



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT CON ORIENTACIÓN EN HISTORIA DEL
ARTE MEXICANO

TEMA

LAS REGLAS DEL ARTE DEL PINTOR BASILIO DE SALAZAR

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
CON ORIENTACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

Presenta

MAYRA DENISE GOVEA TELLO

Postulante

DRA. GUADALUPE SALAZAR GONZÁLEZ

Directora

JULIO 2019



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT CON ORIENTACIÓN EN HISTORIA DEL
ARTE MEXICANO

TEMA

LAS REGLAS DEL ARTE DEL PINTOR BASILIO DE SALAZAR

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
CON ORIENTACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

Presenta

MAYRA DENISE GOVEA TELLO

Postulante

DRA. GUADALUPE SALAZAR GONZÁLEZ

Directora

DR. ALEJANDRO GALVÁN ARELLANO

DR. JESÚS V. VILLAR RUBIO

Sinodales

JULIO 2019

Agradecimientos

A mi madre: Mayra Tello

Por su confianza, su amor, apoyo y motivación siempre.

A mi abuela: Dianorah Tello

Por su apoyo incondicional y la fortaleza de vida que me ha compartido.

A mi hijo: Adam Salem

Por ser mi motivo de superación, por su cariño y paciencia.

A mi familia:

Por su apoyo incondicional.

A mi directora de tesis: Dra. Guadalupe Salazar González

Por sus enseñanzas, su empeño, apoyo, dedicación, confianza y guía, en este trabajo de investigación.

A mis sinodales: Dr. Alejandro Galván Arellano y

Dr. Jesús V. Villar Rubio

Por su apoyo, confianza y asesoría.

A la Mtra. Eulalia Arriaga Hernández

Por su confianza y apoyo constante.

A mis maestros, quienes me guiaron durante mis estudios y compartieron sus conocimientos.

A Rafael Morales Bocardo

Por sus consejos.

Al Mtro. Víctor Manuel Rangel García

Por su apoyo y motivación siempre.

A mis amigos:

Por alentarme a cumplir con mis metas.

 ÍNDICE

	página
Introducción.....	5
Capítulo 1	
La Pintura del siglo XVI y XVII, Europa y Nueva España	
1.1 Influencia de pintura europea en la Nueva España.....	28
1.2 Gremios.....	43
1.3 Ordenanzas.....	47
1.4 Pintores del siglo XVII en la Nueva España.....	50
1.5 La Cuarta generación de pintores (1620-1640).....	68
1.6 Análisis estético de las obras de los pintores del siglo XVI y XVII en la Nueva España.....	75
1.7 Pintura Religiosa en San Luis Potosí durante el siglo XVII	83
1.8 Las Reglas de arte del siglo XVII en la Nueva España.....	92
Capítulo 2	
Las Reglas del Arte del pintor Basilio de Salazar	
2.1 Basilio de Salazar y su formación como pintor.....	114
2.2 Taller del pintor Basilio de Salazar.....	126
2.3 Análisis estético, iconológico e iconográfico de las obras de Basilio de Salazar como aquellas que le son atribuidas.	
2.3.1 San Francisco Impartiendo las Reglas.....	130
2.3.2 Cristo en la Cruz.....	133
2.3.3 Éxtasis de San Francisco.....	135
2.3.4 Jesús recogiendo sus vestiduras.....	138
2.3.5 Exaltación Franciscana de la Inmaculada Concepción.....	140
2.3.6 La Misa de San Gregorio.....	144
2.4 Pinturas atribuidas a Basilio de Salazar	
2.4.1. La Virgen de la Candelaria (atribuida).....	148
2.4.2. San Diego de Alcalá (atribuida).....	151
2.5. Análisis estético a detalle de las obras de Basilio de Salazar y las pinturas atribuidas.....	153
Conclusión.....	229
Bibliografía.....	243
Documentos de la WEB.....	246
Anexos.....	250

INTRODUCCIÓN

En la actualidad existen muchos investigadores del arte que tienen el interés de estudiar temas contemporáneos, sin embargo, otros procuran investigar sobre fuentes históricas, grandes obras de arte heredadas por nuestros antepasados, mismos que pueden considerarse como los antecedentes de la cultura moderna. La pintura es la manifestación artística más conocida por el gran público. Sin embargo, al tener una obra de arte frente a nosotros, lo primero que visualizamos es el nombre del autor, sin contemplar la esencia misma de la pintura.¹

El periodo del Virreinato nos dejó una infinidad de aspectos interesantes que en la actualidad aún podemos observar, algunas se pueden considerar como positivas y otras tantas como negativas, ya que fue en este periodo, cuando el México antiguo fue conquistado y sometido por la Corona española, imponiendo su forma de vida, fe y un universo muy distinto a lo que se tenía contemplado en la época prehispánica; es así como los indígenas comenzaron a experimentar diferentes sentimientos, un cambio de ideología, que marcaría para siempre la vida de toda una población.

La pintura en la época virreinal ha sido considerada como una de las expresiones de fe y de sentimiento, representados a través de diversos temas que, durante la Nueva España, sirvieron de apoyo para la evangelización de los indígenas a través de imágenes religiosas; las diferentes pinturas que se realizaron durante el Virreinato fueron elaboradas por artistas españoles y novohispanos, a lo largo de 300 años de dominación española, muchas de ellas de gran interés y calidad.

A un siglo de la Conquista, el arte evolucionó gracias a las influencias europeas que llegaban a través de España. Sin embargo los temas eran limitados, el artista representaba obras, de acuerdo a lo que la sociedad religiosa solicitaba, por lo que el pintor se abstenía de pintar inquietudes personales.²

Es así como van surgiendo las grandes obras artísticas que hoy podemos admirar como arte; los conventos se fueron adornando poco a poco con pinturas eclesiásticas, muchas de ellas sirvieron para apoyar los procesos de evangelización de los indígenas.

El arte europeo marcó una tendencia muy importante en la Nueva España, implementando nuevas técnicas y estilos que eran traídos desde el viejo mundo. Fue así como se fue conformando una escuela de arte virreinal con diversos talleres,

¹ Paz García Ponce de León, *Breve Historia de la Pintura*, Editorial LIBSA, Madrid, 2006, p. 6.

² Javier Pérez de Salazar y Juan Rivas, *Pintura Mexicana Siglos XVI y XVII*, Grupo Editorial Producción de México, México, 1966, p. 7.

impulsando el estilo manierista derivados de los modelos italianos y flamencos, trabajados por grandes maestros como Simón Pereyng, Andrés de la Concha y Baltasar de Echave Orio, quienes serían los principales desarrolladores del arte virreinal en la Nueva España, los cuales dejaron su gran legado a través de sus diversos talleres, formando con ello a los futuros pintores de arte religioso en la Nueva España.

Los pintores llevaron a cabo sus diversas obras bajo los lineamientos estrictos que dictaban las reglas del arte en relación a la estética que se debía de implementar y los temas religiosos que debían ser apegados al Concilio de Trento, por lo que los aspectos iconográficos de cada simbolismo, debían de ser respetados en su totalidad, evitando con ello confusiones para la sociedad. Así fue como dentro de los talleres de pintores, los maestros heredaban sus conocimientos y sus reglas específicas de arte a todos aquellos aprendices con visión de ser maestros y formar su propio taller. Todo se realizaba bajo los decretos de los gremios y las ordenanzas de pintura.

Técnicas y tendencias europeas se hicieron presentes en la Nueva España, fortaleciendo con ello la estructura artística e implementando estilos distintos y novedosos en el viejo mundo como lo fue el barroco.

Los artistas comenzaron introduciendo aún su estilo manierista y algunos elementos barrocos, hasta su desarrollo y florecimiento en la Nueva España.

En el siglo XVII, en San Luis Potosí, se formaron diversas instituciones y el asentamiento humano comenzaba a regularse; tal es el caso de las órdenes religiosas como la de San Francisco, cuya fundación data de 1590, pero la obra arquitectónica se concluyó hasta el siglo XVII.³

El Convento franciscano de San Luis Potosí es considerado como un ejemplo en materia arquitectónica en la ciudad. Es precisamente en este sitio donde se albergó gran cantidad de material pictórico importante de grandes artistas de la Nueva España.

En las obras de los diversos pintores del siglo XVII se puede apreciar la facilidad y la práctica que tenían con el dibujo, la dimensión, el volumen y la perspectiva, todas estas habilidades eran plasmadas en la pintura. Para lograr un buen acabado y el dominio de técnicas muy precisas, tuvieron que estar supervisados por excelentes maestros, quienes conducían sus estudios dentro de los talleres y bajo preceptos de los gremios. En la ciudad de San Luis Potosí, no radicaron maestros reconocidos en el ámbito de la pintura y escultura; la producción de obras de arte, en estas dos vertientes, fue en su inmensa mayoría encargada a otras ciudades como México, Puebla de los Ángeles y Querétaro, lo cual se observó prácticamente durante todo el virreinato.⁴

³ Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí Casa Capitular de la Provincia de Zacatecas*, Editorial Archivo Histórico del Estado, 1a ed., San Luis Potosí, 1997, p. 54.

⁴ *Ibidem*, pp. 399-400.

España fue muy cuidadosa en permitir la entrada a la Nueva España de personas condecoradas de cada oficio, en este caso, en lo que respecta a la pintura, tuvieron que ser maestros con gran fama y aprobados por los gremios, quienes avalaban sus habilidades; con todos estos requisitos cumplidos podían entrar al Nuevo Mundo y ejercer el oficio de pintor.

Debido a los acontecimientos históricos en los que se han visto afectados los conventos religiosos, aún se conservan importantes pinturas de autores conocidos y autores anónimos del Virreinato, que es importante registrar antes de que se pierdan estas invaluable joyas del arte y así se tenga un registro histórico a las futuras generaciones, de lo importante que es el arte en la historia del país.

La pintura representa una forma de expresión del ser interior y espiritual, vinculados a un tiempo y espacio determinado. El arte de pintar es una técnica milenaria, la cual es representada e impulsada por grandes pintores que plasman sus habilidades y aptitudes en alguna obra. Es por ello que llama la atención investigar la pintura del siglo XVII y en especial al pintor Basilio de Salazar, del cual únicamente se sabe de él a través de diversas fuentes bibliográficas, de que fue un afamado pintor de la primera mitad del siglo XVII, el cual pintó diversas obras de gran calidad, en su mayoría para los franciscanos.

Las diversas obras de este pintor llaman la atención, ya que se puede percibir la delicadeza y estilo con las que fueron pintadas. Basilio de Salazar es un autor poco conocido en el ámbito del arte en México, sin embargo, algunas de sus obras formaron parte importante dentro del contexto de la imaginería religiosa, en diversos templos importantes de la Nueva España.

El convento franciscano de San Luis Potosí posee una pintura de tan afamado pintor, la cual se denomina *San Francisco impartiendo las reglas*, misma que forma parte importante del acervo cultural de esta orden religiosa.

La principal finalidad de esta investigación es dejar constancia de un legado histórico del maestro Basilio de Salazar dentro de la historia del arte, sobre todo en lo que respecta a la pintura del siglo XVII, ya que en la actualidad no se le reconoce ni es valorado como tal. Así mismo es de vital importancia reconocer e identificar las reglas del arte que implementó en sus diversas obras, así como las técnicas y estilos.

El estudio, análisis e investigación de las reglas del arte de este pintor, permitirán ampliar los criterios y conocimientos de los estilos y tendencias de la pintura dentro de la historia del arte durante el periodo virreinal, así como su principal influencia europea. El hecho de que en San Luis Potosí exista una pintura de la primera mitad del siglo XVII de este pintor, nos indica la importancia y el contenido cultural que llegó a representar la ciudad para ese siglo, sobre todo por los grandes artistas que dejaron plasmados en

sus obras, los pensamientos y las ideas de una época virreinal, la cual estaba dominada bajo la Corona española.

El convento de San Francisco fue un importante centro religioso que albergó una cantidad importante de pinturas y esculturas religiosas, de diversos artistas reconocidos en la Nueva España. Sin embargo, es de llamar la atención la pintura *San Francisco impartiendo las reglas*, la cual no presenta la fecha de manufactura, pero sí la firma del pintor. Esta pintura refleja los rasgos y las expresiones de cada personaje, por lo que se puede reconocer la habilidad de este pintor para hacer retratos, respetando la iconografía del tema.

Las pinturas anónimas de la Virgen de la Candelaria ubicada en la Capilla de Aranzazú y la de San Diego de Alcalá, ubicada en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, son atribuidas a Basilio de Salazar, por lo que deben de ser analizadas para determinar su autoría; sin ser nuestro principal tema de estudio, si compete su análisis, por el sólo hecho de estar presumiblemente relacionado con este pintor.

A medida que transcurría la vida virreinal, las ciudades importantes de la Nueva España como Morelia, Zacatecas, San Luis, Querétaro, Guanajuato, Oaxaca y principalmente Puebla y México, se convirtieron en centros culturales. Fue así que empezaron a requerir obras para instruir, decorar sus templos y satisfacer necesidades espirituales; todo ese rápido crecimiento, atrajo una multitud de imagineros que, quizás por considerarse así mismos artesanos y no artistas se abstuvieron de firmar y permanecieron en el anonimato.⁵

En la actualidad existen diversos museos en el centro del país, en los cuales se pueden admirar obras de Basilio de Salazar, pero también algunos conventos aún conservan estas pinturas que sirvieron de gran valor para instruir y fortalecer el proceso de la evangelización.

Si se analiza la línea de las ciudades en donde se encuentran las obras de Basilio de Salazar, se puede percibir que fue una ruta de intensa actividad religiosa y sobre todo donde los pintores más reconocidos del siglo XVII dejaron muestra de su talento.

⁵ Javier Pérez de Salazar y Juan Rivas, *Pintura Mexicana Siglos XVI y XVII*, Grupo Editorial Producción de México, México, 1966, p. 7.

Objeto de Estudio

Las reglas de arte de Basilio de Salazar

Unidades de Análisis

- *San Francisco impartiendo las reglas* (Convento franciscano de San Luís Potosí);
- *Cristo en la cruz* (Paradero desconocido);
- *Éxtasis de San Francisco* (Museo de Guadalupe, Zacatecas);
- *Jesús recogiendo sus investiduras*, Arquidiócesis de Málaga, España;
- *Exaltación franciscana de la inmaculada Concepción*. (Museo Regional de Querétaro);
- *La Misa de San Gregorio* (Oratorio de San Felipe Neri, León, Gto.);
- *San Diego de Alcalá* (Museo de Guadalupe, Zacatecas), Atribuida;
- *La Virgen de la Candelaria* (Museo Regional Potosino), Atribuida.

Objetivo General

Reconocer la obra del pintor Basilio de Salazar, con la finalidad de identificar las reglas del arte que aplicó en todas sus pinturas, su escuela, su estilo y tendencia, así como elaborar su biografía e identificar si las pinturas de la *Virgen de la Candelaria*, ubicada en la Capilla de Aranzazú en el Museo Regional Potosino, es de su autoría, al igual que la de *San Diego de Alcalá*, ubicada en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

Objetivos particulares

1. Identificar las reglas de arte que se utilizaron en las pinturas de Basilio de Salazar;
2. Elaborar la biografía del pintor Basilio de Salazar, en donde se mencione su vida, escuela, técnicas de pintura y sus obras artísticas;
3. Identificar el programa iconográfico que sobresale en las obras del pintor Basilio de Salazar;
4. Identificar si Basilio de Salazar tuvo la influencia de otro pintor del siglo XVI o XVII;
5. Analizar las diversas obras de Basilio de Salazar, comparándolas con los artistas de su generación;
6. Identificar si existen más obras de Basilio de Salazar en México o España;
7. Identificar si las pinturas atribuidas son de Basilio de Salazar.

Preguntas de investigación

1. ¿Quién fue Basilio de Salazar?
2. ¿Cuáles son las reglas de arte que Basilio de Salazar trabajaba?
3. ¿Se podrán identificar las intervenciones de los discípulos en las diversas obras de Basilio de Salazar?
4. ¿Basilio de Salazar tendrá alguna influencia de otro pintor del siglo XVI Y XVII?
5. ¿Basilio de Salazar radicó en la ciudad de México?
6. ¿La pintura anónima de la *Virgen de la Candelaria* y de *San Diego de Alcalá* son del pintor Basilio de Salazar?
7. ¿Basilio de Salazar realizó obras en su mayoría para los franciscanos?
8. ¿Existen más obras del pintor Basilio de Salazar?

Justificación

En la actualidad existe diversa bibliografía relacionada al arte virreinal, sin embargo en San Luis Potosí se cuentan con poca información, únicamente se pueden resaltar algunos trabajos de gran valor excepcional como los de Francisco de la Maza, Manuel Toussaint, Francisco Cossío, Salvador Gómez Eichelmann y Rafael Morales Bocardo, entre otros; sin embargo a pesar de que éstos libros son considerados como herramientas indispensables para cualquier historiador del arte, aún falta mucho por investigar en cuanto al arte virreinal se refiere.

Al existir un gran legado de patrimonio cultural en nuestro Estado es necesario enfatizar en temas principales e importantes dentro del arte, en este caso es interesante resaltar el legado pictórico que actualmente se puede percibir en los templos, producto de un proceso muy importante de evangelización.

Sin embargo es preciso destacar que si bien hay información de grandes artistas y sus principales obras del siglo XVII, no se contempla o toma en consideración a las obras de Basilio de Salazar, y no es que sus pinturas carezcan de calidad, más bien se han concentrado en decir que los artistas del siglo XVII son unos cuantos, posiblemente de los que más obras han aparecido a lo largo y ancho de lo que fue la Nueva España, pero es importante recalcar que la calidad no se mide por la cantidad, sino más bien en la expresión y el simbolismo que representó en su momento, así como también el reconocimiento de las personas que pagaron por sus obras, que en su mayoría fueron los religiosos, mismos que tenían la delicadeza de elegir a distinguidos pintores para recrear escenas bíblicas o simplemente plasmar la vida de sus santos.

La diversa bibliografía que habla sobre el Convento de San Francisco en San Luis Potosí, no abundan el tema iconográfico, técnica de manufactura o composición, ni

tampoco hacen un análisis profundo sobre las pinturas, más bien realizan una breve descripción de las diferentes manifestaciones artísticas que existen en el convento, como un inventario de bienes artísticos.

En la Capilla de Aranzazú dentro del Museo Regional Potosino, exconvento franciscano, se encuentra la pintura *Virgen de la Candelaria*, siglo XVII, misma que engalana de por sí la maravillosa obra arquitectónica; esta pintura representa elementos importantes para un historiador del arte y para cualquier visitante que asiste al museo, ya que, a pesar de sus dimensiones y manufactura, la iconografía plasmada es interesante.

Esta pintura del siglo XVII cuyo autor está en el anonimato, presenta como personaje principal a la virgen de la Candelaria, pero también aparece una mujer, misma que pudo ser la donante de la obra, así como la presencia de ángeles a sus costados y los demás elementos simbólicos que sobresalen.

Rafael Morales Bocardo menciona en su libro *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí, Casa Capitular de la Provincia de Zacatecas*, que la presente obra anónima, puede ser de Basilio Salazar, autor que se le atribuye haber pintado la obra más antigua del Convento Franciscano (San Francisco impartiendo las reglas) y quizá sea también de toda la entidad.

Por lo anterior, considero importante dar un seguimiento de investigación a esta obra pictórica, ya que si se elabora el análisis de la misma, nos arrojará resultados importantes, por lo que la historia e importancia de esta pintura cambiaría, al igual que su percepción y valor, por lo tanto, esta obra puede indicar si en realidad es Basilio Salazar o quizá sea de algún otro pintor, cuya identidad seguirá en el anonimato; si la pintura fuera de Basilio Salazar, en primer lugar las obras de este autor se incrementarían dentro del Convento franciscano, en segundo lugar debido a que esta obra es del siglo XVII, se pueden identificar las técnicas de manufactura en que fue realizada, para hacer una comparación de ésta con las demás obras del autor, con la finalidad de analizarlas y llegar a una conclusión contundente, pero sobre todo se tendrá la certeza que analizando la técnica de pintura, iconografía y reconociendo elementos importantes dentro la historia, se puede detectar las autorías de diversas obras que permanecen en el anonimato. Con esto se daría un giro a la historia del arte, ya que, con ello, se tendrá un estudio más completo de las obras y de los artistas en la Nueva España.

Antecedentes

Existen diferentes autores que hacen referencia a pintores y obras artísticas en San Luis Potosí durante el virreinato, los cuales describen brevemente la historia, características estéticas básicas; sin embargo no presentan un análisis iconográfico a fondo de cada una de las obras, o bien el desarrollo de la pintura dentro del contexto histórico, simplemente algunos de ellos hacen mención de lo que anteriormente se ha dicho con autores como Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Abelardo Carrillo y Gariel, entre otros.

Entre los autores que se mencionan destaca, Rafael Morales Bocardo, quien escribió todo lo referente al Convento Franciscano, y el cual hace un inventario de las obras artísticas y menciona brevemente las características principales que aparecen en la pintura franciscana.

Salvador Gómez Eichelmann presenta una investigación en dos tomos, la cual hace una recopilación de todas las pinturas existentes en el estado de San Luis Potosí, mencionando también características muy particulares de cada obra. Pero para efectos de la investigación, es interesante abundar lo que comenta el, en el segundo tomo de la *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*.

Salón de ingreso lateral al templo de San Francisco, se encuentran en este sitio dos pinturas pertenecientes a la serie de la vida de San Francisco, cuya autoría es De Torres. Según Francisco de la Maza, estuvo además en este lugar la *Virgen de la Candelaria* que ahora se exhibe en el Museo Regional Potosino.⁶

El arquitecto Francisco Javier Cossío, en el libro de *Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luis Potosí*, hace una descripción detallada de todas las obras de carácter religioso durante el siglo XVI y XVII, por tal motivo, menciona la pintura de la *Virgen de la Candelaria* y la de *San Francisco Impartiendo las Reglas*.

Basilio de Salazar: un pintor del siglo XVII, y refiriéndonos solamente al óleo sobre tela de 1645, titulado *La Misa de San Gregorio*, que actualmente se encuentra en el oratorio de San Felipe Neri, de León Gto., encontramos tantas similitudes entre dicha pintura y la que se describe en esta ficha. Tal vez de ese modo el anonimato de esta obra termine por integrarse a obra del “afamado Basilio”, pues ambas pinturas poseen un bello equilibrio plástico que las emparenta, además de que lo religioso y lo mundano se combinan igualmente entre ellas.⁷

⁶ Salvador Gómez Eichelmann, *La Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, Tomo II, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981, p. 13.

⁷ Francisco Javier Cossío, Jesús Motilla Martínez, Rafael Morales Bocardo *et al.*, *Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luis Potosí*, Editorial Pro- San Luis Monumental/Casa de la Cultura/Archivo Histórico del Estado, Academia de Historia Potosina y Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981, p. 69.

Otro texto muy importante de considerar es el libro del *Arte Colonial en San Luis Potosí* de Francisco de la Maza, discípulo del Maestro Manuel Toussaint, quien realizó una investigación muy detallada y profunda, sobre la época virreinal en San Luis Potosí, de donde fue originario.

Entre sus líneas menciona el convento de San Francisco y su gran tesoro artístico que posee;

En el pasillo o bodega de la puerta lateral está en destierro una bellísima *Virgen de la Candelaria*, anónima, que parece ser del siglo XVII y tal vez española, pues no es de los cuatro o cinco excelentes maestros mexicanos de esa época. Es seguramente la mejor pintura antigua que posee la ciudad de San Luis Potosí.⁸

Las reglas de arte empleadas por los artistas durante el Virreinato han sido causa de indagación por parte de los historiadores del arte; se sabe poco de ellas, ya que la mayoría de las veces, estas técnicas se transmitían en forma verbal y en la práctica de los talleres, en donde únicamente tenían acceso los iniciados en el arte. Sin embargo, durante el período del Virreinato, en la Nueva España se seguía un patrón muy riguroso para aquellos que estaban involucrados en la representación de imágenes religiosas, fuera pintura, escultura, etc. En el caso de aquellos pintores que tuvieran un taller en sus casas, tenían que basarse en lo que marcaran las ordenanzas y gremios.

Cada artista en la Nueva España pintaba de acuerdo con las reglas establecidas en los gremios, los cuales estaban inducidos, vigilados e impulsados por la Corona Española, pero eso no era un limitante para el autor, ya que cada uno plasmaba o representaba su sello muy particular, que lo distinguía de los demás.

Es probable que los artistas peninsulares hayan traído consigo a la Nueva España recetas recopiladas por los tratadistas, nacidas con los alquimistas en el siglo XIII, y después unidas a la medicina en los siglos XVII y XVIII. La descripción de los colores y barnices, por ejemplo, se encontraba incluida en los libros de medicina, y los médicos debían graduarse en filosofía, gramática y arte.⁹

Era muy importante para los gremios vigilar el proceso que llevaban a cabo los pintores, ya que era muy común la falsificación de las obras, a cargo de personas que no estaban reconocidas para poder elaborar alguna obra y mucho menos venderla.

Los veedores eran los que se encargaban precisamente de la inspección de los talleres, no permitían que los aprendices elaboraran pinturas y más si se trataban de temas religiosos. Un buen artista se reconocía por las reglas de arte que empleaba en cada una de sus obras, sin embargo, no se puede descartar que los aprendices también se

⁸ Francisco de la Maza, *El Arte Colonial en San Luis Potosí*, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, México 1962, p. 45.

⁹ María del Consuelo Maquiavar, *El Arte en Tiempos de Juan Correa, Memoria del Coloquio*, Museo Nacional del Virreinato/INAH. México, 1994, p. 70.

involucraran en el proceso de la pintura, ya que sus maestros les ordenaban tareas, algunas de ellas consistían en terminar las obras con pequeños acabados.

Al observar la obra de diversos artistas del siglo XVII, podemos observar el dominio que tenían del dibujo, de la composición, del volumen, de la perspectiva y de la expresión, así como del empleo de diversos materiales.¹⁰

Marco Teórico

Una obra de arte tiene características estéticas que la hacen atractiva al espectador, por los colores, la técnica, los detalles plasmados en ella, sin embargo, cada pintura tiene un objetivo en particular, transmitir el mensaje que el pintor ha desarrollado al público y en muchos casos se ha convertido en una tarea difícil de interpretar para el amante del arte.

Para poder conocer esos detalles característicos de los pintores, es importante identificar las Reglas del Arte que el pintor ha plasmado en sus obras, de acuerdo a las exigencias de la época y aquellos tratados de pintura que se convirtieron en un elemento primordial para desarrollar las habilidades del maestro.

En nuestro caso de estudio a diferencia del arte moderno o contemporáneo, el pintor tenía un objetivo muy particular al momento de pintar, y fue el mensaje que se pretendía difundir a través de las imágenes religiosas, para reforzar la fe que se dio durante la evangelización en la conquista, por lo que las imágenes debían de realizarse con estilo y detalle.

No existe ninguna contradicción en llamar arte a todas esas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita con A mayúscula, no existe, pues con el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo.¹¹

Al observar las obras de los artistas novohispanos del siglo XVI Y XVII, se aprecian las técnicas del dominio del dibujo, el volumen, la perspectiva, la geometría, la proporción, la composición de la obra y la expresión, así como los colores y materiales empleados, sin dejar de lado la iconografía e iconología, como principal objetivo.

¹⁰ *Ibidem*, p. 73.

¹¹ E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*, Phaidon Press Limited, London, 1997, p. 15.

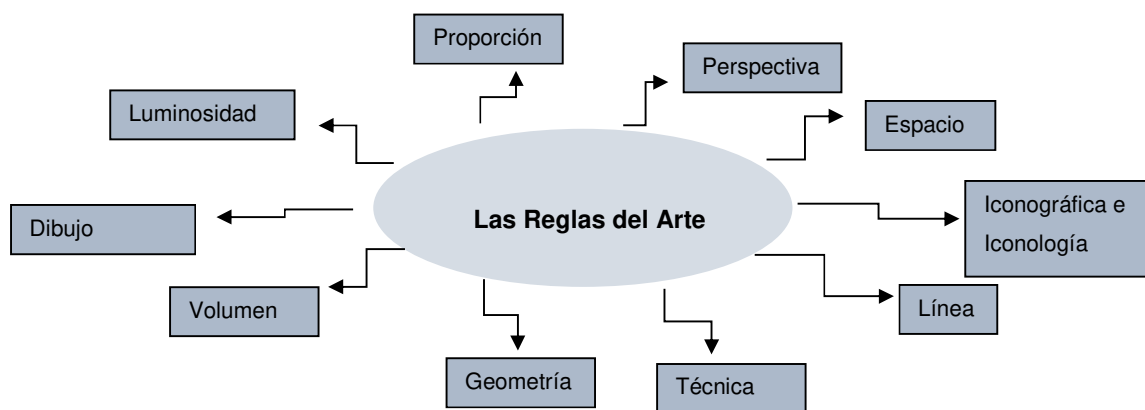


Fig. 1.- Elementos de las Reglas del Arte, por Mayra Denise Govea Tello.

Algunos elementos importantes que todo pintor debe de considerar al momento de pintar, es la ubicación de su taller, ya que este debe de estar colocado cerca de una ventana que transmita los rayos solares, con el fin de que pueda representar los brillos, luces y sombras en las pinturas. Los efectos que el pintor haga con ellos, va a permitir tener una perspectiva y una visión de la pintura, tal y como la representó el artista.¹²

En las pinturas sobresalen algunos aspectos que permanecen constantes, tal y como lo menciona Gombrich: “El color, la forma y la claridad de los objetos nos permanecen relativamente constantes, aunque podamos notar alguna variación al cambiar la distancia, la iluminación, el ángulo de visión etc.”

Otro componente importante para el estudio de las Reglas del Arte, es la perspectiva, la cual representa a los objetos en la forma y la disposición con que aparecen a la vista del espectador. Con esta técnica los artistas proyectan la ilusión de un mundo tridimensional en una superficie, en la cual se puede percibir dos dimensiones. Diversas teorías y métodos hablan de la importancia de su implementación.

Da Vinci sostenía que, en primer lugar, el artista debe guiarse de su sensibilidad y ejercitar su vista, sin regirse por teorías. La mayor aportación de este artista a la perspectiva fueron sus estudios sobre el comportamiento del color según la lejanía o proximidad del espectador.¹³

Cada artista plasmó la perspectiva en las obras de arte, de acuerdo a las tendencias de la época, algunos implementaron la teoría de Da Vinci, aplicando el color en las pinturas para representar un enfoque tridimensional, que permitió adentrarse al interior de la escena misma.

¹² E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, editorial Debate, Madrid, 1998, p. 47.

¹³ Santiago Arcas, José Fernando Arcas, Isabel González, *Perspectiva para principiantes*, editorial Konemann, Slovenia, 2003, p. 9.

Según Alberto Durero,¹⁴ dice que el dibujante mira a través de una mirilla con el fin de conseguir que el punto de vista no varíe durante todo el proceso. En esta posición, va trazando los contornos del modelo sobre una lámina vertical transparente. Por medio de una cuadrícula se traslada el dibujo conseguido al soporte de la obra definitiva.

Un buen artista debía de tener conocimientos de dibujo y geometría para lograr un buen efecto de la perspectiva. Es así como el pintor tuvo que ordenar la realidad que tenía contemplada pintar para posterior a ello plasmarla en el lienzo. Un aprendiz de pintura debía de enfocar su atención a la obra en general y no perderse haciendo minuciosos detalles, que podrían generar desproporciones e incoherencias en la obra.

Para evitar las descomposiciones de las obras por un mal enfoque de perspectiva, es preciso comprender primero las formas generales y encajarlas adecuadamente, trazando las principales líneas que rigen la composición. Cuando se han situado correctamente en perspectiva las formas geométricas básicas en las que se puede descomponer la escena, resulta mucho más seguro definirla parte por parte y, de este modo aproximarse poco a poco al resultado que se pretende.¹⁵

Los diversos objetos que se encuentran dibujados en las obras de arte, proceden de una percepción real a través del ojo del pintor. Sin embargo, en el caso de pintar personajes celestiales, fue importante recurrir a grabados y otros elementos que sirvieran de ejemplo para la creación del tema, otros tantos fueron dibujados de acuerdo a la experiencia vivida y del conocimiento de aquellos objetos, por ello fue importante implementar aplicaciones geométricas y matemáticas, para igualarlos a la realidad.

Para determinar la forma de una figura, se definen espacialmente los puntos de que ésta se compone mediante sus distancias a un par de coordenadas cartesianas, una vertical (y) y una horizontal (x). También aquí un número suficiente de mediciones permitirá construir la figura.¹⁶

La geometría es un elemento muy importante a considerar al momento de iniciar con una obra de arte, ya que, al instante de dibujar, se debe de centrar dentro de una figura geométrica, lo cual permitirá visualizar la dimensión y la perspectiva que se pretende lograr.

Otro punto indispensable de las Reglas del Arte es el dibujo, un verdadero maestro sabe cómo dibujar desde objetos pequeños, hasta figuras humanas. El dibujo ayuda al pintor a tener una mejor percepción y equilibrar la pintura en relación a la geometría y a la perspectiva que aplicará.

¹⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, editorial Alianza Forma, California, 1994, p. 67.

Los pintores Da Vinci y Alberti visualizan a las imágenes como un reflejo del imaginario social, de las conductas, las relaciones y valores de las prácticas sociales, que se transmiten en las pinturas.

El maestro pintor debía de conocer del dibujo principalmente, pero también otro factor importante dentro de una obra de arte fue la proporción que representa de los personajes y de sus elementos principales, estos deben de coincidir con la estructura de su cuerpo al igual que en la misma dimensión de aquellos elementos secundarios representados en la misma.

Crisipo sostiene que la belleza no consiste en los elementos, sino en la proporción armoniosa de las partes, en la proporción de un dedo con relación a otro dedo, de todos los dedos respecto al resto de la mano, del resto de la mano respecto a la muñeca, de ésta respecto al antebrazo respecto al brazo entero y de todas las partes, en fin, respecto a todas las otras, como se halla escrito en el canon de Policleto.¹⁷

Los temas que el artista quiere dibujar dependen iconográficamente de cómo colocarlos y distribuir así, su obra. Si dividimos el plano básico en cuatro partes iguales, atravesándolo por un eje vertical y otro horizontal, cuya intersección marque el centro de la obra, podemos establecer los planos superiores e inferiores. La parte superior de la pintura por lo general es plasmada con pocos elementos, por lo que los elementos que detallan las características de la obra, se concentran en la parte baja.

El maestro pintor al conocer el dibujo, a través del mismo, se pueden identificar las líneas que marcan las siluetas y los detalles de la obra. Pueden ser quebradizas o redondeadas, gruesas o finas, estas características las va desarrollando cada artista de acuerdo a las reglas de arte que lo distinguen en cada una de sus obras.

En los talleres de los maestros pintores, se transmitían las enseñanzas más privilegiadas de las Reglas del Arte, con el objetivo de convertir a todos aquellos aprendices en grandes maestros y con ello, conservar y preservar los estilos y técnicas de aquellos artistas del pincel.

Los maestros transmiten a los aprendices el arte de su industria la incorporación por observación y práctica de las infinitas pequeñas destrezas, saberes y las reglas generales a aquel que debe de someterse para lograr la perfección en el trabajo terminado.¹⁸

Al admirar una obra de arte se podrá identificar en que parte se concentra o desarrolla el tema principal de la pintura, al igual de saber cuáles son los personajes principales y secundarios que sobresalen en la misma. Estos elementos son fáciles de identificar, ya que llaman la atención de inmediato por parte del espectador.

¹⁷ Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 84-85.

¹⁸ Oscar Antonio, *Las Reglas del Arte*, en <http://oscar_7.mx.tripod.com/las_reglas_del_arte.htm>, consultado el 12 de Agosto del 2018.

Toda pintura al poseer un tema principal en el centro, es rodeada de detalles iconográficos muy importantes que brindan los elementos para su interpretación, basados en el título de la obra.

José Serrano dice que para ser dibujante hay que ser, ante todo, observador minucioso: saber retener en la memoria rasgos y proporciones y ver mentalmente el dibujo ya acabado, y una vez visto, trasladarlo al papel con toda la fidelidad de una copia.¹⁹

De acuerdo a las exigencias de la época, en relación al Concilio de Trento, a los tratados y gremios de pintores, la reglas al momento de pintar fueron muy precisas, no se tenían que desvirtuar los temas cristianos, por lo que los artistas se apegaron a lo establecido, pintando seres celestiales con detalles muy finos, muy al estilo europeo. Esto se convirtió en todo un reto para los artistas, ya que tuvieron que plasmar dichos ejemplos en dimensiones distintas a las contempladas en los grabados. Dibujar los rostros de los personajes sin tener el modelo real, fue una gran responsabilidad y experiencia por parte del pintor.

Desde tiempos remotos, se ha tratado de establecer las proporciones del cuerpo humano. Los antiguos egipcios lo dividían en un número determinado de fracciones, correspondientes cada una de éstas al tamaño del largo del dedo del medio de la mano. En relación a este sistema, la figura era dividida en 19 dedos. Más adelante fue dividida en 30 narices, o sea el equivalente de 7 ½ cabezas, que es el método que se usa actualmente. El porqué de haberse adoptado este sistema, es el de que el tamaño de la cabeza es generalmente más uniforme.²⁰

El dibujo siempre va acompañado de los efectos que el pintor le brinde para delimitar cuerpos, enfatizar objetos o personajes y para crear una dinámica en la pintura. Es por ello que el artista implementa la luz y sombra en las obras.

La sombra es un lenguaje artístico, es la parte de un objeto colocada fuera de un rayo luminoso. En cambio, la parte del objeto que está adentro de ese rayo, se llama luz. La sombra se divide en dos partes: la producida por un objeto que se interpone en la luz, y la parte no iluminada por el rayo luminoso.²¹

Para tener figuras perfectas, los pintores recurrieron a la proporción, la cual consistía en las dimensiones con que eran dibujados las figuras humanas y los objetos, haciendo que los tamaños correspondieran de acuerdo a su complexión, tamaño y forma.

Juan Pérez de Moya menciona que la proporción es:

Una comparación entre dos cantidades de una especie, como número a número, línea a línea. Divídese en proporción igual e inigual. Proporción igual es, quando se igualan dos cantidades iguales en especie, y valor, como 4. á 4. 5.a'5. de la qual no hay en ella otra cosa que decir,

¹⁹ José Serrano, *Dibujo artístico y publicitario*, editorial Hobby, Buenos Aires, 1963, p. 27.

²⁰ *Ibidem*, p. 38.

²¹ *Ibidem*, p. 77.

soino que es proporción igual. La proporción inigual es, cuando se comparan dos cantidades de una especie desiguales, así como 4. A'2. 15. A'5. Etc.²²

La proporción de las figuras y objetos en las pinturas, se convirtió en un elemento importante para precisar las dimensiones acertadas que el artista quería plasmar, si no existía una proporción concordante, se vería reflejado en el desequilibrio del cuadro y la distorsión del tema, lo que le estaría ocasionando problemas al pintor.

Los maestros pintores siempre siguieron los principios de pintar la realidad, esto es percibido en elementos arquitectónicos, áreas naturales, ajuares de la época y los objetos mismos. Algunos emplearon temas míticos, con seres celestiales.

Francisco Pacheco dice: La pintura es Arte,²³ pues tiene por objetivo y regla de sus obras la misma naturaleza, procurando siempre imitarla, en la cantidad, relieve y color de las cosas, apoyándose de la geometría, aritmética, perspectiva y cierta filosofía natural.

La simetría es otro recurso aplicado por el maestro pintor y la cual consiste en desplegar de forma idéntica la misma imagen a ambos lados de un imaginario eje o punto central. Esto fue aplicado al momento de dibujar ángeles, seres celestiales o algunos elementos repetitivos en la pintura. Proporciona a las obras de arte armonía y equilibrio, consiguiendo importante efecto de intensidad y matices a una sensación envolvente.

El cuadrado y su diagonal proporcionan la serie de rectángulos de raíz. El cuadrado y la diagonal a su mitad proporcionan la serie de formas notables que constituyen el plano arquitectónico de la planta y la figura humana. La forma más distintiva que derivamos de la arquitectura de la planta y la figura humana, es un rectángulo al que se le ha dado el nombre de "raíz cinco".²⁴

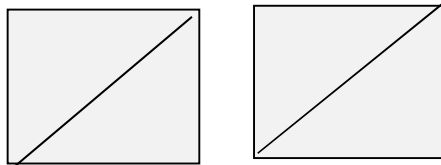


Fig. 2.- El cuadrado y su diagonal y el cuadrado y la diagonal a su mitad.

a

b

Los diferentes materiales y técnicas empleadas por los artistas, representaron claramente un elemento representativo de las Reglas del Arte que implementó cada pintor, destacando de los demás por su habilidad al realizarlos.

²² Juan Pérez de Moya, *Aritmética, práctica y especulativa del bachiller Juan Pérez de Moya*, en <https://play.google.com/store/books/details/Aritmética_práctica_y_especulativa_del_bachillér_J?id=3o4ilP3Z4A8C>, consultado el 25 de agosto del 2018.

²³ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* en, <https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, consultado el 25 de agosto del 2018.

²⁴ Jay Hambidge, *The elements of Dynamic simmetry*, publishing Dover, New York, 1967, p. 17. (Texto traducido por Mayra Denise Govea Tello).

Era mayor pintor el que pintase en láminas de bronce, plata y oro, y otros preciosos colores y materiales, que aquel que trabajara sobre baja materia, como tabla, lienzo, pared, con tierras y colores de poco precio. También la ligereza y facilidad en el obrar y humildad de materia, hace mayor la profesión de la pintura, y más semejante a dios.²⁵

La percepción que tenía el pintor antes de adentrarse a su trabajo fue de meditación y análisis al contemplar el material con el que iba a trabajar y también la forma en la que llevaría a cabo su obra. El lienzo, la tabla u algún otro material, tenía que ser analizado para dimensionar la obra.

Una pintura enmarcada y colgada en la pared disfruta de un alto grado de independencia por dos razones. En primer lugar, las más de las veces los cuadros presentan un espacio perceptual propio, separado por el marco del espacio que los circunda. Esta separación permite manejar a su manera la dinámica del espacio pictórico. Le es factible distribuir el peso de manera tal que ofrezca un equivalente visual del tirón descendente de la gravedad, o puede distribuirlo tan por igual que su composición quede como suspendida, ingravida. En segundo lugar, la separación creada por el marco se ve reforzada cuando un cuadro está colgado a cierta distancia por encima del suelo y en consecuencia no le afecta tanto la atracción de éste.²⁶

La estructura del soporte o del cuadro también fue una parte importante para planear cómo se haría la pintura, la perspectiva, las proporciones, todo tenía que concordar para obtener la estética perfecta. Aunque el cuadro con marco apareció aproximadamente en el siglo XV en Europa, la pintura era anteriormente parte decorativa en elementos arquitectónicos, su enfoque y planeación se centraba sólo en ello. Con la aparición de esta estructura, el pintor tuvo que cambiar de estrategia a un mundo más dimensional, enfocando su centro dentro de una forma geométrica.

El poder que el marco tenga como centro de energía viene determinado, ante todo, por su aspecto mismo. Un marco pesado, protuberante, dorado, soporta mucho peso, pero puede también desligarse del cuadro a través de su color, su textura y su volumen, y por ende aminorar la interacción. La sencilla tira de madera que prefiere el gusto moderno priva a los bordes de parte de su peso, pero hasta un lienzo sin marco ejerce considerable influjo a través de la sencillez geométrica de sus cuatro bordes.²⁷

La composición de la obra es muy importante dentro de la aplicación de las Reglas del Arte, ya que ayuda a distribuir el peso visual, logrando el equilibrio en el centro de la obra. El equilibrio es fundamental en la obra, ya que posiciona el lugar preciso de los objetos y personajes. Sin embargo, debe de ir de la mano con el tema a representar, es decir la iconografía que representa el mensaje primordial de la obra. Con ello debe de

²⁵ *Idem*.

²⁶ Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1998, p. 48.

²⁷ *Ibidem*, p. 65.

existir un equilibrio en la pintura, colocando dos planos principales, uno arriba y otro abajo y una dirección izquierda-derecha.

Para cumplir con este objetivo, no basta el peso visual como tal. Es más importante tener los modos en que los elementos compositivos actúan como fuentes de energía, así como el comportamiento de los vectores que parten de estas fuentes. Conviene pues formular una distinción semejante a la que existe en Física entre la masa y la energía dirigida.²⁸

Los colores también fungieron como elementos importantes para desarrollar las obras de arte, éstos le proporcionan la vida a los personajes y a su entorno, convirtiéndolos estéticamente armoniosos y con una belleza singular. La percepción del color es captada a través de la retina de nuestro ojo, por lo que el pintor representa las tonalidades agrupadas en colores primarios, secundarios y cálidos, por tal motivo existe especial interés al observar una parte en específico de la pintura. Así lo describe Helmholtz en su teoría tricromática de la visión del color: El cambio se justifica porque entre la paleta del pintor y el ojo del espectador hay una diferencia en la forma de combinar colores de longitudes de ondas largas (roja), medianas (verde) y cortas (azul). El color amarillo, por ejemplo, no puede obtenerse mezclando en la paleta distintos pigmentos, pero surge mediante la superposición lumínica de un rayo rojo y otro azul.²⁹

El estilo y la técnica se volvió parte importante para un pintor y esto se vio reflejado de acuerdo a la época en la que fueron elaboradas las pinturas. En los tratados de pintura se precisaba los materiales tintóreos a utilizar; sin embargo, en la Nueva España, éstos conceptos se vieron obligados a cambiar debido a la inexistencia de los mismos, por lo que recurrieron a los elementos naturales existentes en el territorio.

Los pintores contaban además con un cúmulo de recetas para el empleo de goma, aceites, resinas, bálsamos y pigmentos orgánicos e inorgánicos, obtenidas de las publicaciones de tratadistas europeos y de las experiencias que los artistas flamencos y españoles trajeron a la Nueva España.³⁰

Las técnicas que utilizaron los pintores de la época fueron varias; sin embargo, una que sobresale es el óleo sobre tela. Con ello cada artista hace uso de esas herramientas para el correcto seguimiento de las Reglas del Arte, plasmando su estilo y toque en cada obra.

Para implementar la técnica de pintura “al óleo”, los colores se preparan moliéndolos con aceites secantes, pero preferentemente con el de linaza o el de nuez. A varios

²⁸ *Ibidem*, p. 160.

²⁹ Gisele Marty, *Psicología del Arte*, ediciones Pirámide, Madrid, 1999, pp. 54-55.

³⁰ María del Consuelo Maquiavar, *El arte en tiempos de Juan Correa*, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Primera Edición, México, 1994, p. 74.

pigmentos suele mezclárseles barniz, y a otros se les agrega cera, porque siendo de diversa naturaleza cada uno de ellos, su preparación requiere, igualmente una fórmula especial que preste a la pasta bituminosa las características requeridas en corporeidad, poder cubriente o transparencia, en su caso.³¹

En este caso, la madera más utilizada en la Nueva España fue precisamente originaria del sitio.

A partir del siglo XVI se fue sustituyendo el uso de la madera por las telas como soporte de la pintura. Carrillo y Gariel, en el pie de la lámina que ilustra una tela con ligamento de tela de mantelillo, la denomina “lienzo exótico”, y dice:

En caso de encontrarse en alguna obra de artista mexicano de la Colonia, lo que es sumamente raro, indica que dicha tela es de procedencia extranjera. “Por el uso frecuente de estos tejidos, se ha llegado a considerar que algunos cuadros anónimos de alta calidad podían ser de autores extranjeros.³²

Para realizar el relleno del dibujo era empleado un solo color y después se definían sombras y detalles con alguna otra tonalidad.

Con estos antecedentes importantes para la pintura se despierta el descubrimiento por parte del artista de innovar y jugar con mezclas naturales, para formar otras técnicas y herramientas útiles al momento de pintar.

Para entender el estilo barroco es importante conocer los antecedentes y los cambios que se presentaron en la pintura, en este caso, este estilo representó el despunte de una estética muy especial y diferente, en el cual se concretaba su propio lenguaje, a través del espíritu de su tiempo.

La gran aportación del artista Caravaggio en la pintura fue el magnífico uso que hizo del claroscuro. En sus primeras obras pintó figuras luminosas sobre fondos claros. Las escenas eran iluminadas por un único foco de luz exterior que, desde arriba, resaltaba la expresión de las manos y rostros de los personajes determinados las situaciones.³³

Por otro lado, el pintor Zubarán, afamado también en la época del barroco, aportó un estilo especial, el cual consistió en acentuar el volumen y el dibujo, sobresalían las formas geométricas en la pintura. Siempre pintó de manera sencilla y con un estilo orientado a la vida monárquica, relacionada con los ideales de la Contrarreforma.

Rembrandt se destacó como un pintor retratista, sobresaliendo en especial sus autorretratos. Así mismo se destacan los diversos espacios que plasma, saturados de figuras expresivas y se disponen como un complejo enjambre de diagonales positivas.

Rubens fue un destacado pintor del periodo Barroco. Sobresalió por implementar un diferente concepto de la pintura, basado en el color, la luz y el movimiento.

³¹ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983, p. 79.

³² *Ibidem*, p. 87.

³³ Max Doerner, *op. cit.*, p. 117.

Su pintura reunía las cinco características que, según Wolfflin, definían la estética barroca: la forma abierta que rompía con la fuerza centrípeta y el contorsionista de las figuras renacentistas, fusionándolas con el ambiente; la composición profunda, que tenía en la perspectiva área en su máxima expresión; la composición abierta, que hacía que todos los elementos parecieran impulsados por una fuerza interna hacia el exterior del cuadro; la composición unitaria que se oponía a la yuxtaposición de los elementos y, por último, la composición oscura, que creaba el difuminado de las formas por la interacción de las mismas.³⁴

La forma de poder examinar a los pintores y doradores fue precisamente a través de las ordenanzas, por lo cual se dividieron en cuatro grupos: los pintores de imaginería, los de dorado, los de lo romano y los de sarga.

Los pintores deberían saber dibujo y labrar colores; preparar aparejos en tablas y lienzos, hacer desnudos, dibujar rostros, representar paños plegados, en suma, saber hacer imágenes; también pintar perspectivas y paisajes. Los doradores, debían preparar las tablas y tallas con yeso vivo, yeso mate y yeso bol; estofar, simular telas y brocados, al temple y al óleo y, desde luego, dorar, aplicando las delgadas hojas de los libros o panes de oro preparadas por batihojas; tenían prohibido hacer imágenes y figuras, aunque podían contratar sagrarios y cosas que sólo requirieran dorado. Los pintores “de lo romano” deberían saber preparar un muro para pintar al fresco sobre encalados, saber dibujar y decorar con follajes y figuras. Los sargueros deberían usar lienzos nuevos y no viejos y saber pintar imágenes.³⁵

En este sentido los gremios se crearon con la finalidad de evitar la competencia entre el arte español y el de los indios. A través de ellos se regulaba el arte, se marcaban ciertos lineamientos que los pintores tuvieron que acatar para ser un buen pintor.

Para analizar las pinturas de Basilio de Salazar, que corresponden al período virreinal y de los cuales marcan tendencias y estilos diferentes, es necesario basarse en una metodología que sustente las obras y que nos permita conocer los componentes principales de las Reglas de Arte de nuestro pintor en mención. En este caso, esta investigación se basa en identificar y analizar los elementos del estado del arte que se establecieron en el marco teórico y para interpretar en la Metodología de Erwin Panofsky, en su libro *El significado de las artes visuales*, el cual plantea la aplicación de un método para analizar la iconografía y la simbología en el arte, concibiéndola como un elemento visual que permite desarrollar formas de comunicación, descritas bajo la iconología, que es la interpretación de la expresión artística. Para interpretar la obra,

³⁴ Paz García Ponce de León, *Breve Historia de la Pintura*, Editorial LIBSA, Alcobendas, Madrid, 2006, pp. 128-129.

³⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, Fundación Mexicana para la Educación Ambiental A.C y Radioprogramas de México, 1a ed., México, 1992, pp. 31-32.

Panofsky plantea a través de su método la importancia que tiene la imagen y su significado. Toda obra tiene una vital importancia estética debido a la temática que represente, en este sentido aquella que sea irrelevante, es la que posee un significado oculto. Esta metodología es de suma importancia para desarrollar el tema de esta investigación, ya que las obras de Basilio de Salazar poseen, un importante valor simbólico, en este caso es lo religioso y todo aquello que va más allá de lo que a simple vista se puede observar.

La iconografía ayuda para fijar las fechas y los lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior. No obstante, no pretende elaborar tal interpretación por sí misma. Recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios tipos, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos y tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados; la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos.³⁶

Dentro de esta metodología se encuentra la significación primaria o natural, este punto, permitirá identificar formas puras, a través de líneas y color. Estas están representadas a través del dibujo de humanos, animales, plantas, elementos arquitectónicos, etc., con ello se está relacionando el significado que quiere plasmar el artista, al mezclar estos elementos con importante simbología y las expresiones de los personajes.

Al obtener los principales elementos dentro de la pintura para identificar las reglas del arte, se realizará una pre-iconográfica de las obras, misma que está determinada como una significación secundaria, la cual marcará los aspectos característicos del personaje, al relacionarlos con elementos iconográficos, destacando la identidad de los mismos, con ello se puede obtener la historia y tema de la pintura. La metodología permitirá identificar los principales personajes que aparecen en las diversas pinturas de Basilio de Salazar y así elaborar la historia de las mismas, basadas en su iconografía.

La significación intrínseca o contenido se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los procedimientos de composición y de la significación iconográfica simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan la luz.³⁷ Este aspecto servirá para identificar los periodos en los cuales se desarrollaron las obras, ya que, al ser temas

³⁶ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Editorial Alianza, Madrid, 1987, pp. 50-51.

³⁷ *Ibidem*, p. 49.

religiosos, estos tenían que ser cuidados rigurosamente, para no distorsionar imágenes que dañaran a la iglesia.

La iconología es un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Ayuda a identificar los motivos, así como también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías, es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se traten de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales.³⁸

Es toda la información interpretada en los niveles anteriores de significación puede ser procesada en un tercer nivel, que puede llamarse nivel de significación intrínseca o contenido. Esta interpretación va acompañada del contexto histórico donde se origina. Además de analizar la pintura con una metodología pre-iconográfica basada en el método de Panofsky, también se analizarán los componentes de la pintura, como lo es el volumen, la luz, el dibujo, la línea, la composición y la perspectiva, que aunado a las cuestiones simbólicas, el estudio de estos elementos, nos permitirá acercarnos a las Reglas del Arte de Basilio de Salazar, ya que se identificará cada unidad minuciosamente, al saber cómo es que este pintor implementaba estos elementos dentro de sus obras, si existen patrones estéticos que se repiten, en la implementación de la luz en la obra en general o la enfoca a sus personajes, el dibujo de rostros, manos y paños, marcarán los principales elementos determinantes para conocer el estilo del pintor y las herramientas que utilizó al igual que sus técnicas.

Hipótesis

- El pintor Basilio de Salazar manifiesta en sus diversas obras, las reglas de arte de la época, sobresaliendo como un pintor importante del siglo XVII, que pintó en su mayoría, temas para los franciscanos;
- A través de las reglas de arte aplicadas en las diversas obras de Basilio de Salazar, se puede identificar el estilo de pintura que este autor manejó, convirtiéndose en un pintor diferente a los demás del siglo XVII;
- La pintura de la *Virgen de la Candelaria* y de *San Diego de Alcalá* no son del pintor Basilio de Salazar;
- El pintor Basilio de Salazar es de procedencia española;
- Basilio de Salazar llegó a la Nueva España y se asentó en la Ciudad de México para pintar algunas obras para el convento franciscano;
- Basilio de Salazar contaba con su propio taller, en el cual se elaboraban las obras con la ayuda de sus discípulos;

³⁸ *Ibidem*, p. 51.

- Basilio de Salazar se destaca por ser también retratista al pintar al Obispo Juan de la Serna y al hacer algunas pinturas con donantes;
- Basilio de Salazar es reconocido como un maestro de transición del estilo manierista al barroco;
- Existen más obras de Basilio de Salazar aún sin identificar en España.

CAPÍTULO I

LA PINTURA DEL SIGLO XVI Y XVII. EUROPA Y NUEVA ESPAÑA

En este capítulo se presentan las manifestaciones artísticas que se generaban durante el siglo XVI y XVII en Europa y que posteriormente llegaron a la Nueva España a través de imágenes religiosas.

Es importante destacar que el estilo artístico que vivía Europa en determinado siglo no se vio reflejado inmediatamente en la Nueva España, por lo que algunas pinturas del siglo XVI llegaron posteriormente al nuevo mundo conquistado.

El estilo artístico que se daba en Europa fue indudablemente orientado a temas religiosos. La iglesia católica adquirió gran poder y dominio en la forma de expresión de los diversos maestros de pintura, mismos que se apoyaron de tratados de pintura antiguos para poder manifestar lo que en ese momento se exigía por parte de la iglesia y las necesidades de la población.

En este capítulo se conocerán a los principales maestros europeos y sus obras más destacadas, así como sus diversas corrientes, escuelas y tendencias que los hicieron sobresalir como pintores distinguidos.

La historia contextual del arte intenta situar la obra dentro del esquema de referencia histórico-ideológicas en el que fue creada, manifestando el modo en que consigue expresar ideas dentro del lenguaje intenso y tupido del estilo artístico.³⁹

La Nueva España poco a poco fue adquiriendo una personalidad muy particular, su estructura religiosa y concepción de un universo cambió por completo. El pasado indígena quedó atrás, sin embargo, los grandes artistas del México antiguo siguieron manifestando un arte que los distinguió por largo tiempo.

Gracias a los materiales en las obras de arte, muchos óleos novohispanos han resistido al paso del tiempo y se conservan en buen estado hasta el día de hoy, sin embargo, el uso de ciertas resinas, han sufrido oxidación al contacto con el humo de las velas, los inciensos y

³⁹ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza editorial, Madrid, 1981, p. 26.

el contacto con el polvo, oscureciendo muchas obras, alterando con ello los colores y por consiguiente su significado religioso.

Con el Concilio de Trento en Europa existieron diversas modificaciones y restricciones para los artistas, por lo que se siguieron líneas muy rigurosas para poder manifestar el arte religioso en la Nueva España, limitando por completo la participación de los indígenas en este tipo de obras.

El Concilio de Trento o la Contrarreforma insistió en que el Papa era la máxima autoridad de todos los católicos; también enfatizó que los santos, las indulgencias y el Purgatorio existían y eran pilares de la religión católica.⁴⁰

1.1 Influencia de pintura europea en la Nueva España

En Europa, hacia la primera mitad del siglo XVI, se percibe un cambio en el gusto de la pintura; las formas pasaron a ser más estilizadas y alargadas, inclusive algunas pinturas presentan desproporción, contorsiones y posiciones un tanto incómodas que cambian la actitud de los personajes. Esta tendencia en Europa fue denominada Manierismo.

Las obras de Rafael y Miguel Ángel fueron la base de inspiración para aquellos pintores manieristas, los cuales lograron un estilo fijo a partir de una estilización, teniendo presente en todo momento la elegancia que se manejaba en las clases altas en Europa.

Los discípulos que trabajaron con Rafael en la decoración de las logias y estancias vaticanas se convirtieron en los creadores del Manierismo romano, que fundía el estilo inquieto del último Rafael con el del movimiento colosal de Miguel Ángel.⁴¹

Las formas que los artistas manejaban en ese momento eran alargadas y con un toque caprichoso por parte del pintor en temas de carácter religioso, lo que ocasionó la molestia de la iglesia al no considerarlas aptas para la devoción de los fieles católicos; esto se debió principalmente al peligro que corría la iglesia por el surgimiento de nuevas religiones con la Reforma luterana y la calvinista.

El término de “manierismo”, se refiere al estilo artístico que predominó en Italia y el norte de Europa durante la mayor parte del siglo XVI.⁴²

La Contrarreforma en Europa obligó a los artistas a alinearse bajo sus estrictas recomendaciones en temas religiosos, por lo que los pintores recurrieron a las representaciones más realistas del Renacimiento.

⁴⁰ Estela Roselló, *La Sociedad novohispana, vivir y compartir, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, 2ª edición, México, 2007, p. 16.

⁴¹ Paz García Ponce de León, *Breve Historia de la Pintura*, Edit. LIBSA, Madrid, 2006, p. 104.

⁴² Andrómeda Oxford Ltd, And Equinox Book, *Historia del Arte, Manierismo, Barroco y Rococó*, Edit. Folio, primera edición, Barcelona, 2006, p. 6.

La escisión protestante iniciada en 1517 por el agustino Martín Lutero, el saqueo de Roma (1527) por las tropas imperiales de Carlos V y la Contrarreforma, sobre todo a partir del Concilio de Trento (1545), fueron acontecimientos esenciales que pusieron en duda la idea humanística de la *concordatio*, ligada al Renacimiento clásico y favorecieron la formulación del Manierismo.⁴³



Fig. 4.- Judith y Holofernes. Caravaggio: Fuente: http://4.bp.blogspot.com/_THHBoDIn9hU/



Fig. 3.- El Expolio de Cristo. Fuente: El Greco; [http:// www.arssummum.net/data/media/129](http://www.arssummum.net/data/media/129)

El discípulo de Rafael, Andrea del Sarto junto con sus alumnos Jacobo Pontormo y Rosso Fiorentino fueron los fundadores del Manierismo. Sus obras se destacaron por ser temas religiosos populares y con colorido; sus pinturas semejaban escenas teatrales, en donde los cuerpos se distorsionaban con lo alargado de sus formas y el juego geométrico. Uno de los grandes artistas de Europa que participó e interpretó al Manierismo fue el Greco. Sus obras representan las técnicas más peculiares que distinguen a este estilo de cualquier otro. Sus personajes son alargados y distorsionados, el manejo de la luz y los colores son muy característicos del Greco dentro del Manierismo.

⁴³ Paz García Ponce de León, *Breve Historia de la Pintura*, Edit. LIBSA, Alcobendas, Madrid, 2006, p. 102.

Este pintor no buscaba una apariencia refinada sino una desmaterialización del cuerpo para visualizar lo espiritual. A este mismo propósito responde en su pintura la ausencia de perspectiva, las extrañas asociaciones cromáticas y la luz blanca y brillante que emerge de cada figura.⁴⁴ De los temas más representativos del Greco, se encuentran imágenes de devociones y series de santos.

En Europa sobresalieron importantes maestros del pincel, mismos que fueron dejando un legado importante a sus antecesores. Posiblemente muchos de los aprendices o discípulos de estos grandes, llegaron a la Nueva España, con el afán de representar obras de calidad y belleza, que identificaran a la iglesia católica. El representante más famoso de Italia fue Michel Angeló Merisi (1571-1610), mejor conocido como Caravaggio; es uno de los artistas considerado como innovador por el buen manejo del cuerpo humano, más real, dejando atrás la idealización de este. Maneja el detalle de la expresión humana, destaca sentimientos y movimientos definidos de los cuerpos. Su técnica es conocida como el tenebrismo y destaca a cada personaje por los contrastes de luces y sombras, creando una luz particular para cada uno de ellos. Así mismo a Caravaggio se le atribuye el impulso de la naturaleza muerta, reflejo que se ha percibido en distintas pinturas.

Otros artistas que han sido mundialmente conocidos por la calidad en sus obras son sin duda los pintores de los Países Bajos, entre los más destacados se encuentran a Peter Paul Rubens (1577- 1640), Rembrandt Harmensz (1600- 1670), entre otros.

Fig. 5.- La lección de anatomía del Dr. Nicolás Tulp.
Rembrandt; Fuente: 1632.
<http://www.insht.es/InshtWeb/>



Para el siglo XVII después de la división de los Países Bajos, la pintura entra a una etapa distinta y es considerada como la “Edad de Oro”. En esta época sobresalen artistas muy representativos como Rubens y Rembrandt, cada uno con características específicas y sobresalientes.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 109.

Rembrandt sobresale por trabajar y precisar luces y sombras para definir las dimensiones y movimientos de los personajes, con ello, resaltó la naturaleza de los cuerpos.

También cuenta con un manejo de luz único, resaltando cada personaje. Aún en la actualidad los componentes de las pinturas de Rembrandt se encuentran en estudio, pues se trata de una calidad espesa, firme, con posibilidad de gran cantidad de matices y no se conoce qué otros elementos podría contener, además de los pigmentos y el óleo.⁴⁵



Fig. 6.- Let Us Relax Ctd.- Rubens; Fuente: <http://rectonoverso.files.wordpress.com/2009>.



Fig. 7. Ecce Homo, Luis de Morales; Fuente: <https://www.museodelprado.es>

La pintura española tuvo grandes exponentes de estilo manierista; un artista que fue nombrado como El Divino fue Luis de Morales, a quien se le caracterizó por pintar figuras alargadas, personajes estilizados de un suave moldeado con un propio estilo de elementos flamencos e influencias italianas. Una característica que lo distingue de los demás, es la forma en que pinta la piel blanca, tornándola a un color azul, sus dedos son muy delgados y con nudillos salientes.

Luis de Morales (hacia 1515—1586) es un pintor español, nacido en Badajoz (Extremadura). Se tienen muy pocos datos acerca de su vida y de su formación, pero se distinguen tres etapas en su aprendizaje. La primavera en Sevilla, al lado del maestro Pedro

⁴⁵ En Colombia, Una aproximación a la Ciencia y el Arte: *La Pintura Barroca*, en <http://www.encolombia.com/medicina/enfermeria/enfermeria6403-barroca1.htm>, consultada el 28 de Agosto de 2018.

de Campaña; otra habla de su educación portuguesa y finalmente, completó su formación en Milán (Italia).⁴⁶

Otro importante artista reconocido en Europa fue sin duda Rubens, el cual marcó en sus obras expresiones dramatizadas, generando así pinturas monumentales. Una de las limitantes por la cual Rubens no pudo acercarse a Italia y así poder adquirir otros conocimientos en torno a la pintura, fue precisamente porque únicamente hablaba holandés, lo que lo limitó a adentrarse a los libros italianos o de cualquier otro país que no hablara su mismo idioma. Sin embargo, eso no fue un obstáculo para que Rubens triunfara con sus obras en toda Europa.

En la siguiente ilustración se observa una cronología de diversos pintores famosos de la época y que marcan una diferencia de estilos y tendencias durante los siglos XVI y XVII en Europa.

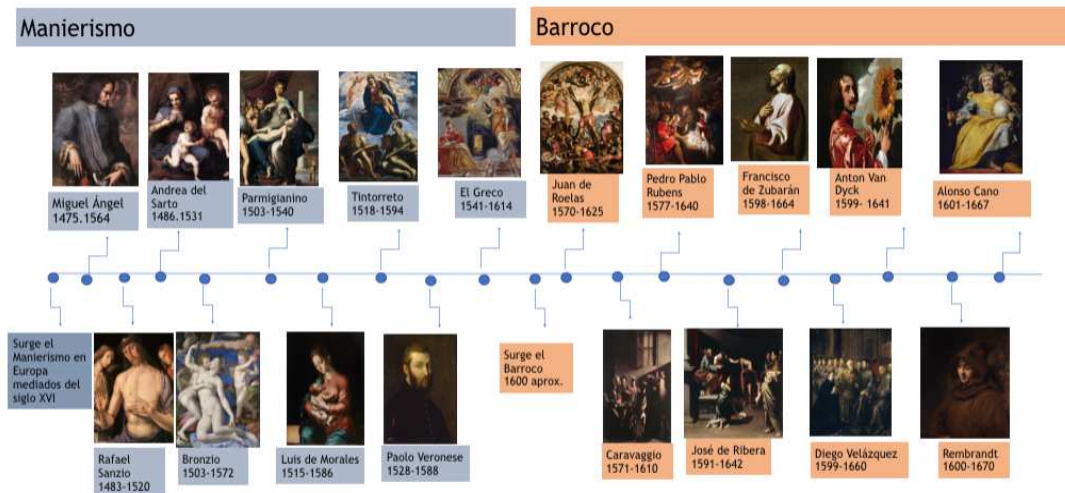


Fig. 8.- Cronología de los pintores europeos del siglo XVI y XVII, por Mayra Denise Govea Tello.

Los temas que con mayor frecuencia se pintaban en los Países Bajos fueron precisamente los bodegones, situaciones de la vida cotidiana y retratos. En cambio la percepción iba cambiando de país a país; los flamencos representaban en sus cuadros temas bíblicos y presentaban interés por la pintura de cuerpos muy anatómicos, así como objetos, naturaleza muerta, entre otros. Francia vivió un momento de opulencia monárquica, lo que le permitió el impulso del arte barroco. Este país estuvo influenciado por el estilo de Caravaggio y su técnica del tenebrismo, así como del estilo flamenco.

⁴⁶ Arte España, *Pintura renacentista del segundo tercio del siglo XVI*, Luis de Morales “El Divino”, en <<https://www.arteespana.com/luismoraleseldivino.htm>>, consultado el día 10 de agosto del 2018.



Fig. 9.- Coronación de la Virgen. Diego Velázquez.; Fuente: <http://www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquez39>.



Fig. 10. La Inmaculada Concepción. Francisco Zubarán, 1628-1630; Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d>

El término pintura flamenca se refiere a la pintura realizada durante los siglos XV al XVII en una región que coincide con la actual Bélgica. En el siglo XV se comenzaron a producir allí cuadros que cautivaron a los amantes del arte de toda Europa por el realismo de los detalles y por el lustre de sus superficies, logrado gracias a una novedosa forma de utilizar la pintura al óleo.⁴⁷

El estilo que se manejó en España y que se introdujo en la Nueva España fue precisamente la pintura española y el retrato. Los artistas españoles no representaron desnudos en ningún momento, eso iba en contra de sus creencias y sobre todo por lo que se había dictado en el Concilio de Trento. Los artistas más sobresalientes del barroco español son: José de Ribera (1591-1642), Francisco de Zurbarán (1598- 1664) y Diego Velázquez (1599-1660).

Zubarán concierta el realismo de los mejores pintores españoles de su generación con un peculiar sentido de la ordenación y la monumentalidad, tendente a buscar un acuerdo entre la apariencia natural de las cosas y el rigor geométrico. Para el artista el fondo negro de los seguidores de Caravaggio cumple el mismo papel que el fondo de oro de la época medieval,

⁴⁷ Alejandro Vergara, *Pintura flamenca*, en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/pintura-flamenca>>, consultado el 12 de agosto del 2018.

que niega el espacio y subraya el volumen de las figuras.⁴⁸ Este pintor sevillano fue contemporáneo de Velásquez, representó en la mayoría de sus obras temas religiosos, en las cuales revela un interesante misticismo.

Diego Velásquez es uno de los pintores más representativos de España, mismo que trabajó bajo la influencia de Caravaggio con el tenebrismo, pero que también impulsó los géneros como el retrato en particular y colectivo de las autoridades españolas.

Su producción durante el llamado periodo sevillano, que se extiende hasta 1623, significa un cambio decisivo para la escuela de pintura local que, como se ha mencionado en líneas anteriores, llegaría a convertirse en uno de los focos de creación más importantes de toda Europa en el siglo XVII. Con Velásquez irrumpe en Andalucía el realismo barroco, una tendencia en la que seguirían, aunque cada uno de diferente modo, los compañeros de generación, que como él se formaron en Sevilla, fundamentalmente Zurbarán y Alonso Cano.⁴⁹

Mientras el arte y sus artistas desarrollaban estilos y género a finales del siglo XVI y principios del XVII, la Nueva España presentaba un retroceso. En Europa para 1640 ya existía la compraventa de pinturas con temas particulares y sencillos, por lo tanto, en la Nueva España comenzaba a estructurarse una ciudad, así como el asentamiento de pintores que trabajaron bajo la influencia de alguno de aquellos maestros importantes de Europa.

Con la conquista del nuevo mundo por parte de la Corona Española, las diversas manifestaciones artísticas llegaron a la Nueva España, con el objetivo de fortalecer el proceso de evangelización que hicieron los frailes de diversas órdenes religiosas.

Nueva España fue llamada así después del proceso de conquista que hicieron los españoles a tierras indígenas del México Prehispánico. Con este proceso de cambio que sufrieron los indios, no sólo cambió su percepción en cuanto la existencia de un Dios universal, sino que también toda su tradición artística se fue modificando con la evangelización.

La conquista de México también fue conocida por la otra conquista “espiritual”, misma que consistió en convertir a la mayoría de los indios en personas católicas, adorando a un solo Dios y dejando atrás todo aquel proceso de rituales y ceremonias que ofrecían a sus diversos dioses. Con este proceso de evangelización durante el siglo XVI, los frailes se apoyaron de las imágenes para fortalecer la enseñanza católica a los indios. Es así como

⁴⁸ Federico Puigdedwall, *Colección de pintura española, Los grandes maestros del Museo del Prado*, editorial Eagle Books, Madrid, 1992, p. 56.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 61.

la influencia de Europa entra a la Nueva España a través de las imágenes plasmadas en pinturas de tipo religioso. Con la conquista de América, la Nueva España se convirtió en una empresa de dominio político, económico, religioso y artístico.

Los indígenas fueron aceptando las imágenes religiosas que eran traídas desde Europa, mismas que se colocaron en templos, con la finalidad de fortalecer la religión católica en la Nueva España. Los antiguos habitantes del México prehispánico conocieron perfectamente las técnicas de colores y la dimensión de sus obras, debido al pasado artístico que vivieron estos pueblos, en donde representaban a sus dioses y su cosmovisión de una manera extraordinaria que enlazaba al individuo a un universo único.

Los indios fueron grandes pintores, así lo manifiesta Sahagún:

El pintor en su oficio sabe usar de colores y dibujar, o señalar las imágenes con carbón, y hacer muy buena mezcla de colores y saberlos moler muy bien y mezclar. El buen pintor tiene buena mano y gracia al pintar y considera muy bien lo que ha de pintar, y matiza muy bien la pintura y sabe hacer las sombras y los lejos y follajes.⁵⁰

Las primeras manifestaciones artísticas que aparecieron en los templos de la Nueva España fueron las pinturas murales, mismas que fueron elaboradas en algunos casos por manos indígenas bajo la supervisión de los frailes de las diversas órdenes religiosas que se asentaron en las nuevas tierras conquistadas.

En las pinturas al fresco de los conventos se combinaron formas medievales y renacentistas, si bien dominan estas últimas; por lo general, sólo se pintaban en colores blancos y negros, con toques de ocre, rojo y sepia, lo que produce un efecto decorativo armonioso con cierto misticismo.⁵¹

Nueva España cada vez más requirió de pinturas y de artistas que pudieran representar las escenas principales de la vida de Cristo, la Virgen María y demás advocaciones religiosas que empezaron a adorar los antiguos prehispánicos.

Los indígenas no olvidaron tan pronto sus orígenes y tradiciones y a pesar de que la influencia europea se hacía presente en la Nueva España a través de las imágenes, los indios continuaron con las representaciones gráficas representadas en los códices. Estos códices precortesianos fueron una forma de expresión de la escritura y una de las más importantes manifestaciones del arte pictórico indígena.

Con la llegada de los españoles a las nuevas tierras, diversidad de códices fueron destruidos, debido a que confundían las imágenes con rituales demoniacos. En este sentido

⁵⁰ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 1.

⁵¹ Justino Fernández, *Arte Mexicano hasta nuestros días*, Edit. Porrúa, México, 1975, p. 69.

.....

algunos frailes trataron de rescatar las tradiciones de los indios, por lo que mandaron hacer nuevamente los códices, sustituyéndolos por todos aquellos que habían sido destruidos por algunos sacerdotes.

Los primeros pintores que se adentraron en la Nueva España, introdujeron un estilo de pintura renacentista italianizante por una parte o flamenquitas por otra, desarrollando algunas obras de calidad.⁵²

Las majestuosas pinturas murales que plasmaron algunos indígenas dentro de los templos, dieron pauta a la creación de un nuevo estilo y arte en la Nueva España, algo jamás visto por los antiguos habitantes prehispánicos. Algunas pinturas fueron inspiradas en grabados góticos mezclados con elementos renacentistas y sobre todo con el toque indígena que los distingue de las demás.

El insigne fray Jerónimo de Mendieta al hablar de los pintores precortesianos, añade: “Más después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen, por prima que sea, que no la retraten y contrahagan”.⁵³ Es decir, fueron las pinturas flamencas e italianas las que llegaron a la Nueva España y modificaron el gusto de los aborígenes.

La llegada del arte a la Nueva España marcó una fuerte influencia de la pintura flamenca, italiana y española. La pintura flamenca del siglo XV marca cierta tendencia y corriente para el arte de la Nueva España; este tipo de arte fue muy preciso y detallado, sus principales exponentes estuvieron relacionados entre sí, sin embargo, eso no fue motivo para que su pintura fuera semejante entre ellos.

Los caracteres generales de la pintura flamenca son: la precisión en las formas, el amor al realismo llevado hasta el extremo en los detalles y la perfección técnica del oficio, que hace que se conserven en nuestros días obras del siglo XV, tan frescas que parecen que acaban de ser pintadas. Los fundadores de la escuela fueron los hermanos Humberto y Juan Van Eyck.⁵⁴

La influencia italiana creció considerablemente en toda Europa, pero sobre todo en la Nueva España del siglo XVI, donde se dejó gran antecedente de la gran majestuosidad que representó en el viejo continente.

Uno de los más importantes exponentes que marcaron gran influencia en las pinturas de la Nueva España fue el pintor Giotto, así como otros artistas de Siena. España también marcó

⁵² *Ibidem*, p. 70.

⁵³ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 10.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 11.

indudable presencia artística en la Nueva España, los primitivos pintores fueron dejando huella a través de las diversas escuelas españolas.

Es así como se formaron tres importantes escuelas pictóricas fuertemente individualizadas: el Levante con Cataluña, Aragón, Valencia y las Baleares; las dos Castillas; y Andalucía. Los caracteres que les son comunes pueden resumirse así: gustan de formas esbeltas, de contornos acentuados; usan de manera desmedida del oro en sus cuadros; aparece la tendencia realista en la observación de los tipos y los trajes; exponen de manera dramática la leyenda y son, en fin, muy religiosos.⁵⁵

Los españoles al llegar a la Nueva España trajeron consigo muy pocas imágenes religiosas para la evangelización cristiana a los indios, es por ello por lo que fue necesario emprender un arte establecido en las nuevas tierras, sin dejar de traer a pintores y obras importantes del viejo mundo. Sin embargo, el costo de las imágenes traídas desde Europa tenía un precio muy elevado, por lo que los frailes asesoraron a los indígenas para poder realizar obras religiosas, de acuerdo con las bases cristianas.

A pesar de que los sacerdotes no eran artistas, indujeron a los indígenas a hacer obras necesarias que sirvieron para reforzar la evangelización; las obras que finalmente surgieron de aquel proceso son pinturas de mediana calidad.

Así se dice que el propio padre de Gante hizo una imagen de la Virgen de los Remedios que existe en el templo de Tepepan, cerca de Xochimilco, la cual, si es de escaso mérito, muestra, por lo menos habilidad manual. Pero el principal ayudante de Fray Pedro lo fue sin duda su hermano de hábito fray Diego Valdés. Cuenta este padre en el *Itinerarium Chathoicum* de fray Juan Focher, impreso en Sevilla en 1575, que había estudiado en la escuela de San Francisco de México y que allí entre otras cosas, aprendió el arte de la pintura.⁵⁶

Durante el siglo XVI, la escuela de pintura que persistió fue la del fraile Pedro de Gante; su escuela mexicana artística daba los elementos necesarios de arte para que los indios tuvieran el conocimiento indispensable para lograr pintar imágenes religiosas, mismas que se utilizaron para reforzar el cristianismo. El arte indígena no permaneció por mucho tiempo siendo libre y auténtico; tenían oportunidad de trabajo, ya que, al tener escasez de imágenes europeas, los indios aprovechaban, impulsaban y daban a conocer su trabajo, sin ningún estudio apropiado del arte.

Entonces el virrey Velasco, en 11 de noviembre de 1552, proveyó un auto, ordenando que, por cuanto sabe que algunos indios, así de México como de Santiago, pintan imágenes las

⁵⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 21.

.....
cuales carecen de aquella perfección que se requiere, ningún indio haga esas imágenes sin estar examinado.⁵⁷

Es importante mencionar que de la escuela del fraile Pedro de Gante, indiscutiblemente surgieron diversos talentos artísticos que después sirvieron como influencia de futuros artistas. Los indios aprendieron las técnicas y la imaginaria europea que los frailes les impusieron. De la primera escuela de pintura que existió bajo la instrucción de Pedro de Gante en la Nueva España durante el siglo XVI, se conocen a tres importantes y destacados artistas como a Marcos de Aquino, Joan de la Cruz y el Crispillo. El más importante de ellos llevaba los nombres de Marcos o Andrés de Aquino. Marcos floreció a mediados del siglo, de 1555 a 1568 y trabajaba, ya en taller de la escuela fundada por fray Pedro de Gante, o bien fuera.⁵⁸

Las diversas manifestaciones artísticas en la Nueva España se fueron perfeccionando y desarrollando al paso del tiempo. El siglo XVI fue testigo de un cambio y proceso religioso, pero sobre todo artístico. Es precisamente durante este siglo donde la influencia europea se empezó a sentir a través de distintas representaciones artísticas.

Uno de los artistas del cual se tiene información de ser uno de los primeros en llegar a la Nueva España, es Cristóbal de Quesada, presente en México a partir del primer tercio del siglo XVI.

El arte de la Nueva España cada vez se fue perfeccionando y regulando; con la implementación de las Ordenanzas, a los indios se les prohibió pintar al menos que estuvieran examinados por un maestro. El orden y la vigilancia hacia los pintores aumentaron considerablemente. Todas las obras que se hicieron estuvieron sujetas a recomendaciones y señalamientos a través de las Ordenanzas y los Gremios.

El siglo XVII es sin duda el siglo de oro en las artes de Europa, sobre todo en lo que respecta al campo de la pintura, ya que fue en esa época donde importantes artistas florecieron, no sólo en España, sino que también lo hicieron en occidente. En el arte barroco sobresalen principalmente los temas religiosos, esto fue consecuencia de la Contrarreforma que se generó en Europa.

El arte renacentista mexicano, al igual que el arte barroco mexicano, tiene dos diferentes fases, aunque en el caso del renacentista, ambas fases sufren una superposición cronológica y son separadas por límites geográficos y culturales más que temporales. La primera fase es la llamada estilo *indocristiano*, ese híbrido cultural de valores artísticos europeos e indígenas que se produjeron en las misiones de las repúblicas indianas y en

⁵⁷ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 13.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 24.

.....
sus extensiones en la ciudad de México de 1530 a 1590, con una creciente presencia marginalizada del siglo diecisiete.⁵⁹

La segunda fase marca una tendencia renacentista al estilo europeo hacia 1550, está a su vez se divide en dos etapas: el manierismo que se desarrolló de 1600 o 1610, y otro denominado por el arte prosaico entre los años de 1600 y 1640.

El artista indígena del siglo XVI y XVII tuvo diversas limitaciones para expresar un arte natural o inducido, sólo se les permitía vender sus trabajos o ser subcontratados sólo si habían pasado la prueba de revisión de acuerdo con las técnicas europeas marcada por los gremios. Tales disposiciones se fijaron en 1551 y 1555. Los artistas residentes en la capital lograron en 1557 que se respetaran las *Ordenanzas de pintores y doradores*; exámenes y licencias se pusieron entonces bajo control gremial. A un siglo de la Conquista, el arte evolucionó gracias a las influencias europeas que llegaban a través de España.⁶⁰

La llegada tardía de los jesuitas en 1571 con fines evangelizadores marcó distancia con el estilo de la cultura híbrida indocristiana, orientándose por los valores únicamente europeos. Esto fue consecuencia de las modificaciones que se hicieran por parte del Concilio de Trento, en cuestión del manejo de los temas religiosos en pinturas para todos aquellos católicos y personas involucradas en el arte.

Los primeros artistas que se asentaron en la Nueva España demostraron en sus trabajos un estilo manierista, influenciado por la corriente italiana y flamenca. Esta tendencia en el nuevo continente marcó el inicio de una escuela colonial.

Entre los principales pintores del siglo XVI que manifestaron el arte manierista, se encuentra Simón Pereyng, quién llega a la Nueva España en 1566, Andrés de la Concha 1567 y Baltasar Echave Orio 1580.

Durante el siglo XVI, la Nueva España vivió de cerca las recomendaciones que hiciera el Concilio de Trento a los pintores, rechazando cualquier obra religiosa que se saliera del contexto católico, leyendas y escenas confusas para la religión.

Al interior del templo también se tenían que respetar ciertos lineamientos en relación a las imágenes religiosas, su distribución y colocación, ya que, si estas eran colocadas en espacios dónde estuvieran expuestas a la luz o a goteras, éstas pudieran dañarse, modificando completamente lo dictado por el Concilio de Trento y las Ordenanzas de los Gremios de Pintores. Aquellos pintores que no acataran dichas disposiciones, eran

⁵⁹ Marcus Burke, *Pintura y Escultura en Nueva España, El Barroco*, Edit. Azabache, México, 1992, p. 27.

⁶⁰ Javier Pérez de Salazar y Juan Rivas, *Pintura Mexicana Siglos XVI y XVII*, Edit. Proyección de México, México, 1966, p. 7.

.....
sometidos a multas, además que también eran sometidos aquellos rectores de la iglesia por permitir fueran colocadas dichas imágenes.

Así pues, para empezar, en la iglesia o en otro lugar no se reproduzca una imagen sacra que contenga un dogma falso, y que a la gente ruda ofrezca ocasión de peligro o error, o que se oponga a la sacra escritura o a la tradición de la iglesia; sino que convenga a la verdad de las escrituras, de las tradiciones, o de las historias eclesiásticas, y a la consuetud y uso de la madre iglesia.⁶¹

El cuidado que se tenía de los cuadros al interior de los templos fue muy importante para su conservación y también como un símbolo sagrado por las imágenes que estos contenían. Las pinturas no podían estar en sitios sucios o sobre la tierra. Los rectores de la iglesia se basaban en lo establecido en el Libro Pontifical, en el cual marcaba los lineamientos a seguir en lo relacionado a la estructura y acomodo de los objetos al interior del templo, al igual menciona las imágenes religiosas, mismas que deberán de ser bendecidas antes de ser colocadas en el lugar oportuno.

El estilo de reforma “prosaico” (al que llamamos “estilo prosaico” o estilo de la Contrarreforma temprana) produjo pinturas intensas, de devoción íntima, las cuales recalcan la instrucción ortodoxa, daban ejemplos de piedad narrativa clara y una identificación emocional entre el sujeto y el observador. Primero en Italia, luego rápidamente en España y eventualmente en México, este estilo suavizó los excesos del manierismo y preparó el camino para los estilos del XVII de Caravaggio, Carracci, Rubens y sus contemporáneos.⁶²

Las tendencias del manierismo en la Nueva España tuvieron que sujetarse a las demandas que exigía la Iglesia, por lo que la iconografía que se plasmaba en cada una de las obras, tenía que ser dignas representantes de la religión. Mientras que el Manierismo fue estilo vivo y representativo en la Nueva España, en Europa este había dejado de representarse. Es importante destacar que el arte que se formó durante el siglo XVII fue el reflejo y resultado final del arte del siglo XVI, sin embargo, eso no implicó que el arte medieval que se había manifestado en ese siglo, se borrara poco a poco para dar pie a un estilo diferente y único, que adoptaran los nuevos artistas en la Nueva España.

Al establecerse los templos en la Nueva España se requirieron de pinturas religiosas, así como otro tipo de objetos de arte como el ajuar eclesiástico, con la finalidad de cubrir las

⁶¹ Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, 2ª Edición, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2010, p. 39.

⁶² Marcus Burke, *Pintura y Escultura en Nueva España, El Barroco*, Edit. Azabache, México, 1992, p. 29.

.....

exigencias de una sociedad secular para reforzar las enseñanzas religiosas que impulsaron con la evangelización.

La Nueva España se empezó a estructurar durante el siglo XVII, los templos estaban constituidos y otros en proceso de construcción, así como edificios administrativos y privados; el orden urbano fue un ejemplo de lo que representó el desarrollo ordenado en Europa.

Los diversos pintores que llegaron a la Nueva España se concentraron en las principales ciudades prominentes como México y Puebla, esto desencadenó que el arte religioso se estableciera en estos lugares, dejando un legado importante para sus contemporáneos.

Las dos ciudades fueron los principales beneficiarios de las fuerzas económicas. Por un instante, entre 1625 y 1635, Puebla eclipsó a la ciudad de México debido a una serie de inundaciones que sufrió la capital y que culminaron con la de 1629, la cual la devastó e hizo que muchos artistas huyeran a otras localidades.⁶³ Por lo que diversos artistas se trasladaron a Puebla, realizando grandes manifestaciones artísticas que se pueden apreciar, tanto de pintura como de arquitectura.

Después de este desastre natural y de la crisis económica que vivió España, muchos artistas pudieron haber regresado a Europa, sin embargo, no lo hicieron al ver que la Nueva España significaba un gran desarrollo artístico al mismo tiempo que económico.

El primer artista que trajo personalmente a México el naturalismo del siglo XVII fue el sevillano Sebastián López de Arteaga (1610-1635), quien llegó a México por 1640 como miembro de la comitiva del virrey marqués de Villena.⁶⁴ La técnica de este artista consistió en el claroscuro, utilizando fuertes contrastes de luz y oscuridad, a este estilo se le conoció como tenebrista, basado principalmente en las obras de Caravaggio. Este pintor a pesar de basarse en las técnicas de Caravaggio creó su propio estilo, utilizando otros colores más vivos.

Mientras el arte se iba desarrollando en la Nueva España, Europa seguía siendo punta de lanza en cuanto a artistas, nuevas técnicas y tendencias que se extendían por este viejo continente. Durante el siglo XVII, diversas ciudades fueron centros de desarrollo importantes para la pintura y sus creadores.

⁶³ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 41.



Fig. 11.- El Bacco adolescente. Caravaggio, 1595;
Fuente: <https://historia-arte.com/obras/baco-adolescente>.



Fig. 12.- La estigmatización de San Francisco.
Sebastián López de Arteaga, 1650; Fuente:
<http://www.boletinguadalupano.org.mx>

Roma representó el centro cultural más importante de Italia y ofreció a los pintores un extenso campo de actividad. Había gran demanda no sólo de cuadros para la decoración de los templos, capillas privadas y colecciones diletantes, sino también de frescos para las bóvedas de los templos y los techos de los numerosos palacios recién construidos.⁶⁵

A inicios del siglo XVII, en algunas ciudades de Europa el Barroco era el resplandor del arte tanto de la pintura como de la escultura y arquitectura, mientras que la Nueva España llevaba un retraso de concordancia en estilos con el viejo continente. En este sentido diversos artistas provenientes de diversas ciudades importantes con alto desarrollo artístico viajaron por diversos sitios de Europa, compartiendo estilos, tendencias y formas de expresión artística; todo ello fue la suma de intereses y objetivos que se marcaron en las tendencias que llegaron a la Nueva España, por algunos de los artistas principales que se asentaron en las nuevas tierras conquistadas.

En el siglo XVII salen de Roma, con Aníbal Caracci y Caravaggio, los impulsos decisivos para el desarrollo de la pintura en el resto de Europa. Roma se erigió ya en el siglo XVII como meca para los artistas de todos los países. Por este motivo muchos pintores intentaron hacer fortuna en la ciudad eterna.⁶⁶

⁶⁵ Rolf Toman, *El Barroco, Arquitectura, Escultura y Pintura*, Edit. Konemann, París, 1997, p. 374.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 375.

En Roma surgió un arte distinto en algunos detalles a las demás ciudades europeas. Los artistas trabajaron orientados en temas religiosos, pero recalcando situaciones naturalistas de escenas contemporáneas de comercios, calles y escenas de temas religiosos, pues debido a la Contrarreforma, la pintura tenía que estar enfocada a los asuntos relacionados con la fe. Mientras que en la Nueva España se consolidaba el arte durante el siglo XVII, otras ciudades de Europa fueron despertando nuevos intereses artísticos, colocando a estos sitios en centros culturales importantes con un alto desarrollo y calidad en el arte. Es importante conocer los antecedentes de desarrollo de las ciudades más importantes de Europa, con el objetivo de identificar el estilo y la tendencia que marcaron los principales exponentes del arte de esos países.

En el siglo XVII Madrid se encontraba entre los centros culturales más jóvenes de Europa. En España los artistas no se especializaban en temas concretos –cosa habitual en los países bajos–, sino que trabajaban diversos géneros.⁶⁷

Debido a que los artistas de España no se caracterizaron por pintar un solo género, se les permitió innovar en otros temas profanos que se salieron de todo contexto religioso, pero sin faltar a la moral y a las enseñanzas de la iglesia. En este sentido pudieron pintar bodegones y retratos de familias pudientes, o bien de simples campesinos en escenas de la vida cotidiana. Otro género que también estuvo presente en los españoles fue el de representar escenas mitológicas, aunque en muchos de los casos fueron mal representadas.

Sevilla, la capital de Andalucía, fue en el siglo XVII, después de Madrid, el centro artístico más importante del Imperio Español. A principios de siglo, Sevilla seguía siendo la ciudad mercantil más importante, pues de ahí se desarrolló un floreciente comercio con las Indias, las colonias españolas en ultramar, tras la colonización del continente americano. En 1600 Pacheco figuraba, junto con Juan Roelas y Francisco Herrera, entre los principales representantes de la escuela sevillana de pintura.⁶⁸

1.2 Los Gremios

Los gremios surgieron en las ciudades medievales en Europa, extendiéndose después a la Nueva España después de la conquista. El gremio fue una especie de organización, la cual agrupaba a un grupo de artesanos que se dedicaban a un oficio. Su principal objetivo consistió en equilibrar la demanda de las obras y el número existente de talleres dedicados a una actividad en particular, garantizando ante todo una obra de calidad, elaborada bajo

⁶⁷ *Ibidem*, p. 401.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 412.

las reglas más estrictas del arte. Además de llevar a cabo una revisión técnica y precisa de las obras, también estuvieron a cargo de revisar la espiritualidad en las obras, y que las mismas se apegaran a los libros de la iglesia, y sobre todo que representaran fe y creencia en la religión católica, eliminando por completo aquellas pinturas y obras que carecieran de esos requisitos.

Existieron diversos artesanos dedicados a un oficio en particular, en este sentido sobresalieron los pintores, escultores, grabadores, doradores, herreros, entre otros, todos ellos organizados en un gremio relacionado con su oficio. A su vez cada artista contaba con su propio taller, en el cual se realizaban las más prestigiadas obras. En muchas ocasiones los artistas tenían su taller en su propia casa.

Los talleres de producción contaban con todo el equipo indispensable para ejecutar las obras, tenían un control riguroso para consolidar una obra, sin embargo, un taller de pintores siempre contó con el apoyo de los aprendices y oficiales, guiados ante todo por el maestro. Los oficiales y aprendices vivían en la casa del pintor, él les proporcionaba alimento, hospedaje y sobre todo la enseñanza, el artista les permitía en algunas ocasiones a terminar las obras y ayudar en la elaboración de algunos detalles en los cuerpos, vestimentas u algunas otras figuras.

A principios del siglo XVI, surgió una importante prohibición que se reiterará durante las siguientes centurias: por la cual no puede ser admitido como aprendiz quien sea de “mala raza, judío o cristiano nuevo”. Ni tampoco los que han sido condenados por el tribunal de la Inquisición, ni los esclavos negros o hijos de esclavos.⁶⁹

El maestro al tener un aprendiz se obligaba a firmar un contrato de aprendizaje, el cual comprometía al maestro a enseñarle todas las reglas de arte al joven que quería aprender. El contrato tenía una duración de 4 a 6 años, en el cual el maestro se comprometía a dar manutención al aprendiz, orientarlo, enseñarle el oficio y darle una compensación económica al mismo; en cambio el aprendiz se comprometía a obedecer en todo momento al maestro, guardar lealtad, ser persistente y atento, acudir al obrador todos los días. La edad para que fueran admitidos los aprendices oscilaba entre 12 y 14 años.

Los contratos fueron muy precisos y con apego riguroso, fueron elaborados de tal forma que ambas partes se obligaban a cumplir y a respetar lo acordado, en caso de que se presentara la muerte o enfermedad de alguna de las partes o llegaran a un mutuo acuerdo de rescindir el contrato, este se daba por finalizado.

⁶⁹ Manuel Carrera Stampa, *Los Gremios mexicanos*, en http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1756/Los_gremios_mexicanos.pdf?sequence=1&isAllowed=y > consultado el día 18 de Agosto de 2018.

Los oficiales constituían el peldaño intermedio del escalafón. Se trataba de una categoría no muy bien definida en la que se maduraba y adquiría perfección en el oficio. No tenía tiempo fijo de duración, generalmente la mitad del periodo de aprendizaje, pero era mejor su posición jurídica, con todos los derechos y deberes.⁷⁰

Los artesanos que recibían la categoría de maestros habían pasado por diversas pruebas que aprobaran los gremios a través de los veedores; su estructura era superior a la de los oficiales y aprendices; se accedía a esta clase a través de la superación de examen y una prueba práctica, con estas facultades el maestro tenía derecho a abrir su propio taller, contratar obras e iniciar el proceso de comercialización a particulares o a la Iglesia.

En España los gremios aparecen en los siglos XIII y XIV en las ciudades de Valencia y Barcelona. Su ascendencia hay que buscarla en Provenza, Aquitania y en el Rosellón. Es de aceptarse que las asociaciones de los obreros españoles durante los siglos XIII y XIV, hayan sido menos rigoristas que en otros países europeos, concretándose tan sólo al aspecto de las cofradías.⁷¹

Es importante conocer la creación y desarrollo de los gremios en Europa, ya que con ello se puede analizar y determinar cómo operaron en la Nueva España. Es preciso decir que los gremios se formaron por una exigencia de los artesanos ante el crecimiento de las artes, con ello lograría un control de aquellos artistas que habían pasado años aprendiendo el oficio y que debían ser respetados y reconocidos por una clase.

Al comienzo de la conquista del México prehispánico llegó un reconocido grupo de religiosos, civiles y conquistadores, así como los primeros artesanos peninsulares. Con ello poco a poco se fue formando un cuerpo estructurado para asentarse en la Nueva España y formar una ciudad dependiente de la Corona española. Esta estructura consistió en una organización civil de la ciudad, en donde se empezaba a reglamentar la vida económica de la sociedad que se iba formando.

Posterior a ello los oficiales tenían que hacer labor al paso del tiempo y con ello presentar exámenes prácticos y teóricos. El examen tenía lugar en el ayuntamiento o en el taller de algunos de los maestros.

Los gremios estaban integrados por los alcaldes, veedores y mayores, mismos que eran elegidos por diversos maestros pertenecientes al grupo. Los veedores eran parte importante en los gremios, ya que ellos tenían la finalidad de vigilar que se cumpliera el contrato entre los aprendices y maestros, examinar a los aspirantes a maestría, aplicándoles exámenes, encabezar las fiestas de los gremios, controlar la fabricación de

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Francisco Cruz Santiago, *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, Edit. Jus, México, 1960, p. 9.

las obras, así como representar a los agremiados, entre otras características. Así mismo otra de las atribuciones que tuvieron los veedores fue visitar los talleres y tiendas para examinar que no se vendieran o hicieran obras apócrifas y faltas de fe.

Los artesanos de origen español conservaron la tradición medieval de los gremios, agrupaciones que asociaban a trabajadores de un mismo oficio y cuyas ordenanzas regulaban las condiciones laborales de sus miembros, así como la fabricación y la venta de sus productos.⁷²

Los indígenas fueron expertos artesanos durante la época prehispánica, por lo que con la llegada de los españoles únicamente se les orientó, estructuró y organizó en gremios para poder desempeñar los oficios correspondientes, bajo los lineamientos que marcaron las Ordenanzas. Los indígenas se destacaron por el arte de la plumaria, la laca y la cerámica bruñida, este tipo de arte se destacó entre los europeos, por lo que en ocasiones se tuvo que exportar al viejo mundo.

Estar en los gremios de pintores significó no sólo el reconocimiento ante la sociedad, sino que también fue símbolo de responsabilidad, ya que tenían la obligación de firmar sus obras.

La firma de los maestros en las obras representaba prestigio y respeto hacia la fe cristiana, ya que sus trabajos eran abalados por las Ordenanzas y con ello se estaría representando imágenes fieles y fidedignas de la religión católica.

El gremio de pintores fue un grupo muy celoso en cuanto a técnicas de manufactura de sus obras, sus más prestigiados secretos y reglas de pintar, quedaron en algunos casos dentro de la misma familia de los artistas.

No nos debe de extrañar que los maestros prefirieran como ayudantes a sus propios hijos o a los de sus familiares y amistades, vetando el acceso a extraños. Fenómeno que explica, de paso, la frecuencia con que familias enteras se entregaran al mismo oficio. En el caso de la pintura menudean los ejemplos, basta recordar las dinastías de los Echave, los Juárez, los Lagarto, los Berruecos, los Rodríguez Carnero y los Correa.⁷³

Los artesanos que aspiraban al grado de maestro debían de contar con una solvencia económica favorable, situación que pocos realmente poseían. Una vez que lograban el grado de maestro, estos tuvieron que pagar un impuesto por haber obtenido el título de examen o haber sido nombrado por el veedor.

⁷² Ana Paulina Gámez Martínez, *Artes y Oficios en la Nueva España*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 9.

⁷³ Luis Ortiz Macedo, *Gremios y cofradías de los arquitectos novohispanos*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Editorial *Glypho*, taller de gráfica, México, 1990, p. 74.

La vida gremial en la Nueva España estuvo ligada con el ámbito religioso, misma que se canalizó a través de las cofradías. Las cofradías gremiales pedían que los maestros enseñaran a sus subordinados la religión católica, además de tener esa fe cristiana, se tenía un entendimiento preciso en el momento de pintar. La función de las cofradías gremiales fue, por una parte, incrementar la participación de los artesanos en el culto religioso, y por la otra, fomentar el espíritu de fraternidad y caridad entre artesanos de un mismo oficio, arte o industria.⁷⁴

1.3 Las Ordenanzas

En esta reglamentación no podían faltar las Ordenanzas de los diversos artesanos que por entonces principiaban a trabajar, como que aquellos en España, desde mucho tiempo atrás, habían defendido los derechos de las agrupaciones gremiales. Fue así como el Cabildo Metropolitano, reunido en la casa de Cortés en Coyoacán, expidió el 15 de marzo de 1524, la primera Ordenanza para los herreros. Fue la primera de una serie de reglamentaciones de los más diversos oficios, que fueron asentadas en los libros de actas del cabildo de la ciudad de México.⁷⁵

Al iniciar con el desarrollo de un nuevo territorio, en el cual ya estaba bien determinado como sería la organización económica, con el crecimiento demográfico y territorial, la ciudad exigía de nuevas necesidades, acordes a la forma de vida, en este caso se requirieron de herreros, carpinteros, pintores, escultores, así como otros artesanos.

La vida de la Nueva España poco a poco se fue convirtiendo en un centro cultural importante y sobre todo muy respetuoso de las tradiciones y fervor religioso.

Las Ordenanzas en la Nueva España tenían que ser aprobadas por el virrey, para que estas tuvieran validez y fuerza de responsabilidad. Con el establecimiento de las mismas, se inició la agrupación de los artesanos de un mismo oficio, a lo que se le denominó gremios.

La aplicación y establecimiento de las Ordenanzas se llevó a cabo de una manera controlada y organizada, pues se llevaban a cabo bajo lineamientos muy precisos, como el caso específico de revisar las diversas clases de castas existentes en la Nueva España y mismas que formaron la sociedad en estas nuevas tierras.

Los indígenas estaban bajo una rigurosa vigilancia, aunque no contaban con ciertos privilegios, si se les permitieron ciertas prerrogativas; por el lado extremo se les prohibió

⁷⁴ Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo, Ana E. Reyes y Cabañas, *Artistas y Artesanos a través de fuentes documentales*, vol. I, primera edición, INAH, México, 1994, p. 48.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

trabajar con la categoría de maestro de algunos oficios, aunque de facto se les reconocía como tales.

Las reglas fueron muy precisas para los indígenas, en algunos casos se les prohibió trabajar dentro de los gremios a aquellos que fueran negros y mulatos, a excepción de aquellos que se dedicaban a curtir pieles. Sin embargo, si les fue permitido pintar sobre tabla detalles de flores, animales, pájaros y otros elementos, siempre y cuando no fueran santos, esto con la finalidad de evitar alteraciones y malas pinturas que dañaran la reputación de la Iglesia. Es importante destacar que cuando se inició la evangelización de los indígenas, diversas órdenes religiosas se dieron a la tarea no solamente de impartir la fe cristiana, sino que también impartieron los oficios más importantes y necesarios a los indígenas. Así aprendieron diversos oficios, mismos que se lograron con el esfuerzo y dedicación de ambas partes; existió un momento en que los indígenas aprendieron más oficios que los propios españoles, los cuales se reservaban a revelar las novedades en estas artes, con el objetivo de sacar provecho a sus intereses personales.

El hijo mayor del maestro, por lo general aprendía del oficio de su padre y gozaba de ciertas facilidades o concesiones de índole económica, en el pago de los derechos de examen para merecer el título de oficial y el de maestro.⁷⁶

Los veedores eran los encargados de examinar que las obras cumplieran con las exigencias de las Ordenanzas, así mismo indicaban si los aprendices podrían convertirse en oficiales, esto se llevaba a cabo a juicio de los mismos determinando si demostraban las habilidades necesarias del oficio.

Las Ordenanzas determinaban la pieza de examen, la cual, una vez ejecutada, pasaba el análisis de los jueces. Si recibía su aprobación, el oficial se le daba el “espaldarazo” de maestro. No faltaban los oficiales a quienes los veedores les negaran, por su torpeza, los honores de maestro. Cuando esto sucedía, el artesano reprobado podía resignarse a trabajar como oficial toda su vida, o bien dejaba pasar algún tiempo para probar fortuna con un nuevo examen.⁷⁷

Existía un estricto apego a las reglas que se dictaban en las Ordenanzas, por lo que los gremios debían de cumplir cada uno de los señalamientos. Las reglas fueron muy precisas, por lo que las Ordenanzas solicitaban que los maestros fueran españoles, sin embargo, con el paso del tiempo también se les dio la oportunidad a los indígenas.

Hubo en cambio Ordenanzas que concedieron la maestría a los indígenas desde fecha muy cercanas a la Conquista. Tal cosa aconteció con la de silleros (5 de mayo de 1549):

⁷⁶ Francisco Cruz Santiago, *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, Edit. Jus, México, 1960, p. 31.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.

Que los indígenas se examinen y examinados tengan tienda pública donde vendan las sillas. Que si los indígenas se examinen, se nombre una persona hábil que ante el alcalde de ordinario los examinare [...].⁷⁸

Las Ordenanzas se componen de 21 artículos en que se encierran todos los preceptos administrativos y técnicos del oficio. La base de todo el sistema era un examen a que deberían sujetarse los interesados, hecho ante los dos veedores de gremio que en un principio designaba el virrey y después, por los días de año nuevo, todos los maestros examinados, no podían poner tienda de sus oficiales ni aprendices, ni hablar en almoneda de pinturas ni conchabar un oficial examinado para explotar una rama del oficio si él no lo era en esa rama.⁷⁹

Las Ordenanzas fueron tan precisas y especiales que tuvieron que implementar un orden y una clasificación para cada tipo de artesano. Los pintores únicamente se dedicaban a pintar, también existieron los doradores, carpinteros, imagineros etc. Cada uno de los especialistas en el tema se tenía que dedicar especialmente en lo que le tocaba.

Los pintores y doradores en atención a lo solicitado ante el Cabildo de la Ciudad el 30 de abril de 1557, obtuvieron la aprobación del visorrey Luis de Velasco el 4 de agosto del dicho año de los veintiún artículos que conformaban sus Ordenanzas, mismas que fueron pregonadas cinco días después en la Plaza Mayor por Hernán Gómez, pregonero público.⁸⁰

Los gremios de pintores estaban organizados, ya que nombraban en año nuevo a los alcaldes y veedores que tuvieran los conocimientos y la experiencia suficiente para asumir su cargo; este título era honorario y se juraba ante el Cabildo por el cumplimiento de las ordenanzas. Con ello se verificaba por medio de los maestros veedores que en los talleres existieran todas las partes complementarias para producir obras y desarrollar cada uno sus tareas correspondientes. Las exigencias de las ordenanzas se tenían que respetar y hacer cumplir al interior del taller, aquél que no respetara dichas disposiciones, era acreedor a la clausura del taller y al pago de una multa. Esto incluía aspectos técnicos de los pintores, así como los colores, el dibujo, la geometría y la perspectiva aplicada.

Los pintores imagineros no eran los únicos exigidos en el conocimiento de la geometría (aplicada en la "imagería de lejos" o perspectiva) pues aparte de los arquitectos (de quienes por cierto no subsisten sus constancias de exámenes en la Nueva España), otras

⁷⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁹ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 35.

⁸⁰ Ricardo Morales López, *Sistema gremial de enseñanza de la pintura*, en <https://132.248.9.195/pdbis/264366/264366_05.pdf>, consultado el 10 de febrero de 2019.

ordenanzas estipulaban el manejo del compás y la regla por la naturaleza misma del oficio, como para los albañiles, los carpinteros y los apresadores.⁸¹

1.4 Pintores del Siglo XVII en la Nueva España

Después del proceso de evangelización y de la introducción de una imaginería religiosa en la Nueva España, los pintores del siglo XVI y XVII continuaron haciendo obras bajo este mismo concepto, únicamente que con distinto estilo y tendencia.

La imaginería popular religiosa en la Nueva España se siguió reforzando y acatando las instrucciones de la iglesia. La población se fue convirtiendo poco a poco en católica, las iglesias y templos que se construyeron en este siglo sirvieron de escenario principal para poder exhibir las diversas imágenes que los artistas manejaban en el momento.

Los grandes maestros de pintura del siglo XVI en la Nueva España, como Simón Pereyng (1566-1603); Andrés de Concha (1587-1612); Juan de Arrué (1567-1637) y Baltasar Echave Orio (1582-1612), dejaron un importante antecedente de arte a sus contemporáneos. La herencia de estos pintores a la nueva generación consistió en técnicas de manufactura en las obras, estilos y tendencias europeas importantes, que a su vez reflejaban la influencia de aquellos grandes artistas del viejo continente.

Pero son Alonso López de Herrera (1579-1650?) y Luis Juárez (1610-1633) quienes, por su obra, pueden considerarse los iniciadores de la pintura del XVII. El primero con su magnífico retrato del Arzobispo- Virrey fray García Guerra (1603), y el segundo con su *San Antonio* (1610). “López de Herrera, dice Toussaint- es un gran artista: bien merecido tuvo el calificativo de divino que se le dio en su tiempo [...]. Sus láminas están trabajadas con tal delicadeza de dibujo, con tal finura de toque, que revelan al hombre dotado de grandes conocimientos.⁸²

Los pintores del siglo XVI dejaron una descendencia importante a los artistas posteriores del siglo XVII. Las técnicas y estilos pasaron de generación a generación de padres a hijos pintores; entre los principales artistas se encuentra Echave Orio y Luis Juárez; estos destacados artistas dieron inicio a la pintura colonial mexicana. Estos pintores fueron padres de Baltasar de Echave Ibía y de José Juárez respectivamente.

La influencia del arte italiano en Europa fue tan importante que hasta alcanzó a la pintura española, a pesar de que de esta sobresalieran importantes maestros. El arte de la Nueva

⁸¹ *Idem.*

⁸² Javier Pérez de Salazar y Juan Rivas, *Pintura Mexicana Siglos XVI y XVII*, Edit. Proyección de México, México, 1966, p. 19.

.....
España fue poco a poco mezclando la pintura italiana y la española, hasta lograr su propio estilo.

Distínganse en nuestra pintura tres fases características. La primera comprende a los artistas independientes de fines del siglo XVI y los albores del XVII, que como Pereyng y los dos primeros Echaves, representan en sus disímbolas tendencias la antigua y clásica pintura de importación, que se aclimata con la escolástica de Luis Juárez.⁸³

Uno de los primeros pintores que llegó a la Nueva España fue el flamenco Simón Pereyng, nacido en Amberes. Es así como los demás pintores renacentistas se alinean bajo el concepto de este pintor. Se destacó como excelente retratista, género que practicó con mayor éxito, cuando este estuvo en Madrid.

El estilo de Pereyng corresponde al manierismo italianizante característico de la pintura española y flamenca de la época. De Flandes, dice Toussaint, conserva el gusto por las coloraciones azules, la estilización en ciertos personajes, la persistencia del dorado en sus obras y cierta sequedad innata; Italia le ofrece coloraciones ricas, la composición armoniosa, la falta de detalles, la delectación en las formas sensuales.⁸⁴

La estancia de Simón Pereyng en Madrid fue importante, ya que trabajó para la corte española, desempeñándose como excelente pintor. Ahí conoció al marqués de Falces, don Gastón de Peralta, quien estaba postulado para virrey de la Nueva España y quien posiblemente lo invitó a las nuevas tierras.

Después de un largo proceso que sufrió el artista en el Tribunal de la Fe, consecuencia de las acusaciones de su colega Francisco Morales, Simón Pereyng dejó brillantes obras durante más de treinta años, logrando impulsar un arte europeo en la Nueva España y generando con ello nuevos artistas basados en su estilo. Este pintor murió en el último decenio del siglo XVI.

Entre las más importantes obras que desarrolló Simón Pereyng en la Nueva España, se encuentra el retablo de la Virgen de la Merced para la Catedral antigua de México, Nuestra Señora del Perdón, ubicada en la nueva Catedral, San Cristóbal, en la misma Catedral, Adoración de los Reyes, la Circuncisión, la Epifanía, la Asunción, retablo de Huejotzingo, entre otras. Cada artista manifestó sus mejores técnicas y mecanismos para lograr un buen acabado y detalle en sus pinturas.

De las características de las diversas tablas de Simón Pereyng sobresale la forma especial que da a las manos, casi invariablemente los dedos meñiques y anular juntos, posición que

⁸³ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983. p. 145.

⁸⁴ Fernando Arellano, *El arte hispanoamericano*, Universidad Católica Andrés Bello, Editorial Ex Libris, Caracas, 1988. P. 101.

.....

es un poco forzada, lo mismo que algunos escorzos de las manos. La actitud de algunas figuras es también característica; están de rodillas, pero inclinadas ligeramente hacia adelante. Los personajes masculinos están fuertemente diferenciados de mujeres y los niños: éstos aparecen blancos y mórbidos, aquellos tienden a ser morenos y el claroscuro de su modelo es más vigoroso.⁸⁵

La presencia de Simón Pereyng en la Nueva España representó la formación de una nueva escuela de pintores. Los sucesores continuaron con la misma línea y estilo de Pereyng, hasta llegar con el gran Echave Orio.

Otros de los más representativos pintores que surgieron durante el siglo XVI fueron los artistas Francisco Morales y Francisco de Zumaya. Francisco Morales fue un pintor de mediana calidad, colaboró con Simón Pereyng en la elaboración de algunos retablos y también representó su principal enemigo.

De acuerdo con Manuel Toussaint, algunas obras que conoció pueden atribuirse a Morales dos que existen en Tepeaca, una en el templo de San Francisco y otra en el convento. Es la primera un retablo pintado al óleo sobre el muro y que representa escenas de la Vida del Santo. La otra es un medallón con San Juan Evangelista, pintado al fresco. Son ambas obras de factura elemental que no revela la maestría de Pereyng.⁸⁶

Otro de los pintores más importantes del siglo XVI, es sin duda Francisco de Zumaya. Fue uno de los amigos más allegados de Simón Pereyng, ya que le ayudó con su declaración para que no saliera perjudicado ante el tribunal de la inquisición.

Los sucesores de Simón Pereyng fueron construyendo una nueva escuela de pintura en la Nueva España; plasmaron y representaron una nueva concepción artística para los indígenas y todos los demás habitantes de las tierras dominadas por la Corona Española. De sus obras tenemos escasa información.

Para el primer Auto de Fe, celebrado en 1574, hizo las corazas que llevaron los penitenciados. Después sólo conocemos los trabajos que realizó en las reparaciones de la catedral vieja, los años de 1584 y 1585. A él le cupo lo siguiente: el dorado de los púlpitos, de la capilla del Crucifijo y el dorado de la tijera o artesón.⁸⁷

⁸⁵ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 60.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 65.



Fig. 13- La Virgen del Perdón. Simón Pereyns;
Fuente:
<https://arkeopatias.wordpress.com/2014/08/15/de-la-casa-29-la-virgen-del-perdon-un-discurso-social-novohispano-con-vigencia-en-la-actualidad-glg/>



Fig. 14.- La Sagrada Familia. Andrés de la Concha;
Fuente:
<https://mobile.twitter.com/MUNALmx/status/498977293340270592>

Otro afamado pintor de finales del siglo XVI y principios del XVII, fue el sevillano Andrés de la Concha. Se desempeñó como pintor, ensamblador, escultor y arquitecto. Su escuela se basa en las teorías sevillanas. Andrés de la Concha fue sucesor de Simón Pereyns, participaron juntos en la elaboración del retablo del antiguo templo de Santo Domingo en la Ciudad de México, así como el de Huejotzingo en Puebla, entre otros. Su primera obra en Nueva España parece haber sido el retablo del templo dominicano de Yanhuitlán, en la Mixteca Alta, Oaxaca, para el cual fue traído de España, si hemos de dar crédito al cronista Burgos:

Para la pintura vino así mismo del Escorial, el Alpes deste nuevo mundo, Andrés de Concha, tan científico en su arte que cada imagen suya parece idea de la naturaleza; la valentía de las líneas de relieve y sombras es constante propiedad que daba alma a las figuras.⁸⁸

Las diversas obras de Andrés de la Concha manifiestan influencias españolas e italianas, mismas que delatan el realismo de los cuerpos y demás figuras. El arte de Andrés de la Concha es único y ejemplar, y es que en cada una de sus obras refleja el colorido de Flandes, en especial tonalidades azules; es importante destacar las formas de sus figuras que son un tanto alargadas; la presencia del dorado se hace presente en la mayoría de las

⁸⁸ *Ibidem*, p. 68.

obras. La influencia italiana se representa a través de la composición armónica hacia una tendencia a formas sensuales.

El siglo XVI, sin duda fue el despertar del arte para la Nueva España, los habitantes de estas tierras conquistadas cada vez se acoplaron a lo que dictaba la Corona española, pero sobre todo de la Iglesia. Cada imagen religiosa que pintaron estos nuevos artistas reflejó el acto de fe que iban arrojando en sus corazones y su sentir.

Otro de los pintores importantes que dejó huella en el arte de la Nueva España, fue el artista Juan de Arrué, del cual se tienen noticias más relevantes para un historiador del arte. Este pintor, cuyo nombre castellanizado, como era uso y costumbre, aparece a veces como “De la Rua”, nació en los pueblos de Ávalos, provincia de Colima, el año de 1565. Fueron sus padres Juan de Arrué y Marta Calzonzi.⁸⁹



Fig. 15. Pentecostés, Juan de Arrué; Fuente: <https://artecolonial.files.wordpress.com/2011/04/juan-de-arrc3bae.jpg>

La noticia que se tiene de Arrué es que nació en la Nueva España, sus orígenes fueron del México antiguo. Produjo importantes obras durante los tercios último del siglo XVI y principios del XVII. Este pintor contrajo matrimonio con Ana de Medina en 1587, siendo su testigo el artista Simón Pereyng. La pintura de Juan de Arrué se debió a la gran escuela que le transmitió Andrés de la Concha, sin embargo, no se descarta que el pintor Simón Pereyng, quien era su amigo, tuvo de él gran influencia en algunos de sus detalles. Manuel Toussaint argumenta que, si fue discípulo de Concha, no era aún artista de consideración en 1585, pues no figura en la reparación de la catedral vieja, aunque sin duda ayudó a su

⁸⁹ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 70.

maestro. La obra más antigua que se conoce de Arrué data de 1593 y fue hecha para la Inquisición de México: con fecha de 9 de abril ordenaron los inquisidores se les pagara veinticuatro pesos de oro común y cuatro tomines, por el angeo, pintura y escritura de nueve sambenitos que se pusieron en la iglesia mayor.⁹⁰

A pesar de que nació en Colima, Juan de Arrué realizó obras importantes en Puebla y en la Ciudad de México. Se dedicó a realizar varios retablos para el Hospital de San Pedro y para el trascoro de la catedral en la Ciudad de Puebla. Permaneció un tiempo en Oaxaca en donde llevó a cabo varias obras religiosas para los conventos dominicanos. Juan de Arrué dejó invaluable obras en ciertas partes de la Nueva España; después de permanecer en Oaxaca, se trasladó a Puebla, en donde se quedó permanentemente.

En 27 de enero de 1633 se concertó con el Provincial de los padres Bernardo para hacer un lienzo que representaría:

Un milagro del ángel San Rafael y el beato San Juan de Dios, al óleo, de siete varas de ancho y quatro de alto para el Refitorio del convento de San Bernardo [...]. Sin marco, por lo cual se le ha de pagar doscientos y cincuenta pesos de oro común.⁹¹



Fig. 16- *Sagrada Cena*. Alonso Vázquez;
Fuente: <http://www2.ual.es/ideimand/alonso-vazquez-pintor-c-1564-1607/>.

Un artista español renacentista que llegó a la Nueva España fue Alonso Vázquez, pintor activo en Sevilla en 1590 y fue uno de los mejores representantes del Manierismo, en el último tercio del siglo XVI.

El estilo de Alonso Vázquez destaca por un dibujo rotundo y preciso y por un colorido arbitrario, en cierto sentido artificioso. La esencia del pintor aparece manifiesta con claridad

⁹⁰ *Ibidem*, p. 71.

⁹¹ *Ibidem*, p. 72.

en la calidad de los detalles de bodegón, así como en la gestualidad y expresiones de los apóstoles, siendo esta una de las características propia de la artificiosidad del Manierismo.⁹² A la Nueva España llegaron diversos pintores de gran calidad y prestigio, por eso quizá algunos llegaron a las nuevas tierras acompañando a personajes importantes de España, mismos que solicitaron su apoyo para emprender un nuevo viaje y con ello dejar legado y presencia de un arte trascendente en el viejo continente.

Las noticias más importantes acerca de Alonso Vásquez en Nueva España se hallan en dos obras clásicas de la historia de México: *El Llanto del occidente*, del doctor don Isidro Sariñana y el *Triunfo Parthénico* de don Carlos de Sigüenza y Góngora. Publicándose la primera en 1666, con motivo de las honras fúnebres que se hicieron al Rey Felipe IV en la catedral de México.⁹³ La presencia de Alonso Vásquez en la Nueva España fue poco tiempo, sin embargo, el legado y la herencia artística que dejó en el nuevo mundo fue importante, aunque hizo pocas obras, estas fueron de gran calidad. Alonso Vásquez plasmó sus más preciadas técnicas en las distintas obras que dejó en la Nueva España; la aportación de este artista a la pintura, fue el manejo de una autonomía que no se había tratado antes, detallando los músculos de cada uno de los personajes, realizando el cuerpo humano.

Enseñó que las figuras escorzadas daban vida a la obra por la potencialidad de acción que su postura indicaba; él mostró cómo una rica gama de colores, hábilmente contrastados, prestaba variedad a la pintura haciéndola capaz de más finos matices, lo que contribuía a vigorizar la expresión.⁹⁴

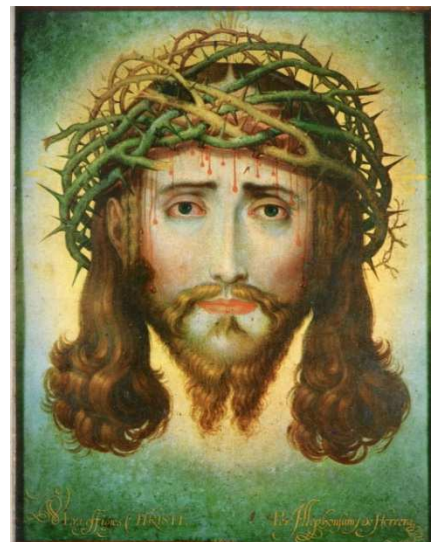


Fig. 17.- *Divino Rostro*.- Alonso López de Herrera;
Fuente: www.arts.history.mx/sitios/421_110/59.jpg

⁹² Universidad de Almería, *Alonso Vázquez (pintor)*, en < <http://www2.ual.es/ideimand/alonso-vazquez-pintor-c-1564-1607/>.>consultado el 20 de Agosto de 2018.

⁹³ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 76.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 78-79.

Otro artista que floreció a fines del siglo XVI y principios del XVII fue Alonso López de Herrera; afamado pintor que se ganó el calificativo de divino. Su especialidad consistió en el perfeccionamiento del dibujo.

De sus obras, ejecutadas durante los pocos años que vivió en México, se sabe que pintó los cuadros del altar mayor de la antigua Universidad, ofrecidos por el virrey Marqués de Montesclaros, y el Martirio de Santa Margarita, que había en el Palacio de los Virreyes.⁹⁵

Alonso López de Herrera nació en la Ciudad de México, motivo confirmado por las actas de bautismo. Al igual que otros artistas también pintó en Puebla y en la Ciudad de México; así mismo se tiene noticia de que hay obras en Valladolid de Michoacán y en Oaxaca.

Uno de los más importantes y reconocidos pintores de la Nueva España fue Baltasar de Echave Orio; de procedencia española, nació en 1558; realizó diversas obras con un estilo flamenco e italiano, esto debió ser porque estuvo trabajando en Sevilla. De Echave llegó a Nueva España en 1580 en donde comenzó a pintar excelentes obras de gran calidad con una influencia europea en su totalidad. Baltasar de Echave Orio es reconocido como el representante de la madurez pictórica en la Nueva España.

Baltasar Echave Orio resaltó diversos aspectos importantes en su pintura, como la perspectiva, la anatomía de los cuerpos, escenas en donde predominan los elementos arquitectónicos, en lugar de paisajes. Este artista aplicó las técnicas más apropiadas aprendidas en la escuela sevillana, perfeccionando su estilo en un ambiente novohispano. Con tendencias al manierismo, compositivo usaba colores cálidos y retrataba rostros tranquilos e idealizados; su producción debió ser muy abundante; sin embargo, no se han identificado sino unas cuantas salidas de sus manos.⁹⁶ Entre las obras más importantes de Echave Orio sobresale *Adoración de los Reyes* y la *Oración del Huerto*. Sus diversas obras muestran claramente una tendencia manierista y un verdadero manejo del dibujo, detallando la figura humana, así como el manejo de paños y texturas.

En el templo de Santiago Tlatelolco existe un retablo impresionante en el cual se encuentran obras de Baltasar Echave, entre las cuales destaca la *Visitación de Santa Isabel* y una *Aparición del Salvador* y la *Virgen a San Francisco*. Estas obras reflejan el toque especial de este pintor y las reglas de arte que aplicó.

Torquemada cuenta que el altar se concluía y estrenaba a la sazón que él escribía en 1609, y que la obra de pincel había sido hecha por un español vizcaíno llamado Baltasar de Echave, único en su arte. De manera que se le consideraba entonces el primer pintor de

⁹⁵ Manuel Romero de Terreros, *El Pintor Alonso López de Herrera*, en <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/34_05-14.pdf>, consultado el 28 de Agosto del 2018.

⁹⁶ Javier Pérez de Salazar, y Juan Rivas, *Pintura Mexicana Siglos XVI y XVII*, Edit. Proyección de México, S.A de C.V, México, 1966, p. 11.

México.⁹⁷ La autenticidad de Echave hace representar sus obras de una manera real, en donde el espectador se siente participe del acto o ceremonia religiosa. Echave Orio representa detallada y minuciosamente el trabajo de dibujo de manos y pies, lo que lo hace un artista cuidadoso y sobresaliente, es un sello muy característico de este pintor.



Fig. 18.- Virgen leyendo, 1621, Baltasar Echave Orio; Fuente: <http://museoblaisten.com/Obra/1878/Virgen-Leyendo-Anunciacion,Baltazar-Echave-Orio>

Así, Echave pudo pasar por un maestro español de principios del XVII, contemporáneo de Pacheco y de Ribalta y precursor no indigno de Zubarán y de Velásquez.⁹⁸

La herencia pictórica que dejó Echave Orio sirvió de inspiración e influencia para los pintores contemporáneos del siglo XVII y XVIII, definiendo poco a poco la pintura novohispana. La riqueza de color en Echave se manifiesta a través del contraste que logra entre colores neutros, generalmente usados como fondo, y colores vivos, sedosos y aterciopelados, que otorgan a los paños esa calidad táctil propia de los verdaderos maestros de la pintura. En su colorido predomina la gama del azul, rojo brillante, sobre fondos oscuros, contrastes con superficies menores verdes y amarillos luminosos.

Echave Orio trabajó bajo la influencia de un pintor del siglo XVI, llamado Martín de Vos. Este último definió y detalló claramente a sus personajes, perfeccionando su estilo en el dibujo. Martín de Vos trabajó de una forma especial el cuerpo humano; las pantorrillas, los músculos, las piernas, los pies y facciones fuertes, fueron elementos característicos de este pintor.

De la pintura que floreció en México antes que él, Echave toma la suavidad general del cuadro, la impassibilidad italiana que no sabe de misticismo ni arrobamientos, la morbidez

⁹⁷ José Bernardo Couto, *Diálogos sobre la Historia de la Pintura en México*, CNCA, México, 1995, p. 85.

⁹⁸ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 96.

de sus madonas en contraste a veces con las encarnaciones morenas, contraste característico en Pereyans como hemos visto.



Fig. 19.- Retrato de Baltasar de Echave, 1607, Baltasar Echave Orio; Fuente: <http://aunamendi.euskotikaskuntza.eus/es/foto/mu-14276/>

Más tarde empiezan a llegar al país artistas y obras que proceden directamente de España y entonces Echave modifica un tanto su gusto: se vuelve más sobrio en sus coloraciones y se asemeja bastante a los pintores españoles de principios del 1600.⁹⁹

Baltasar Echave Orio se distinguió por su calidad en las pinturas, pero sobre todo en el manejo y composición en los cuerpos y rostros de sus personajes. Dos de sus cuadros que llaman la atención es el de la *Última Cena*, ubicado en el antiguo templo de Texcoco y el segundo es la pintura en donde se representa *El Pentecostés*, ubicado en el templo de la Profesa en la ciudad de México. Lo original y diferente de estos dos cuadros de su demás colección, es que en ambos se aprecian un personaje que dirige la mirada hacia el espectador. Lo interesante de estos personajes, es que pueden representar autorretratos. Los dos individuos presentes en las pinturas tienen características semejantes en los rasgos de sus caras.

Él afamado artista incluyó, a manera de frontispicio, un grabado donde aparece su escudo nobiliario, acompañado por un inigualable autorretrato, cuya descripción sucinta fue hecha por Manuel Toussaint, quien dice algunas de sus características: “es un hombre (Echave Orio) de escaso cabello corto, barba rizada también escasa, y bigote. En la mano tiene la pluma y el pincel, y alrededor una leyenda latina: *PATRIA ET PENICIL LVM ET CALAM VMVTROQUE AE QVE ARTIFEX, D. D.* Una comparación atenta y detenida entre las pinturas

⁹⁹ *Ibidem*, p. 85.

mencionadas y el grabado, permite afirmar que efectivamente se trata de dos autorretratos del pintor.¹⁰⁰

En estos cuadros se puede apreciar a los dos personajes que miran fijamente a un punto en especial, mientras que los demás religiosos están enfocados y concentrados en el tema principal. Lo interesante de estas pinturas es el hecho de saber por qué Baltasar Echave Orio se representó dentro de sus cuadros, situación que por la época en la que se presentó fue de los escasos pintores que se representó dentro de sus composiciones.

De esta manera el pintor salvaba dos obstáculos; uno, la casi segura prohibición que existió acerca de retratar personajes laicos dentro de una composición religiosa; y otro, el no alterar la propia composición de la pintura, tal y como ocurría en las figuras con retratos de donante, que por cierto son muy escasas en esa época, aquí en la Nueva España.¹⁰¹

Diversos artistas europeos que llegaron a la Nueva España en el siglo XVI impulsaron un arte que jamás se había percibido en el México antiguo. Los pintores que surgieron durante el siglo XVI establecieron un estilo europeo combinado con las habilidades novohispanas.

Existieron pintores que desarrollaron su pintura a mediados del siglo XVI, continuando activos hasta principios del siglo XVII. En los cuadros de Echave Orio suele aparecer un paisaje incidental que vibra impasible sin conmover el conjunto; aquí es algo diverso; las perspectivas huyentes de azules vivos escalonan los detalles del panorama; los ríos, los árboles, y al fondo las montañas y los cielos, nos indican que el pintor “ha querido ver” el paisaje. Ciertamente todavía es un paisaje convencional, acaso el que pareció mejor al artista.¹⁰²

Durante la primera mitad del siglo XVII existieron diversos pintores de reconocimiento secundario. De los artistas de este periodo se conocen muy pocas obras, o bien no existe ninguna información relevante de los mismos. Estos nuevos artistas que florecieron durante el siglo XVII siguieron la estructura y las tendencias de sus antecesores.

Uno de los pintores que gozó de excelente prestigio en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVII es Basilio de Salazar; se le conocen diversas obras de calidad como a de la *Misa de San Gregorio*, el retrato de Don Juan Pérez de la Serna, entre otros.

Para identificar la cronología de los pintores que estuvieron en la Nueva España, durante los siglos XVI y XVII, se ha elaborado este cuadro, en el cual se describen los primeros pintores que se adentraron a la Nueva España, sus fechas de actividad, su estilo y su fecha

¹⁰⁰ José Guadalupe, Victoria, “Los autorretratos de Baltasar de Echave Orio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53, UNAM, México, 1972, p. 76.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰² Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 93.

de nacimiento, con la finalidad de identificar a aquellos que estuvieron activos en las mismas fechas que Basilio de Salazar.

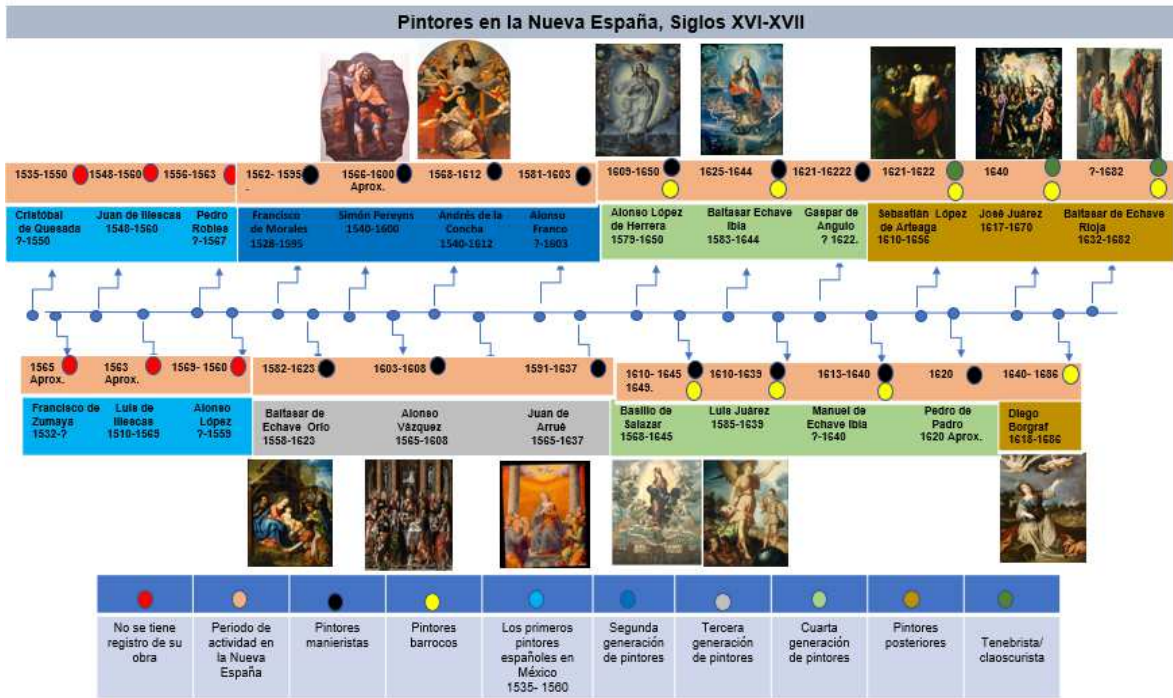


Fig. 20 Cronología de los pintores en la Nueva España, siglos XVI y XVII, por Mayra Denise Govea Tello

Uno de los pintores del cual se conoce que fue discípulo de Baltasar Echave Orio, fue el artista Luis Juárez. Este pintor fue su contemporáneo y del cual se le conocen obras de principios del siglo XVII.

Según testimonio de Sigüenza y Góngora, Luis Juárez fue novohispano y además el primero de una dinastía de pintores que se prolongan hasta bien entrado el siglo XVIII.¹⁰³

Una de las pinturas más importantes de Luis Juárez es la de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio*, no obstante, también tuvo la oportunidad de poder elaborar obras para retablos, en este caso una vez que concluyeron las obras de construcción del Convento de Jesús María de México, se le llamó para que hiciera el retablo.

Las obras de Luis Juárez se caracterizan por dos circunstancias: su profundo misticismo y su perfecta homogeneidad. Misticismo a la manera de El Greco, que crea una técnica propia y un dibujo inigualable, pareciera como si no estuviera sujeto por reglas.¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 85.



Fig. 21.- Los Desposorios de la Virgen, ca. 1620-35. Luis Juárez: Fuente: <http://www.smith.edu/vistas>

El pintor Luis Juárez dejó diversas obras importantes para sus contemporáneos, en templo y retablos este artista plasmó sus mejores enseñanzas y su técnica en especial. Otras de sus destacadas pinturas son: *La Adoración de los Huertos*, *Aparición de la Virgen a San Ildelfonso*, *Coro de Vírgenes*, etc. A este artista se le conoció su estrecha relación con los carmelitas, a los que les hizo diversidad de pinturas para sus templos.

Luis Juárez tuvo un estilo muy propio para pintar; se preocupó por manejar detalles muy característicos de su taller; los cuerpos, manos, pies y cabezas de los santos, vírgenes y ángeles parecen haber sido sacados de un solo molde, por lo que tenía un estilo muy parecido para manejar esos pequeños detalles.

Por lo demás, Luis Juárez es pintor digno de memoria se conoce que pertenecía a la escuela de Echave, aunque no llegara a la altura de éste.¹⁰⁵ De su antecesor Echave Ibía Orio siguió sus más apreciadas técnicas de pintura para perfeccionar sus obras, pero sin dejar de lado el toque especial que Luis Juárez plasmó en sus obras, un sello característico del pintor; convirtiéndolo al final en un estilo propio y diferente en diversas cosas a las pinturas de Echave.

Algunos investigadores en historia del arte mencionan que el trabajo del pintor Luis Juárez, es de mediana calidad y es que en algunas obras se maneja mucha similitud, perdiendo cierto interés del espectador al ver siempre lo mismo. De hecho, su hijo José Juárez lo superó en estilo y técnica.

¹⁰⁵ José Bernardo Couto, *Diálogos sobre la Historia de la Pintura en México*, CNCA, México, 1995, p. 91.



Fig. 22.- Sebastián López de Arteaga. La incredulidad de Santo Tomás, óleo sobre tela, siglo XVII; Fuente: Archivo Foto-Manuel Toussaint, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes

Un contemporáneo de Baltasar Echave Orio fue Sebastián López de Arteaga, quién luchó por ocupar un lugar importante en la pintura de la Nueva España, llegando a ser la figura máxima después de Echave Orio.

Sebastián López de Arteaga nació en Sevilla, España; la familia de este pintor estuvo dedicada a diversos oficios de artes. De 1620 a 1633 se había formado todo un maestro; este periodo corresponde al apogeo de Zubarán en Sevilla y es indudable que Arteaga fue uno de sus numerosos discípulos. Se desconoce la fecha cuando arribó a la Nueva España, pero debe haber sido mucho tiempo antes de 1642 en que aparece como contratista del Arco triunfal que se levantó a la entrada del virrey, como tantos otros pintores, pudo haberlo hecho con el marqués de Villena que llegó en 1640, o con el de Cadereyta que había llegado desde 1635.¹⁰⁶

Las diversas obras que hizo Sebastián López de Arteaga detallan gran calidad y técnica, sin embargo, no se conocen muchas obras de este pintor, debido a que murió muy joven y no pudo realizar más obras, como fue el caso de Baltasar Echave Orio. Las pocas pinturas que se conocen son de excelente calidad y con temas muy específicos; uno de ellos es la pintura que hizo del retrato del Arzobispo Manso y Zúñiga, mismo que adopta colores llamativos de color rojo y que sigue las técnicas que se presentaban a principios del siglo XVII.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 100.

Sebastián López de Arteaga llegó a la Nueva España con la influencia europea en sus técnicas; su trabajo se ha semejado a obras del gran maestro de la pintura sevillana Zubarán, por lo que al llegar a las nuevas tierras llegó como un maestro diferente y con una gran técnica, a tal grado de llegarlo a comparar con Baltasar Echave Orio. Su pintura se concentró por un tiempo en la elaboración de retratos, por lo que también pintó a los inquisidores antiguos del Santo Oficio. También pintó otros temas religiosos como *El Desposorio de la Virgen* y la *Incredulidad de Santo Tomás*.

Los discípulos de Zubarán tenían poco talento, exceptuando a Sebastián de Arteaga (Sevilla 1610) que ya formado pasó a México, donde logró, al amparo de la Inquisición, desarrollar su pintura vigorosa, después de haberse tenido que sujetar a la modalidad reinante de claro italianismo, la cual había sido impuesta por el vascongado Baltasar Echave Orio, desde principios del siglo. El estilo barroco de la Colonia impidió que la influencia de Zubarán, transmitida por Arteaga, perdurara en México más allá de su discípulo José Juárez y tal influencia se redujo después al vigor en el modelado; esto mismo llegó a desaparecer más tarde, cuando los cuadros de Murillo empezaron a invadir la colonia.¹⁰⁷

Sebastián López de Arteaga dejó buena escuela para la pintura virreinal en la Nueva España, sus contemporáneos siguieron de cerca la técnica de Arteaga, entre los más importantes son José Juárez, Pedro Ramírez y Baltasar Echave Y Rioja.

José Juárez, hijo del pintor Luis Juárez, se destacó como artista distinguido entre sus contemporáneos. José Juárez creció con la escuela de su padre, sin embargo, debido a que murió muy joven, para ese entonces Sebastián López de Arteaga ya había llegado a la Nueva España.

Es así como José Juárez se fue involucrando en las enseñanzas de Arteaga quien introdujo una técnica al estilo de Zubarán muy fresca y presente en ese momento.

Este pintor recibió sin duda sus enseñanzas de las que obtuvo, si no la esencia de la pintura de Zubarán, demasiado sombría para el cielo de México, sí el vigor del modelado obtenido por iluminación lateral, la fuerza de las sombras que le permite un mayor sentido del volumen y de la composición en profundidad.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 104.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 105.



Fig. 23.- Liberación de San Pedro siglo XVII. Pedro Ramírez; Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Pedro-Ramirez-La-liberacion-de-san-Pedro-oleo-sobre-tela-Museo-Nacional-del_fig1_26446392



Fig. 24.- Los Ángeles, José Juárez; Fuente: [www.libreriacolmich.com /.../2002/José Juarez1.jpg](http://www.libreriacolmich.com/.../2002/José-Juarez1.jpg)

De las obras de José Juárez sobresale la *Adoración de los Reyes* (1655) y *Aparición de la Virgen a San Francisco*. Todas ellas marcan una tendencia de la técnica de López de Arteaga y de su padre.

Las tendencias fueron cambiando con el paso del tiempo, y es que para mediados del siglo XVII empezaron a llegar pinturas y grabados de Rubens, mismas que comenzaron a cambiar el estilo de la pintura en la Nueva España. Esta tendencia estaba marcada por mezclas entre la vieja pintura colonial italianizante y la influencia española que marcaba un claroscuro y realismo en las obras y finalmente la herencia flamenca que se representó en la exuberancia de cuerpos y rostros. Con este antecedente cultural dio pauta a la creación del barroquismo pictórico, cuyo principal representante fue José Juárez.

Nuevos pintores siguieron floreciendo a mediados del siglo XVII; uno de ellos fue Pedro Ramírez, pintor sevillano que llegó a la Nueva España en búsqueda de nuevos proyectos. Pedro Ramírez trabajó bajo la influencia del nuevo estilo que Rubens había mandado a la Nueva España, un estilo barroco.

En su pintura se aprecia ciertas características de López de Arteaga y desde luego de José Juárez, ofreciendo una personalidad un tanto distinta de las pinturas de esa época. Su coloración procede de José Juárez. Pero algo hay en su paisaje del fondo que no habíamos

visto antes en la pintura mexicana; armonías azulosas y doradas, paisaje que adquiere cierto carácter propio, existencia por sí y no como simple agregado.¹⁰⁹



Fig. 25. - The Adoration of the Magi Baltasar de Echave Rioja in the Baroque style of Colonial Mexico; Fuente: <http://mexicanart.info/adoration.jpg>

De sus más reconocidas pinturas se encuentran: *El nacimiento de la Virgen*, *Asunción de la Virgen*, *Santa Rosalía*, *San Miguel* y *Santa Teresa*, así como otras pinturas para el retablo del templo de San Miguel en la Ciudad de México.

Otro pintor que floreció el barroco en la Nueva España fue Baltasar Echave y Rioja contemporáneo y discípulo de Arteaga. Nació en la Ciudad de México, por lo que creció bajo las influencias de distintos artistas del virreinato. Sin embargo, diversas obras reconocidas de Baltasar Echave y Rioja, se basan en grabados o pinturas de Rubens, por lo que denota la influencia directa de este artista. Entre sus obras más destacadas se encuentran Escenas de la Vida de Santa Teresa, ubicadas en la capilla de San Pedro en la Catedral de México, así como el Martirio de San Pedro Arbués y El Entierro de Cristo.

Por otra parte, la ciudad de México no fue la única productora de obras y talentos artísticos; la ciudad de Puebla de los Ángeles se reconoció por ser un sitio donde el arte barroco floreció en sus pinturas y arquitectura. El arte en la ciudad de Puebla alcanzó su máximo esplendor en el siglo XVII. La mayoría de los artistas destacados de Puebla, nacieron y murieron en dicha ciudad.

Existieron diversos artistas que se dedicaron a la pintura, muchos de ellos no sobresalieron tanto como otros, sin embargo, su legado quedó plasmado en la historia artística de la ciudad. Un importante y destacado artista miniaturista fue Luis Lagarto; no se tiene dato

¹⁰⁹ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1990, p. 107.

sobre lugar de nacimiento, en cambio existen diversas obras firmadas por este autor en la ciudad de Puebla.



Fig. 26.- La Anunciación, 1610. Luis Lagarto. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, México: Fuente: http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/images/gallery/

Existieron tres artistas con el apellido Lagarto: Luis Lagarto que florece en 1586 a 1624, Andrés Lagarto que iluminaba por los años de 1622, y Luis de la Vega Lagarto de quien se tiene datos de 1632 a 1655. En conclusión, se trata de una familia de iluminadores, como tantas obras de artistas que existieron en la época colonial.¹¹⁰

Luis Lagarto dejó diversas obras en miniaturas, entre ellas se encuentran los libros del coro de la catedral Angelopolitana hacia 1600; los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, la cual denota una gran técnica y *La Epifanía y la Anunciación*. Sus diversas obras detallan gran calidad, su técnica denota el conocimiento del artista, así como el buen manejo y aplicación del oro.

De Andrés Lagarto, en el Museo Nacional de Historia existe una miniatura firmada por este artista en 1622, que representa la Purísima y pertenecía a la colección de Alcázar. Tomando en cuenta la semejanza de su técnica con la de las obras de Luis Lagarto y la igualdad de apellido, debemos suponer que se trata de un pariente suyo, acaso un hijo, dada la fecha de la única obra suya que conocemos.¹¹¹

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 117.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 118.

Otro integrante de la familia de los iluminadores, se encuentra Luis de la Vega Lagarto. Se tienen noticias de su actividad de 1632 a 1655. Esta familia de artistas iluminadores, ha sido la más famosa e importante de la cual se tenga noticia en la Nueva España.

Existieron otros pintores que no tienen un nombre reconocido, pero que dejaron una importante labor artística en la Ciudad de Puebla y bien no son mencionados en este trabajo, debido a que estuvieron activos en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII.

1.5 La cuarta generación de pintores de la Nueva España 1620/1640

Para poder identificar el periodo en el cual estuvo activo el pintor Basilio de Salazar es importante analizar las fechas de las diversas pinturas de su autoría para poderlas ubicar dentro de las diversas generaciones de pintores que se desarrollaron en la Nueva España o en Europa; de acuerdo a las diferentes fechas que aparecen firmadas y fechadas por el autor, se tiene registrado que perteneció a la cuarta generación de artistas en la Nueva España (1620-1640), aunque se tienen registros previos a este período en el cual pintó al arzobispo Pérez de la Serna, mismo que estuvo en esa encomienda entre los años de 1613 y 1625.

Con este dato se podrá definir el estilo de sus compañeros y las diferentes corrientes estéticas que manejaba cada uno. Al conocer a los antecesores de Basilio de Salazar y su principal técnica que empleaban en cada una de las obras, se podrá identificar si este autor tiene alguna influencia de algún maestro reconocido en la Nueva España o de Europa.

Para conocer la cuarta generación de pintores en la Nueva España, es preciso mencionar la historia de los orígenes de la Escuela de Pintura de México, con ello clasificar de acuerdo con una cronología a los principales pintores y su periodo activo dentro la Nueva España.

La ciudad de México fue el sitio de mayor desarrollo cultural, pues fue precisamente ahí donde comenzaron a concentrarse los artistas españoles. Por otra parte, los franciscanos fueron una orden comprometida con la enseñanza cristiana, por ello sostenían un taller, en donde se impartía lo elemental a los indígenas para poder realizar algún tipo de imaginería religiosa. Sin embargo, con la implementación de las Ordenanzas en 1557, se limitó por completo el trabajo de los indígenas en este tipo de actividad. A partir de ello se crearon los diversos oficios de pintores, doradores, carpinteros, escultores, entalladores y violeros.

La primera Escuela de Pintura en la Nueva España estuvo representada por los indígenas, quienes, a través de su pintura mural en templos, conventos e iglesias, se posicionaron dentro del ámbito artístico y religioso con las diversas órdenes religiosas que solicitaban su apoyo para fortalecer la evangelización cristiana. Sin embargo, es importante destacar que,

.....
así como hay presencia indígena en diversos templos, también las hay de factura peninsular.

De las diversas manifestaciones indígenas que quedaron plasmados en muros de templos y conventos, tenemos Huejotzingo, en Cuernavaca; Tepeaca, Tlalmanalco, Cholula, Tzintzuntzan y Cuauhtinchan, todos ellos de la orden franciscana. La pintura mural en los templos agustinos sobresale: Actopan, Acolman, Ixmiquilpan, entre otros.

De la orden de los dominicos sobresale la pintura mural en los templos de Tepoztlán, Oaxtepec y Cuilapan.

Aunque en esta primera etapa de pintura no existen nombres de pintores sobresalientes o reconocidos en la Nueva España que hayan dejado mayores obras, si es de reconocer el esfuerzo y dedicación que hicieron estos indígenas al pintar imágenes completamente distintas a una cosmovisión que tuvieron en el México antiguo. Sin embargo, representan un principal antecedente de la pintura en la Nueva España y sobre todo con presencia indígena.

Esta primera etapa de pintores españoles llegados a la Nueva España comprende de 1553 a 1560. Sus principales impulsores fueron Cristóbal de Quesada, Juan de Illescas, Alonso López y Pedro Robles. Este grupo de pintores llegaron a la Nueva España poco después de haberse conformado las Ordenanzas en la ciudad de México. Estos artistas conformaron los primeros gremios de pintores de acuerdo con lo que dictaban las ordenanzas, por lo que la aplicación de su técnica debió ser muy precisa y clara. De estos artistas no se conserva obra alguna, por lo cual es muy difícil hacer juicios al respecto; sin embargo, conviene señalar que sus obras no perduraron, ni por devoción ni por aprecio artístico. Sólo sabemos de sus vidas y sus obras por datos encontrados en documentos legales y administrativos, pero curiosamente nunca en crónicas ni en obras históricas.¹¹²

La segunda generación de pintores registrados en la Nueva España comprende del periodo de 1560 a 1590. Esta generación está conformada por Francisco de Morales, Simón Pereyrs, Andrés de la Concha y Alonso Franco.

Esta etapa es quizá una de las más representativas en la pintura novohispana y de la cual ha quedado huella y ha sido objeto de estudio para muchos investigadores del arte en nuestros días. Los pintores de esta generación se desarrollaron con los gremios muy definidos y establecidos, por lo que no se les dificultó organizarse para trabajar.

Las Ordenanzas fueron solicitadas por los oficiales del Gremio de Pintores de la Nueva España en busca de la organización de su oficio para regular la pintura en su ámbito

¹¹² Guillermo Tovar y de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, Edit. Grupo Azabache. México, 1992, p. 57.

material y comercial. Se expidieron por parte del Cabildo de la ciudad de México el día 30 de abril del año 1557 y fueron escritas por el escribano Miguel López de Legazpi teniendo como testigos a Hertuño de Ibarra, Bernardino de Albornos, Alonso de Mérida, Juan Velázquez de Salazar y Juan de Sámano.¹¹³

La tercera generación de pintores se desarrolló de 1590 a 1620 y sus principales artistas fueron Baltasar de Echave Orio, Juan de Arrué y Alonso Vázquez.

De los tres pintores que representan la tercera generación, el más destacado de ellos es sin duda Baltasar Echave Orio, quien estuvo activo desde fines del siglo XVI. Estos artistas se formaron bajo la influencia de estilo de sus antecesores. Se conoce su actividad en diversos lugares de la Nueva España como la Ciudad de México, Puebla y Oaxaca.

Esta tercera generación de artistas sería la definitiva para señalar el rumbo de la pintura novohispana.¹¹⁴

La cuarta generación de pintores está comprendida por Luis Juárez, Manuel Echave Ibía, Basilio de Salazar, Alonso López de Herrera, Pedro de Prado, Gaspar de Angulo, así como Gerónimo Farfán y Pedro Chacón, estos últimos de la escuela poblana del primer tercio del siglo XVII.

Como se podrá observar algunos de estos pintores fueron hijos de importantes maestros, impulsores de la pintura en la Nueva España, por lo que muchos de ellos pudieron seguir la escuela y técnica de sus padres, adecuándola de acuerdo con la tendencia del momento y a la influencia de aquellos artistas europeos que enviaban sus grabados o pinturas.

Esta generación de pintores de 1620 a 1640 se puede dividir en dos grupos; el primero es el que representa a aquellos artistas que siguieron la tendencia de una forma gradual o directa del taller del pintor Echave Orio y que a su vez tomaron ciertas características importantes de Alonso Vázquez como la forma de pintar paños, el manejo de la luz y la manera de emplear ciertos colores en su paleta.

El segundo grupo formado por dos pintores naturales de Valladolid, España, el dominico Alonso López de Herrera, cuya obra influye en la de Pedro de Prado, siendo el primero un artista de bastante calidad y el segundo muy mediano, y el otro Gaspar de Angulo, vinculado en obras del pintor Juan de Arrué.¹¹⁵

¹¹³ Liliana Skipwith, Ordenanzas de 1557, en <<https://ordenanzasdearte.wordpress.com/2016/06/07/ordenanzas-de-1557/>>, consultado el 9 de Febrero de 2019.

¹¹⁴ Guillermo Tovar y de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, Edit. Grupo Azabache. México, 1992, p 110.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 135.

Fig. 27.- San Miguel Arcángel.- Luis Juárez;
Fuente: https://www.ecured.cu/Luis_Juárez



Del primer grupo correspondiente a la cuarta generación de pintores, el más destacado de todos y del cual se conocen diversas obras es José Juárez, hijo del pintor de Luis Juárez. Después de él se consideran a los dos descendientes de Baltasar Echave Orio, Manuel Echave Ibía y el último de este grupo es Basilio de Salazar, pintor de desconocido origen, pero que sin duda dejó una herencia pictórica importante para la Nueva España, a pesar de que sólo se le conocen pocas obras de su autoría.

Se tiene el nombre de otros artistas de talla menor, pero que sin embargo es importante mencionarlos; ellos son Cristóbal Franco de Molina, Pedro Oyanguren, Pedro de Chacón, Gerónimo de Farfán y Pedro de Benavides.

El arte de este periodo se reproduce en un momento que sólo la ortodoxia y el empleo devocional es lo que importa. Aunque evitamos utilizar términos estilísticos, propios de fenómenos culturales tan diversos, aunque a veces afines, como los que ocurren en Europa, resulta que este periodo de la pintura novohispana ni es Manierista ni es Barroco, pues se evita tanto la inverosimilitud del Manierismo y su confusión, como el carácter festivo y retórico del Barroco.¹¹⁶

De acuerdo con el Concilio de Trento y las disposiciones señaladas por el arzobispo Pérez de la Serna, los pintores se tenían que alinear a pintar únicamente temas bien definidos por la Iglesia, eliminando por completo aquellas leyendas o temas que afectaran directamente a la Iglesia. Las imágenes no podían estar distorsionadas, ni tampoco podían pintar escenas que no correspondían a lo estipulado por el antiguo testamento y la biblia.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 136.

Con estos nuevos lineamientos para los pintores, se buscaba crear un escenario devoto para el católico, eliminando aquellas falsedades y creando una historia fidedigna de la iglesia. Aquel pintor que no cumpliera con lo estipulado en el edicto del arzobispo Pérez de la Sena y el Concilio de Trento era señalado y retirado del oficio.

El pintor Luis Juárez dejó un legado importante para la historia religiosa de la Nueva España. Realizó diversos trabajos en la Ciudad de México tanto para particulares como para la Iglesia católica. Sus pinturas también aparecen en ciudades como Zacatecas y Michoacán, entre otros lugares importantes con un desarrollo cultural destacado.

El pintor Manuel Echave Ibía realizó en 1613 la pintura de un arco triunfal para el recibimiento de los arzobispos de México, la cual se caracterizaba por tener “historias, figuras, jeroglíficos y letras” de la manera en que le indicara un prebendado de la catedral, comprometiéndose a pintarlo con su asistencia personal aunque valiéndose de oficiales de su taller.¹¹⁷

Este pintor no tuvo mayor relevancia en la Nueva España a comparación de su padre y su hermano, pero vale la pena mencionarlo como un artista descendiente de Baltasar Echave Orio y del cual tuvo que haber aprendido sus más preciadas técnicas. Baltasar Echave Ibía, hijo de Echave Orio y hermano de Manuel, estuvo activo a partir de 1625, fecha que se supone, ya que no existe material pictórico anterior a ese periodo; inició su trabajo de pintura para la orden franciscana de México, elaborando una obra para el retablo mayor de la capilla del convento franciscano de la ciudad de México. Sus mejores atributos como pintor se pueden observar en obras de pequeño formato y sobre todo en aquellas elaboradas en lámina de cobre. De sus obras más reconocidas en formato pequeño sobresalen: *Los Santos ermitaños Pablo y Antonio*, *La Anunciación y la Visitación*, *La Crucifixión y Cristo en la Cruz*; estas obras detallan el cuidado que el artista empleó en los detalles y colores, recordando algunas características similares con su padre.¹¹⁸

En el último sitio del primer grupo de la generación cuarta, aparece Basilio de Salazar, el cual sólo mencionaré lo más relevante, ya que en el Capítulo 2 se abordarán más aspectos sobre este pintor, con la intención de conocer más acerca de sus reglas de arte, la técnica y estilo que aplicó y con ello poder identificar a que escuela de pintura pertenece. De este pintor se conoce muy poco, ya que no tiene muchas obras bajo su autoría. Sin embargo, a pesar de no ser un reconocido pintor, se conocen diversas obras.

¹¹⁷ Guillermo Tovar y de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, Edit. Grupo Azabache. México, 1992, p. 144.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 149.

Guillermo Tovar y de Teresa destaca a este pintor por dos de sus obras: *La Misa de San Gregorio* y la otra de la *Exaltación Franciscana de la Inmaculada Concepción*. La primera es una pintura con un tema muy polémico de acuerdo con la Contrarreforma en Europa. La Misa de San Gregorio fue un tema que se consideró leyenda, debido a que no se ha comprobado este suceso. Esta obra ejemplar muestra las dotes de este pintor como retratista, ya que aparecen unos niños donantes bien definidos y de una clase social elevada dentro de la sociedad virreinal. La *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción* es una obra de interesante iconografía y sobre todo con una técnica excepcional, ya que hace una mezcla con la luz y colores. Este pintor tiene diversas obras hechas para la orden franciscana en diversas partes del país. Existen otras pinturas que están firmadas por este artista y que lamentablemente no se mencionan en los principales libros de pintura virreinal.

Alfonso López de Herrera estuvo activo de 1609 a 1650 aproximadamente. La primera obra suya, firmada, que se conoce es el excelente retrato de fray García Guerra, existente en el Museo Nacional de Historia, en Chapultepec; representa al célebre Arzobispo de México y posteriormente Virrey de la Nueva España, de cuerpo entero y de tamaño natural.¹¹⁹

De este pintor sobresalen algunas pinturas que hizo para el retablo de Santo Domingo en la ciudad de México y también en el convento de Zacatecas. Sus obras se caracterizan por ser de gran formato y otras en tabla y lámina de cobre de pequeñas dimensiones.

De acuerdo con algunas características estéticas que presenta en sus diversas obras, se puede definir que tiene una tendencia hacia un estilo más flamenco que italiano. En los detalles de los personajes y demás figuras, se puede apreciar la maestría de este pintor. Es un buen dibujante, lo cual se ve reflejado en los detalles de los rostros de sus personajes, emplea colores muy acordes al tema que está trabajando; la luz que se refleja en sus pinturas, nos indica una técnica muy bien definida.

De la misma cuarta generación de pintores, existió la segunda división, conformada por Pedro de Prado, el cual estuvo activo a partir de 1620 aproximadamente. De este pintor se conocen muy pocas obras, quizá por el breve periodo en que estuvo activo. Sobresalen algunas pinturas de su autoría en el Estado de México. Estas pinturas reflejan escenas de la vida de la Virgen y la vida de San Ignacio de Loyola; las pinturas, fechadas en 1620,

¹¹⁹ Manuel Romero de Terreros, *El pintor Alonso López de Herrera*, en <[http:// www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/download/800/787](http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/download/800/787)> consultado el 28 de noviembre de 2018.

revelan a un artista mediano, aunque relacionado con el estilo de Alonso López de Herrera.¹²⁰

En tanto que Gaspar de Angulo estuvo activo de 1621 a 1622 y trabajó principalmente en Valladolid. Su participación en la pintura inició al lado del pintor Diego Valentín Díaz hacia 1613. Elaboró una serie de pinturas junto con el artista Juan de Arrué para la Catedral de México en 1621. En el taller de Juan de Arrué, Gaspar de Angulo trabajó en diversos proyectos de obras religiosas. Dentro de esos proyectos colaboró con el mismo Arrué en la elaboración de pinturas para el retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo en la Ciudad de México en 1622. De la obra del pintor Gaspar de Angulo se conoce poco, sin embargo, de lo que existe de este autor, se puede observar la técnica y estilo del artista Juan de Arrué, ya que trabajó dentro de su propio taller.

En el primer tercio del siglo XVII sobresale una escuela de pintura en Puebla, en la cual se desarrollaron diversos pintores de la época. La ciudad de Puebla ocupó un lugar preponderante después de la ciudad de México. A partir del siglo XVII existió un desarrollo importante en la pintura. Destacados maestros del virreinato vivieron por algún tiempo en Puebla, pero sin quedarse permanentemente. Entre los principales artistas que estuvieron presentes por un tiempo en esta ciudad fueron: Pereyng, Morales, Arrué, Echave, Juárez, López de Herrera y los Lagarto.

En relación a los doradores y estofadores, fue completamente distinto, y más aún con escultores y entalladores, pues los talleres poblanos de la primera mitad del XVII son más importantes que los capitalinos.¹²¹ En algunos documentos se observan los nombres de algunos pintores que aparecen como vecinos de Puebla, entre ellos destacan Gerónimo Farfán y Pedro Chacón. La escuela poblana fue dada a conocer por las siguientes generaciones de pintores.

Gerónimo Farfán se desarrolló de 1602 a 1606; lamentablemente no se conoce nada de su obra, sólo se sabe que trabajó junto con el pintor Juan de Fonseca para realizar un apostolado. El pintor Pedro Chacón aparece a partir de 1619 con la obra de un retablo en Acatzingo; realizó diversas obras con el apoyo de algunos aprendices. En 1633, Farfán fue fiador del platero Antonio Lagarto pues éste se había comprometido a realizar unos candeleros para la catedral de Puebla; en 1648 aparece con Benavides, Borgraf y Vergara realizando pinturas para un retablo que encargó el obispo Palafox. Tampoco se conocen obras suyas.¹²²

¹²⁰ Guillermo Tovar y de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, Edit. Grupo Azabache. México, 1992, p. 164.

¹²¹ *Ibidem*, p. 164.

¹²² *Ibidem*, p. 164.

1.6 Análisis estético de las obras de los pintores del siglo XVI y XVII en la Nueva España

A continuación, se presentan algunas obras de los pintores de cada siglo y sus características estéticas generales, con el fin de compararlos con las obras de Basilio de Salazar.

Simón Pereyng

Siglo XVI

Fecha: 1540/1600.

Procedencia: Amberes, Bélgica.

Escuela: Flamenca.

Influencia: Rafael Sanzio.

Estilo: Manierista.

Temas: Pinturas religiosas.

Obra de análisis: *La Virgen del Perdón*.



Fig. 28. La Virgen del Perdón. Simón Pereyng;
Fuente: <https://artecolonial.files.wordpress.com/2011/04/virgen-perdon-simc3b3n>

Características

Utiliza colores neutros, ilumina los rostros de los principales personajes, destaca el entorno y la composición arquitectónica, implementa la perspectiva y el volumen, resaltan los detalles en texturas y dobleces, lo hacen visualmente muy real. El dibujo de las manos son alargadas pero bien definidas; en el primer plano de la pintura, los arcángeles son pintados de forma regordeta. La figura principal que es la virgen, está sentada en un trono, los personajes secundarios, muestran su adoración y veneración.

Andrés de la Concha

Fecha: 1540 aprox./1612.

Procedencia: Sevillano.

Escuela: Sevillana.

Influencia/ Estilo: Manierista.

Obra: *Santa Cecilia*.

Fig. 29. Santa Cecilia. Andrés de la Concha ; Fuente:
<http://musal.emuseum.com/objects/2151/santa-cecilia?ctx=e2314f2d-481f-4e13-b51f-dcd09871a932&idx=2>
<https://www.google.com/search?imgurl>



Características

Es una pintura tabular, utiliza colores claro oscuros, usa sombras para definir los repliegues de los paños, es una escena mística dividida en dos planos, el personaje principal que es Santa Cecilia, esta resaltada con una iluminación especial, destacándose de los demás. Los otros personajes que acompañan a esta Santa no se muestran con una mejor perspectiva del detalle en el dibujo de sus rostros, dibuja manos largas y rostros muy sutiles, utilizando la característica de belleza europea.

Juan de Arrúe

Fecha: 1565/1637.

Procedencia: Nacido en la Nueva España,
 hijo del escultor andaluz Juan Arrué.

Escuela: Discípulo de Andrés de la Concha.

Influencia/Estilo: Manierista.

Obra: *La Anunciación*

Fig.30. La Anunciación, Juan de Arrúe; Fuente:
<https://artecolonial.wordpress.com/2011/04/19/arrue-juan-de-pintor/>



Características

Su trabajo se puede observar en la forma con que hace los detalles del escenario de la obra, los dobleces de las telas, los objetos y los colores oscuros, características de la pintura manierista, pero se pueden apreciar que los rostros son del estilo renacentista, al manejar un rostro sencillo, sin mucha expresión. La gran similitud entre su maestro Andrés de la Concha se aprecia en la forma con que pinta los rostros principales y secundarios. Se caracteriza por pintar obras en altares y en retablos. Dibuja un ligero paisaje al fondo, sin que sea su objetivo principal, al igual que Andrés de la Concha. Otra característica notable con su maestro es el dibujo de unas nubes que adornan el plano celestial, maneja las sombras, el volumen y la perspectiva.

Baltasar de Echave Orio

Fecha: 1558/1623.

Procedencia: Guipuzca, España.

Escuela: Flamenca e italiana.

Influencia: del flamenco Martín de Vos.

Estilo: manierista.

Obra: *La Adoración de los reyes*.

Fig. 31. La Adoración de los reyes. Baltasar Echave Orio; Fuente: <http://arteshache.blogspot.com/2010/03/familia-echave.html>



Características

Realiza una excelente perspectiva, anatomía de los cuerpos, dibuja elementos arquitectónicos, sus obras son luminosas y resaltan las tonalidades azules, rostros bien definidos y tranquilos, se resaltan la forma en que trabaja los paños y texturas. El dibujo de manos, son menos elegantes, pero con mayor proporción. Maneja las sombras y contornos. Los personajes principales están iluminados, resaltando de los demás.

Alonso Vázquez

Fecha: 1565/1608.

Procedencia: Andalucía, España.

Escuela: Sevillana.

Influencia: Estudió con Pablo de Céspedes y César de Arbasia, admiradores de los maestros italianos.

Estilo: manierista.

Obra: *Sagrada cena*.



Fig. 32. Sagrada cena, Alonso Vázquez; Fuente: <https://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/pinturaSevillana/alonsoVazquez1.html>

Características

Muestra colores oscuros, en su mayoría rojos, cafés, verdes y negros, dibuja esculturas y plasma la arquitectura de la época, los rostros son sin ninguna expresión y con el estilo plenamente renacentista. El personaje principal se muestra iluminado, presenta perspectiva, volumen, sombras y se refleja un paisaje al final del escenario, justo atrás del personaje principal.

Luis Juárez

Fecha: 1585/1639.

Procedencia: Novohispano.

Influencia/ Escuela: de Balizar Echave Orio.

Estilo: manierista y barroco.

Obra: *San Miguel Arcángel*.



Fig. 33. San Miguel Arcángel, Luis Juárez; Fuente: https://www.ecured.cu/Luis_Juárez

Características

Emplea colores suaves, define muy bien la anatomía de los personajes. Resalta los detalles de la indumentaria de los personajes principales y secundarios. Pinta cabellos rubios y rizados, dibuja personajes místicos con temas religiosos. Una característica cuando dibuja los dedos de las manos, es que tiende a unir el dedo cordial y el anular. Maneja colores claro oscuros, rostros ovalados, frente muy amplia, cejas delgadas, ojos pequeños, nariz corta y respingada, labios finos y mejillas rosadas. Otra característica es que dibuja los arcángeles con rasgos femeninos.

Alonso López Herrera

Fecha: 1579:1650.

Procedencia: Valladolid, España.

Escuela: Española.

Estilo: Manierista/ Barroco.

Obra: *Asunción de la Virgen*.



Fig. 34. Asunción de la Virgen. Alonso López Herrera; Fuente: https://www.ecured.cu/images/e/e0/Asunción_de_la_Virgen.jpg

Características

Utiliza colores vivos, divide la obra en dos planos, colocando a la virgen en un eje central, cerca del plano celestial, se aprecian detalles de los personajes secundarios, ilumina completamente la pintura principal, centrando el interés del espectador a esa parte, el fondo de la obra sobresale el azul. El rostro de la Virgen es pintado con finura, en comparación de los masculinos.

Luis Lagarto

Fecha: 1586/ 1624.

Procedencia: Sevilla España

Escuela: Sevillana

Influencia/Estilo: Iluminador, técnica florentina.

Obra: *La adoración de los pastores*.



Fig. 35. La adoración de los pastores. Luis Lagarto; Fuente: <https://artecolonial.wordpress.com/2011/03/07/lagarto-luis-pintor/>

Características

Dibuja líneas finísimas sobre oro bruñido colores delicados y utiliza ornamentación de flores, follaje y figuras, se destaca por las obras en miniatura y la aplicación de oro en las mismas.

Baltasar Echave y Rioja

Fecha: 1632/1682.

Procedencia: Nació en la Nueva España.

Escuela: Discípulo de Arteaga e

Hijo de Baltasar Echave Orio.

Influencia /Estilo: manierista florentino.

Obra: *El martirio de san Pedro Arbués.* .



Fig. 36. El martirio de san Pedro Arbués. Baltasar de Echave y Rioja; Fuente: <http://musal.emuseum.com/objects/368/el-martirio-de-san-pedro-arbues?ctx=166d2064-364d-475d-bc50-d3737e25a9c7&idx=2>

Características

Utiliza colores claro, oscuros, pero cierta debilidad, en el dibujo presenta a los personajes secundarios y terciarios sin definición y expresión en sus rostros. No marca los contornos, sino que los hizo notar por medio de la amalgama de colores y texturas, ilumina a los principales personajes, sin embargo, carece de perspectiva. Tiene un buen manejo de los paños, los cuales representa a través de luz y sombra para simular los dobleces.

Sebastián López de Arteaga

Fecha: 1610/ 1633.

Procedencia: Sevilla.

Escuela: Sevillana.

Influencia: Francisco de Zubarán.

Estilo: Tenebrista, Barroco.

Obra: *La incredulidad de Santo Tomás*

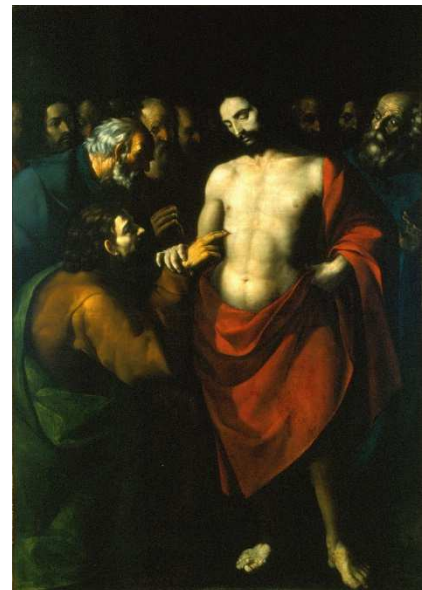


Fig. 37. La incredulidad de Santo Tomás. Sebastián López de Arteaga: Fuente: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_pin_eda01.html

Características

Utiliza colores fuertes claroscuros, pero sobresaliendo los rojos, tiene un buen manejo en la anatomía de los cuerpos, resalta a los personajes primarios en el primer plano con una luz especial, las caras no presentan expresiones, están pintados con delicadeza y dibuja

exquisitamente las manos y las texturas de las telas en los ajueres de cada personaje. Detalla muy bien el torso, brazos definidos y bien moldeados, los de dos de los pies presentan movimiento, sin embargo, no están bien proporcionados. Los detalles del cabello de los demás personajes destacan con la iluminación y del manejo de las sombras.

José Juárez

Fecha: 1617/1670

Procedencia: Pintor español nacido en la Nueva España.

Escuela: Luis Juárez y Sebastián de Arteaga.

Estilo: Tenebrismo/ Barroco.

Obra: *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*.



Fig. 38. Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco. José Juárez;

Fuente: <http://musal.emuseum.com/objects/262/aparicion-de-la-virgen-y-el-nino-a-san-francisco.jsessionid=139C978499C53339425624258E7A9505?ctx=e2aea1d7-2a45-4170-8d91-5f9787335f9f&idx=0>

Características

Pinta vestimentas fastuosas, bordados y pedrerías, ángeles a la manera clásica con brazos y piernas descubiertos y mórbidos. Utiliza una técnica muy sombría con iluminación lateral, sombras, más volumen y composición profunda. Los principales personajes están iluminados por una luz celestial. Genera su propio estilo al pintar vírgenes muy delicadas a diferencia de los personajes masculinos.

Diego Borgraf

Fecha: 1618/1686.

Procedencia: Amberes.

Escuela: Flamenca.

Estilo: Barroco.

Obra: *Saint Catherine of Alexandria*.

Fig. 39. Saint Catherine of Alexandria. Diego Borgraf; Fuente: <https://artecolonial.files.wordpress.com/2011/04/diego-de-borgraf.jpg>



Características

Utiliza colores tenues y vivos que le dan vida a los atuendos de la Santa. Maneja la luz principal en el rostro de la mujer, así mismo le brinda brillo a su ropa. Los detalles de las prendas, nos indica el trabajo minucioso del dibujo. El uso de sombras para dibujar los paños y el paisaje. Dibuja rostros bien definidos y expresivos. Cuida los detalles, los colores vivos que aparecen en la imagen, dibuja finamente las manos y destaca los detalles en los objetos y las figuras.

1.7 Pintura religiosa en San Luis Potosí durante el siglo XVII

En la ciudad de San Luis Potosí la actividad económica tuvo un gran desarrollo durante el virreinato, especialmente por la extracción de minerales. Es por ello que diversos personajes de la vida colonial eligieron a esta ciudad, potencializando un gran futuro económico y de progreso.

Durante los siglos XVI y XVII, la sociedad estaba conformada por hacendados, comerciantes, la mayoría de ellos eran de origen criollo y vasco, formando una clase social preponderante en la sociedad potosina novohispana. Derivado de la actividad minera que se desarrolló en San Luis Potosí, los terratenientes solicitaban la construcción de templos, haciendas y construcción de caminos, mismos que eran edificados por los indígenas, negros y las diversas castas, que hacían la división de estatus social en la Nueva España.

La actividad minera se convirtió durante el virreinato en el eje de la actividad económica, de la vida social de la Nueva España y sobre todo en el motivo para la fundación de los diversos asentamientos humanos, por ende de la apropiación de los territorios; aunque la finalidad haya sido la evangelización de los nativos, de acuerdo al compromiso sostenido de la Corona española ante el Papa.¹²³

Los indígenas tuvieron una participación secundaria importante para la formación, estructura y desarrollo de la ciudad, era una clase dentro de la formación de la Nueva España que fue útil para desarrollar muchas actividades de la vida cotidiana durante el Virreinato. En el caso de la pintura, fue muy limitada su participación, ya que a través de las Ordenanzas se prohibía su participación.

Establecido el pueblo de San Luis y con cinco pueblos de indios en su entorno, continuó el movimiento de los naturales y las luchas por restringir a población indígena en sus pueblos, como el caso que aparece en un documento fechado en 1629, sobre la queja de los naturales del pueblo de San Miguel para que no se permita esta gente que no sea natural en su pueblo.¹²⁴

El Pueblo de San Luis Potosí se funda en la última década del siglo XVI; prácticamente es una población que corresponde temporalmente al siglo XVII. Hasta el momento no se tiene noticia de ordenanzas normativas propias para organizar el espacio y edificaciones para esta nueva población, por lo que probablemente para la fundación se debieron utilizar las

¹²³ Guadalupe Salazar González, *Estudios del espacio arquitectónico y del territorio en San Luis Potosí*, Primera edición, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P, 2010, p. 21.

¹²⁴ Alejandro Galván Arellano, *El desarrollo urbano en la Ciudad de San Luis Potosí, Estudios de arquitectura del siglo XVII*, Editorial Universitaria Potosina, San Luis Potosí, S.L.P. 2006, p 153.

Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de los indios de 1573.¹²⁵ Más tarde, como ciudad se fue estructurando y sus actividades giraban en torno a la actividad minera, esto propició la llegada de gente preponderante como mineros y gambusinos de la ciudad de Zacatecas.

Durante el siglo XVI todos los mandamientos que se tenían que aplicar en la Nueva España, provenían de la Corona española, la cual marcaba reglas muy precisas para gobernar las tierras ya conquistadas; la vida social, religiosa y política eran encaminadas por esta institución. Es por ello el vínculo y el acercamiento que tuvieron algunos pintores para introducirse en la Nueva España, como soporte y apoyo a los religiosos para incrementar la fe en los fieles católicos.

En tanto que desde España se había definido para América una estructura de gobierno que le permitía conducirse e ir creando y desarrollando la institución que el rey o al Real Consejo de Indias les convenía a sus intereses, el Virreinato.¹²⁶

Con ello, grandes maestros de la pintura de los siglos XVII y XVIII fueron llenando con sus principales obras, los templos que engalanaban a la ciudad. Las diversas obras que generaron estos grandes artistas del virreinato representan hoy en día todo el tesoro artístico y religioso, testimonio de un pasado virreinal existente en nuestra ciudad.

Las pinturas como imagen de las ideas ilustradas de la Nueva España son un producto artístico que estuvo condicionado a la organización social y estructura eclesiástica.¹²⁷

Las clases sociales con poder adquisitivo durante el Virreinato fueron quienes mandaron hacer patrocinios con los pintores y muchos de ellos han quedado dibujados a lo largo de los siglos, en su calidad de donante dentro de una pintura.

En la actualidad diversas obras existentes en la ciudad de San Luis Potosí están catalogadas por fechas, artistas y estilos, sin embargo, no pueden ser analizadas tan fácilmente, ya que muchas de estas se encuentran en deplorables condiciones y es difícil su acceso, aunado a ello, la gran cantidad de pinturas que se encuentran en el anonimato. La pintura, por la diversidad de temas, periodos de producción, advocaciones, autores, formatos, dimensiones, financiamiento, costo y otras bondades fue, durante todo el virreinato, la expresión artística y plástica de mayor cobertura; no sólo la hubo en los recintos conventuales y lugares de culto, sino se extendió a otros ámbitos de la vida civil.¹²⁸

¹²⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 121.

¹²⁷ Guadalupe Salazar González, *Catedral de San Luis Potosí, Historia, bienes artísticos y restauración*, Arquidiócesis de San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2006, p. 84.

¹²⁸ Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí Casa Capitular de la Provincia de Zacatecas*, Editorial Archivo Histórico del Estado, Primera edición, San Luis Potosí, 1997, p. 456.

En San Luis Potosí existen pinturas desde las más monumentales hasta las miniaturas, pero sobre todo cada una de ellas presenta un mensaje simbólico que está a la espera de que alguna de las personas pueda reconocer e identificar el mensaje divino.

Las avanzadas civilizadoras europeas en la mayor parte de lo que constituye el actual estado potosino fueron iniciadas principalmente por los misioneros agustinos y franciscanos durante el siglo XVI.¹²⁹

Las bellas pinturas que llegaron a la Huasteca sólo son reseñas de lo que pudo representar en su momento, ya que la negligencia del hombre y la apatía por la conservación del Patrimonio Cultural, ha generado destrucción a través de los años, por lo tanto, no se cuenta con ningún vestigio de pintura del siglo XVI y XVII, que, de fe de aquella expresión artística, en la Zona Huasteca.

En el estado se tienen muy pocos conventos que aún conservan en su totalidad bellos ejemplos artísticos producto de un pasado virreinal. El arte religioso llegó por la Huasteca, conquistada en 1522 por el propio Hernán Cortes. Medio siglo más tarde, por la región aridoamericana: Salinas y San Luis.¹³⁰

Al ser la Huasteca el primer sitio donde Cortés tocó tierra potosina, propició que dicha zona se incorporara a la comunidad hispánica. La Huasteca tuvo un desarrollo extraordinario en cuanto a cultura, sus vestigios arqueológicos denotan la presencia de un pasado prehispánico importante.

En Mesoamérica, región medularmente religiosa, predispuesta por la formación que se impartía en el Calmécac y en el Telpochcalli, al aceptar la liturgia cristiana, los nuevos ritos arraigaron pronto. Más hubo que aplicar algunas modificaciones. El alma del indio no podía encerrarse en un recinto cerrado, por lo que hubo necesidad de crear espacios abiertos, y así resucitó el atrio, al estilo paleocristiano; pero con características propias: frente al templo, a un lado de éste, la capilla abierta, en el centro la cruz atrial y en las esquinas, las capillas posas.¹³¹

Los habitantes de esa región fueron los primeros al enfrentarse a ese cambio cultural que propusieron e impusieron los españoles, tradiciones y costumbres ancestrales fueron haciéndose a un lado para dar inicio a un arte virreinal.

¹²⁹ Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luís Potosí*, tomo I, Archivo Histórico del Estado de San Luís Potosí, San Luís Potosí, 1981, p. 23.

¹³⁰ Francisco Javier Cossío, Jesús Motilla Martínez, Rafael Morales Bocardo *et al.*, *Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luís Potosí*, Editorial Pro-San Luís Monumental/Casa de la Cultura/Archivo Histórico del Estado, Academia de Historia Potosina/Universidad Autónoma de San Luís Potosí, San Luís Potosí, 1981, p. 35.

¹³¹ *Ibidem*, p. 36.

Una vez concluida la conquista, la evangelización a finales del siglo XVI y con el descubrimiento del Cerro de San Pedro se determinó la fundación de San Luis. La Ciudad de San Luis Potosí tuvo su origen el 3 de noviembre de 1592 y obtiene el título de ciudad el 30 de marzo de 1656 y confirmado por la Corona el 17 de agosto de 1658. Con el otorgamiento del título de ciudad se obtendrían ventajas económicas y un instrumento de estabilidad. Así los vecinos obtuvieron un reconocimiento social.¹³²

La cultura en la Nueva España se desarrollaba rápidamente, por lo que la ciudad de San Luis Potosí se incorporaba a ese avance que se fortalecía a través de aquellas imágenes religiosas de prestigiados maestros del Virreinato. Para 1620 la ciudad de San Luis Potosí se convirtió en la segunda población minera más importante en la colonia, con ello el crecimiento demográfico fue considerable, llegando a ser más de mil personas.

Por otra parte, el mestizo, el criollo, el castellano o el indígena aspiraban a ser dueños de la imagen de su devoción plasmada en un cuadro. De esta manera, el comercio de la “obra de arte” se extendió por todo el territorio, conduciendo a que su elaboración se multiplicara tanto en la Capital como en la provincia el gusto de reunir unas cuantas piezas o las suficientes como para integrar una colección.¹³³

Con este desarrollo tan importante que se dio en la Nueva España, la ciudad de San Luis Potosí no se quedó atrás, así que mandaron pedir obras de reconocidos maestros para poder adornar templos, conventos, casas y propiedades privadas. Las pinturas fueron respondiendo a una necesidad religiosa y en pocos casos a una cuestión estética.

La pintura fue impulsada como un método pedagógico promovido por San Gregorio, uno de los doctores de la Iglesia en el siglo VI, él aconsejaba que la pintura llenase los templos para que quienes no comprendieran lo escrito pudieran recibir de los muros lo que los manuscritos no les proporcionaban. En la Nueva España, Fray Jacobo de la Testera, pionero monje franciscano, utilizó la pintura como conductora de fe y nos dejó, entre otros testimonios, un hermoso Catecismo con un Padre Nuestro indudablemente ejecutado por un anciano *tlacuilo*.¹³⁴

¹³² Alejandro Galván Arellano, *Arquitectura y urbanismo de la ciudad de San Luis Potosí en el siglo XVII*, México, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1999, p. 161.

¹³³ Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*. Tomo I Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981, p. 54.

¹³⁴ Francisco Javier Cossío, Jesús Motilla Martínez, Rafael Morales Bocardo *et al.*, *Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luis Potosí*, Editorial Pro-San Luis Monumental/Casa de la Cultura/Archivo Histórico del Estado, Academia de Historia Potosina/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981, p. 50.

Una de las primeras edificaciones religiosas que se erigió en la ciudad de San Luis Potosí fue el templo franciscano, el cual inició como hospicio, ampliándose para 1595, lo que representa que fue a finales del siglo XVI.

Al iniciar el siglo XVII existen tres sitios de culto, dos esbozos de conventos y una capilla: la Santa Veracruz. Aproximadamente hacia 1600 hay Casas Reales con cárcel anexa y por 1603 los habitantes disfrutaban de comedias (auto sacramentales) durante la festividad de Corpus Christi. Los agustinos imparten instrucción y el villorio crece y se urbaniza para integrarse plenamente a la civilización novohispana.¹³⁵

Era considerado todo un prestigio en el ámbito social que aquellas personas españolas, criollas y mestizas tuvieran a su alcance en sus haciendas, casas señoriales, casas comunes, donde las imágenes religiosas les sirvieran como símbolo de fe católica y su apego a la Iglesia. Para conocer este importante legado artístico heredado de un pasado colonial en nuestro actual estado, es importante conocer las fechas en las que se erigieron los principales templos de las diversas órdenes religiosas, esto con la finalidad de ir deduciendo la presencia en ciertos sitios y de las principales obras que se fueron requiriendo para el fortalecimiento de la fe católica.

En la actual ciudad de San Luis Potosí se instaló en 1611 un buen hospital y templo de frailes juaninos, y se decidió la fundación del Colegio de la Compañía de Jesús en 1623, que derribó la antigua capilla de la Santa Veracruz, casi al mismo tiempo que la ermita de San Juan Bautista en el Desierto (alrededor de 1625) y se comenzó un santuario guadalupano en la capital potosina entre 1653 y 1654. El rústico poblado minero se convierte de hecho en una ciudad próspera y civilizada, de modo que sus habitantes, conscientes del rango adquirido, solicitan y obtienen del rey título de ciudad, el cual le fue concedido en 1665.¹³⁶

Los diversos pintores que desarrollaban sus obras durante el siglo XVI, se basaron en reglas muy rigurosas expedidas por las Ordenanzas de Gremios de pintores, que no sólo regulaban todo lo relacionado a la pintura, sino también los diferentes oficios permitidos durante la época para el desarrollo de una ciudad como tal. Al estar estructurado como una ciudad, surge la figura del Ayuntamiento, el cual, a través de los integrantes de su Cabildo, controlaba a la población a través de lo que se dictaba por la Corona española y hacían cumplir a todos los deberes que en ella se solicitaban. La autoridad en la ciudad de San Luis Potosí estaba asentada en las Casas Reales, ubicada en la plaza principal y lo que

¹³⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹³⁶ Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, tomo I Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981, p. 24.

hoy conocemos como el Palacio Municipal. Todas estas autoridades marcaron el camino y desarrollo de la ciudad, a través de la explotación minera.

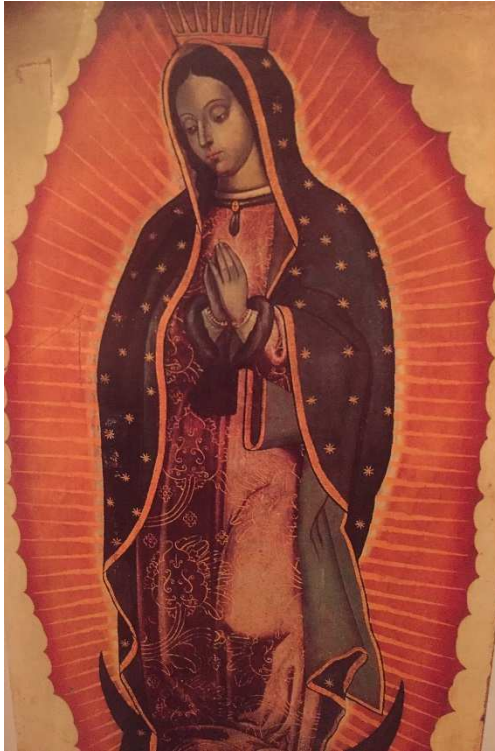


Fig. 40. Foto. Mayra Denise Govea Tello.- Lorenzo de la Piedra, Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela, 1625.

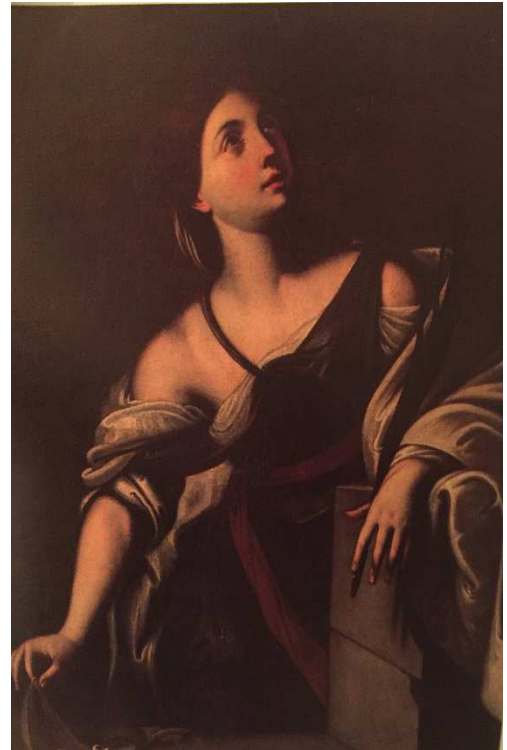


Fig. 41. Foto. Mayra Denise Govea Tello.- Anónimo, Santa Lucía, óleo sobre tela. Siglo XVII.

Entre las diversas obras del siglo XVII figura la pintura de la *Virgen de Guadalupe* del pintor Lorenzo de la Piedra. Esta obra presenta la fecha y firma del autor y es una de las más antiguas que se tienen registradas. Este lienzo es una copia fiel de la imagen de la *Virgen de Guadalupe*; actualmente se encuentra en el Santuario del Desierto. La pintura fue ejecutada por Lorenzo de la Piedra en 1625 y según referencias del historiador Rafael Montejano no llegó al Desierto sino hasta el último tercio del siglo XVII. Del pintor que firma la imagen de la Virgen no tenemos mayor conocimiento. Hay quien piensa, sin embargo, que pudiera tener relación familiar con artistas poblanos contemporáneos suyos del mismo apellido. Sin embargo, no pensamos que tal circunstancia sea relevante para el valor estético de este artista, aunque si desde el punto de vista histórico.¹³⁷

Esta obra de importante fervor religioso, fechada en 1625, demuestra que, dentro del primer tercio del siglo XVII, la imagen de la Virgen Guadalupeana fue significativa para los habitantes

¹³⁷ Francisco Javier Cossío, Jesús Motilla Martínez, Rafael Morales Bocardo *et al.*, *Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luís Potosí*, Editorial Pro-San Luís Monumental/Casa de la Cultura/Archivo Histórico del Estado/Academia de Historia Potosina/Universidad Autónoma de San Luís Potosí, San Luís Potosí, 1981, p. 55.

de la ciudad de San Luis Potosí y sin importar la procedencia del artista y la técnica que empleaba, esta obra formó parte de un aprendizaje cristiano importante.

La pintura del *Rostro de Cristo* atribuida al artista Echave Orio es también del primer tercio del siglo XVII; esta obra es óleo sobre madera y fue elaborada en pequeño formato de gran calidad.

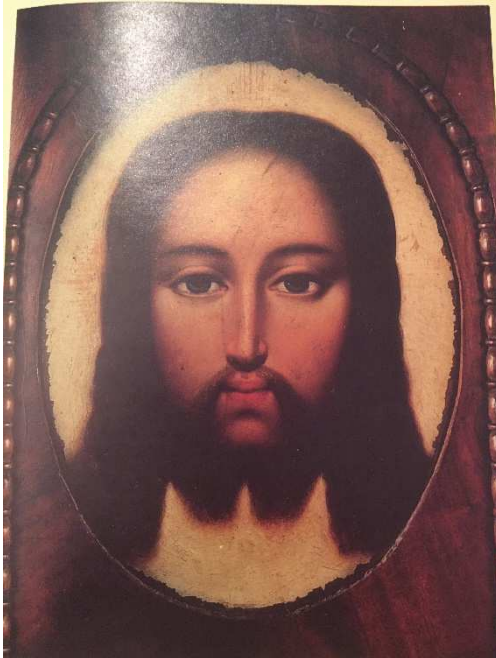


Fig. 42. Foto. Mayra Denise Govea Tello.- Divino Rostro, Anónimo, óleo sobre lámina de cobre.. Siglo XVII .

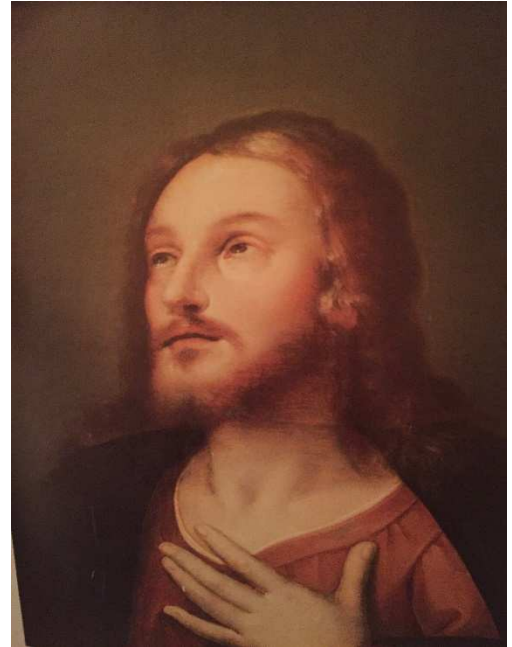


Fig. 43. Foto. Mayra Denise Govea Tello. Rostro de Jesús, Baltasar de Echave, óleo sobre madera. Siglo XVII.

Las diversas imágenes que se exhibían en los templos comprendían escenas de la Pasión de Cristo, la Virgen María y de los diversos santos y santas. Dentro de esa temática se pintaron también a las diversas santas, entre ellas a *Santa Lucía*. Esta pintura registrada en la ciudad de San Luis Potosí es anónima. Este óleo tiene elementos distintivos que hacen suponer que sea de procedencia italiana, sin embargo, no se puede asegurar la fidelidad de la obra. Es factible que pertenezca al Siglo XVII y que provenga de Roma, centro rector de la “pintura” en esa época.¹³⁸ A pesar que se describen los detalles de esta obra anónima, al carecer de fecha, es difícil identificar la correcta temporalidad de la misma.

Otro tema de pintura al que recurrieron diversos artistas fue la representación de los doce apóstoles; se elaboraron diversos lienzos de magnífica calidad y con una tendencia muy europea.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 61.

Una obra importante que se encuentra en la sacristía del templo de San Sebastián es la del *Apostolado*. Esta pintura no tiene ninguna firma en ninguno de los doce lienzos, por lo que se considera anónima. Esta pintura se trata de una obra prácticamente idéntica a la de Juan Miranda en el Museo de Churubusco de la ciudad de México. En este caso, tal vez el marco repintado que lucen todos, se haya ocultado la firma. Sin ser un magnífico pintor, Juan de Miranda revela haber aprendido dentro de la buena escuela claroscurista novohispana de mediados del siglo XVII. Varias figuras de los apóstoles exhiben ecos de Zurbarán, con buenos efectos de luces y sombras en los rostros y vestimentas.¹³⁹ Para identificar más el estilo y la técnica de este autor, se puede observar la pintura del retrato de Sor Juana Inés de la Cruz.

Lamentablemente en la ciudad existen diversas obras pictóricas de cuyos autores se desconoce, ya que no presentan las firmas que los puedan identificar con algunos maestros reconocidos del virreinato.

Una de las obras que no presenta la firma del autor, es la de *San Lorenzo repartiendo las riquezas de la Iglesia*. Este óleo sobre tela se encuentra en el Arzobispado de San Luis Potosí; la pintura tiene características de la escuela italiana del siglo XVII. Es una asombrosa pintura que maneja el claroscuro, tiene un contraste impresionante de la luz, pero sobre todo el autor detalla minuciosamente el trabajo de los gestos y las manos del santo.

Dentro del convento franciscano de San Luis Potosí se encontró una obra que estaba junto con las demás pinturas de Antonio Torres, por lo que se pensaba que era de dicho autor: *San Francisco repartiendo las Reglas*; es un óleo sobre tela del primer tercio del siglo XVII y presenta la firma de Basilio de Salazar; pintura que abordaremos detalladamente, ya que es una unidad de análisis para llevar a cabo esta investigación.

Así mismo se encuentra otra pintura denominada *La Virgen de la Candelaria*, pintura cuyo autor se encuentra en el anonimato. Esta obra es muy interesante, actualmente se encuentra en el Museo Regional Potosino y de acuerdo con Rafael Morales Bocado es atribuida al pintor Basilio de Salazar, pero de la cual se hablará más adelante en un estudio estético más amplio, ya que también forma parte de las unidades de estudio, para determinar si es de la autoría de dicho autor.

La anónima y mutilada pintura de la *Virgen de la Candelaria* con donante, antaño guardada en el templo franciscano y ahora gema entre las pinturas reunidas en el Museo Regional Potosino, no parece lejana a la obra de Echave Ibía.¹⁴⁰ Esta obra de la cual nos interesa su

¹³⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁴⁰ Salvador, Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, tomo I Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí. 1981. P. 26.

estudio más profundo entra en una contradicción no tan lejana pero si especial, de que posiblemente pertenezca a Baltasar de Echave Ibía, según Salvador Gómez Eichelmann; sin embargo es importante destacar que Basilio de Salazar, pintor al cual Rafael Morales Bocardo lo señala como posible autor de esta obra, fuera compañero de generación de Echave Ibía, por lo que nos hace acercarnos un tanto al estilo de la época.

El aspecto de la ciudad fue cambiando considerablemente, la presencia de una estructura social marcó la tendencia de nuevos espacios, adquisición de productos traídos de España y una gran influencia europea, que se vio reflejada en las características de ajuares, joyas y demás elementos muy representativos de la época que dieron paso a una nueva era en la Nueva España.

Al ser San Luis Potosí un centro minero, que se extendió hasta las dos primeras décadas del siglo XVII, se exigía el desarrollo como tal del sitio, con ello tenemos las primeras manifestaciones del urbanismo, las cuales estaban conformadas por calles angostas y en cuanto a las instituciones religiosas, la única edificada fue el convento franciscano. Es por ello que en este recinto existe una colección pictórica representativa de la época y en la cual encontramos pinturas de distinguidos maestros pintores europeos radicados en la Nueva España. La vida cotidiana de esta ciudad se centraba principalmente en los españoles, quienes se destacaban en actividades mineras y comerciales, mientras tanto los indígenas estaban a cargo de las tierras, toda la cuestión agrícola y la crianza de animales domésticos, ambas partes se complementaron para proveer y desarrollar una economía predominante en la Nueva España.

Al ser San Luis considerada como una ciudad, se inició con la asignación del Escudo de Armas, por parte de la Corona, el cual, hasta nuestros días, nos distingue. Con ello se iniciaron algunos trabajos artísticos, como la obra en miniatura sobre pergamino, cuyo autor es anónimo y representa al *Escudo de Armas de la Ciudad de San Luis Potosí*, no presenta fecha, pero se estima es de mediados del siglo XVII. Este escudo tan representativo, muestra a San Luis Rey de Francia, sobre el Cerro de San Pedro.

Existe una obra que es atribuida a Baltasar de Echave Orio, es un óleo sobre madera y se considera del primer tercio del siglo XVII. Esta obra representa el *Rostro de Cristo*, y actualmente se encuentra en el Museo Francisco Cossío. Sin embargo, al no tener una certeza de su autoría, no es preciso colocarla como parte de la obra de este pintor en nuestro Estado.

A pesar de que la Ciudad de San Luis Potosí, fue un centro importante dentro de la Nueva España, por la extracción de sus minas, se tienen pocas obras registradas, por lo menos durante la primera mitad del siglo XVII, que es el periodo que nos interesa, ya que Basilio de

Salazar estuvo activo antes de ese periodo. Existen más obras con fechas y con la firma del pintor correspondientes al periodo virreinal y que se encuentran en la Ciudad o alrededores, sin embargo, no han sido mencionadas por representar un periodo distinto de nuestro objetivo principal.

1.8 Las reglas de arte del siglo XVII en la Nueva España

Durante el siglo XVII, los artistas pintaron bajo reglas y técnicas estrictas permitidas en la época, su objetivo principal seguía siendo la enseñanza de la religión a través de imágenes que reflejaban un pasado bíblico. Muchos pintores provenientes de Europa se adentraron a territorio de la Nueva España con la finalidad de generar este tipo de arte y de enseñanza a los pobladores; la mayoría de los artistas iniciaron sus estudios en Europa, bajo los lineamientos de los tratados de pintura de la época, es por ello que al llegar a la Nueva España instalaron sus talleres para lograr sus objetivos.

El arte se sometería generalmente a reglas, a leyes y no intentaría jamás salirse del marco; se halla al servicio del rey, de la ley real, de la moral y de la religión. Este arte moralizador, esta identidad entre el impulso creador y el impulso moral, se realizan en el siglo XVII con toda naturalidad, salvo en algunos libertinos y rebeldes.¹⁴¹

Para poder analizar una pintura es importante conocer las reglas del arte universales para identificar aquellos elementos importantes que marcan la estructura e identificación de la obra de arte. Cada pintura posee un lenguaje pictórico importante que permite diferenciar un artista de otro, a través de sus diferentes técnicas, composiciones y formas que son plasmadas en cada una de las pinturas. Es por ello por lo que, al momento de analizar una obra de arte, es importante conocer los siguientes aspectos:

La línea

La línea se forma en el encuentro o cruce de un instrumento (lápiz, pincel, buril etc.) con la superficie o plano (papel, tela, madera, metal, etc.). Dibuja la forma de las cosas guiadas por la mano del artista, quien construye la imagen expresando sus ideas y dando forma a la materia; es la huella de un punto en movimiento.¹⁴²

El volumen como uno de los elementos importantes dentro del análisis de la pintura, ya que permite percibir la dimensión de los cuerpos y la escena principal. Cada pintor plasmó una visión clara de lo que deseaba pintar, convirtiendo el espacio, en la escena principal de la obra, ya que de ella dependía la dimensión, marcando con ello la profundidad de esta.

¹⁴¹ Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp, 130-131.

¹⁴² Ecured, Línea (Artes visuales), en, <[https://www.ecured.cu/Línea_\(Artes_visuales\)](https://www.ecured.cu/Línea_(Artes_visuales))>, consultado el 10 de febrero de 2019.

La cosmovisión

De cada época y cada artista fue distinta, de acuerdo con el tema iconográfico que se deseaba presentar y el tiempo en cual fue representado. La cosmovisión representa una forma de ver la realidad, encontrando en ella dos elementos comunes que se asocian al arte, la primera es el punto dónde surge el cuadro y el otro punto es el centro de dónde se observa, involucrando entre sí al pintor y al espectador.

Cada pintor a lo largo de la vida colonial en la Nueva España ha utilizado diversas reglas de arte que los diferencian de los demás, por lo cual un aspecto importante que marca dicho estilo de cada uno, es la implementación del color, mismo que se convirtió en la base fundamental de la pintura.

El color

Será el que crea vida a los personajes y su entorno. La gama de colores de la pintura virreinal se fue creando con la experimentación de la mezcla de diversos elementos naturales y que, de acuerdo a la época y estilo, predominaban ciertos colores preferenciales para los artistas. Los primarios son: el rojo, amarillo y el azul. Los secundarios son los que nacen de la mezcla de los primarios. Los cálidos son los que expanden la luz y acercan al espectador y son el rojo y el amarillo. Los fríos son los que sugieren distancia (azul y verde).

El manejo de la luz

Es un elemento importante para el artista, ya que de ella depende, el brillo y la viveza que se le quiera dar a cualquier obra. La luz es distribuida en el cuadro de manera general, sin embargo, existe una dirigida para destacar algún personaje en particular o algún elemento y la vinculada es aquella que está relacionada con los planos del color.

La composición

En el dibujo artístico, la composición es la ordenación significativa de los signos visuales gráficos (plásticos e icónicos), es decir, su ubicación en un espacio y las posibles relaciones que entre ellos pueden establecerse. Este orden proporciona coherencia formal y espacial a la obra plástica.¹⁴³

La composición de una obra de arte debe de ser analizada desde su estructura compositiva de los materiales empleados, técnicas e influencias de otros artistas, así como la aplicación de diversos tratados antiguos de pintura.

El concepto clásico de composición se basa en la disposición lógica de los elementos pictóricos. Línea, forma y color son organizados de tal modo que contribuyan al diseño de

¹⁴³ Educastur, *La composición en la obra de arte*, en, <<http://blog.educastur.es/dibujoartistico/files/2015/06/la-composicion.pdf>, consultado>, el 20 de octubre de 2018.

obra como un conjunto.¹⁴⁴ Además, la composición tiene que ver con el movimiento de las figuras, no sólo se limita a los objetos estáticos.

La observación se convirtió en un elemento importante para que el artista pudiera sacar la composición de una obra. El pintor al realizar sus bocetos antes de iniciar con la pintura enlaza todos los elementos de observación, convirtiéndolos en una descripción pictórica. Cada vez que un pintor realiza una obra, efectúa consciente o inconscientemente una composición, esto es derivado de la naturaleza del mismo autor. El tema de una obra es la base principal para que el artista lleve a cabo una composición precisa y detallada.

Las fuentes y estudios del pintor

El estudio de los tratados antiguos de pintura puede aportar información relevante para la comprensión de los materiales y las técnicas de pintura. Los primeros tratados de pintura poseen un contenido fundamentalmente técnico, en donde se hace referencia de la manera de preparar los colores y las herramientas indispensables para hacer una pintura de caballete o mural, así como otro tipo de artes. La mayoría de los tratados tienen recetas de materiales que los pintores pueden utilizar para obtener diversos colores, aspectos e ilusiones ópticas.

Para que un pintor lograra una buena obra, era necesario que el artista aplicara técnicas de arte adecuadas de algunos grandes maestros de la época. En este caso existieron grandes artistas que siguieron la misma técnica de un solo pintor, copiando y acercándose lo más posible a la obra. El pintor tenía que tener los conocimientos básicos de dibujo, color, perspectiva, volumen, luz etc., para poder manipular su habilidad y así representar algún tema religioso, muy parecido al de otro pintor afamado.

Es así como Cennini recomienda a los pintores, copiar algunos elementos importantes y sobresalientes de los mejores maestros de pintura. Sin embargo, también advirtió que eso se puede convertir en cierta confusión, ya que, si se le hizo fácil copiar a algún pintor, se le hará más fácil duplicar a otro, llegando a la conclusión que no tendría un estilo propio.

De cómo debes, más que de los maestros, copiar continuamente del natural. Escucha: la mejor guía que puedes tener y el mejor timón es el dibujo del natural.¹⁴⁵

Lo más importante para un artista es crear su *propio estilo*, sin dejar de lado algunos elementos importantes que puede tomar como referencia de cualquier otro pintor afamado. Sin embargo, durante el siglo XVII los temas que sobresalían fueron completamente religiosos, las escenas de fondo pudieron ser representaciones naturales que marcaron una perspectiva real.

¹⁴⁴ John Henn, *Introducción a la Pintura y el Dibujo*, Edit. Sustaeta, 1992, p. 17.

¹⁴⁵ Cennino Cennini, *El libro del Arte*, Franco Brunello (comentado y anotado), Edit. Akal, Madrid, 2009, p. 56.

La perspectiva

Otro elemento importante que se consideraba parte fundamental dentro de las reglas del arte fue la perspectiva; los pintores tenían la habilidad de hacer que la mirada juegue con las dimensiones de cada una de las figuras, objetos y cuerpos, convirtiéndolos en una superficie, en donde el espectador es participe.

Hay tres perspectivas: una estudia las razones de la disminución; la otra, el alejamiento de los colores; la otra, el grado de lo finito, según el alejamiento BAC, tal como lo indica la figura.¹⁴⁶

La grandeza del objeto debe indicar la distancia a que se encuentra de nosotros. Si observamos una figura grande en lo natural, sabemos que aparece así porque está muy cerca.

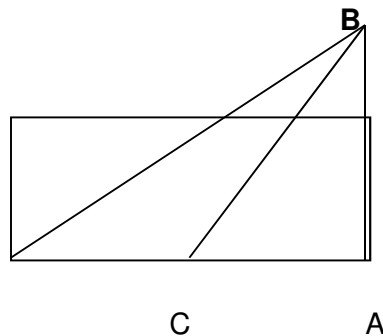


Fig. 44 Perspectivas. Fuente: Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 2005, p. 58.

La perspectiva no es otra cosa, que poner en el dibujo, todo aquello que al hombre se le representa frente a su vista, estando firme en un lugar, y resaltando firme a la vista. De la parte hablo así el Vasari: Basta que las cosas puestas en perspectiva son hermosísimas, tanto cuanto más se muestran ajustadas a nuestra vista, incluyendo detalles que sobresalgan, y cuando son acompañadas con varios y gracioso orden. Conviene también que el pintor atienda a hacerlas disminuir con la dulzura de los colores, lo cual nace de gran juicio de discreción.¹⁴⁷

Es un elemento importante y necesario en la pintura, ya que se tienen que contemplar tres puntos importantes; la primera es la disminución que se hace a los cuerpos representados, mismos que tienen que disponer de medidas acordes al dibujo, la segunda es aquella que disminuye a las figuras principales, mismas que son las que le dan vida a la obra y tienen que ser representadas a través de un excelente dibujo. La tercera se trata de la disminución de los colores.

¹⁴⁶ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 2005, p. 58.

¹⁴⁷ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* en, https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Consultado el 28 de agosto de 2018.

La distancia entre la vista y lo que se ve desproporcionada y conveniente, porque siendo muy remota o muy propicia, las cosas visibles no pueden ser comprendidas de la vista, ni representadas en la pintura. Y así la distancia de corresponder a la vista, con cierta razón y proporción de ángulos: porque la grandeza de las cosas que vemos parece mayor, o menor, cuanto de mayor, o menor ángulo viene a ser comprendida de la vista.¹⁴⁸

Para poder hacer una pintura, el artista tenía que estudiar y precisar muy bien los colores que utilizaría, según el tema a tratar y el contexto de fondo que realizaría, esto debido a que diversidad de colores reflejan profundidad, acercamiento o lejanía.

La perspectiva se basa principalmente en hacer algunas líneas en las figuras o en la pintura en sí, esto nos marca la pauta de conocer el plano principal de la escena. Así mismo si dentro de la obra hay algunos objetos que no forman parte importante de la pintura, simplemente son dibujados en formato pequeño, para que no le robe la atracción a la figura principal, es por lo que a veces los vemos muy lejanos y profundos.

La perspectiva lineal consiste y tiene por oficio marcar, por medio de líneas bien medidas, cómo la segunda del segundo plano es menor que la del primero; la del tercero, menor que la del segundo; y así, de grado en grado, hasta perderse de vista. La Naturaleza nos muestra la magnitud de los objetos con arreglo a la distancia. “Mi invención obliga al espectador a aplicar el ojo a una mirilla”.¹⁴⁹

Los ojos son un órgano vital del cuerpo humano, a través de ellos se pueden observar las grandes expresiones artísticas de grandes maestros del arte. Si bien es cierto en una pintura, entre más grande sea una figura o un objeto, más podemos apreciar o identificar alguna falla del pintor, en cambio aquellas de formato pequeño, pueden pasar inadvertidos a nuestra vista.

Los grandes maestros de pintura de la época tenían una estructura completa en lo que se refiere a su taller, cada elemento dentro del mismo era de vital importancia para poder convertir un tema, en una obra arte; el espacio, la luz, las herramientas, fueron piezas fundamentales para llevar acabo dichas encomiendas. Para que el artista represente una perspectiva correcta de los cuerpos, tiene que tener una correcta posición dentro de su taller, de tal modo que la luz se convierta en un elemento equilibrante entre la obra y sus ojos.

El artista se coloca a un lado del plano del cuadro y al otro, todas las cosas que puede ver aparecen dispuestas en varios puntos con relación al del horizonte. La línea del horizonte es paralela a la línea de la tierra y está a la altura del ojo del observador. En la línea del

¹⁴⁸ *Ídem*

¹⁴⁹ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 2005, p. 58.

horizonte existe un punto que se llama punto de fuga. Puede estar en el centro o a un lado, según la posición del espectador.¹⁵⁰

Las figuras de mayor formato como cuerpo, arquitectura, paisajes naturales etc., son más fáciles de percibir; los detalles del rostro de un personaje, nos dice *el estilo* del pintor y la forma de representar ciertos rasgos, que convierten al pintor diferente a los demás. Sin embargo, también es cierto que los artistas se tienen que esmerar en realizar un buen trabajo en estos grandes objetos, ya que si no dibuja adecuadamente un cuerpo o un objeto cualquiera que sea, nos habla de que es un pintor inexperto o realmente malo.

Yo sostengo que los objetos que están lejos de nosotros se nos parecen más pequeños por el mucho aire interpuesto entre el objeto y el ojo, pues la cantidad de aire impide, cuando es grande, distinguir la forma de estos objetos, quedando los detalles indiscernibles. Las figuras pequeñas las ejecutarás pues, sin detalle y no acabadas, porque de lo contrario contradecirás los efectos de la Naturaleza, tu maestra.¹⁵¹

Los colores que emplea el pintor tienen mucho que ver con las formas y proporciones de los cuerpos. La figura que presente más relieve en la pintura es la que está más cerca del espectador, así mismo el objeto o personaje que se encuentre con más luminosidad, son los que se encontraban en su momento más cercanos a la luz.

El artista debe hacer un juego de colores junto con la luz, a pesar de que los cuerpos tengan el mismo color que el fondo, es ahí donde el pintor aplica las líneas que rodean a los cuerpos, para brindarles luminosidad y brillo, sobresaliéndolo del campo de profundidad.

Quando veas que el ambiente no marca bien la diferencia entre el claro y el oscuro, el pintor recurre a la perspectiva de la sombra a fin de que tu imaginación sea buena, lo cual conseguirás observando la perspectiva de la disminución de los colores, y procurando disminuir por tu parte la precisión de los objetos colocados cerca de los ojos, operación que hará que una cosa parezca estar más lejos haciendo que la figura se pierda de vista.¹⁵²

El color es en conjunto con el dibujo, la esencia misma de la pintura, es aquel que le da viveza y realidad a la obra, en coordinación con los trazos y pinceladas del pintor.

Todas las pinturas, sean óleo, o fresco, o temple, se debe de hacer de tal manera, uniendo sus colores, que aquellas figuras que en la historia, son las principales, estando delante, se conduzcan con colores claros, y los paños de la misma fuerte, y las que van disminuyendo, y entrándose más adentro, vayan pareciendo poco a poco en el color de la carne y en las ropas más oscuras; y principalmente se tenga grandísima advertencia de poner siempre los

¹⁵⁰ John Henn, *Introducción a la Pintura y el Dibujo*, Sustaeta, 1992, p. 13.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁵² *Ibidem*, p. 64.

colores más alegres, deleitables, y hermosos en las figuras principales, y que juntamente son enteras, y no medias, y las más vistas y consideradas.¹⁵³

La forma de aplicar el color sobre el dibujo hecho tenía que ser de acuerdo a las reglas de la época, no se podía trasgredir a los personajes sagrados, ni utilizar colores impropios según la iconografía cristiana que lo representaba. Al momento de pintar el cuerpo, se tenía que conjugar con la aplicación de líneas, sombras y trazos, para definir muy bien los detalles y las siluetas.

Las Reglas de Arte de la época mencionaban detalle a detalle la forma en la que deberían de ser pintados los detalles del cuerpo y del rostro; se sugería que el rostro fuera en tonos blancos o trigueños, las mejillas tenían que ser resaltadas en tonos rosas o rojizas y los labios en un color coral. Todas estas características derivaban del personaje que se fuera a pintar, niño, joven y anciano, así como aquellos seres celestiales.

Ni crea alguno que la fuerza del colorido, consiste en la elección de hermosos colores, como lindo carmín, lindo azul o lindo verde, y otros semejantes, porque estos colores son hermosos de por sí, a fin de que se pongan en la obra. Consiste primero en hacerles manejar convenientemente. Últimamente procure el pintor que sus figuras muevan los ánimos, algunas turbándolos, otras alegrándolos, otras inclinándolos a la piedad, otras de precio, según la calidad de las historias.¹⁵⁴

La proporción

La proporción es una regla que el pintor no debe de olvidar en el momento de ejecutar una obra. Las dimensiones del cuerpo humano deben de corresponder de acuerdo con la complexión de la figura. Existen diversas pinturas de gran formato, que en ocasiones sobresalen de las dimensiones humanas, sin embargo, en estos casos, tienen que fijar una unidad de medición acordes a la estructura de la figura humana y su posición.

El rostro se divide en tres partes, esto es:

la cabeza, una: el mentón; otra, de la nariz al mentón; la tercera, de la punta de la nariz a la línea del ojo a la oreja; una de estas medidas: del extremo del ojo a la oreja, otra medida, de una oreja a otra; la longitud total del rostro, de la base del mentón a la base de la garganta, una de las tres medidas; la garganta, una medida; de la horquilla de la garganta al hombro, la longitud del rostro; lo mismo hasta el otro hombro; del hombro al codo, un rostro; de la base de la garganta al estómago, un rostro; del estómago al ombligo, un rostro; del ombligo a la cadera, un rostro; de las caderas a la rodilla, dos rostros; de la rodilla al talón, dos rostros; del talón a la planta del pie, una de las tres medidas; el pie de longitud igual al rostro. La longitud total del hombre debe ser igual a la distancia entre sus dos brazos extendidos. En total debe medir ocho rostros y dos de las tres medidas.¹⁵⁵

¹⁵³ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* en, https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Consultado el 28 de agosto del 2018.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ John Henn, *Introducción a la Pintura y el Dibujo*, Sustaeta, 1992, pp. 120-121.

La aplicación de la proporción en las obras de arte, es una habilidad importante para percibir correctamente las relaciones entre un objeto y otro. Brindar al objeto representado, la armonía necesaria al relacionar correctamente todos los elementos que la conforman.

La identidad

Además de hacer los dibujos de los cuerpos, el artista les tenía que proporcionar una identidad, haciendo los rasgos muy definidos de cada personaje y aproximarse a lo que la historia, leyendas y la Biblia mencionaban del mismo, esto con la intención de tener una mejor interpretación iconográfica e iconológica. Los pintores pintaban a los personajes bíblicos y religiosos de acuerdo a un patrón en común; sin embargo, cada artista marca su estilo muy peculiar al emplear un personaje en diferentes pinturas, esto es lo que marca la diferencia de los demás pintores de la época.

Sin embargo, para poder pintar rasgos específicos en los rostros de los personajes, también existían recomendaciones y reglas para lograr diferentes facciones.

Técnicas

A través de los años los pintores utilizaron diversas técnicas para pintar, de acuerdo con las tendencias y a la época. Las diversas técnicas de pintura se pueden dividir de la siguiente manera:

Pintura mural	Fresco Seco (temples, encáustica, óleos).
Pintura de caballete	Temple Óleo Técnicas mixtas (técnicas distintas superpuestas)

Según el soporte empleado:

Muro	Fresco/seco/lienzos
Madera	Temple o técnicas mixtas
Tela	Óleo, a veces temple
Láminas de Cobre	

Los soportes pueden ser muy variados para cada técnica, tal y como lo describe Vicente Carducho en los temple y los óleos: La pintura al óleo consiste en moler los colores con barnices y aceites, en especial el de linaza y el de nuez. El artista buscaba una mejor consistencia en el color para proporcionarle una pasta adecuada para pintar figuras estéticas y bien definidas.

En la técnica al óleo, por tanto, pueden obtenerse diferentes calidades, unas veces como consecuencia de los ingredientes que entran en la masa colorida y otras originadas por la manera como ésta se emplea; es incuestionable que un exceso de barniz produce superficie de esmalte y que la abundancia de cera procura apariencia aterciopelada, pero también es cierto que de la mayor o menor cantidad de pasta que se use en cada pincelada, del vigor de ésta y aun de la clase de disolvente que intervenga, depende en mucho el aspecto material de la pintura.¹⁵⁶

Paleta de colores

La paleta de colores que usaban los pintores en la colonia fue un elemento importante para representar diversas obras religiosas. Para poder determinar la paleta de colores que utilizó un artista durante el virreinato es indispensable conocer las propias obras artísticas, ya que, durante muchos siglos, algunos pintores se guiaron de los tratados de pintura para obtener buenos resultados en la mezcla de colores, a través de elementos naturales que sobresalían en la región.

También parece poderle inferir que las obras excelentísimas de Apeles, y de los otros valientes pintores que cada una de ellas valía todas las riquezas de una Ciudad, se hicieron con cuatro colores solos; de los colores blancos con solo el melino o tierra melina, de los amarillos, con el sil athico, de los colorados, con la tierra sinopide pónica, de los negros, con el atramento color oscuro, no usaron más que estos cuatro colores, y todos ellos los fuertes de tierras, y aunque los tres de ellos se podrían gastar al óleo (aunque mal porque oscurece todo) como el ocre, almagra, y negro, la tierra Melina en ninguna manera.¹⁵⁷

En ocasiones el estudio actual de la paleta de pintores de la Nueva España se enfrenta con el problema de la mala conservación de diversas obras, ya que, a través de los años, los colores se han ido modificando, lo que hace imposible en ocasiones su identificación. Precisamente son las obras religiosas las que presentan mayor problema, ya que muchas de ellas han persistido en templos, causándoles deterioro los cirios, la humedad, el polvo y la oscuridad en la que se encuentran. A través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores: bermellón, azul, ocre, tierra roja en sus diversos tonos, y el negro y el blanco. Podríamos agregar a esta lista, como empleados excepcionalmente, el verde cardenillo y el carmín.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983. p. 79.

¹⁵⁷ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* en, https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Consultado el 28 de agosto del 2018.

¹⁵⁸ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983, p. 83.

Sin embargo, a pesar del gran deterioro que presentan diversas obras, aun se puede observar la personalidad del artista, a través de su técnica y manufactura. Cada artista manejó la paleta de colores de acuerdo con los diversos tratados de pintura o bajo la influencia de algunos antecesores y de los materiales que tenía a su alcance.

Los aprendices jugaban un papel muy importante en los talleres, ya que antiguamente se les encomendaba la preparación de los colores y en su elaboración se ponía todo el empeñoso cuidado que ameritaba el servicio que habían de prestar el artista. En varios cuadros puede verse un rincón de taller donde un personaje se dedica a la preparación de las pastas coloridas.¹⁵⁹

La técnica empleada por cada pintor marcó el estilo y personalidad de estos. Los pintores fueron muy inteligentes al utilizar las mismas herramientas, pero aplicadas con técnicas diferentes entre sí, eso fue lo que impulsó el propio estilo de cada artista.

La labor de los gremios hacia los pintores permitió cierta organización y orden al momento de pintar las obras religiosas. Dentro de los talleres de pintores, los aprendices fueron un elemento indispensable para que el pintor sobresaliera y sacara adelante sus obras con mayor éxito y rapidez. Los aprendices tenían varias funciones, una de ellas consistió en encargarse de la preparación de los colores, esto con la finalidad de facilitar el trabajo del pintor. Ellos fueron los encargados de moler aquellos elementos naturales con piedras, mármol y finalmente con el vidrio.

Los colores que se obtenían fueron producto de diversas mezclas o bien de experimentos de elementos naturales, mismos que eran obtenidos de algunas flores o plantas de la región. Debes saber que hay siete colores naturales: esto es, cuatro de naturaleza terrosa, como el negro, el rojo, el amarillo y el verde; tres colores naturales deber ser potenciados artificialmente: el blanco, el azul de ultramar, o de Alemania, y el amarillo.¹⁶⁰

El carmín se obtenía de la cochinilla que salía en las hojas de los nopales y el cual se convertía en polvos de color rojo. El rojo es un color que se denomina cinabrio, y dicho color se hace por alquimia, elaborado por alambique.¹⁶¹

La diversidad de la gama de colores se obtenía de flores, plantas, minerales, frutas, raíces y piedras. Entre la gran variedad de materiales tintóreos de carácter vegetal empleadas por los indígenas, figuran el palo de Brasil, la flor del matlaxihuitl, el xihquilizahuac y la semilla del achiote; a éstas debe agregarse el xochipalli, "planta cuyas hojas se parecen a

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁰ Cennino Cennini, *El libro del Arte*: comentado y anotado por Franco Brunello, Akal, Madrid, 2009, p. 62.

¹⁶¹ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983, p. 66.

las de artemisa”, según Clavijero, y de las que se obtenía un color amarillo; cocidas con agua nitro, estas hojas les suministraban un bello color naranja.¹⁶²

Los indígenas tenían gran conocimiento sobre algunas plantas o vegetales que proporcionaban ciertos colores, esto debido a las enseñanzas de generación a generación, desde la época prehispánica, en donde aquellos artistas hicieron grandes murales con técnicas cien por ciento naturales y que hasta la fecha aún podemos admirar, a pesar de los siglos.

El color azul se obtenía de las hojas de la hierba de Santa Inés, que eran maceradas en agua caliente, hasta obtener dicho color. Para lograr ser un excelente artista, los pintores debieron conocer perfectamente las técnicas de pintura, aunque en ocasiones eran preparados los colores por los aprendices, los maestros tuvieron que revisar la correcta mezcla de los elementos naturales, así mismo tenían que estar muy familiarizados con la vegetación local.

El tono tornasol se conseguía a través de diversos procedimientos que de seguro se lograron a través de la experimentación. En este caso se utilizaban los líquenes, los cuales fueron tratados con la orina podrida, dejándola reposar por varios días, posteriormente se le agregaba cal y alumbre, apareciendo días después el color deseado.

El palo de Campeche, también llamado madera azul, proporciona tintas rojas, violetas, azules o verdes, por la acción de los mordentes, del aire y de la humedad. La más utilizada es la laca azul, conocida como laca de Campeche.¹⁶³

Una vez que se obtenían los colores básicos se hacían ciertas combinaciones entre sí para lograr otros colores. Es así como el color verde se conseguía de la mezcla del azul y el amarillo, el morado de la combinación de la grana y el azul. El color negro era fácil de obtenerse, este se conseguía a través del carbón, que fue realmente la mazorca quemada. Existieron diversas técnicas de pintura tanto en la Nueva España como en Europa, cada color era el resultado de aquellos vegetales de la región que fueron explotados para conseguir los colores deseados por los artistas.

Existió realmente una diversidad de técnicas que le permitieron al artista perfeccionarse y optar por las mejores opciones, según sus intereses y alcances del material. Un solo color se podía obtener de diversas maneras, ya fuera a través de elementos vegetales como minerales, tal fue el caso del color rojo, el cual también podía obtenerse por medio del óxido de hierro.

¹⁶² *Ibidem*, p. 26.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 34.

Los minerales fueron muy recurridos durante el virreinato para obtener colores excepcionales para pintar. El bermellón se generaba con la mezcla del mercurio, el carmín y el azufre.

Para los verdes se empleó el “cardenillo”, cuya preparación era tarea fácil, pues después de obtenerlo del cobre, bastaba purificarlo con una solución acuosa de vinagre y cogollos de ruda; excepcionalmente, los pintores de la Nueva España usaron el llamado “verde montaña”, que no es otra cosa que el propio mineral malaquita.¹⁶⁴

Las zonas mineras de la Nueva España fortalecieron la gama de colores de los pintores, ya que de ellas se obtenían colores fuertes y resistentes. Así mismo de estos minerales, por ejemplo, del cobre, se podían hacer otro tipo de objetos que sirvieron como herramientas indispensables para que el artista pudiera pintar.

Otro de los colores muy empleado durante la colonia fue el azul, el cual se lograba del mineral azulita y el cobalto para el esmalte.

Los indígenas empleaban el color blanco, el cual se obtenía del quimaltizatl, a que con toda seguridad se refiere Motolinia al asegurar que es muy bueno y que, según el dicho del abate Clavijero, “se asemeja a la escayola, es una piedra diáfana, blanquizca, que se divide fácilmente en hojas sutiles, y calcinada da un buen yeso, de que servían aquellos habitantes para el color blanco de sus pinturas.”¹⁶⁵

La implementación de diversas técnicas para obtener buenos resultados en la pintura fue todo un arte. Los pintores tenían que prever cada detalle en la obra, con la finalidad de obtener un buen resultado, ya que sus pinturas serían exhibidas en templos y adoradas por los fieles católicos.

Los acabados

El acabado que tenían las pinturas se debió a la entrega y profesionalismo de cada uno de los pintores y sus talleres, al momento de aplicar las técnicas correspondientes para cada tema religioso. Para lograr un acabado perfecto también se tenía que contemplar el uso de resinas, aceites y gomas, los cuales se obtenían de las mismas plantas y vegetales. Entre las plantas existentes que proporcionaban aceite, debe ser mencionada la conocida con el nombre de huitziloxitl, que destila el famoso bálsamo.” El xochiocotzotl, vulgarmente llamado liquidámbar, es el estoraque liquido de los mexicanos, del tronco sale por incisión aquella preciosa resina que los españoles llamaron liquidámbar, y el aceite del mismo nombre que es aún más oloroso y apreciable.¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁶⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983, p. 39.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 43.

Además de que el pintor utilizaba los pinceles como herramienta fundamental para dar un mejor toque estético en las pinturas, también tenían que buscar diversos componentes naturales para sacar los aceites y barnices que brindaran fijeza y brillo en las obras.

Para hacer los aglutinantes utilizaban los siguientes aceites: el de nueces, el de adormideras y el de linaza espesado al sol.

Los barnices, que en algunos casos también eran usados como aglutinantes, eran hechos de gomas como el damar y la almáciga, y de resinas como el copal o el ámbar disueltos en aceite.¹⁶⁷

Las herramientas

Los pintores tenían que contemplar al más mínimo detalle las herramientas necesarias para llevar a cabo la obra, además de conseguir los elementos vegetales y naturales para crear los colores, escoger las tablas y el lienzo o tela en el que se iban a plasmar las pinturas. Sin embargo, los utensilios que emplearían los pintores para pintar fueron muy importantes, ya que gracias a ellos se les daba el acabado y la forma a las figuras religiosas. La herramienta más utilizada por el pintor fue el pincel, el cual se hacía con elementos naturales.

Los pinceles de cerda que utilizaban los pintores, se elaboraban de cerdas de gorrino blanco, que eran mejores que los de color negros; con éstas se hacía un pincel gordo, en el que vaya una libra de dichas cerdas, y átaló a un palo gordito, con nudos bien encolados".¹⁶⁸

En la Nueva España los pintores implementaron el uso de la madera como soportes de lienzos o telas para pintar. No todos los materiales que utilizaron los artistas durante el virreinato fueron traídos de Europa, la mayoría de los elementos empleados fueron naturales y principalmente de la región.

Los artistas virreinales buscaron las maderas más apropiadas de la región para iniciar con el procedimiento de pintura. Los pintores novohispanos usaron principalmente el oyámetl o pinsapo (abies religiosa), el tlatluhquiltatzcan, el sabino o nebro, el ayacahuite (pinus ayacahuite), el cedro (cupressus thurifera y cupressus benthamil), el nogal (inglans regia) y el ciprés. Ya en el siglo XVII se fueron abandonando los soportes de madera y se usaron con mayor profusión los de tela.¹⁶⁹

¹⁶⁷ María del Consuelo Maquiavar, *El Arte en Tiempos de Juan Correa, Memoria del Coloquio*, Museo Nacional del Virreinato/INAH, México, 1994. p. 83.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 84.

En Europa, a partir del siglo XVI, los pintores emplearon la tela como soporte de pintura, generando otro tipo de técnica muy diferente a lo acostumbrado siglos atrás. La tela fue utilizada por los pintores debido a la facilidad que tenían en su manipulación, pero sobre todo por lo económico que representaba a sus bolsillos.

En el siglo XVII se utilizaban tejidos llamados “adamascados”, por imitar el tejido de Damasco, que generalmente tenían diseños de cuadrados o rectángulos. Los tejidos de sarga o tafetán presentan un aspecto poco uniforme, en el que encontramos hilos finos alternados con gruesos.¹⁷⁰

Es importante reconocer el tipo de tela que utilizaron los artistas virreinales, esto con la finalidad de identificar la procedencia de las telas, algunas fueron fáciles de obtener en la Nueva España, otras tantas eran importadas principalmente de Europa. Es así como los pintores novohispanos tuvieron a su alcance, una técnica muy usada en el viejo mundo y que les permitió una visión completamente distinta del uso de diversas técnicas para mejorar la obra.

Carrillo y Gariel dice: en el pie de la lámina que ilustra una tela con ligamento de tela de mantelillo, la denomina “lienzo exótico” y dice: “En caso de encontrarse en alguna obra de artistas mexicanos de la Colonia, lo que es sumamente raro, indica que dicha tela es de procedencia extranjera”. Por el uso poco frecuente de estos tejidos, se ha llegado a considerar que algunos cuadros anónimos de alta calidad podían ser de autores extranjeros.¹⁷¹

Las técnicas para facilitar la pintura siguieron presentándose durante el siglo XVII. Los pintores buscaron nuevas alternativas para representar sus imágenes religiosas. Las nuevas opciones que se mostraron, representaron a los pintores otras formas de color, brillo y consistencia, en el momento de pintar y utilizar las telas, pero sobre todo agilizaban las obras. El lino en la Nueva España fue escaso, posiblemente se cultivó en ciertos lugares privilegiados como conventos y tierras de encomiendas; sin embargo, la producción nunca fue suficiente para cubrir las necesidades de la población, es por ello que debieron recurrir a la importación. Asimismo, las ordenanzas del gremio de pintores señalaban claramente que en la realización de pintura sobre tela debería utilizarse lino nuevo de Castilla.¹⁷²

Los pintores tenían que preparar las telas para poder pintar en ellas, es así como previamente eran tratadas con aguacola, la cual tenía el objetivo de afinar y cerrar el poro, generando cierta firmeza en la tela, para que posteriormente fuera utilizada para recibir las bases de la preparación. En los gremios de pintura se le solicitaba al pintor, contratar un

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷² Roberto Alarcón Cedillo, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial, pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, Universidad Iberoamericana, México, 1994, p. 31.

carpintero para que elaborara el bastidor o soporte de la pintura. En este caso el artista iniciaba su proceso de pintura, al colocar la obra en algún soporte de madera, mientras que el carpintero acababa el trabajo solicitado.

En la Nueva España, las bases de preparación más comunes en pintura sobre tela fueron realizadas de almagre mezclado con cola animal y un poco de blanco de España como material de carga. Con ellos se evitaban contracciones y agrietamientos. En algunas obras se han encontrado el almagre mezclado con calcita, así como negro de carbón, empleados igualmente como material de carga.¹⁷³

Después de tener la preparación de la base se proseguía a iniciar la obra, generalmente se utilizaba negro de carbón diluido en agua o directamente, dependiendo de lo que se quisiera representar.

Desde la antigüedad los hombres primitivos comenzaron a plasmar su vida cotidiana y un simbolismo muy propio de su cultura, en piedras y muros de cavernas. Al pasar el tiempo y el perfeccionamiento de la pintura, los artistas fueron empleando otras alternativas, tal es el caso del papel, la lámina de cobre, madera, mosaico, etc.

Un elemento a utilizar para probar otras técnicas fue precisamente la tela, sujeta a la madera. Durante el virreinato está fue una técnica muy concurrida en la Nueva España.

De igual manera los pintores siguieron un procedimiento para poder representar sus obras en otros formatos, el cual fue la tela, para ello tuvieron que hacer los siguientes consejos de acuerdo con Cennini:

Sigue este procedimiento con tela: primero te conviene colocar bien extendida sobre el bastidor y clavarla por el derecho; luego clavar clavitos por todo el borde del bastidor, de forma que quede bien tensada en todos los puntos. Cuando hayas hecho esto, toma yeso apagado y un poco de almidón, o bien un poco de azúcar, y mezcla todo esto con la misma cola que empleaste para templar el yeso para la tabla; mézclalo muy bien; pero antes dale una mano de esta misma cola sin yeso a toda la superficie; y no importa que la cola no esté tan fuerte como la que se usa en para el yeso. Caliéntalo bien y da una mano por ambos lados, en el caso de que vayas a pintar sobre los dos, con un pincel de cerdas grueso y suave. Después coge la tela cuando esta seca: toma un cuchillo de filo plano y recto como una regla y plica con él el yeso sobre la tela, poniendo y quitando según convenga para igualar la superficie, como si rayeras. Cuando este seco, toma un cuchillo bien afilado y quita todos los nudos o impurezas de la tela; luego coge el carboncillo y dibuja sobre la tela de la misma forma que lo hacías sobre tabla y repásalo con aguada tinta.¹⁷⁴

De este modo los pintores tenían las recetas básicas para tratar primero la tela y la madera, antes de seguir con el procedimiento de la pintura.

Los pintores fueron creando sus propias técnicas de acuerdo con los diversos elementos naturales que cada vez iban descubriendo. Estas nuevas técnicas le permitieron al artista tener una visión más amplia y profesional, con ello nos deja claro que además de seguir los

¹⁷³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 201.

consejos de los grandes maestros y tratados de pintura, también fueron haciendo su propio estilo.

El dibujo

Una de las reglas principales que tenía que cumplir el pintor dentro de los gremios fue el manejo y conocimiento del dibujo, para que antes de iniciar con su pintura, el artista pudiera hacer bocetos de práctica. El dibujo es uno de los elementos indispensables en el desarrollo de la pintura; está relacionado con la perspectiva y el volumen de un personaje, figura y demás cuerpos que componen una obra. Si un pintor es buen dibujante, se le facilitará realizar cualquier composición en diversos formatos.

Lo cierto es que el hacer algunos dibujos, y cartones, derechamente pertenece a los pintores que están en el tercer grado, y ultimo de la pintura; porque estamos obligados a hacer cosas nuevas, apartándose en cuanto pudieren de no encontrarse con nada de lo hecho, no sólo de otros, pero de sí mismos. Y esto lo excusan de varios modos. Y así pidiéndoles una figura, o historia antigua o moderna, procuran enterarse de cómo se han de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros. Y con la idea fabrican un todo, y en papeles con carbón, con lápiz o pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones pertenecientes a la vida de aquella pintura que se les pide.¹⁷⁵

El cuerpo del ser humano es casi perfecto, es por ello por lo que el pintor tenía que cuidar los contornos, las siluetas, las propias facciones y rasgos de la cara, brazos y manos. Así mismo el artista tuvo que manejar perfectamente los drapeados de los ajuares y demás elementos importantes. El dibujo se convirtió en la forma de expresión del propio artista, a través de este el pintor plasmó sus sentimientos y lo más sobresaliente del momento. Su sensibilidad y percepción quedaron impresos en las líneas del dibujo. Para poder dibujar el artista necesita ser observador de su entorno. La observación es una de las cualidades que debe tener el artista.

Cuando se habla de precisión en el dibujo, en realidad se habla de cosas observadas con exactitud y dibujadas de la misma manera. Se intenta describir el tema al detalle y crear sobre la superficie plana de papel determinadas cualidades tridimensionales –volumen, consistencia y profundidad. La representación real no es el único criterio en el dibujo: cada artista tiene su forma individual de explicar lo que ve.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* en, https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consultado el 28 de agosto de 2018.

¹⁷⁶ John Henn, *Introducción a la Pintura y el Dibujo*, Sustaeta, 1992, p. 58.

La aplicación del dibujo sobre el lienzo o madera tiene que ver con el manejo de la geometría en cada una de las figuras que se representa. Los contornos sobresalen más en un cuerpo sombreado y se distinguen por su nivel de nitidez en las partes intercaladas entre la luz y la sombra. Los contornos en un cuerpo o en las figuras son más precisos y detallados cuando están más cerca del espectador.

Todas las partes de la obra que pueden estar cerca del ojo del espectador deben, en consecuencia, estar acabadas con gran aplicación, según los diversos planos de la misma; el primer plano, acabado de una manera neta y precisa; el siguiente, igualmente acabado, pero de manera más vaporosa, más confusa, o mejor dicho, menos precisa; y así sucesivamente según la distancia, atendiéndote a lo que se ha dicho más arriba de cómo los contornos van siendo menos duros y cómo van desapareciendo miembros, formas y colores.¹⁷⁷

El efecto que emiten los rayos del sol al momento de realizar una pintura es impresionante; la luz que entra por la ventana del artista puede reducir la sombra de este y agrandar el tamaño de los objetos o personajes que se quieran plasmar.

Uno de los objetivos principales que tiene que demostrar el artista en su pintura, es representar un cuerpo en relieve, de tal modo que pueda sobresalir de una superficie plana. Para llegar a ello, se tiene que lograr una distribución adecuada en claroscuro de las luces y las sombras.

La luz

La luz es un elemento indispensable en el desarrollo de la pintura. El artista debe de prever un sitio adecuado, que en este caso es el taller, en donde la iluminación juega un papel importante en el cuarto. La habitación debe estar con ventanas que permitan llegar los rayos del sol y así el artista tenga una visión completa para reflejar los personajes y los objetos, con cierto brillo natural. La luminosidad en las pinturas establece conexiones físicas y espirituales entre la obra y el espectador; existen algunas imágenes que parecen tan reales, gracias a los efectos de luz que el artista plasma.

La luz está implicada necesariamente como agente mediador entre aquello que se mira y el ojo que lo está mirando, aunque la conciencia de la luz como objeto de visión varíe en cada caso, según nuestro propio interés o nuestra imagen natural.¹⁷⁸

En diversas pinturas en donde aparecen personajes, figuras y paisajes, los artistas presentan el juego de luz y sombra. Al dibujar algún cuerpo cerca de otro, se puede observar la luminosidad en los ajueres de los personajes, pero a la vez, la sombra del

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 68.

¹⁷⁸ Paul Hills, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Akal, Madrid, 1995, p. 12.

cuerpo se refleja en el de la otra persona, plasmando en la pintura, los rayos de sol que atraviesan por la ventana.

Los pintores aplicaban técnicas muy precisas de colores; sabían usar las mezclas principales para brindar un acabado esencial, que proporcionará brillo y luminosidad.

De hecho, el pintor se despreocupa de los colores “normales” de los objetos para que la gama de tonos producidos por la iluminación del momento predomine sobre las estructuras menos variables de color local. Aparece así una luz natural para iluminar aproximadamente la mitad de cada objeto sólido y proyectar una larga sombra detrás de él, y al haber disminuido la insistencia en los colores locales, resulta imposible distinguir el punto en que la sombra del objeto termina y comienza la del suelo, por lo que los objetos se encuentran dentro, pero no separados, del *continuum* espacial.¹⁷⁹

Los rayos de luz que llegan a través del sol a la pintura, se convierten en destellos o esplendores que se esparcen en toda la obra, ocasionando luminosidad en toda la obra, resaltando luces y sombras en los cuerpos y figuras.

Al igual que existieron tratados para la pintura, también resaltaron los tratadistas de óptica del siglo XIII. Su objetivo principal fue medir los alcances que se tenían de la visión de acuerdo con la geometría, a través de un punto elemental.

Todos estaban de acuerdo en que la luz se propagaba en línea recta y que aquellos rayos que tienen alguna relación con la visión eran igualmente rectos, salvo aquellos reflejados por una superficie o refractados a su paso por un medio de una densidad diferente. De acuerdo con esto, la visión que se produce mediante los rayos reflejados o refractados era menos fiable que la que se producía mediante una visión directa- una geometría parcial con una explicación lógica, ya que las imágenes que se pueden ver en los espejos, o los palos que aparecen partidos allí donde pasan del aire al agua, pueden producir equívocos.¹⁸⁰

Para poder representar una pintura iluminada con brillo y colores precisos, el artista debe de hacer antes una cala de lo que reflejará en el fondo de la pintura y los personajes que participarán en dichos procesos, es por ello que los colores que elija para hacer su pintura, deben de estar en armonía con la luz y el ambiente en el que se desarrolle. Al dibujar algún tipo de arquitectura dentro de una pintura, el artista debe de considerar la dimensión con la que se quiere hacer, en este sentido este tipo de edificaciones produce sombra natural, por lo que los pintores marcaron muy preciso, este elemento claro/oscuro. Generalmente este tipo de construcciones son de colores neutros o no saturados y se distinguen fácilmente de los demás cuerpos, por los matices y el brillo que se emplee.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 20.

¿Cuáles son los factores objetivos o externos que nos hacen percibir la luz? El principal es la existencia de una luz dominante que procede de una fuente concentrada, que podría ser el sol, y la presencia de sombras nos ayudará a distinguir entre los objetos y la luz que los hace visibles.¹⁸¹

El reflejo de la luz en las pinturas fue más allá de una técnica de grandes maestros de la pintura, además de jugar con la luminosidad y la sombra, el sentido que tenían aquellas obras, en donde emanaban destellos de luz, tuvo que ver con la conexión espiritual entre el hombre y dios. La presencia de imágenes religiosas dentro de un marco cristiano reflejaba al ser divino y puro que representaban estos personajes ante la Iglesia.

Para lograr un efecto luminoso en los personajes, diversos artistas siguieron tratados antiguos de luz, los cuales mencionaban estrategias y técnicas que tenían que seguir los pintores para lograr grandes contrastes de colores, luz y sombras, resaltando con ello, personajes principales, escenas y fondos.

De lo más representativo de los tratados se encuentra la forma de cómo el artista debe de extender el color, de trabajar sobre él y como expandir la luminosidad. En este sentido los pintores tenían que aplicar tales técnicas de color para resaltar los cuerpos. Para que un personaje sobresaliera del otro, era indispensable un correcto manejo de los colores, sin perder de vista los símbolos y características representativas de cada icono. Es por ello por lo que aplicaban en el contorno del personaje, un color más oscuro, encima de un color base.

Si los tonos oscuros representan los hundidos de la superficie, los claros marcan los resaltes, y juntos crean el efecto de volumen propio del relieve.¹⁸²

La arquitectura pictórica está compuesta de colores neutros o no saturados que desprenden sombras por sí mismos, frente a los colores de las caras, orientadas de múltiples maneras, pero con una misma estructura, y que se diferencian mediante cambios de tono más que de matiz.¹⁸³

Una de las ventajas que se le presenta al pintor, es que la mayoría de los cuerpos están rodeados de sombra y luz.

Quiero, pintor, que acomodes la parte iluminada para que acabe en oscuro y que las partes umbrías vayan acabando en claro; esta regla aumentará el relieve de tus figuras.¹⁸⁴

¹⁸¹ Paul Hills, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Akal, Madrid, 1995. p. 13.

¹⁸² *Ibidem*, p. 28.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸⁴ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 2005, p. 86.

La luz del sol es tan especial para el pintor y para el espectador, ya que permite a este último poder distinguir los colores bajo su presencia. La ubicación del pintor dentro de su taller es de vital importancia, ya que debe de situarse en un punto en donde sus ojos estén enfocados entre la parte oscura y la parte luminosa del cuerpo que trata de representar.

Tres clases de luz iluminan los cuerpos opacos: el Sol, la ventana, el fuego. La segunda es universal, como ocurre en tiempo de niebla; la tercera es compuesta cuando el sol se encuentra en el horizonte, por la tarde o por la mañana.¹⁸⁵

De cómo pintar un rostro viejo al fresco:

Cuando quieras pintar el rostro de un viejo, conviene que sigas la técnica empleada para hacer uno joven; salvo que tu verdacho debe ser más oscuro, al igual que las encarnaciones (valiéndote de la técnica y práctica adquiridas con el joven), especialmente en manos, pies y busto. Pero que el viejo tenga el pelo y la barba canosa. Cuando lo hayas tocado de verdacho y de blanco con tu pincel puntiagudo de marta, pon en un pocillo blanco de san Juan y un poco de negro, mézclalos y, con un pincel romo de cerdas suaves y bien prietas, retoca el pelo y barba; haz entonces esta mezcla un poco más oscura y extiéndela en las zonas escondidas. Por último, toma un pincel puntiagudo de marta e ilumina los relieves de pelo y barba. Y con este color podrás pintar la piel de marta.¹⁸⁶

Las ordenanzas y tratados

Las reglas de arte que aplicaban los artistas durante en virreinato fueron muy precisas y directas. Los Gremios tenían la facultad de revisar las obras de los pintores y sobre todo hacer cumplir lo que dictaban las ordenanzas. Diversos pintores se dedicaron a la revisión de antiguos tratados de pintura, en ellos se dejaba muy claro, cómo debían de ejecutar las obras. En este sentido se tenía contemplado desde cómo obtener colores naturales, hasta saber pintar manos, rostros, pies y la complexión del cuerpo en sí. O de qué forma se pintan los rostros, las manos, los pies y todas las encarnaciones.

Una vez que hayas pintado todos los vestidos, árboles, construcciones y montañas, debes comenzar a pintar los rostros; para ello te conviene empezar de esta manera: toma un poco de tierra verde con un poco de albayalde bien templado y da dos manos extendidas sobre el rostro, las manos, los pies y las zonas desnudas. Este lecho de fondo es adecuado para rostros jóvenes de encarnación fresca, en los que tendrás que templar tanto el fondo como la piel con yema de huevo de gallina de cuidad, que suele ser más clara que la de los huevos de gallina de campo o aldea; estas últimas, por su rojez, son adecuadas para templar encarnaciones de viejos y pieles morenas.¹⁸⁷

Los consejos de arte que escribió Cennini sirvieron a muchos artistas a lo largo de los años para poder pintar y representar de una forma estructurada, aquellos cuerpos que de acuerdo con ciertas características iconográficas tenían que cumplir con un perfil preciso. En este sentido cada detalle que presentan las pinturas en los rostros y cuerpos, representan un seguimiento a algún tratado de pintura o a las tácticas de grandes maestros. Para lograr que un personaje tuviera rubor en las mejillas, se utilizaba el cinabrio mezclado de albayalde. Los detalles que marcan los pintores en los rostros de los personajes deben de ir acorde al tema principal, tristeza, alegría, celebración etc., es por ello que los rasgos

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 119.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 184.

de cada personaje son muy importantes para que el espectador pueda percibir el mensaje principal.

Para dibujar los ojos y la nariz, los pintores tenían que seguir un procedimiento.

Perfila los ojos con un trazo negro, con algunas pestañas (tal como es realmente el ojo), y las aletas de la nariz. Luego coge un poco de almagre oscuro, con una pizca de negro, y perfila los bordes de la nariz, los ojos, las pestañas, los cabellos, las manos, los pies y un poco todo en general.¹⁸⁸

Los artistas del virreinato se concretaron a realizar obras religiosas, con el único fin de fortalecer e inculcar la religión entre los indígenas y habitantes de la Nueva España.

Para lograr un mejor efecto en los personajes, de acuerdo a la proporción, algunos decidieron copiar las imágenes que venían de Europa, mientras que otros optaron por copiar de modelos reales a sus personajes.

¹⁸⁸ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 2005, p. 185.

CAPÍTULO 2

LAS REGLAS DEL ARTE DEL PINTOR BASILIO DE SALAZAR

Diversos pintores a través de los años, se han destacado por la manera en que desarrollan sus obras; sus habilidades con el pincel y la manera que emplean las técnicas de pintura son parte fundamental para apreciar una obra de arte. Las distintas representaciones artísticas se han diferenciado a lo largo de los años, cada pintor ha reflejado una gran importancia simbólica y estética para difundir el tema principal de la obra, con ello es que grandes artistas han destacado de los demás por las Reglas del Arte que han implementado en sus obras, mismas que le brindan un efecto especial, estilo y personalidad del pintor.

Para conocer las características principales del maestro Basilio de Salazar, es importante identificar su procedencia, así como su formación artística, la influencia que recibió y el estilo que imperó durante su desarrollo, así mismo es importante destacar los elementos iconográficos e iconológicos que sobresalen en todas sus obras, cada una refleja el pensamiento de la época, marcado por un pasado religioso y una ideología única.

Los detalles y características que dibuja en cada personaje, así como en la composición de la obra, el manejo de la luz, de las sombras, los colores que emplea, propios del estilo al que está representando en las obras, la perspectiva que plasma en sus temas, nos indican las reglas del arte que el maestro pintor representó en sus trabajos artísticos.

La apertura de talleres de pintura en la Nueva España, representó un impulso y soporte religioso para reforzar la fe cristiana, a través de imágenes religiosas. Los pintores que establecían dichos talleres, contaban con un prestigio definido y aprobado por los gremios de pintura y las ordenanzas, por lo que sus obras eran difundidas en los templos y conventos en todo el territorio de la Nueva España.

2.1 Basilio de Salazar y su formación como pintor



Fig. 45. Firma del pintor Basilio de Salazar; Fuente: <http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/440/05JIVTII.pdf?sequence=1>

Han existido diversas investigaciones relacionadas con la pintura virreinal de los tres siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, sólo se han conocidos trabajos importantes de Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Abelardo Carillo y Gariel, Guadalupe Victoria, entre otros. Aún falta mucho por descubrir e investigar, estilos, conceptos, formas, identidades ocultas en pinturas anónimas y de artistas no reconocidos. Diversos historiadores del arte se han inclinado a estudios del arte contemporáneo, dejando a un lado un importante legado histórico y artístico que ha representado el arte en la Nueva España.

El arte virreinal es tan extenso e importante, innumerables objetos de valor artístico se encuentran ocultos en diversos templos, museos y colecciones particulares, eso sin contar con el lamentable saqueo y robos del arte sacro. Es importante conocer las distintas etapas de desarrollo del arte virreinal, con el objetivo de identificar a los principales exponentes en la Nueva España.

Todos los escritores e historiadores del arte han escrito en relación con los grandes artistas de la Nueva España como Simón Pereyns, Andrés de la Concha, Baltasar Echave Orio, entre otros maestros del buen pincel. Sin embargo, a partir de la descripción de esos grandes artistas, nadie se ha atrevido a registrar nuevos pintores no tan distinguidos, pero con un repertorio pictórico de calidad.

Basilio de Salazar estuvo activo en la primera mitad del siglo XVII y pertenece a la cuarta generación de pintores en la Nueva España, por ser en este periodo cuando se registran más obras firmadas por él, aunque estuvo activo también en el primer tercio del siglo XVII; sin embargo, esas pinturas carecen de fecha. De este pintor se tienen registradas diversas obras en el centro del país y que sin duda sólo son algunas de su máxima colección. Este artista estuvo activo alrededor de 1610 a 1645 aproximadamente.

En su época fue llamado como un afamado pintor, lo cual nos indica del prestigio que tuvo en su momento al pintar diversas obras de carácter religioso y particular, como lo fue el caso del obispo Juan Pérez de la Serna.

Se tiene muy poca información sobre Basilio de Salazar, noticias tuyas no las hay en España; no lo registra el clásico *Diccionario* de Agustín Cean Bermúdez, ni el de las *Adicciones* que le escribiera el conde de la Viñaza.¹⁸⁹

A pesar de que no hay registros de este pintor según lo anterior citado, es posible que este artista haya pasado inadvertido por estos personajes. Hubo un momento en la Nueva España en que algunos artistas adquirieron mayor prestigio porque fueron pintores europeos radicados en el nuevo mundo, descendientes de importantes maestros.

Las obras de Basilio de Salazar reflejan dos periodos significativos para la historia del arte de la pintura, una de ellas es el manierismo, el cual inició a finales del siglo XVI como parte última del Renacimiento y se caracteriza por pintar las extremidades alargadas y el semblante es estilizado, los colores son fríos y el otro estilo que se refleja en sus últimas obras, pertenecen al barroco.

El término internacional del barroco describe el periodo cultural que comienza cerca de 1600 en Europa y continua, especialmente en España, Portugal y América Latina, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo dieciocho, cuando es sustituido por el neoclasicismo y otros estilos románicos. Con este uso, el término sirve tanto para indicar el lapso cronológico (de 1600 a 1750/1780), como para describir las formas artísticas dominantes del momento, caracterizadas por un estilo de composiciones orgánicas abiertas, dinámicas, coloridas, de gran escala y bien moldeadas con muchos elementos cuidadosamente entretrejidos para formar un todo unificado y envolvente.¹⁹⁰

Algunas de las noticias que se tienen en la Nueva España sobre el pintor Basilio de Salazar fueron a cargo del cronista franciscano fray Agustín de Ventacourt, el cual, en su *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*, menciona algunas de sus obras.

Entre las obras importantes que sobresalieron de Basilio de Salazar, se encuentra una, la cual se ubicó en la antigua iglesia de San Francisco en la ciudad de México. He aquí lo que escribió Vetancourt:

La iglesia tiene un hermoso retablo dorado en el altar mayor, de obra mosaico (*sic*) y cortina, con diez y seis santos de talla entera que entre las columnas le acompañan, tableros de mano del afamado Basilio, de los misterios de Cristo y de su madre; en medio está una hermosa imagen de N.P.S.

¹⁸⁹ Xavier Moyssén, *La Pintura Virreinal en la Obra de Francisco de la Maza*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 41, UNAM, México, 1972, p. 50.

¹⁹⁰ Marcus Burke, *Pintura y Escultura en la Nueva España*, El Barroco, Grupo Azabache, México, 1992, pp, 1920.

Francisco y otra más arriba de la Concepción de Nuestra Señora y un Santo Cristo en el tercer cuerpo.¹⁹¹

Basilio de Salazar se distinguió por ser un excelente retratista y prueba de ello retrató al Obispo Pérez de la Serna, importante religioso que había lanzado un edicto en contra de todos aquellos pintores que hicieran pinturas con temas apócrifos fuera de la realidad y que significara un desprestigio a la Iglesia. Es por ello un asombro que Basilio de Salazar haya pintado su retrato, sabiendo de las exigencias y el estilo propio que le gustaba a este religioso. No creo que cualquier artista se hubiera atrevido a pintar a un personaje de esa magnitud y características, con lo cual se puede deducir que Basilio lo retrato con su completo consentimiento.

Al mencionar lo que escribió Ventancourt anteriormente, nos indica que Basilio de Salazar pudo haber entrado a la Nueva España, directamente a la ciudad de México, ya que sus obras estuvieron decorando el retablo dorado en el altar mayor, uno de los principales conventos franciscanos en la Nueva España y el cual fue sede principal de la Orden franciscana, luego de su llegada para la Evangelización en las nuevas tierras.

Después en Texcoco, el convento de San Francisco fue una de las edificaciones más antiguas siendo además la sede de la primera escuela de artes y oficios que existió en la Nueva España.¹⁹²

Al ser este sitio la primera escuela de artes nos refiere que aquellos que estuvieron desarrollando obras para este convento durante el siglo XVI y XVII, debieron ser maestros procedentes de Europa, quienes traían las reglas del arte de los más prestigiados maestros y que vinieron a apoyar el proceso evangélico a través de sus imágenes y desde luego, a crear sus propios talleres para replicar esas técnicas básicas en la pintura. Es por ello la gran importancia histórica y religiosa que representó este convento franciscano en la Ciudad de México durante la época virreinal.

El edificio, que corresponde a mediados del siglo XVI, no parece haber ofrecido gran importancia, pues fue reconstruido por fray Francisco de Gamboa, que había llegado a México en 1568, tomó el hábito antes de 1570 y murió en 1604. Su techumbre estaba formada por un alfarje cubierto de plomo y el gran retablo ostentaba pinturas debidas a Basilio de Salazar.¹⁹³

¹⁹¹ Xavier Moyssén, *La Pintura Virreinal en la Obra de Francisco de la Maza*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 41, UNAM, México, 1972, p. 51.

¹⁹² Fernando Saldaña Benítez, *El Convento de San Francisco de la Ciudad de México*, en <<http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2013/01/el-convento-de-san-francisco-de-la.html>>, consultado el día 03 de septiembre de 2018.

¹⁹³ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 41.

Una de las figuras eclesiásticas del obispado de México que ha sido objeto de mención, es el Ilmo. Sr. D. Juan Pérez de la Serna, quien durante su periodo se distinguió por su caridad y su buen servicio a los templos y la moralidad de sus sacerdotes, así como la reforma de las buenas costumbres. Esto originó el descontento y la desavenencia entre él y la potestad civil. Sin embargo, después de un siglo de conquista, las diferencias de castas comenzaron a surgir, el rechazo a los indígenas fue evidente. Pérez de la Serna fue presentado el 18 de enero de 1613; visitó su Arzobispado en el que se fundaron 15 conventos, templos, hospitales y ermitas; en la mayor parte de ellos puso la primera piedra y se gastaron en estos edificios y dotes, dos millones, doscientos veinte y siete mil ducados.¹⁹⁴

Desde el momento en que Pérez de la Serna tomó posesión como Arzobispo, se iniciaron grandes obras arquitectónicas, con ello se debieron hacer cientos de obras religiosas para adornar los murales de templos y con el único objetivo de reforzar la fe cristiana. En estas tantas obras contratadas por Pérez de la Serna, no dudo que haya estado presente Basilio de Salazar para llevar a cabo extraordinarias obras religiosas para distintos templos de la orden franciscana como se han representado en su pintura.

Triste es decirlo, pero el deber lo ordena: los religiosos mismos no eran ya aquellos varones esclarecidos, modelos de piedad y desinterés, de abnegación sublime, de caridad evangélica. Comprendían el poderoso ascendiente que sobresale la raza indígena, tenían, y que esta raza formaba la gran mayoría del país; se consideraban, por eso mismo, superiores a todos y creían que debía rendírseles cumplidos homenajes; en una palabra, que debían ser ellos los árbitros de la suerte del país y debían ser consultados en todo y respetada su voluntad.¹⁹⁵

Las exigencias de este Arzobispo y su rechazo hacia los indígenas o criollos fueron latentes, por lo que es sorprendente que Basilio de Salazar haya hecho un retrato de él; al elaborar su pintura, nos habla de las habilidades que tenía Basilio al pintar rostros, experiencia previa que tuvo antes de retratar a este personaje de la iglesia, y seguramente fue peninsular.

El cuadro no estaba fechado y no se sabe, por consiguiente, si el artista lo pintó directamente ante el modelo, o si lo hizo *a posteriori* según costumbre; es decir si lo realizó entre 1613 y 1625, años del gobierno episcopal de Pérez de la Serna, o cuando éste había

¹⁹⁴ Jesús Flores Romero, *Iconografía Colonial*, Secretaria de Educación Pública e Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1940, p. 165.

¹⁹⁵ Arquidiócesis Primada de México, *Catedral Metropolitana de México*, en <www.catedralmetropolitanademexico.mx>, consultado el 05 de septiembre de 2018.

dejado su alta investidura. Carrillo y Gariel sitúa la fecha hacia 1614, para Toussaint en cambio, fue pintado después de 1625.¹⁹⁶

El Arzobispo Juan Pérez de la Serna murió en el año de 1631, por lo que el período de su actividad en la Nueva España fue de 1613 a 1631. Entonces sí Basilio de Salazar estuvo activo en la primera mitad del siglo XVII, la hipótesis es que lo haya retratado para 1620, periodo en el que sobresale la cuarta generación de pintores en la Nueva España y de la cual se conoce el inicio y florecimiento del artista Basilio de Salazar.

La historia del retrato en España data desde la Edad Media, la cual se fue enriqueciendo con la aparición de distintos grupos sociales que formaron parte importante durante cierto periodo en particular. Por lo que el artista al elaborar un retrato gozaba de buen conocimiento de las técnicas previamente para poder realizarlo. Basilio de Salazar contaba con esas reglas del arte que dictaban cómo elaborar rostros, sobre todo de personajes importantes para la Iglesia.

Otros testimonios del siglo XVII redundan en la idea que se trataba de un género restringido. Así Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua Castellana* publicado en 1611, define retrato como la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya esfinge y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros.¹⁹⁷

Si a partir del año de 1613 Pérez de la Serna comenzó con la construcción de edificaciones de templos, no pudo en seguida pintar Basilio de Salazar a este personaje, se debió tardar aproximadamente de 6 a 7 años para que los templos estuvieran acordes para recibir las imágenes religiosas. A Pérez de la Serna realmente le molestaba y le inquietaba que se pintaran imágenes apócrifas que se basaran en leyendas mal fundamentadas, por lo que recurrió a lo estipulado en el Concilio de Trento.

La situación que tanto le alarmó es la que en seguida se transcribe:

Se pintan historias apócrifas y en otras mentirosas, y que la disolución y licencia de los pintores había llegado a tanto, que hacían retratos de amancebadas y devotos, disimulándolos con insignias de santos y santas, teniéndolas en esta forma en sus casas y aposentos [...] (por lo cual dispuso mediante un edicto) que todas las imágenes sagradas se registrasen, y que para adelante no se pudieran tener sin que un pintor de práctica y experiencia las aprobase, y que esta aprobación y examen se hiciese de balde; y habiendo comenzado a descubrirse muchas imágenes indecentes a petición de un pintor malo que ha dado en hacer pinturas ridículas y de poca autoridad, como de un Niño Jesús caballero sobre un cordero, corriendo con una veletilla de niños en una mano, y un pájaro atado de una cuerda en otra, y otras a este tono [...].¹⁹⁸

¹⁹⁶ Xavier Moyssén, "La Pintura Virreinal en la Obra de Francisco de la Maza". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 41, UNAM, México, 1972, p. 52.

¹⁹⁷ Javier Portus Pérez, *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Editorial Museo del Prado, Madrid, 2004, p. 43.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 53.

Además de la obra del retrato de Pérez de la Serna a Basilio de Salazar se le conocen otras obras de interés, una de ellas y de la cual no ha sido mencionada por los historiadores del arte de México, es sin duda la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, ubicada en el convento franciscano de San Luis Potosí. Esta obra es reconocida por Salvador Gómez Eichelmann, Francisco Cossío y Rafael Morales Bocardo, éste último describe a la pintura como una de las más representativas y antiguas posiblemente de todo el estado. Esta pintura no está fechada pero sí firmada por el pintor.

A pesar que Basilio de Salazar plasma en la gran mayoría de sus obras temas franciscanos, se distingue por la forma de acentuar los rostros, su técnica de pintar distinta a los demás, nos indica que este artista se adentró a la Nueva España con los conocimientos y teorías aprendidas en Europa, plasmó su toque personal en cada obra y se pueden observar cómo cambió del estilo manierista al barroco.

Con el paso del tiempo, los religiosos fueron estableciendo otras escuelas similares de arte conforme a lo que dictaba la Corona española, sin embargo, las tendencias estéticas fueron heredadas de los movimientos renacentista y manierista, de manera un tanto tardía, es por ello que se puede observar este estilo en las obras de Basilio de Salazar. Los pintores iniciaban el oficio muy jóvenes, a los doce años comenzaban como aprendices en los talleres de los maestros y al adquirir los conocimientos y las reglas de arte, estaban listos para abrir su taller. Un aprendiz que iniciaba teniendo más de quince años, se consideraba una edad tardía dentro de las costumbres de la época. Una de las hipótesis planteadas es que si Basilio de Salazar ingresó a la Nueva España, es porque tuvo un aprendizaje previo y le fue encomendado el apoyo a la Iglesia para reforzar la evangelización con las pinturas religiosas o bien quiso probar suerte como pintor en las nuevas tierras, con ello nos podría indicar que estableció su taller en la ciudad de México y fue perfeccionando su estilo y la tendencia de la época, ya estando en el territorio conquistado, además viviendo cerca del convento de San Francisco. Al tener indicios que pintó dentro del convento franciscano de la ciudad de México, es preciso que los mismos franciscanos le solicitaran obras para otros templos de la orden dentro del territorio.

Las reglas de la época dictaban en no hacer obras apócrifas o copias de otras, las enseñanzas bíblicas eran las mismas, sin embargo, cada pintor debía de generar su propio estilo e idea de la imagería religiosa.

Al igual que Leonardo, Possini opina que el pintor debe de ser original.

Sea cual fuere el sitio de donde tomó sus temas, jamás tomó prestado de otros artistas, no tuvo discípulos, no tuvo tampoco maestros; trabajó solo en su estudio. Toma sus clases con la Antigüedad clásica, mide las proporciones de los “hermosos antiguos”, mas no para trasponerlas a sus cuadros, sino para impregnarse de ellas. El pintor se hace hábil observando las cosas más que fatigándose en copiarlas.¹⁹⁹

Las exigencias de Juan Pérez de la Serna fueron tan evidentes en los temas relacionados al pintar imágenes sagradas, que, mediante un edicto, exigió que no se podían hacer trabajos de pintura, sin que tuviera la aprobación de un pintor en práctica y su experiencia los respaldase. Ante esta situación Pérez de la Serna eligió a Baltasar Echave Orio para que examinara las obras.

El arzobispo le dirigió entonces una carta, fechada el 20 de julio de 1619, donde le dice cuáles son las características que debe tener la imaginería sagrada. La respuesta de Echave Orio es una pieza clave para la comprensión del quehacer plástico novohispano:

[...] digo que la sagrada imaginería que la iglesia católica tiene recibida como una de las principales cosas que sustentan nuestra santa fe con aprobación de tantos milagros como se sabe, conviene que entre otras cosas tenga dos partes muy esenciales sin las cuales esta mandado por el santo concilio que no se use de ella. La primera pertenece a la misma arte que no se haga alguna de Nuestro Señor y Nuestra Señora, ni santos con desproporción y fealdad notable por no saber el dibujo y delineado de dicha pintura. La segunda parte y tangencial es que sea decente, devota y de santa y pía consideración, sin que se mezcle lo profano con lo devoto en caso que la historia que se pintare no lo pidiese, las cuales se deben pintar y representar por la misma pintura, con la verdad que pasaron o con piadosa y devota consideración con que pudieron pasar, dándoles las insignias y atributos que les pertenecen, sin variar ni trocar cosas impropias de la naturaleza y de la historia y santos.²⁰⁰

Al nombrar Pérez de la Serna al pintor Baltasar de Echave Orio para convertirse en examinador y aprobador de las obras religiosas, es preciso que haya trabajado muy de cerca con Basilio de Salazar y más al hacer el retrato de este arzobispo al igual que las diversas obras que le habrían encomendado a Basilio realizar. Existe la hipótesis que en este periodo Basilio de Salazar haya reforzado su técnica y estilo de pintar al estar muy vinculado con Baltasar de Echave Orio.

Derivado de un análisis del contexto histórico, en el cual se desarrollaron los acontecimientos más cercanos a la vida y obras de Basilio de Salazar, se han generado diversas hipótesis para determinar una fecha aproximada de la llegada de este pintor, así como el contexto, en las que se desarrollaron las distintas pinturas y tendencias que se

¹⁹⁹ Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 144.

²⁰⁰ Virginia Torregrosa Álvarez, *Pintores indígenas en la ciudad de México*, en <<https://docplayer.es/15020153-Pintores-indigenas-en-la-ciudad-de-mexico.html>>, consultado el 07 de septiembre de 2018.

.....
siguieron en este período. Desde los inicios de la construcción del convento franciscano de la ciudad de México, mismo que inició la colocación de la primera piedra, hacia el año de 1525, añadiendo a esta importante fecha, tenemos el periodo de mandato del Arzobispo Pérez de la Serna, el cual estuvo activo del 1613 al 1630.

Si se analizan las pinturas que están fechadas por Basilio de Salazar, contamos con las obras de *Jesús recogiendo sus vestiduras* con fecha de 1636, ubicado en la Diócesis de Málaga, España, *La Inmaculada Concepción*, misma que fue pintada en 1637, ubicada en el actual Museo Regional de Querétaro y su última pintura con fecha de 1645, denominada *La Misa de San Gregorio*, ubicada en el oratorio de San Felipe Neri, León, Guanajuato. Así mismo es importante mencionar la obra de *San Francisco impartiendo las reglas*, la cual no está fechada, pero se presume pueda ser la más antigua en San Luis Potosí. Con ello es importante resaltar que el actual templo de San Francisco de la ciudad anteriormente citada, inició su edificación hacia el año de 1591, por lo que se plantea una hipótesis probable de que Basilio de Salazar pudo haber ingresado a la Nueva España alrededor del año 1610, si consideramos los años que se cuentan anteriormente para formarse como aprendiz, llegaría como maestro pintor, teniendo su primera obra artística para embellecer el convento de San Francisco en la Ciudad de México, alrededor de 1613 a 1615, periodo en el cual se hayan reforzado sus técnicas de pintura, en el taller del maestro Baltasar de Echave Orio, radicado en la Nueva España, desde finales del siglo XVI. Al observar la calidad estética que tenían esas pinturas exhibidas en los retablos en la Ciudad de México, es preciso que el Arzobispo Pérez de la Serna lo haya llamado para elaborar su retrato, por lo que existe la hipótesis que lo haya pintado alrededor del 1620.

Posterior a esta fecha tenemos un desarrollo muy notable en la Ciudad de México, al construir las principales edificaciones religiosas y civiles, por lo que el desarrollo de pintura debió de generarse con rapidez.

Para 1625 la Plaza Mayor tenía ya las dimensiones y los edificios que hoy conocemos: “los portales o arcadas bajo las cuales se puede andar en tiempos de lluvias, sin mojarse”. Enfrente el Palacio del virrey, que llena casi todo lo largo del mercado con sus paredes, y los jardines de su dependencia. Y en un extremo del Palacio “la principal cárcel de la ciudad, edificada de buena mampostería”. Dos edificios muy importantes cerraban el cuadrángulo: La Catedral, al norte, y el Ayuntamiento al sur.²⁰¹

²⁰¹ María del Consuelo Maquiavar, *op. cit.*, p. 23.

Es importante mencionar el entorno arquitectónico y la estructura urbanística que estaba adquiriendo la ciudad, con ello se logra visualizar el ambiente en el cual Basilio de Salazar desarrollaba su obra.

Si señalamos otra fecha importante del nacimiento del Fray Agustín de Vetancourt que fue en 1630, podemos determinar que dentro de sus escritos donde se le menciona como afamado pintor, es posible que haya conocido hasta la última pintura correspondiente al periodo de 1645, misma que se considera una verdadera obra de este pintor, llamada la *Misa de San Gregorio*.

Así mismo otra hipótesis relevante es que si Basilio ingresó alrededor de 1610 a la Nueva España, pudo haber pintado a San Francisco Impartiendo las reglas alrededor del 1615 por encargo, así como lo da a conocer Rafael Morales Bocardo:

Una inscripción ilegible nos deja saber que el cuadro se hizo a una devoción de alguien y que se puso en una capilla, sin que podamos precisar quien es uno ni cual es otra.²⁰²

Esta información nos plantea otra hipótesis, de que Basilio se trasladó a la Ciudad de San Luis Potosí para pintar esta devoción y con ello adornar una de las capillas del convento franciscano.

Al contar con estos elementos históricos se determina de acuerdo a la hipótesis de que Basilio de Salazar tuvo su propio taller y sus obras más representativas fueron dedicadas a los franciscanos; sin embargo, también pinta diversas obras de Jesús, en las cuales se deja ver como un gran maestro al pintar los detalles de sufrimiento de este personaje, con una importante simbología religiosa, al igual que se destacó como retratista. Debido a la cercanía que tuvo con el pintor Baltasar de Echave Orio, en su calidad de maestro examinador en el periodo del arzobispo Juan Pérez de la Serna, es preciso que, en esta etapa, Basilio de Salazar trabajará junto con él, mejorando y perfeccionando su estilo y enseñanzas adquiridas en Europa.

Entre las distintas obras de Basilio de Salazar se encuentran algunas que son de su autoría pero que no presentan fecha y otras tantas que si se determina su tiempo de elaboración. La pintura *Cristo en la Cruz*, al igual que la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, no viene la fecha en que fue pintada, pero de acuerdo a sus detalles estéticos, se presume que son manieristas, por lo tanto, la hipótesis es que la primera pintura mencionada fue realizada alrededor de 1620 y la segunda, alrededor de 1615.

²⁰² Rafael Morales Bocardo, *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí Casa Capitular de la Provincia de Zacatecas*, Editorial Archivo Histórico del Estado, Primera edición, San Luis Potosí, 1997, pp. 458-459.

Del mismo Basilio de Salazar aparece otra obra registrada en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, esta tiene firma, pero no fecha, pero se aprecia una obra de mediana calidad, debido a los arcángeles que aparecen en la pintura. Esta obra es *Éxtasis de San Francisco* y también presenta elementos del manierismo tardío, con elementos característicos del barroco, por lo que la hipótesis es que se pintó alrededor de 1630. A continuación se muestra un cuadro con la cronología de las obras de Basilio de Salazar, así como las diversas fechas, desde su probable llegada a la Nueva España y el estilo de pintura que fue desarrollando, desde los primeros años del siglo XVII.

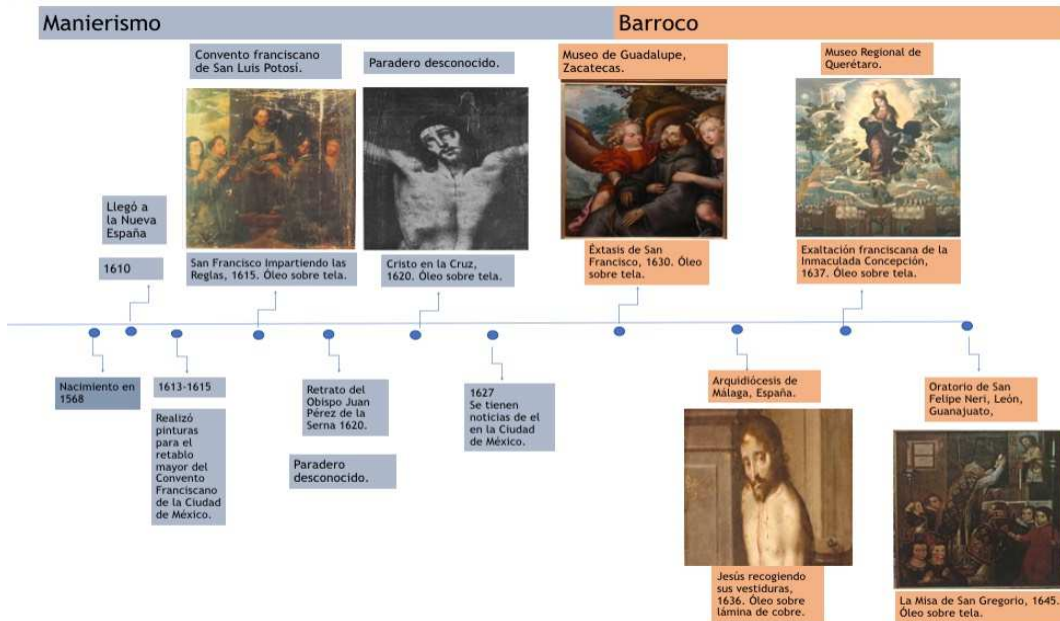


Fig. 46 Cronología de las obras del pintor Basilio de Salazar, por Mayra Denise Govea Tello.

Dentro del proceso de investigación se logró detectar una pintura firmada y con fecha de 1636, ubicada en la Arquidiócesis de Málaga, España; esta obra representa a *Jesús recogiendo sus vestiduras*, en un formato distinto del óleo sobre cobre en pequeño formato. Posterior a esta pintura se tiene contemplado la obra *Exaltación Franciscana de la Inmaculada Concepción*, esta obra actualmente se encuentra en el Museo Regional de Querétaro. Por las características de la obra y por la fecha inscrita de 1637, se determina que Basilio de Salazar tuvo un cambio en su forma de pintar: es de estilo Barroco. Esta obra también se encuentra en un convento franciscano, por lo que hasta ahora lo referido, es

que este artista pintó en su mayoría para esta orden. La última pintura registrada bajo el nombre de Basilio de Salazar es la obra de la *Misa de San Gregorio*, de fecha de 1645.



Fig. 47. Detalle de las jóvenes donantes en la pintura de la Misa de San Gregorio 1645, del pintor Basilio de Salazar; Fuente: <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/1054/1041>



Fig. 48. Detalle de los jóvenes donantes en la pintura de la Misa de San Gregorio 1645, del pintor Basilio de Salazar; Fuente: <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/1054/1041>

En esta obra se puede observar un desarrollo del pintor en cuanto al retrato y colores, ya con un estilo completamente distinto a lo que conocíamos anteriormente. De esta pintura llama la atención los retratos de jovencitos que aparecen en el cuadro, por lo que nos induce a pensar que son los donantes que solicitaron su trabajo por encargo, fueron obras de patronazgo.

Tanto la obra *Virgen de la Candelaria*, ubicada actualmente en la capilla de Aranzazú y la obra *San Diego de Alcalá*, pintura que anteriormente se encontraba en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas y que actualmente se desconoce su paradero, son obras atribuidas al pintor, sin embargo, en este capítulo no se discutirá si son obra de Basilio de Salazar.

El pintor Basilio de Salazar estuvo activo desde su llegada a la Ciudad de México, aunque se tiene poca información sobre este pintor, pero gracias a documentos que se han encontrado en los Archivos Notariales de la ciudad de México, se tienen noticias de él en 1627, en dónde se le menciona como maestro pintor y que radicaba en dicha ciudad, vecino de la calle San Juan. Si nos adentramos a la ubicación de esta calle durante el periodo

colonial, se sabe que esta fue nombrada por el Colegio de San Juan de Letrán y que estaba ubicada a la altura de lo que hoy conocemos como las calles de Madero y Venustiano Carranza, por lo tanto, estaba muy cerca del convento franciscano, en el cual elaboraría algunas obras para el retablo mayor. Por lo tanto, describo los documentos encontrados en el Catálogo notarial de la Ciudad de México.

Datos del documento:

1627/04/27
 Escribano Titular: Pérez de Rivera, Juan.
 Lugar: México.
 Asunto: Obligación de pago.
 Notaría: 497
 Volumen:3362
 Foliación 1: 39v/40
 Foliación 2: (434v/435).

Resumen

Basilio de Salazar, maestro del arte de la pintura, como principal deudor y Tomás Vázquez, maestro del arte de la seda, como su fiador, vecinos de mancomún, se obligan a pagar al bachiller Blas Sánchez de Vega, vecino, 100 pesos de oro común, en reales, los cuales debe el principal por otros tantos que a su ruego y por hacerle buena obra le presta y recibe ahora, de lo que da fe el escribano. Plazo: en dos meses y medio, con las costas de la cobranza. Firmaron. Testigos: don Julián Lobete, el capitán Diego de Quirós y Melchor de Robles, vecinos. (Al margen: “derechos, 2 reales, no más, doy fe”).²⁰³

Datos del documento

1627/10/05
 Escribano Titular: Pérez de Rivera, Juan.
 Lugar: México.
 Asunto: Obligación de pago.
 Notaría: 497
 Vol. 3362, bis I, f. 486 v.

Resumen:

Basilio de Salazar, maestro del arte de la pintura, vecino en la calle de San Juan, se obliga a pagar a don Juan de Vera, vecino, 101 pesos de oro común, que los valieron 20 piezas de mitanes negros y blancos, a precio de 18 pesos reales pieza, y 7 pares de medias de seda de Nápoles, a 8 pesos par, que hacen la cantidad, de lo que se da por entregado. Plazo: en seis meses, con las costas de la cobranza. Firmó. Testigos: Juan de Rivera, Juan

²⁰³ En <<http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/>>, consultado el 15 de agosto 2018.

de Cabrera y Juan Ignacio, vecinos.

(Al margen: “sin derechos, 2 reales, no más, doy fe”).²⁰⁴

Con el desarrollo del contexto histórico en la Nueva España, de los principales protagonistas en la historia eclesiástica, arquitectónica y artística, así como los estilos de pintura, se lograron identificar fechas importantes, que determinan la cronología de las diversas pinturas que no estaban fechadas, colocando a Basilio de Salazar, en una pieza sobresaliente para la historia del arte virreinal en México, al estar vinculado con personajes importantes del ámbito religioso y artístico como lo fue el maestro Baltasar de Echave Orio y Juan Pérez de la Serna.

Esta investigación concentra todas las obras encontradas que pertenecen a la autoría de Basilio de Salazar, así como aquellas que son atribuidas, por lo que, por primera vez, se reúne la colección de este pintor, así como su análisis e interpretación iconográfica.

2.2 El taller del pintor Basilio de Salazar

Para poder identificar el taller de Basilio de Salazar es importante analizar cada detalle de las obras firmadas y reconocidas por este autor, así como aquellas pinturas anónimas o atribuidas a este artista, los materiales que se utilizaron, así como la técnica empleada en cada obra y los elementos de las reglas del arte que este artista implementó.

Derivado del trabajo que realizó Basilio de Salazar para los franciscanos y aquellas pinturas de retratos que hizo para personajes importante dentro de la Iglesia, es claro que este pintor tuvo su taller, en el cual debieron de apoyar algunos aprendices para la manufactura de sus obras, para elaborar los personajes terciarios o elementos en las pinturas, ya que dista mucho el esmero de los rostros, los detalles de los ajuares y los elementos que los adornan, a aquellos que pasan a un segundo término que presentan una calidad media.

En este apartado se analizará cada detalle de los personajes principales, secundarios y terciarios, como expresiones, rasgos, forma de pintar manos, pies, cara, ojos, cabellos, orejas, ajuares, entre otros elementos importantes para identificar el taller de este pintor. Al tener este análisis se podrá determinar los constantes elementos que este maestro manejaba en cada una de las obras. Con este estudio se determinará la correcta aplicación de las ordenanzas y de los gremios de pintores, al seguir unas reglas muy determinadas para poder realizar obras religiosas, pero sobre todo verificar hasta donde los aprendices tenían la posibilidad de contribuir para que una obra estuviera terminada, sobre todo porque

²⁰⁴ *Ídem.*

en los temas religiosos era muy importante tener un orden y no pintar cosas que desvirtuaran la fe y la creencia hacia la iglesia católica, es por ello que los veedores se encargaban de vigilar y revisar el correcto cumplimiento de la ordenanzas en estos temas importantes de la Nueva España.

Los pintores que tenían talleres en la Nueva España necesitaban tener todas las herramientas, elementos y materiales necesarios para llevar a cabo sus obras, de acuerdo con las reglas del arte de la época, es por ello que tuvieron que usar algunos materiales que se encontraban en la región, pero sin perder las enseñanzas y los conocimientos adquiridos con sus maestros. Una característica que se aprecia y distingue en las obras de Basilio de Salazar es el uso del óleo sobre tela para representar las imágenes religiosas, esta es una de las principales técnicas y reglas del arte que Basilio implementa en cada pintura, sin embargo con el nuevo hallazgo de la pintura de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, ubicada en Málaga, España, se da a conocer un nuevo formato de pintura, este se caracteriza por ser óleo sobre cobre, cuyas medidas son: 0:42 x 0.30 m.

Durante la primera mitad del siglo XVII siguió siendo una técnica relativamente rara practicada por algunos de los mejores maestros capitalinos para mecenas cultos, pero en el siglo XVIII casi no hubo artista que no pintara sobre cobre. Luis Juárez, Baltasar de Echave Ibía y Alonso López de Herrera son los principales autores de pinturas sobre cobre en la Nueva España de la primera mitad del siglo XVII. Entre otras cosas, estas obras manifiestan la influencia de la pintura flamenca en el virreinato.²⁰⁵

Así como llegaron a la Nueva España grabados religiosos, también lo hicieron las pinturas al óleo sobre lámina de cobre, con la finalidad de que los maestros pudieran conocer los temas religiosos y así poder interpretar su propio estilo y obras. Algunos pintores españoles o novohispanos utilizaron esta técnica y se basaron principalmente en laminillas flamencas. Aunque la producción de pintura en cobre en España parece haber sido menor a la flamenca y a la italiana, la categoría de imágenes religiosas con iconografía fija, como es el caso de vírgenes de diferentes advocaciones, parece constituir una excepción. También obras de este tipo en cobre encontraron un camino hacia el Nuevo Mundo. Estos cuadritos servían para difundir el culto y probablemente eran requeridos por peninsulares como recuerdos de sus tierras.²⁰⁶

²⁰⁵ Clara Bargellini, *La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú*, en <<http://www.redalyc.org/pdf/369/36907405.pdf>>, consultado el 15 de septiembre de 2018.

²⁰⁶ *Idem*.

La forma en la que los pintores trabajaban y preparaban sus soportes variaban, según la región de donde provenían, es por ello por lo que fue difícil encontrar las materias primas que había en Europa, ya en el nuevo mundo.

Los oficios en la Nueva España fueron muy respetados por los diversos artistas, cada función a realizar se necesitaba de la persona especializada en el tema. En el caso de los soportes tabulares para sujetar la tela a la madera, fue trabajo completamente del carpintero o del ensamblador, incrustando las mariposas o demás piezas para sujetar los tablones.

La preparación de la pintura era exclusividad del pintor, por lo que no tenía que inmiscuirse en los trabajos de carpintería. En algunas ocasiones el maestro en su taller destinaba las tareas de preparación del color a los aprendices, mismos que tenían que tener los conocimientos básicos de la pintura y las tonalidades que se podrían obtener al mezclar ciertos elementos naturales. Las telas eran preparadas con agua y harina hasta formar una pasta, al cual se le añadía miel para mantenerse elástica y para finalizar su manufactura se le mezclaba una preparación de almagre al aceite.

No obstante, hay subdivisiones en cada rama y los pintores formaban cuatro grupos: por ello se ordena que "el día de año nuevo se junten y elijan dos alcaldes y Veedores que sean sabios en todas las cuatro artes de pintores", que parecen corresponder a las siguientes: pintor sobre madera y sobre lienzo, pintor de fresco, pintor de sargas y pintor del dorado.²⁰⁷

Dentro de las Reglas del Arte de Basilio de Salazar es importante mencionar los colores de la paleta del pintor. Los materiales empleados eran completamente naturales, mismos que eran encontrados en tierras de la Nueva España. Para determinar los materiales naturales implementados en cada una de las obras, partiremos de la identificación de los colores principales que son usados.

En la mayoría de sus obras Basilio de Salazar utiliza los colores amarillos, azules, rojos, verdes, naranjas, grises, blancos, cafés, negros y rosas, con base a estos, se logra determinar los materiales utilizados para obtener dichos colores. Estos colores tanto básicos como secundarios, son los acostumbrados de acuerdo con los tratados de pintura, por lo que seguían sus lineamientos fielmente.

Los materiales que utilizó Basilio de Salazar para obtener los colores anteriormente mencionados son los siguientes: Para el amarillo, se utilizó el palo de brasil, flor de matlaxihuitl, xiuhquilitzahuac y la semilla de achiote, xochipalli y todos esos a su vez mezclados con el nitro en agua se formaban los naranjas, mezclando el arsénico con el

²⁰⁷ Abelardo Carrillo y Gariel, *Imaginería Popular Novoespañola*, Ediciones Mexicanas, México, 1950, pp. 26-27.

azufre, para obtener el color rojo, fue revolviendo el azarcón con el óxido de hierro, para el verde fue el cardenillo, para los azules se usó el añil, para el blanco se aplicó el albayale o blanco de plomo, principalmente y el palo de Campeche para obtener tintas rojas, violetas, azules o verdes. Otro elemento característico dentro de sus reglas es la que los colores de la pintura al óleo, como en todas sus obras que se presentan, se preparaban moliéndolos con aceites de linaza o nuez y para conservar la viveza de los colores, se preparaba un barniz elaborado de aceite de chía.

Una vez que contaba con la madera preparada por el carpintero y la tela sujeta a la misma, se elaboraba la mezcla de los colores primarios y secundarios para obtener la paleta del pintor. Siempre se debió de hacer un análisis previo de acuerdo a los grabados o a las imágenes que llegaban de Europa para representar dichas obras religiosas, recordemos que no se trataba de hacer copias, el pintor basaba su destreza y habilidad con el pincel, para hacer de aquellas obras, pinturas características de su taller, basados en los tratados de pintura y a lo que dictaban los gremios y las ordenanzas de pintura. Todos estos elementos que se mencionan representaron las reglas de arte de cada pintor.

Las ordenanzas buscaban en lo posible el apego a los tratados, así como el uso de los materiales, sin embargo, tuvieron que ser flexibles al reemplazar ciertos elementos naturales que no tenían idea existían en el nuevo continente. La paleta del pintor fue muy reducida en la Nueva España, a pesar que antes de la conquista se utilizaban diversidad de pigmentos naturales, mismos que eran comercializados en los mercados y que posterior a la conquista ayudaron al mundo de la pintura europea, por la calidad cromática y variedad de los materiales.

Con el análisis estético que se hará de las diversas obras de Basilio de Salazar, así como de aquellas que son atribuidas al mismo pintor, se determinarán las características y detalles básicos que este artista implementó en cada una de sus obras, pero sobre todo se conocerá si existe algunos elementos específicos, identificados en las pinturas que sean constantes y que no tengan mayor modificación. Así mismo se analizarán las diversas obras que le son atribuidas para identificarlas o descartarlas de su colección. A través del análisis, se conocerán las reglas del arte que este maestro ha implementado en sus obras.

2.3 Análisis estético, iconológico e iconográfico de las obras de Salazar y las atribuidas








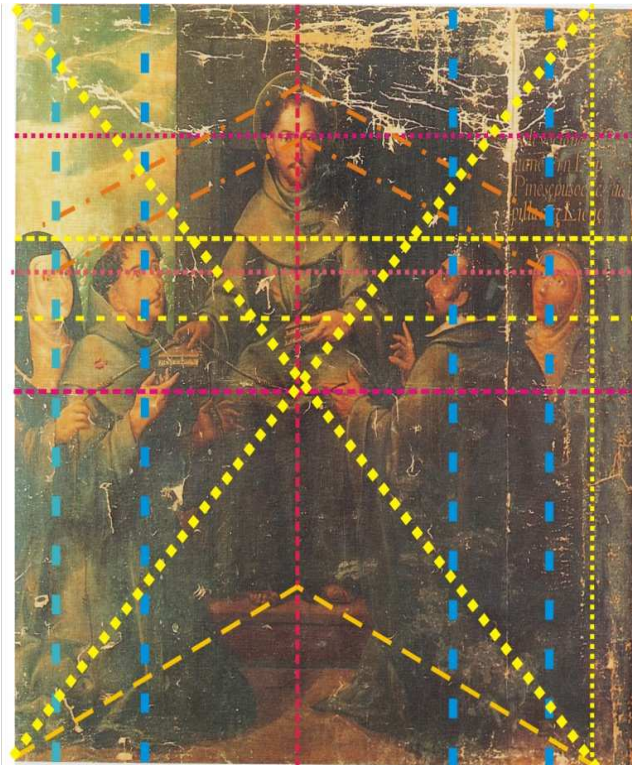
							
						Atribuida	Atribuida
<p><i>San Francisco Impartiendo las Reglas</i> Autor: Basilio de Salazar Siglo XVII Óleo sobre tela.</p>	<p><i>Cristo en la Cruz</i> Basilio de Salazar Óleo sobre tela.</p>	<p><i>Éxtasis de San Francisco</i> Siglo XVII Basilio de Salazar Óleo sobre tela.</p>	<p><i>Jesús recogiendo sus vestiduras</i> 1636 Óleo sobre cobre.</p>	<p><i>Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción</i> Basilio de Salazar 1637 Óleo sobre tela.</p>	<p><i>La Misa de San Gregorio</i> Basilio de Salazar 1645 Óleo sobre tela</p>	<p><i>San Diego de Alcalá</i> Atribuida: Basilio de Salazar Siglo XVII Óleo sobre tela</p>	<p><i>La Virgen de la Candelaria</i> Autor: Anónimo Atribuida: Basilio de Salazar Siglo XVII Óleo sobre tela</p>

Fig. 49. Pinturas de Basilio de Salazar y las atribuidas.

2.3.1 San Francisco Impartiendo las Reglas



Pintura: San Francisco Impartiendo las Reglas
Autor: Basilio de Salazar
 Siglo XVII
Técnica: Óleo sobre tela, 1.80 x 1 mts.
Ubicación: Convento Franciscano de San Luis Potosí.
Tema: Religioso.
 Firmado
 Sin fecha.

La pintura *San Francisco Impartiendo las Reglas* fue encontrada entre otras tantas obras del autor Antonio Torres, por lo que se pensaba fuera de este autor. Las condiciones en las que se encontró esta pintura fueron deplorables, se apreció que fue cortada debido a las

letras que están inscritas en la misma. Antes de ser intervenida no se conocía la autoría de dicha pintura, sin embargo, con el proceso de restauración se logró recuperar la firma del pintor, misma que pertenece a Basilio de Salazar, elaborada en el primer tercio del siglo XVII. En la pintura se pueden apreciar tres personajes varones, uno de ellos representando a San Francisco de Asís, otro a un franciscano y el último perteneciente a la tercera orden, correspondiente a los seculares, así mismo aparecen dos mujeres de la orden de las clarisas, una de ellas Santa Clara. Esta pintura representa la entrega simbólica de la regla que hace San Francisco de Asís a las tres órdenes franciscanas.

Este lienzo perteneció antiguamente a una capilla franciscana, según puede entenderse por una semiborrada y recortada inscripción a la derecha del lienzo, donde con dificultad se lee: “devoción de (...) mano (...) Fran. F. Pens (...) se puso (...) pilla este lienzo”. La pieza fue también recortada en la parte derecha, perdiéndose el equilibrio de la composición. Es evidente que sufrió amplios retoques. Muestra tremendos desgarramientos. Mide aproximadamente 1.80 por 1 metros. El paisaje y el rostro del donante, a la derecha, muestran las cualidades de Baltasar Echave Ibía.²⁰⁸

San Francisco de Asís está ubicado en el eje central de la pintura, por lo cual ocupa el primer lugar dentro del plano principal de la obra. Los otros cuatro religiosos ubicados en los costados de San Francisco tienen la misma alineación y perspectiva, así mismo la mirada de cada uno de los personajes, coincide con la distancia y nivel de cada uno de ellos. Lo mismo sucede con sus rostros; las cuatro cabezas de los religiosos tienen la misma proporción y movimiento, esto se ve reflejado en la línea puntiaguda de color amarillo, que se muestra en la imagen.

La Regla de San Francisco es llamada también segunda regla de San Francisco o bien Regla bulada y representa un documento redactado por San Francisco de Asís, con la finalidad de regular la vida cotidiana de la Orden de los hermanos menores, que fuera fundada por él. Este documento debe de ser seguido por los integrantes de las ramas franciscanas masculinas, las monjas y a los seculares.

El hermano Francisco promete obediencia y reverencia al señor papa Honorio y a sus sucesores canónicamente elegidos y a la Iglesia romana. Y los otros hermanos estén obligados a obedecer al hermano Francisco y a sus sucesores.²⁰⁹

²⁰⁸ Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luís Potosí*, tomo II, Archivo Histórico del Estado de San Luís Potosí, San Luís Potosí, 1981, p. 23.

²⁰⁹ Tomás Gálvez, *Escritos de San Francisco de Asís, Regla de los hermanos menores (1223)*, en <<http://www.fratrefrancesco.org/escr/146.reglas1.htm>> consultado el día 25 de septiembre de 2018.

Composición de la obra

Línea: Están bien definidas las diversas líneas que componen el dibujo, se puede observar que existe continuación de la figura, una serenidad en las líneas respetando en todo momento las formas y dobleces que se generan en los atavíos de los personajes y de los objetos que integran la escena.

Volumen: El volumen de la figura principal de San Francisco, se establece a través de las sombras que maneja en su rostro, su vestimenta permite que sus dobleces resalten con esta misma técnica. En los cuatro personajes al inferior, el tratamiento a los rostros es con la misma técnica de volumen a través de sombras en sus mejillas y manos. No así en la vestimenta que luce estirada en sentido vertical y por el color oscuro se aprecia en menor escala los dobleces.

Espacio: La escena principal se desarrolla dentro de un templo y se puede observar un paisaje a un costado izquierdo de San Francisco. El espacio donde se desarrolla la obra es pequeño, lo que no permite contemplar la dimensión del espacio, al no apreciarse el techo superior y muros laterales.

Proporción: El elemento central en la pintura es San Francisco, sobresale de los demás personajes que aparecen en un segundo plano. Pero la proporción entre los personajes es 1:1, debido a que mantienen la misma altura, aun cuando se aprecia que el elemento central se encuentra desfasado hacia el fondo. Los cinco personajes con relación al marco de la pintura ocupan la mayor proporción del campo visual, obteniéndose una proporción 1:1.5.

Perspectiva: Existe un punto de fuga central correspondiente a la disposición de los personajes, existen planos que coinciden con las cabezas de los personajes inferiores, mismos que los laterales coinciden con la de San Francisco, así como sus ojos se enmarca un eje central, y su disposición no presenta complejidad. El espacio se aprecia un poco perspectivado hacia la parte posterior de San Francisco.

Colores primarios: El tono amarillo es utilizado en la aureola de San Francisco; el color azul está representado en las nubes que aparecen en el paisaje.

Colores secundarios: Blanco, café, verde, negro.

Colores cálidos: Amarillo y Rojo en tonalidad muy tenue, ocre, naranja.

Colores Fríos: azul y verde y blanco.

Luminosidad: A pesar de que una parte del fondo donde se encuentra ubicado San Francisco es de color oscuro, se puede apreciar la uniformidad de la iluminación en toda la obra, principalmente de la parte izquierda de San Francisco motivado por la abertura de luz en la ventana, a través de la cual, el pintor le da brillo al Santo principal.

Dirigida: La iluminación que se encuentra en el paisaje proviene de la parte izquierda de San Francisco refleja destellos de luz en el personaje principal a partir de su cintura para arriba. Los rostros están iluminados de izquierda a derecha, al igual que en sus vestimentas se puede apreciar el manejo de luz que el artista consideró al irse degradando.

Vinculada: La luz se mezcla con los colores que aparecen en las vestimentas oscuras, rostros iluminados y paisajes de día.

2.3.2 Cristo en la cruz

Pintura: Cristo en la Cruz.

Basilio de Salazar.

Técnica: Óleo sobre tela.

Siglo XVII.

Ubicación: Paradero desconocido.

Tema: religioso.

Firmado.

Sin fecha.

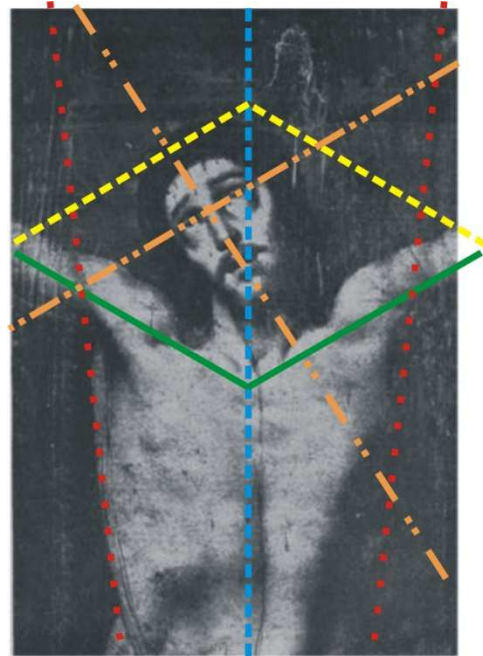


Fig. 51. *Cristo en la Cruz*. Basilio de Salazar. Fuente: http://3/www.analesiiie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf

De acuerdo con los decretos tridentinos, el espíritu de la Contrarreforma se oponía a las grandes escenificaciones, recomendando principalmente a los artistas, a realizar composiciones en las que se representara únicamente a Cristo. Los cuerpos de María y el de Cristo tenían que ser representados de forma perfecta, con un cuerpo bien definido.

El cuerpo del Cristo en la Cruz ocupa la parte central en la pintura; su cabeza está ladeada de lado izquierdo, por lo que su perfil no es simétrico de acuerdo con la proporción del cuadro.

La composición y factura de sus brazos presentan la misma posición y movimiento en la pintura. La posición en la que se encuentra el Cristo en la Cruz en esta pintura no permite detallar ni conocer todo el cuerpo en sí, por lo que las manos, brazos, piernas y la parte en donde lleva puesto el paño de pureza, no se pueden precisar, por lo que el pintor lo deja a la imaginación del observador.

Después del proceso de vía crucis que vivió Cristo, en dónde fue humillado, golpeado y atormentado, Jesús fue subido a la Cruz, en donde nuevamente fue sacrificado. Estando

en la Cruz y después de haber sido clavado de manos, pies y rodillas, Cristo pronunció sus últimas palabras, las cuales fueron las siguientes: “Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen” (Luc. 23, 24)²¹⁰ Jesús en la Cruz fue envuelto en insultos y blasfemias de las personas que estaban ahí presentes, le decían que si era hijo de Dios bajara de la cruz y así creerían en él.

Jesús siempre estuvo rodeado de su Madre María, lo cual fue un aliento y alivio ante el dolor. La Madre María al ver tanto sufrimiento de su hijo, ésta le hizo recordar aquellos momentos gratos que vivieron juntos en Nazaret, en Caná y en Jerusalén. María había guardado muchas cosas que no comprendía del todo, treinta y tres años antes había subido al templo con su hijo entre brazos, para ofrecérselos al señor, un día febrero. Fueron momentos muy difíciles tanto para Jesús como para su Madre María, el cuerpo de Cristo ya presentaba deshidratación, debido a la pérdida de sangre.

El final de Cristo se representó por la última palabra que pronunció de su boca sedienta, de un cuerpo adolorido y de un alma que estaba tranquila por la salvación de los hombres en el mundo.

“Padre, en tus manos pongo mi espíritu” (Luc. 23, 46).²¹¹

Composición de la obra

Línea: En esta pintura se puede apreciar el detalle de la línea que marcó el artista, al definir las expresiones y detalles del personaje, se aprecia la suavidad en su cuerpo.

Volumen: La escena principal del cuadro se concentra hacia el centro de la pintura; en ella se observan el trabajo de las sombras a detalle que emite su rostro, torso. Las sombras de sus costillas reflejan el sentimiento y sufrimiento que pretende expresar.

Espacio: La escena se desarrolla en un espacio cerrado, probablemente dentro de un templo, por lo que no se aprecian vértices superiores ni laterales del espacio.

Proporción: En esta pintura sólo sobresale la presencia del personaje principal, no hay más elementos en el contexto u entorno, a lo cual su proporción es 1:1 con relación a la imagen del cuadro.

Perspectiva: El encuadre de la pintura se da de manera central, pero con relación a la cabeza si existe concordancia con la inclinación de ambos brazos, mismos que hacen coincidir paralelamente con los ojos y la línea de la cabeza. Existe también un eje central que ordena la pintura y trazos del cuerpo hacia arriba.

²¹⁰ Catoliscopio, *Significado de las siete palabras de Jesús en la Cruz*, en <<http://parroquiaicm.wordpress.com/2009/04/08/significado-de-las-siete-palabras-de-jesus-en-la-cruz/>>, consultado el 20 de septiembre de 2018.

²¹¹ *Idem.*

Colores primarios: En la imagen no se aprecian.

Colores secundarios: No se aprecian.

Colores cálidos: No se aprecian.

Colores fríos: No se aprecian.

Luminosidad: Esta se refleja por medio de las tonalidades entorno al elemento principal, denota la luminosidad en todo su cuerpo.

Dirigida: La principal atención de luz se presenta desde la parte superior central, debido a la ligera inclinación de la cabeza se reflejan notoriamente las sombras hacia el contorno derecho de su rostro.

Vinculada: Ciertos reflejos se aprecian en su piel, el cual atenúa hacia las zonas más cóncavas del cuerpo.

2.3.3 Éxtasis de San Francisco

Pintura: Éxtasis de San Francisco.

Siglo XVII.

Basilio de Salazar.

Técnica: Óleo sobre tela.

1.05x 0.93.

Ubicación: Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

Tema: Religioso.

Firmado.

Sin fecha.

Fig. 52. *Éxtasis de San Francisco*.
Basilio de Salazar. Fotografía Mayra
Denise Govea Tello.



Esta pintura muestra al santo tras haber recibido los estigmas de Jesucristo y está siendo cargado por dos arcángeles. El tema de la pintura no se presenta en la parte principal de la obra, por lo que el pintor la representó en un lado derecho de la misma. El personaje principal que aparece en la pintura, es San Francisco de Asís y dos arcángeles en cada lado.

El contexto en dónde se desarrolla la escena, está rodeado de vegetación, es un área verde al aire libre. Sobresale un tronco frondoso. El detalle de este árbol es muy notorio, ya que a lo lejos se puede observar un árbol lleno de vida y con arbusto de color verde. Así mismo se pueden apreciar montañas a lo lejos, confundiéndolas con las nubes bien definidas y marcadas. En las nubes se puede apreciar no con mucha claridad, un ángel o espíritu santo con alas abiertas, esperando el momento en que San Francisco suba con el Padre celestial. El color de este cuerpo se confunde con las nubes, porque el efecto que hace el pintor para darle brillo y color a la escena es notorio.

La composición y perspectiva de los cuerpos de éstos tres personajes está bien determinada, ya que se puede apreciar una altura de cuerpos igual; la línea horizontal que se trazó en la pintura permite precisar la alineación recta de los tres personajes, en el dibujo de su nariz. El trazo recto que va desde el arcángel o espíritu santo desde el cielo llega justamente a la parte del corazón de San Francisco, lo que nos marca una conexión espiritual.

Durante el siglo XVI en Europa, la representación de *San Francisco en Éxtasis* no fue muy bien recibido por la crítica cristiana, al mostrar a este santo en dos momentos que se suponen fueron distintos (su éxtasis y sus estigmas).

San Francisco fue el fundador de la Orden de los “Hermanos Menores”, llamados así por la pobreza y sencillez con que pretendían reformar el mundo. El arrebató del santo se ha producido después de un largo periodo de oración y meditación sobre la calavera. Este prolongado estado de concentración le ha conseguido transportar al éxtasis místico y por su expresión podemos imaginar que se halla ante la presencia de Dios.²¹²

El maestro Zubarán representa a este santo con una calavera, situación que no se presenta en esta pintura de Basilio de Salazar.

Composición de la obra

Línea: En esta pintura se puede apreciar el detalle de la línea que marcó el artista, al definir suavemente los elementos importantes de los personajes, logrando formar con ello figuras y formas continuas dentro de la pintura, expresando con ello el sentimiento en los rostros.

Volumen: La escena principal del cuadro se concentra en un costado derecho de la pintura; en ella se observan el trabajo de las sombras a detalle que emiten sus rostros en los tres personajes; el más importante es San Francisco, quién resalta su cuerpo a pesar que este semi acostado las sombras de sus pliegues y holguras de las vestimentas se mezclan con

²¹² Artehistoria, *San Francisco en éxtasis*, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1943.htm>, consultado el 20 de septiembre de 2018.

la tonalidad de grises que empleó el artista. De los dos arcángeles que lo ayudan, únicamente sobresalen las sombras de sus rostros y a las principalmente del arcángel izquierdo.

Espacio: La escena se desarrolla en un espacio al aire libre; es un jardín rodeado de elementos vegetales como árboles y pasto, los cuales son los únicos que delimitan la escena.

Proporción: Los tres personajes que aparecen en la pintura sobresalen más de su contexto. El fondo está representado por un paisaje natural, por lo que pasa a segundo plano, haciendo ver a las figuras principales se vean más grandes. Los arcángeles siempre presentan una estatura más pequeña que los demás personajes religiosos. El cuerpo robusto de los mismos concuerda con su cara redonda, sus piernas y sus brazos.

A pesar de que San Francisco está semi acostado, denota gran tamaño. Su cuerpo es delgado, al igual que su rostro, de este modo la relación del San Francisco con los arcángeles es 1:1.3 así mismo del marco con el personaje principal.

Perspectiva: se aprecia una inclinación hacia la parte derecha, los ejes centrales coinciden con el acomodo de los rostros de los tres personajes, por ejemplo, su nariz, la inclinación de la cabeza de San Francisco se liga al punto de fuga central hacia los vértices del marco de la pintura. El otro eje invertido se enlaza con la pierna del arcángel derecho.

Colores primarios: Amarillo, rojo y azul.

Colores secundarios: verde, rosa, café, blanco, naranja y gris.

Colores cálidos: rojo, amarillo y café.

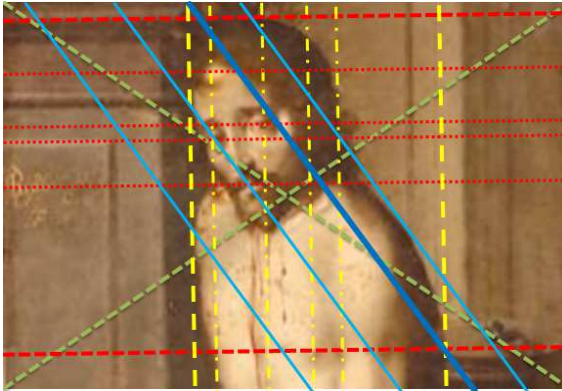
Colores fríos: azul y verde.

Luminosidad: Es una pintura con colores fuertes y llamativos, esto nos habla de un buen manejo de la iluminación; el manejo de la luminosidad en los rostros resalta las expresiones de los personajes; sus ajueres están bien definidos que, al momento de observar los dobleces, se puede ver el brillo de luz que se refleja de los rayos solares. Al estar en un contexto natural al aire libre, se pueden definir la presencia de rayos solares que iluminan las escenas y sobre todo al estar presentes los arcángeles y estar conectados con el cielo, es una luz celestial debido a que en el árbol se atenúa.

Dirigida: La principal atención de luz se presenta en San Francisco, quien brilla con una luz propia, su ajuar resplandece ante los rayos del sol, mismos que alcanzan a los arcángeles, se aprecia su origen superior reflejada en las sombras inferiores en cada cuerpo.

Vinculada: El buen manejo de la iluminación en la pintura, proporciona cierta nitidez en los colores. El manejo de luz y color fue enfocado en toda la pintura, resaltando ante todo la viveza de los colores de la piel.

2.3.4. Jesús recogiendo sus vestiduras



Pintura: Jesús recogiendo sus vestiduras
 Basilio de Salazar
Fecha: 1636
Técnica: Óleo sobre Cobre
 0.42 x 0.30 m.
Ubicación: Museo Diocesano de Arte Sacro de
 Málaga, España
Tema: Religioso
 Firmado

Fig. 53. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Basilio de Salazar ;
 Fuente: https://books.google.com.mx/books?id=CulEv7L5hJsC&pg=RA1-PA95&lpg=RA1-PA95&dq=pintor+basilio+de+salazar+en+málaga&source=bl&ots=qAzJPYUEpq&sig=51_-zkXqORgMqeDXKMcSTRPdYil&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiBilCf7vjeAhVSUK0KHSe2CH4Q6AEIHzAC#v=onepage&q=pintor%20basilio%20de%20salazar%20en%20malaga&f=false

La pintura se encuentra en muy mal estado de conservación con pérdidas visibles de color primitivo y afectación en la capa pictórica por los naturales efectos de oxidación, ennegrecimiento del barniz y suciedad acumulada.

La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación conservados en diversos puntos de la geografía sudamericana. El modelo original, de procedencia europea, llegó a países como Colombia, México o Guatemala entre otros, a través de Andalucía y de los modelos que aquí se estaban realizando en las áreas de Sevilla, Antequera y Granada.²¹³

La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, se consideraba un tema un poco común dentro del arte religioso, ya que tenía una relación con la literatura mística de la época. Esta interpretación nos indica el momento en que Jesús estando completamente desnudo, busca sus vestiduras. Este momento fue crucial para diversos maestros de la pintura, ya que aprovecharon para recrear extraordinarias obras, mostrando el cuerpo de Jesús en un ideal dentro de los cánones de belleza de la época.

Partiendo de estas premisas y así lo han puesto de manifiesto las diferentes publicaciones que hasta el momento han visto la luz, nuestro modelo iconográfico debió ser uno de los mejores exponentes de la aplicación del pensamiento contrarreformista en la Historia del

²¹³ Antonio Fernández Paradas, Rafael Antonio y Rubén Sánchez Guzmán, *La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Hispanoamérica: aproximación y perspectivas para una investigación sobre el tema*, en < <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download>>, consultado el 29 de septiembre de 2018.

Arte: los teóricos franciscanos y jesuitas afirman, o recogen una determinada cuestión, y sólo con ellos se relaciona obras de Jesús recogiendo sus vestiduras.²¹⁴

A diferencia de lo que comúnmente se hacía en relación a este tema, se pintaba a un Jesús que estaba sobre el suelo gateando, Basilio de Salazar lo plasma de pie, con rostro afligido de dolor, un medio cuerpo y torso desnudo.

El cuadro, que fue donado en 1970 por un particular a la iglesia parroquial de la Encarnación de Marbella, se encuentra en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga. Es una pintura marcadamente devocional al mezclar imagen sagrada con texto bíblico.²¹⁵

Composición de la obra

Línea: A pesar de que no se cuenta con la foto original de la pintura, se hizo su análisis en este formato. De acuerdo con las líneas trazadas, se determina que el objeto central de la obra es Jesús. Con las líneas azules podemos observar la luz que llega a su cuerpo, resaltando con ello al personaje de la escena.

Volumen: La pintura solo comprende un plano, en cual lo único que sobresale es a Jesús y el fondo como escena principal. En relación con la distribución de la obra, se tiene un correcto volumen para representar al personaje dentro del espacio situado.

Espacio: Se observa una edificación muy sencilla, no se sabe si es un templo, pero sus tonalidades cafés, demuestran que es un sitio cerrado, mostrando una arquitectura muy simple.

Proporción: No existe otro elemento para hacer la comparación de la perspectiva de este personaje, sin embargo, en relación a la estructura de su cuerpo, lo representa bien proporcionado, colocando el detalle de su rostro a un eje igual.

Perspectiva: El cuerpo de Jesús no presenta movimiento, está estático, el eje principal es el, por lo que la atención y punto fijo es el personaje.

Colores secundarios: Blanco, negro.

Colores cálidos: café, ocre.

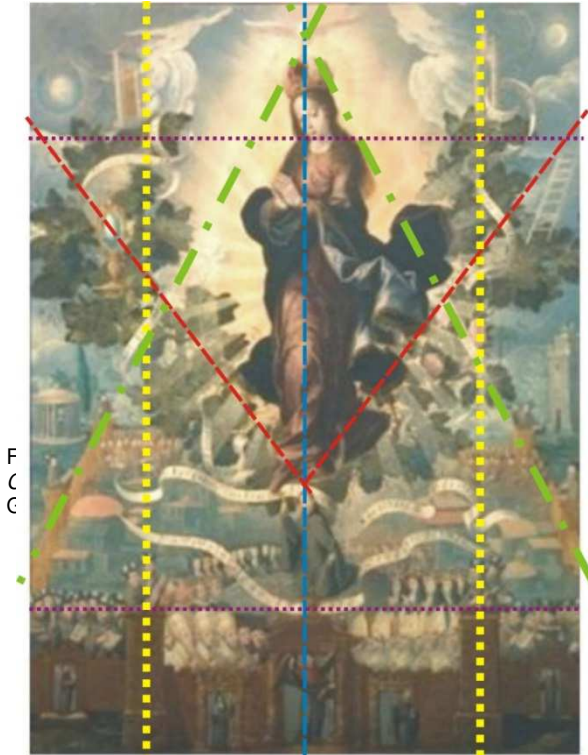
Luminosidad: La parte central que es tanto el cuerpo como el rostro de Jesús son los que presentan la luz, sobresaliendo del espacio que se encuentra en el fondo. Esto nos indica

²¹⁴ Antonio Rafael Paradas, Rubén Sánchez Guzmán, *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación* (siglos XV-XX), en <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/04_Paradas_interior.pdf>, consultado el 30 de septiembre de 2018.

²¹⁵ Patricia Barea Azcón, *La iconografía guadalupana en Málaga*, en <www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/download/4423/4126>, consultado el 01 de Octubre de 2018.

que el punto de fuga de luz del pintor se encontraba de lado izquierdo, ya que el cuerpo de Cristo está ladeado hacia esa parte, enfocándolo con esa luz especial.

2.3.5 Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción



Pintura: Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción.
 Basilio de Salazar.
Fecha: 1637.
Técnica: Óleo sobre tela, 1.17 x 0.95 cms.
Ubicación: Museo Regional de Querétaro.
Tema: Religioso.
 Firmado.

Durante la Nueva España las imágenes religiosas fueron muy representativas para marcar la fe y la creencia en la religión católica. Uno de los personajes más representativos en la época del virreinato fue la Virgen, madre del niño Dios. La advocación mariana en las diferentes manifestaciones alcanzó gran plenitud en los tres siglos de dominación española, como parte de la estrategia de la Contrareforma al movimiento luterano y calvinista.

La Inmaculada Concepción de María, es el dogma de fe que declara que por una gracia especial de dios, ella fue preservada de todo pecado desde su concepción.²¹⁶

En esta obra se puede observar a la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción, en un primer plano central, sobresaliendo de un fondo azul claro.

En el siglo XVII se dio una de las más importantes oleadas en favor de la devoción mariana, la que se manifestó en formas de religiosidad popular urbana y en ellas participaron de manera jerarquizada los diferentes grupos sociales que componían la sociedad poblana.

²¹⁶ Corazones.org, *Inmaculada Concepción*, en < <http://es.catholic.net/op/articulos/15433/tercer-dogma-la-inmaculada-concepcin-de-mara.html#modal> > el 01 de Octubre de 2018.

Estos hechos estuvieron orquestados por los más altos representantes de la iglesia y del Estado, que tanto se interesaron por la definición inmaculista y su popularización.²¹⁷

La orden franciscana se dedicó a difundir su devoción no sólo en Europa, si no también en la Nueva España, en dónde tuvo una buena aceptación, a pesar de las discusiones teológicas que se llevaban a cabo en el Vaticano, ya que no era respaldado por el mismo. La advocación de la Inmaculada Concepción se remonta a los primeros años de la conquista, de hecho para Santiago Sebastián la festividad de la Inmaculada fue una de las más importantes que tuvo el mundo novohispano, a cuyo honor se dedicaron procesiones, polémicas de carácter universitario y de forma muy prolija, obras pictóricas, siendo una de las más importantes la de Basilio de Salazar.²¹⁸

La Virgen de la Inmaculada Concepción está rodeada de diversas letanías marianas que representan las pruebas de que la Virgen María fue concebida sin pecado.

La orden franciscana adoptó la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción a principios del siglo XVII, con ello se impulsaron algunos elementos representativos que acompañaban a la Virgen y que los franciscanos supieron representar adecuadamente.

El culto a la Inmaculada Concepción en España siempre estuvo ligado a la milicia desde diferentes aspectos: en 1433, por ejemplo, el General de Artillería de los Reyes Católicos, Francisco Ramírez, fundó hospitales y monasterios dedicados a la Inmaculada Concepción, convirtiéndose posteriormente esta advocación mariana en la patrona de la artillería española.²¹⁹

En este caso la obra de *la Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, está rodeada de diversas simbologías que reiteran la pureza de su origen, entre esos objetos sobresale una torre, una escalera, el sol iluminado su cabeza, una ciudad y ciertos monumentos que se observan, lirios, un huerto, espejo sin mancha, entre otros elementos iconográficos muy representativos de esta Virgen.

En el año de 1617 el Papa Paulo V autorizó el culto a la Inmaculada Concepción y prohibió la enunciación pública de discursos maculistas. La buena nueva fe fue celebrada un año más tarde en la ciudad de México con una fiesta magnífica que, además de contar con el

²¹⁷ Clara García Ayluardo, Manuel Ramos Medina, *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, Universidad Iberoamericana/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2ª edición, México, 1997, p. 233.

²¹⁸ J. Armando Hernández Soubervielle, *El cielo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón*, en <<http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/482/479>> el 28 de octubre de 2018.

²¹⁹ *Idem*.

apoyo de la religiosidad popular, favoreció la formación de una iconografía capaz de sintetizar un concepto tan abstracto como éste.²²⁰

Composición de la obra

Línea: Se puede apreciar un excelente trabajo, ya que el dibujo está bien definido por las diversas líneas que promueven un ritmo y diversidad de objetos que el pintor determina entorno al personaje principal que es la virgen.

Los diferentes objetos que se presentan en la pintura están muy bien determinados, precisando formas verticales, tal y como el pintor quiso dibujar, acercándolas a la realidad. La línea permite diferenciar el inicio y el final de cada cuerpo, distinguiéndolo de los demás objetos y personajes que rodean a la Virgen, dejando a ésta con un toque de serenidad por el haz de luz.

Volumen: El cuadro está compuesto por dos planos importantes, uno sobresale la divinidad y la pureza, representada a través de la Inmaculada Concepción; en este personaje el manejo de sombras tanto en rostro como en las vestimentas suaviza y da contorno al relieve con más detalle.

Otro personaje es un San Francisco, que se encuentra a los pies de la Inmaculada, ocupando un lugar secundario, el manejo de las sombras resalta poco al presentarse de frente, pero mantiene las mismas técnicas en su contorno derecho.

Los demás personajes que aparecen distribuidos en la figura, así como el paisaje del contexto, mantienen un trabajo de formas al ser curvos y repetitivos en su mayoría de volúmenes.

Espacio: La escena se desarrolla al aire libre en la parte central; sin embargo, se observa un paisaje rodeado de montañas y espacios verdes, pero también resaltan algunas edificaciones como una torre, templos y casas. Se aprecia una división entre lo terrenal y lo celestial. La única división del espacio del elemento central son las guirnaldas y adornos que enmarcan al principal elemento.

Proporción: La proporción varía en la pintura, por un lado, se tiene al personaje principal que es la Virgen de la Inmaculada Concepción, con relación al segundo personaje tiene una proporción 4:1 esto propicia su predominio en el contexto terrenal; El segundo personaje en importancia es un San Francisco, este presenta una proporción 2:1 con relación a los demás elementos del contexto, principalmente con los personajes inferiores.

²²⁰ Patronato del Museo Nacional de Arte A.C. y el Instituto Nacional de Bellas Artes, *Guía del Museo Nacional de Arte*, México, 2006, p, 36.

El paisaje que se encuentra atrás de la escena, está bien dimensionado, ya que si se observa a los sacerdotes, reyes, monjas y obispos que aparecen en la figura, están más grandes que las edificaciones, esto es porque se encuentran en un plano superior, del cual ellos son espectadores y su divinidad e importancia, los hacen estar muy cerca de la Virgen, aun así estos personajes con relación al San Francisco tiene una relación de 3:1. En cuanto al marco y campo visual la figura principal tiene una relación de 1:2 con relación al marco.

Perspectiva: Las perspectivas en esta pintura son muy notorias derivado a la forma superior e inferior de los elementos que la elevan. Son dos puntos de fuga invertidos. A partir de la división de la cabeza, las guirnaldas y puntos de fuga invertidos coinciden.

Los elementos inferiores se presentan en un plano sin movimiento.

Colores primarios: Amarillo, azul y rojo.

Colores secundarios: Blanco, negro, gris, verde, rosa.

Colores cálidos: rojo, amarillo, café, ocre.

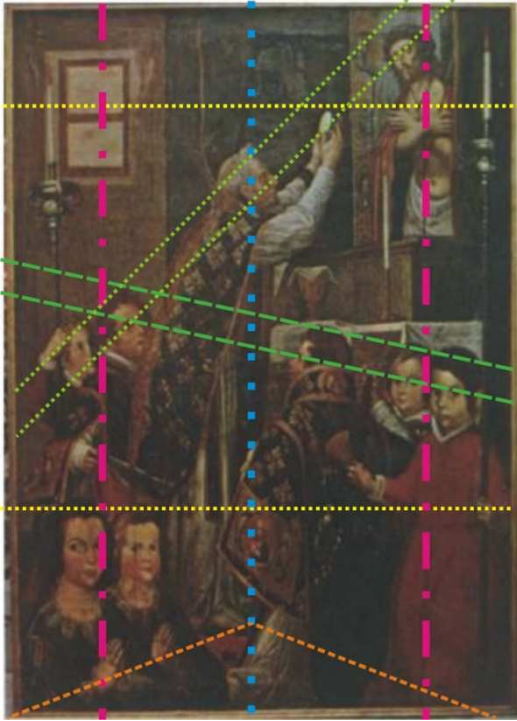
Colores fríos: azul, verde y blanco.

Luminosidad: Está pintura brilla en todo su esplendor de la parte central; el manejo de luz que se presenta en la Virgen, personajes secundarios y paisaje, nos habla de la iluminación divina que quiso representar el artista. La luz celestial y el manejo de los rayos solares, resplandece en todo momento a todo el cuerpo de la pintura de la parte posterior central.

Dirigida: La principal iluminación de la obra se concentra dirigida de frente a la Virgen, su aureola, los rayos divinos, la colocan en un plano celestial, resaltando la importancia dentro de la pintura, degradándose hacia la parte inferior.

Vinculada: La luz se mezcla con los colores existentes en la obra, aunque sean de tonalidades oscuras, reflejan cierta iluminación, que el pintor contempló ciertamente dentro de su taller, al momento de efectuar la obra, se aprecia el manejo más claro hacia la parte superior y más tenue hacia la parte inferior, sobresaltando los rostros de los personajes en el contexto posterior a la imagen principal.

2.3.6 La Misa de San Gregorio



Pintura: La Misa de San Gregorio.
 Basilio de Salazar.
Fecha: 1645.
Técnica: Óleo sobre tela, 1.61 x 1.26 mts.
Ubicación: Templo de San Felipe Neri, León,
 Guanajuato.
Tema: Religioso.
 Firmado.

Los personajes que sobresalen en la pintura de la Misa de San Gregorio son: en primer lugar, el Papa San Gregorio Magno, Cristo Varón de Dolores, dos cardenales que aparecen a los costados de San Gregorio, un monaguillo que portan el vestuario representativo, así como un candelero en la mano. Lo más representativo de esta pintura, son los niños y jovencitas donantes que aparecen en la parte inferior de la pintura.

La obra está dividida en tres partes; en la parte superior se encuentra el cuerpo del Cristo Varón de Dolores, lo que hace colocarlo en un plano celestial; en el segundo plano se observa a San Gregorio Magno, los dos cardenales, un monaguillo y los otros dos niños donantes. En el tercer plano aparecen las dos jóvenes donantes en posición de rezo.

En el eje principal de la pintura se encuentra San Gregorio Magno. La perspectiva del Cristo Varón de Dolores y en el análisis de la pintura, se puede observar que se forma una recta perpendicular que se dirige directamente hacia el Papa Gregorio Magno.

La Misa de San Gregorio se convirtió en una leyenda, de la cual hasta la fecha no se ha podido sustentar en escrituras. El tema de la Misa de San Gregorio fue un acontecimiento criticado por la Contrarreforma, debido a que en ese tiempo se desechaba cualquier situación que estuviera desvirtuando la fe cristiana. Sin embargo, estas representaciones, se convirtieron en leyendas, mismas que circulaban a través de la literatura.

Desde la visa de San Antonio, escrita por San Atanasio, hasta las leyendas áureas recopiladas por San Gregorio Magno, esos primeros siglos de cristianismo triunfante se caracterizaron por una intensa difusión de los modelos literarios que servían de base para todas las narraciones posteriores.²²¹

El milagro, según su versión más difundida, cuenta cómo un Viernes Santo estando el Papa San Gregorio Magno celebrando misa en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, uno de los asistentes –a veces se habla de una mujer y otras del propio San Gregorio– dudó de la presencia real de Cristo en la hostia consagrada. Inmediatamente ante las oraciones de San Gregorio Cristo se apareció en el altar rodeado de los instrumentos de la Pasión y mostrando estigmas de los que brotaba la sangre que caía en el cáliz. Para conmemorar este hecho el Papa ordenó pintar en dicha iglesia de la Santa Cruz a Cristo como se le había aparecido.²²²

Composición de la obra

Línea: Está pintura presenta diversos personajes que se distribuyen en toda la pintura la suavidad en las líneas se pierden un poco por lo saturado de elementos, insertando algo de ritmo motivado por las texturas de las vestimentas.

La línea está bien definida en casi todas las figuras; sin embargo, el joven candelero que está situado bajo la ventana, no se precisa bien su rostro debido a que está de perfil, no obstante, se ve claramente una línea recta que rompe con su cara, dejándola recortada. En lo que respecta a las demás figuras y objetos que se presentan en la pintura, se muestran bien definidas, logrando identificar algunas formas que nacen precisamente de las líneas que el pintor creó. El detalle de la suavidad se aprecia en los rostros de los personajes inferiores que se encuentran de frente.

Volumen: Los diversos cuerpos que se presentan en la pintura, están acordes con la edad que representan. En otro caso se muestra tres cuartos del cuerpo del Cristo Varón de Dolores, esto nos afirma que dicho Cristo está de pie dentro de un ataúd, tal y como lo dice la leyenda de la aparición del Cristo a San Gregorio Magno. El cuerpo de Cristo es esbelto y se aprecia demacrado por el manejo de las sombras.

El cuerpo de San Gregorio Magno se encuentra de pie y su rostro solo se ve de perfil.

²²¹ Clara García Ayluardo, Manuel Ramos Medina, *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, Universidad Iberoamericana/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2ª edición, México, 1997, p.58.

²²² Miguel Ángel Ibáñez García, *La Misa de San Gregorio*, en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107449>>, consultado el 02 de octubre de 2018.

Los niños que están a un costado derecho de San Gregorio Magno son de compleción normal; el pintor destaca ante todo el rostro de los niños y sus expresiones por medio de las sombras que resaltan sus mejillas.

Las jovencitas que se encuentran frente a la pintura en posición de rezo portan ajuares muy elegantes, sus cuellos algo prolongados, muestran un encaje que decora su vestimenta. Así mismo resalta con la técnica, sus frentes a lo cual se aprecia un ligero brillo.

Espacio: La escena se desarrolla dentro de un templo, según la leyenda de San Gregorio Magno. Los personajes se encuentran frente al altar, en donde Gregorio Magno ofrece la hostia al Cristo Varón de Dolores. Se delimitan el plano interior con una ventana con relación al lateral donde se encuentra el Cristo, ambos planos se dividen por una zona oscura a manera de pasillo.

Proporción: La proporción de los personajes está adecuada de acuerdo con la edad de cada uno. El Cristo Varón de Dolores se aprecia su medio cuerpo. Uno de los personajes que llama la atención es San Gregorio Magno, ya que se encuentra de pie ante el Cristo, presentando una proporción idónea de su cuerpo, su cara y sus brazos y manos. Las dos jovencitas que aparecen al frente de la pintura, están en una posición diferente, ya que al parecer están arrodilladas, por lo que se puede observar que se encuentran en otro plano especial. La Proporción de los niños que se encuentran de lado derecho de San Gregorio Magno es correcta, debido a su edad y su ubicación dentro de la pintura. La proporción del elemento principal de San Gregorio con relación a los demás personajes es de 1:1.4, y de este con la pintura es de 1:1.7.

Perspectiva: La perspectiva de esta pintura se enmarca con un eje central principal, el cual involucra al San Gregorio. De este personaje existen diferentes planos como en donde se alza, el cual ya es central el punto. El primer plano de las niñas a la izquierda enmarca la segunda fase, las niñas de la derecha enmarcan un punto de fuga hacia la izquierda coincidiendo con la cabeza del personaje central a la izquierda. De estos personajes centrales sobresale otro punto de fuga invertido ahora con dirección superior derecha hacia la cabeza de San Gregorio y el Cristo. Hacia las laterales tenemos ejes que enmarcan la escena coincidiendo en la parte izquierda con los personajes centrales. Hacia la parte contraria el eje derecho, coincide con las niñas y en la parte superior con el Cristo.

Colores primarios: Rojo, amarillo y azul.

Colores Secundarios: Blanco, negro, café, gris, verde.

Colores cálidos: rojo y amarillo

Colores fríos: azul y verde

Iluminación: La luz se concentra principalmente en los rostros de las jovencitas, los niños y en particular en el Cristo Varón de Dolores. A pesar de que el contexto donde se desarrolla la escena es oscuro, la luz se distribuye en toda la pintura.

La ventana que se encuentra dentro de la escena permite que los rayos del sol entren en el templo.

Dirigida: En primer lugar, la iluminación se centra en el cuerpo de Cristo, su cuerpo pálido refleja el brillo de los rayos que entran por la ventana.

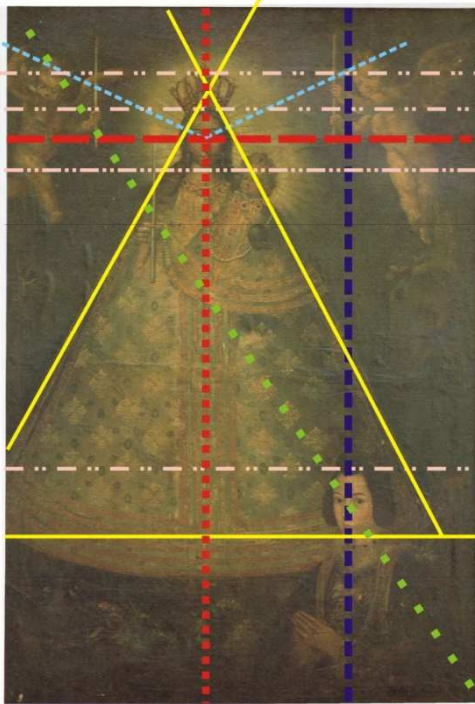
El siguiente punto de luz se concentra en los rostros de los niños donantes que se encuentran posando al artista.

Vinculada: El pintor respeta en todo momento la iluminación del lugar en donde se desarrolla el tema; el artista hace la mezcla de luz con los diversos colores de la pintura.

Con el análisis estético que se hará de las diversas obras de Basilio de Salazar, así como de aquellas que son atribuidas al mismo pintor, se determinarán las características y detalles básicos que este artista implementó en cada una de sus obras, pero sobre todo se conocerá si existe algunos elementos específicos, identificados en las pinturas que sean constantes y que no tengan mayor modificación.

2.4 Pinturas atribuidas a Basilio de Salazar

2.4.1 La Virgen de la Candelaria



Pintura: La Virgen de la Candelaria
 Anónimo.
 Siglo XVII.
Técnica: Óleo sobre tela, 90x150 cms.
Ubicación: Museo Regional Potosino.
Autor: Anónimo.
 Sin fecha.

La obra *Virgen de la Candelaria* se encuentra actualmente en la capilla de Aránzazu, en el Museo Regional Potosino. Esta obra posiblemente formó parte de algún retablo ubicado en el templo de San Francisco o inclusive de la misma capilla en donde se adoró a dicha Virgen. Esta obra probablemente tuvo una firma en la parte inferior, pero la acumulación de capas pictóricas en ese sitio evidencia que fue repintado. La composición, ligeramente descentrada, sugiere haber perdido sus proporciones por haberse recortado el lienzo a los lados. Carece de marco.²²³

A principios del siglo XIV, la figura de la Virgen María fue una de las imágenes más representativas en la religión católica, ya que se mostraba la vida de la Virgen en distintos momentos de su vida, pero sobre todo sobresalió como la madre del niño Jesús.

Francisco de la Maza la describió, ubicándola en el interior del templo franciscano y suponiéndola obra de un académico virreinal del periodo, o bien española. Resulta difícil señalar a cuál de los artistas virreinales puede pertenecer esta obra; en algo ella recuerda a Echave Orio, lo que pudiera orientarnos a suponer que el artista es un pintor posterior y de su círculo, aunque la mayor parte del lienzo sugiere más bien la técnica de pintores de

²²³ Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la Pintura en San Luís Potosí*. Tomo II, Archivo Histórico del Estado de San Luís Potosí, San Luís Potosí. 1981, p. 90.

una generación subsiguiente, por ejemplo, Echave Ibía. El buen oficio reclama una atribución hacia los más sobresalientes novohispanos del periodo; en primer lugar, hacia el último pintor mencionado.²²⁴

Las advocaciones marianas fueron muy importantes durante la época virreinal, en este caso la Virgen de la Candelaria es una de las representaciones más antiguas de la Virgen María; su fiesta se celebra en todas las iglesias el 2 de febrero.

La historia de esta advocación está unida íntimamente a la historia de las Islas Canarias, especialmente de la isla de su aparición, Tenerife. No hay acuerdo sobre el año de la aparición, pero la opinión mayoritaria es que apareció en la desembocadura del barranco de Chimisay, en el municipio canario de Güímar, 95 años antes de la conquista de Tenerife, es decir aparecería del 1400 al 1401. Es por tanto la primera aparición mariana de Canarias. Fray Alonso de Espinosa describió la historia en 1594.²²⁵

En este sentido entendemos por qué se pintó a la Virgen de la Candelaria de un tono moreno en su piel, pues el pintor quiso representar a la Virgen que apareció en el Archipiélago Canario y cuya característica principal fue precisamente el color de su piel.

La pintura de la Virgen de la Candelaria es sin duda característica de principios del siglo XVII, debido a las características que presenta el atuendo de la mujer donante que aparece a un costado en la parte inferior de dicha Virgen, así como los colores que fueron aplicados en el fondo de la pintura.

La descripción de esta pintura está inmersa entre una mala restauración y conservación de esta, debido a que no se puede observar a detalle el fondo florar en el cual se encuentra la Virgen, los ángeles y la donante.

La pintura está distribuida de la siguiente manera: en la parte central se encuentra la Virgen de la Candelaria, la cual porta un ajuar religioso en forma de "A" que se distribuye en toda la pintura, lo que proporciona estabilidad y soporte. En la parte superior de la Virgen se concentran dos angelitos que flotan por encima de ella; su mano derecha porta una candela. En la parte inferior de la pintura se aprecia a una mujer donante de aproximadamente 30 años que se encuentra de rodillas y en posición de rezo.

La imagen de la Virgen de la Candelaria, el niño Dios al igual que la mujer donante, se encuentran dentro del triángulo amarillo de la Imagen 46, lo cual nos indica que representan los personajes principales dentro de la obra.

²²⁴ *Ibidem*, p. 90.

²²⁵ EcuRed, *Virgen de la Candelaria*, en < https://www.ecured.cu/Virgen_de_la_Candelaria>, consultado el 05 de octubre de 2018.

La pintura de la Virgen de la Candelaria presenta una simetría muy bien definida, pues su eje principal se concentra exactamente en la mitad de su cuerpo, partiendo como punto referencial el eje de su nariz, con el cruce del triángulo con la intersección de la parte central de su corona. Los ángeles que aparecen en la parte superior, están representados en un plano celestial, debido a que no se encuentran dentro de la primera escena de la pintura. El fondo del cuadro tiene detalles florales, lo que hace suponer que se quiso dibujar a la donante en algún jardín floral. La mala conservación no deja ver las características de esta.

Composición de la obra

Línea: Se logra apreciar en la pintura, una línea suavizada en los rostros de los personajes, principalmente en la del primer plano (la donante), existe un ritmo en la línea al remarcar la textura de la vestimenta de la virgen.

Volumen: La imagen principal que es la Virgen de la Candelaria, está ubicada en el eje central de la pintura. Su ajuar y su posición hacen ver a la Virgen sin forma, su cuerpo queda inmerso a la ropa, lo que la hace ver más ancha que la mujer donante que se encuentra a un costado derecho de la pintura. De este modo el manejo de las sombras y las texturas hace ver pregnante a la silueta de la virgen. En la mujer donante es menos, se logra un manejo en el volumen de su pelo, pero su rostro no expresa más detalles.

El niño que carga la Virgen de la Candelaria es de dimensiones pequeñas. A lo cual se difumina o integra con la vestimenta de la virgen. De los ángeles laterales superiores, se expresan sus sombras hacia el contorno de sus cuerpos.

Espacio: No es muy preciso el espacio donde se desarrolla la escena principal ya que no se denotan planos interiores ni laterales, sin embargo, es importante destacar la presencia de elementos vegetales que aparecen como fondo de la pintura.

Proporción: La proporción de los personajes, sobresale la virgen con una proporción de 2:1 con relación a la mujer donante, de esta con los ángeles son 1:1.2. En ambos elementos, el más pequeño lo representa el niño en brazos de la virgen. Finalmente, la relación con el campo visual de la pintura con su elemento principal es de 1:1.4.

Perspectiva: En esta pintura se aprecian varios puntos, el principal es el encuadre de la parte inferior derecha a la superior izquierda en la cual involucra a la mujer donante con la virgen, el segundo, el trazo del contorno de la virgen que coincide con la mujer donante, la línea de los ángeles a la altura de la corona de la virgen. Así mismo, existe un eje central que distribuye de manera simétrica a los ángeles.

Colores primarios: son amarillos.

Colores secundarios: naranjas, ocres, grises.

Colores cálidos: cafés, naranjas.

Colores fríos: No se aprecia.

Luminosidad: Esta se refleja por medio de las tonalidades entorno al elemento principal, al igual que en otras pinturas con la virgen al centro se denota la luminosidad por medio de un haz de luz.

Dirigida: La principal fuente de luz se da de modo frontal y central, existe una luz posterior que ilumina a los ángeles.

Vinculada: Ciertos reflejos se aprecian en su piel de los ángeles.

2.4.2 *San Diego de Alcalá*

Pintura: San Diego de Alcalá

Siglo XVII.

Anónimo.

Técnica: Óleo sobre tela, 0.97x 0.73 cms.

Ubicación: Museo Regional de Guadalupe,

Zacatecas.

Sin fecha.



Fig. 57. *San Diego de Alcalá*. Anónimo; Fuente: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf

San Diego de Alcalá porta un ajuar franciscano como hermano en la Orden de los frailes menores de la Observancia; fue canonizado por el papa Sixto V en 1588 en la única canonización realizada por la Iglesia Católica durante el siglo XVI, ya a finales de este.

San Diego era un hermano lego franciscano OFM. Hizo muchos milagros. Murió en Alcalá de Henares, España, el 12 de noviembre de 1463. Se le conoció por su humildad, caridad, milagros, penitencia y contemplación. Es patrón de los hermanos legos (no sacerdotes).²²⁶

La representación de San Diego de Alcalá por lo general se presenta como un hombre joven, a pesar de haber alcanzado una edad de sesenta años; porta el hábito franciscano

²²⁶ Corazones.Org, *San Diego de Alcalá*, en <<https://www.corazones.org/santos/diego.htm>> el 10 de octubre de 2018.

y lleva consigo un escapulario como delantal lleno de flores, el cual es recogido por sus manos. Así mismo lleva unas llaves por haber sido portero y cocinero del convento. Desde muy joven abrazó la vida eremítica, dedicándose por entero a la oración y al trabajo. Posteriormente ingresó en la Orden franciscana, como hermano lego, y desempeño con toda humildad los oficios más sencillos. En 1441 partió como misionero a las Islas Canarias y en 1450 se trasladó a Roma, donde con su oración curó a muchos enfermos de peste.²²⁷

Composición de la obra

Línea: En esta pintura se puede apreciar el detalle de la línea que marcó el artista, al definir las vestimentas del personaje, se aprecia la suavidad en sus rostros.

Volumen: La escena principal del cuadro se concentra en un costado derecho de la pintura; en ella se observan el trabajo de las sombras a detalle que emite su rostro. Las sombras de sus pliegues y holguras de las vestimentas se mezclan con la tonalidad de grises que presenta la imagen.

Espacio: La escena se desarrolla en un espacio cerrado, probablemente dentro del convento, por lo que no se aprecian vértices superiores ni laterales del espacio. Su reverencia y respeto ante algo divino, hace que extienda sus manos y su ofrenda hacia el frente.

Proporción: En esta pintura sólo sobresale la presencia del personaje principal, no hay más elementos en el contexto u entorno, a lo cual su proporción es 1:1 con relación a la imagen del cuadro.

Perspectiva: En esta pintura es clara la línea de fuga desde la parte inferior izquierda, hasta la superior derecha, en este encuadre se inserta la imagen de San Diego, a partir de la cabeza, mantiene un eje a lo largo del elemento que denota hacia el lado derecho.

Colores primarios: En la imagen no se aprecian

Colores secundarios: No se aprecia.

Colores cálidos: No se aprecia.

Colores fríos: No se aprecia.

Luminosidad: Esta se refleja por medio de las tonalidades entorno al elemento principal, denota la luminosidad en toda su vestimenta.

Dirigida: La principal atención de luz se presenta desde la parte superior izquierda, debido a la ligera inclinación hacia este lado del personaje. Reflejándose notoriamente el contorno derecho de su rostro.

²²⁷ Santopedia, *San Diego de Alcalá*, en <<https://www.santopedia.com/santos/san-diego-de-alcala> >, consultado el 12 de Octubre de 2018.

Vinculada: Ciertos reflejos se aprecian en la ofrenda y sus vestimentas hacia la parte central del personaje, manejando una degradación del color.

2.5 Análisis estético a obras de Basilio de Salazar y a las pinturas atribuidas

							
<i>San Francisco Impartiendo las Reglas</i> Autor: Basilio de Salazar. Siglo XVII. Óleo sobre tela.	<i>Cristo en la Cruz</i> Basilio de Salazar. Óleo sobre tela.	<i>Éxtasis de San Francisco</i> Siglo XVII. Basilio de Salazar Óleo sobre tela.	<i>Jesús recogiendo sus vestiduras</i> 1636. Óleo sobre cobre.	<i>Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción</i> Basilio de Salazar. 1637. Óleo sobre tela.	<i>La Misa de San Gregorio</i> de Basilio de Salazar. 1645. Óleo sobre tela.	<i>San Diego de Alcalá</i> Atribuida: Basilio de Salazar. Siglo XVII. Óleo sobre tela.	<i>La Virgen de la Candelaria</i> Autor: Anónimo Atribuida: Basilio de Salazar. Siglo XVII. Óleo sobre tela.

Fig. 58 Detalle de rostros de los personajes principales

Detalles del rostro de San Francisco en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 59. Detalle de rostro, *San Francisco Impartiendo las Reglas*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El rostro de San Francisco es sin duda un bello ejemplo de la facilidad que tuvo Basilio de Salazar para elaborar rostros y retratos. Su cara está dibujada con un estilo muy fino; sus

facciones están bien definidas y perfiladas. La frente de San Francisco es amplia y libre de cabellos. Su pelo es color castaño claro. Sus cejas están bien trazadas y delgadas, pintadas del mismo color que el cabello.

Debajo de su nariz se puede observar un bigote sencillo y pequeño, pero un poco mal delineado de lado derecho. Sus labios son exquisitos y delgados. Su rostro presenta una barba de color castaño claro. Debido a la posición del personaje y a la mezcla de colores con la luz, sólo se puede apreciar una sola oreja, misma que esta dibujada a detalle, por lo que se puede observar los pliegues de la misma.

Su rostro alargado y delgado nos muestra un estilo manierista, las facciones son completamente europeas y nos recuerda el arte renacentista italiano. Por encima de su cabeza sobresale una aureola dorada, símbolo de santidad y característica propia de la iconografía de San Francisco.

Detalles del rostro del *Cristo en la Cruz*



Fig. 60. Detalle de rostro de *Cristo en la Cruz*. Basilio de Salazar;
Fuente: http://3/www.analesiie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf

Basilio de Salazar es sin duda un excelente pintor y retratista, al pintar los rostros de los personajes principales, cuida los detalles y refleja el concepto que se quiere dar entender. Las expresiones de sufrimiento y dolor son sin duda sobresalientes en el repertorio de sus obras. Lamentablemente no se localizó la pintura, ya que se desconoce su paradero, por lo que se hizo el análisis de una copia en blanco y negro del original. El rostro de este Cristo está muy expresivo por el dolor que vivió Jesús en el momento de su crucifixión. Su cara está muy definida, los pómulos son un elemento sobresaliente del rostro, que se ve demacrado, dibujando con ello a través de sombras, la hendidura de las mejillas.

Se observa un Cristo de cabello mediano que cae en sus hombros. La corona de espinas le sirve de soporte para que sus cabellos no cubran su rostro. Las manchas en su cara son

las gotas de sangre que derramaron el sufrimiento. Sus cejas están bien definidas y hacen juego a la expresión de la cara. También son pobladas y extensas, en una forma semi rectas.

Su mirada se encuentra perdida ante el dolor inminente que está sintiendo; la expresión en sus ojos pide piedad ante un ser superior. Sus ojos están bien dibujados y se observa la mezcla de la luz con el color. La nariz de este Cristo está bien trazada con proporción de acuerdo a su rostro; está bien delineada y perfilada que llama la atención de todo el rostro. Su boca está entreabierta, por lo que se observan unos labios carnosos. Por encima de su boca se aprecia un bigote que hace una forma triangular. Tiene una barba muy sencilla que cubre alrededor de su exquisito mentón.

Detalles del rostro de San Francisco en *Éxtasis de San Francisco*



Fig. 61. *Detalle de rostro de San Francisco*. Basilio de Salazar. Foto. Mayra Denise Govea Tello.

Esta pintura de *Éxtasis de San Francisco*, muestra un buen dibujo al expresar un rostro con sufrimiento. Sobresale una amplia frente, sus ojos reflejan el dolor de los estigmas que está recibiendo de Jesucristo. Se observa un rostro demacrado, definiendo bien las hendiduras debajo de los pómulos. El cabello de este personaje principal es castaño oscuro y de un tamaño mediano, ya que le llega a la altura de las sienes.

Sus cejas están muy bien delineadas, ya que marca una línea desde la altura del lagrimal hasta el otro extremo donde termina la parte del ojo. Sus cejas son castaño oscuro y son las que le dan cierto dinamismo de expresión a los ojos. Sus ojos están muy bien trabajados, denotan la expresión que el pintor quiso representar; su mirada está pérdida, símbolo de dolor y éxtasis. Su vista parece querer encontrar a un ser divino que lo lleve a un camino

del bien y al estar rodeado de arcángeles, significa que la presencia de dios está con él. El contorno de sus ojos blancos nos dice de esa mirada extraviada en un plano celestial; sus pupilas dilatadas, y sus ojos color negro, enmarcan un buen trabajo del pintor, al mezclar la luz con los colores deseados. Debido a la posición que tiene este personaje, sólo se puede observar una oreja, la cual está dibujada de gran tamaño. Su nariz vista desde una perspectiva se ve muy definida y trazada, dejando ver una perfección estilizada, de acuerdo a la fisonomía de su rostro. Su boca está entreabierta, por lo que no se puede apreciar muy bien la forma de sus labios; el color de los mismos no es precisamente el que muchos artistas dibujan; la textura y color parecen ser de una persona sedienta, casi moribunda, sin embargo, esto habla de la característica especial que Basilio trató de representar de un personaje en un momento de transición. Su boca está rodeada de un bigote que hace un triángulo en su cara. Su mentón tiene una pequeña barba; también se puede observar una barba que rodea su cara, esta inicia desde la parte baja de su oreja, continuando hasta el otro extremo.

Detalle del rostro de *Jesús recogiendo sus vestiduras*

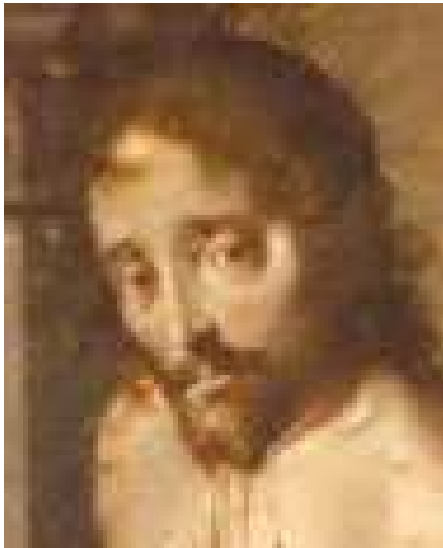


Fig. 62. Detalle del rostro de Jesús. Basilio de Salazar;
Fuente:
<https://books.google.com.mx/books?id=CulEv7L5hJsC&pg>

Este rostro de Jesús muestra similitud con los anteriores personajes que Basilio ha plasmado en sus obras. Es una cara delgada, demacrada y con tristeza en el rostro. Nuevamente se aprecia el buen perfilado de su nariz; sus ojos tristes son dibujados con un ligero hundimiento, resaltando el manejo de sombras que este maestro utilizó. Su rostro afilado, nos refleja la combinación de luz y sombra. Jesús presenta un bigote y barba. El mentón es dibujado al igual que las pinturas anteriores. Su cabello es castaño, lo que nos recuerda el de San Francisco impartiendo las reglas y a la pintura de Éxtasis de

San Francisco. El dibujo de las cejas está bien alineadas al sentido de la expresión en sus ojos. Sus labios se encuentran cerrados. La mirada de Jesús se concentra en un punto fijo hacia el espectador.

Detalles del rostro de la Virgen en la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*



Fig. 63. Detalle de rostro de la Virgen en la Exaltación franciscana de la *Inmaculada Concepción*. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Esta pintura demuestra un trabajo diferente a lo que hemos visto anteriormente. Quizá Basilio de Salazar trabajó un estilo determinado y definido para el género masculino.

El estilo que se presenta en esta pintura está orientado a una tendencia barroca, por los colores empleados, el ajuar religioso y el rostro de la Virgen.

La Inmaculada Concepción es una obra de gran colorido, en donde se presenta un gran tema iconográfico, pero sobre todo la Virgen de la Inmaculada es el principal personaje que sobresale de todo el contexto. La Virgen tiene un rostro bello, lleno de paz y de fe; su cara es redonda y su tez blanca, por lo que se percibe una piel tersa. Su simple presencia nos dice la pureza y serenidad que emana de ella. Su cabellera es larga y ondulada de color castaño claro. Su frente es amplia y la ceja muy apenas se puede percibir, a diferencia de los otros santos y personajes religiosos.

Su mirada está enfocada hacia punto bajo, por lo que sus ojos no se perciben. Su rostro es de complexión redonda. Sus pómulos se pierden al resaltar sus mejillas redondas y con un toque rojizo. Su nariz es pequeña a comparación de la proporción de su cara, sin embargo, se puede apreciar su finura y detalle.

Sus labios son dibujados de una forma exquisita, por lo que se puede percibir que son delgados, tersos y pequeños. Ésta virgen representa el prototipo de belleza europea.

Detalles del rostro de San Gregorio Magno en *La Misa de San Gregorio*

Fig. 64. Detalle de rostro de *San Gregorio Magno*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Uno de los personajes principales en esta pintura es el Papa San Gregorio Magno. Este tema tan polémico durante el Concilio de Trento, Basilio de Salazar lo trabajó con gran esmero. Sus personajes presentan las características esenciales que aparecen en otras pinturas o grabados. En este caso San Gregorio Magno está representado por una persona de edad avanzada.

Su cuerpo únicamente se puede observar de perfil; es un cuerpo de buena estatura y que no se puede apreciar a simple vista la complexión del mismo, debido al ajuar religioso que porta. El trabajo de los pómulos que emplea el pintor está muy bien definido, ya que los dibuja de acuerdo a la fisonomía del personaje.

Su rostro es de color trigueño; sus ojos parecen ver y adorar a un ser supremo, por lo que su mirada se centra en el Cristo Varón de Dolores que se encuentra frente a él.

Su cabello es corto y canoso. Sus facciones denotan la edad de este personaje. Su nariz se muestra de perfil en una posición un tanto desalineada. Su ceja es muy delgada y casi no se aprecia. Sus labios están cerrados, en una posición de seriedad. Su rostro está rodeado de una ligera barba canosa que se observa únicamente con un análisis detallado. De acuerdo a la posición del cuerpo, solo se puede observar una oreja, la cual no es de gran tamaño y no se puede apreciar la forma de la misma.

Detalles del rostro de *San Diego de Alcalá*

Esta pintura lamentablemente no se encontró en exhibición ni en bodega en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. La obra de San Diego de Alcalá es atribuida a Basilio de Salazar, a pesar de ello se pueden detectar ciertos elementos característicos del pintor.

La expresión que maneja el pintor en el rostro de San Diego de Alcalá refleja cierto contacto espiritual, una paz y sensación de tranquilidad.



Fig. 65. Detalle de rostro de la pintura San Diego de Alcalá.
Anónimo; Fuente:
http://3/www.analesiiie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf

Su cara es esbelta y bien definida, por lo que resaltan más sus facciones. La frente es amplia despejada de cabello. Sus cejas están bien dibujadas, solo que las extiende desde la parte que da forma a la nariz, hasta antes de la sien. Su nariz vista de perfil, se puede observar el detalle con el que pintor maneja el contorno de las fosas nasales, aunque no se aprecia una nariz perfilada y exquisita. La única oreja que se aprecia, es grande y alargada, pero no está muy bien dibujada.

Alrededor de la boca y nariz de San Diego de Alcalá se pueden observar unas líneas de expresión. El dibujo de la boca realmente desmerece, ya que no tiene una forma bien definida; se observan unos labios un tanto ondulados y carnosos.

El artista tiene un manejo cuidadoso de los colores, junto con la luz en su mirada, por lo que mezcló ambos elementos que se perciben en la obra.

Sus ojos son grandes y expresivos; el dibujo de los párpados está muy bien trazado y definido. Por tanto, se puede decir con cierto grado de certeza que esta obra no es de Basilio de Salazar.

Detalles del rostro de la Virgen de la Candelaria



Fig. 66. Detalle de rostro de la Virgen de la Candelaria, Anónimo.
Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

A pesar de que la pintura de la Virgen de la Candelaria es de autor anónimo, pero es atribuida a Basilio de Salazar, según Rafael Morales Bocado, por lo tanto, es indispensable hacer su análisis para conocer los detalles estéticos de esta obra y así poder determinar si pertenece al taller de Basilio de Salazar.

Esta pintura es interesante a simple vista, pues tiene características de ser una obra con tendencia manierista, debido a los fondos y elementos que se manejan en ella, por lo que nos indica que se elaboró a principios del siglo XVII.

Esta Virgen presenta rasgos muy finos en sus facciones, pero sobre todo es un personaje con características un tanto indígenas, ya que a comparación de las demás vírgenes que se pintan en el periodo, esta es de tez morena. Sus cejas están bien definidas y marcadas en un tono castaño oscuro.

Su mirada no está de frente parece ver a un punto en especial, a diferencia del niño dios que tiene en sus brazos, el cual está viendo a un punto específico que puede ser el del pintor hacia el frente. Sus ojos están bien dibujados y asemejan serenidad; los párpados están resaltados de acuerdo a la expresión de su mirada. El color de sus ojos es un tono castaño claro; en ellos se puede observar la luminosidad que el pintor reflejó en su mirada. La nariz de este personaje está muy bien delineada y con un perfil muy exquisito, el pintor la dibujó de acuerdo a la fisonomía de su cara. Su boca es pequeña y con labios delgados, el color de los mismos es un tono rosa.

Su rostro es ancho, no es la típica cara delgada de tez blanca que manejan otros pintores durante el siglo XVII. Sus mejillas están ruborizadas, lo que le da color y viveza a su rostro, en un tono que está vinculado con el de sus labios.

Su cabello es de color castaño claro y de característica ondulada. El cabello está hasta

abajo de sus hombros. El cuello de esta Virgen es ancho, lo que distorsiona un poco su complexión

Las joyas que presenta la Virgen son de valor y de detalle. La corona que tiene en su cabeza es de oro con incrustaciones de piedras preciosas de colores rojo, verde y amarillo. En la cima de la corona se puede apreciar una pequeña cruz.

La Virgen tiene unos pendientes que parecen haber sido elaboradas con las mismas características de las piedras que tiene incrustadas en la corona. Los aretes son largos que casi le llegan a la mitad del cuello. Por lo tanto, de acuerdo al análisis estético de la obra, no se considera autoría de Basilio de Salazar.

La estética en rostros en la obra de Basilio de Salazar y en las atribuidas

Para tener un control en el análisis estético de las diversas pinturas, éstas se colocaron de acuerdo con un orden cronológico de la siguiente manera: En primer lugar, se tiene a *San Francisco Impartiendo las Reglas*, *Cristo en la Cruz*, *Éxtasis de San Francisco*, *Jesús recogiendo sus vestiduras*, *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, y la *Misa de San Gregorio*, así mismo se analizaron las pinturas de la *Virgen de la Candelaria* y *San Diego de Alcalá*, las cuales son atribuidas a este pintor.

El primer análisis que se hace de estas diversas pinturas es en relación con un cambio de estilo y tendencia según la época de su elaboración. En este caso se tiene como principal ejemplo la obra *San Francisco Impartiendo las Reglas*, la cual marca un estilo manierista, propio de principios del siglo XVII. En las diversas obras de Basilio de Salazar sobresalen dentro de su repertorio dos pinturas relacionadas a San Francisco de Asís. Cada una muestra una representación iconográfica especial y significativa, por lo que el análisis estético será primordialmente entre ambos temas.

La pintura es elaborada en tonalidades oscuras, apreciando totalmente un contexto de color negro detrás de este personaje principal. La cara de este San Francisco es muy distinta a la otra pintura de *San Diego de Alcalá*, ubicada en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. El pintor representó los ojos de *Éxtasis San Francisco*, en una mirada de transición y su vista mira a un punto fijo celestial, en cambio el ubicado en el convento franciscano en San Luis Potosí, tiene una visión fija hacia el espectador.

El rostro de este San Francisco en las dos pinturas es completamente distinto, en la pintura de San Francisco impartiendo las reglas, observamos una pintura manierista de principios del siglo XVII, una mirada fija y un estilo completamente europeo e inspirado en el renacimiento italiano, en cambio la pintura *Éxtasis de San Francisco*, nos muestra un rostro alargado, delgado, con expresiones de dolor muy bien definidas, reflejando el uso de

sombras, luz y un dibujo bien definido. Su mirada se centra a un punto celestial, las hendiduras en los pómulos nos hablan de un excelente. Sin embargo, este último rostro, nos representa un estilo manierista tardío. Los rostros de los demás personajes primarios son muy diferentes entre sí, algunas características que se pueden apreciar es el perfilado de la nariz, las dibuja muy delgadas y rectas, este efecto se puede observar en la pintura *Cristo en la Cruz*, el delineado de la misma, se debe del contorno de sombras que pintó, así como en *San Francisco en Éxtasis* y *Jesús recogiendo sus vestiduras*. A pesar de que el rostro principal del papa San Gregorio está de perfil, se observa una nariz bien delineada y perfilada. El color del cabello también es repetitivo en los tres personajes *San Francisco impartiendo las Reglas*, *Éxtasis de San Francisco* y *Jesús recogiendo sus vestiduras*; también destaca dentro de las reglas del arte, cómo pintar personajes más jóvenes y otros más viejos, en el caso de San Francisco Impartiendo las reglas, lo dibuja con un rostro joven, inclusive más que el otro santo de la pintura de *Éxtasis de San Francisco*. Al papa San Gregorio Magno, de Salazar lo dibuja en una edad más avanzada, pintándolo con cabellos blancos. Otros elementos que pinta similares son los bigotes y los labios delgados; el mentón que se aprecia en las figuras masculinas de la autoría de Basilio de Salazar es muy similar, los dibuja alargados y con un perfilado único. Las hendiduras debajo de los pómulos son elementos representativos, en los personajes que pinta con dolor y sufrimiento.

Las reglas del arte que Basilio de Salazar implanta en cada obra, es un reflejo de sus conocimientos adquiridos en Europa. La característica que emplea para pintar rostros masculinos y femeninos es digna de un maestro, este ejemplo se observa en su pintura de la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, la cual representa el único personaje femenino dentro de sus obras. Las características del rostro de esta virgen son completamente diferentes a los demás masculinos. Su rostro fue pintado delicadamente, con un verdadero ejemplo de una representación europea de estilo barroco, su cara es de apariencia un tanto infantil, su cara es redonda, totalmente distinta a como se pintaban durante el manierismo. Su cabello es ondulado y largo y en tonalidades castañas, recordando el color de cabello de las pinturas anteriores de Basilio de Salazar. El color de la piel es otro elemento importante de analizar, ya que los varones son pintados en tonos aperlados o morenos claros y en este caso de esta virgen totalmente distinto, mostrando la pureza en este aspecto también.

Otra característica que se aprecia en los detalles de los rostros de los principales personajes, son las orejas, ya que las dibuja muy definidas, sus pliegues internos, pero de una dimensión mayor. Esto se puede observar en las pinturas de *San Francisco impartiendo*

las Reglas y la de Éxtasis de San Francisco.

Dentro de la temática iconográfica que pinta Basilio de Salazar, sobresalen temas de la vida de San Francisco, al igual que de Jesús, por lo anterior este pintor refleja cada escena de estos personajes completamente diferente. En el caso de los rostros que es detalle que se está analizando en esta parte, las pinturas *Cristo en la Cruz* y *Jesús recogiendo sus vestiduras*, son distintos. El primero muestra una tendencia totalmente manierista, cara delgada alargada, facciones muy marcadas de un rostro con sufrimiento, el manejo de luz y sombras es evidente; Basilio cuida cada detalle en las expresiones, así mismo se aprecian algunas gotas de sangre en su frente, mientras tanto el otro Jesús recogiendo sus vestiduras, se muestra a un hombre sereno, de apariencia triste, un tanto demacrado por el sufrimiento que había tenido, en su rostro no se observan gotas de sangre, la expresión que plasma Basilio de Salazar en este personaje, es única, ya que mira directamente al espectador, la hendidura debajo de sus ojos marca un estilo común que este pintor refleja en otras obras. Su bigote y barba también son elementos que se encuentran en otras obras de Basilio de Salazar. Esta pintura se puede considerar dentro del estilo barro, por el período en el cual fue pintado.

Dentro de las reglas del arte es importante que el maestro sepa dibujar rostros de frente y en los que sólo se aprecia un perfil, por lo que Basilio de Salazar muestra a su personaje principal que es el papa Gregorio Magno, en una posición en la cual no se aprecia su rostro completamente, por lo que el pintor debió de cuidar el volumen de su cara con el resto del cuerpo, así como los detalles de su rostro. El maestro Basilio de Salazar, muestra un rostro de edad avanzada, tal y como iconográficamente es representado y eso se aprecia a través del color de su cabello. Su nariz se aprecia bien delineada y dibujada, respetando los parámetros de volumen, los detalles de su ojo, mentón, y oreja son bien percibidos. El rostro de este personaje con el de los demás, es muy diferente, quizá es porque está más allegado al plano terrenal.

Dentro del análisis que se hace de los rostros de los personajes principales, es importante realizar, el de aquellas pinturas que han sido atribuidas a Basilio de Salazar, destacando dos obras. La *Virgen de la Candelaria* y *San Diego de Alcalá*.

Los rostros de la Virgen de la Candelaria y de San Diego de Alcalá, no tienen ninguna similitud a los rostros principales de las pinturas de Basilio de Salazar. La cara de la Virgen de la Candelaria, tiene facciones no tan suaves y delicadas como se representaban en ese tiempo, el color de la piel es moreno y con rasgos indígenas, fuera del prototipo europeo. En comparación con la única virgen dentro del repertorio que pintó Basilio de Salazar que está pintada en la obra de la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, los

detalles de los rostros son diferentes, en cuanto estilo, tendencia, color, detalles, perspectiva, aunque las dos representan advocaciones marianas.

Ambas vírgenes tienen el cabello castaño y presentan corona en su cabeza. El enfoque de las miradas es distinto, el de la Virgen de la Candelaria, mira fijamente hacia el frente y la Inmaculada Concepción tiene mirada hacia abajo.

Detalle de manos en las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas

Veamos ahora el dibujo y pintura de las manos en las obras de Basilio de Salazar y a las que se le atribuyen.

							
<i>San Francisco Impartiendo las Reglas</i>	<i>Cristo en la Cruz (No se aprecian las manos)</i>	<i>Éxtasis de San Francisco</i>	<i>Jesús recogiendo sus vestiduras (no se aprecian las manos)</i>	<i>Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción</i>	<i>La Misa de San Gregorio</i>	<i>San Diego de Alcalá atribuida</i>	<i>La Virgen de la Candelaria atribuida</i>

Fig. 67 Detalle de manos en las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas.

Las manos de San Francisco en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 68. Detalle de las manos de San Francisco, *San Francisco Impartiendo las Reglas*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Las manos de San Francisco son largas y de buena proporción. Su factura está bien elaborada ya que el pintor las dibujó en una posición correcta al sostener el libro que marca las reglas de la orden. En sus dedos claramente se puede observar el detalle de las uñas, dibuja los nudillos de los dedos y la división entre ambos, refleja el uso de sombra que Basilio implementó dentro de sus reglas del arte.

La manera en la que el pintor maneja la flexibilidad de las manos es interesante para el espectador, ya que las dibuja con movimiento y en una proporción adecuada, de acuerdo al volumen de su cuerpo. De toda la obra sobresale esta parte importante, ya que sus manos juegan un papel primordial dentro del contexto de la obra, ya que son las que entregan las reglas de la orden a los otros religiosos franciscanos presentes.

Las manos de San Francisco en *Éxtasis de San Francisco*



Fig. 69. Detalle de las manos de San Francisco, *Éxtasis de San Francisco*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

En esta pintura de *Éxtasis de San Francisco* se pueden apreciar unas manos con dedos muy largos y un tanto desproporcionados, pero son pintadas a la forma de la época y la tendencia del momento que fue manierista. Una de las manos de San Francisco presenta una marca de un estigma muy visible, mientras que la otra mano se puede percibir muy difícilmente, debido a que la manga de su traje la cubre de una parte.

A pesar de lo desproporcionado de sus manos, éstas presentan detalle de la estructura y las uñas, así como el estigma plasmado en color rojo. Las manos de este San Francisco presentan ciertas características propias del personaje religioso. Su mano izquierda tiene una llaga en la superficie. El color de sus manos es un tono pálido debido quizá a la transición que sufrió este religioso. Sus manos son largas, efecto que se aprecia así por la dimensión de sus dedos; esto recuerda un tanto la composición de las manos de San Francisco *Impartiendo las Reglas*, aunque ambas físicamente tienen características distintas, ya que unas presentan movimiento y las otras están estáticas.

Las manos de la Virgen en la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*



Fig. 70. Detalle de manos de la Virgen, *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Excelente trabajo de dibujo al representar las manos de la Virgen, son delgadas, exquisitas, con excelente perspectiva y volumen en relación a su cuerpo. Sus manos unidas a la altura de su pecho, refleja el excelente manejo de sombras y luz para pintar unas manos ligeramente inclinadas. El color de su piel es blanco, recordando nuevamente el prototipo de vírgenes europeas, manos muy delicadas y finas. Sus dedos están en una posición de rezo; sin embargo, sus dedos no están unidos, su efecto se debe al manejo de las sombras y contornos.

Las manos del Papa San Gregorio Magno en La *Misa de San Gregorio*

Un momento crucial dentro del tema de la Misa de San Gregorio, es sin duda cuando el Papa Gregorio Magno eleva la hostia consagrada ante el Cristo Varón de Dolores, por lo que sus manos deteniendo la hostia es un elemento importante dentro de la pintura.



Fig. 71. Detalle de manos del papa San Gregorio, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Las manos de Gregorio Magno son grandes y bien dibujadas; la forma en que toma la hostia con sus dos manos, nos indica que el pintor trabajó el detalle para darle manipulación y movimiento a la hostia. La posición con que toma la hostia. Nos recuerda un poco el movimiento de la mano de San Francisco impartiendo las reglas.

Las manos de *San Diego de Alcalá*



Fig.72. Detalle de manos de San Diego de Alcalá, anónimo;
Fuente: http://3/www.analesiiie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf.

En esta pintura no se pueden apreciar bien las manos, debido a que las cubre su ajuar religioso. Sin embargo, se puede observar que sobresalen los dedos de San Diego de Alcalá, mismos que están bien dibujados ya que se aprecia claramente la forma de las uñas y la manera en que toma su vestimenta.

Detalle de la mano de *La Virgen de la Candelaria*.

En la pintura de la Virgen de la Candelaria no se aprecian las dos manos; la única que sobresale es la que porta la vela. Su mano sale de su ajuar, por lo que la posición de su brazo puede estar doblado, con la finalidad de poder sostener la vela.



Fig. 73. Detalle de manos de la *Virgen de la Candelaria*, anónimo.
Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Su palma no se puede apreciar completamente; la vela es sostenida por el dedo índice y pulgar. Sus dedos son largos, están muy bien dibujados, únicamente los dedos pulgares y el meñique se observan muy apenas. Sin embargo, a pesar de ello los dedos presentan muy marcadas las uñas y con un dibujo medio.

Comparación estética de las manos en la obra de Basilio de Salazar y las atribuidas

Las manos de San Francisco en la pintura de *San Francisco impartiendo las reglas*, tienen la característica de ser largas, muy al estilo manierista; ambas presentan movimiento, su mano izquierda porta un libro que contiene las Reglas de la orden y la derecha también tiene un libro de las mismas características, sólo que encima del mismo tiene el cordón de San Francisco y es sujetado igual por sus dedos.

De las obras que tienen los mismos personajes son *San Francisco impartiendo las reglas* y *Éxtasis de San Francisco*, por lo que es interesante analizar en primer lugar el detalle de las manos de estos personajes, aunque son iconografías diferentes, se trata de un mismo santo. La característica visible entre ambas manos es que pertenecen al manierismo, son largas y delgadas, el delineado de los dedos es muy preciso, separando cada uno, a través del uso de sombras. Las manos en el *San Francisco impartiendo las reglas*, presentan movimiento y flexibilidad al sostener los libros que le entregará a la orden franciscana, las otras manos en la otra pintura son manos estáticas, por lo menos en la que tiene el estigma, la otra presenta un ligero movimiento al doblar la mano.

Las manos del Papa Gregorio Magno presentan similitud con las manos en el *San Francisco Impartiendo las Reglas*, ya que ambas tienen movimiento, la de San Gregorio Magno está alzando una hostia, mientras que las de este santo, tiene en ambas manos un libro.

Aunque éstas presentan las mismas características en cuanto a detalles, las *de San Francisco Impartiendo las Reglas* están más alargadas que las de San Gregorio Magno; este efecto es muy notorio, debido a que ambos representan dos periodos en la pintura, el primero es manierismo y el segundo barroco, respectivamente. Las manos de San Gregorio Magno son exquisitas, definidas, bien dibujadas y con movimiento propio. El color de estas es un tono blanco, aunque asemeja una palidez en todo su cuerpo.

El análisis comparativo de este personaje con el resto de las obras, indica que la estructura, forma y diseño de las manos en *San Francisco Impartiendo las Reglas* es el que más se asemeja con las manos del Papa San Gregorio Magno; la manera que sujeta el libro y la otra toma la hostia, nos habla de un movimiento constante en sus dedos y manos en sí de ambos personajes. Sin embargo, nuevamente se hace la comparativa en cuanto a la época en la que fueron elaborados y ambos pertenecen a dos tendencias y estilos distintos, uno es el manierismo y el otro el barroco. En ese sentido, se deduce que las manos de *San Francisco Impartiendo las Reglas* son más grandes que las de San Gregorio Magno; no obstante, eso no es limitante para decir que la estructura y diseño de las manos sean muy parecidos. No existe similitud alguna con los demás personajes de las diversas obras

reconocidas y atribuidas por Basilio de Salazar.

En relación con las manos de la virgen en la pintura de *la Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, las manos son pintadas completamente diferentes a la de los personajes masculinos, además que son pintadas en dos periodos diferentes, se observa un estética más fina y delicada al dibujarlas.

En lo que respecta al detalle de las manos de los personajes principales en las pinturas que han sido atribuidas a Basilio de Salazar, sobresale la Virgen de la Candelaria y San Diego de Alcalá. Las manos de la Virgen de la Candelaria son muy distintas a las de los demás personajes religiosos, tanto masculinos como femeninos.

Con el análisis detallado en comparación con las características estéticas de las distintas manos que dibuja Basilio de Salazar, ciertamente es nula la similitud que puede guardar entre las otras pinturas restantes. Uno de los elementos que se pueden observar en la pintura *Virgen de la Candelaria*, es que dicha virgen únicamente saca una mano de su ajuar; esa mano derecha presenta la característica principal de ser larga, parecida a la dimensión de las manos de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, sin embargo, ésta mano es de distinto color a las del santo y de todos los demás personajes, así mismo se dibujan sus dedos bien definidos con movimiento, pero algo toscos para ser de una Virgen. Con este detalle lo único que se puede determinar es que pertenece al estilo manierista, nuevamente por la forma alargada de la misma y los colores de fondo que se presentan en la pintura.

La posición que tienen las manos en *San Diego de Alcalá* no permite una identificación precisa y detallada para poder ser comparadas con las manos de *San Francisco Impartiendo las Reglas* o con algún otro personaje, pero estéticamente no son compatibles. La posición en la que se encuentra San Diego de Alcalá, no es la más favorable para poder analizar la característica de sus manos. La forma en la que están dibujados los dedos, es una manera distinta a la de los demás personajes. No se puede apreciar la dimensión de manos, ni fisonomía de estas. Por lo que la comparativa con las manos restantes queda fuera de análisis.

Detalles del cuerpo y del ajuar en las obras de Basilio de Salazar y en las atribuidas

Ahora se compara las obras conforme el cuerpo y el ajuar que lo viste.

							
San Francisco Impartiendo las Reglas	Cristo en la Cruz	Éxtasis de San Francisco	Jesús recogiendo sus vestiduras	Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción	La Misa de San Gregorio	San Diego de Alcalá Atribuida	La Virgen de la Candelaria Atribuida

Fig. 74. Detalles del cuerpo y del ajuar en las obras de Basilio de Salazar y en las atribuidas.

Detalles del ajuar de San Francisco en *San Francisco impartiendo las Reglas*



Fig. 75. Detalle del ajuar de San Francisco. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello

En esta pintura se aprecia la tradicional iconografía de San Francisco, con detalles muy bien definidos de sus atributos. Su ajuar religioso es muy sencillo, tal y como se identifica a la orden franciscana. El manejo del drapeado en la ropa de San Francisco es muy claro y bien dibujado. El pintor cuida el dobléz en cada una de las partes en donde el santo tiene movimiento en su cuerpo.

El cuello está bien dibujado y se puede observar el punto en donde surge su capucha. Las mangas tienen amplio espacio, por lo que se puede observar que las dos cuelgan de sus

manos. La túnica que porta el santo está entre un color café y verde, quizá el tono de la pintura se ha distorsionado con el paso del tiempo. El ajuar religioso se forma y acopla de acuerdo a la posición del santo. Las piernas separadas del santo se pueden distinguir de forma simple al observar la hendidura entre sus piernas y el manejo de la luz y sombra que el pintor trató en esa parte. Basilio de Salazar dibujó con mucho detalle la caída de su túnica sobre sus piernas, lo que ocasiona movimiento al ajuar, de acuerdo a la posición de su cuerpo.

Si San Francisco hubiera estado en una posición vertical y colocado a un costado de la silla de pie, su túnica cubriría por completo su cuerpo; la ubicación en la que está el santo permite poder observar los pies del mismo. Basilio de Salazar destaca dentro de las reglas del arte, los colores básicos, representando el atuendo de este santo, se aprecia un ajuar con luz enfocada en la parte superior del mismo, esto asemeja el reflejo que los rayos de luz que pasan a través de la ventana que está a espaldas de San Francisco.

Detalle del cuerpo *de Cristo en la Cruz*



Fig. 76. Detalle del cuerpo de Cristo en la Cruz. Basilio de Salazar; Fuente: http://3/www.analesie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf

Esta pintura representa el momento en el cual Jesús está en la cruz crucificado, a pesar de que no se aprecian los brazos, manos y pies donde fue clavado a la cruz, Basilio de Salazar muestra medio torso, pero este tipo de pintura se presentaba a menudo durante el primer tercio del siglo XVII. A pesar de que Basilio de Salazar no pintara el cuerpo completo, en esta copia en blanco y negro de la pintura original, podemos observar el trabajo que representó este artista al pintar cuerpos en sufrimiento. Se observa un torso de hombre muy bien dibujado, se aprecian hendiduras debajo de sus costillas, reflejando un cuerpo

desnutrido, lastimado, con algunas gotas derramando sangre, el trabajo de luz y sombra que hace este pintor es evidente a pesar de no contar con la foto original. Se aprecian los pezones de una manera muy sutil y unos brazos bien formados, de una forma musculosa, un cuerpo bien definido en volumen y perspectiva .

Detalle del ajuar de San Francisco en *Éxtasis de San Francisco*



Fig. 77. Detalle del ajuar de San Francisco, *Éxtasis de San Francisco*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

San Francisco en Éxtasis muestra su ajuar religioso de una manera convencional y sencilla. Sin embargo, el pintor marca y delinea muy bien la vestimenta, el dibujo contempla la mezcla de los colores con la luz; presenta un drapeado interesante que se ajusta a los movimientos de su cuerpo. El traje de San Francisco presenta unas tonalidades entre un gris y café. No puede faltar el cordón que distingue a la orden franciscana. Este es de color café claro y sencillo.

Detalle de cuerpo en *Jesús recogiendo sus vestiduras*

Basilio de Salazar tiene dentro de su repertorio pictórico dos temas de los muchos que quizá tuvo sobre escenas de la vida de Jesús. En este sentido si se comparan estéticamente ambos personajes de las pinturas de *Cristo en la Cruz* y *Jesús recogiendo sus vestiduras*, se podrá apreciar que son completamente diferentes, pero coinciden en algunos detalles.



Fig. 78. Detalle del cuerpo de *Jesús recogiendo las vestiduras*, Basilio de Salazar; Fuente: <https://books.google.com.mx/books>

Esta pintura aparece únicamente el torso y está en una posición de tres cuartos viendo hacia el frente. El torso cuenta con una proporción adecuada de acuerdo a su cabeza, se ven muy definidos como dibuja los pezones, los detalles de las gotas de sangre derramados sobre su cuerpo, el brazo que sobresale en la foto, es pintado con detalle, a que, a través del manejo de sombras, se logró hacer el contorno del mismo.

Detalle del ajuar de la Virgen en la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*

Esta pintura muestra un buen trabajo por parte de Basilio de Salazar en el manejo del ropaje de la Virgen de la Inmaculada Concepción. El ajuar religioso de la Virgen de la Inmaculada Concepción comprende un vestido de corte largo color rojo ocre y es cubierto por un manto de tono azul rey.



Fig. 79. Detalle del ajuar de la virgen de la inmaculada concepción, Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El vestido de la Virgen se adhiere a su cuerpo, por lo que el pintor manejó un excelente drapeado en la tela del ajuar religioso, acomodándolo de tal forma que quedara en sintonía con el movimiento de su cuerpo.

La posición que tiene la Virgen es de pie con una rodilla ligeramente inclinada hacia adelante. En la parte superior del vestido se puede observar el drapeado del ajuar que el artista manejó en el momento en que la Virgen une sus manos en posición de oración.

La pierna inclinada de la Virgen de la Inmaculada Concepción se observa detalladamente, más porque el artista maneja el drapeado excelente en esa parte, aunado a que hizo una correcta aplicación de la luz y brillo en contraste con el color del vestido, lo que acentúa más la apreciación de la pierna. Del manto se puede observar unas luces que emanan de su brillo propio.

El manto de color azul que cubre su cuerpo está dibujado de una forma esplendorosa; por un lado, el artista maneja el contraste de los colores, en una parte en donde el manto hace el dobléz a su cuerpo, el color es más oscuro que en la demás parte del mismo.

Detalles del ajuar del Papa San Gregorio Magno en *La Misa de San Gregorio*

El ajuar de San Gregorio Magno es el típico traje que porta un religioso, en este caso doctor de la iglesia. El papa San Gregorio porta una túnica blanca, la cual es tapada con la estola correspondiente al nivel de papa. La estola es de color base oscura, en una tonalidad verde fuerte, en ella sobresalen unas figuras geométricas en color dorado.



Fig. 80. Detalle del ajuar del Papa San Gregorio Magno, *La Misa de San Gregorio*. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

En la parte central de su espalda, se aprecia una franja ancha en tonalidades rojas y doradas.

El dibujo que hizo Basilio de Salazar para representar esta estola es excelente, debido a que las diversas decoraciones de la misma parecen estar bordadas con hilo de oro, dando una apariencia real.

Detalles del ajuar de *San Diego de Alcalá*

Lamentablemente no se cuenta con la fotografía original de esta pintura, sin embargo, con la ayuda de la iconografía, es preciso identificar las características básicas de San Diego de Alcalá. El ajuar religioso que porta este personaje es de color café, sobresaliendo de la parte central un delantal lleno de flores, mismo que es sostenido por un escapulario, el cual es tomado por sus dos manos.



Fig.81 Detalle del ajuar del *San Diego de Alcalá*. Anónimo;
Fuente: http://3/www.analesiiie.unam.mx/pdf/46_49-57.pdf

El artista maneja muy bien los dobles del ropaje al darle movimiento al cuerpo de San Diego de Alcalá. La manera en que el personaje toma con sus manos parte de su túnica, lo cual refleja un correcto manejo del dibujo.

A pesar de que la imagen está en blanco y negro, se puede apreciar el manejo de los contrastes de luces, mezclado oportunamente con los colores pertinentes.

Detalle del ajuar de *La Virgen de la Candelaria*



Fig. 82. Detalle del ajuar de *La Virgen de la Candelaria*. Anónimo. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La pintura de la Virgen de la Candelaria es muy interesante, no sólo por el mensaje que representa, sino por el ajuar religioso que porta la misma y la donante que aparece a sus pies. Su vestido se caracteriza por estar en línea A y es lo que le proporciona volumen y perspectiva a la pintura.

El color predominante del vestido en la pintura es el amarillo. Su vestido tiene dibujos de flores bordadas en color amarillo claro, al igual que pequeñas grecas o estrellas en color verde. El pintor hizo un buen trabajo al mezclar el color amarillo y verde como fondo de su vestido, sin embargo, el color que sobresale es el amarillo, quizá por la simbología que representa la Virgen de la Luz.

El vestido está decorado con un bias que aparece alrededor de su contorno en color amarillo, esta decoración realza el ajuar religioso y le da más vida y luz. El bias atraviesa la parte central del cuerpo de la Virgen y a su vez este es sostenido por un elemento decorativo en su cuello, elaborado con el mismo material y con piedras preciosas que sobresalen del mismo.

Estética de los ajuares y cuerpos en la obra de Basilio de Salazar y las atribuidas

Dentro del análisis estético de las diferentes obras de Basilio de Salazar es importante destacar aquellos personajes que se repiten, pero que tienen diferente iconografía y significado, de acuerdo a lo que representa para la Iglesia. Como se ha mencionado, el personaje de San Francisco se repite en dos obras: *San Francisco impartiendo las reglas* y

.....
Éxtasis de San Francisco, por lo que las características básicas iconográficas en cuanto al ajuar religioso, son las mismas.

Ambas túnicas son de color oscuro, presentan amplias mangas que permiten tener movimiento en sus brazos, pero sobre todo el manejo de la luz en esta vestimenta es una correcta aplicación de las reglas de arte del mismo pintor, ya que existe brillo en las túnicas, efecto de la luz de la ventana, en el caso de *San Francisco impartiendo las reglas* y en *San Francisco en Éxtasis* al estar en un sitio abierto.

En relación a las dos pinturas de Jesús en sus diferentes características iconográficas, Basilio de Salazar los muestra sin ropa, por lo menos del torso hacia arriba, sus cuerpos bien definidos y con características muy varoniles. La diferencia de ambos cuerpos es que uno es claro ejemplo del estilo manierista, al pintarlo un tanto delgado, con características de haber sufrido, con marcas de sangre, pero sobre todo el gran trabajo que Basilio manejó con la luz y las sombras, al delinear detalles de su cuerpo y de las hendiduras debajo de sus costillas. El otro ejemplo de Jesús recogiendo sus vestiduras, es un dibujo ya dentro del estilo barroco, no se muestra tan demacrado, se aprecia solo tres cuartas partes, pero el delineado, el volumen y la perspectiva son un ejemplo de las reglas de arte de Basilio implementó en cada personaje en diferente época.

El ajuar religioso de la virgen en la pintura de la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, muestra un atuendo al estilo barroco, con detalles de drapeado, lo que hace resaltar su cuerpo. La comparación estética que se hace de este personaje con el de la *Virgen de la Candelaria*, es completamente nulo; en primer lugar, se refleja a simple vista el distinto estilo que se manejó en ambos, colores, diseños y formas.

El papa Gregorio Magno, personaje religioso que fue un tema muy polémico en Europa debido a la contrarreforma, se sale un poco de contexto religioso, debido a que no se tenía permitido continuar pintando escenas que desvirtuaran la fe cristiana. Este tema se convirtió en leyenda porque nunca se comprobó su autenticidad, entonces realmente las características estéticas de este personaje, el pintor las tuvo que haber imaginado, basado ante todo en la iconografía representativa de este Papa.

La situación que guarda este personaje en relación con los ajuares de los demás religiosos que aparecen en las distintas pinturas es completamente distinta y no hay similitud alguna debido a los contextos religiosos y la temática en que fue elaborada esta obra.

Sin embargo, existen los dos cardenales que aparecen en la misma pintura y que ambos portan una vestimenta con características iguales, únicamente la diferencia de los tres personajes, es que el Papa está caracterizado por el rango que le otorga la iglesia.

El vestido religioso de la Virgen de la Candelaria es una vestimenta diferente y única en

comparación con los demás ropajes de los personajes principales de las diversas obras reconocidas y atribuidas a Basilio de Salazar.

El vestido está dibujado en línea A, por lo que no se puede apreciar el detalle y característica del cuerpo. Por ser un ajuar religioso de características femeninas, sólo se puede hacer las comparaciones estéticas con la vestimenta de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Ante este análisis no hay ningún elemento comparativo ni tanto en detalles, telas, colores y texturas. Nuevamente se afirma la presencia de dos estilos muy bien definidos, el primero el manierismo y el segundo el barroco.

San Diego de Alcalá pertenece a la orden de los franciscanos, por tal motivo presenta características propias de dicha orden. En este sentido con los personajes que se puede hacer un análisis estético es con San Francisco Impartiendo las Reglas y San Francisco en Éxtasis.

Analizando el ajuar del primer personaje religioso que es San Francisco Impartiendo las Reglas, se pueden identificar elementos constantes en la vestimenta; la túnica que presentan ambos personajes es muy similar, al igual que en la parte de la capucha, sin embargo debido a la posición en la que se encuentra *San Francisco Impartiendo las Reglas*, permite observar que en la parte del torso del religioso, se sube un poco la túnica, por lo que hace una apariencia distinta a la de San Diego de Alcalá; una característica de ambos religiosos es que muestran unas mangas anchas y con caída, detallando en las mismas diversos pliegues. Otro personaje que presenta características similares en cuanto a detalles del ajuar, es San Francisco en Éxtasis, su túnica está elaborada en colores oscuros, se aprecia claramente la capucha y sobre todo un elemento representativo que se repite en los tres personajes y que son las mangas anchas, en donde el artista dibujo los dobleces y pliegues en las mismas.

El ajuar religioso no guarda similitud estética con ninguno de los demás personajes excepto con *San Francisco Impartiendo las Reglas* y *San Francisco en Éxtasis*, pero sólo por tratarse de elementos iconográficos que dibujan a la misma orden religiosa.

Detalles de los pies de los personajes principales

							
San Francisco Impartiendo las Reglas	Cristo en la Cruz. (No se aprecian los pies).	Éxtasis de San Francisco (No se aprecian los pies).	Jesús recogiendo sus vestiduras (No se aprecian los pies).	Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción (No se aprecian los pies).	La Misa de San Gregorio (No se aprecian los pies).	San Diego de Alcalá (No se aprecian los pies). Atribuida	La Virgen de la Candelaria (No se aprecian los pies.). Atribuida

Fig. 83. Detalle de los pies de los personajes principales en las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas.

Detalle de los pies de San Francisco en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*

El único de los personajes principales al cual se le pueden apreciar los pies, es a San Francisco en la pintura de *San Francisco impartiendo las reglas*. Esta pintura es de las únicas en la cual el artista representó el personaje con detalles del cuerpo humano, en este sentido y de acuerdo con la postura en la cual se encuentra este santo, se pueden observar los detalles y características de sus pies, así como las sencillas sandalias que porta.

Los dedos de sus pies son dibujados de forma diferente en ambos pies; en el del lado izquierdo se pueden apreciar los 5 dedos, sin embargo, tienen la apariencia de que están contraídos. Su dedo pulgar está dibujado de una forma un tanto confusa, debido a que su perspectiva está de frente y lo hace parecer deforme. A pesar de ello se puede observar el ligero levantamiento de este dedo, lo que hace que el pie tenga movimiento.



Fig. 84. Detalle de los pies de San Francisco, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

En el pie derecho se pueden apreciar mejor el detalle de los dedos; mismo que se encuentran relajados y en una posición normal, de hecho, el dedo pulgar se observa inclinado hacia arriba. En cada uno de los dedos de sus pies se aprecian el dibujo de las uñas, en una forma un tanto cuadradas.

Detalles de rostros en las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas





					
Personaje de la Pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Personaje de la Pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Arcángel de la Pintura de San Francisco en Éxtasis	Arcángel de la Pintura de San Francisco en Éxtasis	Cristo Varón de Dolores de la Pintura de la Misa de San Gregorio	Niño Dios de la Pintura de la Virgen de la Candelaria Atribuida

Fig. 85 Detalle de rostros de las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas.

Detalle de rostro del personaje secundario en *San Francisco Impartiendo las Reglas*.



Fig. 86. Detalle del rostro del personaje secundario, San Francisco Impartiendo las Reglas, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Uno de los personajes que aparece dentro de la escena principal, es este hombre que se encuentra ubicado al lado izquierdo de San Francisco, perteneciente a la tercera orden, correspondiente a los seglares. A pesar de que este se encuentra de perfil, se puede destacar el buen dibujo como retratista por parte del pintor.

Este personaje tiene rasgos de ser un español. Su cabello es de color negro y corto. La tez de su piel es morena; sus cejas son pobladas, su bigote es grueso y de color negro. El peinado y característica que tiene este personaje es un estilo muy español de la época.

Se aprecia una mirada centrada principalmente en el personaje principal que es San Francisco. El color de sus ojos es negro y la centralidad de su mirada deja entre ver el buen manejo de los colores y de la luz que manejó el pintor.

Su oreja es grande y angosta, pero está proporcionada de acuerdo a la fisonomía del rostro del personaje. Su nariz no es recta, tiene una apariencia un tanto desalineada.

Detalle de rostro del segundo franciscano en *San Francisco Impartiendo las Reglas*

Este personaje presenta características tradicionales de la orden franciscana. A diferencia del otro personaje antes mencionado tiene características completamente distintas al anterior.

El color de su piel es más claro, su cabello es castaño claro al igual que sus cejas y ligero bigote. Su mirada representa símbolo de admiración y respeto hacia San Francisco. Sus ojos son grandes y de color café claro. Su nariz está bien definida y con un perfil exquisito.



Fig. 87. Detalle del rostro del segundo personaje, San Francisco Impartiendo las Reglas. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La característica principal de sus labios es que son gruesos y su boca está entreabierta. Su oreja presenta elementos muy singulares y diferentes al del otro personaje antes mencionado, sin embargo, presenta dimensiones similares a la de San Francisco. La ubicación de este personaje permite apreciar la oreja de frente; tiene el lóbulo grueso y se puede apreciar el dibujo definido y los pliegues de la misma.

El volumen de la oreja va de acuerdo con la fisonomía y estructura de su cara. Su nariz es muy diferente a la del otro personaje, está perfilada y bien definida. Debido a la posición en la que se encuentra, hace parecer que tiene un cuello ancho, sin embargo, es el efecto visual que representa ya que se pierde con el cuello de su capucha.

Una de las características de este religioso es que tiene una calvicie la cual es llamada tonsura, dentro del ámbito religioso.

El significado bíblico de Tonsura se refiere cortarse o afeitarse alguna zona del cuerpo. Aunque en sus orígenes era visto como una humillación (debido a que los esclavos así se les hacía), más adelante pasó a ser una ceremonia que consistía en una celebración litúrgica de la iglesia católica, en donde se cortaba parte del pelo de la coronilla a los que iban a realizar la consagración a Dios, antes de entrar al clero.²²⁸

²²⁸ Significado bíblico, *Tonsura*, en < <https://www.significadobiblico.com/tonsura.htm> >, consultado el 25 de octubre de 2018.

Detalles del rostro del arcángel en *Éxtasis de San Francisco*



Fig. 88. Detalle del rostro del personaje secundario en la pintura de *Éxtasis de San Francisco*. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El otro personaje que aparece en un segundo plano es este arcángel que se encuentra de lado derecho de San Francisco. Este personaje tiene facciones más finas que el otro arcángel que aparece en la misma pintura. Su cabello es rubio y rizado; su frente es amplia y sus cejas delineadas. Su mirada expresa sentimiento de tristeza y se centra al igual en el personaje principal que es San Francisco.

Su nariz está dibujada con un perfil estilizado y de acuerdo con la dimensión de su cara. El color de su piel es blanco, por lo que le da una apariencia de ser de porcelana: su boca es pequeña. Sus mejillas están pintadas en un tono rojizo claro. Las facciones de estos arcángeles son totalmente europeas, cuidando los detalles celestiales que existen en estos personajes.

Detalles del rostro del arcángel en *Éxtasis de San Francisco*

Uno de los personajes secundarios que aparece a un costado izquierdo de San Francisco es este arcángel de facciones no muy estilizadas.

Su mirada se centra en San Francisco; sus ojos se encuentran semi abiertos, por lo que deja ver sus parpados bien definidos.

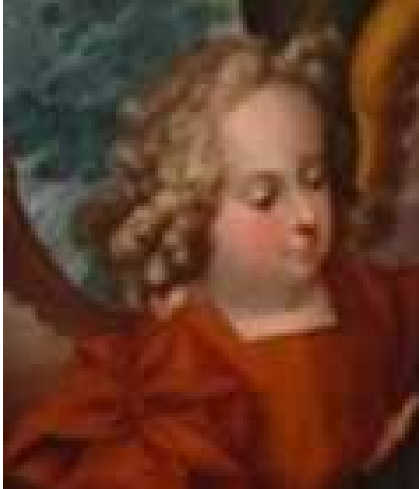


Fig. 89. Detalle del rostro del personaje secundario, Éxtasis de San Francisco. Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Este arcángel es de cabello rizado y rubio. Su tez es blanca; tiene frente amplia, cejas definidas de un tono castaño claro. Su nariz es afilada y pequeña para el grosor de su rostro. Sus labios son delgados y presentan una ligera sonrisa, son de un color entre naranja y rojizo, al igual que el de sus mejillas. De este arcángel se puede observar a simple vista una cara redonda con pómulos prominentes y con un cuello muy ancho.

Detalle del rostro del Cristo varón de Dolores en *La Misa de San Gregorio*

Un personaje esencial que no debe de pasar desapercibido es el Cristo Varón de Dolores, figura religiosa que se le apareció a San Gregorio Magno en el momento de officiar misa. El Cristo Varón De Dolores presenta las mismas características iconográficas con que se le conoce a este personaje.



Fig. 90 Detalle del rostro del Cristo varón de Dolores. Basilio de Salazar; Fuente: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1054/1041>

Dentro de la pintura de la Misa de San Gregorio, sobresale la imagen del Cristo Varón de Dolores, misma que es definida con una luz especial, que permite visualizar las tres cuartas partes de su cuerpo. Basilio de Salazar dibuja a este personaje con facciones de sufrimiento y dolor, mismas que son marcadas a través de sombras, delineados y enfoques de luminosidad y trazos.

Del Cristo Varón de Dolores se puede observar un rostro delgado, acabado por el dolor de la crucifixión, su cabellera llega hasta los hombros y la corona de espinas en su cabeza. Su mirada está enfocada a un punto bajo, expresando dolor, ante todo; su nariz está perfilada; sobresale un hundimiento en sus mejillas, señal de representar un cuerpo maltratado y deshidratado. Se puede apreciar un bigote encima de su boca, al igual que una ligera barba que recorre el entorno de su cara.

Su cara es delgada y perfilada, dibujada así con el fin de representar el dolor de Cristo después de la Crucifixión. Basilio de Salazar aplica luz al rostro del Cristo, al igual que maneja las sombras para definir detalles de rostros y pintar la cara delgada y las hendiduras debajo de sus pómulos.

Detalle del rostro del niño Dios en *La Virgen de la Candelaria*

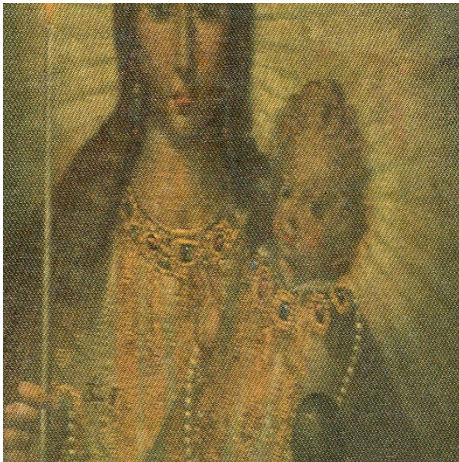


Fig. 91. Detalle del rostro del niño dios, La Virgen de la Candelaria, Anónimo. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El único personaje de edad pequeña es precisamente el Niño Dios de la pintura de la Virgen de la Candelaria. Este niño se encuentra entre los brazos de dicha Virgen. El cabello de este niño Dios es corto, rubio y rizado. El niño presenta frente amplia y mejillas abultadas; tiene una ligera sonrisa en sus labios, así mismo tiene unos ojos muy expresivos que miran hacia un punto fijo. Presenta ligeras cejas de color castaño claro; sus labios son delgados y sus mejillas tienen un enrojecimiento. De su cabeza emanan destellos de luz.

Estética de los rostros en las pinturas de Basilio de Salazar y las atribuidas

Los personajes secundarios en todas las obras de Basilio de Salazar tienen características físicas muy diferentes entre sí. En la pintura de *San Francisco impartiendo las reglas*, los dos personajes masculinos que aparecen más cerca del santo, son pertenecientes a la orden francisca. Ambos están pintados de acuerdo a lo establecido por las reglas del arte para pintar religiosos pertenecientes a alguna orden, así mismo lo hace para pintar a los seglares. En el caso del personaje ubicado al lado derecho de San Francisco, pertenece a la Tercera Orden y son considerados aquellos laicos que querían hacer penitencia, hombres movidos por su entrega, ejemplo y buenas costumbres. La Tercera Orden es, la más grande de las órdenes franciscanas. Fue creado por San Francisco en 1221 debido a que muchos hombres y mujeres casados, y el clero diocesano, estaban pidiendo abrazar su estilo de vida y no podían entrar ni en la primer orden ni en la segunda. Dentro de la Tercera Orden d San Francisco, es necesario distinguir entre la Tercera Orden Regular y la Tercera Orden Seglar.²²⁹

Este personaje representa una de las tres órdenes de los franciscanos, por su ajuar y sus características físicas, pertenece a un nivel elevado en la sociedad. Los rasgos físicos del rostro de este personaje son un tanto distintos a los que se acostumbraba pintar en la Nueva España, durante los primeros años del siglo XVII, de hecho, no tiene ninguna similitud estética con los mismos personajes religiosos que aparecen en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*. Su presencia es de personalidad fuerte y rasgos muy marcados. Por lo que, debido al análisis estético, no guarda semejanza alguna con los personajes secundarios, ni con los primeros más importantes.

Basilio lo pinta como a un ser terrenal, sus características físicas pertenecen a un hombre español. El otro personaje masculino que aparece en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, es perteneciente a la primera orden franciscana, de acuerdo a sus características iconográficas en su ajuar. En comparación con los demás personajes, no tiene ningún detalle estético en similitud. Dentro del análisis comparativo de los personajes secundarios en la obra de *Éxtasis de San Francisco*, sobresalen dos arcángeles, sus rostros son diferentes a lo que se ha conocido dentro de las pinturas de Basilio de Salazar. Dentro de la categoría de arcángeles, no existen más ejemplos con los que se pueda hacer el análisis estético, sin embargo, se muestra unos dibujos de mediana calidad, debido a que

²²⁹ Franciscan Friars, *Tercera Orden (Hermanos y hermanas de la penitencia y terciarios/orden franciscana seglar- OFS)* en < <https://sbfranciscans.org/quienes-somos/nuestra-familia-franciscana/tercera-orden-hermanos-y-hermanas-de-penitencia-y-terciarios-orden-franciscana-seglar-ofs/?lang=es> >, consultado el 04 de noviembre de 2018.

este cuadro presenta un manierismo tardío, pero ya adentrándose un poco al barroco, ya que estos personajes tienen características distintas facciones no muy finas y algo toscas. La similitud que tienen estos dos arcángeles, con cabellos rizados y rubios, muy representativo de estos personajes. Ambos rostros son distintos, el primero tiene una apariencia regordeta y el otro únicamente se observan mejillas abultadas. La similitud estética del rostro de este arcángel con los demás personajes terciarios no tiene ninguna comparación. El personaje que está ubicado a un costado izquierdo, presenta una mala perspectiva, dibujo y volumen, posiblemente no lo haya pintado Basilio. El arcángel que se ubica a un costado derecho de San Francisco, muestra ya algunas tendencias barrocas, en la forma de pintar su rostro.

Al hacer el análisis comparativo con los demás rostros de los religiosos, la cara de la Virgen de la Inmaculada Concepción presenta rasgos similares a los de este arcángel. Ambos rostros son redondos y de mejillas abultadas, son de frente amplia y de cejas delgadas, en un tono castaño claro. La boca del arcángel es pequeña y de labios medianos, al igual que los labios de la Virgen de la Inmaculada Concepción.

El cuello del arcángel es delgado y se puede apreciar un hundimiento en la parte superior del pecho; estas mismas características del rostro de este arcángel, las tiene la Virgen de la Inmaculada Concepción. El Cristo Varón de Dolores representa un personaje secundario dentro de la pintura de la Misa de San Gregorio, por lo tanto, es importante hacer un análisis comparativo con la obra del *Cristo en la Cruz* y *Jesús recogiendo sus vestiduras*, personajes que aparecen como principal dentro de dicha pintura.

Debido a que el Cristo Varón de Dolores está dentro de un análisis secundario, se hace la comparativa con los rostros del mismo rango. Este Cristo no presenta ninguna similitud con los personajes secundarios que aparecen en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas* y los arcángeles de *San Francisco en Éxtasis*. Sin embargo, es importante comparar los rasgos estéticos del *Cristo en la Cruz* con el Cristo Varón de Dolores y *Jesús recogiendo sus vestiduras*, aunque ambos tengan características iconográficas distintas, debido a la escena que representan, si es importante conocer los rasgos estéticos de ambos, ya que representan a un mismo personaje pero en distinta situación. Los detalles iconográficos de la corona de espinas en su cabeza, el cabello hasta los hombros es exactamente lo mismo, sin embargo la expresión de ambos es muy distinta, al igual que la pintura de Jesús recogiendo sus vestiduras; en la pintura del Cristo en la Cruz, este personaje tiene la mirada hacia arriba con una expresión de dolor, sus cejas siguen el arco de sus ojos, su boca está entre abierta y las ojeras marcadas en su rostro son muy notorias, en cambio el Cristo Varón de Dolores presenta rasgos de sufrimiento por el maltrato que había sufrido, ya que aún no

era colgado en la Cruz, sus cejas son distintas a las del otro Cristo, estas están en una posición semi arqueadas, su mirada está enfocada hacia un punto bajo, su nariz es vista de perfil a comparación de la del otro Cristo y se aprecia que no está dibujada en línea recta, su bigote está dibujado en forma triangular, mientras el otro está en forma de semi círculo, su boca está ligeramente abierta.

Su rostro emana dolor, sufrimiento y desconsuelo, pero está representado con una exactitud de un ser que vivió momentos inhumanos en su contra. Su cara está demacrada y presenta ligeros hundimientos en sus mejillas. Por lo tanto, la descripción estética de ambos cristos es completamente distinta; iconográficamente cuentan con características similares pero escenificadas en situaciones distintas.

Así mismo es importante mencionar que dentro del mismo cuadro de la Misa de San Gregorio, este personaje no guarda ninguna semejanza con los demás personajes que ahí aparecen. Debido a que sólo existe un niño Dios retratado, tanto en las pinturas de autoría de Basilio de Salazar como las atribuidas, en este caso en la pintura de la Virgen de la Candelaria, es difícil poder hacer algún análisis comparativo con algún otro de sus mismas características, así mismo el niño Dios posee rasgos muy distintos a los de una persona adulta, por lo que queda descartado de cualquier tipo de análisis estético en relación a su rostro con los de los demás personajes principales.

Detalles de las manos de los personajes secundarios

					
Personaje secundario de la Pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Personaje secundario de la Pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Arcángel en la Pintura de San Francisco en Éxtasis	Arcángel en las Pintura de San Francisco en Éxtasis	Cristo Varón de Dolores en la Pintura de La Misa de San Gregorio	Niño Dios en la Pintura de la Virgen de la Candelaria Atribuido

Fig. 92. Detalle de manos de los personajes secundarios en las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas.

Las manos del personaje secundario en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 93. Detalle de manos del personaje de la tercera orden, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise

Este personaje que se encuentra de lado derecho de San Francisco y representa a la tercera orden, correspondientes a los seglares, tiene unas manos muy parecidas a las del santo principal. Sus manos son alargadas, bien dibujadas y presentan movimiento. Los dedos de sus manos tienen calidad y están dibujados con buena perspectiva. El color de sus manos es un tono moreno. La mano izquierda de este personaje sostiene entre sus dedos pulgar e índice el cordón de San Francisco. Sus dedos están dibujados de tal forma que sobresalen dentro de un fondo negro, el trabajo de la luz que le dio a los dedos para hacer su delineado, se combina con las sombras que utiliza para dibujar los movimientos e inclinaciones de los dedos. Las uñas de los dedos se aprecia claramente.

Las manos del personaje secundario en *San Francisco Impartiendo las Reglas*

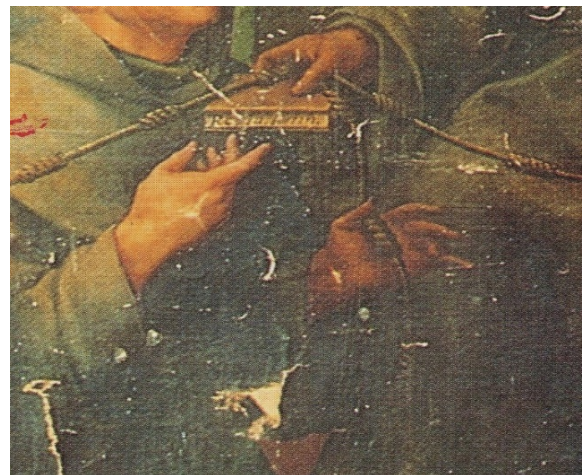


Fig. 94. Detalle de manos del personaje de la primera orden, San Francisco Impartiendo las Reglas, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El otro personaje religioso que aparece a un costado derecho de San Francisco tiene características muy similares a las manos de los otros personajes que aparecen en dicha

pintura. La mano derecha de este personaje está en una posición de recibir algo, en este caso San Francisco le entrega las reglas de la orden. Su mano derecha tiene sus dedos bien dibujados y definidos, de hecho, se puede observar la yema y las uñas en sus dedos. A pesar de que esta mano está bien conformada, no sucede lo mismo con la otra del lado izquierdo, que presenta deformación en los dedos, mala perspectiva y dibujo. Esta mano está sosteniendo una parte del cordón franciscano que sujeta el santo y que representa a la orden.

Las manos del primer arcángel en *Éxtasis de San Francisco*

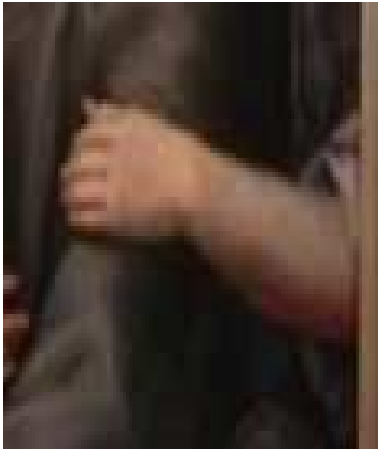


Fig. 95. Detalle de mano del primer arcángel *Éxtasis de San Francisco*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El dibujo de este arcángel no tiene buena manufactura, es una mano algo tosca para tratarse de un ser celestial, en el caso de este personaje. El espacio y delineado de cada dedo está marcado por la línea de sombras que hace en cada uno: no se aprecian el detalle de las uñas. Su mano refleja un aspecto infantil.

La mano del segundo arcángel en *Éxtasis de San Francisco*

Este arcángel muestra una mano con un estilo distinto a la de San Francisco en la misma pintura. Presenta detalles de ser una mano de apariencia infantil, pequeña y ancha. Sus manos parecen de un niño, ya que son pequeñas y gruesas. Se pueden apreciar claramente los cinco dedos de su mano. Su brazo se encuentra debajo del de San Francisco.

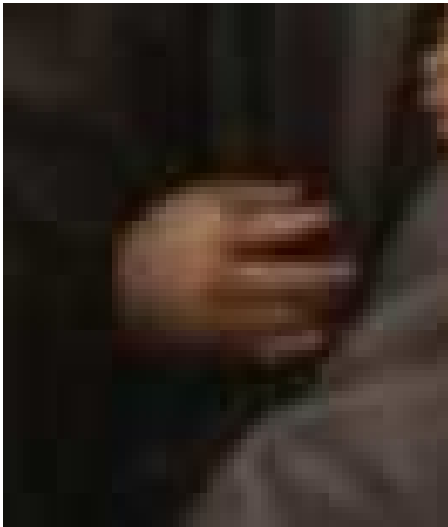


Fig. 96. Detalle de mano del segundo arcángel, Éxtasis de San Francisco, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La posición en la que se encuentra su mano al sostener a San Francisco permite darles movimiento a sus dedos. Su piel es blanca y se ve tersa. El dibujo de su mano no es de gran calidad, por lo que hasta ahora se ha analizado, se puede constatar que fue hecha en el taller del maestro Basilio de Salazar y estuvo a cargo de un aprendiz, es una hipótesis muy probable.

Las manos del Cristo Varón de Dolores en *La Misa de San Gregorio*

Fig. 97. Detalle de las manos del Cristo Varón de Dolores, en la pintura de *La misa de San Gregorio* 1645, del pintor Basilio de Salazar; Fuente: <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/1054/1041>



Las manos de este Cristo Varón de Dolores se salen de todo contexto estético de lo que se ha visto en relación con las demás manos de los demás personajes religiosos que dibuja Basilio de Salazar. Sus dos brazos están cruzados en su pecho y el dibujo no es muy acertado estéticamente. Los dedos presentan una considerable separación entre los mismos, su muñeca es ancha, lo que permite que el dibujo se pierda en relación con la estructura de la mano. Sus manos son toscas, sin sentido estético.

Estas manos son de muy mala calidad, situación que nos hace pensar que no fueron elaborados por el mismo Basilio de Salazar.

La mano del niño Dios en *La Virgen de la Candelaria*



Fig. 98. Detalle de mano del niño dios, *La Virgen de la Candelaria*, Anónimo Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Las manos de este niño Dios están dibujadas de una manera exquisita y detallada, sobre todo porque están representadas de acuerdo a la edad del niño. La mano derecha que sale de su pequeño ajuar está en una posición adecuada para poder analizarla correctamente. La mano derecha de este niño está en una posición que se permite observar y detallar la palma de la mano y los dedos de la misma. El dibujo de ambas manos del niño es de buena calidad, ambas presentan movimiento, ya que una está en una posición recta y la otra está sosteniendo una esfera.

El dibujo de los dedos es excelente a pesar de ser pequeños, se pueden observar en su totalidad. Sus manos pequeñas van en relación con la perspectiva del cuerpo del niño y la estructura de su cara.

Comparación estética de las manos en la obra de Basilio de Salazar y las atribuidas

Las manos de los dos personajes secundarios que aparecen en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, presentan las mismas características estéticas, ambas tienen movimiento en sus dedos, son manos bien delineadas y dibujadas, a pesar de que el fondo del cuadro es oscuro, Basilio de Salazar resalta el sombreado con la mezcla del color para delimitar cada dedo y dar forma a los movimientos de las manos. Ambos personajes están sujetando entre sus manos el cordón de San Francisco, si se hace un acercamiento al cuadro se observa el detalle de las uñas de los dedos. Haciendo el análisis de los personajes en relación a sus manos, vemos que la forma, estilo y detalles son los mismos, por lo que se ve reflejado el trabajo del maestro pintor.

En el caso de los arcángeles que sobresalen en la pintura de *Éxtasis de San Francisco*, se

.....
aprecia un dibujo de mediana calidad y hacen un contraste con las manos de San Francisco, las cuales, al peculiar estilo manierista, son delgadas y alargadas. Estas manos no tienen comparación alguna con los demás personajes considerados secundarios en las distintas obras de Basilio de Salazar.

El Cristo Varón de Dolores que sobresale como personaje secundario en la obra de la *Misa de San Gregorio*, sobresalen sus manos con una factura distinta a la que maneja Basilio de Salazar, son dedos largos, pero con manos un tanto desproporcionadas, existe un espacio divisor entre cada dedo, el dibujo de las mismas no es la misma calidad con la que Basilio ha pintado. Si en la misma pintura comparamos el detalle de dibujo del papa Gregorio Magno y el Cristo, se observa que son diferentes intervenciones, quizá contó con el apoyo de algún aprendiz para realizar este trabajo. Las manos del papa tienen el mismo detalle, complexión y características que en la pintura de San Francisco impartiendo las reglas, ambas cuentan con ese movimiento.

Otros personajes secundarios que son importantes para comparar y hacer el análisis estético son los arcángeles en la pintura de *Éxtasis de San Francisco*, ambos muestran unas características infantiles y unas manos no muy bien dibujadas; si se hace la comparación de éstas manos con algunas otras en las diversas obras de Basilio de Salazar, se puede determinar que no guardan relación alguna, incluso con aquellas que inclusive presentan personajes infantiles o jóvenes como los que aparecen en la pintura de la Misa de San Gregorio.

El niño dios que aparece junto con la Virgen de la Candelaria, pintura que es atribuida a Basilio de Salazar, no tiene ninguna relación estética con los demás personajes. Sin embargo, se puede hacer un análisis con los niños donantes que aparecen en la pintura de la Misa de San Gregorio y que son los más aproximados de poder ser comparados estéticamente.

Después de hacer el análisis estético con los niños donantes en la pintura de la *Misa de San Gregorio*, se puede determinar que no guardan ninguna relación, ya que, si bien los niños donantes tienen manos pequeñas a comparación de los demás personajes adultos, siguen siendo distintas estéticamente con el niño Dios; el dibujo de estos personajes es muy distinto. Los detalles de los dedos, la estructura y composición de las manos. Por lo que no existe ninguna similitud entre dichos personajes.

Detalle de los ajuares y cuerpos de los personajes secundarios







					
Ajuar del personaje secundario en la pintura de Francisco Impartiendo las Reglas	Ajuar del personaje secundario en la pintura de Francisco Impartiendo las Reglas	Ajuar del Arcángel en la pintura de San Francisco en Éxtasis	Ajuar del Arcángel en la pintura de San Francisco en Éxtasis	Detalle del cuerpo de Cristo Varón de Dolores en la pintura de la Misa de San Gregorio	Niño Dios de la pintura de la Virgen de la Candelaria atribuido

Fig. 99. Detalle de los ajuares y cuerpos de los personajes secundarios de las obras de Basilio de Salazar y las atribuidas.

Ajuar del personaje secundario en *San Francisco Impartiendo las Reglas*

El personaje secundario que aparece a un costado derecho de San Francisco es un hombre de estatura considerable y de compleción robusta; se encuentra de rodillas y su personalidad es distinta a los demás.



Fig. 100. Detalle del ajuar del caballero, perteneciente a la tercera orden seglar, San Francisco Impartiendo las Reglas, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

De acuerdo a la posición del personaje se puede apreciar una espalda ancha, brazos largos, fuertes y pertenecientes a la Tercera Orden seglar. La textura y color de su ajuar es similar al de los demás personajes varones. Se aprecia un cuello muy diferente a la de los demás franciscanos, no presenta capucha ni cualquier tipo de gorro; sobresale un cuello de color blanco, lo que hace representar que tiene una camisa. Su túnica es larga y llega al piso, eso sin mencionar que este personaje se encuentra de rodillas. Las mangas de la túnica de este personaje son muy parecidas a la de los otros personajes varones, son anchas y le proporcionan movimiento a su brazo

Ajuar del personaje secundario en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 101. Detalle del ajuar del franciscano, San Francisco Impartiendo las Reglas, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Este franciscano no expresa la misma fortaleza en su cuerpo como la del otro personaje en la misma obra.

La complexión de su cuerpo es mediana y la estructura del mismo presenta características grandes, pero esto es debido a la vestimenta que porta. Las dimensiones de su cuerpo son muy parecidas a las de San Francisco, tomando en cuenta que este franciscano se encuentra de rodillas a diferencia del santo.

Este otro personaje que se ubica a un izquierdo de San Francisco tiene características iconográficas propias de la orden franciscana. Tiene una túnica que presenta una mezcla de colores entre café y verde. De este ajuar sobresale su capucha, sus mangas anchas y holgadas. El artista manejó muy bien el dibujo para el drapeado, así mismo mezcló la luz y colores con un acabado especial. El espacio abierto que permite la entrada de luz en la

pintura refleja brillo sobre su ajuar, lo cual nos indica el manejo de la luz sobre superficies más oscuras.

Detalles del ajuar del arcángel en *Éxtasis de San Francisco*



Fig. 102. Detalle del ajuar del arcángel, *Éxtasis de San Francisco*, Basilio de Salazar, Foto: Mayra Denise Govea Tello

La posición de este arcángel no permite describir completamente los detalles de su cuerpo, sin embargo, se puede tener una aproximación debido a la estructura y fisonomía de su cara, brazo y pierna. La cara de este arcángel es más delgada y estructurada que la del otro personaje, por lo tanto, la complexión de su cuerpo es más angosta. Su cuello es delgado y se puede observar un ligero hundimiento en la parte superior de su pecho.

Su rodilla está inclinada, sin embargo, al observar detalladamente se puede apreciar que hay un ligero desfasamiento de la ubicación de la rodilla en la pierna, esta aparece más abajo de lo común, debido a que la mayor parte de su pierna está cubierta por su vestimenta, es imposible apreciar por completo el detalle de la misma.

El arcángel porta un vestido en tonos grises, muy diferente a la del otro personaje que aparece en la pintura. El vestido se encuentra por encima de la rodilla y se aprecia que es más largo por la otra parte del vestido que cae por su lado derecho. El vestido tiene la característica de tener cuello v, tiene mangas anchas que llegan hasta su codo, sin embargo, no podemos determinar si también son abollonadas, debido a que la pintura se corta en esa parte.

Detalles del ajuar del arcángel en *Éxtasis de San Francisco*

Fig.103. Detalle del ajuar del segundo arcángel, *Éxtasis de San Francisco*, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Este arcángel presenta una vestimenta en tonos naranjas y rojos. Tiene la característica principal de ser un vestido, el cual se representa particularmente por tener el cuello en forma cuadrada, lo que hace ver al arcángel un tanto regordete, las mangas del vestido están drapeadas; el pintor manejó un excelente dibujo al representar los dobleces de la manga. El vestido del arcángel no es largo, sino más bien le llega por encima de la rodilla; a un costado de la pierna izquierda del arcángel sobresale un manto de color rosa y presenta una textura de seda. Sin embargo, el vestido parece estar por encima de la rodilla, debido a la posición del arcángel.

El cuerpo de este arcángel es ancho y regordete. La estructura de su cuello es ancha. Sobresale su pierna descubierta, de color blanco y su rodilla presenta ligero enrojecimiento, mismo color que se utilizó en sus mejillas y labios.

Las alas de este arcángel son grandes y con un amplio grosor; su color está distribuido de la siguiente manera: en la parte baja del ala, se aprecia un color blanco con un color café difuminado; en la parte de arriba se observa un color dorado.

Sus alas están extendidas y en una posición de un posible ascenso, en compañía de San Francisco y del otro arcángel. La complejión de este arcángel denota una estatura mediana del mismo.

El cuerpo y ajuar de Cristo Varón de Dolores en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 104. Detalle del cuerpo del Cristo Varón de Dolores en la pintura de la *Misa de San Gregorio* 1645, del Basilio de Salazar; Fuente: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1054/1041>

El dibujo del cuerpo de este Cristo es distinto a los que ha pintado Basilio de Salazar, debido a su posición no se aprecia completamente el cuerpo y el ajuar del mismo. Su complexión es delgada, presenta hombros caídos, su torso es angosto sin ninguna musculatura. El color de su cuerpo es muy pálido; la estructura del mismo está inclinada, su vientre está un poco abultado, lo que hace ver una apariencia anti muscular.

Debido a la posición de este Cristo es imposible apreciar sus piernas. Este personaje no tiene un ajuar especial, así como lo que se ha descrito anteriormente, sin embargo, cumple con las características especiales iconográficas del Cristo Varón de Dolores.

El Cristo Varón de Dolores porta una capa de color rojo que es sujeta por ambas manos; también viste una manta que rodea su cadera y cubre esa parte del cuerpo.

El ajuar del niño Dios en *La Virgen de la Candelaria*



Fig. 105. Detalle del ajuar del niño dios, La Virgen de la Candelaria, anónimo, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello .

El niño Dios está representado en una complexión pequeña, es un infante que aun depende de los brazos de su madre, en este caso de la Virgen. El ajuar que porta el niño no permite determinar si el cuerpo es delgado o ancho, sin embargo, por los rasgos de su rostro, es de una estructura mediana. La dimensión de sus manos va de acuerdo con el cuerpo y su cabeza.

Las características relevantes del ajuar de este niño Dios, es que porta un vestido en forma de A, igual que el de la Virgen de la Candelaria. Su ajuar se pierde en relación con el de su madre, debido a que tiene los mismos elementos estéticos, es de color amarillo, en donde sobresalen unas franjas anchas en tonos más fuertes del mismo color, así mismo el detalle que tiene el ajuar del niño es que tiene un cuello de piedras de distintos colores, al igual que el que porta la Virgen de la Candelaria.

El niño porta un collar de perlas largo al igual que el de la misma Virgen. Ambos personajes representan la misma simbología religiosa.

Comparación estética del ajuar y cuerpo en obras de Basilio de Salazar y atribuidas

La estructura del franciscano de la tercera orden, es a simple vista de características fuertes y complexión robusta. Dentro de la misma pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas la comparación que existe en relación al otro religioso y a San Francisco es muy notoria. Sin embargo, se puede determinar que estos tres personajes tienen una estatura similar, si estuvieran de pie. Dentro de la pintura de San Francisco impartiendo las reglas, se observan representadas las tres órdenes franciscanas; no obstante, en relación a los ajuares religiosos, el que está representando a la tercera orden, muestra algunas diferencias, entre

las que destaca el detalle que no tiene capucha, sobresale un cuello blanco; su atuendo refleja su posición civil dentro de la orden franciscana. El color de la túnica es del mismo color que los otros franciscanos y mangas anchas.

En las diversas pinturas que han sido analizadas y de los personajes que aún faltan por describir, no tiene ninguna relación, es el único hombre que presenta esas características iconográficas distintas dentro de las obras de Basilio de Salazar y las demás pinturas que son atribuidas al mismo.

El análisis estético de los cuerpos y ajuares de los arcángeles, es que muestran detalles muy diferentes entre sí. La complexión del cuerpo del primero que se encuentra a un costado izquierdo de San Francisco, es única en su género y no muestra relación alguna con los demás personajes en las obras de Basilio de Salazar. El taller de Basilio de Salazar representó este cuerpo en dimensiones anchas y toscas, nada estético.

Dentro de la misma pintura, Basilio de Salazar cuidó el no repetir el mismo patrón estético para representar a estos arcángeles, cada uno tiene distinto diseño y color en su ajuar religioso, por lo que no existen elementos que hagan una comparación estética, esto se puede apreciar a simple vista, debido a que el ajuar de este regordete arcángel es de color naranja y la del otro presenta un vestido en tonos grisáceos.

Para iniciar con el análisis comparativo en relación con el cuerpo del Cristo Varón de Dolores, es importante empezar con la comparación de la complexión del cuerpo del *Cristo en la Cruz* y el de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, debido a que es el mismo personaje, pero en distintas circunstancias de acuerdo a la vida de Jesús.

El dibujo de los dos cristos anteriormente mencionados, es completamente distinto y contrastante; mientras que el Cristo Varón de Dolores muestra un cuerpo delgado, un tanto encorvado y con un ligero abultamiento en el vientre, el Cristo en la Cruz muestra un cuerpo más formado, estructurado y en el cual se marca el contorno de las costillas, así como un hundimiento en la parte de los costados de su vientre, debido a los golpes y desgaste que sufrió en el vía crucis. El cuerpo del Cristo Varón de Dolores no presenta ningún detalle corporal como es en el caso del Cristo en la Cruz y el de Jesús recogiendo sus vestiduras, sucede lo mismo, el detalle de su cuerpo es distinto a los otros dos, debido a la posición en la que se encuentra.

En lo que respecta a la vestimenta de Jesús en las diversas pinturas que Basilio de Salazar representó, la situación iconográfica en la que están representados, es muy distinta, el Cristo en la Cruz no tiene ningún detalle que cubra su torso, es de imaginarse que de acuerdo a las características iconográficas en que se representa a este Cristo en el momento de ser subido a la cruz, es que debe de portar un taparrabo, sin embargo debido

a que la pintura únicamente muestra una parte de su cuerpo, es imposible que se aprecie, lo mismo sucede con la pintura de Jesús recogiendo sus vestiduras.

En cambio, el Cristo Varón de Dolores, no porta un ajuar en sí, sino más bien presenta una vestimenta que consta de una capa de color rojo, una soga que rodea su cuello, una vara que sostiene su mano izquierda y un taparrabo de color blanco; estos elementos que porta este Cristo representan la correcta representación de este personaje iconográficamente.

Estos personajes no pueden ser comparados con ningún otro en relación a su vestimenta, ya que, de acuerdo a características iconográficas, es la única manera de representarlos, convirtiéndolos en personajes únicos en su clase, en relación a los demás personajes de las otras pinturas que se están analizando.

De acuerdo al análisis estético que se hace del cuerpo y ajuar religioso de este niño Dios, no se compara con ningún personaje, primero porque no existe la presencia de ningún otro niño Dios en alguna otra pintura que se esté analizando para poder determinar características físicas y así determinar si esta obra es de Basilio. En relación a las características de su ajuar, únicamente se puede determinar que es el mismo que porta la Virgen de la Candelaria, personaje que aparece en la misma pintura.

Los rostros de los personajes terciarios en las obras de Basilio de Salazar

				
Santa Clara en la pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Religiosa de la pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Primer Cardenal de la pintura de la Misa de San Gregorio	Segundo Cardenal en la pintura de la Misa de San Gregorio	Monaguillo de la pintura de La Misa de San Gregorio

Fig. 106. Detalle del rostro los personajes terciarios en las obras de Basilio de Salazar.

El rostro de Santa Clara en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 107. Detalle del rostro de la monja Clarisa, *San Francisco Impartiendo las Reglas*, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

En el primer cuadro de la pintura sobresalen dos varones que se encuentran a los costados de San Francisco. Detrás de cada uno de ellos se encuentran unas religiosas con características de ser de las monjas clarisas, pertenecientes a la orden franciscana.

Esta monja tiene rasgos muy europeos; es de tez blanca, tiene ojos claros y sobresalen las pupilas dilatadas de color negro. Su expresividad refleja admiración hacia San Francisco. Sus cejas se pueden ver con dificultad debido al color de las mismas que es un castaño claro.

Su nariz es exquisita pues esta dibujada con un buen perfil; sus labios están cerrados y son de un color rosa claro.

El rostro de la monja Clarisa en *San Francisco impartiendo las reglas*



Fig.108. Detalle del rostro de la monja Clarisa, *San Francisco Impartiendo las Reglas*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El rostro de esta monja está dibujado de una forma muy exquisita y con rasgos muy expresivos. Su cara es afilada y con un perfil bien delineado. Sus cejas están marcadas en un tono castaño oscuro. Sus ojos están abiertos en su totalidad, al igual que los de la otra

religiosa, su mirada expresa admiración y fe. El color de sus ojos es un tono verde y las pupilas se aprecian dilatadas al igual que los de la otra religiosa.

La nariz está dibujada de forma natural, sin embargo, no parece estar recta tiene algunas imperfecciones físicas normales. Sus labios están entre cerrados y tienen apariencia gruesa. Sus mejillas son amplias y tienen un ligero color rosa; la complexión de su cara es delgada, ya que se aprecia un pequeño hundimiento entre sus mejillas. El color de su piel es un tono moreno claro, muy diferente a la antes mencionada.

El rostro del primer cardenal en *La Misa de San Gregorio*

Uno de los personajes que aparece a un costado del Papa San Gregorio Magno, es este que de acuerdo con la leyenda debe de ser uno de los cardenales que acompañó a San Gregorio en el momento de la aparición de Cristo. La posición en la que se encuentra este personaje, no se permite apreciar los detalles de su rostro.



Fig. 109. Detalle del rostro del primer cardenal, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La cabeza de este religioso es de dimensiones pequeñas, tiene cabello corto con la característica de ser ondulado. Algunos rizos de su cabello caen en su frente; su ojo izquierdo es grande y de color café claro; su mirada es expresiva, pues observa fijamente al Papa San Gregorio Magno. Se puede apreciar la mitad de su ceja y por las características de la misma, ésta es recta en un tono castaño oscuro. Su nariz es vista de perfil.

Su boca está entreabierta, sus labios son gruesos, sin embargo, se puede ver una deformación en el labio superior, ya que se sale por completo de su cara. El aspecto de su labio es en una forma ondulada. Su cabeza presenta una calvicie en la parte central de la misma, característica específica de los religiosos.

El rostro del segundo cardenal en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 110. Detalle del rostro del segundo cardenal, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Este otro personaje que aparece a un costado izquierdo del Papa San Gregorio Magno es otro de los cardenales que lo acompañó en el momento de la aparición de Cristo. Su cabello es corto, rizado y de un color castaño oscuro. Su frente se caracteriza por ser amplia y libre de cabellos.

Debido a la posición de este personaje, sólo se puede apreciar una oreja, la cual presenta dimensiones pequeñas, pero no se precisa el detalle del dibujo de la misma.

A pesar de que este personaje se encuentre a distancia, se pueden observar algunos detalles de su rostro. En este sentido se aprecian unos ojos grandes y expresivos. Su mirada se concentra en el Papa Gregorio Magno; sus ojeras son muy marcadas al igual que el contorno de sus ojos. Las cejas están en una posición casi recta y son de color negro.

Su nariz está dibujada estéticamente y se aprecia el delineado de la misma, a través de las sombras que se pintaron. Su boca está en una posición semi abierta, por lo que sus labios se observan delgados.

El rostro del monaguillo en *La Misa de San Gregorio*

Debido a la posición en la que se encuentra este monaguillo, es complicado hacer un análisis detallado del rostro, pues se encuentra en una perspectiva de perfil, por lo que solo se aprecia una parte del rostro. A diferencia de los demás personajes que aparecen en la misma pintura, éste posee características distintas; su cabello es rubio y rizado.



Fig. 111. Detalle del rostro del segundo cardenal, La Misa de San Gregorio, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Aunque sólo se aprecia su ojo derecho, éste está representado con un dibujo de calidad, debido a que se observa el detalle del parpado, su mirada expresiva y atenta al Papa Gregorio Magno. Lo poco que se ve de su nariz, se puede decir que es de un perfil recto, y con un dibujo bien definido. Su boca se encuentra cerrada, pero se puede apreciar un labio grueso de la parte inferior y delegado del superior.

Su ceja está bien dibujada y tiene una forma semi circular. La compleción de su rostro es mediana; sus mejillas tienen la característica de estar coloreadas en un tono rojizo, lo que acentúa más el color de su piel blanca. Uno de los defectos que se observa a simple vista, es la oreja de este monaguillo, la cual no se define bien, en cuanto a los detalles característicos.

Comparación estética de los rostros en la obra de Basilio de Salazar

De acuerdo a las características iconográficas, las mujeres que aparecen en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, son clarisas, pertenecientes a la orden de los franciscanos. Sus rostros tienen facciones europeas, son de tez blanca y ojos claros.

Las facciones de las clarisas son muy finas y exquisitas. Los detalles estéticos de ambas religiosas son distintos, aunque a simple vista pareciera representar al mismo personaje, debido al ajuar religioso que portan.

Para iniciar con el análisis comparativo, se determina que las cejas son distintas tanto en diseño como en el color; Santa Clara tiene unas cejas de color castaño claro y delgadas, en cambio la otra religiosa perteneciente a la orden las tiene dibujadas en un color castaño

oscuro y son más pobladas en una forma casi recta. La expresión en su mirada es la misma, sus ojos se concentran en San Francisco, sin embargo, el color de ojos de ambas religiosas es distinto; el color de ojos de Santa Clara está representado en un tono castaño oscuro, en cambio los de la otra religiosa son en un tono más claro.

La tez de Santa Clara es un color blanco, mientras que el de la otra monja es un tono moreno claro. Otro detalle en su rostro que es distinto es la nariz, la de Santa Clara es recta y bien delineada, por lo que la de la otra religiosa, se muestra un tanto desalineada y con un tamaño más grande que la de la otra.

Otra característica diferente es la boca de ambas; los labios de Santa Clara son delgados y en un color rosa pálido, su boca permanece cerrada; la boca de la otra clarisa presenta el detalle de que sus labios que son más gruesos y en un tono del color de su piel.

La cabeza de Santa Clara presenta cierta inclinación hacia arriba, lo mismo sucede con la otra monja clarisa.

Para un mejor análisis es preciso hacer una comparación con las demás mujeres religiosas presentes en las diversas pinturas para poder determinar elementos constantes en las facciones y rostros femeninos, sin embargo, las características de esta santa son completamente distintas a las demás mujeres.

En la pintura de la Misa de San Gregorio, los personajes poseen una mirada expresiva y sobre todo fija ante un ser superior; aunque los cardenales que están ahí representados no están en una posición de frente, su perfil está bien delineado y dibujado de acuerdo a la simetría de su cara. De la misma manera existe una relación estética con el personaje del monaguillo que se encuentra a un costado izquierdo del Papa Gregorio Magno, así mismo con el otro Cardenal que se encuentra a un lado del santo. Los ojos de estos personajes son de un color café claro, el brillo de sus ojos se puede distinguir debido al color blanco de sus retinas.

Se tiene una semejanza en cuanto a la estructura de la cara de este Cardenal, con el otro personaje del mismo rango que se encuentra ubicado a un costado izquierdo de San Gregorio Magno. Otra característica que presenta detalles similares entre ambos personajes es que los dos son de cabello rizado y de color castaño. De acuerdo a la comparación estética de este personaje y los rasgos de su rostro, no se tiene ninguna otra comparativa con los demás religiosos presentes en las diversas obras de análisis.

Ambos cardenales presentan las características de tener el cabello castaño y tienen el mismo corte del pelo. El color y el dibujo de ojos son muy parecidos entre el Papa Gregorio Magno y el Cardenal que se encuentra de lado izquierdo del religioso.

Los rasgos estéticos de este Cardenal no son comparados de manera exacta con ningún

otro personaje, únicamente tiene relación con los personajes anteriormente mencionados. Otro personaje que sobresale en la pintura de la *Misa de San Gregorio* es el monaguillo, quien está representado de cabello rizado y rubio a comparación de los cardenales color castaño oscuro. En relación con los demás detalles representativos del joven monaguillo, no existe comparación alguna con otros personajes de las distintas obras que se encuentran en análisis en esta investigación.

Las manos de los personajes terciarios



Fig. 112. Detalle de las manos de los personajes terciarios, en las obras de Basilio de Salazar.

Las manos de Santa Clara en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 113. Detalle de la mano de la monja clarisa, San Francisco Impartiendo las Reglas, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La mano de Santa Clara pertenece al mismo grupo de similitudes que presentan los otros

integrantes religiosos de la misma pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*.

La mano de esta monja es alargada, característica del manierismo; presenta movimiento debido a que toma parte del cordón franciscano. Una de las características principales de la mano de Santa Clara, es que sus dedos están bien dibujados, éstos son alargados, sin embargo, se aprecia una mano un tanto ancha. El dedo pulgar no se aprecia, porque es el que precisamente sujeta el cordón. El color de su mano es igual al tono de su rostro, que es de color blanco, ligeramente se observan las uñas de los dedos meñique y anular.

La mano del segundo cardenal en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 114. Detalle de las manos del segundo cardenal, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar,. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El segundo Cardenal que aparece en la pintura de *La misa de San Gregorio Magno*, únicamente se puede apreciar su mano derecha, la cual tiene la característica de sostener la parte baja del ajuar del Papa. De la mano de este personaje, sobresalen sus dedos, la otra parte de la misma queda oculta por la manga de la túnica religiosa.

Sus dedos son delgados, pero no alargados, sin embargo, se puede ver cierta separación entre los mismos, recordando un poco las manos de los arcángeles, pero con el análisis detallado, se observa en esa parte como si tuviera un dedo diminuto y a la vez se aprecia un dedo más que sería el meñique. Esta deformación no es muy evidente a simple vista, sin embargo, al hacer el análisis y descubrir esta deformación desmerece el trabajo del dibujo.

La mano del monaguillo en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 115. Detalle de las manos del monaguillo, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La característica principal de la mano de este monaguillo es de factura pequeña, con el simple hecho de observar los detalles de la misma, se puede determinar la edad de la persona, en este caso se trata de un jovencito de menos de 12 años. La única mano que sobresale es la de lado derecho y es precisamente la que porta el candelabro. Sus dedos se ven pequeños y cortos, debido a que tienen sujeto este objeto, por lo que la otra parte de sus dedos no se aprecia. El dibujo de la mano de este personaje es de mediana calidad, debido a que no se distingue la muñeca de la superficie de la mano.

Comparación estética de las manos en la obra de Basilio de Salazar

Un rasgo muy particular de este grupo es que todos poseen manos alargadas, con dedos delgados y grandes, si bien la mano de Santa Clara presenta esas características, se puede determinar que la parte superficial de su mano es un tanto más ancha de lo que se muestra en el detalle de la mano de San Francisco y el franciscano; el otro hombre que pertenece a la tercera orden tiene otras características distintivas de una persona fuerte.

La mano de esta santa no tiene ninguna semejanza con las manos de la Virgen de la Candelaria, ni con las de la donante que aparece en la misma pintura. Así mismo la comparación estética con las jovencitas donantes y los demás religiosos que sobresalen en las distintas pinturas que se están analizando, no tienen ninguna relación estética.

El detalle de la mano del cardenal en la pintura de la Misa de San Gregorio, nos recuerda la forma de las manos de los arcángeles en la pintura de *San Francisco en Éxtasis*, pequeños, dedos entreabiertos, lo mismo sucede con la mano del monaguillo.

De acuerdo con las características definidas y detalladas de este monaguillo y según el análisis comparativo con los demás personajes que sobresalen en las diversas obras, se puede determinar una similitud con la mano del arcángel secundario que se encuentra a un

costado izquierdo de San Francisco, en la pintura de *San Francisco en Éxtasis*, sin embargo, esta semejanza está algo lejos de ser casi idéntica.

Son muy pocos los personajes que tengan las características de las manos de este personaje, sobre todo porque son detalles y rasgos de infantes o jóvenes.

Detalles de los cuerpos y ajuares de los personajes terciarios

				
Santa Clara en la pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Monja Clarisa en la pintura de San Francisco Impartiendo las Reglas	Primer Cardenal de la pintura de la Misa de San Gregorio	Segundo Cardenal de la pintura de la Misa de San Gregorio	Monaguillo de la pintura de la Misa de San Gregorio

Fig. 116. Detalle de los cuerpos y ajuares de los personajes terciarios, en las obras de Basilio de Salazar.

El ajuar de Santa Clara en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 117. Detalle del ajuar de la monja Clarisa, San Francisco Impartiendo las Reglas, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La posición en la que se encuentra el personaje de Santa Clara es de rodillas, a un costado del franciscano. De acuerdo a la perspectiva, los cinco religiosos que aparecen en la pintura de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, presentan la misma perspectiva de altura. Sin embargo, debido a la posición de la misma Santa Clara, pareciera que es más alta que el franciscano.

La estructura y complexión del cuerpo de esta santa, es delgada, sin embargo la vestimenta religiosa hace verla un tanto robusta; simplemente con el hecho de observar la fisonomía de su rostro se puede determinar la complexión de su cuerpo.

El ajuar de la segunda monja en *San Francisco Impartiendo las Reglas*



Fig. 118. Detalle del ajuar de la monja Clarisa, *San Francisco Impartiendo las Reglas*, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La complexión del cuerpo de esta monja es de estructura media, por la ubicación y la posición en la que se encuentra se ve más pequeña al lado del hombre de la tercera orden. Esta monja clarisa se encuentra de rodillas a un costado izquierdo de San Francisco. Debido a los rasgos físicos de su rostro, se precisa que no es de complexión ancha. Con el análisis comparativo e iconográfico que se hizo a la primera monja representada por Santa Clara, se determina que esta religiosa pertenece a la orden de las clarisas. Su ajuar religioso es similar al de Santa Clara de color grisáceos; porta un velo blanco y encima del mismo uno en color oscuro; se determinó que este personaje no es la santa, debido a que posee otros elementos iconográficos distintos a los representativos de Santa Clara, en ese sentido no tiene consigo el cordón o el libro de las reglas.

El ajuar del primer cardenal en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 119. Detalle del ajuar del primer cardenal, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La posición en la que se encuentra este personaje es de rodillas frente al Papa Gregorio Magno, de acuerdo a su perspectiva se puede determinar que es de la misma altura que el Papa. Es un hombre joven y con una complexión grande.

Su ajuar religioso consta de una túnica en color blanco que le llega hasta los pies; encima de la misma tiene puesta una estola que presenta detalles, en el centro se forma una forma geométrica que es un rombo y del cual se desprenden formas de hojas, en grupo de tres. Esta parte de todo el ajuar está elaborada en un fondo verde oscuro; los detalles de las hojas están bien definidas en tonos dorados, la simulación que hizo el artista para representar el bordado con hilos dorados es impresionante.

El traje que porta este personaje presenta un cuello alto, mismo que tapa tres cuartas partes de su cabeza y en el cual se observan unos medallones rodeados de un tono dorado y los cuales tienen diversos personajes religiosos dentro de los mismos. Así mismo su vestimenta religiosa tiene la característica principal de tener mangas amplias, pero lo que sobresale, ante todo, es precisamente el dibujo que nuevamente se repite de un medallón con detalles dorados a su alrededor y un personaje religioso al centro.

El ajuar del segundo cardenal y del monaguillo en *La Misa de San Gregorio*

En cuanto a la estructura y complejión del cuerpo del segundo cardenal, no se pueden dar más detalles debido a la posición del personaje, sin embargo, se aprecia que es un joven de estatura media y que porta la misma vestimenta que el otro cardenal que está al otro extremo de la pintura.

Su posición es de rodillas frente al Cristo Varón de Dolores. Si este personaje estuviera de pie a un costado del Papa, su estatura sería la misma, por lo que el manejo de la perspectiva y el volumen están bien equilibrados.



Fig. 120. Detalle del ajuar del segundo cardenal, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Por la posición en la que se encuentra este personaje, es difícil hacer una descripción detallada de todo el ajuar religioso, sin embargo, se puede precisar que porta una túnica blanca que le llaga hasta su mano; encima de su túnica porta una capa que presenta los mismos detalles que sus demás compañeros religiosos; la capa es elaborada en tonos oscuros, sobresalen las figuras en tonos dorados, mangas anchas y también presenta el medallón con la imagen religiosa dentro de la misma.

En relación al monaguillo que se encuentra atrás del segundo cardenal, porta una túnica en tonos rojizos o color vino, por la apariencia de su cara y la complejión de su cuerpo, se trata de un niño no mayor a 12 años. De las características de su ajuar, sobresale el cuello blanco, al igual que el puño del mismo color.

Comparación estética del ajuar de personajes en la obra de Basilio de Salazar

Las características iconográficas de Santa Clara es que siempre porta un hábito franciscano

de color ceniza o marrón y se le añade también un manto del mismo color; su cintura está rodeada por un cordón representativo de los franciscanos, su cabeza está cubierta por un velo blanco y otro en color negro, por lo general anda descalza o con sandalias.

De acuerdo al análisis comparativo que se hizo de estas dos monjas en la pintura de San Francisco impartiendo las reglas, se determinó que representa Santa Clara sostiene el cordón franciscano, el cual es también sostenido por el franciscano, San Francisco y el otro caballero perteneciente a la tercera orden. Situación que no sucede igual con la otra monja. Una de las características iconográficas que define a Santa Clara, es precisamente el cordón de la orden, el cual está sujetando entre sus manos. Otra semejanza que se puede repetir de este personaje es precisamente en la pintura de la Virgen de la Inmaculada Concepción, en donde se puede observar la representación de cientos de religiosos pertenecientes a la tercera orden del franciscano, de los cuales sobresale también monjas clarisas y desde luego la presencia de Santa Clara, sin embargo, estos personajes fueron pintados en dimensiones pequeñas, por lo que pasan a ser parte de un segundo plano en dicha pintura.

Al igual que la santa, la segunda monja puede ser comparada con las demás religiosas que aparecen en la pintura de la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*; las vestimentas de las monjas que aparecen en esta pintura pertenecen a la orden de las clarisas.

El ajuar religioso del primer cardenal es comparado con los otros religiosos presentes en la misma pintura de la *Misa de San Gregorio*, en cuanto a colores y detalles de la vestimenta, se puede determinar una similitud con la del segundo Cardenal y con el del mismo San Gregorio Magno, sin embargo la diferencia con éste último es precisamente el cuello de la capa, el cual está dibujado en su totalidad en tonos dorados, sobresaliendo al igual un medallón con una figura religiosa, en cambio el del este personaje es similar, únicamente que el color del cuello es el mismo que emplea en toda la capa, pero también tiene el medallón.

Tanto la complexión del cuerpo como el diseño del ajuar religioso de ambos cardenales presentes en la pintura de La Misa de San Gregorio, presentan una similitud de acuerdo al análisis estético, así como también con el Papa Gregorio Magno, sólo que este difiere en algunos detalles del cuello de la capa.

Rostros de los donantes en *La Misa de San Gregorio* y *la Virgen de la Candelaria*.

				
Niño donante en la pintura de La Misa de San Gregorio	Niño donante en la pintura de La Misa de San Gregorio	Jovencita donante en la pintura de La Misa de San Gregorio	Jovencita donante de la pintura de La Misa de San Gregorio	Donante en la pintura de la Virgen de la Candelaria Atribuida

Fig. 121. Detalle de los Rostros de los donantes en las obras de la Misa de San Gregorio (Basilio de Salazar) y la Virgen de la Candelaria (Atribuida).

El rostro del niño donante de la pintura de *La Misa de San Gregorio*.



Fig. 122. Detalle del rostro del niño donante, La Misa de San Gregorio, Basilio de Salazar, Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La cara de este niño refleja una edad entre siete y diez años. El niño que aparece al frente es de pelo negro, tiene cejas bien dibujadas que reflejan la expresión de su mirada. Sus ojos son de color negro y no dejan de ver hacia un punto fijo. Su nariz es pequeña pero bien proporcionada de acuerdo a la estructura de su cara; sus mejillas son amplias y con un ligero hundimiento a la altura de su boca. Debido a la posición del personaje únicamente se puede observar su oreja izquierda, sin detalle de la misma. Tiene un mentón muy bien definido y exquisito

El segundo niño donante en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 123. Detalle del rostro del niño donante, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Una de las características principales de este niño, es que tiene el cabello rubio y está peinado de lado, esto se deja ver por algunos cabellos que se encuentran sobre su frente. Sus cejas están arqueadas y de un color café claro. Sus ojos son de color negro y se centran al mismo punto que lo hace el niño donante que está a su lado. Su nariz es ancha; se aprecia una ligera sonrisa en sus labios. Sus mejillas están coloreadas en un tono rojizo, lo que le da más iluminación y viveza a su rostro.

De las otras características estéticas que se han comentado en los anteriores personajes, no se puede detallar nada, ya que por la ubicación del mismo es difícil distinguir. Sin embargo, es importante resaltar que al igual que el otro niño es un donante en la pintura, ya que se muestra atento y en posición de pose. Su mirada se centra en un punto específico, el mismo que está observando el otro niño donante. La edad de este niño es entre seis y siete años, esto se puede deducir por los rasgos y características que presenta en su rostro.

El rostro de la primera donante en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 124. Detalle del rostro de la niña donante, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

En la pintura de la *Misa de San Gregorio* sobresalen unas jovencitas donantes en la parte baja de la escena principal; estas niñas tienen características muy distintas una de otra. Una es de cabello oscuro y la otra de cabello rubio. La jovencita que aparece en primer plano es la que tiene el cabello negro y es de tez moreno claro, sus cejas son delgadas, definidas y muy marcadas.

El peinado de la jovencita es típico de la época, su frente es amplia y despejada de cabellos. Sus facciones son muy sutiles con características infantiles. Las mejillas de esta jovencita son amplias y presentan un enrojecimiento en la zona. Su nariz es pequeña y fina. Su boca está muy bien dibujada y con color; sus labios son gruesos y se puede apreciar la separación entre labio y labio.

La segunda donante en *La Misa de San Gregorio*

La otra jovencita que se encuentra a un costado derecho tiene una fisonomía completamente distinta a la otra. Esta joven es de tez clara, sobresalen sus mejillas coloreadas en un tono rojizo.

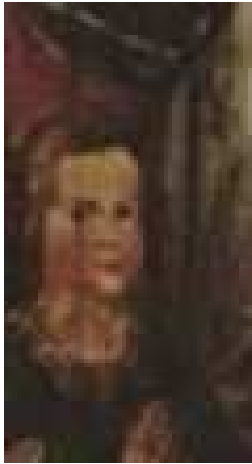


Fig. 125. Detalle del rostro de la niña donante, La misa de San Gregorio, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Las facciones de esta niña son más exquisitas que la otra, sus cejas son muy delgadas y de color castaño claro. Sus ojos son grandes y expresivos y ve hacia un punto fijo; su nariz está muy bien dibujada, se puede observar a detalle el contorno de las fosas nasales y una línea muy definida. Sus labios son delgados y en un tono rosa claro, esto en relación al color de su piel. Los pómulos de sus mejillas están bien delineados y sobresalen de su rostro, lo que proporciona un rostro estético. El color de su cabello está entre tonalidades rojas y amarillas; su cabello está recogido y presenta un peinado distinto al de la otra joven.

El rostro de la donante en *La Virgen de la Candelaria*, atribuida a Basilio de Salazar



Fig. 126. Detalle del rostro de la joven, La Virgen de la Candelaria, anónimo. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Esta es una extraordinaria pintura del siglo XVII que refleja la devoción y sobre todo la riqueza y el estatus social que llegaron a tener cientos de personajes españoles radicados en la Nueva España. La mujer donante que aparece en la pintura anónima de la *Virgen de la Candelaria* nos habla de un buen trabajo de retrato por parte del artista. Esta dama que aparece en posición de rezo se ubica en los pies de la Virgen, tiene características muy españolas por su apariencia y su atuendo. Su cabello es corto de color negro y con un peinado de la época; la cabellera es ondulada y tiene un abultamiento en la parte del copete.

El color de la piel de la mujer es blanco, muy diferente a la tonalidad de la Virgen; su frente está totalmente despejada de cabellos; sus cejas son delgadas y bien definidas.

Su mirada es distinta a la de la Virgen, la mujer donante ve hacia un punto fijo, quizá sea la ubicación en la que se encontraba el pintor en el momento de elaborar la pintura; sus ojos son de color negro y se aprecia la mezcla de luz y color que el artista plasmó en el momento. La nariz de esta mujer está bien definida y dibujada; su cara es delgada y con facciones finas y exquisitas. Sus labios son pequeños y con la apariencia de tenerlos un poco comprimidos. El color de los mismos es un tono rosado al igual que el de sus mejillas. Su cuello es largo y estrecho.

La estética de los rostros de los donantes en la obra de Salazar y la atribuida

A pesar de que existen varios donantes en la pintura de la *Misa de San Gregorio*, cada uno tiene características muy distintas entre sí. Estos rasgos físicos no se repiten en ninguna obra del pintor Basilio de Salazar, por lo que este maestro pintó a estos niños tal y como eran en ese momento.

La comparación que se hace con relación a los rostros de las dos jovencitas que se encuentran en el cuadro de la *Misa de San Gregorio* con la que aparece en la pintura anónima de la *Virgen de la Candelaria* no existe semejanza alguna, cada una tiene detalles estéticos muy diferentes.

El análisis que se hizo de las jovencitas donantes de las pinturas de la *Misa de San Gregorio* y la *Virgen de la Candelaria*, muestran diferencias muy notorias en cuanto a detalles, rasgos, formas y colores. Para iniciar con esta descripción, la Virgen de la Candelaria tiene una frente delimitada por el peinado y cabello de la misma, situación que no se presenta con las otras donantes; el cabello de la donante en la pintura de *La Virgen de la Candelaria*, es largo hasta debajo de los hombros y con característica ondulada en un color castaño claro, mientras que las otras donantes poseen un peinado con características de ser corto y crespo, en un tono negro y la otra en tonos rubios.

De los demás personajes principales que aparecen en un primer plano en las diversas pinturas que han sido analizadas, no guarda semejanza alguna.

Las manos de los donantes en *La Misa de San Gregorio* y *la Virgen de la Candelaria*

			
Detalle de las manos del niño donante de la pintura de la Misa de San Gregorio	Detalle de las manos de la joven donante de la pintura de la Misa de San Gregorio	Detalle de las manos de la joven donante de la pintura de la Misa de San Gregorio	Detalle de manos de la dama donante de la pintura de la Virgen de la Candelaria Atribuida

Fig. 127. Detalle de las manos de los donantes en la Misa de San Gregorio (Basilio de Salazar) y La Virgen de la Candelaria (atribuida).

Detalle de las manos del niño donante en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 128. Detalle de manos del niño donante, La Misa de San Gregorio, Basilio de Salazar. Fotografía Mayra Denise Govea Tello.

Los detalles y características de las manos de este niño donante permiten determinar la edad del mismo; sus manos son pequeñas y de un dibujo de mediana calidad. La mano que porta el candelero está bien dibujada de acuerdo a las características del tamaño de su cuerpo. La mano derecha que sostiene una campanilla presenta movimiento.

Las manos de la joven donante en *La Misa de San Gregorio*



129. Detalle de las manos de la joven donante, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

El dibujo de las manos de esta joven donante, están muy bien definidas, el pintor cuidó cada detalle para pintar cada dedo, el doblar de la mano para colocarlas en posición de rezo, así mismo detalla perfectamente los accesorios como anillos y encaje de la manga de su vestido. El detalle de los anillos que usa la donante nos habla de una mujer de una sociedad elevada dentro de la Nueva España.

Las manos de la joven donante en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 130. Detalle de las manos de la joven donante, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Aunque el dibujo de las manos es de mediana calidad, se puede distinguir mejor que las de la otra jovencita, sin embargo, siguen el mismo concepto. Son manos pequeñas y se puede

apreciar mejor las uñas de sus manos, situación que no sucede con la otra jovencita. En su mano se observa que porta un anillo fino y ostentoso, propio de la época.

Las manos de la joven donante en *La Virgen de la Candelaria*



Fig. 131. Detalle de las manos de la joven donante en la pintura de *La Virgen de la Candelaria*. Anónimo. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

La dama donante que aparece a un costado en la parte baja de la pintura de la Virgen de la Candelaria tiene unas manos muy definidas y exquisitas. La característica principal de esta mujer es que presenta rasgos españoles, por el color de su piel, compleción y elegancia.

En el caso del dibujo de sus manos, el artista contempló detalles, por lo que se puede observar anillos finos en sus manos; sus dedos son largos y delgados, pero con una excelente línea en el dibujo. En sí sus manos son largas, de los cuales se puede apreciar la buena definición de sus uñas. Las manos de esta donante se encuentran unidas en una posición de rezo y oración; devoción a la Virgen de la Candelaria.

Los dedos meñiques, anular y medio presentan anillos con finas piedras y con estructura de oro. Por el detalle de las manos de esta dama, nos introduce al estilo manierista que predominaba durante el primer tercio del siglo XVII.

La estética de las manos de los donantes en la obra de Salazar y la atribuida

El hecho de que las manos de la donante en la pintura de la Virgen de la Candelaria, cuyo autor es anónimo, se pintaron con una tendencia manierista, por lo tanto, los jóvenes donantes en la pintura de la *Misa de San Gregorio*, son de un estilo barroco, por lo que sus manos, ya no presentan esa forma alargada y delgadas.

Las manos de la donante en la pintura de la *Virgen de la Candelaria*, fueron dibujadas muy sutilmente y con gran delicadeza, a pesar de ser representativas del manierismo, el dibujo

es de excelente calidad, para demostrar que son manos de una dama del periodo, sus anillos, muestras la opulencia de la época. Las manos de estos jóvenes donantes de la pintura de la *Misa de San Gregorio*, son el reflejo de cambio de estilo que se presentó en las diversas obras de Basilio de Salazar, aun acostumbrándose al estilo barroco, pinta unas manos más pequeñas, con proporción y volumen de acuerdo a su cuerpo, emplea el manejo de las sombras y la luz para dar forma a las manos. Las joyas son elementos distintivos que nos hablan de los dotes y conocimientos que tuvo este pintor.

Los ajuares de los donantes en *La Misa de San Gregorio* y *la Virgen de la Candelaria*

				
Detalle del cuerpo y ajuar del niño donante de la pintura de La misa de San Gregorio	Detalle del cuerpo y ajuar del niño donante de la pintura de La misa de San Gregorio	Detalle del cuerpo y ajuar de la joven donante de la pintura de la Misa de San Gregorio	Detalle del cuerpo y ajuar de la joven donante de la pintura de la Misa de San Gregorio	Detalle del cuerpo y ajuar de la dama donante de la pintura de la Virgen de la Candelaria Atribuida

Fig., 132. Detalle de los ajuares de los donantes en las obras de la Misa de San Gregorio (Basilio de Salazar) y La Virgen de la Candelaria (atribuida).

El ajuar del niño donante en *La Misa de San Gregorio*



Fig., 133. Detalle del ajuar del niño donante, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Su cuerpo representa la edad de un niño de no más de diez años; la complexión y estructura de su cuerpo es mediana. Debido a que el ajuar religioso le llega a los pies, no se pueden definir y detallar sus características físicas. Este niño es un donante en la pintura y que está representado como monaguillo, ayudante en la misa. Su vestimenta es muy sencilla y consiste en una pequeña túnica de color rojo, sobresaliendo un cuello y puño de color blanco. El ajuar del niño tiene botones de lado izquierdo, así como un cinturón del mismo color de su vestimenta. En su mano derecha porta una campanilla y la izquierda sostiene un candelabro con una vela encendida.

El ajuar del segundo niño donante en *La Misa de San Gregorio*

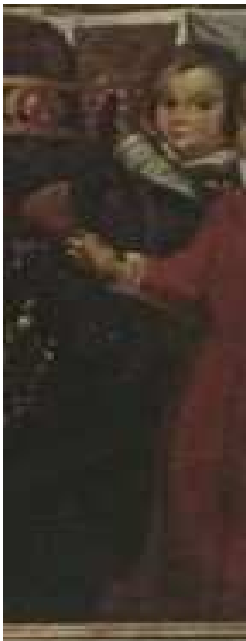


Fig. 134. Detalle del ajuar del segundo niño, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía Mayra Denise Govea Tello.

La posición en la que se encuentra este niño dificulta el análisis estético de su cuerpo y vestimenta, sin embargo, se puede observar que es un niño de clase social alta, debido a sus características. La complexión del cuerpo de este niño es media y representa una altura similar al del otro niño donante.

De su ajuar se pueden observar ciertos elementos característicos de este personaje; uno de ellos es que al igual que el otro niño, este también porta una túnica en tonos oscuros y con detalles de flores en tonos dorados, simulando un bordado en la túnica. Un elemento que sobresale de su ajuar es el cuello en color blanco y con la característica principal de estar elaborado en una parte de tela y en las orillas de encaje.

El cuerpo y ajuar de la primera joven donante en *La Misa de San Gregorio*



Fig. 135. Detalle del ajuar de la donante, *La Misa de San Gregorio*, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

De acuerdo con la estructura y complexión de la jovencita se puede decir que es una señorita de aproximadamente catorce o quince años. Esta dama donante está en una posición de rezo, de rodillas y con las manos unidas.

La joven porta una vestimenta elegante, lo que representa que pertenecía a una clase social distinguida dentro de la Nueva España. El color de su ajuar es de tonalidades oscuras y presenta algunas decoraciones florales en la parte central del vestido. Se aprecia un encaje fino en forma ondulada en la parte del cuello, así como en el puño, con forma de campana. A la altura de sus hombros de su vestido, se aprecian unas franjas anchas de color dorado. Otra parte importante de los accesorios que porta esta jovencita es el collar de perlas que tiene en su cuello, así como las pulseras del mismo material.

El cuerpo y ajuar de la segunda joven donante en *La Misa de San Gregorio*

La complexión de esta donante presenta las mismas dimensiones que la otra jovencita; sin embargo, de acuerdo a la perspectiva en la que están ubicadas, la primera joven asemeja ser más grande. La edad que representa esta dama es similar a la de su acompañante. La posición en la que se encuentra esta jovencita es de rodillas y con las manos unidas en forma de rezo.

La característica principal del ajuar personal que porta esta donante es que es precisamente similar al de la otra, con lo que se puede determinar que pertenecen a una misma familia.



Fig. 136. Detalle del ajuar de la segunda donante, La Misa de San Gregorio, Basilio de Salazar. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Porta un collar y pulseras de perlas, de las mismas características. Se puede apreciar el trabajo que hizo el pintor al pintar su silueta y su vestido en la escena, resaltado con ello su personalidad e importancia dentro de la pintura. El manejo de sombras para delimitar su cuerpo y las pequeñas decoraciones y detalles que marcan en el mismo, nos muestra el talento del pintor.

Detalle del cuerpo de la dama donante de la pintura de *La Virgen de la Candelaria*

El ajuar de esta dama hace ver un cuerpo robusto, sin embargo, refleja una mediana complexión. Sus hombros son firmes y le proporcionan soporte a la estructura de su cuerpo. La mujer está de rodillas por lo que de acuerdo con la perspectiva debe de tener la misma estatura que la Virgen de la Candelaria.

Esta mujer donante porta un ajuar muy especial y con detalles estéticos muy importantes. Esta dama pertenece a una clase social preponderante e importante en la Nueva España, esto se puede deducir debido a la elegancia con que porta su vestido. El color de su ajuar es de tonalidades oscuras, una de sus principales características es que tiene en la parte de enfrente, decoraciones florales, aun costado de este detalle se puede apreciar franjas gruesas de color dorado.

El vestido es de manga larga, observándose en la parte del puño un ligero encaje de color blanco; al igual que la Virgen y el niño Dios, esta dama tiene un collar de perlas largo que cuelga en su pecho. Uno de los accesorios más sobresalientes de esta dama, es un collar de piedras preciosas; se pueden apreciar cinco piedras en tonalidades oscuras.



Fig. 137. Detalle del ajuar de la dama donante, La Virgen de la Candelaria, Anónimo. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Una de las principales características de este collar es que tiene un soporte de oro, mismo que sostiene a las piedras y del cual cuelga una extensión del collar con detalles de pequeñas hojas y flores.

El vestido tiene la característica de ser pesado, eso hace ver que la complexión de la dama sea más grande. El ajuar de esta dama es largo, por lo que hace suponer que llega hasta sus pies.

La estética del ajuar de los donantes en *La Misa de San Gregorio* y *La Virgen de la Candelaria*, (atribuida).

Con relación a los donantes en la pintura de la Misa de San Gregorio, sus cuerpos presentan diferentes perspectivas, debido a la ubicación de los mismos. El ajuar que portan ambos son muy distintos, los jóvenes portan uno sencillo, el primero porta una túnica de color rojo que le llega a los pies, sobresaliendo de su cuello de color blanco de la misma vestimenta. Este personaje representa a un monaguillo que porta entre sus manos un candelero, por lo que su ajuar es idéntico al del otro jovencito que se encuentra al otro extremo de la pintura y que precisamente también porta un candelero. A pesar de que este personaje es un niño donante, es muy distinto al otro que se encuentra a un costado.

El ajuar del segundo niño donante no tiene similitud con el primero, sin embargo, los detalles y colores que se muestran en su vestimenta son muy similares a los detalles que portan los cardenales en sus túnicas. Al analizar estos ajuares por parte de los niños, nos denota la importancia que el maestro dio en el dibujo al incorporarlos en el tema de pintura, los hace participes en la escena principal como monaguillos ayudantes durante la Misa del papa Gregorio Magno.

Las jóvenes donantes en la pintura de la *Misa de San Gregorio* presentan ajuar con características muy peculiares y únicos. En este sentido existe una comparación importante con el ajuar de la dama donante de la pintura de la Virgen de la Candelaria, sin embargo, se deduce que esta similitud es por las características de la época de una clase social distinguida dentro de la Nueva España. Algunas concordancias que repiten en las diferentes damas donantes son los anillos en diversos dedos de sus manos, pulseras, collares grandes en su cuello y vestimentas elaboradas en tonalidades oscuras. Las diferencias precisamente de esos accesorios de estos personajes es por ejemplo que el collar de la joven donante es de perlas y el de la dama donante de la Virgen de la Candelaria es de oro con piedras de colores; los vestidos son de diferentes diseños, los peinados etc.

Ángeles en *La Virgen de la Candelaria*, atribuido a Basilio de Salazar



Fig.138. Detalle de los ángeles, *La Virgen de la Candelaria*, Anónimo. Fotografía. Mayra Denise Govea Tello.

Los personajes que aparecen en otro plano celestial, son estos pequeños ángeles que presentan características muy distintas a la de los demás personajes que aparecen en la pintura de la Virgen de la Candelaria. Estos se encuentran a los costados de la Virgen, en la parte superior. Su cara tiene expresiones tiernas y expresan alegría y pureza. La complexión de sus rostros es redonda, sus mejillas están completamente abultadas y tienen un color rojizo. Su mirada se centra en la Virgen de la Candelaria; su cabello es rubio y con rizos muy definidos. El color de la piel de este ángel es café claro, muy distinto al de la Virgen, niño dios y mujer donante. Sus cejas están muy delgadas y con una tonalidad en café claro. Su nariz está dibujada muy sutilmente, su boca es pequeña y presenta una ligera sonrisa. Este otro ángel ubicado a un costado derecho de la Virgen de la Candelaria es muy difícil conocer sus detalles, debido a la posición de este. Debido al mal estado de conservación, no se aprecia muy bien los detalles del contorno de los cuerpos, ya que se pierden con el color oscuro del fondo.

CONCLUSIÓN

El arte virreinal en México es extenso ya que corresponde a los tres siglos de dominación española, XVI, XVII y XVIII. Todo el rico acervo cultural que ha sido heredado por los españoles, y que marcó un cambio en la vida política, social y religiosa, ha sido poco investigado. Es de considerar que esta etapa importante en la historia de México, nos ha dejado un legado importante de antecedentes para la pintura y el arte en sí.

En las diversas obras de arte, los estilos, las tendencias, las técnicas y las Reglas del Arte que se han plasmado a lo largo de los tres siglos representan los antecedentes de la pintura en México. En este sentido aún falta mucho por investigar y comprender en relación con este tema importante para el arte en México. Si bien existieron las primeras escuelas de pintura en la Nueva España, en dónde grandes artistas europeos desarrollaron sus obras, aún falta por determinar e identificar aquellos pintores que, si bien fueron importantes en el periodo, no han sido reconocidos sus trabajos y sus técnicas en el mundo del arte virreinal. La presente investigación se dedicó a aquellos artistas que fueron importantes y que no han sido reconocidos en nuestro tiempo actual como principales exponentes del arte religioso en la Nueva España, como es el caso del pintor Basilio de Salazar.

La Conquista de México vino a cambiar por completo la identidad, tradición e ideología del México prehispánico; con la llegada de las distintas órdenes religiosas a la Nueva España, la imaginería popular cambió de funcionalidad y sentido. Se reemplazaron las adoraciones a aquellas deidades que marcaban y orientaban el destino de los habitantes de Mesoamérica, sustituyéndolos por advocaciones religiosas, que vinieron a reforzar el proceso de evangelización que se dio en la conquista.

La Corona española tuvo como objetivo convertir a cristianos, a todos aquellos habitantes que vivieran en las nuevas tierras conquistadas, con la finalidad de acrecentar la religión católica y tener supeditados a los indígenas, en torno a las decisiones y control en la Nueva España.

Los antiguos pobladores del México prehispánico poco a poco fueron adoptando la nueva imaginería religiosa que les impusieron los conquistadores, sin embargo, este proceso de cambio no fue tan radical, debido a que aquellos también adoraban imágenes de sus dioses, plasmándolos en distintas ornamentaciones arquitectónicas prehispánicas y sobre todo en

.....
aquellos murales de pintura que, hasta la fecha, han sido objeto de investigaciones arqueológicas, artísticas y antropológicas.

Desde el inicio de la conformación de Mesoamérica, los antiguos pobladores tuvieron claro el proceso y desarrollo de aquellos artistas que se distinguieron con dotes divinos para poder representar a sus dioses a través de imágenes simbólicas.

Con la llegada de distintas órdenes religiosas a la Nueva España se construyeron distintos templos y conventos para predicar la fe cristiana; para ello se incrementó la adquisición de pinturas para adornar los templos y llevar un mensaje divino, basado en temas bíblicos y en la religión católica. Con el aumento de estas obras de arte se requirió de la presencia de artistas españoles con tendencias claras e influencias europeas, aunque también existieron aquellos pintores, nacidos en la Nueva España y que sus trabajos florecieron por ser parte del linaje de familias de pintores o bien pertenecientes a alguno de los talleres de los distinguidos maestros. Fue así que se creó la primera escuela de pintura en la Nueva España: San José de los Naturales de Tlatelolco, dirigida por artistas europeos que plasmaron e implementaron las técnicas más reconocidas en el viejo mundo.

La ciudad de México fue el centro cultural más importante en la Nueva España debido a que ahí se asentaron las autoridades virreinales, así como las construcciones de las primeras edificaciones religiosas. El siglo XVI fue un periodo de cambio, aprendizaje y conocimiento, los principales artistas europeos, comenzaron a realizar obras de gran interés y calidad para una sociedad que exigía cubrir esas necesidades religiosas. Con la aparición de los gremios y las ordenanzas en la Nueva España, el orden y control para pintar temas religiosos fue muy preciso y estricto, por lo que no se permitió dibujar obras que atentaran contra la fe cristiana, así mismo se prohibió a los indígenas pintar temas religiosos.

Los talleres de los maestros pintores fueron muy importantes para el desarrollo y crecimiento tanto de las pinturas, como de aquellos oficiales o aprendices que anhelaban obtener el grado de maestro y así tener permitido comercializar y tener su propio taller.

Los diversos artistas asentados en la Nueva España trabajaron bajo reglas muy específicas de arte, implementados por antiguos tratadistas europeos y con las disposiciones de las Ordenanzas de pintores. Las Reglas de Arte aplicados por cada artista, marcaba la diferencia y prestigio de cada uno, la forma de dibujar, el estilo, la tendencia, los colores, la perspectiva, el manejo de la luz y sombras, fueron elementos determinantes para considerar a un verdadero maestro en el arte.

Las disposiciones del Concilio de Trento en la Nueva España determinaron lineamientos estrictos para aquellos que se dedicaban a pintar; los temas que únicamente eran permitidos fueron las escenas religiosas, adoraciones a santos, la vida de Jesús y de la

Virgen María, por lo que los pintores estuvieron muy limitados en expresar otros temas de la vida cotidiana, sobre todo en el período virreinal. Durante el siglo XVI, la tendencia que imperó en la Nueva España fue el Manierismo, por lo que los primeros pintores que llegaron a las tierras conquistadas, con procedencia europea marcaron este estilo en la escuela de pintura virreinal. Diversos artistas como Baltasar Echave Orio, Andrés de la Concha y Simón Pereyngs trabajaron bajo la influencia de las escuelas sevillanas y flamencas, así como de la italiana. El dibujo, colores, técnica y perspectiva fueron muy marcados en estos pintores, destacándose por implementar esta tendencia en la Nueva España.

Las primeras obras de imaginería religiosa estuvieron enfocadas a un dibujo con características alargadas en sus facciones, cuerpos bien definidos y estructurados; estos pintores se crearon con la idea del Renacimiento, situación que se presentó después en la Nueva España. Las representaciones que se implementaron, respecto a los temas e imágenes de mayor relevancia, fueron únicamente religiosos, tendencia europea, pero bajo la influencia de las escuelas españolas, las cuales mostraron ante todo el interés de pintar escenas de paisajes bíblicos y advocaciones a distintos santos de las diversas órdenes religiosas. Las escenas de desnudo o paisajes de la vida cotidiana fueron desechadas por completo por las escuelas españolas. Otra característica de este estilo español fue la representación de retratos de autoridades importantes y de religiosos.

Algunos maestros del buen pincel se basaron en grabados o pinturas de grandes pintores del viejo continente para replicarlas en la Nueva España, con estilos propios de cada uno. El arte religioso se desarrolló considerablemente durante el siglo XVI, en la Nueva España, todos los temas estaban enfocados a la religión católica, prevalecieron los estilos del manierismo, representados por obras en tonos oscuros y formas alargadas, las obras de Rafael, Caravaggio, El Greco y Miguel Ángel sirvieron de inspiración para aquellos artistas de la época.

Una de las características de los primeros pintores europeos en la Nueva España, es que los rostros que se dibujan son completamente europeos, iluminados y destacándose de los demás personajes.

De esta generación y del cual los historiadores del arte han investigado su obra, es del pintor Baltasar Echave Orio, el cual marcó una tendencia y estilo único en su taller y del cual heredó a sus hijos y a otros pintores asentados en la Nueva España. Este pintor se formó en España con una escuela flamenca e italiana, resaltando en sus pinturas la luz, la anatomía, las proporciones, el volumen, el dibujo de los paños, las texturas y la luminosidad en los cuerpos principales; las pinturas que maneja este artista incluyen escenografías con arquitectura propia de la época, mezclados con espacios abiertos, que permiten que los

.....

cuerpos de los personajes principales sobresalgan con una luz especial de los demás, un ejemplo de ello, sobresale la pintura de *El martirio de San Ponciano*. Dentro de las diversas obras que contempla su colección, en la mayoría dibuja a varios personajes, en las cuales una peculiaridad que se repite es que dibuja a uno de ellos. volteando hacia el pintor, el espectador. Utiliza colores brillantes en ajuares sobre un fondo oscuro.

Todas estas características hicieron de este pintor, un maestro afamado al implementar las reglas de arte de la época, aplicadas en sus obras durante su estancia en la Nueva España. Baltasar Echave Orio se caracterizó por ser uno de los pocos retratistas de la época, a pesar de que en ese tiempo existía la prohibición de retratar personajes laicos en una atmosfera completamente religiosa. Su taller fue uno de los más importantes en la Nueva España, dejando sus enseñanzas a sus hijos, Baltasar de Echave Ibía y Manuel Echave Ibía e incorporándose el distinguido pintor Luis Juárez.

La estrecha relación que tuvo Basilio de Salazar con Echave Orio va más allá de las coincidencias históricas suscitadas durante el período del Obispo Juan Pérez de la Serna en 1613, ambos se caracterizan por ser retratistas y por pintar algunos ajuares brillosos, en tonalidades oscuras, ambos desarrollan sus escenas en espacios cerrados, pero se aprecian ventanas o paisajes al fondo, lo que permite la entrada de luz a la escena donde se desarrolla la obra. También suelen pintar espacios abiertos, desarrollando la vegetación propia del lugar.

Del mismo taller de Baltasar Echave Orio, sobresale Luis Juárez, del cual se tienen estilos más directos estéticamente relacionados con Basilio de Salazar. Una pintura que muestra esta semejanza es la de *San Miguel Arcángel*, en la cual se muestran las alas del mismo, muy similares a las que pinta Basilio de Salazar en la obra de *Éxtasis de San Francisco*, repitiendo el mismo patrón, caracterizando a estos seres celestiales con tez blanca, rizos rubios (signo de belleza), ajuares coloridos y brillosos, pero con características faciales muy distintas. Aparecen elementos de paisajes y árboles. Esta tendencia repetitiva en ambos artistas nos marca una influencia marcada por las reglas marcadas por el maestro Echave Orio. A pesar de que Basilio de Salazar ingresó a la Nueva España con las enseñanzas de las reglas de arte, que por hipótesis se señala que proviene del taller del pintor español Luis de Morales, es preciso que haya reforzado y complementado sus conocimientos con Baltasar de Echave Orio.

Basilio de Salazar es un pintor del cual se ha abundado poco sobre su obra, estilo y procedencia, la poca información que existe sobre él fue gracias a las diferentes obras que se han localizado en algunos conventos de México y colecciones privadas. Con la presente investigación se pudo tener un acercamiento historiográfico acerca del contexto en el que

se desarrollaron sus obras, su vida, estilo y tendencia, así como el descubrimiento de un nuevo hallazgo de pintura fuera de México, logrando con ello avances sobre este maestro. De origen español, Basilio de Salazar realizó su formación artística en España; debido al análisis realizado de la historiografía, de su estilo y tendencia, tiene el estilo de la escuela del Maestro español Luis de Morales, (1509-1580), conocido como El Divino, por las diversas obras de arte que realizó con un estilo único; este pintor tuvo su etapa de formación en las escuelas sevillanas, de Portugal e Italia. Su estilo es completamente manierista, destacando las figuras alargadas en rostros y cuerpos, los colores son neutros y oscuros. Sus temas son religiosos y pinta con frecuencia a Cristo. A este punto hipotético se llegó, debido al análisis estético que se llevó a cabo en la obra de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, ubicada en el convento franciscano de San Luis Potosí, en donde observamos una pintura totalmente manierista, con elementos renacentistas que nos recuerdan las influencias de la pintura italiana, sus rostros finamente dibujados, con expresiones europeas muy sutiles. Sus caras y cuerpos son alargados y maneja la luz en la pintura de una manera excepcional. La mayoría de sus personajes reflejan melancolía y una purificación del espíritu. Las pinturas de Cristo están dibujadas en tres cuartos, tal y como lo hace Basilio de Salazar.

La característica repetitiva en las obras de Luis de Morales son cuerpos musculosos, demacrados con facciones de rostros muy finas, que se ven perfiladas mediante el uso de la sombra y la luz. Las facciones faciales son muy similares a las de Basilio de Salazar, dibujando mentones delgados y pronunciados, una exquisita barba y bigote que destaca en los personajes masculinos, en especial en los de Cristo; sus manos son largas y presentan movimiento. Un ejemplo de la semejanza en algunos detalles estéticos con Basilio de Salazar, son las obras de *“La Anunciación”* y *“Ecce Homo”*, las cuales nos demuestran el manejo del dibujo en los rostros y el movimiento de las manos, recordando con ello a la obra *San Francisco Impartiendo las Reglas* de Basilio de Salazar y la cual hasta el momento es la más antigua de las que se tiene registradas dentro de su repertorio en México. Aunque Luis de Morales sobresale por sus pinturas religiosas, también incursionó en el campo del retrato, realizando algunos para Juan de Ribera, obispo de Badajoz. Esto nos indica los conocimientos de las reglas del arte que aprendió Basilio de Salazar para elaborar retratos, mismos que aplicó a su llegada a la Nueva España, al pintar al Obispo Juan Pérez de la Serna, en el primer tercio del siglo XVI.

Por lo anterior se llegó a la hipótesis de que Basilio de Salazar proviene de una escuela sevillana, de ahí que tiene la relación con Luis de Morales. Su biografía se elaboró de acuerdo a los acontecimientos históricos más allegados a Basilio de Salazar, al igual que a

la fecha de sus obras. Su fecha probable de nacimiento de acuerdo a hipótesis, es alrededor de 1568, a la edad aproximada de doce años, que es tiempo estimado para iniciarse en los oficios de aprendiz, aprendió las técnicas y reglas de arte probablemente en el taller del maestro Luis de Morales, en España. El pintor Basilio de Salazar es contemporáneo del maestro español Baltasar de Echave Orio, quién nació en Zumaya, España (1548-1620). Echave Orio, llegó a México alrededor de 1582, por lo tanto, este pintor llegó antes a la Nueva España.

Basilio de Salazar llegó a la Nueva España alrededor del año 1610, no se sabe con exactitud si llegó por invitación de la Corona española, o bien para probar suerte en el nuevo mundo. Con los conocimientos adquiridos y con las reglas del arte que todo maestro debía de saber, Basilio de Salazar abrió su taller y comenzó a pintar varias obras, de acuerdo a las necesidades de los conventos y de la vida social religiosa. De acuerdo a los antecedentes históricos, se contemplan las obras que fueron colocadas en el retablo mayor en el convento franciscano de la ciudad de México, alrededor de 1613 a 1615.

Dentro de las diversas obras de Basilio de Salazar sobresalen temas franciscanos. Una pintura que es de llamar la atención es la de *San Francisco Impartiendo las Reglas*, ubicada actualmente en el convento franciscano de San Luis Potosí, esta pintura es una de las más antigua en el Estado, esto se determina por el estilo y las reglas del arte que el maestro aplicó, respetando lineamientos de pintura e iconográficos muy importantes. La tendencia manierista es sobresaliente, debido al dibujo de las manos, los rostros alargados y el contexto en el cual se desarrolla la obra, sin olvidar los colores oscuros de fondo que se utilizaron.

En el aspecto iconográfico, el maestro representa a los personajes de la Tercera Orden, tal cual, y como se mencionaban en los tratados de cómo pintar santos y santas; sin embargo, es importante destacar que esta pintura representa a San Francisco impartiendo las reglas, destacando a las tres órdenes, representados por frailes franciscanos, monjas clarisas y los seglares. Uno de estos últimos es pintado muy distinto de los demás personajes, ya que, al ser una persona común dentro de la sociedad de la Nueva España, Basilio de Salazar lo retrató como una persona normal en la vida real.

De acuerdo a las inscripciones de la pintura, se sabe que se mandó hacer con una advocación para ser colocado en una capilla, por ende, se determina que este hombre representaba a los seglares de la Tercera Orden y fue quién mandó hacer esta advocación y su plegaria, así quedó plasmada en este cuadro. Debido a que esta pintura no presenta fecha de elaboración, se determina que, de acuerdo a su estilo y tendencia, fue pintado alrededor de 1615, por lo que Basilio de Salazar se trasladaría a la Ciudad de San Luis

Potosí para realizar esta pintura para poder pintar al personaje seglar, resaltando la advocación del hombre que la mandó pintar; así mismo este maestro comenzaba a generar ingresos por la comercialización de sus pinturas.

Al ser esta pintura de las más antigua de todo el acervo que se tiene registrado actualmente en el convento franciscano de San Luis Potosí y que sin duda forma sólo una parte de la grande colección que se tuvo en su momento, esta obra tiene características muy particulares de un manierismo temprano en la Nueva España; Basilio implementa colores oscuros, pero maneja la luz de una manera muy particular, ya que es a través de la ventana que está a un costado de San Francisco, donde este Santo recibe los destellos de luz, iluminado su rostro, por lo que destaca a este personaje de los demás. Al ser una pintura en tonalidades oscuras, sobresale el trabajo del sombreado para resaltar los cuerpos. En esta pintura Basilio de Salazar aplicó las reglas de arte, al respetar los lineamientos de las ordenanzas del gremio de pintura, respetando las características de cómo pintar santos diferentes de los demás personajes secundarios; así mismo las monjas poseen características completamente europeas y sus rasgos femeninos son muy distintos a los masculinos. En relación al análisis estético de la pintura, se aprecian las líneas bien definidas al momento de dibujar detalles en cuerpo y ajuares, el volumen lo hace a través de las sombras. La proporción que implementa está relacionada a los tamaños de los cuerpos de todos los personajes, así mismo, todas las conexiones visuales coinciden en un mismo punto, que es San Francisco de Asís. La iluminación es un factor importante, ya que, al existir una ventana, permite la llegada de los rayos solares, lo cual le proporciona brillo a los ajuares y en general a toda la obra. Se observa la correcta aplicación de la geometría, al igual que la perspectiva, lo cual permite introducirte en la escena principal.

Durante este período Basilio de Salazar conoció al Obispo de la ciudad de México Juan Pérez de la Serna, quién estuvo al frente de ese mandato en el período de 1613 a 1631 y de quien hiciera un retrato. De acuerdo a la personalidad de este Obispo, se sabe que fue muy exigente en cuestiones de pinturas apócrifas y denigraba a los indígenas. Derivado de sus estrictas conducta y exigencias solicitó al pintor Baltasar de Echave Orio supervisar las obras que se hicieran. Es por ello que debió existir un trabajo coordinado entre ambos pintores, en dónde Basilio de Salazar debió aprender algunas técnicas nuevas o complementar las suyas en el taller de este maestro.

De acuerdo al análisis historiográfico, este retrato debió haber sido pintado en 1620 en la ciudad de México. La tendencia de pintar rostros fue muy estricta en Europa, sin embargo, en España se hacía esta práctica para retratar personajes de la Iglesia, con la finalidad de que quedaran como una memoria en su honor. Así es como a principios del primer tercio

del siglo XVII, Basilio de Salazar implementó este mecanismo diferente en la Nueva España, respaldado por su contemporáneo Baltasar Echave Orio, quién también se destacó como grande retratista.

Durante el mandato de este Obispo se mandaron erigir templos y conventos y con ello la elaboración de pinturas religiosas, por lo que es muy probable que Basilio de Salazar elaborara algunas obras para embellecer y fortalecer la fe cristiana.

Otra obra importante dentro del repertorio de Basilio de Salazar es la pintura del *Cristo en la Cruz*, la cual se desconoce actualmente su paradero y no presenta fecha de elaboración. Sin embargo, de acuerdo a sus características estéticas, es una obra manierista, cuerpo demacrado, cara alargada, delgada y fue pintado de acuerdo a las características y exigencias de la época, un cuerpo de medio torso en su mayoría, detalles de sufrimiento y detalles de sangre en su rostro. Al tener esta pintura en blanco y negro, se puede apreciar el gran dibujo que hizo Basilio de Salazar, el efecto de luces y sombras, que van determinando su cuerpo y la composición del mismo, el abdomen contraído, es un claro ejemplo de las sombras y la luminosidad que se implementó. El dibujo del rostro casi perfecto, una nariz muy bien delineada a través del contorno de sombras, la hendidura debajo de los ojos que está sombreada y sobre todo se aprecia una cabellera que resalta de un fondo que seguramente era oscuro. Esta pintura fue pintada alrededor de 1620, determinando esta fecha por su periodicidad y el desarrollo y contexto histórico de las demás y por representar un estilo manierista temprano en la Nueva España.

Basilio de Salazar radicaba en la ciudad de México, vivía en la calle de San Juan, actual calle de Madero en el Centro Histórico en 1627, esta información fue recopilada de los archivos notariales de la ciudad de México, por lo tanto, su taller se ubicaba en este sitio.

De este maestro podemos conocer dos periodos muy importantes dentro sus obras, donde se muestra como un verdadero maestro del pincel al poder representar temas al estilo manierista y también del periodo barroco, este cambio de tendencia marca una particularidad especial de este maestro, que lo hace único y diferente.

Una pintura que muestra un manierismo ya en su fase terminal, pero con la implementación ya del barroco en algunos elementos, es la pintura de *Éxtasis de San Francisco*, la cual se encuentra actualmente en el museo Regional de Guadalupe, Zacatecas y de acuerdo a su estilo, se presume se pintó alrededor de 1630. Esta pintura es un ejemplo del cambio de tendencia, ya que el manierismo está presente en San Francisco, al pintar manos y rostro alargado, siempre con las expresiones faciales demacradas y el mentón muy sobresaliente y delgado. Se observa el sufrimiento de San Francisco por los estigmas que recibió. Iconográficamente este santo es representado de acuerdo a las reglas del arte, su ajuar,

.....

sus características físicas. El escenario donde se representa la escena es al aire libre, los colores que implementa son más claros y vivos, destaca el brillo y la luz en su ajuar en tonalidades grises. En dicha pintura aparecen dos arcángeles, mismos que tienen características del barroco, por la forma en las que son pintados, más anchos, toscos de sus facciones y con vestimentas en colores vivos y brillosos, rizos dorados y drapeados en el ajuar. En esta pintura se puede observar la intervención de los aprendices del taller de Basilio de Salazar, ya que muestran un dibujo no muy cuidado de los rostros y manos, muy diferente a lo que se tiene acostumbrado a ver en los trabajos de este pintor.

El maestro aplica las reglas del arte, respetando las interpretaciones iconográficas del santo, pero también en la forma en cómo se deben de elaborar arcángeles, en un estilo muy sutil y puro. Basilio de Salazar supo cómo pintar rostros en sufrimiento, demacrados y rostros celestiales, esas eran reglas muy específicas al momento de pintar.

Basilio de Salazar aprendió el estilo manierista durante su estadía en España, durante finales del siglo XVI y se adentró a la Nueva España con esta tendencia en sus diversas obras que desarrolló en el primer tercio del siglo XVII. Con la introducción del estilo barroco al nuevo mundo y con la inspiración de grandes maestros europeos, llegaron grabados y todo aquel material necesario para entender las nuevas tendencias que se presentaban en el viejo mundo.

No se tenía registro de la existencia de más obras de Basilio de Salazar, mucho menos que existieran fuera de México, con la presente investigación, se encontró una pintura en la Diócesis de Málaga, España, la cual es de un formato distinto y de dimensiones pequeñas, fue elaborado en óleo sobre cobre, en una medida de 0.42 x 0.30 metros y cuyo título es *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Esta pintura fue elaborada en el año de 1636, fecha que se encuentra en la obra.

Una característica que se repite en las obras que pinta Basilio de Salazar al dibujar a los varones, son rostros muy bien perfilados, demacrados, cuando así se requiere la interpretación iconográfica, mentones pronunciados, finos y delgados al igual que barba y bigote muy tenue. En el caso de esta pintura, el maestro dibuja a Jesús, en una posición de tres cuartos, con el torso girando hacia el frente, su mirada se fija hacia dónde está el pintor. Para este tiempo, Basilio de Salazar presenta esta obra con una tendencia barroca, su cuerpo no está tan demacrado, no se ve tanta sangre derramada o dramatismo; los colores son cálidos, maneja un especial efecto de sombras y luz al momento de dibujar el cuerpo, así mismo sobresale su cabeza del fondo del escenario, resaltándola con sombras. Los detalles de dibujo del rostro son únicos, ya que plasma el sufrimiento, pero pinta los ojos, la nariz, cejas y boca, con todas las reglas del arte para representar a este importante

personaje dentro de la religión, pero con un estilo distinto a los demás maestros contemporáneos.

Esta pintura, *Jesús recogiendo sus vestiduras*, marca una técnica muy distinta a lo que se ha visto anteriormente de Basilio de Salazar, que consistió en óleo sobre tela, y que es una de las herencias de España en México. El manejo de esta nueva forma de pintar nos habla de un maestro conocedor en los procesos y desarrollo de la pintura, al implementar metales con la pintura. Al conocer esta nueva técnica en su repertorio, sobresalen otros artistas de su misma generación que la implementaron como lo fueron Echave Ibía, Luis Juárez y Alonso López de Herrera, pintores de su generación. Esta técnica no era muy común en la Nueva España, sólo era practicada por los mejores maestros. Posterior a esta pintura se tiene la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, de fecha de 1637, a diferencia de la anterior, esta presenta otros formatos 1.17 x 0.95, elaborada en óleo sobre tela. Esta obra es de llamar la atención, ya que muestra una verdadera obra de arte, aplicando los conocimientos adquiridos durante su trayectoria como maestro. Se aprecia una pintura muy distinta a lo que se había manejado anteriormente, está llena de color, luz, una perspectiva única, los trazos y la proporción fueron colocados oportunamente. La pintura muestra un esplendor del barroco, al dibujar todos los elementos iconográficos de la orden franciscana. *La virgen de la Inmaculada Concepción*, es un claro ejemplo de la representación europea, facciones finas, su ajuar es colorido y drapeado y se ve como el pintor maneja el brillo, la luz y las sombras para darle movimiento al mismo.

Basilio de Salazar cambió su estilo manierista al barroco en 1637 con la pintura de la *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, ubicada actualmente en el Museo Regional de Querétaro. El pintor cambia los colores oscuros y formas alargadas, a elementos muy distintos, ya representativos del barroco, colores brillosos, rostros redondos de forma infantil, saturación de elementos iconográficos, detalles muy marcados y sobresalen los elementos estéticos. Esta pintura ha sido reconocida internacionalmente, dentro de la exposición llamada *Pintura de los reinos, identidades compartidas en el mundo hispánico*, 2010, en el Museo del Prado en Madrid, España. El objetivo de esta exhibición fue reunir las obras de artistas españoles e italianos que se desplazaron a América para formar la pintura novohispana. En el caso de la pintura de Basilio de Salazar se mostró este cuadro con la interpretación de la inmaculada Concepción. Es un hecho extraordinario que este Museo haya contemplado una obra de este maestro, lo cual nos indica la importancia estética e histórica que reflejó durante su periodo.

Por la periodicidad con la que fueron elaboradas estas últimas pinturas es preciso que la obra que se encuentre actualmente en Málaga, España; fue pintada en la Nueva España,

ya que la última obra de este pintor data de 1645, por lo que se determina que Basilio de Salazar regresó a España, llevando consigo esta pintura al ser de un formato pequeño. No se tienen registros u obras posteriores a esta fecha, sobre Basilio de Salazar, por lo que posiblemente murió en tierras españolas.

La última obra registrada en México es *La Misa de San Gregorio*, con fecha de 1645, esta pintura muestra otra faceta de Basilio de Salazar, al pintar un tema poco común, pero con una representación iconográfica importante. Es de un estilo barroco, muestra a los personajes principales, mirando hacia un punto que es Cristo, esto se puede apreciar a través de la concordancia de líneas que se trazaron, donde todas las miradas en posición de línea, se dirigen a un punto, mientras tanto también refleja a unos jóvenes donantes, representados con características físicas únicas, con vestimentas de pertenecer a una clase social destacada dentro de la Nueva España. En esta pintura se muestra un trabajo excelente de aplicación de las reglas del arte; la obra se divide en tres perspectivas, destacando dos puntos de luz, los cuales están enfocados en la ventana del sitio y el mismo Cristo, el cual sobresale de los demás personajes, a través de la iluminación del mismo.

Los colores en *La Misa de San Gregorio* son neutros, maneja una excelente perspectiva y volumen de los cuerpos, en las diferentes posiciones, se ve el buen dibujo y la delicadeza al hacer los accesorios y ajuares de los personajes. En esta pintura destaca nuevamente el espacio cerrado con algunos elementos muy sencillos del altar y la edificación. El trabajo de los dibujos que hace en los ajuares del papa Gregorio Magno y de los Cardenales, nos habla de un trabajo minucioso y de cuidado, al detallares las figuras, las líneas y el juego de colores. Esta pintura va más allá de la escena religiosa, pues destacan de ella los jóvenes donantes que ven fijamente al maestro pintor para ser retratados, lo que nos habla de la intención de reflejar también lo mundano. La naturaleza y realismo con lo que son pintados, anuncia el buen trabajo que realizó como retratista de la época. En esta pintura es importante destacar la incorporación que hace de los donantes a la escena principal, que es la misa, los cuales muestran vestimentas de monaguillos, situación distinta a las de las jóvenes donantes. Los diversos personajes que aparecen en dicho cuadro, se muestran en forma de retrato, siendo ellos los patrocinadores de la obra.

Después de conocer el trabajo de Basilio de Salazar en las anteriores pinturas, todas basadas en temas religiosos, finaliza con un tema de leyenda, en el cual relataba el momento en el que Cristo ratificaba su presencia en la Eucaristía y apareció en el altar en el momento en el que el papa Gregorio Magno celebraba misa.

Basilio de Salazar se destacó como un excelente retratista de personajes importantes dentro la Iglesia, pero también se destacó por pintar a donantes o personas que pagaron

por hacer una advocación especial en el caso de la pintura *de San Francisco impartiendo las reglas*, en la cual el caballero perteneciente a la orden de los seglares, mando hacer esa advocación para ser colocado en una capilla.

Las reglas de arte que Basilio de Salazar aplicó a cada una de sus obras, representa el gran aprendizaje de este maestro y las técnicas aplicadas de acuerdo a los gremios y ordenanzas de pintores. En general sus pinturas muestran una simetría y proporción bien equitativa en relación al volumen y dimensión de cada cuerpo. Todo fue analizado a través de los grabados, pinturas y plasmado de acuerdo a su estilo, respetando ante todo lo que dictaba el Concilio de Trento y los tratadistas, en el cómo elaborar santos, santas, cristos, vírgenes y sobre todo cómo representar a los personajes terrenales que se mostraban como donantes en las pinturas.

Basilio de Salazar respetó en todas sus obras el estilo y la tendencia de la época, pues pintó con colores oscuros para representar pinturas manieristas y cambió por completo de colores y técnica al pintar en estilo barroco. Este maestro sabía ejemplificar los cuerpos y rostros con sufrimiento, rostros afilados, mentón perfilado y fino en su dibujo. Cada pintura refleja la importante aplicación de la luz y sombra, para dibujar siluetas, brillo en los ajueres y la forma excelente que dibujaba los detalles de dobleces de las vestimentas, todas ellas marcadas con elementos de luz y delimitado con líneas

En el siguiente cuadro, se muestran de manera sintetizada, los elementos correspondientes a las Reglas del Arte, que el maestro pintor Basilio de Salazar plasmó en cada una de sus obras. Estas reglas se pueden apreciar, a través de las características estéticas en la composición de la obra, respetando los lineamientos dictados por las ordenanzas y los gremios de pintura.

Las Reglas del Arte del Pintor Basilio de Salazar

Dibujo	Luz y Sombras
Proporción	Iconografía / Iconología
Línea	Aplicación de estilos artísticos de acuerdo al período (manierista, barroco).
Volumen	Perspectiva
Color	Geometría
Perspectiva	Técnicas de pintura: óleo sobre tela y óleo sobre cobre

Fig.139 Cuadro con las Reglas del Arte que Basilio de Salazar implementó en sus obras, por Mayra Denise Govea Tello.

El eje principal de sus pinturas fueron los personajes principales, quienes se destacaban con una luz especial, destacándose de los demás, pero también es importante destacar la proporción de los cuerpos, en relación al principal. La perspectiva de las pinturas se muestra a través de ellos colores, ya que en pocos casos utiliza elementos arquitectónicos que denoten profundidad a la obra. Todas las pinturas están enmarcadas en una atmósfera afín y concuerda con las dimensiones geométricas de los cuerpos y detalles.

Al mencionar las características más importantes de los trabajos de Basilio de Salazar, nos recuerda cómo estaba establecido su taller, en el cual se tenía que tener una adecuada posición en relación a las ventanas principales de su vivienda, para poder pintar sus obras y que esa luz le permitiera reflejar los brillos, la iluminación y las sombras de cada personaje. Su taller estaba comprendido por el apoyo de aprendices, quienes elaboraron algunos detalles de las pinturas, dejando a Basilio los temas de los personajes principales y secundarios.

La paleta de colores implementada por Basilio de Salazar fueron aquellos que eran utilizados durante la Nueva España, mismos que eran obtenidos en la región. Al implementar la técnica de óleo sobre tela, nos recuerda las exigencias de los gremios y ordenanzas, en el cual cada oficio tenía que ser llevado a cabo por las personas encargadas, así que para elaborar de sus pinturas requirió de carpinteros para elaborar los soportes en donde se sujetaría la tela. Cada uno jugó un papel muy importante para admirar las obras que hoy forman parte importante de la colección de Basilio de Salazar durante la Nueva España.

En relación a las pinturas que han sido atribuidas a Basilio de Salazar como lo son *San Diego de Alcalá* y la *Virgen de la Candelaria*, se demuestra mediante análisis estético, que no existen fundamentos que las hagan parte de su obra, ya que las reglas de arte aplicadas a ambas, son muy distintas a las que maneja el pintor Basilio de Salazar.

La técnica que implementa Basilio de Salazar en la mayoría de sus obras es óleo sobre tela en grandes formatos, sin embargo, sobresale la de óleo sobre cobre, en formato pequeño, esto nos habla de las habilidades y conocimientos que tenía este maestro al implementar los colores sobre el cobre, mezclando así con la mayor perfección para hacer un acabado especial. Basilio de Salazar implementó las reglas de arte como todo un maestro del pincel, en cada una de sus obras. Es por ello que era reconocido en esos tiempos como “el afamado pintor”, sin duda ganó ese nombramiento por las excelentes obras que desarrolló durante su estancia en la Nueva España. Hoy en día sabemos que existió un pintor español que introdujo a la Nueva España, un estilo manierista de principios del siglo XVII con una característica muy europea que nos recuerda al Renacimiento italiano, influencia sin duda

del pintor Luis de Morales.

Basilio de Salazar fue un gran maestro que no tuvo ningún problema de cambiar de técnica y hacer sus propias aportaciones estéticas al arte.

Con esta investigación sabemos los elementos principales que caracterizaron a este maestro, su técnica, su tendencia y la influencia de otros pintores reconocidos en la Nueva España; sin embargo, aún falta mucho por conocer, acerca de su taller, quienes fueron sus aprendices y la escuela que probablemente dejó, así como la identificación de obras que seguramente tienen características de este pintor.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN Cedillo, Roberto, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial, pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

ALONSO Lutteroth, Armida, *Tecnología de la pintura en Nueva España*, Asociación de Amigos del museo Nacional del Virreinato, Tepoztlán, 1992.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, editorial Alianza Forma, California, 1994.

_____, *El Poder del centro: estudio sobre la composición de las artes visuales*, editorial Alianza Forma, Madrid, 1998.

ARCAS, Santiago, José Fernando, González Isabel, *Perspectiva para principiantes*, editorial Konemann, Slovenia, 2003.

ARELLANO Fernando, *El arte hispanoamericano*, Universidad Católica Andrés Bello, Editorial Ex Libris, Caracas, 1988.

BORROMERO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, 2ª Edición, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2010.

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza editorial, Madrid, 1981.

BURKE, Marcus, *Pintura y Escultura en Nueva España, El Barroco*, Edit. Azabache, México, 1992.

CARRILLO y Gariel, Abelardo, *Técnicas de la Pintura de la Nueva España*, UNAM, México, 1983 [1946].

_____, *Imaginería Popular Novoespañola*, Ediciones Mexicanas, México, 1950.

CENNINO, Cennini, *El libro del Arte*, Franco Brunello (comentado y anotado), Edit. Akal, Madrid, 2009.

COSSÍO, Francisco Javier, Jesús Motilla Martínez, Rafael Morales Bocardo, *et al.*, *Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luis Potosí*, Editorial Pro- San Luis Monumental/Casa de la Cultura/Archivo Histórico del Estado/Academia de Historia Potosina/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981.

COUTO, José Bernardo, *Diálogos sobre la Historia de la Pintura en México*, CNCA, México, 1995.

CRUZ Santiago, Francisco, *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, Edit. Jus, México, 1960.

DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 4ª edición, Edit. Reverté, Barcelona, 1980.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Mexicano hasta nuestros días*, Edit. Porrúa, México, 1975.

FLORES Romero, Jesús, *Iconografía Colonial*, SEP/INAH, México, 1940.

GALVÁN Arellano, Alejandro, *Arquitectura y urbanismo de la ciudad de San Luis Potosí en el siglo XVII*, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P. 1999.

_____, *El desarrollo urbano en la Ciudad de San Luis Potosí, Estudios de arquitectura del siglo XVII*, Editorial Universitaria Potosina, San Luis Potosí, S.L.P. 2006.

GÁMEZ Martínez, Ana Paulina, *Artes y Oficios en la Nueva España*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.

GARCÍA Ayluardo, Clara y Manuel Ramos Medina, *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, Universidad Iberoamericana/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2ª edición, México, 1997.

GARCÍA Ponce de León, Paz, *Breve Historia de la Pintura*, Editorial LIBSA, Madrid, 2006.

GHYKA, Ghyka, "*The Geometry of Art and life*" publishing Dover, New York, 1977.

GOMBRICH, Ernst, *La Historia del Arte*, Phaidon Press Limited, London, 1997.

GÓMEZ Eichelman, Salvador, *La Historia de la Pintura en San Luis Potosí*, t. II, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1981.

GONZÁLEZ Franco, Glorinela, María del Carmen Olvera Calvo, Ana E. Reyes y Cabañas, *Artistas y Artesanos a través de fuentes documentales*, vol. I, 1ª ed., INAH, México, 1994.

Guía del Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte A.C./INBA, México, 2006.

HAMBIDGE, Jay, *The elements of Dynamic simmetry*, publishing Dover, New York, 1967.

HENN, John *Introducción a la Pintura y el Dibujo*, Edit. Sustaeta, 1992.

HILLS, Paul, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Ediciones Akal, Madrid, 1995.

ORTÍZ Macedo, Luis, *Gremios y cofradías de los arquitectos novohispanos*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Edit., Glypho, taller de gráfica, México, 1990.

MAQUIAVAR, María del Consuelo, *El Arte en Tiempos de Juan Correa, Memoria del Coloquio*, Museo Nacional del Virreinato/INAH, México, 1994.

MARTY, Gisel, *Psicología del Arte*, ediciones Pirámide, Madrid, 1999.

MAZA, Francisco de la, *El Arte Colonial en San Luis Potosí*, Universidad Autónoma de México, Imprenta Universitaria, México 1962.

MORALES Bocardo, Rafael, *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí Casa Capitular de la Provincia de Zacatecas*, Editorial Archivo Histórico del Estado, San Luis Potosí, 1997.

MOYSSÉN, Xavier, "La Pintura Virreinal en la Obra de Francisco de la Maza", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 41, UNAM, México, 1972.

OXFORD, Andrómeda, And Equinox Book, *Historia del Arte, Manierismo, Barroco y Rococo*, Edit. Folio, 1ª ed., Barcelona, 2006.

PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Editorial Alianza, Madrid, 1987.

PÉREZ de Salazar, Javier y Juan Rivas, *Pintura Mexicana Siglos XVI y XVII*, Grupo Editorial Producción de México, México, 1966.

PORTUS Pérez, Javier, *El retrato español: del Greco a Picasso*, Editorial Museo del Prado, Madrid, 2004.

PUIGDEWALL, Federico, *Colección de pintura española, Los grandes maestros del Museo del Prado*, Eagle Books, Madrid, 1992.

ROSELLÓ, Estela, *La Sociedad novohispana, vivir y compartir, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, 2ª edición, México, 2007.

SALAZAR González, Guadalupe, *Catedral de San Luis Potosí, Historia, bienes artísticos y restauración*, Arquidiócesis de San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2006.

_____, *Estudios del espacio arquitectónico y del territorio en San Luis Potosí*, Primera edición, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 2010.

TOMAN, Rolf, *El Barroco, Arquitectura. Escultura. Pintura*, Edit. Konemann, París, 1997.

SERRANO, José, *Dibujo artístico y publicitario*, editorial Hobby, Buenos Aires, 1963.

TOVAR y de Teresa, Guillermo, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557-1640)*, Fundación Mexicana para la Educación Ambiental A.C/Radioprogramas de México, 1ª ed., México, 1992.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México*, UNAM, México, 1990.

VICTORIA, José Guadalupe, “Los autorretratos de Baltasar de Echave Orio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53, UNAM, México, 1972.

VINCI, Leonardo da, *Tratado de la Pintura*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 2005.

Documentos de la WEB

Arte España, *Pintura renacentista del segundo tercio del siglo XVI*, Luis de Morales “El Divino”, en <<https://www.arteespana.com/luismoraleseldivino.htm>>, consultado el día 10 de agosto del 2018.

Ecured, Línea (Artes visuales) en, <[https://www.ecured.cu/Línea_\(Artes_visuales\)](https://www.ecured.cu/Línea_(Artes_visuales))>, consultado el 10 de febrero de 2019.

Manuel Romero de Terreros, El Pintor Alonso López de Herrera en, <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/34_05-14.pdf>, consultado el 28 de agosto del 2018.

Juan Pérez de Moya, Aritmética, práctica y especulativa del bachiller Juan Pérez de Moya, en <https://play.google.com/store/books/details/Aritmética_práctica_y_especulativa_del_bachiller_J?id=3o4iIP3Z4A8C> consultado el 25 de agosto del 2018.

Francisco Pacheco, Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas en, <https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gsb_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> consultado el 25 de agosto de 2018.

Oscar Antonio, Las Reglas del Arte en, <http://oscar_7.mx.tripod.com/las_reglas_del_arte.htm>, consultado el 12 de agosto del 2018.

En Colombia, Una aproximación a la Ciencia y el Arte: La Pintura Barroca en, <<http://www.encolombia.com/medicina/enfermeria/enfermeria6403-barroca1.htm>>, consultada el 28 de Agosto de 2018.

Alejandro Vergara, Pintura flamenca, en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/pintura-flamenca>>, consultado el 12 de agosto del 2018.

Manuel Carrera Stampa, *Los Gremios mexicanos*, en <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1756/Los_gremios_mexicanos.pdf?sequence=1&isAllowed=y> consultado el día 18 de Agosto de 2018.

Liliana Skipwith, Ordenanzas de 1557, en <<https://ordenanzasdearte.wordpress.com/2016/06/07/ordenanzas-de-1557/>>, consultado el 9 de febrero de 2019.

Ricardo Morales López, *Sistema gremial de enseñanza de la pintura*, en <https://132.248.9.195/pdbis/264366/264366_05.pdf>, consultado el 10 de febrero de 2019.

Educastur, La composición en la obra de arte, en <<http://blog.educastur.es/dibujoartistico/files/2015/06/la-composicion.pdf>, consultado>, el 20 de octubre de 2018.

Antonio Fernández Paradas, Rafael Antonio y Rubén Sánchez Guzmán, La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Hispanoamérica: aproximación y perspectivas para una investigación sobre el tema, en <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download>>, consultado el 29 de septiembre de 2018.

Patricia Barea Azcón, La iconografía guadalupana en Málaga, en <www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/download/4423/4126>, consultado el 01 de octubre de 2018.

Antonio Rafael Paradas, Rubén Sánchez Guzmán, Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX), en <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/04_Paradas_interior.pdf>, consultado el 30 de septiembre de 2018.

Fernando Saldaña Benítez, El Convento de San Francisco de la Ciudad de México en, <<http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2013/01/el-convento-de-san-francisco-de-la.html>>, consultado el día 03 de septiembre del 2018.

Universidad de Almería, *Alonso Vázquez (pintor)*, en <<http://www2.ual.es/ideimand/alonso-vazquez-pintor-c-1564-1607/>>, consultado el 20 de Agosto de 2018.

Clara Bargellini, La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú, en <<http://www.redalyc.org/pdf/369/36907405.pdf>>, consultado el 15 de septiembre de 2018

Arquidiócesis Primada de México, Catedral Metropolitana de México en, <www.catedralmetropolitanademexico.mx>, consultado el 05 de septiembre del 2018.

Virginia Torregrosa Álvarez, Pintores indígenas en la ciudad de México en, <<https://docplayer.es/15020153-Pintores-indigenas-en-la-ciudad-de-mexico.html>>, consultado el 07 de septiembre del 2018.

- Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarias de la ciudad de México, colección siglo XVII, en <<http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/>>, consultado el 15 de agosto 2018
- EcuRed, *Virgen de la Candelaria*, en <https://www.ecured.cu/Virgen_de_la_Candelaria>, consultado el 05 de octubre de 2018.
- Corazones.Org, San *Diego de Alcalá*, en <<https://www.corazones.org/santos/diego.htm> > el 10 de octubre de 2018.
- Santopedia, *San Diego de Alcalá*, en<<https://www.santopedia.com/santos/san-diego-de-alcala> >,consultado el 12 de Octubre de 2018.
- Catoliscopio, Significado de las siete palabras de Jesús en la Cruz, en <<http://parroquiaicm.wordpress.com/2009/04/08/significado-de-las-siete-palabras-de-jesus-en-la-cruz/>>, consultado el 20 de septiembre de 2018.
- Artehistoria, San Francisco en éxtasis, en <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1943.htm>>,consultado el 20 de septiembre de 2018.
- Corazones.org, *Inmaculada Concepción*, en <<http://es.catholic.net/op/articulos/15433/tercer-dogma-la-inmaculada-concepcin-de-mara.html#modal> > el 01 de Octubre de 2018.
- Miguel Ángel Ibáñez García, La Misa de San Gregorio, en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107449>>, consultado el 02 de octubre de 2018.
- J. Armando Hernández Soubervielle, El cielo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón, en <<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/482/479>>, consultado el 28 de octubre del 2018.
- Ecured, Luis Juárez, en <https://www.ecured.cu/Luis_Juárez >, consultado el 11 de septiembre de 2018
- Significado bíblico, *Tonsura*, en <<https://www.significadobiblico.com/tonsura.htm> >, consultado el 25 de octubre de 2018.
- Franciscan Friars, *Tercera Orden (Hermanos y hermanas de la penitencia y terciarios/orden franciscana seglar- OFS)* en <<https://sbfranciscans.org/quienes-somos/nuestra-familia-franciscana/tercera-orden-hermanos-y-hermanas-de-penitencia-y-terciarios-orden-franciscana-seglar-ofs/?lang=es> >, consultado el 04 de noviembre de 2018.

Tomás Gálvez, *Escritos de San Francisco de Asís, Regla de los hermanos menores (1223)*, en <[http:// www.fratefrancesco.org/escr/146.reglas1.htm](http://www.fratefrancesco.org/escr/146.reglas1.htm)> consultado el día 25 de septiembre de 2018.

ANEXO 1

Inventario de las Obras de Basilio de Salazar

San Francisco Impartiendo las Reglas
Convento franciscano de

San Luis Potosí, México



Cristo en la Cruz
Paradero desconocido, México



Éxtasis de San Francisco
Museo de Guadalupe, Zacatecas, México



Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción
Museo Regional de Querétaro, México



Jesús recogiendo sus vestiduras
Arquidiócesis de Málaga, España



Jesús recogiendo sus vestiduras
Arquidiócesis de Málaga, España



La Misa de San Gregorio
Convento franciscano de León, Guanajuato, México



ANEXO 2

Pinturas anónimas atribuidas a Basilio de Salazar

San Diego de Alcalá
Museo de Guadalupe, Zacatecas, México



La Virgen de la Candelaria
Museo Regional Potosino, San Luis Potosí



ANEXO 3

OBRAS DE OTROS PINTORES

Ecce Homo, Luis de Morales



Ecce Homo, Luis de Morales



La Anunciación

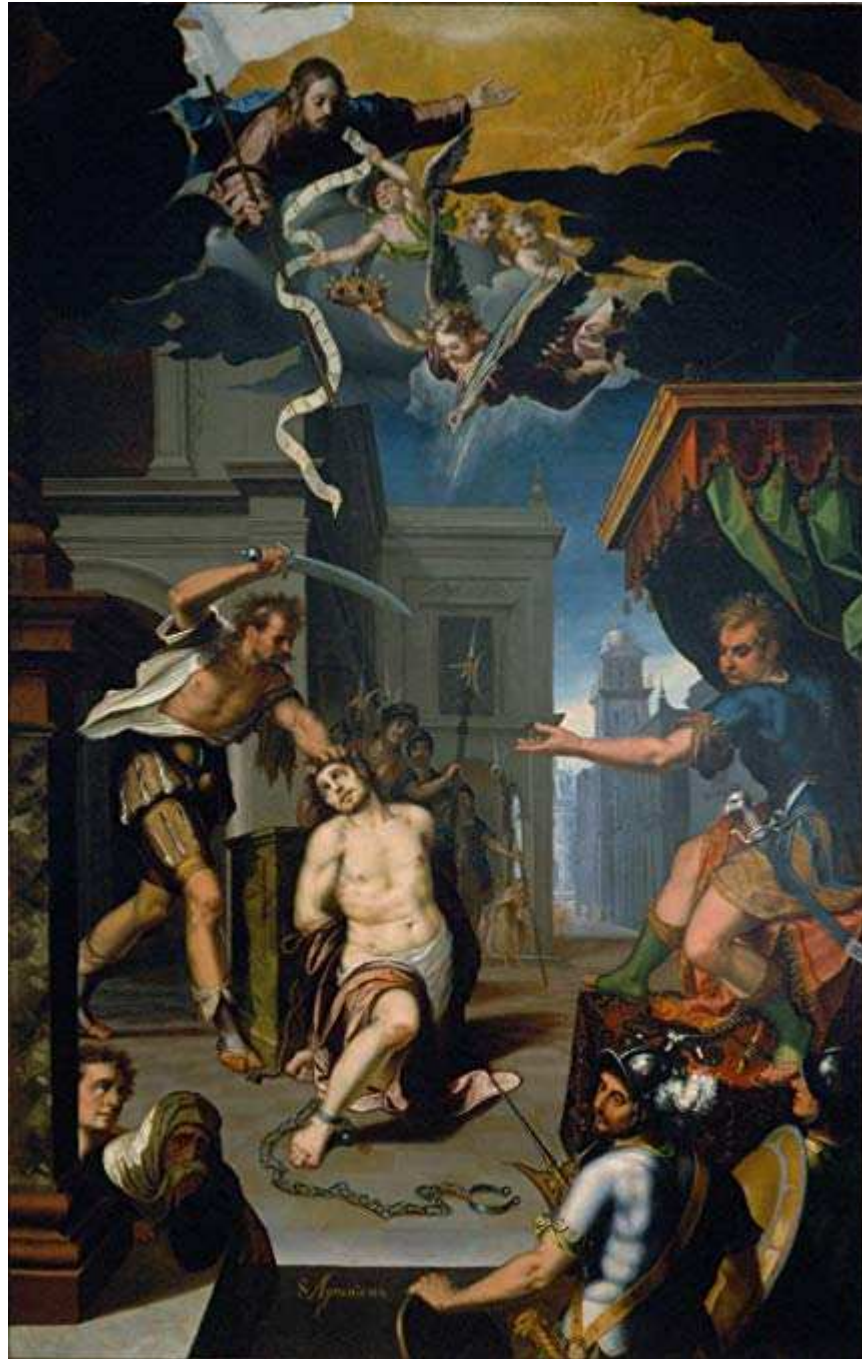
Luis de Morales



La Purificación de la Virgen o La Presentación en el templo Luis de Morales



El martirio de San Aproniano
Baltasar Echave Orio



La Adoración de los Reyes
Baltasar Echave Orio



San Miguel Arcángel

Luis Juárez

