

LÁZARO GILA MEDINA: LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA NUEVA ESPAÑA, EN HISTORIA DEL ARTE EN IBEROAMÉRICA Y FILIPINAS. MATERIALES DIDÁCTICOS. III. ARTES PLÁSTICAS. SERIE MAYOR. MANUALES. SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA, 2005.

1. INTRODUCCIÓN

Con fines pedagógicos dividiremos el estudio de las artes plásticas de la época virreinal en México en dos periodos. El primero, que arranca con la conquista y los procesos de aculturación y evangelización, lo podemos dar por concluido en el primer tercio del Siglo XVII. Estilísticamente se corresponde con el renacimiento y el manierismo, de larga proyección y desarrollo en la Nueva España, así como con un primer barroco, donde perviven en gran medida los ideales manieristas, junto a la aparición tímidamente de la pintura tenebrista, de escasa fortuna, aunque pronto manifestado en obras y artistas señeros, que escapan a este primer periodo para ser el prolegómeno del siguiente.

El segundo periodo que llega hasta el mismo momento de la Independencia, en el primer cuarto del Siglo XIX, es una época de gran esplendor artístico en todos los campos. Así tras un breve momento tenebrista, el pleno barroco, pletórico de luces y formas triunfa con unas connotaciones muy particulares, fruto de las especiales condiciones económicas, ideológicas y religiosas en que se desenvuelve la sociedad novohispana. Por otro lado, la fundación de la Academia de San Carlos, a finales del Setecientos, será la propulsora de la vuelta a los ideales clasicistas, siendo la figura de Tolsá quizás su más genuino representante.

Volviendo al siglo XVI, a los inicios históricos de este tema, hemos de señalar que nos encontramos con uno de los capítulos más emblemáticos y originales de todo el arte virreinal. Si bien, hay que señalar a priori, que existe una gran desventaja de la escultura en favor de los retablos y especialmente de la pintura, que hasta ahora ha sido la más valorada y estudiada. Y es que, en gran medida, las mejores realizaciones escultóricas, ya desde el siglo XVI, están unidas a grandes proyectos y conjuntos arquitectónicos —portadas— o retablísticos. De ahí que al formar parte de ese gran todo la imagen pierda parte de su individualidad en favor del conjunto en que se integra. No obstante, la imagen de bulto redondo, de gran tradición en el mundo prehispánico, está presente desde los mismos comienzos de la evangelización por su gran valor catequético

y devocional, bien a través de obras importadas, o debidas a artistas emigrados desde la metrópoli o de maestros locales, ya cristianizados, y orientados por los religiosos.

Siguiendo este orden de significación, en primer lugar nos centraremos en la pintura, comenzando, necesariamente, por ese gran capítulo, cada vez mejor representado en calidad y cantidad que es la pintura mural, para, a continuación, detenernos en las restantes manifestaciones anunciadas —pintura de caballete, escultura y los retablos-. No sin antes señalar, muy brevemente, algunas consideraciones sobre los tipos de materiales, fuentes de inspiración, temáticas más usuales, condiciones sociolaborales de los artistas o técnicas.

2. CATEQUIZACIÓN Y PINTURA MURAL

Desde los mismos comienzos de la evangelización las artes plásticas, en especial la pintura y escultura, están presentes en la Nueva España, por la necesidad que tenía la Iglesia Católica de ilustrar con imágenes su labor catequizadora. La palabra oral o escrita es mucho más eficaz, si se hace gráficamente, especialmente aquellos pasajes más importantes y a la vez difícilmente comprensibles, como la Pasión de Cristo, la vida de María o de aquellos santos que se proponían como modelos a seguir. Ejemplo de ello serán los primeros catecismos, como el de Fray Pedro de Gante, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyos pequeños apuntes, a manera de jeroglíficos de tanto arraigo en el mundo prehispánico, debieron ser obra de algún *tlacuilo* (pintor indígena), siguiendo siempre las directrices de este famoso misionero. Es más, Fray Pedro de Gante, fue el fundador de la Escuela de Artes y Oficios de San José de los Naturales, en el Convento de San Francisco de la capital virreinal. Aquí los indígenas, además de la doctrina, a leer y a cantar, aprenderán un oficio, pues era muy necesario preparar la mano de obra que se encargaría de edificar las iglesias, conventos, así como amueblarlas de todo lo necesario. Aprovechando para ello la habilidad artística de los naturales que partía, lógicamente, del cultivo de las artes de la cultura azteca. Esta primera escuela sirvió de modelo para el establecimiento de otras, no sólo de franciscanos, sino imitadas por agustinos y dominicos. Incluso, el propio obispo Vasco de Quiroga instalaría instituciones similares en sus pueblos-hospitales de Michoacán.

Consecuencia directa de este sistema de aprendizaje y de catequización será que el primer gran capítulo artístico tengamos que localizarlo en los propios conventos. Grandes programas de pintura mural se desarrollarán en las capillas abiertas, posas,

atrios, iglesias y claustros. Unas veces con fines catequéticos, didácticos y devocionales y, otras veces, con intención propagandística (exaltación de la orden en cuestión).

Por fortuna, cada vez es mayor el interés por estos amplios conjuntos de pinturas murales, que durante centurias permanecieron en el más completo de los abandonos, lo cual les perjudicó enormemente. Hoy estamos en condiciones de afirmar que estamos ante una de las manifestaciones artísticas de mayor desarrollo, tanto en calidad como en cantidad de todo el periodo virreinal. Circunscritas a ámbitos conventuales y fechables, casi todas ellas, en el siglo XVI, expresan, además, su clara continuidad con el periodo prehispánico al ser obra de artistas indígenas una vez cristianizados.

Técnicamente no son frescos (error corriente de interpretación) pues domina el temple a base de pigmentos de origen vegetal y mineral, con una gama cromática muy limitada, con dominio del blanco y el negro. No siempre se pintaba directamente sobre el muro, sino que a veces se hacía sobre papel amate o pergamino que se adhería a la pared o, incluso, quedaban sueltos, como las llamadas *sargas* que fueron tan útiles en la evangelización.

Cada vez son más numerosos los ejemplos recuperados, aunque casi siempre con ausencias que no permiten la lectura iconográfica completa. No obstante, sólo señalaremos algunas muestras conventuales señeras y, después, el único caso significativo del ámbito civil. Nos referimos a la Casa del Deán (Puebla de los Ángeles) donde se desarrolla un interesante programa dedicado a las Sibilas y a los Triunfos de Petrarca, que dejan entrever un fuerte contenido moral.

Dentro del primer grupo reseñaremos las pinturas de Epazoyucan, las de Actopan —ambos conventos agustinos del Estado de Hidalgo—, las de la bóveda del sotocoro del convento franciscano de Tecamachalco, en el de Puebla, el único conjunto fechado y firmado, para terminar aludiendo a las singulares pinturas que adornan la iglesia del convento de Ixmiquilpan.

En el primer caso citado, figuran en unos arcosolios de los ángulos del claustro y están dedicadas a la Pasión de Cristo y a la Virgen María —el Ecce Homo, Cristo camino del Calvario, su encuentro con María, el Descendimiento de la Cruz y la Dormición de la Virgen—. Están inspiradas en modelos flamencos e italianos.

Gran interés y categoría artística tienen las del Convento de Actopan, —fundado por Fray Andrés de Mata, en 1546, a quien se le atribuyen también las trazas—, que debió ser obra de varios artistas avezados, que manejaron con soltura diversos repertorios de grabados y tratados de arquitectura. Cuatro son los ámbitos con pinturas

murales: en primer lugar la gran escalera, en cuya caja nos encontramos con el más completo programa iconográfico de exaltación de la orden de San Agustín —sus cuatro paños van divididos en varias franjas horizontales, decoradas con ricos grutescos, el escudo de la orden, el anagrama de Cristo y el de María, y dentro de unos arcos de medio punto rebajados aparece un famoso agustino, rematando el conjunto la Magdalena, la Virgen y un santo ermitaño— en alusión a la oración, como base del buen religioso. En la sala de profundis, donde se velaba a los religiosos fallecidos, tenemos la Tebaida o lo que es lo mismo los orígenes míticos de la orden. En la portería un gran mural nos presenta a San Agustín como protector de la Orden y por ende de los que allí se acerquen y, por último, la capilla abierta nos brinda un amplio programa iconográfico dedicado a exaltar la bondad del catolicismo a través de pasajes claves del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Las pinturas de la bóveda del sotocoro del convento franciscano de Tecamachalco son de tema bíblico; están pintadas al óleo sobre papel amate y adheridas a los distintos huecos que forman las nervaduras de su bóveda estrellada. Han sido fechadas en 1562 y documentado su autor, el tlacuilo Juan Gerson. Domina el azul, los tonos dorados y ocre y una gran gama de grises hasta llegar al negro.

Finalmente, en la nave de la iglesia del antiguo convento agustino de Ixmiquilpan tenemos una serie de pinturas donde se alude a la eterna lucha entre el bien y el mal. Obra indudable de indígenas que representan las “guerras floridas” prehispánicas. Los guerreros con escudos circulares y vestidos a su antigua usanza se enfrentan entre sí con arcos, flechas y afiladas macanas de obsidiana, mientras los caballos, traídos por los españoles, ahora con cabezas de cocodrilos, evocan el cipactli —cocodrilo en náhuatl— y la sangre se derrama en grandes volutas vegetales, de color verde-azul, evocándonos el jade azteca.

La nómina de conventos con restos de pintura mural es inmensa. Normalmente son grandes frisos en que se entrelazan roleos, guirnaldas, racimos de frutas, cabezas de ángeles, tritones, monstruos mitológicos. Otras veces desarrollan hermosas letras capitales, con textos del antiguo o del nuevo Testamento, el escudo de la orden en cuestión, el anagrama de Jesús o de María, etc. Completamos el panorama citando el convento agustino de Acolman donde, aparte de algunas pinturas dedicadas a la vida de Cristo o de María en sus dos claustros, en la cabecera de su templo conventual se nos ofrece un amplio programa iconográfico dedicado a exaltar a la orden agustina a través de algunos de sus principales miembros que aparece entronizados con gran solemnidad,

constituyendo, en última instancia, una galería de frailes ilustres. En Huejotzingo, la pintura mural fue muy numerosa, mas, de lo poco que nos ha llegado a la actualidad, sobresale por su gran valor histórico el fragmento dedicado a los doce primeros franciscanos adorando la cruz, dándonos incluso sus nombres, y la gran pintura dedicada a la Inmaculada o Tota Pulchra. Recientemente, en el antiguo convento agustino de Malinalco, se han descubierto importantes pinturas en su claustro alto. Aquí, en los ángulos y en pequeños nichos como en Epazoyucan, nos encontramos con temas alusivos a la Pasión de Cristo, introduciendo el artista en el del Calvario a San Agustín orando al pie de la cruz, mientras en los muros laterales y en su bóveda son grandes paneles decorativos de tema vegetal y geométrico, algunos de clara ascendencia serliana. Finalmente, y como ejemplo de virtuosismo formal y técnico, en el pequeño convento de Charo, en el Estado de Morelia, tenemos a lo largo de los cuatro pandas de su claustro un complejo ciclo dedicado a exaltar a la orden agustina, tanto en su rama femenina como masculina.

Dentro de la pintura simbólica-humanística un caso singular lo constituyen las pinturas de la Casa del Deán de Puebla de los Ángeles, pues nos muestra como ese ambiente culto y refinado propio del Renacimiento había calado en ciertos sectores de la sociedad novohispana. Construida en el último tercio del siglo XVI por el que fuera tercer deán de la catedral angelopolitana, D. Tomás de la Plaza, solamente nos han llegado a la actualidad dos grandes salas. Una de ellas está dedicada a las sibilas o profetisas de la antigüedad que anunciaron al mundo pagano la misión redentora de Cristo —aunque son doce, aquí aparecen sólo nueve, formando un largo cortejo de jóvenes muchachas, con ricas vestiduras, sobre caballos ricamente enjaezados y dentro de un paisaje ideal, en la parte superior de cada escena y dentro de un tondo aparece el motivo cristífero que anuncian—. Mientras en la otra sala tenemos una exaltación de los carros triunfales de la antigüedad —el triunfo del amor, de la castidad, del tiempo, de la muerte y de la fama—, según la versión cristianizada que en el trecento italiano realizó Petrarca.

3. LA PINTURA DE CABALLETE

Como ya se ha señalado, en los comienzos de la cristianización los objetos de culto y litúrgicos, aunque muy necesarios, eran muy escasos. Todo tenía que ser importado, si bien pronto se echó mano de la destreza de los naturales, supliendo la

necesidad de pinturas con los mosaicos de plumas, las sargas, etc. Además, el auge económico español del momento no invitaba a los artistas de la Península Ibérica a iniciar la aventura americana. No obstante, para la temprana fecha de 1557, ya habría un número considerable de pintores, pues se crea el gremio, al que se dota con sus respectivas ordenanzas. En ellas se establecen cuatro categorías: imaginarios, doradores, fresquistas y sargueros. Nuestro interés se centra en los primeros, pues son realmente los pintores, a los que se les exigía un cabal conocimiento de los procedimientos técnicos (saber dibujar, dominar el desnudo, la perspectiva y los paños) y de los materiales. A los segundos se les encargaba el policromado de retablos e imágenes, a los terceros las pinturas murales y los últimos o sargueros la realización de esas grandes telas, con un carácter provisional y con abundantes trampantojos. A partir de ahora los talleres novohispanos legalmente podrían ser los encargados de suministrar la mayor parte de las pinturas que se destinaban a ennoblecer tanto los ámbitos eclesiásticos como los civiles.

Esto no implica que durante mucho tiempo la producción esté en manos de artistas provenientes del viejo mundo, quienes abrirían talleres donde se formarían numerosos artistas locales. Serán éstos quienes, andando el tiempo y en consonancia con la sociedad para la que trabajaban, imprimirían a sus trabajos unas soluciones y expresiones propias que nos permiten hablar de una “escuela de pintura novohispana”, mas, en última instancia, siempre, dentro de la órbita estética del viejo continente.

Desde el punto de vista técnico domina el óleo, tanto por su facilidad de aplicación, como por la brillantez de los colores y lo lustroso de sus resultados. El soporte durante casi todo el siglo XVI será el lienzo sobre tabla, mas, como sucede en la Península, no se pinta directamente sobre la madera sino sobre la tela, que previamente, para darle mayor consistencia, se adhería a gruesos tablones muy bien trabados. A comienzos del siglo XVII la tabla dejó paso al lienzo. El uso del cobre fue mucho más reducido, aunque su textura final, por su finura y lisura, es mucho más exquisita y refinada.

La gama cromática es muy limitada, sobre todo en los comienzos. Sobresalen el bermellón, el azul, el ocre, aparte de la amplitud de negros y blancos. Igual sucede con la temática, donde hay un claro predominio de la religiosa, pues la pintura era el mejor complemento de la catequesis. Los principales pasajes representados son del Antiguo y del Nuevo Testamento, la vida de Cristo y de la Virgen, incluso, en un primer momento buscando lo agradable y poco cruento, si se trata de la Pasión. Igualmente, en las vidas

de santos se huye de las escenas de dolor, prefiriendo exaltarse sus grandes virtudes a seguir e imitar por los fieles. Todo ello dentro de la más pura ortodoxia para no caer en manos de la Inquisición. Temas tan comunes, en este lado del Atlántico, como el paisaje, los bodegones, las escenas de género o la mitología, son muy escasos hasta bien avanzado el siglo XVII. Se salva el retrato de algunos arzobispos y virreyes, generalmente, de tipo convencional, casi inexpresivo, dentro de composiciones simples, donde las únicas innovaciones están en el vestuario o en el mobiliario, tratados con gran esmero para impresionar al espectador.

El hecho de que los artistas vivieran bastante aislados con respecto a lo que se hacía en España y en Europa y, sobre todo, a las grandes colecciones limitó su horizonte y formación. No era fácil viajar a la metrópoli, lo que les hubiera permitido evolucionar hacia las nuevas tendencias estilísticas. Tampoco existió una labor de mecenazgo, siendo la clientela fundamental los conventos, los cabildos catedralicios y municipales, importantes personajes de la sociedad novohispana, etc., quienes encargarán grandes ciclos de temática religiosa. Incluso imponiendo los modelos a seguir, a partir de repertorios de estampas y grabados (gran incidencia tuvieron las colecciones de Alberto Durero, Marcantonio Raimondi, y sobre todo las de Martín del Vos), por lo que los artistas eran considerados meros artesanos.

3.1. DE LOS INICIOS A LA PRIMERA GRAN GENERACIÓN MANIERISTA

Obviando aquellos primeros y espontáneos pintores, que proliferarían al inicio, entre ellos los frailes, quienes con más voluntad que conocimientos instruirían a los naturales en los caminos del arte, así como una serie de nombres, como Cristóbal de Quesada o Juan de Illescas, de los que no tenemos ninguna obra documentada, aunque sí abundantes noticias que nos prueban su actividad, el primer artista con obra documentada es Nicolás de Texeda Guzmán, autor, con otros artífices, del retablo mayor de Cuauhtinchan, en el Estado de Puebla. Gozó de gran prestigio en el gremio, pues fue su veedor, y además de un solicitado diseñador —trazó los púlpitos de la primera catedral de la Ciudad de México—. A este momento pertenecen algunas obras anónimas como el retablo de la Iglesia de Tecali o algunas tablas sueltas del primer retablo de los conventos de Acolman o de Epazoyucan.

Estas figuras, muchas aún anónimas, y obras serán la base y el fundamento de la primera generación de pintores manieristas, activos durante casi toda la segunda mitad

del Quinientos y que alcanzará su plenitud con la llegada a México de dos grandes pintores: el flamenco Simón Pereyns y el sevillano Andrés de la Concha. Junto a ellos, ya en el último tercio del siglo, encontramos a otros como Francisco de Zumaya, Francisco de Morales, Alonso Franco o Pedro de Arrué. Pintores poco conocidos, si bien son la base de una tradición pictórica rica y de gran calidad, muy distinta de la pintura mural de los conjuntos conventuales.

Simón Pereyns (1566-1589) es uno de los grandes maestros del siglo XVI. Natural de Amberes, tras pasar por Lisboa y Madrid, llegó a México, como pintor del virrey Gastón de Peralta, marqués de Falces. Fue procesado por la Inquisición por denuncia de Francisco de Morales en razón de su vida licenciosa de la que se jactaba en público. Gracias a este proceso conocemos numerosas noticias de su vida. Así, sabemos que como castigo tuvo que pintar el desaparecido retablo de la Virgen de la Merced de la primera catedral de México. Tampoco queda nada de los retablos que hizo, junto con otros artistas, para la primera iglesia de los agustinos. La colaboración con otros artistas la repetiría en otras ocasiones. Así, lo hizo con el arquitecto Claudio de Arciniega, con su hijo Luis y con el pintor Andrés de la Concha. Mas salvo el retablo de Huejotzingo, realizado con éste último, con el escultor Pedro de Requena y con el dorador Marcos de San Pedro, no se conserva nada de su obra en colaboración. Incluso también se perdió en el incendio que, en 1967, sufrió la catedral de México, el famoso cuadro de la Virgen de los Perdones del trascoro. Inspirado en modelos rafaelescos, a través de un grabado de Marcantonio Raimondi, hoy ocupa su lugar una buena copia. En cambio sí se conserva su San Cristóbal, en la capilla de la Inmaculada Concepción, firmado en 1588.

Andrés de la Concha (1568-1612) es la otra gran figura del renacimiento novohispano. Oriundo de Sevilla, donde tal vez fue discípulo de Luis de Vargas, llega a México plenamente formado, logrando gran fama. Su venida se debe al contrato que firmó en Sevilla con el encomendero de Yanhuitlán —Gonzalo de las Casas— para realizar un retablo, por fortuna conservado. No obstante, su primer trabajo fue el retablo mayor de la catedral de Oaxaca, así como algunos colaterales. Todos perdidos, aunque se conservan algunas tablas aisladas (un San Sebastián, un San Miguel, muy próximo a otro de Martín del Vos, y una Sagrada Familia, todos muy manieristas).

Pronto se establece en la capital del virreinato, iniciando una fructífera colaboración, entre otros, con Pereyns (retablo de Huejotzingo ya citado y el de la primera iglesia de Santo Domingo). Precisamente, años más tarde, en Santo Domingo, por encargo de la Inquisición, se ocupó de las pinturas del túmulo funerario de Felipe II.

No obstante, la mayor parte de su obra se conserva en la Mixteca oaxaqueña participando en los retablos de Yanhuitlán, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Achiutla y Teposcolula. Los tres primeros se conservan, sumando un total de 30 tablas. A partir de ahora trabajara esencialmente para los dominicos, precisamente la muerte le llega en 1612, realizando el retablo de Oaxtepec y el mayor del convento de Oaxaca.

No obstante, como artista del renacimiento, su actividad fue mucho más compleja. Así, paralelamente tuvo una intervención muy decidida como arquitecto (en 1597 era obrero mayor del Estado y Marquesado del Valle de Oaxaca, en 1599 opositó sin éxito, por oposición del virrey D. Gonzalo de Zúñiga y Acevedo, a la maestría mayor de la catedral de Guadalajara, aunque sí logró, en 1601, la de la catedral de México, al morir Diego de Aguilera, aunque sólo de una forma interina por decisión del mismo virrey. Incluso, como diseñador de arquitecturas a él se le deben las trazas de la iglesia de San Hipólito, en la capital virreinal). En definitiva, nos encontramos con una figura sumamente compleja (pintor, escultor, arquitecto, policromador y estofador de imágenes, de tallas, de retablos, tasaciones, inspecciones y peritajes, planos y dibujos arquitectónicos), aunque, lo más probable, es que esta febril actividad estuviera respaldada por un activo taller, donde sus distintos oficiales y aprendices serían los encargados de materializar muchas de las labores que se le atribuyen a su persona.

De su producción señalaremos las tres magníficas tablas conservadas en el Museo Nacional de México (MUNAL) dedicadas a Santa Cecilia, a la Sagrada Familia con San Juanito y al Martirio de San Lorenzo. Constituyen lo mejor del manierismo novohispano, junto a la tabla de los Cinco Señores o la Santa Parentela (Catedral de México), de clara ascendencia rafaelesca y la Virgen del Rosario de Tlahuac. Por último, de su amplia producción para sus retablos de la Mixteca destacaremos: en Coixtlahuaca la Anunciación, la Adoración de los Reyes Magos y de los pastores, así como los apóstoles del banco, de movidas actitudes. En Yanhuitlán, aparte de la Virgen del Rosario, de exquisita finura como la de Tlahuac, aunque aquí están los donantes que son verdaderos retratos, el Juicio Final, con ecos miguelanguescos, y el Descendimiento de la cruz, que nos evocan el de Pedro de Campaña de la sacristía de la catedral de Sevilla. En cambio, las de Tamazulapan, en líneas generales son de inferior calidad y en gran medida obras de taller.

Junto a estos dos grandes maestros mencionaremos otros dos, todavía poco conocidos y documentados. Se trata del toledano Francisco de Morales, quien aparece hacia 1560, en Michoacán, trabajando con Pereyns, aunque al final lo denunciaría al

Santo Oficio. Fue el autor, junto a otros artistas, del desaparecido retablo del convento agustino de Yuririapúndaro, del que en el Museo del Virreinato se conserva una Inmaculada, rodeada de angelitos y de torpe factura. En el caso de su paisano Alonso Franco se establece en México al fracasar una embajada que por encargo real iba a China. Asociado en algunas ocasiones con Francisco de Zumaya y Baltasar de Echave Orio, se vinculó laboralmente a los dominicos, en especial para la iglesia vieja de la capital virreinal. De lo poco conservado y documentado sobresale la Última Cena, en Texcoco, un martirio de San Sebastián y de San Pedro en la catedral de México, mientras en la iglesia nueva Santo Domingo se le atribuye una Piedad.

3.2. LA SEGUNDA GENERACIÓN

Se trata de una serie de artistas que constituirían una segunda generación. Oriundos de España, su producción presenta una serie de rasgos difíciles de explicar, a partir de un aprendizaje enteramente hispano, pues aparecen algunos elementos autóctonos del ámbito mexicano. Entre ellos destacamos a Alonso Vázquez, Baltasar de Echave Orio y Pedro de Urrúe.

Alonso Vázquez, natural de Ronda, se formó en Córdoba con Pablo de Céspedes y César Arbasia, a quienes debe su afición por los cuerpos musculosos. Con Pacheco, quien nos informa que fue un buen bodegonista, realizó la serie de la vida de San Pedro Nolasco para el convento de la Merced de Sevilla. Buen dibujante, colorista y amigo de los escorzos, compone sabiamente, aunque las vestiduras de sus figuras resultan artificiosas. Llega a Nueva España a comienzos del Seiscientos en el séquito del Marqués de Montesclaros, falleciendo pronto, por lo que su obra no sería muy extensa, si bien gozó de un enorme prestigio por su gran preparación teórica. De entre su obra tenemos una serie de cuadros de la Virgen con el Niño, muy elegantemente compuestos, como la Virgen de las uvas (colección particular). El Museo Nacional de Historia de México guarda de este pintor un Martirio de San Hipólito.

Este limitado conjunto de obras se contraponen con la extensa producción conservada de Baltasar de Echave Orio (1558-1623). Es más, el prestigio y fama que alcanzó en su época hizo que, ignorando todo lo anterior, en algún momento, fuera tenido, por cabeza de la escuela de pintura novohispana. Nacido en Zumaya (Guipúzcoa), hacia 1558, para 1580 ya estaba en México, por lo que ignoramos donde se formó aunque su bagaje y repertorio artístico es mucho más amplio que el de sus

contemporáneos. Sin duda, su formación española la completaría con Francisco Zumaya —su futuro suegro, pues casó con su hija Isabel—. Dos de sus hijos, Baltasar y Manuel, heredarían su oficio, más no su calidad, pues la obra del padre se distingue por su refinado manierismo italiano, dentro de una sequedad de indudable raigambre hispánica.

Artista muy prolífico, en las décadas a caballo entre el quinientos y el seiscientos realizó las pinturas de los retablos de la iglesia franciscana de Tlatelolco y de la Profesa —de la Compañía de Jesús—, de Ciudad de México, amén de otros muchos encargos sueltos. Con su suegro hizo varios retablos para Puebla —para la primera catedral y para la iglesia de San Miguel, etc—. Se le atribuyen las tablas del gran retablo franciscano de Xochimilco, dedicadas a la vida de Cristo, así como las procedentes del retablo de Tlamanalco.

Por fortuna el Munal guarda un buen número de pinturas. Así, procedentes de los retablos de Tlatelolco: La Anunciación, la Visitación y la Porciúncula; del desaparecido retablo mayor de la Profesa: la Epifanía y la excepcional Oración en el Huerto, de una enorme repercusión posterior. De esta iglesia jesuítica vienen los retóricos martirios de San Aproniano y San Ponciano. Por último, por su gran calidad, citaremos: la Resurrección y la Estigmatización de San Francisco, del Museo de Guadalajara.

Juan de Arrúe es el primer pintor natural de México, aunque su progenitor era sevillano. Discípulo, tal vez, con Pereyng, trabajó en algunos frescos del Hospital de Jesús, así como en varios retablos para los dominicos en el Estado de Oaxaca —acabó el retablo mayor de Santo Domingo, iniciado por A. de la Concha—. En Puebla trabajó para el cabildo catedralicio —retablos para la primera catedral—, y en Ciudad de México —retablo mayor de la Iglesia de San Jerónimo, junto con Gaspar de Angulo—.

Finalmente, no debemos olvidar la enorme influencia que en este periodo tuvo la obra importada y sobre todo la difusión de los grabados del pintor flamenco Martín del Vos. Nacido en Amberes, residió algún tiempo en Italia, trabajando con Tintoretto, por lo que en su obra se hermanan las formas flamencas, venecianas y romanistas. De sus muchos cuadros sobresalen Tobías y el arcángel San Rafael de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, en la Catedral de México, el San Juan y el Apocalipsis en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, así como las sorprendentes tablas dedicadas a San Pedro, San Pablo y a la Inmaculada Concepción de la localidad de Cuauhtitlán.

3.3. LA ÚLTIMA GRAN GENERACIÓN MANIERISTA

Hasta hace poco, las décadas a caballo entre los siglos XVI y XVII —casi hasta la llegada de Sebastián López de Arteaga, en 1640—, eran tenidas, injustamente, por poco novedosas. Y es que este periodo se ha estudiado superficialmente y, en consecuencia, no se ha valorado el buen hacer de una serie de artistas que, en definitiva, fueron los que realizaron la transición del manierismo al barroco. Además, este grupo de pintores, en parte ya autóctonos, empiezan a sentir la historia de la Nueva España como algo propio. Es decir, ya tienen conciencia de que, cultural y espiritualmente, son algo diferentes al español de la Península, lo que influirá en el campo del arte y en la conformación de una serie de características que definirán la pintura barroca novohispana.

La primera figura a destacar es Luis Xuárez. Activo entre 1609 y 1639, el hecho de que en algunas ocasiones firme sus obras como Luis Juárez de Alcaudete nos lleva a pensar que proceda de esta localidad jiennense. Discípulo tal vez de Alonso Vázquez y de Echave Orio, su expresión artística es ya claramente la de un pintor novohispano hasta el punto que se le considera uno de los mejores cultivadores de esa suavidad y amabilidad tan privativa de la pintura del México Virreinal, desempeñando, además, un papel clave en la fijación y divulgación de temas y motivos iconográficos.

Artista muy prolífico, fue origen de una significativa dinastía de pintores, que culminará, a finales del Seiscientos y primer tercio del Setecientos, con sus bisnietos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. En su producción, muy dispersa por museos e iglesias, en general, se puede advertir una gran nobleza, sinceridad y exquisito realismo, a veces falta de fuerza y profundidad, por lo que resulta algo monótono, aunque siempre con un gran decoro. Como obras a señalar tenemos: la Oración en el huerto —muy próxima iconográficamente a la de Echave Orio—, los Desposorios Místicos de Santa Catalina, las tablas de San Miguel y el Ángel de la Guarda —aquí nos deja uno de los más encantadores retratos infantiles del momento—, o la imposición de la casulla a San Ildefonso, todos en el Munal. En el Museo de Querétaro tenemos varios cuadros destacando por su monumentalidad y valentía la Asunción de Cristo y en la Parroquia de Atlixco los Desposorios de la Virgen.

Baltasar de Echave Ibía, hijo de Echave Orio y padre, a su vez, de Echave Rioja, aún hoy, es bastante desconocido, al quedar ensombrecido entre la avasalladora figura del padre y el arte grandilocuente y dramático del hijo. Artista ecléctico por excelencia, en su arte tiene cabida tanto el trazo firme y correcto como la pincelada desenfadada, el

interés por lo pequeño y la eliminación de lo accesorio. En su escasa obra conocida dominan los amplios paisajes y el color azul, de ahí que haya sido llamado “Echave el de los azules”. Como trabajos significativos señalaremos: en el Munal dos versiones de la Inmaculada, una Conversación de San Pablo y San Antonio ermitaños, los cuatro evangelistas —excepto San Mateo que se encuentra en el Museo de Querétaro— y el magnífico retrato de una Dama, con sus magistrales veladuras, y en el Museo de la Basílica de Guadalupe un hermoso lienzo dedicado a San Francisco de Paula y dos láminas de tema mariano —la Anunciación y la Visitación—atribuidas hasta hace poco a Alonso Vázquez—.

Alonso López de Herrera es uno de los artistas más sorprendentes y no sólo de este periodo sino de toda la época virreinal, pues en él se combina tanto la fuerza y calidad de su dibujo —por lo que fue llamado “el divino Herrera”— y la brillantez de su colorido con lo pesado y arcaico de las telas de algunos de sus personajes. Autor de grandes cuadros tiene la virtud de recrearse en los más mínimos detalles.

Oriundo de Valladolid, llega a México, en 1608, en el séquito de su protector, el arzobispo García Guerra, cuyo magistral retrato nos da una idea de sus grandes dotes como retratista. Artista de neta formación hispana supo adaptarse a los gustos y modas imperantes en el virreinato, destacado también como dorador y estofador en la capilla del Rosario de Santo Domingo de Ciudad de México. En 1625, profesó como dominico, siendo destinado al convento de Zacatecas, donde permaneció hasta su muerte en 1642, —entremedias debió estar casado, pues una hija suya profesó en el Convento de Regina Coeli—. Al hacerse religioso y al residir en la lejana Zacatecas se desconectó bastante del ambiente artístico de su época, por lo que su producción es escasa, aunque de gran calidad, sobre todo en su primera época. La Resurrección y la Asunción (del Munal), tal vez restos del primitivo retablo de Santo Domingo, junto con la Imposición de la casulla a San Ildefonso son obras muy elocuentes de su buen trabajo. En una colección privada de Puebla se conserva un espléndido cuadro con San Agustín y Santo Domingo en cada una de sus caras. Se conocen varias versiones de la Santa Faz, tema puesto de moda por la piedad postrentina, como la del Museo Nacional del Virreinato, muy similar a la del altar del Perdón de la Catedral de México, perdida en el incendio de 1967.

Otros artistas menos conocidos, aunque esenciales para conocer en su cabal dimensión la escuela de pintura novohispana, son Gaspar de Angulo y Basilio de Salazar. El primero, de origen vallisoletano, está ya en México hacia 1621 colaborando con Juan de Arrúe en el túmulo funerario de Felipe III. También con él trabajaría en el

desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. La austeridad y sequedad de la pintura castellana está presente en su San Pedro orando ante Cristo a la columna, de la parroquia de Culhuacán, de lo mejor de su producción. El segundo gozó de gran fama, especialmente entre los franciscanos, que le encomendaron el perdido retablo mayor de su iglesia conventual de México. Sus dotes como retratista se ponen de manifiesto en el del arzobispo Juan Pérez de la Serna, mientras que su dominio de la alegoría queda patente en la Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción, de 1637, en el Museo de Querétaro. No queda aquí la nómina de artistas, pues, en definitiva, aun queda mucho por hacer, atribuciones que confirmar u otros grandes conjuntos pictóricos que documentar.

4. ESCULTURA Y RETABLOS

Como adelantamos, también la escultura, desde los comienzos, jugó un papel auxiliar clave en la labor evangelizadora de los religiosos. Incluso, en un principio fue preferida con respecto a la pintura, dado que por su más fácil comprensión llegaba mejor al indígena, usualmente acostumbrado a ver personificados sus dioses prehispánicos.

Trabajadas en madera, piedra y sobre todo en pasta de maíz, material y técnica autóctona que será la preferida para la imagen de bulto redondo de tipo devocional, cubrirán multitud de fachadas, retablos de iglesias y capillas. Además, los indígenas, a los que las primeras ordenanzas del gremio, de 1568, que incluía a carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros, daban libertad de actuación, poseían gran habilidad para trabajar la piedra, pese a que sus herramientas eran muy rudimentarias, pues en el mundo prehispánico no se conocía el hierro. Sería, de nuevo, en los conventos, donde se les enseñaría a utilizar las técnicas europeas, así como a copiar los modelos a partir de las estampas y grabados que les proporcionaban los frailes y que poco a poco fueron asimilando. Así pues, aquí también habrá un predominio casi total de la temática religiosa. Son muy escasos los ejemplos de escultura funeraria, retrato o mitológica, salvo las destinadas a aquellas arquitecturas efímeras, como arcos de triunfo levantados con la llegada de algún virrey o túmulos funerarios. Sólo al final del periodo virreinal nos encontraremos adornando fuentes y jardines con temas alegóricos y mitológicos.

Característica común a toda la escultura será el constante anonimato, frente a lo que sucede, por ejemplo, con la pintura. Ello nos justifica, además, la escasa consideración artística que socialmente tiene tanto la obra como su autor, pues, como veíamos al principio, el escultor y su obra no es más que parte integrante de un complejo sistema de producción de obras portadoras de valores religiosos, de ahí que, incluso, pasado el tiempo se pueda intervenir en ella alterando, decididamente, su conformación primigenia, a fin de adaptarla a los nuevos ideales religiosos imperantes. En consecuencia, en el sistema de producción se impondrá el artista-empresario, dueño de un gran taller, integrado por numerosos miembros especialistas en cada una de las ramas de las artes plásticas —escultores, pintores, entalladores, doradores, ensambladores— capaz de abastecer y responder a la gran demanda de bienes que se le soliciten. Así, por ejemplo, uno de ellos sería el que, en el último tercio del Quinientos, crearía el pintor Andrés de la Concha en Oaxaca —es verdad que fue un artista muy polifacético, mas, en última instancia, sin contar con la ayuda de un complejo y activo taller es imposible que pudiera acometer la gran cantidad de retablos como llevó a cabo en el área de la Mixteca—.

El retablo es, sin duda, una de las manifestaciones artísticas más completas en tanto en cuanto en él se hermanan la arquitectura, la escultura y la pintura, exigiendo, por tanto, una amplia colaboración. Manifestación netamente española y por ende hispanoamericana, al igual que aquí el retablo mayor —o del presbiterio—, que es el principal, tenía la misión básica de mostrar, lo más fastuosamente posible, a los fieles los momentos fundamentales de la vida y obra de Cristo, razón de su fe. La proliferación de retablos en la Nueva España, desde los mismos comienzos de la evangelización, es algo incuestionable, si bien los que nos han llegado a la actualidad son un mínima parte. Varias razones pueden justificar este hecho. Una de las principales estaría en el hecho de que a partir de finales del Quinientos el clero regular de los conventos pierde muchas de sus competencias en favor de las parroquias y del clero secular, por lo que muchos desaparecen o languidecen. Sin embargo, más repercusión tendría el progresivo enriquecimiento de la sociedad novohispana, lo que llevó, desde mediados del Seiscientos, a que los primeros retablos se vieran como pequeños e insignificantes, decidiendo sustituirlos por otros de mayores pretensiones. Aunque su imaginería se solía reutilizar, se retocaba a fin de adaptarla al nuevo retablo e, incluso, se volvía a estofar de nuevo, lo que dificulta su estudio.

4.1. PRINCIPALES MANIFESTACIONES

Las primeras manifestaciones escultóricas tienen como materiales más frecuentes la piedra (especialmente para portadas de iglesias y capillas, cruces atriales, pilas bautismales, fuentes, etc.), la madera y la pasta de maíz (ambas, estofadas y policromadas, para retablos o imágenes de devoción aisladas). En el primer caso, prima la mano de obra indígena frente a la hispana, por lo que pervivirán algunos rasgos prehispánicos. Generalmente son relieves con unas características muy particulares. Así, por ejemplo, van tallados con poca profundidad, con un grosor muy homogéneo y con perfiles angulosos, presentando los rostros una gran ingenuidad. Los relieves que adornan las capillas posas de los conventos franciscanos de Calpan o Huejotzingo, la portada lateral del convento de Huaquechula, la capilla abierta de Tlamanalco, así como la cruz atrial de Atzacolco, son ejemplos de lo que acabamos de decir. Destacar otros casos muy singulares, como las portadas de Acolman o Yuririapúndaro. La monumentalidad de las figuras, de suave talla y delicados volúmenes, no se justifica sin la presencia de un artista español —en el primer caso de Claudio de Arciniega—, sin eliminar, la presencia en bastantes detalles de la mano de obra autóctona.

Por lo que respecta a la imagen en madera, estofada y policromada —procedimiento que perdurará durante todo el periodo virreinal—, con independencia de las numerosas obras de origen hispano, generalmente oriundas del ámbito sevillano, como el Cristo de los Conquistadores de la Catedral de México, el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, del Museo del Convento de Santa Mónica de Puebla, atribuida a Diego de Pesquera, o el magistral relieve del Descendimiento de la sacristía del Convento de Yanhuitlán, pronto adquirió in situ un gran desarrollo, bien a través de artistas procedentes de aquende los mares, como sería, por citar dos casos emblemáticos, aquel Pedro de Brizuela, quien hacia 1580, contrató con Nicolás de Texeda, las esculturas del retablo de Cuauhtinchan, o Pedro de Requena, que trabajó en las de Huejotzingo, o ya indígenas, como Miguel Mauricio, que trabajó en el desaparecido retablo de la iglesia de Santiago Tlatelolco, del que se conserva el relieve dedicado a Santiago Matamoros.

No obstante, la imagen por excelencia del mundo novohispano, es la realizada en pasta de caña de maíz, pues, por su ligereza, baratura y facilidad para transportar y exportar, adquirió un gran desarrollo. Fueron los tarascos —los indígenas de Pátzcuaro— los creadores de esta técnica escultórica, consistente en extraer la pulpa de la caña de

maíz para obtener una masa moldeable, que al mezclarse con una cola, obtenida originariamente del tatzingueni —planta del lago Pátzcuaro— permitía modelar la figura a partir de un soporte formado por cañas secas, papel amate, etc, una vez seca se policromaba al igual que las de madera. Dicha técnica, cuyo primer ejemplo sería la Virgen de la Salud, patrona de Pátzcuaro, realizada en 1538 por el indio Juan del Barrio Fuerte, pervivió durante todo el periodo virreinal, aunque alcanzó su cenit en el siglo XVII, siendo obras señeras, el Cristo del Cacao o el del Veneno de la Catedral de México, aparte de los numerosos ejemplos exportados a España, como el Ecce Homo de las Descalzas Reales de Madrid. Incluso, pronto los artesanos españoles aprendieron e hicieron suyo este procedimiento, destacando en sobremanera la familia de los Cerda.

Por lo que respecta al retablo, el número de los conservados es muy limitado. Deben, no obstante, ser tenidos como piezas singulares del Renacimiento novohispano, oscilando estilísticamente desde un primer renacimiento, como puede ser el de Tecali, hasta un manierismo vigolesco, como sucede con el de Xochimilco. Su esquema arquitectónico se desarrolla verticalmente en pisos, partiendo de un banco, donde se suelen colocar los Apóstoles, los Evangelistas o los Padres de la Iglesia Occidental —en clara alusión a su papel como fundamento de la Iglesia— y coronando los distintos pisos un ático, ocupado por un Calvario completo y el Padre Eterno bendiciendo en el remate. Horizontalmente son varias calles, la central, a partir del sagrario, suele presentar en escultura los santos titulares del templo para terminar con el citado Calvario, las entrecalles, en pintura, los pasajes claves de la vida de Cristo, mientras las entrecalles, en escultura, nos ofrecen o un apostolado completo, los Padres de la Iglesia, o santos y santas emblemáticas de la orden religiosa en cuestión; finalmente, en algunos casos envuelve el conjunto el guardapolvo, mostrándonos una galería de santos a imitar.

Curiosamente, el primer retablo a analizar, el de la Parroquia de Tecali, en el Estado de Puebla, que procede de la arruinada iglesia conventual vecina, no se ajusta a este esquema ideal y general que acabamos de exponer, pues solamente en los dos nichos de la calle medial aparece la escultura, dominado en todo el conjunto la pintura —la vida de Cristo en las calles laterales y en el ático, los Padres de la Iglesia en el banco y santos, santas y las virtudes—, siendo la pilastra cajeadada jónica el elemento separador de pisos y calles. Muy similar es el retablo de la Iglesia de San Juan Bautista de Cuauhtinchan, documentado como obra del pintor Nicolás de Texeda Guzmán y el escultor Pedro de Brizuela. Procedente, igualmente, de otro templo, domina la pintura, así el banco está dedicado a los Apóstoles, en las calles laterales y últimos cuerpos de la

central la Vida de Cristo y de María —aquí tenemos un Calvario y el Padre Eterno—, no hay entrecalles, aunque si polvera, dedicada a santos y santas y en la separación de las calles y pisos alterna el balaustre y la columna jónica.

La superposición de órdenes es también un rasgo distintivo del gran retablo mayor del Convento de San Miguel de Huejotzingo, si bien en los dos primeros pisos son columnas dóricas y jónicas, sucesivamente, y en los dos últimos balaustres jónicos. Contratada, en 1588, por Simón Pereyns, con él colaboraron Andrés de la Concha, también pintor, Pedro de Requena, escultor, y Marcos de San Pedro, dorador. Compuesto de banco, tres pisos y ático en horizontal y tres calles y cuatro entrecalles en vertical, es sin duda una de las creaciones más originales y monumentales en su género que nos han llegado a la actualidad. Tiene por eje la Vida de Cristo, en las pinturas de las calles laterales, excepto el gran crucificado del ático que es de escultura, a los Apóstoles —en el banco—, a destacados santos mártires mendicantes y a los Padres de la Iglesia, —en las entrecalles—, sobresaliendo por su lograda talla y armoniosos volúmenes, el gran relieve dedicado a la estigmatización de San Francisco.

Casi la misma estructura arquitectónica y programa iconográfico ofrece el retablo mayor del antiguo Convento franciscano de Xochimilco, dedicado a San Bernardino, aunque cronológicamente sea algo más avanzado. Solamente como detalle innovador señalar la presencia de estípites antropomorfos, de clara ascendencia serliana, delimitando la calle central, a partir del segundo piso, así como la aparición en este tipo de obras de la Inmaculada. Es un alto relieve de gran calidad, así como el San Bernardino, que abre sus brazos para proteger a sus devotos, del piso inferior. Ambas tallas exigen la presencia de una mano muy experta, así como las pinturas, que se le vienen atribuyendo a Baltasar de Echave Orio.

Coetáneamente, Andrés de la Concha, con su activo, prolífico y complejo taller, llevaría a cabo los retablos mayores de varios conventos dominicos de la Mixteca —Yanhuitlán, Coixtlahuaca, Tamazulapan y Achiutla—. De todos ellos sobresale el primero, que sería la razón de su marcha a México, al contratarlo con el encomendero del lugar Gonzalo de las Casas, en Sevilla, hacia 1568. Con cuatro pisos, más banco y ático en horizontal, y tres grandes calles y cuatro entrecalles en vertical, éstas se alabea para adaptarse a la forma poligonal de la cabecera. Sobresalen especialmente las excepcionales pinturas, dedicadas también a la vida de Cristo y de María, pues son un buen exponente de la gran preparación técnica y nivel cultural del artista y de sus colaboradores.

Por fortuna, con estos señeros ejemplos, no se agota el tema, pues junto a éstos retablos hay otros, quizás de menos pretensiones, pero sí básicos y fundamentales para comprender la enorme importancia que la retablística renacentista tuvo en la Nueva España. Tal sería el caso del retablo de la Capilla de la Orden Tercera, en Texcoco, el de una capilla posa del convento de Calpan o uno de la nave de la iglesia de Xochimilco.

Durante la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII las artes plásticas en la Nueva España alcanzan un alto desarrollo tanto en calidad como en cantidad de artistas y obras. No obstante, este largo y fecundo periodo se puede dividir en dos etapas, claramente definidas: del pleno barroco al rococó y el Neoclasicismo. Por un lado observaremos la lógica evolución desde el periodo anterior y, en las postrimerías del siglo XVIII, asistiremos a la imposición de los ideales clasicistas defendidos por la recién fundada Academia de San Carlos.

5. EL DESARROLLO DEL BARROCO EN EL SIGLO XVII

A partir del segundo tercio del siglo XVII se van a producir una serie de cambios que nos ingresan decididamente en el ámbito del barroco. Este periodo artísticamente es considerado como uno de los más brillantes y originales de toda la época virreinal. Así, en el campo de la pintura, que sigue siendo el más significativo, del manierismo algo artificioso se pasa a una pintura totalmente distinta, de acuerdo con las nuevas influencias que llegan de la metrópoli en particular —el toque recio y austero de Zurbarán, la suavidad y la gracia de Murillo y el vigor plástico y cromático de Valdés Leal—, y de Europa en general, especialmente el arte fastuoso y rico de Rubens.

Excepto el último, cuya influencia llegaría básicamente a través de los numerosos grabados que se hicieron de su obra, todos son sevillanos, siendo pues esta importante escuela la que habría de tener una mayor incidencia en el arte novohispano, bien con importación de obra o por la llegada de artistas.

Por lo que toca al retablo se impone y con fuerza a partir del mayor de la Catedral de Puebla la columna salomónica, si bien en alternancia con las tradicionales o canónicas, aunque el fuste en su parte inferior —el imoscapo— presenta motivos en zigzag mientras el resto se cuaja de temas vegetales, destacando figuras como Tomás Xuárez, Juan de Rojas o Salvador de Ocupan, grandes ensambladores y escultores —la escultura sigue formando parte de ese gran conjunto que es el retablo, y todo bajo el control de un polifacético y complejo taller—. Así mismo también serán ellos los encargados de materializar otra serie de bienes muebles, sumamente necesarios, tales como las sillerías corales, las cajoneras de las sacristías o las cajas de los órganos.

5.1. LA PINTURA TENEBRISTA

El primer movimiento estético que vamos a referir es el tenebrismo, aunque aquí no tuvo tanto arraigo y difusión como en España, especialmente en el ámbito sevillano, siendo su introductor y gran cultivador la señera figura de Sebastián López de Arteaga. Esta tendencia, de origen caravaggiesco y amiga de los fuertes contrastes de luces y sombras, del realismo como principal recurso expresivo, así como de la construcción de sombríos y austeros ambientes que sirvieran de fondo a vigorosas figuras casi siempre de tema religioso, pronto desembocará en el pleno barroco, pletórico en las formas y en los colores, que tiene como grandes ejemplos a las señeras figuras de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. Si todos estos artistas trabajan fundamentalmente en la capital del virreinato, aunque los encargos le llegan desde los más alejados lugares, tampoco podemos olvidar, aquí y ahora, la escuela poblana, que en torno a la figura del obispo Palafox y Mendoza, alcanzará un alto grado de calidad en lo referente a dotación de obras y muebles para la catedral, siendo el turolense Mosén Pedro García Ferrer una de sus personalidades más significativas.

Debemos comenzar por Sebastián López de Arteaga (1610-1652) hijo de un platero sevillano. Desconocemos quien fue su maestro, aunque sí es evidente el gran impacto que tuvo en él la pintura de Zurbarán. Su llegada a México, en el séquito del virrey Marqués de Villena, tuvo que ser hacia 1640. Ocho años más tarde figura ejecutando las pinturas mitológicas del arco de triunfo levantado con motivo de la llegada del nuevo virrey Conde de Salvatierra, falleciendo tempranamente y a causa de las heridas causadas por una disputa.

Arteaga es un gran pintor, y no sólo pintó por afición, como decía al ser nombrado notario del Santo Oficio, pues fue sólo a título honorífico, sino que ésta era su verdadera profesión —aún por estas fechas la pintura era considerada como una actividad manual y no un arte—, con la que alcanzó fama y encargos, aunque se haya conservado poco. Artista vacilante, lo mismo se recrea en vigorosos modelados de fuertes contrastes y empastes lumínicos que en la serenidad y amabilidad de la pintura italianizante, de pincelada más ligera y luminosa. Así, jamás se podría pensar que fueran de la misma mano el Cristo crucificado de la Basílica de Guadalupe, de correcta anatomía y semblante reposado, y el que se guarda en el Munal, de expresión dolorida, musculoso modelado y de líneas ondulantes, inmersas en una atmósfera patética y densa.

Mayor contrastes hay aún entre el cuadro de los Desposorios de la Virgen y la Incredulidad de Santo Tomás. En el primero, la escena, aunque muy narrativa, se desenvuelve en un ambiente elegante, de armonioso colorido y figuras idealizadas, de estirpe rafaelesca; mientras el segundo, muy claroscuro y efectista, nos lleva directamente a Zurbarán. Aquí, el realismo es excepcional, el color adquiere su pleno valor en función de los contrastes y las figuras poseen una gran monumentalidad. De ahí que la propongamos como una pieza maestra del tenebrismo, tanto por el fulgor del manto que resalta el cuerpo de Cristo desnudo, muy bien definido, radiante de energía y eje de la composición al separarse del apretado grupo de apóstoles del entorno. Entre otras obras de interés señalaremos: una Virgen con el Niño y un Apostolado, en el Munal, donde se aprecian sus dotes como gran dibujante y la Estigmatización de San Francisco, del Museo de la Basílica de Guadalupe, donde sigue muy de cerca una composición de Rubens, a través de un grabado de Lucas Vosterman, aunque dulcifica el rostro del santo, de acuerdo con los gustos de su medio. También destacó como retratista, como el del arzobispo Monzó y Zúñiga o los 16 de inquisidores. En cuanto a cronología, hoy se cree que sus cuadros tenebristas son los más tempranos, atemperándose estos ideales pictóricos a fin de adaptarse a los novohispanos, más dulces y suaves, lo que no quita calidad a su obra, sino que, en definitiva, resulta más acorde con las preferencias estéticas del medio donde trabaja.

José Xuárez (1615-1661) es, probablemente, el mejor pintor novohispano de mediados del siglo XVII. Hijo Luis Xuárez, se formó en el taller paterno, si bien pronto quedaría atraído por el tenebrismo de López de Arteaga, siendo también él uno de sus principales cultivadores. Dueño de un activo taller, donde se formarían, entre otros, Echave Rioja y Antonio Rodríguez, que al casar con su hija Antonia, posibilitaría la continuación de la escuela familiar. Sus compactas figuras, iluminadas lateralmente, dan a su obra y a sus volúmenes una mayor precisión, siendo en los rostros y en las manos, en la caída y textura de los paños donde sigue más de cerca a su maestro.

El Munal guarda sus mejores obras, como la Adoración de los Reyes, donde a la nobleza de María y el Niño hay que sumar el exquisito tratamiento de los reyes, en especial la humildad del que está arrodillado, que contrasta con el tono solemne del que aparece de pie mirando al espectador. La Aparición de la Virgen a San Francisco sobresale por su virtuoso manejo de luces y sombras, que imprimen una eficaz volumetría a las figuras. Excepcional es su gran cuadro dedicado a los Santos Mártires Justo y Pastor, realizado entre 1653-55. Concebido como una típica apoteosis sevillana

—los ecos de Róelas, Francisco Herrera el Viejo y Zurbarán son evidentes—, las figuras de los niños, sueltas, naturales y encantadoras son de lo más logrado que produjo la escuela novohispana, pudiéndose decir lo mismo de los cuatro ángeles que los coronan y adoran el Cordero Místico. También se le atribuye el gran lienzo dedicado al martirio de San Lorenzo. En la Profesa tenemos el hermoso cuadro dedicado al Calvario, inspirado en un grabado flamenco y con un fuerte acento rubensiano, al igual que también lo están los dedicados a la Pasión de Cristo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de México. También fue un solicitado retratista, aunque se conocen pocos, destacando el del Arzobispo Barrientos y el del Conde de Baños, su protector.

Pedro Ramírez, aunque sus contrastes lumínicos no sean tan intensos se puede adscribir a esta tendencia. Figura aún muy desconocida, pues ignoramos su lugar de nacimiento, la fecha, quién fue su maestro o cuándo falleció. Su producción ofrece grandes contraste, pues sin perder la austeridad y el realismo hispano, se dejó seducir por los modos flamencos y por los gustos de la clientela novohispana. Entre sus obras sobresale, la Liberación de San Pedro, en el Museo Nacional del Virreinato, y el muy original Jesús asistido por los ángeles de la Parroquia de San Miguel. En el primero, las luces y las sombras están tan bien resueltas que, en algún momento, se tuvo por obra de Zurbarán, sobresaliendo la vitalidad plástica de San Pedro frente a la delicadeza y gracia del ángel, de belleza casi femenina. El segundo cuadro, el único de este tema conocido en el mundo novohispano, nos muestra su habilidad para distribuir las figuras, con las más variadas actitudes, junto al paisaje del fondo de una gran luminosidad. Suyas son las pinturas del retablo de la Soledad de la Catedral de México, destacando la Oración en el huerto y la Flagelación.

En la Catedral de la vecina Guatemala se han documentado varios cuadros suyos. Se trata de una serie de pinturas dedicadas a la Vida de la Virgen y dos grandes lienzos, de magnífica factura, fechados en 1673 con el Triunfo de la Iglesia y el de la Eucaristía, inspirados en los grabados que Bolwert divulgó de los cartones de Rubens para los tapices de las Descalzas Reales de Madrid. Finalmente, también cultivó el retrato como el del obispo Bohórquez.

Baltasar de Echave Rioja, es el último gran tenebrista, aunque derivó hacia un barroco más teatral y efectista, de ahí que sea tenido como uno de los responsables del paso del tenebrismo zurbaranesco al barroquismo pleno, a lo Valdés Leal, cuyo mejor representante en México será Cristóbal de Villalpando. Discípulo de José Juárez e hijo y nieto de pintores, nació en la capital mexicana en 1632 y murió en 1682, cerrando

dignamente la dinastía que comenzó su abuelo Echave Orio. Su obra conocida es más bien escasa, mas suficiente para valorar el vigor y empaque de su pintura, aunque su dibujo es débil y sus figuras inconsistentes.

En el Munal se guarda su Entierro de Cristo, de teatral iluminación, y el Martirio de San Pedro de Arbués, encargo del Santo Oficio. En el retablo de San Pedro de la Catedral Primada de México tenemos cinco lienzos dedicados a Santa Teresa. Sin embargo, sus obras más famosas y conocidas son los tres grandes lienzos de la sacristía de la Catedral de Puebla, de correcto dibujo y contrastado colorido. Dedicados a los Triunfos de la Eucaristía y de la Iglesia, siguiendo, una vez más, los cartones de Rubens para las Descalzas Reales de Madrid.

5.2. EL PLENO BARROCO. LOS PINTORES DE FINES DEL XVII

La moda claroscurista, de tono austero, sombrío y realista, empieza a perder fuerza a partir del último tercio del siglo XVII, ya en el pleno barroco, retornándose a la manera luminosa, idealista y directa, tan tradicional en el mundo pictórico novohispano. Fue un tránsito progresivo, en el que tuvieron mucho que ver los nuevos aires que, provenientes de la Península, se comenzaban a sentir, a saber, el estilo agradable y emotivo de Murillo y el arte sublime, rico y complejo de Valdés Leal, incluso se da el hecho de artistas que cultivan con el mismo acierto las dos tendencias

Esta singular etapa, una de las más gloriosas de la pintura novohispana, está básicamente representada por dos artistas de compleja personalidad, fecundo pincel y desbordante imaginación: Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. Junto a ellos, no olvidemos a otros, menos conocidos y valorados, que contribuyeron al enriquecimiento del movimiento pictórico barroco, creando un mundo de vibrantes formas y colorido en consonancia con el esplendor y exuberancia de la escultura y de la arquitectura de la época, aunque a veces, lo que ganan en efectismo y decorativismo lo pierden en consistencia.

Uno de estos últimos artistas citados, a quien la historiografía contemporánea le ha prestado poca atención, es Antonio Rodríguez. Apodado en su época “el Tiziano de este nuevo mundo”, lo que nos da una idea de su fama. Fue además un activo defensor del gremio de pintores, hasta el punto de que, junto a José Rodríguez Carnero, en 1681, pidió, aunque sin éxito, a las autoridades la redacción de unas nuevas ordenanzas, pues las de 1557 ya estaban desfasadas.

Discípulo y yerno del pintor José Xuárez, del matrimonio con su hija Antonia nacerían los pintores Nicolás y Juan Rodríguez Xuárez. Como su suegro, construye muy bien sus figuras, recreándose en los detalles más insignificantes. Obra destacada es el gran cuadro las Ánimas del Purgatorio de la sacristía del Convento de Churubusco. En el Munal se guardan tres cuadros —Santo Tomás de Villanueva, Santo Tomás de Aquino y San Agustín—, de correcta factura y agradable colorido y finalmente, en el Museo de Querétaro, existen unos cuadros de santos, tal vez resto de una serie dedicada a fundadores de órdenes religiosas.

José Rodríguez Carnero, nacido en México e hijo también de pintor —Nicolás Rodríguez Carnero—, su actividad rebasó con creces el Setecientos. Pintor de dibujo seco y modelado fuerte, una de sus obras más alabadas en su época fue el arco de triunfo que, junto con Antonio de Alvarado, levantó con motivo de la llegada del virrey Conde de Paredes, representando a los Reyes Aztecas. En su madurez se trasladó a Puebla de los Ángeles, que lo considera como uno de sus mejores pintores, destacando de entre su producción: el Triunfo de la Compañía de Jesús, en la sacristía de la iglesia de los jesuitas, inspirado en el Triunfo de la Iglesia de Rubens, así como las series para los conventos de San Juan de Dios y Santo Domingo. Aquí, en la capilla de la Virgen del Rosario, está lo mejor de su producción. Son una serie de telas, de 1690, dedicadas a la Vida de la Virgen, donde cultiva las dos modalidades estilísticas del momento: el tenebrismo en los de la nave, dedicados a narrar la vida terrenal de María, frente a las pinturas luminosas del crucero y ábside, ocupadas de su glorificación celestial. Finalmente, en el Museo Virreinal hay un Santo Niño de la Guardia —tema muy solicitado en su época— muy similar al del Convento de San Agustín de Puebla.

Son muchos más los artistas, aún poco estudiados, activos en este momento, alcanzando algunos gran fama y prestigio. Tal sería el caso de aquellos siete pintores que fueron llamados, en 1666, a dictaminar sobre el original de la Virgen de Guadalupe, a saber: Nicolás de Angulo, Tomás Conrado, Nicolás de Fuenlabrada, Sebastián López Ávalos, Juan Salguero, Juan Sánchez Salmerón y Antonio Alonso de Zárata. A ellos pueden sumarse Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.

Villalpando, por su fecundo y grandilocuente pincel, es la figura central de la pintura barroca novohispana. Nacido en la Ciudad de México en fecha aún desconocida, aquí vivió y murió en 1714. Casado con María de Mendoza, hija del pintor poblano Diego de Mendoza, probablemente su maestro junto con Echave Rioja, de entre sus hijos, el bachiller Diego Villalpando también sería pintor.

Principal seguidor del arte deslumbrante y desenvuelto de Valdés Leal, su primera obra documentada es el retablo de Huaquechula, 1675, en el Estado de Puebla. A partir de aquí, y durante cuarenta años de trabajo, produjo una de las obras más numerosas y llenas de vitalidad de toda la pintura novohispana. Si bien, como afirmara Francisco de la Maza, uno de sus primeros estudiosos: “pasa de las alturas del genio a las bajezas del burdo artesano, asemejándose también mucho a Valdés Leal”. Mas, a pesar de ello, es el pintor más importante del barroco novohispano y en un momento también del mundo hispano, una vez que han muerto los grandes maestros —Ribera, Zurbarán, Cano, Velázquez, Murillo, Coello, etc.— Maneja el pincel con gran maestría, regalándonos un legado pictórico exuberante en el color y en las formas, aunque evidentemente tan amplia y extensa producción no se puede entender sin la ayuda de un activo y prolífico taller con numerosos aprendices y oficiales.

Estudiar su obra nos llevaría a recorrer el País entero —iglesias, catedrales, conventos, museos y colecciones particulares—, mas para tener un aproximado conocimiento de su buen hacer, tal vez nos baste con acercarnos a la sacristía de la Catedral Metropolitana de México, donde tenemos algunas de sus composiciones más grandiosas. Fechadas, en la octava década del siglo XVII, son de inspiración rubensiana y muy similares a las realizadas por Pedro Ramírez y Echave Rioja, en Guatemala y Puebla de los Ángeles, respectivamente. Son cuatro grandes lienzos: la Iglesia Militante y la Triunfante, el Triunfo de la Religión, la Aparición de San Miguel y la Mujer Apocalíptica, donde tenemos la más bella, heroica e impetuosa imagen que, en toda la Nueva España, se pintara del Arcángel San Miguel y el triunfo de San Miguel. Trabajó en numerosas ocasiones para la Compañía de Jesús, tanto para la Profesa, donde realizó una serie dedicada a la Pasión de Cristo, como para el noviciado de Tepetzotlán, ahora centrado en la Vida de San Ignacio. Igualmente lo hizo para los dominicos y franciscanos. Otra obra excepcional, que nos permite valorar su hábil manejo de los contrastes lumínicos, honda religiosidad y correcto dibujo, serían los cuadros de la sacristía de la iglesia del Exconvento del Carmen de San Ángel, en la Ciudad de México y sobre todo la gran cúpula de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla, dedicada a la glorificación de la Virgen María, donde la luminosidad alcanza a su plenitud y apoteosis. El retrato del arzobispo Aguilar y Seijas es un ejemplo de sus dotes para este género, y en su Vista de la Plaza Mayor de la Ciudad de México, nos deja una pormenorizada crónica de la vida cotidiana a finales del siglo XVII.

Finalmente, y prueba de la enorme estima y respeto que se le tuvo en su ámbito socioprofesional, señalar que desde 1686 ocupó ininterrumpidamente el alto puesto de veedor y alcalde del gremio de pintores.

Juan Correa, miembro de una extensa familia de pintores, es uno de los primeros artistas mulatos conocidos —el padre era médico y su madre una morena libre—. Desconocemos su fecha de nacimiento, aunque debió ser hacia 1647, falleciendo en 1716. Su pintura ofrece bastantes semejanzas con Villalpando, por la facilidad y soltura en el manejo del pincel, en la firmeza de algunos toques y en su rico colorido, aunque a veces, debido tal vez a la necesidad de cumplir con sus muchos encargos, su calidad presenta altibajos.

Creador de un amplio taller con una producción muy extensa, también pintó grandes lienzos para la Catedral de México, entre 1689 y 1691. Destacamos la Asunción y Coronación de la Virgen y la entrada de Jesús en Jerusalén en la sacristía, en el coro el Apocalipsis, perdida en el incendio de 1967 y, algo más tardías, las pinturas de los retablos laterales de la Capilla de los Ángeles.

No obstante, como trabajo totalmente innovador, donde, además, nos muestra su interés por temas totalmente nuevos, es el biombo dedicado a las artes liberales, por un lado, y por el otro a los cuatro elementos de la naturaleza —Museo Franz Mayer de Ciudad de México— o el que lleva por título el Encuentro de Cortés y Moctezuma y alegoría de los cuatro continentes —Fomento Cultural Banamex—, donde aflora su vena naturalista y paisajística en idílicas vistas. Este interés por el paisaje está también presente en los numerosos jardines y aves que aparecen insistentemente en sus composiciones, como el sueño de San José del Museo de Churubusco, en la Magdalena penitente del Munal o en la tabla con la Expulsión del Paraíso del Museo Nacional del Virreinato.

5.3. LA ESCUELA POBLANA

Desde su fundación, Puebla de los Ángeles, la segunda ciudad en importancia del virreinato, fue un centro artístico de gran importancia, digno de competir con la capital. Mas es ahora, en la segunda mitad del siglo XVII, cuando una serie de destacados artistas hacen que sobresalga una pujante escuela de pintura.

Necesariamente, hay que comenzar por el polifacético Pedro García Ferrer. Natural de Alcorisa, en Teruel, llega con el obispo D. Juan Palafox y Mendoza,

colaborando decididamente en las obras de la catedral. A él se le debe la gran cúpula del crucero, así como su participación en el retablo de la Capilla de los Reyes. Dedicado a exaltar a monarcas que han alcanzado la santidad, a través de esculturas, obra de Lucas Méndez, y a la Vida de Cristo y María mediante las pinturas de García Ferrer. En total son seis lienzos, sobresaliendo el cuadro central, de grandes proporciones, consagrado a la Inmaculada Concepción, sobre él la Coronación de María y otros menores, como la Adoración de los Pastores y de los Reyes Magos, todos de tono austero y tenebrista, muy en la línea de Ribalta.

Junto a él está el flamenco Diego de Borgraf, quien también llegó a Puebla en el séquito del obispo Palafox. De seco dibujo y correcto en las formas, sus paisajes, como buen flamenco, son realmente excepcionales y sirva como ejemplo el que envuelve a su San Apeles, en el Museo Universitario de Puebla.

Juan Tinoco, considerado español durante mucho tiempo por su fuerte acento zurbaranesco, hoy se sabe que fue poblano de nacimiento. Buen dibujante y muy hábil en el manejo del color, en el Museo Universitario de Puebla se guarda un Apostolado, realizado a partir de los grabados de Lucas de Leyden. Aunque, su San Jerónimo, del Museo de Churubusco, está más próximo a Ribera.

Finalmente, otros nombres insignes serían el prolífico lego franciscano Fray Diego de Becerra, autor de una Vida de San Agustín —hoy en manos particulares— y muy cercana estilísticamente a José Xuárez, y Antonio Santander. El dibujo de éste es duro y meticuloso, aunque su paleta es muy rica, como se aprecia en su San Miguel del Museo Nacional del Virreinato. Precisamente él y Nicolás Correa —primo hermano de Juan Correa— son de los principales cultivadores de la pintura de enconchados.

5.4. RETABLOS Y ESCULTURA

Como se dijo en la introducción, hasta bien avanzado el siglo XVII, en la estructuración del retablo pervive el ideal renacentista, es decir el esquema de banco, pisos y calles, organizado arquitectónicamente. Incluso, podrán ser grandes máquinas, pero casi siempre dentro de estos parámetros. Mediada la centuria se impone la columna salomónica, aunque no con un total y absoluto predominio, pues normalmente se alterna con las tradicionales heredadas del mundo clásico; sin embargo, en su desarrollo subyace el esquema señalado. A lo más se rompen los frontones o se curvan los entablamentos de la calle medial, acentuando y potenciando su axialidad, estando la

novedad en esa pletórica y compleja decoración vegetal y geométrica, que lentamente lo invadirá todo, hasta llegar al *horror vacui*. Como es normal, el retablo es una obra muy compleja, donde la imagen en sí no tiene un tratamiento muy especial pues forma parte de ese gran conjunto, que se elabora en complejos talleres, a cuyo frente, ahora, y en la mayoría de los casos seguirá estando un afamado ensamblador. Será también de estos mismos centros de producción y respondiendo a los mismos parámetros estilísticos de donde salgan los grandes programas decorativos, ahora en piedra, de portadas, de templos y catedrales, siendo los casos de la Catedral Metropolitana de México y de la de Puebla los más representativos, así como sillerías de coro, cajonerías y otros muebles necesarios en el ajuar litúrgico.

Para la imagen de bulto redondo de tipo devocional se seguirá prefiriendo la pasta de maíz, policromada y estofada, aunque con el tiempo, para darle un mayor realismo se le añade algunos postizos, como pelo natural, dientes de marfil, ojos de cristal y ricas vestiduras, pese a la expresa prohibición de los sínodos diocesanos. Siguen siendo, casi siempre, obras anónimas, pues el escultor, que a partir de 1705 tendrá su propio gremio y ordenanzas, socialmente es considerado solamente un buen artesano. También se seguirán importando obras, especialmente del ámbito sevillano, como puede ser el Santo Niño Cautivo, de la Catedral de México, atribuido con fundamento a Martínez Montañés. No obstante, ahora se generalizarán nuevos materiales como el marfil, importando de Filipinas las tallas ya hechas o elaborándolas en la Nueva España, aunque el marfil sólo se emplearía para aquellas partes más significativas —cabeza, manos y pies—; la cera para encargos de pequeño formato, el tecali u otro tipo de piedra —la de Chiluca fue muy demandada para los grandes programas de las fachadas—.

En el caso de la retablística, entre algunas obras significativas por la influencia que tendría en su entorno, citaremos el mayor de la Catedral de Puebla. Fruto del mecenazgo del Obispo Palafox y Mendoza, responde al primer modelo propuesto. Construido en tecali —el alabastro autóctono—, y formado por banco, gran cuerpo central en arco de triunfo, y ático, solamente en el segundo piso nos aparecen las salomónicas, mientras en el banco son pilastras jónicas y en el ático columnas corintias. Las pinturas son obra del clérigo García Ferrer, las esculturas de Lucas Méndez y en cuanto a su traza se ha atribuido, tradicionalmente, a Martínez Montañés, en base a una referencia literaria del obispo Palafox, aunque en su configuración actual se aleja mucho de sus propuestas retablísticas. Tal alejamiento es debido a la gran remodelación que

sufrió la estructura del retablo a mediados del siglo XIX, a fin de adaptar el modelo montañésino a los gustos neoclásicos. Incluso, la Virgen de la Defensa, que ocupa el tabernáculo del banco, absurdamente vestida, es en el fondo una Inmaculada muy sevillana y muy montañésina. Aquel primer retablo del que se conserva un magnífico grabado de 1651, obra de J. de Noort, tuvo que ser un buen ejemplo del pleno barroco —la imaginería no se vio alterada en nada— y tuvo una amplia difusión en su entorno y en su época —una copia muy lejana en el tiempo, pues pertenece ya al siglo XVIII, es el retablo de la Parroquia de San José de Chiapa, también en el Estado de Puebla, localidad donde residió algún tiempo el Obispo Palafox—.

Muy próximo estilísticamente al primer retablo poblano es el mayor del Convento de Santo Domingo, obra de Pedro Maldonado. Con banco, tres calles y dos entrecalles, en la medial destaca el gran tabernáculo eucarístico, así como el que todo son esculturas de santos de las órdenes mendicantes. La salomónica ocupa el primer piso, mientras en las restantes son soportes clásicos, presentando las del penúltimo piso el fuste con molduras en zig-zag, de tanta fortuna a posteriori en portadas y soportes de iglesias.

Por estas fechas —último tercio del Seiscientos—, una vez prácticamente acabada toda la fachada de la catedral metropolitana —México—, se realizan gran cantidad de retablos para sus distintas capillas —la de San Pedro, San Miguel, San Cosme y San Damián, la Soledad, etc.—, destacando por su singularidad los dos primeros, realizados en el taller del polifacético artista Tomás Xuárez, si bien el segundo se perdió en un incendio. El dedicado al Príncipe de los Apóstoles, donde excepto la imagen de vestir del titular, domina la pintura, presenta banco, tres pisos y calles, alternan las salomónicas con las corintias, incluso en el último cuerpo y en su calle medial, que queda libre para acoger la ventana, utiliza grandes estípites antropomorfos. Al buen hacer de Xuárez, cuya actividad llega hasta principios del siglo XVIII, se deben también dos interesantes retablos de Tlamanalco —el principal, con un magnífico conjunto escultórico, y otro menor lateral dedicado al Nazareno—, así como la sillería de coro de la Catedral de Durango, curiosamente con su imaginería policromada.

En cuanto a los artífices, muchos son los maestros escultores y ensambladores, dueños de activos talleres, que podríamos traer a colación en estos momentos, mas solamente citaremos a Salvador de Ocampo y a Juan de Rojas, cuya actividad, rebasa también con creces el Seiscientos. El primero, yerno del anterior, es autor de uno de los

retablos más hermosos del arte barroco novohispano: se trata del mayor del convento agustino de los Santos Reyes de Meztitlán. Compuesto de banco, tres calles, dos pequeñas entrecalles y ático, se combina la escultura y la pintura, siendo ésta obra de Nicolás Rodríguez Juárez. En su taller se hizo la gran sillería del antiguo Convento de San Agustín de la Ciudad de México, por fortuna conservada, aunque bastante mermada, sobresaliendo una serie de relieves con temas claves del Antiguo Testamento, inspirados en grabados de Juan de Jáuregui. Al segundo de los artistas mencionados, Juan de Rojas, aparte de numerosos retablos, le debemos la sillería de coro de la Catedral de México, en parte rehecha al verse afecta por el incendio de 1967.

Dejando al margen la escultura devocional a la que ya se hizo referencia, dentro de la escultura arquitectónica podemos señalar tres focos geográficos fundamentales. El primero es, lógicamente, la Ciudad de México, con piezas tan emblemáticas como el gran relieve de la fachada principal de la antigua iglesia del Convento de San Agustín, donde nos muestra al Santo como protector de la Orden, según el grabado de Schelte de Bolswert, y las portadas de los pies del Templo Catedralicio, cuyos relieves —en la central la Asunción, y en las laterales, la entrega de las llaves a Pedro y la Nave de la Iglesia, respectivamente—, y esculturas de las hornacinas, obra de Miguel y Nicolás Jiménez, son de un acentuado movimiento aunque de inferior calidad. El segundo centro es el de Puebla, cuyas manifestaciones más importantes serían también las portadas de la catedral, donde trabajó el escultor Juan de Solé González, y, en tercer lugar, Oaxaca, con el gran relieve de la fachada de la Iglesia del Convento de San Agustín, muy semejante al citado de México, así como por su gran despliegue ornamental la fachada de la Iglesia de la Soledad, cuyos temas —la Soledad de María, la Inmaculada o la Santa Faz— nos muestra a su creador Tomás de Sigüenza muy fiel seguidor de estampas populares.

6. EL SIGLO XVIII: ENTRE EL BARROCO Y EL ROCOCÓ

Al igual que en la Península, el segundo y tercer cuarto del Setecientos es una época de auténtica fecundidad artística, en gran medida fruto de la gran prosperidad económica que disfruta la sociedad novohispana, cuya labor de mecenazgo se incrementará, en especial el religioso o favoreciendo el cultivo de algún género muy concreto, como puede ser el retrato o la llamada pintura de castas. Al mismo tiempo toman carta de naturaleza una serie de rasgos propios, que ya apuntaban en el siglo

anterior, y que le darán a las artes en general un aire muy personal. En el caso de la pintura, aparte de un mayor dinamismo en el desarrollo de las composiciones, la gama cromática se amplía, aparecen o se potencian nuevos temas, mientras en la retabística se impone, con Jerónimo Balbás y su escuela, el estípite, llegando, paralelamente, a disolverse casi del todo las estructuras arquitectónicas del retablo, es decir las calles y los pisos, por lo que las imágenes descansarán en simples peanas, o a lo más en falsos nichos creados a base de telas encoladas. Al final del periodo se impone de nuevo la columna ortodoxa, aunque también enmascarada en un mar de motivos decorativos y ornamentales. Finalmente, por lo que atañe a la escultura, en su mayor parte, siguen siendo anónimas pues, como sucede en épocas anteriores, son obras de grandes talleres de maestros empresarios, capaces de realizar todos los procesos productivos. No obstante, como novedades, aunque se sigue prefiriendo la de pasta de maíz dorada y estofada, poco a poco, se va imponiendo la policromía de tonos lisos, con lo que la escultura gana en individualidad, así como el vestirlas con ricas telas para acercarlas lo más posible a la realidad del momento.

6.1. LA PINTURA

En primer lugar señalaremos que pronto se percibe en los lienzos una sensibilidad refinada y exquisita, muy distinta a la del siglo anterior, con un predominio, a la vez, de las formas suntuosas y opulentas, llenas de movimiento y colorido a la manera rubensiana. Es pues, una nueva manera de expresarse, tanto en lo pictórico como en lo decorativo, de acuerdo con las nuevas condiciones sociales del virreinato, que parecen traslucir esa sensación de optimismo social, causante, en última instancia, de que se multipliquen los encargos por parte de la cada vez más próspera y amplia capa burguesa, poseedora de un alto nivel económico.

No obstante, siguen vigentes una serie de aspectos tradicionales, ahora ya bastante negativos, a los que no escapan ni los grandes maestros. Por ejemplo, la monotonía temática, con un claro predominio de lo religioso, aunque asuntos poco cultivados hasta aquí, a partir de ahora adquieren un gran incremento. Tal sucede con la pintura de género con los cuadros de castas, —para mostrar la gran variedad étnica del territorio novohispano, fruto del cruce de blanco, negro e indio—, el bodegón —como expositores de la riqueza natural del territorio— y sobre todo el retrato, destacando como algo casi peculiar el de las monjas coronadas. Esa monotonía temática tipo

religioso es también de color, pues la gama cromática sigue siendo bastante limitada, existiendo un abuso del rojo, el azul, el blanco y el negro.

Un hecho importante será, a mediados de siglo, el intento de crear una Academia de Pintores, origen de la actual Academia de San Carlos —aunque hubo una tentativa anterior por parte de Nicolás Rodríguez Xuárez—. Será, hacia 1753, cuando José de Ibarra aglutinará un grupo de pintores —Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete, Francisco Antonio Vallejo, José de Alzibar, José de Ibarra, etc.— y un arquitecto para establecer una compañía de pintores, aunque ya se venían reuniendo con el *“noble deseo de mejor instruirse en su arte”*. Al año siguiente dan carácter legal a esta Academia, siendo su director José de Ibarra *“artífice decano en el nobilísimo arte de la pintura”*. Mas, en el fondo, también les movía la defensa de sus intereses ante la competencia de otros pintores, que ejercían sin estar examinados. Dieron cuenta a la Academia de San Fernando, pidiendo ser reconocidos, pero hicieron las negociaciones —y aquí estuvo su error— no a través del virrey, sino directamente a la Corte. Tal vez esta sea la razón de que el intento no fructificara hasta 1783, naciendo ahora la Academia de San Carlos.

El estudio de los grandes protagonistas de la pintura debe comenzar por una serie de artistas que trabajan a caballo entre los siglos XVII y XVIII. Tal sucede con los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Xuárez, algo posteriores a los maestros Villalpando y Correa, ejemplifican como muy pocos el paso del pleno al barroco final. Descendientes del matrimonio formado por Antonio Rodríguez y Antonia Xuárez, por lo tanto nietos de José Xuárez y bisnietos de Luis Juárez, se formaron en el taller paterno, al que pronto superaron con creces. Nicolás (1667-1734), quien se hizo sacerdote en 1728 después de enviudar, ha sido menos estudiado, si bien con anterioridad a ese último año su labor es muy importante en número de obras y en calidad, mas a partir de su entrada en el estamento eclesiástico hay un gran declive, debido, sin duda, a que ya no lo hacía por necesidad, ni tenía taller ni tienda abierta al público. Obra temprana, de 1695, es el cuadro dedicado al Triunfo de la Iglesia, para el Carmen de Celaya, donde sigue grabados flamencos, especialmente rubensianos, dentro de cierta influencia tenebrista. En la gran serie dedicada a la Vida de la Virgen de la sacristía de la Soledad de Puebla el tenebrismo ha desaparecido totalmente, manejando con gran soltura los tonos claros y luminosos. De esta primera época citaremos las del soberbio retablo de Meztlán (Hidalgo), ensamblado por Tomás Xuárez, recién restaurado, con un buen dibujo, correctas anatomías y sólidas figuras. Las pinturas de su

segunda etapa son más descuidadas y débiles, tal sucede a su monumental San Cristóbal de la escalera del Convento de Guadalupe en Zacatecas.

La trayectoria artística de su hermano menor Juan Rodríguez Xuárez (1675-1728) es mucho más atractiva, pues si empezó siendo buena, cada vez se fue mejorando, hasta el punto que, una vez desaparecidos Villalpando y Correa y su hermano Nicolás ordenado de presbítero, sería el mejor pintor de su momento. Y buena prueba de ello es que, en 1719, recibió el encargo de pintar los dos grandes lienzos —la Adoración de los Reyes y la Asunción— para el retablo que Jerónimo Balbás levantaba en la capilla de los Reyes de la Catedral de México. De gran interés son sus cuatro grandes lienzos de la Vida de Jesús que, en 1720, pintó para la Profesa, pues en ellos se señala el nuevo rumbo que habría de seguir la pintura novohispana durante casi toda la centuria. Aquí las escenas, envueltas por resplandores de suave luz y dulce colorido, se nos ofrecen con gran emotividad, ternura y delicadeza. Por lo que ha sido considerado el introductor de ese estilo amable, devoto, superficial de ascendencia murillesca, e incluso, algunos lo tuvieron como iniciador de la decadencia pictórica en el México virreinal, como injustamente, en algún momento del siglo pasado, fue valorada la pintura del siglo XVIII. Cuando, en realidad, su obra es el puente entre la exuberante fuerza y energía de los pinceles de finales del siglo XVII —Villalpando y Correa—, y el arte sosegado, agradable, relajante y ligero que habrían de practicar los artistas del segundo tercio del siglo XVIII. Tampoco debemos olvidar su faceta como gran retratista, sobresaliendo su innovador autorretrato, donde nos dejó a un mestizo de pelo largo y lacio, en escorzo y de tres cuartos, que mira desafiante al espectador, el del arzobispo Lanciego y Eguiluz y especialmente el del virrey Duque de Linares, revestido de toda su pompa y boato de cara a la galería. Finalmente, junto con Cabrera e Ibarra, será un gran cultivador del tema de las castas, dejándonos series —generalmente 16 lienzos— de una gran calidad.

Entre otros muchos artistas que colaboraron activamente en este cambio estético tenemos a Antonio de Torres (1666-1731), primo de los dos anteriores, es también figura sobresaliente, y prueba de ello es que participó en el reconocimiento que se le hizo, en 1714, a la Virgen de Guadalupe. Dueño de un activo taller, realizó grandes series claustrales de vidas de santos fundadores, especialmente para carmelitas y franciscanos. Como la de San Francisco para San Luis de Potosí o la de la Vida de la Virgen del antiguo Colegio de Guadalupe en Zacatecas. Precisamente aquí, en la sacristía se conserva su San Francisco de Asís ante el ángel, que le ofrece la redoma, buen ejemplo de su maestría en el manejo del dibujo y del color, aunque generalmente

sus series mas auténticamente originales están pensadas y hechas para satisfacer la piedad de los comitentes.

En la Parroquia del antiguo pueblo de Tacuba se guarda un Apostolado de vigorosas figuras, obra del aún desconocido jesuita Padre Manuel. Igual de desconocido es aún Juan Francisco de Aguilera, formado con los hermanos Rodríguez Xuárez, quien, en 1720, firma el magnífico cuadro El Patrocinio de la Inmaculada sobre la Compañía de Jesús —hoy en el Munal—, de un fuerte acento idealista de corte murillesco. Precisamente en el Museo de Guadalajara hay una serie suya dedicada a la Vida de San Francisco, que durante mucho tiempo se tuvo por obra de Murillo. Otro fraile-pintor fue el agustino Fray Miguel de Herrera, autor de una extensa producción de tema religioso, aunque también cultivó con fortuna el retrato, como el de Sor Juana Inés de la Cruz, inspirado en el de Juan de Miranda, el de la joven María Josefa Aldaco y Fagoaga y el del obispo Palafox y Mendoza. Por último, Francisco Martínez, menos original como pintor, aunque muy activo y polifacético, fue también ensamblador y dorador —el doró los retablos balbasianos del Perdón y de los Reyes de la Catedral de México—. Fue además un solicitado retratista, sobresaliendo los de monjas coronadas por la minuciosidad con que trata todo el aparato que envuelve a la religiosa.

Con él llegamos a la que con toda justicia denominados *la Gran Generación*. Se trata de una serie de artistas, cuya actividad llena, y con fortuna, los dos primeros tercios del siglo XVIII novohispano. La primera gran figura es José de Ibarra (1685-1756), pintor de grandes recursos, oriundo de Guadalajara, debió pasar muy joven a México, siendo sus maestros Juan Correa y Juan Rodríguez Xuárez, sucesivamente. De una vida personal muy compleja y azarosa —por sus tres casamientos y su numerosa descendencia— también él, en 1751, junto con otros artistas, efectuó un segundo reconocimiento a la Virgen de Guadalupe, siendo su *parecer sobre la Virgen* de una gran candidez. Incluso al mismo añadió un texto dedicado a los pintores del pasado, que, andado el tiempo, sería aprovechado y publicado, en 1756, por Miguel Cabrera en su obra: *Maravilla americana y conjunto de raras maravilla observadas con la dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Guadalupe de México*. Fue también pieza clave de aquella asociación de artistas, génesis y origen de la futura Academia de San Carlos. Por lo que atañe a su obra, pese a que documentalmente sabemos que fue muy extensa, en realidad se ha conservado bastante poco y además muy dispar. Tal sucede con sus cuatro grandes tablas sobre el tema de las Mujeres del Evangelio, de pobre dibujo, monótono colorido y personajes

aún amanerados. Mejores son la serie de ocho láminas de cobre, también en el Munal, sobre la Vida de la Virgen, siendo la dedicada a la Virgen del Apocalipsis de una gran popularidad —las restantes son el Nacimiento de la Virgen, Pentecostés y la Asunción—. Para 1732 había finalizado sus cuatro grandes lienzos de los laterales del coro de la Catedral de Puebla —La Asunción, la Coronación del Niño Jesús, La Adoración del Santísimo Sacramento y El Patrocinio de la Virgen sobre la Ciudad de Puebla, donde aparece San Miguel y San José—, sin duda de lo mejor de su obra, donde, dentro del gran barroquismo, consigue un equilibrio, difícil de encontrar en otros trabajos salidos de su mano o de su taller.

Es ahora, cuando el culto a San José, como protector, alcanza un gran desarrollo. En varias ocasiones Ibarra afrontó su vida y beneficioso patrocinio, siendo buenos ejemplos los lienzos que, hacia 1738, pintó para su capilla de la iglesia jesuítica de Tepetzotlán. En esta misma línea está el cuadro con los donantes de la escalera del Excolegio de Guadalupe en Zacatecas. También, a mediados del siglo XVIII se difunde la Inmaculada Apocalíptica, siendo él uno de sus mejores definidores a partir del desaparecido modelo rubensiano de la antigua pinacoteca de Munich. Muy significativa en su momento tuvo que ser su Virgen Apocalíptica del Munal, modelo para otros muchos artistas posteriores como Cabrera, José Páez, Francisco Antonio Vallejo o Diego de Cuentas. Finalmente, sus grandes dotes como retratista fueron muy valorados la alta sociedad de su momento, que pidieron posar para él, sobresaliendo el de D. Pedro de Villavicencio, Duque de la Conquista o el del Virrey Conde de Fuenclara, Pedro Cebrián Agustín. Incluso, en esta parcela hay que destacar sus retratos de donantes, que aparecen en algunas de sus obras de tema religioso.

Miguel Cabrera (¿1695?-1769), es, sin duda la figura más compleja y polifacética de todo el Setecientos. Pintor, diseñador de retablos, túmulos funerarios, etc, y dueño, en definitiva, de un gran taller, desconocemos, con total precisión, tanto su lugar como su fecha de nacimiento. Tradicionalmente se viene afirmando que debió ser en Oaxaca y hacia 1695, acaso de padres indígenas que le abandonaron al nacer. Según el cronista Luis González Obregón, hacia 1719, con 24 años, se avecindó en México, donde casó y fue padre de una amplia descendencia. Su agradable carácter y dotes artísticas le permitieron mantener excelentes relaciones tanto con la Iglesia —el arzobispo Miguel Rubio Salinas, su protector, lo nombró su pintor particular y la Compañía de Jesús lo tuvo por su casi único pintor—, con el gobierno virreinal, así

como la nobleza y enriquecida burguesía novohispana, que le hicieron grandes encargos, bien de tipo religioso, retratos, bodegones, series de castas, etc.

Prueba de su valía y reconocimiento social es que, también él, junto a otros pintores, examinó el cuadro de la Virgen de Guadalupe. Causa y origen de su trabajo ya citado la *Maravilla Americana...* Hombre de una gran cultura, pues, aparte de conocer el latín, poseía una basta biblioteca, donde junto a libros religiosos los había de Historia e incluso de arte como *Los cuatro libros de la simetría...* de Alberto Durero o el *Museo Pictórico* de Antonio A. Palomino. Asimismo, tuvo parte muy activa en la fundación de la frustrada academia de pintores, germen de la actual Academia de San Carlos.

Analizar su obra, resulta bastante complejo, pues no resulta fácil deslindar lo que es suyo personal, de la obra de taller que, aunque controló personalmente, palidece en muchos casos. Es más, tradicionalmente se le han adjudicado algunos cuadros, que ya está comprobado que tienen otra paternidad. Organizaremos para su estudio la obra por temáticas.

Sin duda la más sobresaliente es la pintura religiosa, donde también incluimos los lienzos de *vanitas* —representación de objetos hueros con fines moralizantes—. Es el capítulo más numeroso, incluso comparativamente con todos sus coetáneos. La pintura religiosa del Setecientos gracias a él está muy dignamente representada, aunque debemos puntualizar que Miguel Cabrera, que tenía todas las cualidades necesarias para ser un gran pintor, en muchas ocasiones, no llegó a serlo, pues su afán virtuosista chocaba con la urgencia y rapidez en cumplir los compromisos contraídos. Este dilema será el que, en definitiva, le obligó a crear un gran taller, donde trabajaban algunos de sus compañeros de oficio, aparte de muchos discípulos y aprendices. En líneas generales, en sus telas hay un excesivo número de figuras, sobre todo angelitos de fisonomías anodinas y sin un estudio de las estructuras anatómicas, lo que también se advierte en algunos santos y vírgenes. Este mismo condicionante —la existencia de complejos contratos a cumplir en poco tiempo— hace que en muchos cuadros su dibujo tenga una pobre factura y que el estudio del cuerpo humano esté bastante descuidado. Sus figuras, en especial aquellas que forman grupo, son de una belleza cándida y se repiten los modelos con frecuencia, por lo que pueden venir de un mismo repertorio. En cuanto al color se destaca por su tono cerúleo —azul del cielo despejado de alta mar o de los grandes lagos—, como fondo, aunque empleo una interesante gama de colores, predominan el rojo, el azul, el blanco y el negro, con sus diversas tonalidades.

No es en sus grandes series donde está lo mejor de su obra, mas de todas las que hizo para las órdenes religiosas sobresalen las que pintó para los jesuitas de Tepotztlán y Querétaro o para los dominicos de la Ciudad de México, dedicadas a la vida de San Ignacio y Santo Domingo, respectivamente. Gran interés tiene la que comienza, a partir de 1755, para la Iglesia y la sacristía de Taxco. Dedicada, fundamentalmente, a la Vida de la Virgen, aparte de otros lienzos como San Miguel, protector de las almas, y los martirios de Santa Prisca y San Sebastián, titulares de la Parroquia, lo acreditan como un gran pintor de temas marianos, aunque a veces sigue muy de cerca estampas rubensianas. Sus dos grandes lienzos de la escalera del Excolegio de Guadalupe-Zacatecas —Virgen del Apocalipsis— donde para San Miguel sigue muy de cerca el de Villalpando de la sacristía de la Catedral de México— y el Patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre los franciscanos—, nos dan una idea de cómo cambiaba las figuras en función de los encargos. Precisamente, aquí, en Guadalupe-Zacatecas tenemos una de sus mejores series dedicada a la Vida de la Virgen, en pequeños cuadros ovalados.

Autor también de una extensa obra suelta, sobresale por su delicadeza la Virgen del Apocalipsis —en el Munal—, de inspiración rubensiana, o Nuestra Señora de los Siete Gozos, de 1756, donde combina sabiamente los colores en la composición y el dinamismo de las figuras, así como su magnífica serie de santos —San Anselmo o San Bernabé—, que son considerados como retratos a lo divino, y el entierro de Cristo, 1761, del Museo Regional de Querétaro.

En el campo del retrato no tuvo rival, pues no se reduce sólo a aplicar las recetas tradicionales sino que nos proyecta sus individualidades. Buen ejemplo de ello son el que realiza a Sor Juana Inés de la Cruz, en el Museo Nacional de Historia, —inspirado en el que, en 1713, le realizara Juan de Miranda, a su vez basado en otro coetáneo a la muerte de la religiosa, en 1695—, o el de Sor Francisca Ana de Neve en la sacristía de Santa Rosa de Querétaro, donde hace un canto a la belleza femenina, a sus dotes intelectuales y a su rica vida interior. Dentro del campo civil sobresale el de D. Francisco de Güemes y Orcasitas, de 1755, donde si por un lado nos muestra el carácter enérgico del gobernante, por el otro se recrea en el tratamiento de las ricas vestiduras que engalanan y enaltecen su figura. En diversas ocasiones pintó a su protector el arzobispo Manuel Rubio y Salinas, mientras que la elegancia y la riqueza que caracterizó a la sociedad criolla novohispana del Setecientos queda muy bien reflejada en el que hizo a D^a. María de la Luz Padilla Cervantes —en el Museo de Brooklyn—,

que puede competir con lo mejor de la Europa de su momento por el mimo y entrega con que trata los brocados, las alhajas y sobre todo su rostro, sin falsear nada su imagen.

Dentro de la pintura que podemos denominar como costumbrista, sobresalen sus series de castas, dedicadas a dar a conocer la gran variedad étnica de la sociedad novohispana, con destino fundamentalmente a la metrópoli, donde el tema era totalmente desconocido. Su serie del Museo de América de Madrid es un singular muestrario de los ricos y variados vestuarios, así como de las jugosas frutas del país, por lo que constituyen a veces verdaderos bodegones.

No queda aquí totalmente reflejada la fecunda trayectoria profesional de Cabrera, sino que abarcó otros campos. Así por ejemplo sabemos que diseñó los soberbios retablos de la cabecera de la iglesia jesuítica de Tepotzotlán, que serían materializados por el ensamblador Higinio Chávez, así como algunos túmulos funerarios como el de las honras fúnebres de su protector, el mencionado arzobispo Rubio y Salinas.

Para completar el panorama pictórico del Setecientos, debemos incluir aquí una serie de pintores coetáneos de Cabrera, —algunos, incluso, trabajaron para él—, que fueron destacados miembros de la Academia de San Carlos. Del primero, Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772), discípulo tal vez de José de Ibarra, se conservan numerosos dibujos. En su pintura religiosa, imbuida de ese espíritu delicado y refinado propio del siglo XVIII, sobresalen su San Luis Gonzaga, en el Munal, o su Inmaculada Apocalíptica defendiendo la fe, del Museo Virreinal, donde aparecen ciertas notas tremendistas. También cultivó con notable acierto el retrato, como el del Marqués de Croix, D. Agustín de Ahumada Villalón. Mas lo realmente novedoso son sus vistas de puertos franceses, hechas a partir de grabados de las pinturas originales de C. J. Venert, conservadas en la Valetta, Malta, donde también se guardan dos interesantes vistas de las plazas del Zócalo y del Volador de la Ciudad de México.

Francisco Antonio Vallejo (1722-1785) hijo de una pintora, gozó de gran fama y prestigio en su época. Fue uno de los que, en 1756, analizó la Virgen de Guadalupe, llegando, incluso, a ser teniente de pintura de la Academia de San Carlos. Autor de grandes series, como la dedicada a San Elías y Santa Teresa, en la Iglesia del Carmen de San Luis de Potosí, en su obra se advierte unos acentuados contrastes de luz, además de enriquecer sus fondos grandes conjuntos arquitectónicos, de franca inspiración neoclásica. Entre sus cuadros de tema religioso sobresalen su Sagrada Familia atendida por ángeles y un Pentecostés, ambos en la sacristía de la iglesia del colegio jesuítico de

San Ildefonso y fechados en 1756. Su capacidad para crear grandes lienzos queda bien manifiesta en el denominado Glorificación del dogma de la Inmaculada Concepción, que formaba parte de una serie que cubría las paredes de la Universidad —hoy en el Munal— y que tenía como fin conmemorar la autorización del Papa Clemente XIV a Carlos III para incluir en las letanías lauretanas la advocación *Mater Inmaculata*. Concebido en dos registros, en la parte inferior están, entre otros, los retratos del Rey y del Papa, en cuestión. Fue esta —la de retratista—, otra de sus grandes facetas, siendo un buen ejemplo de ello el que dedicó al Virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa.

José de Alzibar, oriundo de Texcoco, debió tener una larga vida, pues su primer cuadro conocido es de 1751 y falleció en 1803. Artista muy prolífico, fue autor tanto de cuadros sueltos o de series temáticas en especial para retablos. Entre su producción religiosa sobresale el Patrocinio de San José a los Filipenses —hoy en la Profesa—, y la Bendición de la Mesa —en el Munal— con unos encantadores angelillos y hermosas guirnaldas de flores, de una exquisita y refinada elegancia. Gran cultivador de retratos, en especial el de las monjas coronadas, obra maestra por su extraordinario barroquismo es el de la madre Sor Ignacia de la Sangre de Cristo, monja profesora del Convento de Santa Clara de la Ciudad de México, fechado en 1777 —en el Museo Nacional de Historia—. En algún momento cultivó la escultura, —se le atribuye la Dolorosa del Sagrario Metropolitano—, incluso la retablística, siendo suyo el retablo de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios. Por todo ello, alcanzó una gran fama, llegando a ser “*teniente de director de la Academia de esta Nueva España*”.

Finalmente, y para no hacer excesivamente larga la nómina, Luis Berrueco, miembro destacado de una extensa familia dedicada a la pintura, tuvo una vida tanto personal como profesional muy activa, casi siempre en Puebla de los Ángeles. Amigo de las grandes composiciones, en su San Miguel del Milagro, del crucero norte de la Catedral angelopolitana, se nos muestra seguidor de Cristóbal de Villalpando, sobre todo en sus ángeles y arcángeles. Autor de varias series dedicadas a la vida de San Francisco de Asís, como la de Puebla o Huaquechula, en ambas se nos muestra como un gran colorista. En sus cuadros, que ambienta en su época, introduce elegantes jóvenes, que tal vez haya que considerar como retratos a lo divino.

6.2. RETABLOS Y ESCULTURAS

La cantidad y calidad de los retablos que nos han llegado a la actualidad del Setecientos es algo realmente excepcional, de ahí que, con relación a las centurias anteriores, la retablística sea uno de los capítulos de más entidad, siendo, incluso, el elemento artístico donde mejor se integran y desarrollan las artes plásticas. Mas, no solamente la mayor cercanía temporal ha jugado positivamente en su favor, sino que ayuda a ello la febril actividad artística generada por la misma Iglesia que buscaba con ello un rejuvenecimiento de sus templos y capillas a base de sustituir sus viejos retablos, pequeños, estropeados, y no acordes con las coordenadas estilísticas del momento o las nuevas devociones, por otros más monumentales y actuales, incluso, en otras ocasiones, la búsqueda de esa mayor monumentalidad y grandeza, había llevado a construir un nuevo templo y capillas, que evidentemente había que amueblar. Todo ello, fruto de la gran bonanza económica que vive el territorio novohispano, por lo que, en definitiva, ambos aspectos son la mejor expresión de la grandeza de México.

Ahora, más que nunca, son obra, de un prolífico taller, propiedad de un arquitecto-ensamblador, quien con mentalidad de empresario, aglutina especialistas en trabajar la madera, la pintura y el policromado, etc. Por lo que, una vez más, la escultura, aunque vaya dotada de unos rasgos singulares, forma parte de ese gran proceso constructivo que a fin de cuentas es la fabricación de un retablo. Es verdad que en 1705 los escultores piden a la autoridad correspondiente, y lo consiguen, ser considerados como un gremio independiente con ordenanzas propias, mas, aun hoy, pese a que la investigación histórico-artística ha avanzado bastante, conocemos muy pocos nombres de escultores.

Son muchos los artistas-empresarios de la retablística que, desde el último cuarto de la centuria anterior, proyectan su actividad en las primeras décadas del Setecientos — Mateo de Pinos, Tomás Xuárez, Manuel de Nava, Francisco Rodríguez de Santiago, etc. —. Mas sus retablos siguen siendo grandes estructuras reticulares, con la columna salomónica como elemento articulador por excelencia y una gran proliferación del ornato. Los retablos de la Capilla de los Arcángeles de la catedral primada de México, obra de Manuel de Nava —las pinturas de los laterales pertenecen a Correa—, son un buen ejemplo de lo que acabamos de exponer. Si esto acaece en 1713, tres años antes había quedado desierto el concurso convocado a fin de realizar el retablo de la Capilla de los Reyes de la misma catedral, al que habían concurrido presentando muestras y trazas, más o menos dentro de la línea propuesta, los mencionados artistas. Ello posibilitará la llegada, en 1718, de la genial figura de Jerónimo Balbás, un artista,

oriundo de Zamora, que venía avalado por una amplia trayectoria profesional en la Corte y en Andalucía, quien se hará cargo de esta magna obra y, a partir de aquí, de otras muchas más hasta su fallecimiento en 1748. Mas con su muerte no se cierra su taller, sino que asociado a él en vida y al frente del mismo tras su óbito, estará la también singular figura de su hijo adoptivo Isidoro Vicente Balbás.

Con este retablo escenario, pues ocupa todo el hueco de la capilla mayor, Balbás creará un modelo de enorme influencia posterior, pues rompe toda lógica arquitectónica —banco, pisos y ático en horizontal y calles y entrecalles en lo vertical—. Materializado entre 1718 y 1725, y dorado por Francisco Martínez, en 1732, presenta una hermosa calle central, flanqueada por dos monumentales estípites, donde se superponen dos grandes lienzos marianos de Juan Rodríguez Xuárez, mientras otros dos estípites extremos generan dos calles laterales, mucho más estrechas que la medial. Los entablamentos han perdido toda su entidad y no sólo son estos cuatro grandes estípites los que marcan la estructura sino que otros más pequeños subdividen a su vez las calles extremas. Incluso, la imaginería, dedicada a reyes-santos ya no se aloja en hornacinas creadas ex profeso para ellos, sino que aparecen en los lugares más insospechados. Por último, una nube de angelitos, con las más diversas actitudes, enriquece el retablo.

Tras el retablo mayor vendría el retablo del trascoro, en parte rehecho tras el incendio de 1967, donde se nos muestra por necesidad más ortodoxo; las tribunas del coro y el desaparecido ciprés —tabernáculo—, del que existe numerosos y loables comentarios. Su actividad como diseñador de retablos, alcanzaría a otros muchos templos del México virreinal, mas lo realmente importante es su gran aportación a la retablística posterior, donde cada vez las estructuras son más planas y los elementos pseudosustentantes, bien estípites que ahora se revalorizan o pilastras que adquieren las formas más dispares, incluso se dotan de ménsulas, de pequeñas hornacinas, usando en algunas ocasiones las telas encoladas para crear doseletes donde alojar la imaginería, que se pierde casi totalmente en el conjunto del retablo.

Un ejemplo evidente de lo que acabamos de decir está en el impresionante conjunto de retablos que su hijo adoptivo Isidoro Vicente Balbás lleva a cabo en la Parroquia de Taxco. Realizados entre 1752 y 1758, bajo el mecenazgo de José de la Borda, en los tres grandes que conforman la cabecera —dos en el crucero y el del presbiterio— hay un dominio de la pilastra-estípite, que a la vez son el soporte de la imaginería, mientras en los de la nave nos encontramos ya con una casi total disolución del soporte. Los retablos son estructuras planas, aunque se parte de una gran hornacina

central, incluso con puerta acristalada, donde recibe especial culto y veneración el titular del mismo. Muchos son los retablos que Isidoro Vicente Balbás diseñó y realizó, pues su fallecimiento tuvo lugar en la tardía fecha de 1783, mas en su mayor parte han desaparecido. Tal sucedió con el del Sagrario Metropolitano o con los de la Capilla del Sr. de Contreras —se trata de una muy venerada imagen de Jesús Nazareno—, en el exconvento carmelita de San Ángel, de los que tenemos numerosas descripciones laudatorias.

Junto a los Balbás, otra figura fundamental en el campo de la retablística es la del polifacético pintor Miguel Cabrera. A él, y a sus socios los ensambladores Higinio Chávez y José Joaquín de Sállagos, le debemos otro de los grandes conjuntos retablísticos de la segunda mitad del Setecientos. Se trata, de los tres grandes retablos de la cabecera del templo jesuítico de Tepotzotlán, dedicados a San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y la Virgen de Guadalupe. Su construcción, entre 1753 y 1757, corre pareja a los de Taxco, integrando en los del crucero a la misma arquitectura, en concreto las ventanas superiores. Otro ejemplo excepcional sería el de la Iglesia de la Enseñanza, en la capital, donde ya no hay ninguna alusión al soporte —el anástilo en el léxico local—, pues simplemente se trata de una gran calle central plana, donde se superponen una serie de hornacinas para la imaginería, rodeadas y envueltas por una serie de molduras semicirculares concéntricas, donde se establecen ricas peanas para las esculturas. Imágenes que, en realidad, son simples carátulas de madera, enriquecidas con telas encoladas, dándonos la impresión de ser riquísimas esculturas de bulto redondo.

Los ejemplos en todo el Virreinato se podrían multiplicar, más como conjuntos sorprendentes debemos, aunque solamente sea de pasada, mencionar aquí los de Querétaro, donde tenemos el gran taller de Pedro de Rojas —con los singulares retablos de los Conventos de Santa Rosa Viterbo y Santa Clara—, los de Oaxaca —con los de la Iglesia de San Felipe Neri o el del vecino pueblo de Ixtlán de Xuárez— o los de Guanajuato —con los de la Iglesia de la Compañía de Jesús y los de la Valenciana—.

Por lo que atañe a la escultura, si de casi todos los retablos mencionados sabemos el nombre de su tracista-ensamblador, los pintores que en él intervinieron e incluso el dorador; su imaginería, en cambio, sigue siendo un misterio. Ello viene a demostrarnos, una vez más que el escultor y su obra están en función del conjunto, por lo que, si es necesario, se readaptan obras existentes al nuevo retablo. Es más vistas aisladamente las esculturas son sosas e impersonales, de tal modo que será en él donde encuentren su verdadero y cabal sentido. No obstante, en aquellas creaciones nuevas

podemos advertir unas cuantas notas singulares. Así, por ejemplo, su barroquismo no deriva tanto de su propia configuración anatómica como del tratamiento de los pliegues y paños. Paulatinamente se va imponiendo la policromía de tonos puros, más claros y tenues que en las épocas anteriores, aunque el dorado y estofado, tan arraigado en el mundo novohispano, sigue estando presente. Ahora al final, los escultores combinan la madera con telas endurecidas con yeso y policromadas, —el retablo de la Iglesia de la Enseñanza, de la Compañía de María, es un buen ejemplo—, con lo cual se aligeran los costes, las cargas y el retablo, nos ofrece, en conjunto, una visión más sutil y movida.

Estos mismos parámetros se pueden aplicar a las grandes portadas de las iglesias, que, en muchas ocasiones, como en la centuria anterior, son verdaderos retablos que nos anticipan el de la capilla mayor. Ejemplos como los de Taxco, Tepetzotlán o San Felipe Neri de Oaxaca, aunque evidentemente fruto de un tracista distinto —ahora el arquitecto en cuestión—, son muy significativos.

Para la imagen devocional se sigue prefiriendo la de pasta de maíz, o la de madera trabajadas por los mismos maestros ensambladores, en muchos casos también escultores —como Juan de Rojas en Ciudad de México o Pedro de Rojas, en Querétaro—, e incluso se importan de la Península. Y en este caso son tallas, que con más buena voluntad que base documental, se atribuyen a maestros, fundamentalmente, de la escuela sevillana. Por último, dentro de las sillerías corales, de las que tenemos magníficos ejemplos pues son muchos los templos catedralicios o conventuales que se finalizan en esta centuria, sobresale por su magnitud y la singularidad de sus diseños, de tipo geométrico y vegetal, la de la Catedral de Puebla de los Ángeles, realizada entre 1719 y 1723 por Pedro Muñoz.

7. LOS COMIENZOS DEL NEOCLASICISMO

Los primeros movimientos tendentes a conseguir la independencia de la metrópoli, artísticamente coinciden con el ocaso del barroco final y la implantación de los ideales estéticos más clásicos y rigoristas, teniendo en ello mucho que ver la Academia de San Carlos en general y la figura del valenciano Manuel Tolsá en particular, con quien cerramos este capítulo.

Nacido en Esguerra (Valencia) en 1757, llega a México en 1791, a fin de ocupar la cátedra de escultura, en la Academia de San Carlos, llevando consigo gran cantidad de copias de esculturas clásicas en yeso destinadas a la docencia. Desde este mismo

ámbito difundirá la nueva ornamentación clasicista, así como la técnica del dorado al fuego. Como artista-profesional su actividad es muy versátil, pues abarca el campo de la arquitectura, aunque, en algunos casos, es sólo un gran decorador o adornista de interiores —los de la Profesa o Santo Domingo son un buen ejemplo—, el de la escultura y el retablo. Como escultor maneja con maestría casi todos los materiales y técnicas, así en bronce es su famoso *Caballito* —una gran escultura ecuestre dedicada a Carlos IV—, a cuyos indudables valores plásticos hay que sumar la proeza técnica que supuso el fundirla en una sola operación, o sus varios crucifijos para la Catedral de Morelia; en madera policromada son sus bellas y elegantes Inmaculadas de la Profesa o la de la Catedral de Puebla; en piedra las esculturas de las Virtudes Teologales que coronan la fachada de la Catedral de México. Finalmente, su labor como ensamblador queda patente en numerosos retablos, ya totalmente neoclásicos, aunque su obra más singular en este campo, es el diseño del majestuoso y soberbio ciprés —tabernáculo— de la Catedral de Puebla, iniciado en 1797, aunque, por su muerte, acabaría José del Mazo, en 1818.