

III.I LA ÉPOCA DE ORO EN EUROPA

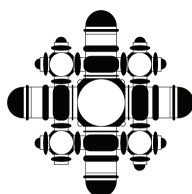


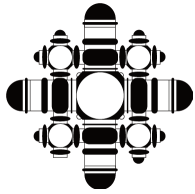
<http://www.sociedadhispanadoylestown.com>

El siglo XVII fue de profunda crisis económica en la península; sin embargo, recibió el apodo de Siglo de Oro en el terreno religioso, cultural, artístico, literario, etc. La Reforma católica tuvo sus principales teólogos en España y sus postulados rigieron la codificación artística en nuestro país más allá que en cualquier otra nación del ámbito católico europeo. A esta situación contribuyó el hecho de que el absolutismo monárquico predominante en toda Europa se viera más atenuado ante el poder eclesiástico. Tal situación influye de manera determinante sobre las artes, que serán encargadas en un 90% por la Iglesia, lo que marca el predominio del tema religioso en detrimento de la mitología, pinturas de guerra y profanas.

Los óleos encargados son con frecuencia de gran tamaño; emplean colores vivos y muy variados, resaltados por varios focos de luz que provienen de todos los lados, contrarrestándose unos a otros, creando grandes sombras y zonas iluminadas.

Los personajes aparecen en posturas muy dinámicas, con rostros y gestos muy expresivos puesto que el Barroco es la época del sentimiento. Las composiciones grandiosas, con personajes vestidos ricamente, en alegorías religiosas o mitológicas, las grandes escenas de corte o de batalla, son los ejemplos más evidentes del arte barroco. Sobre este tema en particular resulta muy conocido el cuadro de Velázquez llamado Las Lanzas.





<http://www.arteespana.com/pinturabarroca.htm>

Los principales focos productores de pintura fueron las capitales Sevilla y Madrid por motivos económicos y administrativos. Los temas, como se ha dicho, son en su mayor parte religiosos. La tipología, dentro de esta temática, es variada. La más importante es el retablo, de origen gótico y mantenido durante el Renacimiento. (<http://www.artehistoria.jcyl.es>, pág. 1

La diferencia con los estilos anteriores es que el retablo barroco tiene menos escenas y de mayor tamaño, lo que ayuda a que sean "leídos" por el fiel; además, los santos a los que se dedican son menos conocidos, frecuentemente por responder al nombre del cliente.)

También las composiciones son diferentes, más complicadas y atendiendo a la normativa contrarreformista: colorido, natura-

lismo, cercanía al fiel para facilitarle el acceso al dogma católico... Tras el retablo, el encargo más apetecible para un autor es la serie monástica, que puede abarcar desde la decena hasta el centenar de lienzos que se han de colocar en el monasterio contratante.

El tema, por supuesto, son los santos, fundadores y figuras célebres de la Orden en cuestión. Era posible combinar formatos, dependiendo de la estancia a decorar. Series conventuales completas no son habituales y lo más frecuente es encontrarlas dispersas, como los monjes mercedarios de Zurbarán que podemos contemplar en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. El bodegón, del que destacan por su calidad los de las Escuelas sevillana y madrileña, el retrato a lo divino (nobles, ricos, reyes que se retratan con el aspecto del santo de su devoción) y los cuadritos de devoción encargados por particulares, son el resto de posibles encargos religiosos de este período. Las pinturas de mitología, guerra o profanas son bastante escasas, con frecuencia de autores italianos y siempre debidas al encargo directo de la Corte con motivo de decoraciones palaciegas.

Las influencias más evidentes en el Barroco español son de la sempiterna pintura flamenca, de hondo arraigo tradicional por su relación política con las regiones de los Países Bajos, cuyo estilo de esta época, el Barroco flamenco, proporciona modelos a los españoles, en mayor medida quizá de lo que pudo influirles el Barroco italiano.



El Calvario por Francisco de Ribalta
<http://es.paperblog.com/la-pintura>

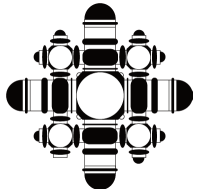
A esto se añade la entrada masiva de obras y autores italianos en la segunda mitad del siglo XVII y la llegada de Rubens a la Corte madrileña, desde la cual las innovaciones de su obra se extienden por todo el territorio nacional. Como se indicaba al principio, el Siglo de Oro fue ilustrado con algunas de las mejores figuras del arte.

Contó con una generación de pintores, nacidos en su mayoría en la década de 1590 y por tanto activos hasta 1650-1660. Son pintores como Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Ribera o Murillo (más joven que los anteriores)... precedidos y seguidos por una pléyade de autores forzosamente ensombrecidos por su genialidad, pero no por ello ca-



Juan Correa: Santa Catarina
(Tres Siglos de Pintura Religiosa, 1991, pág. 79)

rentes de calidad. Estos autores son emblemáticos de las Escuelas ya citadas, y por sí mismos describen un espíritu de época que se vio continuado hasta el siglo siguiente y que ha inspirado a los pintores de todo el mundo hasta nuestros días. (<http://www.arthistoria.jcyl.es>, pág. 1)



III.II FORMACION DE LAS INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LA NUEVA ESPAÑA

La pluralidad⁸ de tiempos existentes al finalizar la década de los años cincuenta se puede entrever en escritos como México en 1554 y Tumulto de Francisco cervantes de Salazar. Donde quizás se pueda palpar mejor esa pluralidad de tiempos es precisamente en el arte.

En la pintura son menos abundantes los motivos prehispánicos que sobrevivieron, de manera que la creación artística, durante el primer siglo de vida novohispana, se nos manifiesta hoy en día como un rico mosaico cuyas piedras, de las más diversas formas integran cabalmente.

Primeramente, cabe pensar que la realidad geográfica del virreinato – del país se retoma la expresión de la época – condiciono el surgimiento y desarrollo de sus manifestaciones artísticas. Los artistas – arquitectos, pintores, escultores y orfebres – vivieron asilados, primero y enseguida estuvieron supeditados a los modelos que llegaban de Europa. Con base en dichos modelos tenían que hacer un esfuerzo para crear algo distinto, si no querían caer en la pura y franca “copia”; eso tal vez explique el porqué de varios “modos artísticos” en una sola obra.

Con respecto al caso de la pintura debe insistirse en la manera de “hacer” o “crear” ese tipo de obras; nos referimos al papel tan importante que desempeño el taller.

Si la creación artística – tanto en la Península como en la Nueva España- nació y se desarrollo a la sombra del hogar familiar; pero las condiciones de vida propias de una “sociedad colonial” – gusto y mercado, sobre todo – necesariamente influyeron en la producción artística.

Tal vez, en estricto sentido, el funcionamiento del taller en la Nueva España no fue tan distinto respecto al de la madre patria; sin embargo, los documentos de la época revelan algunas particularidades.⁹

Por lo que se refiere al patronazgo de obras, o retablos, también se advierten algunas diferencias respecto al sistema practicado en la Península. Aunque sin embargo hubo encargos por la población española, tanto a nivel individual, como institucional.

Quizá el mejor ejemplo que puede citarse del patronazgo artístico en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI sea el remozamiento de la primitiva catedral de México, con motivo de la celebración del tercer Concilio Provincial mexicano en 1585.

8. Tal pluralidad de lenguajes plásticos, inmersa dentro de una realidad histórica muy distinta – casi opuesta- de la que había surgido, nos lleva a afirmar que el tiempo artístico de la Nueva España de alguna manera es de signo diferente del que se manejaba en la Península durante la misma época.”

9. Al respecto se pueden citar dos ejemplos: el encargo y la realización de los retablos mayores de Huejotzingo (1586) y Tlatelolco (1609).

Es trascendental evento eclesiástico a la luz de nuestro tiempo, cobra también particular relevancia desde otras perspectivas. En Primer lugar por la influencia que tuvo la religiosidad novohispana, pues no se olvide que si propósito fundamental era aplicar las decisiones derivadas del Concilio de Trento. (Victoria, c. 1994, pág. 25).

Las obras eclesiásticas fueron las más importantes del siglo XVII. Entre los pintores relevantes podemos citar a Baltasar de Echave Ibaía y a su hijo Baltasar Echave Rioja, también a Luis Juárez y a su hijo José Juárez, a Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Rodrigo de la Piedra, Antonio de Santander, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Juan Salguero y Juan de Herrera. Juan Correa, trabajó intensamente de 1671 a 1716 y alcanzó gran prestigio y fama por la calidad de su dibujo y la dimensión de algunas de sus obras. Entre las más conocidos: Apocalipsis en la Catedral de México, La conversión de Santa María Magdalena, hoy en la Pinacoteca Virreinal y Santa Catarina y Adán y Eva arrojados del paraíso este último en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán.

Caravaggio y Francisco de Zurbarán como Pintor del Rey influyeron notablemente en la creación artística de este período. Del último se trajeron numerosas obras para las iglesias de la Nueva España. Al final del período barroco la figura de Bartolomé Esteban Murillo se hace presente en los talleres novohispanos.

En la Nueva España, como en el resto del Nuevo Mundo, a partir del siglo XVII, y en particular durante el siglo XVIII, el retrato



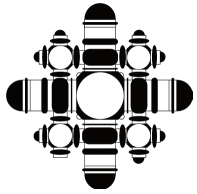
La M^{te} Maria Ant^{da} Purit^{ma} Concep^{ta} Hija lexat^{da} d^{el} Man^{te} Gil d^e Estrada y d^e D^{na} na d^e Arrillaga Nació el día 9 d^e Abril d^e 1735 y toue el hab^{er} e^s d^e diez d^e y pro^{ve} e^s d^e d^e en el R^o y mas Ant^o Conv^{er} d^e la Purit^{ma} Concep^{ta} de esta V^{ra} Ciudad d^e Mex^{ico}

<http://www.letraslibres.com/revista/artes.com>

pasó a ser parte importante del repertorio artístico. En una sociedad caracterizada por el profundo sentimiento religioso del que estaba imbuida, se esperaba que muchos retratos reflejasen las virtudes morales y la piedad del modelo.

Algunos pintores destacados de esta época son: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, José de Ibarra, Joseph Mora, Nicolás Rodríguez Juárez, Francisco Martínez, Miguel Cabrera, Andrés López y Nicolás Enríquez. Sebastián Zalcedo pinta en 1780 una bella alegoría de la Virgen de Guadalupe en óleo sobre lámina de cobre.

Otros pintores, como Nicolás Rodríguez Juárez, participaban en la ejecución de arcos triunfales para la entrada de los virreyes, corregidores y arzobispos. El poblano José Luis Rodríguez Alconedo fue el último pintor novohispano.



En la última parte del siglo XVII se caracteriza por la progresiva influencia de modelos rubensianos en los pintores novohispanos: un gusto por lo escenográfico y ampuloso, desdén por el riguroso dibujo y el empleo de luces y sombras drásticas para configurar composiciones, que en general solían ser bastante densas.

El siglo XVIII había sido una etapa caracterizada por la intensa actitud defensiva que el imperio español tenía frente a una Europa que se volvía más poderosa y preconizaba ideas religiosas diferentes – lo cual conducía a una decadencia interna grave de las instituciones y al refugio en una retórica y un misticismo complicados y sensuales-, el nuevo siglo representa para España la integración a Europa mediante la instalación de la dinastía borbónica. Con ello llegan a los dominicos españoles las ideas de la administración francesa y, en el arte, el gusto por el boato apoteósico, un tanto superficial y decorativo, pero de gusto académico.

Surgen nuevas modalidades expresivas, como dije, tendientes a exaltar lo decorativo, retórico y escenográfico. Los artistas del periodo se desconciertan ante las avanzadas de un arte amable y flojo, gracioso y etéreo, del que llegaban noticias anunciando ecos del rococó afrancesado contemporáneo en Europa.

Conforme el siglo se acerca a la mitad, los discípulos de la generación previa, Cabrera, Ybarra, Alzibar, López o Vallejo, definen más notablemente las características que apuntaban en los Rodríguez Juárez, precursores, con su murillismo, del aliento rococó.



Juan Correa- El Milagro de las Rosas <http://olasonora.com-la-pintura-novohispana.com>

Algo de la calidad transicional es ya advertible en una obra de Joseph de Mora, quien firmo en 1721 un San Pedro Alcántara, escribiendo que guarda la sacristía de la Compañía (parroquia del Sagrario en la capital potosina) y una imagen de beato francés Juan Francisco de Regis, de Carlos Villalpando, fechada en 1716, ahora en el mismo lugar que el anterior. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 31)

Junto a la pintura culta comienza a surgir paralelamente una nutrida serie de obras, en su mayor parte anónimas, donde aparecen caracteres populares generalmente en los motivos religiosos dominantes, lo que las hace obra de “santeros”, la improvisación en el oficio y la falta de método mueve a los autores a ejercer audacias y originalidades que no se atreverían los consagrados.

Las copias de motivos religiosos, que toman como modelo estampas grabadas y obras de artistas preparados, abundan. Ello dio origen a malestar entre los que tuvieron entrenamiento y veían disputada su clientela.

El termino de Pintura Virreinal vino a ser el intento de organizar la producción artística, actualizar antiguas ordenanzas y legislar la contratación de artistas, con la pretensión de acabar con el empirismo. Pero ello solo pudo formalizarse en parte cuando, pasada la mitad del siglo (1753).

Ybarra formo una academia presidida por Cabrera, con la cual se quería disponer de argumentos consistentes para demandar de las autoridades mayor energía. Sin embargo, la fundación de una academia oficial tardaría hasta 1981, en que se organizaron a los contratantes a optar por el selecto grupo de artistas académicos permitidos oficialmente.

La situación en provincias debió ser más laxa, ya que la escasez de medios y la ignorancia de los posibles compradores contribuyeron a una mayor conformidad con las obras adquiridas, así fueran de pobre oficio. Si, además, la organización centralista, no cuesta trabajo en tener que el peso de la ley se aligerara y sus órdenes y leyes sufrieran atenuamiento.

Pioneros de tal producción fueron Joseph García en Querétaro y afirmante de un lienzo de San Nicolás de Bari con los tres infantes en el tonel, de 1713, y Barragán, acaso del área de Puebla, quien firmo cuatro piezas de la vida de San Antonio de Padua para un probable retablo del templo franciscano, que ahora guardan en clausura.

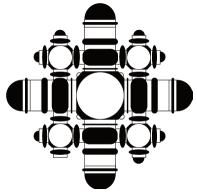
Muchos otros prefirieron no firmar sus obras, por modestia o conciencia de su nula preparación. Así, los restos de un antiguo retablo en la Parroquia de Guadalcazar, con



Nicolás Rodríguez Juárez: Nicolás de Bari
(Tres Siglos de Pintura Religiosa, 1991, pág. 141)

doce escenas de la pasión de Jesús, del que una se perdió; y las cuatro pechinas para el cubo interno de la torre en el templo franciscano de San Luis Potosí, donde se representa a cuatro pontífices (Sixto IV, Sixto V, Alejandro V y Nicholas IV).

Este Movimiento popular tuvo importancia para el devenir del proceso artístico nacional porque prefigura el origen de una acentuada divergencia en la producción siguiente: por un lado, un arte sometido, con la vista puesta en México y, a través de lo ahí elaborado, en contacto retrasado con los medios vanguardistas europeos y, por otro, un arte desarrollado con pobreza de recursos y ambiciones pero con gran libertad. En pocas palabras, dos Méxicos: uno tradicional, proeuropeo o extranjerizante, a veces identificando con la reacción política, el orden, la disciplina, la ley y una administración elitista, a veces autoritario, y un México liberal, ideológicamente orientado a la emancipación política respecto



de otras naciones y de acento populista espontáneo, revoltoso por sus excesos.

Estas dos facciones o corrientes han marchado juntas a lo largo de la historia posterior de nuestro devenir nacional. En ocasiones se tornan antagónicas y elaboran posiciones extremas de ataque; en otras, se imbrican. Enfrentadas o cómplices, han dado por resultado una identidad nacional borrosa, escindida, dual y mal sistematizada, fácil víctima de penetraciones culturales extrañas, por un lado y aguda crisis episódicas de rebelión frente a tales valores incorporados, con los que se intenta destruirlas, por el otro. La historia de México se constituye en las vicisitudes del proceso que se mueven tales corrientes.

Avanza el siglo y se incrementa en la región una afición por el arte culto, proeuropeo y académico, que surge abundante y esplendido, pero a la vez el abundante arte popular se define consiguiéndolo logros que serán definitivos para la orientación de la pintura posterior

La composición murillesca, ya plena de anticipaciones rococó, encuentra justa expresión en el afrancesado siglo académico, a cuyo modelo remite esta obra de Cabrera, quien exagera la atmósfera vaporosa de la composición original, que imitaría con talento.

Interesante, tan solo, es la comunión de Santa Clara en su lecho, en tanto la bella Inmaculada, aunque no destaca significativamente en el tratamiento contemporáneo del



José Ibarra: Virgen de Guadalupe
(Tres Siglos de Pintura Religiosa, 1991, pág. 235)

tema, ilustra el alto grado de perfección y virtuosismo que los pintores virreinales consiguieron en su ejecución, partiendo de modelos españoles surgidos en Murillo, Antolínez y Palomino, y que muchos novohispanos (Aguilera, Ybarra, Alzibar) cultivaron con éxito.

III.III EL MATERIAL INCRUSTADO EN LA HISTORIA DE LA PINTURA VIRREINAL



<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/68355.html>

Ahora en cuanto al material y orígenes de las piezas de arte señalare la técnica pictórica; esto dará oportunidad para comentar las innovaciones que se daban contemporáneamente en el ejercicio pictórico y las peculiaridades de algunos artistas.

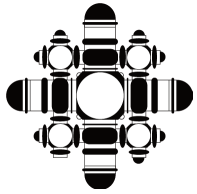
Abandonada casi por entero la utilización de madera como soporte de la pintura, uso que fuera común durante el siglo XVI y en cuya técnica, hasta donde sabemos, nunca hubo piezas en San Luis Potosí o, de haberlas, fueron percederas, se incremento el empleo de lienzos y laminas, estas últimas de zinc, bronce y cobre, usadas con frecuencia por Cabrera, Morlete, Ybarra y miembros de sus talleres, especialmente para pequeños cuadros de asunto devocional.

La preferida en el periodo fue la tela por su ductibilidad, que permitió a los pintores múltiples ventajas, como fue el poder reali-

zar composiciones de gran tamaño para cubrir grandes superficies de muros, satisfaciendo así las empresas decorativas barrocas y rococó del periodo conforme a demandas arquitectónicas fastuosas.

Villalpando y otro anónimo, años atrás, cubrieron con enormes lienzos las cúpulas de la Catedral y el templo de Santa Inés, en Puebla, en tanto numerosos pintores pudieron decorar las pechinas de cúpulas con lienzos pintados. Ello fue posible porque la tela se presta muy fácilmente para acomodarse a diferentes irregularidades y superficies.

Otra ventaja es que constituye un soporte mucho más seguro, portátil y sin riesgo de sufrir resquebrajaduras por sequedad o carcoma de insectos. El bastidor que tensa el lienzo puede asimismo, ser periódicamente renovado.



Para poder dar consistencia a la tela fue necesario desarrollar complejas técnicas que permitieran, por un lado otorgar solidez de apoyo a las capas de pintura y, simultáneamente, evitar los desgarres del soporte. Ello se consiguió de diversas maneras, pero las principales fueron la aplicación de capas sucesivas de agregados adhesivos gelatinosos o gomosos, como resinas vegetales o cola y algunas gomas minerales, junto a polvos calizos. Con ello, la tela venía a tener consistencia de lona gruesa y, sin embargo, con amplia flexibilidad ahulada diríamos hoy.

Asegurada la firmeza del soporte, había que dar una base a las capas de pintura y para ello se extendían delicadas capas de blanco de España con yeso, a veces mezcladas con pigmentos, que otorgaban un color rojizo, o almagre, a tal base. Sobre esta última pintaba el artista.

Ya en este periodo, los colores, básicamente de origen mineral, eran cuidadosamente disueltos hasta conseguir la emulsión homogénea con diferentes aceites (nuez, linaza y otros). La Mezcla se aplicaba para integrar inicialmente un fondo uniforme, generalmente en tonos oscuros (sienas, azul oscuro, gris). Sobre esta capa, cuando había secado, delineaba su dibujo el pintor con tiza o yeso, bien directamente, según testimonios contemporáneos al ejercicio de algún pintor, o aplicado un boceto de papel que, con los trazos delineados, permitía seguir su bosquejo en las líneas más fundamentales a modo de calca. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 35)



Detalle de pintura al Oleo

<http://www.eluniversal.com.mx/cultura.html>

Terminando todo este proceso preparatorio comenzaba la ejecución pictórica propiamente dicha. Inicialmente se pintaban las sombras y los colores oscuros, con pinceladas breves durante los siglos XVI y XVII, y con amplias zonas de color en el XVIII, hasta rematar con las luces o zonas brillantes, que se dejaban para el final. Al terminar, y ya seco, se extendían finas capas de barniz en complejas aplicaciones para que dejara una capa uniforme.

Como se comprende, la tarea del pintor era bastante esforzada y ocupaba mucho tiempo en la ejecución de una pintura. Esto propicio que el trabajo individual hubiera de ceder al taller, con un artista coordinador del esfuerzo de múltiples ayudantes.

Los talleres en torno a los artistas más afamados de la época llegaron a ocupar numerosos aprendices. Solo así podemos explicarnos la obra de grandes series para decoraciones completas de templos y conventos, en lapsos menores a un año, como es el caso de las series de Vallejo para el Carmen potosino, el cual precisamente nos llevo a esta digresión.



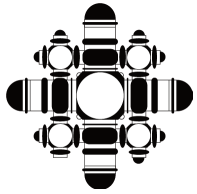
El Amado en su Jardín – Miguel Cabrera, Oleo sobre tela – Siglo XVIII
Parroquia del Sagrario, imagen del libro “Tres Siglos de Pintura Potosina” pag 165

Pues bien, fue un descuido del pintor aludido descuidar en la técnica la aplicación suficientemente gruesa de la pintura de fondo. Esto ha provocado que el rojo almagre de la base respire en numerosas obras. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 37). Cabrera y otros de sus contemporáneos, a veces el mismo Vallejo, abordaban los temas sacros dirigiéndose a las inclinaciones del gusto rococó, por lo que los temas elegidos excepcionalmente dejaban de ser amables.

En caso de que el tema contratado tocara una escena macabra o ruda, lo aligeraban considerablemente mediante un colorido suave y armonioso, atmosferas vaporosas y llenando la simetría compositiva con agraciados querubines. Los rostros generalmente de formula, apenas esbozaban emociones; si acaso esbozaban sonrisas en un intento de hacerlas aparecer placidas y bellas. Cabrera raramente abordaba temas tristes (Muestra de Santa Clara, Santa Rosalía penitente) y que al hacerlo

tornaba tan amenas las escenas, que el asunto se diluía. Cuando, además, el episodio narrado había de sugerir violencia (Ataque de sarracenos a la clausula conventual de Asís), la composición, agraciada y débil, con acentos sensuales, se despeñaría hasta hacernos sonreír por la falta de verosimilitud en la representación.

Sin el prestigio de Cabrera y sin los meritos que hemos constatado en Vallejo, no dejó sin embargo de poseer cualidades que lo llevaron a convertirse en teniente de pintura de la Academia de San Carlos y a ser elegido para el examen del ayate guadalupano.



III.VI PANORAMA DE LA PINTURA VIRREINAL POTOSINA



San Francisco Entregando las Reglas - Anónimo
"Tres Siglos de Pintura Potosina"

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

Así pues al comenzar el siglo XVII, este periodo se conservan numerosas pinturas, algunas de valor, las cuales constituyen las primicias del gran legado pictórico virreinal existente hasta hoy. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 24)

En lo que se refiere al estado de San Luis Potosí, las construcciones y sus adornos, en esta época ninguna pintura europea o de algún novohispano destacado en la capital del Virreinato se puede hallar en el estado, debido a las peligrosas amenazas de invasiones indígenas.

Existen varios lienzos hasta en el dudoso Mexquitic, también pertenecientes al periodo; el primero es una buena copia de la Guadalupana efectuada por Lorenzo de la Piedra 1625, donado por el venerable Bustamante a la primitiva ermita de San Juan bautista, luego el Santuario del Desierto, fundada por él. No se tienen noticias acerca del autor. Otro cuadro procedente de este periodo, es un busto de Jesús con la corona de espinas, también donación del venerable Bustamante, según nota de su testamento (1665) y adorno la primitiva capilla del Ecce Homo (Santo Cristo de la Humildad) en la parroquia (actual catedral); una pintura con la representación de San Lorenzo y su correspondiente parrilla alusiva a su martirio, existe en un anexo del Santuario Guadalupano potosino. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 25)

El mismo de la Maza cita como atribuible a Echave una obra en la sacristía de Tlaxcalilla, ahí mismo se encuentra un San Casimiro de Polonia que, pintado por Sánchez, según De la Maza atribuida a Bernabé, por tener sus características, esto es la de un pintor del periodo que estamos abordando.

En este completo catalogo que hizo de las colecciones pictóricas carmelitas, Alfonso Martínez Rosales menciona como perdidos cuatro lienzos de Xúarez, los cuales fueron vistos por Muro, Orosco y Berra e Iturribarría en el claustro carmelita.

Una Santa Teresa y Santa Pelagia actualmente exhibidas en el Museo Regional Potosino, muestran características de oficio similares a las conseguidas por José Xúarez. Pudieran ser fragmentos de aquellas obras perdidas, pues están bastante mutiladas.

De Ludovicus (Luis) un cuadro de Santo Domingo de Guzmán, alojado actualmente en la clausura franciscana en San Luis Potosí. Ya hacia la mitad del siglo se contratarían obras pictóricas notables; de entonces es una copia guadalupana de Luis de Texada, fechada en 1667 y arruinada por una mal restauración. Toussaint menciona activo a este pintor, al menos desde 1632, en que se firmo otra copia de la guadalupana conservada en el Desierto Tenancingo.

Era también del periodo la original copia guadalupana que tuvo el Santuario Guadalupeño potosino; pero después del incendio de este, fue cambiada por la de Jesús Corral que ahora alberga, en préstamo, una Trini-

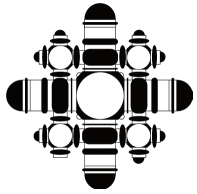


Inmaculada – Juan Patricio Morlete Ruiz, Oleo sobre Tela, Siglo XVIII, Imagen del libro “Tres Siglos de Pintura Potosina.

dad con ángeles de Alfonso Sarat y de 1677. Antonio Alfonso de Zarate, fue apreciado en su tiempo, pues al parecer tuvo privilegios para examinar el original del ayate guadalupano en 1666.

Una virgen del Rosario y santos también en la Casa de la Cultura y, como la anterior, procedente de la sacristía del templo potosino de San José, es también del periodo pero no está firmada.

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, no parece lejana a la obra de Echave Ibía. Por otra parte, una restaurada obra de la clausula franciscana, con San Francisco repartiendo reglas, parece también del siglo XVII. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 26)



Comienza a surgir en la escena potosina la obra del pintor Juan Correa, a quien se describe como irregular y que cierra, junto con Villapando, el capítulo de pintura novohispana durante el siglo XVII.

Los guías del Museo de la Profesa en la Ciudad de México señalan, al parecer sin apoyo documental, que el pintor Correa fue probablemente originario de San Luis Potosí. Hasta en tanto no se edite completo el valioso estudio de Elisa Vargas Lugo, esto no podrá confirmarse.

El primo Feliciano Velázquez informo que los franciscanos contrataron a Correa para realizar obras que en general no son fácilmente identificables por ahora: quizás un arco con la Asunción y un Jesús entre los doctores del convento franciscano sean de él, lo mismo que un pequeño calvario de la sacristía de Tercera Orden. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 26)

Otras series contratadas al mismo pintor por los franciscanos también desaparecieron. Es probable que hayan sido trasladadas a otros conventos de la orden.

El mismo Primo Feliciano Velázquez nos hace saber que es pintura suya la que, procede de la antigua parroquia, ha pasado a la de Santiago, en la ciudad de San Luis Potosí. En tal cuadro que por cierto recuerda la técnica de Echave Ibia, representa a la Virgen del Pilar, con coro de ángeles músicos y ocho personajes venerándola.



Santa Eduwiges – Fernando Bustamante; imagen del libro *“Tres Siglos de Pintura Potosina”*

Francisco de la Maza menciona una Santa Eduwiges existente en el interior del Templo de la Tercera Orden franciscana en la capital potosina. El tal lienzo, que más bien representa a Santa Isabel de Hungría repartiendo limosnas, se encuentra actualmente en la sacristía del mismo lugar. Un San Juan de Dios de la sacristía franciscana, que Morales Bocardo asigna a Antonio de Torres.

El siglo cierra con la fundación de Alaquines (1693) y la Villa del Dulce Nombre de Jesús (1694), actual Zenón Hernández. La colonización es un hecho y sus habitantes junto al gobierno, se organizan. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 27)

En el año de 1700, los ciudadanos disfrutaban de las delicias posibles y el refinamiento social accesibles a la sociedad novohispana. Se constituye un espléndido edificio de cajas Reales; comerciantes y mineros levantan viviendas suntuosas y refinadas; se remozan los templos y, en algunos, surgen desarrollos creativos regionales.

Los barrios mejoran sus capillas antiguas y las adornan con obras artísticas de valor traídas de la capital del Virreinato, donde desde entonces y por un negativo centralismo ha de acudir por gustos y modas, lo cual impide el desarrollo de las escuelas locales.

La literatura muestra desarrollos, la arquitectura crecimientos originales y meritorios que ha destacado muy acertadamente Francisco de la Maza en sus estudios acerca del arte virreinal en San Luis Potosí. En lo que respecta a la pintura se importa tanta y tan buena, que no llegamos a imaginar cómo fue posible que no surgieran émulo locales en profusión, estimulándolos a producir, con tan buenos modelos como se ofrecían. Probablemente si hubo pintores locales, que luego pasarían a la Ciudad de México, No será extraño que algún día descubramos que un afamado pintor virreinal fue potosino.

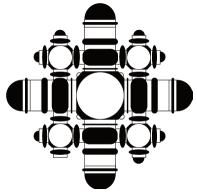
Anotemos, sin embargo, lo adquirido, comenzando por el capitalismo Antonio de Torres¹⁰ sobresaliente al comenzar el siglo XVIII en la capital de la Nueva España (1666 - 1738). Pinto en forma tan abundante para los franciscanos de San Luis Potosí, que hasta podría creérsele nativo de la región; tal es el número y calidad de su obra reunida.

Desconocemos como fue que sostuvo una relación tan intensa con las órdenes de San Luis Potosí, y Zacatecas, pero no cabe duda

que los frailes contratantes tuvieran talento en su elección. De él y firmado, es el conjunto del coro franciscano, que incluye siete piezas pictóricas. También de él es una serie sobre episodios de un incompleto Viacrucis, que adornaron los patios y claustros conventuales.

Apreciable como documento, lo es tanto o más como obra de arte, sin duda una de las mejores pinturas de todo el Virreinato, ya que nos permite comprender el malestar que manifestara De la Maza frente a Toussaint cuando coloca al pintor entre los secundarios de su tiempo. La majestad de Cristo está plenamente sugerida, sin retórica excesiva, y la ciudad celestial, a sus pies, muestra los recursos y posibilidades de un artista completo, no carente de lirismo. El colorido es armonioso, la técnica insuperable. La pintura, sin duda pudo sobresalir ventajosamente por encima de la obra de muchos pintores europeos contemporáneos, pues conserva la calidad de la pintura española del siglo de Oro, hacia principio del siglo XVII.

10. Sabemos que los franciscanos europeos cultivaron mucho la alegoría y los símbolos, especialmente durante el Medievo y el Renacimiento y que acá, en San Luis Potosí, nos dejaron una espléndida muestra en el lienzo enigmático que conserva la sacristía del templo de Mexquitic por ejemplo; donde no es improbable que fuera pintado también por De Torres o su escuela.



Otros pintores destacados en la capital del Virreinato, cuya obra fue contratada por los clérigos potosinos, fueron, después de De Torres, los hermanos Rodríguez Xuárez. Francisco de la Maza atribuye tres obras a Nicolás Rodríguez Xuárez, las cuales se encontraron en Catedral: un lienzo con Santa Lucía, un Señor a la columna y un Santo Domingo.

La culminación del júbilo proeuropeo punzante se da a partir de la mitad del siglo XVIII, pues sin subestimar lo anterior y lo posterior al periodo, la casi total conformación de las ciudades potosinas y sus principales obras monumentales son de entonces. Basta mencionar algunas edificaciones mayores levantadas en la época: en la propia ciudad de San Luis Potosí; dentro de la pintura los franciscanos renovaron su decoración, ya rica por cierto, y para ello contrataron cuando menos tres muy afamados artistas virreinales: Cabrera, el oaxaqueño triunfador en la capital; Francisco Antonio Vallejo, que llegaría a ser notario del Santo Oficio, como orgullosamente firma una de sus obras para San Luis Potosí.

Por otra parte el Carmen tuvo una magnífica serie de once piezas, en pequeños lienzos ovalados, con episodios de la vida de María, que Toussaint supuso anónimos, aunque todos están firmados y ahora se exhiben en la Casa de la Cultura potosina. Evidentemente inspiradas para su ejecución en estampas europeas, son las obras de esmerada calidad en el oficio y con grandes aciertos en el manejo del color, lo cual nos permite saber cuan alto grado de preparación podían conseguir los pintores del pe-

riodo que, aun siendo secundarios, conseguían la excelencia; es precisamente el color lo más destacado en la obra para determinar la grandeza del pintor en el virreinato.

Descubrimos que las mejores piezas son del periodo que estamos abordando, lo cual nos hace pensar fueran contratadas entonces. No hay series, solo cuadros aislados, que serían imágenes de altar o piezas de retablos. De estas últimas, la mejor es una Virgen de la Merced, acaso del siglo XVII, y que se encuentra actualmente arrumbada en un anexo del Santuario guadalupano potosino.

Habremos de conformarnos con señalar solamente otros sitios que conservan pinturas del periodo, dejando abierta la investigación de la época por explorar. Las tienen Villa de ramos, Ex hacienda de Peñasco, Pozo el Carmen, Mexquitic, el poblado de Enrique Estrada, el Santuario Guadalupano del Desierto, vecino a la capital potosina; y, en esta misma ciudad los templos de San Cristóbal del Montecillo, Santiago, Tlaxcalilla, la antigua capilla de Nuestra Señora de la Salud y del Rosario (ahora templo del Espíritu Santo) y Santo Domingo (antes templo de San Juan de Dios). (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 41)