

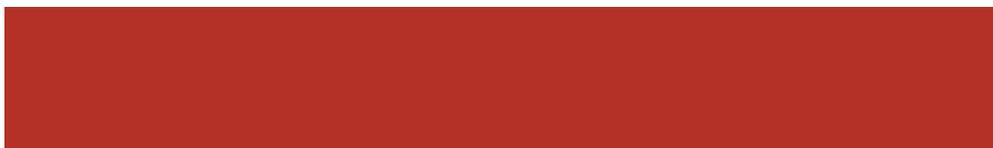
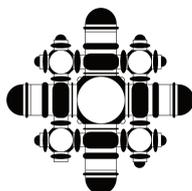
IVI. BALTASAR ECHAVE ORIO

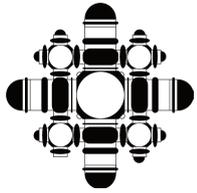


B. Echave Orio, retrato y su escudo de armas.
(Victoria, c. 1994, pág. 99)

Baltasar de Echave Orio destacando dos aspectos fundamentales: la iconografía y el estilo, estos dos aspectos se apegan a las recomendaciones hechas por el Concilio de Trento para el campo de la Pintura, y aunque Echave Orio se ciño a ellas, su pintura contiene algunas señales peculiares.

Tiene un número reducido de obras de Echave, apenas una veintena, algunas de ellas fechadas y firmadas, pero son suficientes para darnos cuentas de su importancia y tratar de delinear esa personalidad artística que ha ejercido su fascinación a lo largo de cuatrocientos años. Baltasar de Echave Orio se nos revela como un artista representativo de su tiempo: el paso del siglo XVI al XVII de la Nueva España y sobre todo, específicamente, de la ciudad de México, donde produjo toda su obra. Tomando como punto de partida el enfoque braudeliano del tiempo.





Originario de una provincia marginal sometida al dominio de Castilla, su condición de “segundón” unida a un ardoroso deseo o ganas de probar fortuna, lo llevo a abandonar su solar nativo para marchar primero a Sevilla, la urbe de moda por entonces; y más tarde a las lejanas Indias, cuya gema principal ya se perfilaba: la Nueva España.

Cabe suponer que su formación piadosa, en un país salió triunfante de una crisis religiosa que hizo tambalear a la Iglesia, debió llevarlo, aunque solo haya sido por espíritu devoto- a recorrer las iglesias sevillanas empezando por la catedral; y ser testigo de una vez, de las innumerables practicas fervorosas que ahí se sucedían cotidianamente.

11

En Sevilla, Echave Orio tuvo que conocer la obra que engalanaban los edificios religiosos. La ciudad conocía sus días de mayor y más grande gloria. La pujanza económica de la urbe se ve plasmada en el magnífico cuadro anónimo titulado Vista de Sevilla desde Triana que atesora el Museo de América. En ambos testimonios gráficos se advierte el intenso trafico fluvial, principio de la ruta de las Indias, así como los principales edificios entre los que destaca la iglesia mayor, por su grandeza y suntuosidad, que tanto impresiono a los citados personajes de Cervantes.

Desde luego las obras que engalanaban el gran recinto catedrático y las principales iglesias: Campaña, Esturmio, Luis de Vargas y acaso también Villegas Marmolejo, entro los mas importantes, seguidos por muchos pintores secundarios y segundones. Es casi seguro que no conoció el monumental fresco de San Cristóbal pintado por Pérez de Alesio en 1584, pues para esa fecha tal vez ya vivía en México. (Victoria, c. 1994, pág. 47)

La producción artística sevillana, para los tiempos en que Echave Orio residió en esa ciudad, era muy de primer orden. La producción pictórica de ese momento, calificaba por la critica reciente como “ultimo manierismo”, coexistía con “una vieja tradición de vinculación con el mundo nórdico que había sido constante en Sevilla y que había de pervivir mas o menos subterránea en toda la producción de los pintores sevillanos de esos años”.

La observación directa, de esa producción artística tan rica, tal vez hizo pensar a Echave Orio, ya camino a México, que pintar también podía ser una manera de ganarse la vida. Cuando llego el virreinato vivía de aparente calma, política y social, la economía comenzaba a encauzarse, y al mismo tiempo la iglesia trataba de consolidar los principios defendidos en Trento.

11. El punto de vista social emerge en la atención de la profesión de artista en la Nueva España a finales del siglo XVI y principios del XVII y su sometimiento a la jerarquía e ideología de la Iglesia de la Contrarreforma. En ese ambiente sólidamente estructurado y marcado por el absolutismo de Felipe II, Echave Orio dio, sin embargo, muestras de su espíritu independiente. (Victoria, c. 1994, pág. 40)



Anunciación - Baltasar Echave Orio (1621)
<http://oldpainting.blogspot.mx/2010/09>

Al inicio de la década de los años ochenta apareció la convocatoria para un Concilio Provincial, el tercero, a cuya influencia en la sociedad novohispana ya he aludido. En 1585 es que animaba a tan magna reunión. Y menos aun aquellas personas que estaban relacionadas con el “trabajo artístico”, debido a los obras de remodelación que se llevaban a cabo en la catedral.

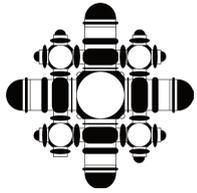
Tradicionalmente se ha repetido que Baltasar de Echave Orio se formó al lado del pintor Francisco Zumaya, sin otra prueba que el hecho de haber desposado a una de sus hijas. Los ayudantes de Zumaya, en los trabajos que realizó para la catedral vieja de México, fueron en su mayoría pintores indios. Entonces, la formación artística del más importante pintor del virreinato queda aun en el misterio.

Las obras que de él se conservan muestran a un artista maduro, dueño de una manera propia de pintar, es decir con un oficio personal ya definido.

Hablar de su formación y trayectoria artística, es pensar en su evolución, lo cual no significa que no se distingan varias maneras de pintar en el muy próximas entre sí. Estas diferencias, así como algunos “defectos” y la utilización de las mismas recetas en sus cuadros, deben entenderse en parte por la intervención del taller. Echave Orio se formó dentro de una tradición artística que transmitió no solo a sus hijos sino que logró prolongarse en varios discípulos.

De todas formas, se puede afirmar que la producción echeveriana siempre mantiene un promedio de calidad que ha sido aquilatada por sus contemporáneos y exaltada por sus epílogos hasta el punto de convertirlo en mito: mejor fortuna crítica no podía conocer. Sin embargo, esa calidad plástica no puede verse como el resultado de una “genialidad” innata, sino ante todo como el producto de un lento y profundo aprendizaje realizado a la sombra, supongo, de un obrador de la Ciudad de México.

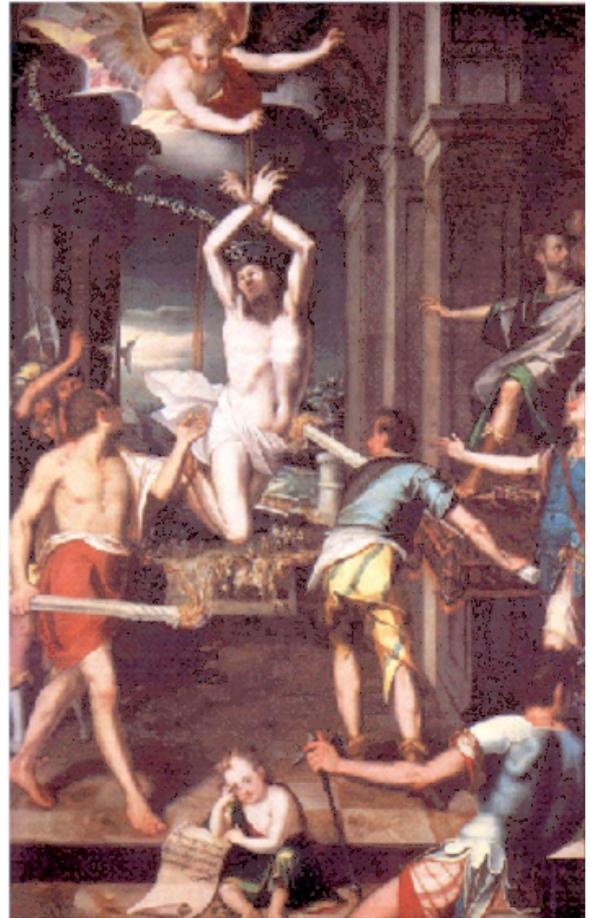
De todas formas, se puede afirmar que la producción echeveriana siempre mantiene un promedio de calidad que ha sido aquilatada por sus contemporáneos y exaltada por sus epílogos hasta el punto de convertirlo en mito: mejor fortuna crítica no podía conocer.



Su obra, pues es el resultado de varios tiempos históricos y también de un lenguaje artístico plural cuyos antecedentes remiten a España, primero; a Flandes, después y por último a Italia. No podía ser de otra manera, esa fue la trayectoria por siglos para los artistas que trabajaron de ese lado del Atlántico.¹²

Baltasar Echave Orio nació hacia los años en que el Emperador abdicaba. Vivió durante los reinados de Felipe II y de Felipe III; habrá oído las quejas en contra del rey prudente sobre todo cuando el sonato fracasó de la Armada Invencible (1585). No es remoto pensar que haya tenido alguna noticia sobre las preferencias artísticas de los monarcas, sobre todo de Carlos V y de Felipe II; una obra como El Escorial debió dar mucho que hablar. En cambio, aunque fue contemporáneo de El Greco, resulta difícil siquiera pensar que haya conocido la pintura cretense. Los antecedentes en que Echave Orio se apoyó para crear su lenguaje artístico son de muy distinto linaje y derivan más de una línea de tradición que de vanguardia. (Victoria, c. 1994, pág. 50)

Pero sobre todo se advierte en él un artista que supo adecuar muy bien su lenguaje pictórico – la forma – a los ideales – el contenido – solicitados por una Iglesia que, con ellos, reafirmaba y confirmaba su papel triunfalista. Las imágenes sagradas y su consiguiente representación fueron el signo real, palpable, de ese triunfo, no solo sobre



Baltasar Echave Orio: Martirio de San Ponciano.
(Victoria, c. 1994, pág. 129)

los protestantes que las había combatido y desdeñado en Europa, sino también en estas nuevas ideas cuyos habitantes recientemente se habían incorporado, al reino de Dios.

12. Sin embargo, esa calidad plástica no puede verse como el resultado de una “genialidad” innata, sino ante todo como el producto de un lento y profundo aprendizaje realizado a la sombra, supongo, de un obrador de la Ciudad de México. Ningún motivo técnico o artístico de la pintura de Echave Orio – o de forma o contenido como dirían algunos historiadores del arte – se explica fuera del contexto histórico y de la tradición artística en los cuales nació, creció y murió el pintor.

Hombres, tiempos y lugares se entremezclaban en el mundo novohispano que para ese entonces ya no parecía brindar mayores sorpresas. El tiempo de la Conquista paso y había entrado en el reino de los mitos. Los indios, por distintas circunstancias, ya no representaban una fuente importante de ingresos.

Para lograr riquezas era necesario lanzarse a aventuras de mayor envergadura y aunque la fortuna siempre ayuda a los audaces, según el adagio latino, la gran mayoría de los hombres que pasaron a este “mexicano domicilio” no la lograron; tuvieron que conformarse y refugiarse en una profesión – en un oficio- para poder sobrevivir. Baltasar Echave Orio no fue la excepción; su pluma y sus pinceles le proporcionaron un mundus vivendi decoroso gracias al cual pudo casarse, y sostener su hogar, educar a sus hijos e incluso darse el lujo de publicar un libro sobre su lengua materna. (Victoria, c. 1994, pág. 60)

No se olvide que ser un artista, en cualquier época, por mal remunerada que sea la profesión, ha significado tener una condición social diferente, sobre todo si se practica un arte “intelectualizado” como la pintura.

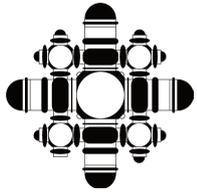
Tuvo el honor en vida de ser considerado “único en su arte” y de mencionársele al lado de los pintores del mundo clásico, muchos de ellos mitificados. Lo fundamental es que su arte ha pervivido a lo largo de cuatrocientos años y todavía conserva la loza-



Baltasar de Echave Orio
Retrato de una dama

nía, el vigor, la belleza y la fuerza expresiva que él supo imprimirle, rasgos que han cautivado a cuantos se han acercado para admirarlo.

Trascender en el tiempo y rebasar una geografía no es el destino de todos los artistas; pero Echave Orio lo logro de manera más que notable.



IV.II ESTIO Y OBRA

Recorriendo el “tiempo histórico” y el “tiempo artístico”, para explicar la crítica de las obras asentadas en la Nueva España. Analizando la obra como una totalidad y después fraccionándola en busca de una mejor comprensión, no solo de las pinturas si no de la producción pictórica de la época.

En la obra de José Guadalupe Victoria, se presenta una revisión del arte del renacimiento y del barroco y de la bibliografía sobra pintura novohispana que se ha publicado en los últimos treinta años. Tal revisión resulta en extenso necesaria a fin de establecer claramente la personalidad de Echave Orio, que se confunde a menudo con la de sus dos hijos, Baltasar y Manuel, y la de su nieto Baltasar de Echave y Rioja.

Hizo suya esta tierra y mas concretamente el Altiplano de México, aquí como tantos compatriotas suyos, trabajo y con seguridad murió. Su arte le valió la admiración de sus contemporáneos y lejos de disminuir, fue ascenso al punto de que por momentos se vio envuelto en un halo de misterio. La crítica moderna de Couto a nuestros días – han visto en él un artista “único en su arte”, como escribió fray Juan de Torquemada.

Uno de los primeros en referirse a Echave Orio fue el padre franciscano fray Juan de Torquemada, quien debió conocerlo muy cercanamente aunque solo le haya aludido cuando menciona las obras que llevo a cabo en el pueblo de Tlatelolco.

Una sucinta revisión del panorama pictórico en el virreinato dirante la primera dé-



Baltasar de Echave Orio
La Adoración de los Reyes al Divino infante
Retablo de la iglesia de los jesuitas de México
Pintura al Oleo, Rectangular Vertical

cada del siglo XVII prueba que ni Bernardo de Balbuena, ni el bachiller Arias de Villalobos, ni el padre Torquemada exageraban al señalar a Echave Orio como un de los artistas mas importantes en ese momento. Simon de Pereyns había muerto en 1589, y en cuanto a Concha también quedaban atrás sus días de mayor gloria cuando pinto para casi todas las casas dominicas de la Mixteca Alta y del Valle de Oaxaca.



Baltasar de Echave Orio
La Porciúncula, 1609
Retablo de Tlatelolco
Pintura al Oleo



Baltasar de Echave Orio
El Martirio de San Aproniano, 1612.
Pintura al Oleo

Las obras de otros artistas como Arrué, Vázquez y Prado, aunque gozaron de merecida fama, ni con mucho no pueden competir con las del vascongado. De tal modo, Echave fue el artista preferido; a él le encargaron tres de las series pictóricas más importantes de ese tiempo: las tablas para los retablos de Tlatelolco, la Profesa y Xochimilco. Por eso creo que no le falta razón a Torquemada al considerarlo “único en su arte”. (Victoria, c. 1994, pág. 63)

V.II ANTONIO DE TORRES

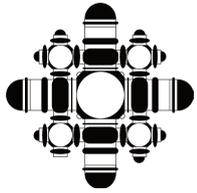
Antt.º de Torres f. 1716

Firma del pintor Antonio de Torres
<http://artecolonial.wordpress.com/2011/01/page/2/>

En el estudio del arte mexicano existen numerosas lagunas, el área ha sido descuidada o eludidas, como la referente a la pintura en el periodo virreinal. No es difícil entender que a muchos desencanta abordar un periodo de dependencia colonialista; sin embargo, su conocimiento es útil para entender nuestra raíz y esencia nacionales.

Antonio de Torres nació en el año de 1666 en la capital de la Nueva España, sus padres: Tomás de Torres y Lorenzana y María Rodríguez. Contrajo matrimonio en primeras nupcias con Inés de Córdoba en 1686, con quien tuvo una hija de nombre Inés Josefa. Al enviudar casó de nuevo con María Millán en 1724. Murió en 1731. (Montesinos Bravo, 2006, pág. 24). Al parecer la madre de Antonio pudo haber sido hermano del pintor Antonio Rodríguez, padre a su vez de Nicolás y Juan Rodríguez Juárez; por lo que la influencia artística estuvo presente desde los inicios de la vida de Antonio.

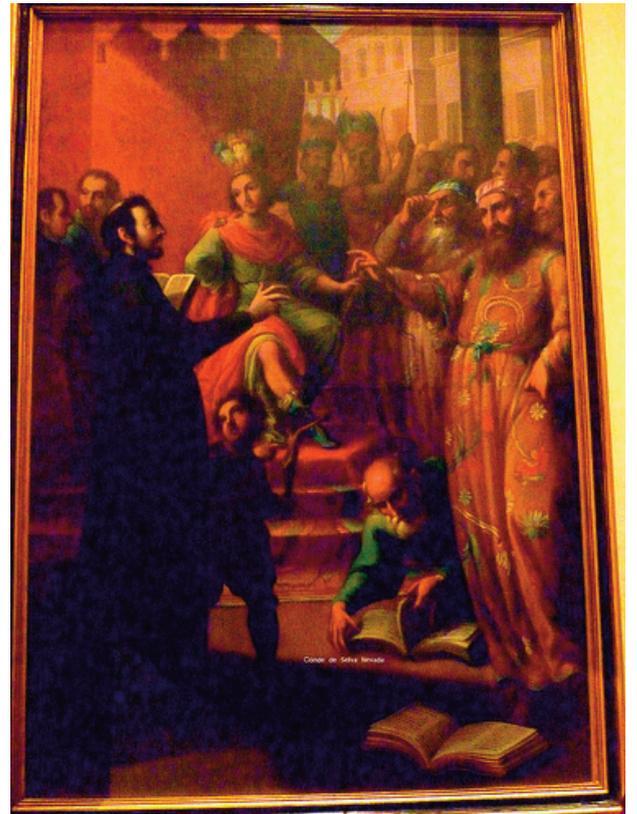
En 1721 ó 22 fue nombrado con los Rodríguez Juárez para inspeccionar el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe⁴⁹ y formuló numerosos aprecios de pintura de 1709 a 1727. (Toussaint, 1990, pág. 155) Antonio de Torres pintó en México de 1718 a 1722 para los franciscanos de San Luis, cuando la administración de los bienes materiales de la orden en su provincia estuvo bajo la sindicatura del Lic. Francisco Guerrero.



La abundante producción de este pintor quedó inicialmente repartida, tanto en el templo, como en el convento. Fue terciario franciscano y el artista escogido, especialmente por la orden franciscana, como el mejor de su época. Es importante también consignar que fue de los pintores coloniales que más cuidaron de los fondos y de las partes laterales y decorativas de sus cuadros, sin la desidia de muchos al contenerse y contentarse con sólo el asunto, anécdota o personaje que representaba. (de la Maza, 1969, pág. anexo)

Importantes historiadores y críticos de arte como Manuel Toussaint y Francisco de la Maza han destacado la obra de este pintor virreinal, aunque Toussaint lo cataloga como “astro de segunda magnitud” se refiere a él como el “más rescatable de ese grupo”, autores posteriores a Toussaint le han otorgado un mejor lugar dentro la pintura virreinal, sin embargo no existe un acuerdo total entre quienes lo mencionan en sus textos en referencia a la cantidad de sus obras, posibles atribuciones etc.

Las pinturas firmadas por este autor se encuentran diseminadas por todo el país: en San Luis Potosí, en San Miguel de Allende, en Dolores Hidalgo, en Metztitlán, en Guadalajara, en Zacatecas, en Aguascalientes, en Acolman y en la ciudad de México, lo cual nos permite ver que era un pintor muy apreciado. Asimismo sabemos que fue invitado en 1721 a examinar el lienzo de la Guadalupana, lo cual reafirma su fama



Antonio de Torres
El santo discute con paganos sobre la verdad de las Sagradas Escrituras.

VIII. ESTILO Y OBRA

La escasez de estudios en este sentido se ha intentado subsanar en los últimos tiempos con algunos ensayos monográficos completos y serios. Francisco de la Maza, por ejemplo, se abocaría a la elaboración de una completa monografía acerca del original pintor Cristóbal de Villalpando, la cual ha constituido un modelo para estudios subsecuentes. Tras su ejemplo, Elisa Vargas Lugo emprendió la tarea de catalogar, en un hermoso y erudito trabajo, la obra conocida del pintor Juan Correa, ofreciendo una semblanza, lo más completa posible, de este desigual artista.

La pintura en la región potosina y el conocimiento de la obra del pintor Antonio de Torres es obligado, ya que los franciscanos potosinos le encargarían una voluminosa proporción de su obra y en ella existen algunas piezas destacadas dentro de la pintura virreinal.

No pretenderemos emprender un estudio monográfico de este interesante artista, tarea que convendría a un investigador preparado para ello; pero si examinar la pintura contratada por los franciscanos para sus conventos de Zacatecas y San Luis Potosí, la cual realizada en corto tiempo, ofrece una producción, aparte de voluminosas, variada y en muchos conceptos magnífica. Sorprende descubrir una enorme variación en sus esquemas, pues de una Matanza de los inocentes y una Salome en el banquete de Herodes, en las que el oficio recuerda al mejor Juan Correa (el de la sacristía de la catedral Metropolitana y el de la Santa Catalina de la Pinacoteca Virreinal), pasa por

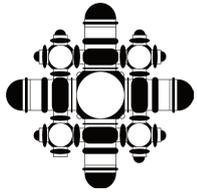


Juan Correa: La Encarnación

<http://www.esteticas.unam.mx/revista>

obras de escaso mérito y capacidad (los atribuidos a San Juan de Dios y a Salvador de Orta o el firmado Bautista de las colecciones franciscanas potosinas) vagamente emparentadas con la obra menor del mismo Correa, hasta llegar a las magníficas de la sacristía de Guadalupe, Zacatecas.

Acerca de su formación, el pintor nos brinda señales de un conocimiento directo de las obras de Correa y Villalpando, pues en las escenas bíblicas de Zacatecas (Rebeca al pozo, un pesimamente restaurado Triunfo de David, Matanza de inocentes y Banquete de Herodes parece claro discípulo o seguidor de ambos.



Junto al conocimiento de la orientación flamenquizante de estos pintores, percibimos una cabal disposición para el oficio. El rostro de Herodes pudo ser pintado por Villalpando, cuando pintaba mejor, y su naturaleza de los inocentes viene a ser un impecable Correa en sus mejores y más cuidadas pinturas. Como colorista es casi insuperable en la aparición del ángel con la redoma a San Francisco, de la sacristía de Guadalupe, Zac., y en la Piedad del salón de Profundis, anexo a la sacristía franciscana potosina. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 41)

Señalare el notable cambio de esquema de un cuadro a otro y en un mismo periodo, característico del pintor, así, por ejemplo, de 1719, aproximadamente, son los lienzos que pudo firmar Correa y del mismo tiempo son las diecinueve escenas de la vida de San Francisco que se encuentran en San Luis Potosí y manifiestan una tendencia diferente pues, abandonado un flamenquismo exuberante, de pinceladas breves y gusto por las curvas, pasa a una esquematización mediterránea afín a las grandes líneas y superficies, contrastes de luz y sombra, con acentuado gusto sevillano y murillista.

En los arboles del siglo XVIII la pintura novohispana muda considerablemente y el mismo Correa, que alcanzo el siglo, fue sensible a las novedades y transformaciones introducidas. Los que pueden ser considerados alumnos suyos se desprenden tan rápida y violentamente de su influencia que ahora nos resulta imposible imaginar en que pudo consistir su enseñanza a los



Nicolás Rodríguez Juárez: Los desposorio de María y José.
<http://arte-colonial.com/catalogo>

nuevos pintores, que obrarían de manera tan diferente a la suya. La Distancia entre su obra y la de los Rodríguez Xúarez es notable, más perceptible en Nicolás, quien comienza imitando el esquema flamenquizante de Correa, volviéndose luego murillista, sin rastros reconocibles de correísmo.

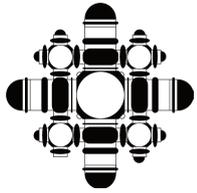
José de Mora, a quien Sodi considera alumno o imitador de Correa en sus principios, es casi murillista en su San Pedro Alcántara, de San Cristóbal del Montecillo, en San Luis Potosí (1721), si acaso más cercano a Correa que Nicolás Rodríguez.

Torres fue alumno de Correa y también de Cristóbal d Villalpando nos lo demuestran las escenas bíblicas de Guadalupe, Zac. La desconcertante amplitud de sus esquemas se percibe en tres tendencias básicas: una primera en que se muestra talentoso continuador de Juan Correa y en ocasiones también del Correa menor, (San Juan Bautista y San Juan de Dios, en San Luis Potosí); una segunda tendencia en la cual se perciben experimentos colorísticos y la elaboración de rostros planos, de fórmula y composiciones un poco desiguales, pero talentosas y originales (catorce escenas de la vida de la Virgen, en Guadalupe Zac., de 1719); y cuatro pinturas de la sacristía franciscana potosina: Sueño de San José, José ante la Virgen, y dos episodios de la fuga a Egipto, no fechados, a los que puede agregarse un Cristo flagelado, venerado por cuatro monjas concepcionistas, de 1717 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Toluca, Mex.); una tercera tendencia es la que un pintor con excelente disposición para el dibujo, el color y el manejo de luces y sombras, presente en varias obras que hacen pensar en un artista desarrollado y maduro, sensible a múltiples influencias - Van Dyck (Piedad o Santo Entierro, en San Luis Potosí, 1718), Murillo (San Francisco, en la Trinidad del coro del templo del templo potosino; las cuatro escenas de la vida de San Pedro Alcántara, en



Antonio de Torres
Verdadero retrato de San Antonio .
México, siglo XVIII.
Óleo sobre tela.

la clausura de San Luis Potosí, 1720), la de otros pintores contemporáneos, tales como los Rodríguez Xúarez (diecinueve escenas de la vida de San Francisco 1718 - 1719, en San Luis Potosí; los santos Buenaventura y Cayetano, de Guadalupe, Zac., 1728), o la exótica influencia de clasicistas italianos y franceses (Nueva Jerusalén, en el coro del templo franciscano de San Luis Potosí), cuyo San Francisco pudo firmarlo Murillo o Claudio Coello. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 42)



Semejante repertorio, comprendemos, ha sido la causa que intimida a los especialistas a realizar un estudio de personalidad tan caprichosa, pues aunque el pintor solía poner invariablemente su firma, es tan variado su ejercicio que una catalogación de su obra firmada o atribuible y el rastreo de sus influencias son tareas ciertamente complejas y difíciles de abordar.

Si consideramos por otra parte, que en un periodo breve elaboro más de 71 pinturas para las comunidades franciscanas de San Luis Potosí y Guadalupe Zac., y que varias de tales pinturas son de gran formato, podremos imaginar el cuantioso legado pictórico de este autor, el cual debe hallarse distribuido ampliamente por todo el país y aun en el extranjero, pues Toussaint señaló la posible existencia de algunas obras suyas en Sevilla, lo que no sería extraño. Esto dificultara sin duda la sola catalogación de su obra firmada.

Los pintores más celebrados en la Nueva España durante el periodo a que ahora hacemos referencia fueron los hermanos Xúarez. De estos, Nicolás seguirá una evolución similar a la ofrecida por De Torres, en un progresivo desligamiento de los patrones y modelos de finales del siglo XVII, aunque De Torres conservara un gusto por el dibujo preciso que Nicolás desecharía en su última producción. Juan alcanzo celebridad por su audacia, pues se dedico a elaborar composiciones casi originales, que si bien no siempre resultaron acertadas, tendrían el merito, excepcional en pintores novohispanos, de pretender precisamente ser originales.

El desconocimiento de buena parte de la producción de De Torres, y quizás esa falta de originalidad, llevaron a Toussaint a considerar al artista entre los secundarios de su época, si bien a la cabeza de grupo; y aunque no faltaron motivos para su apreciación, esta fue censurada por De la Maza, quien con conocimiento de las pinturas existentes en colecciones potosinas, no se conformarían con la asignación de una posición secundaria frente a la de Rodríguez Xúarez, en que lo también no carecería de argumentos.

El Comentario de Toussaint de “no maleado” tan parco como sabio, amerita desglosarse; posiblemente se refería a que el artista no sucumbió a un “afeminamiento” en su obra, tendencia que comenzaría contemporáneamente en la obra de los Rodríguez Xúarez y alcanzaría su cúspide en Miguel Cabrera y su escuela, años después.

Estas tendencias consisten en las figuras que integran las composiciones tienen rostros, actitudes y manos entre femeninas e infantiles; Los Cristos son casi vírgenes bigotonas, y los santos, ángeles o santas barbadas. Se incurrió en reproducir lo bello de fácil encanto popular, extendiendo el esquema idealizado a los fondos.

Contrariamente a tal tendencia, De Torres nos presenta rostros, gestos, cuerpos y actitudes masculinas, lo que requiere una virilización de los recursos: énfasis en el claroscuro, delimitación de la musculatura mediante el dibujo, y un colorido sobrio, austero, contrastado y preciso.

En nuestro pintor casi ocurre lo opuesto que con el resto de sus contemporáneos, pues cuando pinta mujeres, simplemente cumple con decoro y con frecuencia son las figuras femeninas aquellas donde advertimos mayores debilidades en sus lienzos, como ocurre en la Piedad y en la Nueva Jerusalén, de los franciscanos potosinos. En compensación, el pintor utiliza varias fuentes de inspiración y ejecuta composiciones más o menos libres. Supera a Juan Rodríguez Xúarez en el oficio, pues el dibujo, el color, el sentido espacial para componer y la utilización de secciones por iluminación, son de pintor experto. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 44)

El arista constituye un modelo fiel del ejercicio en la plástica durante el periodo en que los gustos cambian y los pintores realizan ajustes considerables para colocarse a la altura de las expectativas de la clientela.

Su actividad ejemplifica también la manera en que se veían obligados a trabajar los artistas: elaboración de grandes series, con el auxilio de sus ayudantes, pues no puede creerse que el voluminoso legado de su obra haya surgido directamente de sus manos. Ellos obligarían a deteriorar la calidad de las piezas y a una especie de monotonía temática, ya que las opciones eran limitadas por las exigencias de los contratantes.

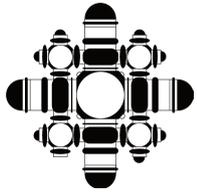
La obra de De Torres ha tenido en conjunto excelente fortuna; la mayor parte de ella no ha sufrido enmendaduras y se conserva generalmente en buenas condiciones, a pesar



Anónimo: Retrato de don Manuel Toussaint
(Victoria, c. 1994)

de cumplir 260 años o más. Ello sugiere que, aparte de haber escapado a latrocinios, robos y mutilaciones, fue ejecutada con una buena técnica y para patronos cuidadosos.

Las series de San Luis sufrieron en parte por la exposición a la resolana (Viacrucis, algunos de la serie de la vida de San Francisco), pero afortunadamente no se les ocurrió a los frailes restaurarlos y ahora los vemos un poco o un mucho desteñidos, salvo por el extravío de algunas piezas del Viacrucis, pero intactos.



Pareciera que la falta de celebridad del autor contribuyo a evitar la codicia de los ladrones y que sus propietarios no se empeñaran en “ponerlos al día”.

La fortuna critica para De Torres - aunque importante desde su época, si tomamos en cuenta sus contrataciones, los encargos, el privilegio de poder examinar el ayate guadalupano junto a los Rodríguez Xúarez (1721), y lo voluminoso de su obra - declino y solo fue citado marginalmente en los periodos posteriores a su muerte, asignándosele una posición secundaria.

Los críticos han sostenido indefinidamente los criterios establecidos desde antiguo y los parangones han sido los Rodríguez Xúarez para la época de De Torres. Sin desconocer los meritos de los parangones, que por algo lo han sido, es conveniente, sin embargo, actualizar su apreciación y la de sus contemporáneos, pues la fama de un artista no puede radicar solamente en la estimación de una elite contemporánea o la de un crítico posterior. Que los contratantes contemporáneos atendieron a la influencia de artistas cercanos a los medios de poder, no lleva a concluir que fueran los mejores de su época, sino los más allegados a los poderosos y que los criterios cambian con el tiempo es también posible.

En nuestro tiempo, De Torres se nos muestra un artista más cabal y honesto en la práctica del arte, lo que mueve a considerarlo, no el prototipo de su generación, como antes mencionaba, pero si el más indicado para ejemplificar el ejercicio de un artista



Antonio De Torres - Santa Gertrudis / 1719
<http://www.arcadja.com>

sustraído a las necesidades y vicios de su época, cuando pudo intentarlo; en pocas palabras, un artista cabal heredero de un magisterio que partió de Echave. (Eichelmann Gomez, 1991, pág. 47)

La crítica de arte virreinal, hasta ahora aun incipiente, debe considerar las grandes pérdidas de obras pictóricas provenientes de fondos eclesiásticos y colecciones conventuales y así ejercitarse solo en las piezas conservadas, cuando además sean accesibles.

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 encontraran en Catedral: un lienzo con Santa Lucia, 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 serian 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 haciendo 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)