desde fines del siglo xvi. Se casó con doña Elena de Vergara, de quien tuvo tres hijos: doña Inés de Vergara, el gran pintor José Juárez y doña Ana de Vergara. Murió bastante tiempo antes de 1639 y fue enterrado en el convento de San Agustín, donde su familia poseía su sepulcro.

Conservamos noticia de las siguientes obras de Luis Juárez: en el Museo de Guadalajara una *Santa Teresa* firmada y fechada en 160...; una *Aparición del Niño Jesús a San Antonio*, que existía en la Academia, fechada en 1610; en 1611 ejecutó las pinturas para el arco levantado a la entrada del virrey fray García Guerra, arco que describe el famoso escritor Mateo Alemán en su libro acerca de este virrey;¹⁶ en 1621 hizo el retablo del templo de Jesús María de México. Entre 1631-1633, muchos cuadros para el convento grande de la Merced, de México.¹⁷

En el convento del Carmen, de Morelia, se conservan algunos cuadros que representan a *San Ángel*; en la catedral de la misma ciudad varios cuadros, el más valioso, la *Imposición de la Casulla* a *San Ildefonso*, tema favorito del artista, pues dos cuadros de las Galerías lo reproducen. En éstas existen otras obras suyas: unos *Desposorios místicos de Santa Catarina*, y su obra de más aliento, comparable a la del gran Echave, acerca del mismo asunto: *La Oración del Huerto*. En una capilla lateral del templo carmelita de San Ángel, en el Distrito Federal, existían varias tablas suyas, aunque bárbaramente retocadas, las cuales fueron destruidas por el fuego; en el viejo templo carmelita de Atlixco, hoy parroquia, un gran cuadro que representa la *Confirmación de la Regla a Santa Teresa*; en la colección de don Salvador Ugarte, en México, una de las obras más bellas: la *Comu-*
158 *nión de San Estanislao de Kostka*.

El arte de Luis Juárez es transparente, su pintura es mística, pero su misticismo alcanza pocos recursos: los ojos en blanco, el rostro extático, las manos extendidas, implorantes. Fue sin duda el pintor más homogéneo de su tiempo, tanto, que a veces raya en monotonía. Conocido un cuadro solo, se pueden identificar todos los que hizo aun sin verles la firma, el "Ludovicus Xuarez" que con tanta unción les ponía. Su figura es extraordinariamente simpática, por más que sus dotes de pintor no sobrepasen, no digamos ya a las de Echave Orio, pero mucho menos a las de su propio hijo. Urgido por la época, pinta paños acartonados, olvida las armonías de color; tropieza con dificultades para construir sus figuras aéreas y recurre a fórmulas establecidas indistintamente. Sus cualidades son, ya lo hemos dicho, la ingenuidad, el espíritu religioso, y a veces, como en su *San Estanislao de Kostka*, una especie de arrobamiento que nos hace vislumbrar, por primera vez en la pintura mexicana, los éxtasis de la Gloria. Luis Juárez fue un malogrado; en el corto periodo de su vida activa, no pudo realizar la tarea que él indudablemente soñaba; aun con todas sus debilidades, es un pintor que nos inspira profunda simpatía.

La pintura italianizante que se había venido desarrollando sin oposición aparente, encuentra un rudo contrincante, si bien momentáneo, en Sebastián López de Arteaga. Había nacido en Sevilla; el día 15 de marzo de 1610 fue bautizado en la parroquia de San Salvador; su padre era platero; su hermano mayor, grabador en lámina; su vida se desarrollaba en un ambiente de arte. El 19 de abril

de 1630 presentó en Sevilla su carta de examen, por la que consta que fue examinado del arte de pintor de imaginería por Miguel Güelles y Blas Martín Silvestre, maestros y alcaldes examinadores, y por Francisco de Barelo y Jacinto de Samora, maestros de dicho arte, sus acompañados; fue su fiador Amaro Vázquez, pintor de imaginería.¹⁸ Hacia 1633 todavía radicaba en Sevilla, donde revela ya su carácter áspero, pues un aprendiz que había tomado en 1632 obligó a su tutor a cancelar el contrato.¹⁹ En 1638 era vecino de Cádiz.

El hecho de que Arteaga permaneciera en Sevilla hasta la fecha indicada y pasara más tarde a Cádiz, nos permite suponer, dado el carácter de su arte, que recibió las influencias de alguno de los grandes pintores que a la sazón florecían en tierra andaluza, sobre todo, del incomparable Francisco de Zurbarán. Es indudable que conoció igualmente las pinturas de José de Rivera, "el españoleta", pues buena influencia de él se aprecia en sus obras.

Sea como fuere, cinco años más tarde, el pintor ha pasado a la Nueva España. El mismo año de 1643 presenta un escrito al Santo Oficio de la Inquisición de México, en el cual solicita que, tomando en cuenta ejemplos de familiares suyos que en Sevilla habían servido al Santo Oficio, se le conceda un cargo en el tribunal. Éste, vistas las informaciones presentadas, acordó con fecha 3 de mayo que se le extendiese nombramiento de notario mientras se hacían las informaciones requeridas de limpieza de sangre. El despacho se le otorgó el día 29 del mismo mes. En realidad, lo que Arteaga deseaba era un empleo ostensible, y el Santo Oficio, al dárselo, se lo confirió en forma honorífica, de manera que esto explica el error de Couto cuando afirma que la escasez de pinturas de Arteaga se debe a su cargo de notario. El pintor no firmó como notario un solo documento inquisitorial; de su puesto, por el contrario, se sabe que produjo más pinturas, pues que había ofrecido al tribunal, al mismo tiempo que solicitaba el cargo, los servicios de su arte. El Santo Oficio le ordenó que pintase los retratos de los inquisidores más antiguos de México, obra que realizó hasta el número de dieciséis, cuadros que se conservaron en el viejo edificio hasta la extinción del funesto tribunal.²⁰ El cargo de Arteaga fue simplemente honorífico, como hemos dicho, más bien pudiera decirse provisional, pues esperaban las informaciones genealógicas de limpieza de sangre, necesarias para todo nombramiento inquisitorial, con objeto de resolver en forma definitiva. En tal virtud, el año de 1650 se le retiraron las insignias de notario por no haber realizado las informaciones en los lugares de nacimiento. Arteaga revela entonces su carácter altivo, protestando de esa medida, "por ser hombre de reputación, decía, que no hay nota en su persona". Solicita, además, que se efectúen las informaciones en Sevilla y en los diversos lugares en que habían nacido sus antepasados. De uno de ellos no encontraron ningún antecedente; pero cuando se presentó el escrito en que se requería la exhibición de documentos acerca de ese pariente, el 12 de agosto de 1656, el artista había muerto. Arteaga se casó con una parienta suya, doña Juana de Arteaga, hija de Juan Ambrosio Longón, tejedor de brocados, milanés de nacimiento e hijo de milaneses. No sabemos que de su matrimonio haya tenido familia.

La obra de Arteaga es mucho menos abundante que la de cualquier pintor de su tiempo, pero hay que pensar que su vida en México, quince años, no puede haber producido una serie tan numerosa de cuadros como otros artistas que lograron una existencia más larga. En primer lugar tenemos los *Retratos de los Inquisidores* que hemos citado; en la colección Barrón existía un arcángel *San Miguel* que más tarde llegó a otras manos, y es importante porque parece un antecesor de los ángeles que habían de ser tan frecuentes en tiempos de Correa y Villalpando; en el Museo de la Catedral de México se conserva el *Retrato del Arzobispo Manzo y Zúñiga*. En el *Diálogo* de Couto se cita una *Adoración de los Reyes* en un convento, que acaso sea la que posee la Galería de Arte de Davenport, Iowa, en Estados Unidos;²¹ en una tienda de antigüedades se ofreció en venta un *San Francisco*, firmado en 1650, hoy se encuentra en el museo de la Basílica de Guadalupe; el señor Díez Barroso cita una *Madona* de propiedad particular, pero el cuadro es apócrifo. En la Basílica

de Guadalupe un crucifijo firmado en 1643. Su anatomía es dura, su estilo seco, casi desagradable; otra crucifixión semejante es propiedad de don Luis Montes de Oca. En las Galerías Nacionales de Pintura se conservan tres cuadros, sin duda los más importantes del maestro: un *Crucifijo* y dos
161 cuadros que representan los *Desposorios de la Virgen* y la *Incredulidad de Santo Tomás*, ambos
162 firmados. En el templo de Santo Domingo de México, un *San Ildefonso recibiendo la caxalla*, cuadro hermosísimo que se atribuía a Luis Juárez pero que está más dentro del espíritu de Arteaga y recuerda una *Adoración de los Reyes* del Museo de Davenport, Iowa.

La comparación de los dos últimos cuadros de Arteaga que hemos mencionado, ha sido motivo de grandes y acaloradas discusiones; los doctos profesores del arte que quieren aplicar al siglo XVII las mismas reglas que aplicamos hoy a los pintores, encuentran que ambas pinturas no sólo son diversas sino antagónicas, es decir, que no pueden ser de un mismo artista, y Arteaga tiene que elegir por haber sido el autor de una de ellas. Estos señores olvidan un poco lo que ha acontecido en la pintura del mundo, pues entre los cuadros del Greco, aparecen bastantes que pudieran ser hoy más antagónicos que los dos que estamos estudiando. Olvidan que un cuadro de la *National Gallery* de Londres, que se atribuía a Velázquez, era de Zurbarán, y nada más distante que la pintura de estos dos hombres notables; olvidan ese factor que es el más importante de todas las manifestaciones artísticas: el hombre que está sujeto a variaciones y puede algunas veces no producir por regla fija, como cartabón.

Si nos atenemos a la realidad histórica, podemos explicar cómo ambas obras pueden haber sido del mismo pintor. Desde luego advertimos que críticos distinguidos de la pintura europea, no encuentran diferencias tan radicales entre estos dos cuadros, como puede existir en otras pinturas; el mismo Zurbarán presenta diferencias en sus "maneras", acaso más acentuadas. Yo creo que Arteaga al llegar a México encuentra que la Colonia se deleita profundamente en el arte pictórico que había implantado Echave y habían seguido fielmente sus discípulos. Arte suave, de marcado italianismo en el brillo de los colores, en la suavidad de toque, en la ausencia de problemas dramáticos. El pintor, que necesita vivir, puesto que no existe todavía en una época en que el artista impone su voluntad al público, sino que es aún un artesano que tiene que atender los pedidos que se le hacen con las indicaciones, muchas veces terribles, de los clientes, no va a dejar de pintar porque las obras que realiza no sean de su íntimo gusto: pinta el *Desposorio*, el *Retrato del señor Manzo y Zúñiga*, el *Arcángel San Miguel*, acaso los *Retratos de los Inquisidores*, y quién sabe cuántos cuadros más que no conocemos. Cuando Arteaga logra el apoyo del Santo Oficio y puede pintar un cuadro en que no se le impone ninguna tendencia, desarrolla completamente su personalidad y su gusto y entonces produce una obra que se destaca de todas las demás y viene a ser como un jalón en la historia de la pintura mexicana. Así pasó con la *Incredulidad de Santo Tomás*. El cuadro lleva, en efecto, dos inscripciones: la firma del autor con su título de notario y otra que dice: "Hízose de los bienes del Capitán Francisco de Aguirre." Interpretada con rigurosa crítica histórica esta inscripción, quiere decir que los bienes del capitán se remataron y con su producto se pintó el cuadro. Cuando alguien ordenaba hacer una pintura, la inscripción decía "hízose a devoción de fulano de tal" o "hízose a costa de mengano", de manera que este cuadro tiene que haber sido pintado, o por una sentencia del Santo Oficio, cosa explicable, dado su asunto, o por una disposición testamentaria, en que se realizan todos los bienes para pintar un cuadro, una especie de obra pía de gran nobleza. Yo me inclino por la primera hipótesis. Que era un cuadro notable para el mismo artista, nos lo indica el hecho de que él mismo se retrató en él, si son exactas mis sospechas: la figura que aparece detrás del viejo inclinado, nos revela a un hombre joven, peinado a la moda de Felipe IV y que mira al espectador; además, el rostro coincide con la descripción que hace de él su madre en Sevilla, en 1620, cuando dice que tiene "la cara redonda, los ojos grandes".

Indudablemente el cuadro fue sensacional: el artista había puesto en él no sólo toda su ciencia, sino el vigor de la escuela que en España habían implantado Zurbarán y Rivera y que venía directa-

mente del Caravaggio, el vigoroso contraste de luz y sombras obtenido por la iluminación dirigida por un solo lado, la sobriedad en las formas, la ausencia de detalles, y, espiritualmente, el drama interior que revela que la pintura no es ya algo puramente sensual, dedicada a delectarnos, sino que busca la sugerencia, el despertar en nuestro espíritu ideas y pasiones, más que reproducir sencillamente el modelo. Es de notar que con esta pintura se inicia en Nueva España el movimiento artístico que hemos llamado barroco.

Tal es la explicación que encuentro a este misterio que se ha creado en torno de Arteaga: cuando puede desarrollar libremente su arte, lo hace, sin que ninguna concesión o público, sea quien fuere, le impida desarrollar sus facultades; cuando se ve obligado por la necesidad, concede a sus clientes lo que ellos piden, ya que no era ningún misterio lo que gustaba en la Colonia, y además nada difícil era para este pintor ese arte suave y objetivo a que había acostumbrado el gusto el primer Echave. Así puede verse la obra de Arteaga: es posible trazar una escala que ascienda desde lo más italianizante y luminoso, como el *Desposorio*, hasta lo más sobrio y severo, como el *Santo Tomás*. El error, a mi modo de ver, consiste en juzgar aisladamente, no ya sólo dentro del conjunto de la obra artística, sino del arte de su tiempo.

Arteaga introduce pues un nuevo factor en la pintura de la Nueva España; a las influencias flamencas e italianas que antes habían imperado, él añade este nuevo toque: el vigor del claro oscuro, el modelado fuertemente acusado, la tonalidad oscura del cuadro, que lo llena de misterio, que lo hace sugerente, evocador, dotado de un espíritu misterioso.

La figura de Arteaga debe ser colocada indudablemente después de la de Echave el primero, así por el vigor de su talento, como por la inquietud de su espíritu. Su pintura extraordinariamente avasalladora nos cautiva, acaso porque a ella se ha de agregar ese toque de misterio que ostenta lo que no se comprende a primera vista.

4. PINTURAS EUROPEAS QUE LLEGAN A NUEVA ESPAÑA EN ESTE PERIODO

Conservamos noticia de buen número de pinturas europeas que llegaron a México en la segunda mitad del siglo XVI y principios del siguiente. Aunque estas obras de arte no fueron ejecutadas en el país, deben ser estudiadas, siquiera sea someramente, pues es indudable que contribuyeron no sólo a formar el gusto pictórico del pueblo, sino que ejercieron influencia sobre los mismos maestros.²² 160

Sabemos que en el Palacio de los Virreyes existía un gran *Retrato de Carlos V*, regalado por el emperador, obra de Ticiano. Veíasele armado, a caballo con una lanza en la mano, según lo describe el minucioso cronista Sarriñana.²³ Tal descripción nos hace pensar en una réplica del famoso *Retrato de Carlos V* que se conserva en el Museo del Prado, en Madrid. Es posible que esta pintura haya perecido en el incendio que consumió al palacio el año de 1693.

Otro cuadro, atribuido al mismo artista, existía en la iglesia franciscana de Teintzuntzan,²⁴ en el Estado de Michoacán. Según la tradición, este cuadro fue igualmente regalo de Carlos V a la iglesia franciscana que había sido la primitiva catedral de Michoacán. En realidad, ni los datos históricos que existen, pues los inventarios antiguos de la iglesia, revisados por el doctor Nicolás León, no registran ese cuadro sino en el primer tercio del siglo XVII, ni las apreciaciones que pudieron obtenerse del estudio de la tela misma confirman la hipótesis. En efecto, Ticiano fue, antes que nada, un colorista, el más notable colorista de la escuela veneciana, o sea el más notable colorista de todos los sitios y todos los tiempos, y esta pintura se caracterizaba por sus tonos sombríos, que han permitido a alguno atribuírsela al Greco. Además, el tema, *El Entierro de Cristo*, fue pintado por Ticiano en una forma absolutamente diversa y el cuadro muestra deficiencias de composición que no sería

en el contrato se especifica la clase de madera que debe emplearse; el dorador viene en seguida y después de haber cubierto el tallado con una fina capa de yeso para suavizar las asperezas que aún puede tener, cubre esa capa con otra delgadísima que llaman *sisa* y ofrece un aspecto rojizo; sobre esa preparación se aplica el oro en frío, usando oro legítimo que el batihoja ha reducido a hojas ligerísimas. Una vez que el oro ha sido pegado, se le bruñe con un instrumento de ágata. Es un absurdo hablar de retablos dorados a fuego, pues siendo el grado de fusión del oro sumamente elevado, la madera sobre la cual se aplicara sería indefectiblemente quemada; sólo se doran a fuego los metales. Las estatuas presentan otra técnica: el escultor las termina igualmente en blanco; en seguida son cubiertas con una capa de yeso y sobre él la *sisa* y luego doradas totalmente, salvo la cabeza y las manos, que reciben otro tratamiento; sobre el oro que cubre la figura se graban con un punzón diversos dibujos que han de imitar los bordados y labores de la ropa; en seguida se aplica la pintura cubriendo el oro e imitando las telas; esta técnica se llama estofado, que sólo es legítimo cuando en el fondo del color aparece siempre el dorado fino; indudablemente la palabra estofado ha sido tomada del francés, pues parece una degeneración de *étouffe* o sea paño. El rostro y las manos de la escultura reciben otro tratamiento; en vez de ser dorados se les cubre de yeso y sobre él se aplica pintura 383 que imita el color de la carne; por eso se llama "encarnación"; la encarnación puede ser mate o de pulimiento, según se deje sin brillo o se le obtenga por medio de bruñidores especiales. Esta manera de decorar las estatuas viene desde el siglo XVI y se desarrolló en toda América; pero los núcleos más importantes de trabajo fueron Nueva España, Quito y Guatemala.

NÓMINA DE ESCULTORES BARROCOS

México. Juan de Rojas, Coro de la catedral de México, 1695-1709. Andrés de Roa, 1698, Monumento. Tomás Juárez, 1695. Coro, 1720. Joaquín Rendón, 1695, Coro. Los Ximenes, Catedral de México. Laureano Ramírez, 1688-90. Lucas, el del barrio de Santa Ana, 1688-90. Matías Xuárez, mestizo, 1645.

Guadalajara. Gándara, de 1619 a 1625. Matías de la Cerda, de 1619 a 1625.

Puebla. Juan de Solé González, 1662. Lucas Méndez, 1649. Diego de Cárcamo. Pedro Maldonado, 1688-1690, Retablo de Santo Domingo. Francisco Pinto, 1690, Capilla del Rosario. Pedro García Ferrer. Laureano Ramírez, Retablo de San Francisco Javier, en la iglesia del colegio de San Pedro y San Pablo.

Querétaro. El maestro Francisco Martínez, 1606. Padre fray Sebastián Gallegos, 1630.

Tasco. Pedro de Torrejón, 1634-37.

CAPÍTULO XI

LA PINTURA BARROCA EN MÉXICO

I. INICIACIÓN DEL BARROQUISMO PICTORICO EN MÉXICO

La arquitectura barroca, que tan bien había llegado a representar el espíritu de la Colonia, requiere una pintura especial que esté de acuerdo con el espíritu general de la obra. Esta supeditación de la pintura a otras manifestaciones artísticas hace que en cierto modo desmerezca, pues no debe ser tan vigorosa para atraer ella sola la atención del espectador. En el gran espectáculo es un actor que

tiene que desempeñar su papel de acuerdo con los otros, casi sometiéndose a ellos. El momento era propicio: la mezcla de influencias extrañas produce un arte que no ostenta la luminosidad serena de los tiempos renacentistas, ni tampoco alcanza un poder sugestivo tan vigoroso que pueda sobreponerse a las demás emociones estéticas. Así los artistas producen lo que su inteligencia les permite y se les puede valorar por ella únicamente, pero dentro del conjunto monumental, sus obras siempre se encuentran bien. Llega un momento en que la adaptación de la pintura a los interiores barrocos es tan perfecta, que forma con ellos un conjunto homogéneo y alcanza, entonces quizá, su personalidad más completa; pero esto ocurre a fines del periodo que vamos estudiando al formarse los grandes interiores barrocos.

2. LOS DISCÍPULOS DE SEBASTIÁN DE ARTEAGA

José Juárez, Pedro Ramírez, Baltasar de Echave y Ríoja

No tomamos la palabra discípulo en sentido estricto, sino significando una gran influencia del maestro. El principal discípulo de Arteaga parece haber sido José Juárez. Fue hijo del pintor Luis Juárez, que ya hemos estudiado, y debe haber nacido entre 1615 y 1620, puesto que en 1639 aún era menor de edad. Se casó entre los años de 1639 y 1641, con doña Isabel de Contreras. Del matrimonio nació una hija, Antonia, que el año de 1659 casó con Antonio Rodríguez, pintor, seguramente discípulo de José Juárez. Los hijos de este matrimonio fueron los conocidos pintores Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, que concluyen la dinastía pictórica que había empezado a fines del siglo XVI Luis Juárez. No sabemos cuándo murió José Juárez, pero es de suponerse que su fallecimiento tuvo lugar en el decenio de 1660, de acuerdo con las fechas de sus cuadros.

Las obras de José Juárez son mucho menos abundantes que las de su padre, pero alcanzan una fuerza muy superior a la de él. Asimiló el vigor de claroscuro de su maestro Arteaga, pero no hizo de él el tema principal.

245 Dos maneras aparecen en el arte de este pintor: una de tono suave, de coloración brillante, y otra sombría, de fondos oscuros y profundamente dramática. Como de la primera manera hay que catalogar desde luego la *Sagrada Familia* (1655) que existe en la Academia de Bellas Artes de Puebla, arreglada de Rubens. Las coloraciones son brillantes y recuerdan las pinturas de la época de Echave, aunque existe ya más movimiento en las figuras: el pequeño San Juan Bautista se atreve casi contra el Niño Jesús. Aparecen en esta pintura detalles de mexicanismo verdaderamente deliciosos: una cinta con bordados idéntica a las que usan las indias de México y un cesto con frutos originarios del país.

246 De la misma modalidad es un *San Ildefonso recibiendo la cuna de manos de la Virgen*, obra de gran fuerza que existía en la sacristía de Santo Domingo de México. Al mismo estilo pertenecen los tres cuadros que se conservan en las Galerías de Pintura: la *Adoración de los Reyes*, fechada en 247 1655, y que aunque marca quizás en exceso la influencia de Arteaga en la dureza de los perfiles por el exceso de claroscuro, presenta un colorido brillante y una sabia composición. Lo mismo acontece en la *Aparición de la Virgen a San Francisco*, que existe en el mismo sitio con el grupo de ángeles pintados de un modo verdaderamente celeste. Y también su obra maestra, el gran cuadro que re-
247 presenta a los santos *Justo y Pastor*, de las mismas galerías. En la iglesia franciscana de Texcoco se conserva un gran cuadro que representa el *Cenáculo* y que ha sido atribuido a José Juárez; en caso de ser exacta la atribución, corresponde a esta manera.

248 La segunda modalidad de José Juárez está caracterizada por tres cuadros: el gran *San Lorenzo* que se conserva en la biblioteca de la Escuela de Artes Plásticas; el medio punto que representa el

Calvario, en el templo de la Profesa de México, y una *Adoración de los pastores* en la Academia de Puebla.

Tres obras atribuidas a José Juárez son los grandes lienzos que decoran el cubo de la escalera de la Escuela de Artes Plásticas. Representan milagros del *Beato Salvador de Horta* y se encontraban en el cubo de la escalera que daba acceso a la sala *De profunda* en el convento grande de San Francisco de México. Si son de José Juárez revelan cómo este pintor, a semejanza de sus contemporáneos, supo asimilar las influencias extranjeras, pues proceden directamente de Rubens.

Otro grupo de obras de José Juárez está constituido por aquellas de que sólo existen referencias: Couto cita un *Niño Jesús y San Juan Bautista* que existía en la portería del convento de San Diego, firmado en 1642;¹ *San Alejo* en la Profesa, con el cuadro de *San Justo y San Pastor* que hemos mencionado y que estaba fechado en 1653; *San Francisco a quien se aparece un ángel*, del mismo sitio y que data de 1658 (Couto leyó por error 1698). Revilla menciona una *Vida de Santa Teresa*, propiedad del señor Antonio Gutiérrez Victory.² Ramírez Aparicio menciona en el convento de San Francisco la *Invencción de la Santa Cruz*, *San Lorenzo y los pobres* y *Ananías volviendo la vista a San Pablo*, *Curación del paralítico por San Pedro* y *Martirio de San Sebastián*.³ En el Museo Nacional de México existe un cuadro que representa el *Tránsito de San José*, fechado en 1656.

Estas atribuciones no deben ser tomadas todas a la letra, pues bien sabido es que fácilmente se equivocan los críticos, sobre todo en la época antigua, en que cualquier dato les sirve de asidero para aumentar sus noticias.

Sea como fuere, poseemos bastantes obras auténticas de José Juárez para podernos dar cuenta exacta de su arte: es antes que nada un pintor; no le importa el relato; mientras Echave nos contaría detalladamente cómo fue el martirio de estos pobres niños Justo y Pastor, para José Juárez es simplemente un motivo pictórico: las dos figuras de niños en un interior gris armonioso y alrededor de los cuales vuelan los ángeles maravillosamente dibujados en silueta, que les traen la palma y la corona del martirio. Lo anecdótico, lo narrativo, aun lo sentimental, permanecen al margen; enfrente de este cuadro sólo sentimos una emoción casi sensualmente estética y de un espiritualismo purísimo: pintura.

Así puede decirse que todos los recursos del artista, su dibujo de una precisión inigualada; sus conocimientos de perspectiva y composición; su colorido, dueño de todas las posibilidades, se emplean, en una anticipación verdaderamente prodigiosa, en darnos el sentido de lo que es el arte pictórico puro.

Pedro Ramírez florece en México a mediados del siglo xvii. Desgraciadamente no conocemos nada acerca de su vida; su biografía, pues, es puramente artística.

Couto nos dice que en la Academia existía un *Nacimiento* pintado por Pedro Ramírez; no lo conocimos: entre los cuadros que existían en la sacristía de la iglesia de la Merced de México, Couto observaba semejanzas con el cuadro de la Academia.⁴ Couto observa además que Ceán Bermúdez menciona a un artista Pedro Ramírez que floreció en Sevilla en 1660, y Lucio agrega que Vlaro menciona a un artista del mismo nombre, en su obra acerca de los museos de España.

Gestoso, en su *Diccionario*, nos dice que Pedro Ramírez, pintor sevillano, murió el 3 de diciembre de 1664.⁵ Por otra parte, en el libro de Sarriñana, ya citado, que describe las honras fúnebres de Felipe IV en México, el constructor del túmulo, complicada máquina barroca, se llama también Pedro Ramírez, y si éste es el mismo de quien son las pinturas mexicanas, cosa frecuente, ya que los pintores hacían esa clase de trabajos, no es el pintor sevillano que había muerto dos años antes.

Otras obras de Pedro Ramírez de que tenemos noticia son: en la capilla de la Soledad, de la catedral de México, las que adornan el retablo principal que representan la *Oroación del Huerto*; *Eccce Homo*; *Cáliver de Cristo*; la *Flagelación* y la *Calle de la Amargura*. En la quinceava exposición de Bellas Artes, efectuada en 1871, la *Virgen del Rosario*, propiedad del grabador Campa.

En el Museo Nacional de Historia, el retrato del obispo Juan Bohórquez, firmado en 1653. En el Museo de Guadalajara, un Cristo atado a la columna, que data de 1658, y en el templo de San Miguel de México, *Jesús atendido por los ángeles*, firmado en 1656. Además, su obra maestra: las 249 *Lágrimas de San Pedro*, que fue encontrada en el edificio llamado el Obispado, en Atzacapotzalco, por quien esto escribe, y atribuida a Zurbarán. El investigador Moreno Villa, que en un principio 251 creyó que el cuadro era de Zurbarán, descubrió la firma de Pedro Ramírez.

Por este cuadro y la gran tela de San Miguel de México se puede formar un juicio completo acerca de este artista: es el tipo perfecto del pintor barroco; sus influencias son múltiples; por un lado el vigor de claroscuro que había aprendido de Arteaga; por otro, la suntuosidad de los follajes y los ángeles que nos lleva de la mano a Rubens; por otro, esa delicadeza en los paños del ángel de 250 San Pedro que recuerda la finura como pintaba Zurbarán las telas; indudablemente Pedro Ramírez es el artista más barroco que existe en México.

Baltasar de Echave y Rioja fue, como se ha dicho, el cuarto de los Echave. Nació en México, donde fue bautizado el 30 de octubre de 1632. Se casó con doña Ana del Castillo. En 1665 hace un avalúo de pinturas, y un año después pinta un cuadro, el *Martirio de San Pedro Arbués*, para la 252 Inquisición de México.⁶ La obra se conserva en las Galerías de Pintura y fue trabajada dos veces: en un principio le dieron una estampa para que fuese reproducida y por su labor le habían de pagar cien pesos. Concluyó la obra, pero no fue del gusto de los señores inquisidores, que le negaron la suma convenida, no pagándole sino ochenta. El pintor rehizo totalmente su creación sin tener ya en cuenta la estampa. Los inquisidores, visto el trabajo y que la pintura había sido rehecha y presentaba mejor aspecto, acordaron que se le pagasen dieciocho pesos más. Sea como fuere, el cuadro no es sino una copia del original pintado por Murillo. En las mismas Galerías de Pintura se conser- 253 va el *Entierro de Cristo*, fechado en 1668; en la capilla de San Pedro de la catedral de México, cinco lienzos que representan *Escenas de la vida de Santa Teresa*, y en la sacristía de la catedral de Puebla, dos grandes lienzos: el *Triunfo de la religión* y el *Triunfo de la iglesia*, copiados de Rubens.

Echave murió de cincuenta años, el 14 de enero de 1682. Vivía entonces en la calle que va al Colegio de las Doncellas saliendo de las de San Francisco; fue enterrado en este convento; no hizo testamento, probablemente no tenía de qué.

Es pues la obra de Echave el cuarto, de las más exiguas de nuestros pintores coloniales. Sus dos grandes cuadros de las galerías permiten formarnos juicio exacto acerca de este pintor. Su barroquismo llega al exceso, no se preocupa por el dibujo, por la estructura, busca más bien el efecto; así es este entierro de Cristo, que produce todavía intensa emoción y del cual dice Gillet que es una pintura enérgica, con efectos de antorchas fuliginosas, como algunas telas del Caravaggio, y obstruida de figuras, como el sepulcro de la escuela de Mazzoni y de Begarelli en Módena.⁷ Echave y Rioja merece, sin duda, una monografía.

3. PINTORES SECUNDARIOS DE ESTA ÉPOCA

Es imposible formular una reseña detallada de los artistas menores que florecen en esta época, ya que son muchedumbre. Mencionaré, pues, rápidamente, a los más importantes, aunque sólo sea para dar idea del fecundo movimiento pictórico correspondiente al arte barroco.

Antonio de Alvarado trabajó a fines del siglo xvii. Con José Rodríguez de Carnero colaboró en el arco levantado para el Conde de Paredes en 1680, según nos cuenta don Carlos de Sigüenza y Góngora.⁸ Vivía aún en 1702, cargado de años y miseria. Debe haber fallecido poco tiempo después.

Francisco de Angulo, pintor estimable de quien existen cuadros: *Aparición del Arcángel a San Joaquín* y la *Anunciación a Santa Ana*, bastante vigorosos, fechados en 1687, en el altar mayor de la

capilla de San Miguel Nonoalco en México. Acaso haya sido hijo de Nicolás de Angulo, que florecía veintidós años antes.

Nicolás de Angulo, mencionado como uno de los más famosos artistas de México, en 1666, por el padre Florencia.⁹

Fray Bartolomé de Arenas rindió testimonio en la información acerca del Señor de Santa Teresa, 1679.¹⁰

Fray Diego Becerra, franciscano, que profesó en Puebla el 6 de enero de 1640 y que trabajó en diversas obras de la Nueva España. En Puebla, su ciudad natal, existían pinturas suyas en los conventos de San Agustín y San Francisco, y otras más importantes en la portería y capillas exteriores del convento grande de México, realizadas en 1648.¹¹ Quizás los únicos cuadros que se conservan de este artista son los que existen en el convento de San Agustín de Morelia, firmados, y de los cuales da, además, noticia fray Matías de Escobar.¹² El cronista fija la fecha de 1682 para esos cuadros que representan *Pasajes de la vida de San Agustín*.

Juan Becerra hizo un aprecio en 1688, y existe de su mano un *San Juan de la Cruz* en la sacristía del convento del Carmen en Villa Obregón, D. F. Es cuadro de color sombrío y factura vigorosa.

Nicolás Becerra floreció a fines del siglo xvii, pues Couto cita un cuadro, *San Luquecio*, que existía en el Hospital de Terceros, fechado en 1693.

José del Castillo parece ser el artista que se casó en Puebla el 28 de abril de 1686 con Inés de Ávila¹³ y se dice que sus pinturas decoraban el convento de San Francisco de esa ciudad. En Tasco existe una *Virgen de Belén* firmada por él, que parece copia de un cuadro italiano, y otra semejante se conserva en las Galerías de Pintura; en una colección privada existía otro cuadro: la *Virgen con Santa Catarina y San Juan Bautista*, de factura igualmente italiana.

Tomás Conrado. Lo cita el padre Florencia entre los que dictaminaron acerca del lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe en 1666.¹⁴ Ignoro si sería el hijo de Gaspar Conrado, pintor poblano anterior en algunos años.

Nicolás de Fuen-Labrada, artista que figuró en el dictamen antes mencionado.¹⁵

Juan de Herrera, autor de los pequeños cuadros que adornan la capilla de las Reliquias de la catedral de México, firmados en 1698. Representan mártires y son obras estimables y graciosas. Todos los escritores han confundido a este artista con Alonso López de Herrera, y así han atribuido al primero el dictado de "El Divino", cosa que resulta inexplicable en vista de estos cuadritos que nada más son estimables. La aclaración de que tal dictado se aplicó a Alonso López de Herrera viene a explicar perfectamente el asunto.

Sebastián López Dávalos dictaminó en 1666 acerca del lienzo guadalupano, como dice Florencia.¹⁶ Conservamos de él ocho cuadros que representan escenas del *Martirio de San Cosme y San Damián*, en la capilla consagrada a estos santos en la catedral de México. Son obras bastante bien logradas, muy características de esta época, y una de ellas aparece firmada.

Antonio Rodríguez. Hemos dicho ya que fue discípulo de José Juárez y se casó con su hija Antonia el 8 de septiembre de 1659. No sabemos cuándo murió, pero es de presumirse que alcanzó el final del siglo xvii, educando a sus hijos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez. Antonio Rodríguez es un pintor aún estimable; conserva de su maestro el decoro del arte y la severidad de sus figuras. Existen bastantes obras de este artista: en las Galerías de Pintura, tres: *Santo Tomás de Aquino*, *Santo Tomás de Villanueva* (1665) y *San Agustín*; en la parroquia de Coyoacán un *San Antonio*; en la sacristía del templo de Churubusco un gran lienzo con las *Ánimas del Purgatorio*, de gran valor y aliento. En el templo de la Profesa varias telas firmadas por él, y en algunos otros sitios suelen encontrarse más pinturas suyas. El arte de Antonio Rodríguez representa la transición entre la pintura de los grandes maestros y el comienzo del siglo xviii, en que el arte pictórico se ve supeditado a diversas influencias y necesidades y va perdiendo

do poco a poco su decoro, hasta llegar a ser completamente deleznable. Los hijos de Antonio Rodríguez, Juan y Nicolás, observaron en su primera época el arte del padre, severo, de dibujo preciso, construcción cuidada; más tarde, por influencia de Correa y Villalpando, adoptaron el nuevo estilo de que hablaremos después.

José Rodríguez de Carnero. Nació en México y su padre, Nicolás Rodríguez Carnero, también era pintor; se casó tres veces y uno de sus hijos, Domingo, cultivó el mismo arte. Murió en Puebla el 17 de septiembre de 1725.¹⁷

José Rodríguez de Carnero trabajó en México, en donde levantó en 1680, en colaboración con Antonio de Alvarado, el arco que el Ayuntamiento erigió a la entrada del virrey Conde de Paredes, descrito por don Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Teatro de Virtudes Políticas*. En 1681 aparece con Antonio Rodríguez, de quien ya hemos hablado, solicitando se les dé traslado de las ordenanzas antiguas de pintura, lo que indica que ocupaba cierta posición preeminente en esa época.

Sus obras más interesantes se conservan en Puebla, donde pasó el fin de su vida: en el templo de la Concordia, cuatro grandes cuadros firmados en 1693, que representan a *Santa Margarita*, *Santa Bárbara*, *Dolores de la Virgen* y *San José*; pero los más importantes son los que adornan la famosísima capilla del Rosario. En ellos, como en tantos otros artistas de México y de Puebla, aparecen dos estilos bien marcados, pues los que se encuentran en la nave de la capilla con *Escenas de la vida de la Virgen*, son de tono sombrío, quizás en exceso, en tanto que la *Anunciación de María* y la *Institución del Rosario*, que están en los brazos del crucero, son de una entonación azul claro, luminosa, y recuerdan, a no dudarlo, la gran *Anunciación de la Virgen* de Pedro García Ferrer, en el altar de los Reyes de la catedral. Otra obra secundaria de este artista se encuentra en la sacristía del templo de la Compañía de Puebla y representa el *Triunfo de los Jentiles*.

Juan Salguero aparece entre los pintores que dictaminaron acerca de la *Virgen de Guadalupe* en 1666.¹⁸ Conocemos tres obras de este artista: el retrato del *Arzobispo don Juan Sáenz de Mañozca* en el Tesoro de la catedral de México; *San Elías y el Carro de Fuego* en el Museo Nacional y el *Tránsito de Santa Teresa* en el convento de Churubusco. Estas obras nos revelan a un artista estimable, pero no de grandes vuelos.

Bernabé Sánchez floreció por los años de 1684, fecha en que hizo un aprecio de pintura, y existen dos telas firmadas por él en el convento de San Bernardino de Tasco, Guerrero, que, aunque no sean obras excelentes, revelan aún un pintor apreciable.¹⁹

Juan Sánchez Salmerón, artista muy desigual, que aparece desde 1666 dictaminando con otros artistas acerca de la *Virgen de Guadalupe*.²⁰ En 1679 colaboró en el estudio acerca del Señor de Santa Teresa con Bartolomé de Arenas, como hemos dicho antes. Existen abundantes obras de Sánchez Salmerón; las más importantes son tres que pertenecen al Tesoro de la catedral de México: la *Aparición del Arcángel a San Joaquín*, la *Purísima*, *San Joaquín y Santa Ana* y el *Nacimiento de la Virgen*; en Tulancingo, Hidalgo, en una capilla de la catedral, el *Exposorio* y una *Sagrada Familia*. En el Museo del Hospital de Jesús de la ciudad de México, un gran cuadro de la *Sagrada Familia* con *Santa Ana y San Joaquín*, con reminiscencias de la pintura anterior; en el templo franciscano de Tlalmanalco, Estado de México, dos tablas que revelan su estilo aun sin estar firmadas: *Sagrada Familia con Gloria* y la *Virgen con San Joaquín y Santa Ana*; en el catálogo de la Colección Barrón aparecen dos cuadros suyos: *San Pedro en la Prisión* y *San Juan Evangelista*. Finalmente, en el claustro alto del convento franciscano de Xochimilco, D. F., un pequeño cuadro que representa el *Juicio Final*, y es de sumo interés para la historia de nuestras artes plásticas, pues aunque aparece como copia de uno semejante que existe en la sacristía del templo de Loreto de México, no es sino reproducción de la misma obra, hecha por el pintor francés Cousin.²¹ Sánchez Salmerón revela un eclecticismo curioso; independientemente de las obras suyas que demuestran indiscutible personalidad, se somete a los caprichos del cliente, produciendo pinturas más variadas.

José de Villegas florece en 1675, pues en ese año el bachiller Bernardino Suárez colocó a su hijo, Juan Suárez Calderón, como aprendiz del arte de pintar, con el maestro José de Villegas.²² Conservamos un buen cuadro firmado por José de Villegas; representa la *Crucifixión* y se encuentra en el arco de la bóveda del lado del Evangelio de la capilla de las Reliquias de la catedral de México. Es obra vigorosa y revela una verdadera personalidad.

Antonio Alonso de Zárate, mencionado por el padre Florencia entre los más notables artistas de su época, que en 1676 dictaminaron acerca de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.²³

4. APOGEO DEL BARROQUISMO PICTÓRICO Y FORMACIÓN DE UN ESTILO TÍPICO

Juan Correa y Cristóbal de Villalpando; Juan y Nicolás Rodríguez Juárez

Los artistas que hemos estudiado se mueven ya dentro de un ambiente completamente barroco, pero ese barroquismo puede reducirse en esencia a las diversas modalidades pictóricas que se sumaban para formar un conjunto heterogéneo. Desde Arteaga aparecen dos modalidades en los pintores: una sobria, adusta, que quizá provenga de la *Incredulidad de Santo Tomás*; otra luminosa, de colores brillantes, que no venía a ser sino la continuación del arte renacentista de los Echave y López de Herrera. Pero hacia fines del siglo XVII aparece un nuevo estilo que, si no fue causado, por lo menos se encuentra en íntima armonía con el barroco de suntuosos interiores que se elaboran en la Nueva España. Los corifeos principales de este arte fueron Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, y a ellos los siguieron, aunque con cierta timidez los dos Rodríguez Juárez, Juan y Nicolás. Esta pintura se puede caracterizar del siguiente modo: es luminosa, prefiere las entonaciones doradas, gusta de los paisajes otoñales azulesos o rojizos, pero siempre llenos de gran suntuosidad. Las figuras del cuadro no son lo más importante de la obra: se les descuida, a veces voluntariamente, para someterlas al conjunto de la decoración; es una pintura eminentemente decorativa.

Esto no quiere decir que los artistas que hemos mencionado se dediquen únicamente a este estilo, sin que conserven la modalidad severa de sus antecesores.

Pero antes de estudiar la personalidad de estos artífices debemos decir algo acerca de las *Ordenanzas del Arte de la Pintura* que fueron promulgadas en 1687 y que constituyen un nuevo documento para la historia del arte pictórico.

Hemos visto en partes anteriores de nuestra historia, que a mediados del siglo XVI los pintores buscaron protección organizándose en gremio y pidiendo ordenanzas, que fueron promulgadas en 1557. Estas viejas ordenanzas cayeron en desuso, y así puede decirse que el Siglo de Oro de nuestra pintura, de Pereyris a José Juárez, se movió fuera de las ordenanzas. Cuando los pintores presentan su escrito en 1681 para solicitar que se les expidan nuevas ordenanzas, dicen que las antiguas "ha mucho tiempo que no se usan", es decir, que habían sido olvidadas. Si a mediados del siglo XVI la intervención de la iglesia amenazaba a los pintores en su íntima libertad, es ahora la abundancia de artistas la que causa que los más principales se agrupen y soliciten nuevas ordenanzas. Los pintores que solicitaron, a nombre de sus compañeros, esa disposición, fueron: José Rodríguez de Carnero y Antonio Rodríguez. Los mismos artistas formularon sus ordenanzas sacando de las antiguas las disposiciones que les convenían y rechazando aquellas que habían pasado de moda; por ejemplo, no se habla ya de pintura al fresco.

Constan las nuevas ordenanzas de dieciséis artículos que pueden dividirse en tres grupos: los que fijan condiciones de técnica que corresponden a los números IV, V y IX; los de índole administrativa: I, II, III, VI, VII, VIII, X, XIII, XIV y XV, y los que se ocupan en limitar las actividades de cada oficio, es decir, de pintor y dorador, que son los artículos XI, XII y XVI.

La base del sistema consiste, como en el siglo XVI y como para todos los gremios, en un examen realizado por los alcaldes o veedores, mediante el cual se obtenía la carta de examen, o sea el título de maestro del arte de pintor.

La ordenanza IV es la que resume el conjunto de conocimientos que deberían exigirse al solicitante. No se divide a los artistas en grandes grupos, como en el siglo XVI, sino que se trata de un solo oficio, a causa de que era una sola la clase de pintura que se usaba: la pintura al óleo. Se exige que sepa preparar lienzos, tablas y láminas; que conozca dibujo, escorzos, colores, trapos sueltos y combinados, sombras, medios tonos y oscuros.

Además ordena que se haga "un cuadro de tres varas de alto donde concurren diferentes rostros y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos, obrando y dando razón de la proporción, posición o situación de cada figura, de sus colores, luz y perspectiva, dando razón y executando arquitectura, flores, paisajes, animales, frutas y verduras".

Las ordenanzas administrativas son semejantes en todo a las de los demás gremios: elección de veedores, asistencia a la fiesta, examen de las obras pintadas, y se agrega una disposición importante: que ningún pintor que no sea maestro examinado pueda intervenir en avalúos de pintura. Esta ordenanza era de interés pecuniario para los artistas, pues les producía buenos honorarios y a nosotros nos ha permitido conocer los nombres de muchos artífices que formularon avalúos de pintura en juicios testamentarios. Las ordenanzas fueron aprobadas, excepto una que prohibía que los indios formasen parte del gremio, y otra que permitía vender imágenes en almoneda pública.

Juan Correa. No conocemos detalles biográficos acerca de Juan Correa, y así sólo podemos asegurar que trabajó de 1674 hasta ya bien entrado el siglo XVIII, por lo menos 1739. Un dato interesante parece indicarnos que Correa pasó a Guatemala en los últimos años de su vida, pues se encuentran en aquel país obras firmadas por él en estas fechas extremas, o más bien que sus cuadros fueron exportados allí como los de Villalpando.²⁴

Sea como fuere, sabemos que en 1674 realiza un aprecio de pintura, en 1676 otro, y continúa con estas actividades hasta principios del siglo XVIII. La lista de sus cuadros es numerosísima, y sólo vamos a señalar los principales, ya que, como todos los artistas de gran fecundidad, no fue uniforme en el mérito de su obra: algunos hay que parecen indignos de la firma que llevan. El más antiguo que conozco, es un *San Francisco a quien se aparece el Niño Jesús*, fechado en 1675, que existe en la sacristía del templo de San Diego en Aguascalientes. Es tela aceptable aunque de coloración un tanto cenicienta. Allí mismo otro cuadro mejor, *Escena de la vida de San Francisco*, de 1681; del mismo año, un gran *Calvario*, que existe en la colección de un particular en Budapest, y de la propia fecha las tablas de la *Vida de la Virgen*, que se conservan en el retablo de la capilla del Rosario en la parroquia de Atzacapotzalco. De 1689 y 1691 datan los dos grandes cuadros que decoran la sacristía de la catedral de México y representan la *Asunción de la Virgen* y la *Entrada de Jesús a Jerusalén*. Fueron pintados al mismo tiempo que Cristóbal de Villalpando ejecutaba los otros dos cuadros. En el mismo templo se levanta un gran cuadro, *El Apocalipsis*, formando respaldo al altar del Perdón y con vista al coro. Sin indicar fecha, aunque firmadas, existen las siguientes obras: En las Galerías de Pintura, *Santa Catarina*, *Dolorosa*, *Coro de Ángeles* y *Magdalena*; en el templo de Tepotzotlán, *Adán y Eva arrojados del Paraíso*, la *Anunciación* y *San Nicolás Obispo*. En San Miguel de Allende se conservan bastantes telas suyas, así en templos de la ciudad como en la sacristía del santuario de Atotonilco. En el Museo de Arte de la ciudad de Filadelfia, dos cuadros de su última época, que representan a los arcángeles *San Gabriel* y *San Miguel*, fechados en 1739.

Una *Santa Teresa* de la capilla de San Miguel Nonoalco revela en tal forma el estilo de Antonio Rodríguez, que casi puede sostenerse que fue discípulo suyo, aunque ese estilo sobrio y vigoroso fue común a todos los pintores de su época, por lo que esta afirmación necesita confirmarse documentalmente.

Juan Correa aparece como un pintor muy desigual, ya lo observamos. Se ve que la necesidad del trabajo mueve su mano y que, aunque sus conocimientos son de una solidez extraordinaria, la prisa, la urgencia de llenar superficies enormes de tela con su pintura, hace que no alcance siempre el mismo elevado nivel. Aparecen en él, como en todos los artistas de este grupo, dos estilos, ya lo hemos dicho: por una parte es la misma pintura severa que viene desde Arteaga, por otra es ya el arte luminoso que procura adaptarse a los interiores barrocos. Así son sus cuadros de la sacristía de la catedral de México, así es su *Juicio Final* en el coro del mismo templo. Si la arquitectura de interiores trataba de ofrecernos un trasunto de la Gloria, el arte pictórico debía subrayar este esfuerzo con sus obras de coloración brillante, de tonos dorados que no desmerecían dentro del oro de las tallas y de los relieves; además había que buscar, sobre todo, el ambiente; la luminosidad, para que los cuadros no constituyesen manchas sombrías en aquellos interiores de oro. Y lo logra admirablemente Correa, como lo logran sus compañeros, y nos ofrecen así una pintura ligera, graciosa, en que las figuras se mueven en ambientes temblorosos y brillantes. Quizá, si buscamos en España un paralelo a este arte, difícilmente podremos encontrarlo, como tampoco encontraremos un barroco suntuoso semejante a nuestro barroco de la capilla del Rosario de Puebla. Llegamos, pues, a una crisis máxima del arte mexicano; no por sus debilidades, pues aunque nuestro pintor no puede ser comparado con los grandes maestros de mediados del siglo, vale por la personalidad nueva que revela, por el espíritu de creación que en él aparece y que traduce, a no dudarlo, el afán de la Nueva España por crear un arte suyo, que si arrancaba como descendiente del de la metrópoli, había logrado su personalidad propia, inconfundible y única.

Cristóbal de Villalpando. La figura de Cristóbal de Villalpando es de sumo interés en la historia de nuestra pintura colonial. A la inversa de lo que nos acontece con Correa, conservamos algunos datos biográficos acerca de este pintor. Sabemos que se casó en México el 2 de junio de 1669 con María de Mendoza, hija de Diego de Mendoza y Margarita Corcuera. El señor Pérez Salazar sospecha que este Diego Mendoza era un pintor poblano que florecía en aquella ciudad por los años de 1685 y que acaso fue el padre del artista llamado don Miguel de Mendoza, que supone también poblano, aunque en realidad fue de Oaxaca, como veremos a su tiempo. Por la fecha de su matrimonio se ha supuesto que nació veinte años antes, pero sin fundamento alguno. Debe suponerse que nació alrededor de esta fecha, si se acepta que tenía de veinte a veinticinco años cuando contrajo matrimonio: 1644-49. Tuvo dos hijos: Carlos, que nació en agosto de 1680 y fue bautizado el día 30 del mismo mes por Baltasar de Echave y Rioja como padrino, lo cual nos indica que es posible que haya sido el maestro de Villalpando, y Cristóbal, que vino al mundo el 5 de febrero de 1690.

Cristóbal de Villalpando fue un pintor más fecundo que el mismo Correa, y sus obras presentan el mismo defecto de desigualdad que caracteriza a su amigo. Para la sacristía de la catedral de México trabajó dos grandes cuadros mientras Correa hacía otros dos; los de Villalpando representan *la Iglesia Militante* y *la Iglesia Triunfante* y fueron ejecutados, según los recibos del pintor, del 1º de octubre de 1684 al 19 de junio de 1685.²⁵ La cúpula de la capilla de los Reyes de la catedral de Puebla está pintada por él al óleo; debe suponerse que este trabajo fue hecho antes de 1692, en que murió el canónigo Castillo, que fue quien tuvo interés en la obra.²⁶ El 14 de octubre de 1702 se formuló el contrato para la pintura del arco que levantó la catedral de México a la entrada del virrey Alburquerque, por trescientos ochenta pesos; las poesías las escribió el licenciado don Francisco Ayerra Santa María. Se comenzó a instalar el arco el día 5 de diciembre y las pinturas representaban la historia de Aquiles, en tanto que el arco levantado por el Ayuntamiento tenía la fábula de Júpiter y otros dioses; pero desgraciadamente no sabemos qué pintor lo hizo.²⁷ En 1709 apreció las pinturas de don José Bueno Basori, y es indudable que intervino en muchas actividades relacionadas con su profesión. Murió el 20 de agosto de 1714; vivía en la calle de la Concepción y había ya enviudado; lo enterraron en el templo de San Agustín.

Además de las obras ya citadas de Villalpando, hay que consignar las siguientes que se conservan: en la catedral de Puebla, un medio punto fechado en 1683 que representa el pasaje de la *Transfiguración y la serpiente de metal*; en el Colegio del Estado de la misma ciudad, dos telas magníficas: *San Ignacio y San Francisco Javier*; en la colección Cabrera de Puebla se citan una *Presentación de la Virgen* y unos *Desposorios*,²⁶ y en Cholula, en la Parroquia, un *San Miguel*. En el Colegio de Tepotzotlán, veintidós telas que representan la *Vida de San Ignacio*; en el Museo de Guadalupe, cerca de Zacatecas, una *Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín*; en Guadalajara, en el Museo local, *José saliendo de la cisterna* y el *Triunfo de la Eucaristía*, que al parecer es copia de Rubens. En el Carmen de San Ángel, *Santa Teresa orando*; la *Oración del Huerto*, *Ecce-Hommo*, la *Flagelación* y *San Juan de la Cruz*. En el Museo Religioso anexo a la catedral de México, cuatro cuadros magníficos: la *Anunciación*, *El Desposorio*, la *Huida a Egipto* y la *Adoración de los Pastores*; en Atzacapotzalco, en la antigua iglesia de los dominicos, un retablo dedicado a *Santa Teresa* con cuadros firmados por nuestro artista. Según Couto, los claustros de San Francisco estaban decorados con cuadros de Villalpando que representaban *Escenas de la Pasión*, y en el templo de la Profesa de México, verdadero museo de pinturas, existen algunas de las mejores obras de este pintor: la *Muerte de Tobías*, *Santa Teresa recibiendo el hábito de manos de la Virgen*, el *Sermón de la Montaña* y otros.

En el Museo Nacional de Guatemala existen quince magníficos cuadros con la *Vida de San Francisco* que decoraron los claustros del convento franciscano de la Antigua y que por mucho tiempo fueron atribuidos a un Francisco de Villalpando imaginario;²⁷ proceden de la mejor época del artista y nos enseñan cómo había crecido su prestigio.

Presenta Villalpando la misma desigualdad de obras que encontramos en Correa y que se debe indudablemente a la urgencia con que el artista se veía obligado a trabajar. La necesidad de pinturas para las decoraciones de interiores barrocos hacía que el pintor no tuviese tranquilidad y el tiempo necesario para meditar sus obras. Pero puede notarse en la serie de pinturas que hemos reseñado, que aparecen dos modalidades perfectamente definidas, como en Correa y algunos otros pintores anteriores: una es sombría, de tonos oscuros, de figuras bien construidas, en tanto que la otra es ligera, luminosa, de fondos dorados en que las figuras se mueven dentro de una gracia incomparable. No podemos definir quién fue el autor de esta modalidad barroca que se adaptaba de modo tan admirable a la arquitectura del tiempo. Más que sostener que el autor fuera Correa o Villalpando, debe suponerse que fue una necesidad marcada por el estilo arquitectónico la que hizo surgir esta nueva modalidad que se unificaba perfectamente con los interiores luminosos, desbordantes de oro y tallados policromos. A pesar de la desigualdad del arte de Villalpando, dejó obras bastante numerosas para colocarlo en lugar preferente, ya que su arte es ágil, su pincel gracioso, su imaginación ligera y su paleta luminosa. Así, algunas de sus pinturas necesitan figurar, por fuerza, en una historia del arte mexicano, junto a su inseparable amigo Correa.

Si los dos pintores que hemos estudiado parecen ser los introductores de este nuevo estilo pictórico, hay otros dos que son dignos continuadores suyos y que constituyen igualmente una pareja en un tiempo inseparable y después desbaratada por la muerte: me refiero a Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Ya hemos dicho que estos artistas fueron hijos de Antonio Rodríguez y Antonia Juárez y por tanto nietos del gran artífice José Juárez y bisnietos del discípulo de Echave Orio, llamado Luis Juárez. Completan, pues, una dinastía entera que va de principios del siglo xvii hasta bien entrado el siglo xviii.

Nicolás Rodríguez Juárez. Nació en México, donde fue bautizado el 5 de enero de 1667. Estudió con su padre desde muy joven y sus obras más antiguas se confunden con las de Antonio Rodríguez. A los 21 años de edad, el 8 de septiembre de 1688, se casó con doña Josefa Ruiz Guerra. De su matrimonio no tuvo sino una hija, María, que se casó el 16 de febrero de 1721 con don Miguel de Contreras Villegas. El pintor era ya viudo y había tomado órdenes: era presbítero.

De sus actividades profesionales conservamos pocas noticias: en 1699 formuló el avalúo de los cuadros que fueron de don Francisco Antonio Morantes Guerrero; en 1722 los de la testamentaria de don Domingo de Cuevas y Sandoval; en 1721 ó 22, inspeccionó con su hermano Juan y con el pintor Antonio de Torres la tela de Nuestra Señora de Guadalupe; en 1734 fue autor del carro y loa de los cereros, confiteros y tintoreros para las festividades que tuvieron lugar con motivo de la captura de Orán.²⁰ Dos años más tarde, el 10 de julio de 1734, falleció en su casa de la calle del Amor de Dios; fue enterrado en el templo de San Agustín con ceremonia de cuerpo presente.

Nicolás Rodríguez Juárez fue un artista bastante fecundo, aunque menos que su hermano Juan, 266 y presenta, como otros pintores que ya hemos estudiado, dos estilos perfectamente definidos; el primero es sobrio, adusto, con fondos oscuros y tonalidades sombrías. En esto el artista se asemeja extraordinariamente al arte de su padre Antonio Rodríguez, como ya dijimos. El otro es claro, luminoso, seguramente debido a imitación de las obras posteriores de Correa y Villalpando. En la primera modalidad tenemos el *Profeta Isaías*, firmado en 1690 en el templo de la Profesa de México, que hace pareja al *Profeta Elías*, firmado por su padre Antonio Rodríguez. De la misma fecha, una *Santa Gertrudis* que existía en las Galerías de Pintura.²¹ En la colección Alcázar del Museo Nacional de Historia, una *Santa Teresa* con dos ángeles, fechada en 1692, y de 1695 data el magnífico *Retrato del Marqués de Santa Cruz* que existe en las Galerías de Pintura. De su segunda modalidad encontramos una *Magdalena Penitente*, de 1718, en el Museo de Historia, y un *San Cristóbalón*, de 1722, en el antiguo Colegio de Guadalupe, cerca de Zacatecas.

Pinturas suyas sin fecha son más abundantes: en el antiguo convento de la Merced de México existía un cuadro que representaba el bautismo de Maxiscatzin por el Padre Olmedo.²² En la catedral de México, muchas telas suyas: en la capilla de la Antigua, el *Nacimiento de la Virgen*, su *Presentación en el Templo* y tres retratos: *Benedicto VIII*, el *Arzobispo Vizarrón* y *Felipe V*. En el Museo de Historia otros tres retratos de los virreyes *Montañez* y *Albuquerque segundo*, y el de don *Pedro Gutiérrez de Pisa*. En el convento de Santo Domingo de Atzacapotzalco, dos telas: *San Miguel Arcángel* y la *Anunciación a Santa Ana*; en colecciones particulares, la *Virgen del Rosario*, la *Imagen de la Virgen*, un *Santo Niño*, y en el catálogo de la colección Barrón aparece un *San Gil Abad*. En los Estados de la República se encuentran bastantes obras; conozco únicamente, además del ya citado cuadro de Zacatecas, un *San Felipe de Jesús* en la sacristía de San Diego en Aguascalientes, y dos cuadros en el Museo de Guadalajara: *San Sebastián* y *San Mateo*.

Es curioso observar que los críticos españoles lo tomaron por pintor español, pues así lo cita Gestoso en su *Diccionario*,²³ al mencionar una *Magdalena Penitente* que poseía don Luis de Mendoza, vecino de Mairena del Alcor.

Nicolás Rodríguez Juárez aparece como un severo artista y su obra es menos desigual que la de otros pintores de su tiempo. Recuerda, y así es como a nosotros nos agrada, el arte severo de fines del siglo xvii que su padre Antonio Rodríguez había cultivado intensamente y que es como una prolongación del arte del Siglo de Oro que le enseñara su suegro el gran José Juárez. Parece menos veleidoso que su hermano Juan, pero indudablemente estaba dotado de facultades inferiores. Su figura es de las más atrayentes y simpáticas de esta época.

Juan Rodríguez Juárez nació en México, donde fue bautizado el 14 de julio de 1675; era, pues, ocho años menor que su hermano Nicolás. Recibió las enseñanzas de su padre y las aprovechó tan bien que ya en 1694, es decir, a los diecinueve años de edad, firma un cuadro: la *Imagen de Nuestra Señora de San Juan*. Se casó, no sabemos en qué fecha, con doña Juana Montes de Oca, y sólo tuvo un hijo, Francisco José, que nació en la capital el 13 de mayo de 1717. En 1701 pintó un retrato de Felipe V para la jura de este rey, "de cuerpo entero, vestido a la española, con golilla y cabos bordados sobre fondo negro, recamadas las entre franjas de oro, el sacro collar del Toyzón pendiente..."²⁴ Intervino, como ya dijimos, en la inspección que su hermano Nicolás y Antonio de To-

rres realizaron de la imagen original de la Virgen de Guadalupe; formuló avalúos de pinturas en 1726 y en 1727. El 14 de enero de 1728 falleció en su casa, que se encontraba enfrente del Arzobispado; se le enterró en la catedral.

Las obras de Juan Rodríguez Juárez son más abundantes que las de su hermano Nicolás y revelan un talento mayor, aunque son, como aquéllas, desiguales. No creo que exista una relación completa de sus obras; las que yo conozco son las siguientes: la *Vida de la Virgen*, serie muy numerosa, para el Seminario de Tepotzotlán. En Querétaro se veían tres series de cuadros: en San Francisco, la vida de este santo, y la de San Antonio de Padua; en la Congregación, la *Vida de San Pedro*.²⁶⁴

Sus cuadros fechados son escasos; entre ellos hay que mencionar, aparte del ya citado, el *Retrato de don Juan de Escalante y Colombres*, de 1697, y acaso el de don Manuel de los mismos apellidos; de 1714, el *Retrato del Arzobispo Lanciego y Eguluz* que existe en la catedral de México, magnífico de realismo y color; de 1720, la *Educación de la Virgen*, del Museo de Guadalajara, y de la misma fecha, la *Anunciación* y acaso los compañeros de este cuadro, o sean la *Transfiguración* y la *Tempestad en la barca*, del templo de la Profesa de México; de 1724, un *San José* en la capilla de la Antigua en la catedral de México, y entre 1718 y 1728, en que el artista falleció, las telas que adornan el altar de los Reyes de la propia catedral: la *Anunciación* y la *Adoración de los Reyes*, de gran tamaño, y la *Vida de la Virgen*, que adornan los retablos laterales y que están firmadas por él en 1726. El boceto del cuadro de la Adoración de los Reyes existe en las Galerías de Pintura con otras dos pinturas magníficas del artista: *San Juan de Dios* y *Auto-retrato*. Otras obras de Juan Rodríguez Juárez, no fechadas, son: en el Museo Nacional de Historia, los retratos de los virreyes *Marqués de Casa fuerte* y *Duque de Linares*. En la colección *Bush* existía un *San Juan de Dios* y un *San Francisco de Paula* mediocre, y en el catálogo de la colección Barrón aparecen dos cuadros, *San Miguel* y la *Anunciación*; finalmente, en una colección particular he visto una *Virgen de Guadalupe* con las apariciones, verdaderamente magnífica. En el exterior del coro de la catedral de Puebla, dos cuadros que conceptúo como los mejores del artista, con *Escenas de la Vida de San Ignacio de Loyola*.

Juan Rodríguez Juárez puede ser considerado como el último gran pintor de la Colonia. Sufrió ya la influencia de Murillo y la asimiló en sus obras; pero conservó todavía el decoro y dignidad de su arte. Algunas de sus pinturas pueden pasar todavía por obras maestras dignas del siglo en que nació; otras son inferiores, desiguales; presentan la urgencia del trabajo y la debilidad de técnica correlativa; pero siempre se encuentra en su fondo una dignidad y un decoro que muy poco tiempo después vamos a ver que desaparece. También presentó los dos estilos de Correa y Villalpando, aunque no en una forma tan decidida como en estos artistas. Su figura viene a ser, pues, la última en el grupo de los grandes artistas barrocos, para dar lugar más tarde a los pintores contemporáneos del arte churrigueresco, que, a pesar de su innegable talento y habilidad artística, desmerecieron grandemente, acaso por la decadencia del arte pictórico en esta época.

5. ASTROS DE SEGUNDA MAGNITUD

Alrededor de las figuras prominentes que hemos estudiado, florece un grupo de artistas secundarios cuyos nombres deben ser consignados, pues aunque su arte no es de primera fila, florecen en la misma época y contribuyen a formar el conjunto de las obras pictóricas de ella. Además, como cada día aparecen nuevas pinturas que corresponden a este tiempo, es necesario mencionarlás a fin de que se vaya completando la historia de nuestro arte. Sin embargo, son tan numerosos, que por fuerza tenemos que hacer una selección, mencionando sólo a los más importantes; de no hacerlo así, nuestro catálogo sería copiosísimo.