

LA PINTURA DE LA NUEVA ESPAÑA EN LA OBRA DE DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

ROGELIO RUÍZ GOMAR

El arte de la Nueva España ha sido objeto de estudio de propios y extraños. Como era de esperarse, más de propios que de extraños; sin embargo, basta revisar la amplia bibliografía que se ha ido acumulando sobre el tema para constatar que el entusiasmo que a partir del último tercio del siglo pasado despertó la revalorización de dicho arte pronto rebasó nuestras fronteras, y se ha mantenido vivo hasta hoy día entre destacados estudiosos de otros países.

A tal punto ha sido importante la participación de críticos e historiadores extranjeros, especialmente de Europa y Norteamérica, que sería imposible ignorar la contribución que sus trabajos han significado en el desarrollo de los estudios sobre el arte novohispano, o dejar de reconocer que a ellos se debe, en muy buena medida, el haber empezado a preparar el camino que nos ha llevado a entender que las expresiones de aquella etapa de nuestra historia bien pueden aceptarse como un capítulo imprescindible e importante de la gran historia del arte universal.¹

Ocioso —por estéril— sería el pretender evaluar la contribución de cada uno de ellos o medir lo que ha significado en el avance de los estudios sobre el arte de la Nueva España, pero estoy convencido de que si tal balance se llevara a cabo, correspondería a don Diego Angulo Íñiguez, el fino y culto crítico español, sin duda, uno de los primeros lugares, así por lo que ve al número e importancia de sus trabajos, como a la variedad de temas que tocó y al rigor con que los abordó; pero, mejor aún, por el hecho de haber sido uno de los que mayor preocupación mostrara de señalar nuevos y más justos caminos a la hora de aproximarse a aquellas expresiones artísticas. Eso sólo hubiera bastado para distinguirlo. Pero habría que insistir en que, mientras los demás autores atendieron, si no de manera exclusiva sí en forma preferencial, las manifestaciones arquitectónicas, don Diego diversificó su atención al ocuparse, también, de otros no menos im-

¹ Entre los autores más destacados podríamos recordar a Baxter, McAndrew, Kubler, Baird, Soria y Mullen, entre los norteamericanos; al Marqués de Lozoya, Diego Angulo, Marco Dorta y Santiago Sebastián, de entre los españoles, y a Kelemen y Walter Palm, entre los de otros países europeos. Caso aparte lo constituyen aquéllos que, como Heinrich Berlín, Pablo C. de Gante o José Moreno Villa, a partir de un determinado momento se acercaron entre nosotros.

portantes aspectos, verbigracia, de la escultura, de las estructuras retablisticas y, de manera muy significativa, del desarrollo y los principales representantes de la pintura novohispana.²

El propósito que me mueve a escribir estas líneas es el de recordar algo de lo mucho que expresó don Diego Angulo en relación al campo específico de la pintura de la Nueva España. Lejos de pretender someter a revisión crítica lo que sobre el tema vertió, quiero simplemente recordar, y de esta manera destacar, los textos, comentarios o apreciaciones en que su aportación me parece más decisiva.

Difícil sería el reunir o aludir aquí a todo lo que sobre el particular escribiera don Diego, habida cuenta de que sus referencias a la pintura colonial mexicana las podemos encontrar tanto en lúcidas reflexiones, expresadas, casi de pasada, en párrafos diseminados a lo largo de su vasta bibliografía, que en estudios específicos de mayor extensión y profundidad; lo mismo en sustanciosas notas o reseñas que en breves artículos. Ante esta dificultad trataré de centrar la atención en aquellos temas o problemas que parecen haberle interesado a preocupado más y en aquellos trabajos suyos en que, como he apuntado, considero se encuentra lo medular de su aportación.

* * *

Aunque de manera incidental, encuentro que el primer trabajo de don Diego en que incorporó datos que vendrían a contribuir al estudio de la pintura novohispana, fue el que consagró a Juan de Roelas, en el lejano año de 1925.³ La documentación que publicó entonces vino a revelar que el cuadro del *Tránsito de san Hermenegildo*, tenido hasta entonces como de Roelas, había sido en realidad empezado por Alonso Vázquez, en 1603, y concluido acaso en el mismo año por otro pintor, Juan de Uceda Castroverde. Atento a estas noticias —recogidas por Augusto L. Mayer en su *Historia de la pintura española*— pudo inferir Manuel Toussaint que fue el embarque de Vázquez rumbo a la Nueva España precisamente en ese

² Por supuesto que no ignoro la incursión en este campo de otros autores, entre los que merece una mención especial Martín Soria. Pero su participación, aunque valiosa, fue un tanto aislada o se redujo a un solo trabajo —como fue el caso de Gibson Danes, *vid. infra*, nota 24—, o bien su interés se volcó en contextos más amplios —como serían los casos de Kubler o Kelemen—, o, finalmente, su preocupación se halla inscrita francamente en aspectos de iconografía o iconología, verbigracia en Walter Palm y Santiago Sebastián.

³ Diego Angulo Íñiguez, "Juan de las Roelas. Aportaciones para su estudio", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 1, Madrid, Centro de Estudios Históricos, enero-abril, 1925, pp. 103-109.

año de 1603, con el virrey marqués de Montes Claros, lo que obligó a buscar otro pintor para concluir el cuadro que aquél había dejado sin terminar.⁴

Más tarde, en 1931, dio a conocer don Diego la vitela con los *Desposorios* de *Santa Catalina*, ejecutada por el miniaturista Luis Lagarto en 1609, que se conservaba en la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera.⁵ Aprovechó esa ocasión para recoger la noticia de dos obras más de dicho artista en España —una *Sagrada Familia* y una *Concepción* que, fechadas en 1624, habían sido consignadas en Sevilla por el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones* al *Diccionario* de Ceán Bermúdez—, y para llamar la atención sobre la actuación de un cierto Juan Lagarto, hacia 1595, en el Alcázar de Segovia.

Desde 1935, al ocuparse de las pinturas españolas que se conservaban en los fondos que procedían de la antigua Academia de San Carlos de México, Angulo dejó bien perfilado el hecho de que fue Zurbarán, de entre los pintores españoles del siglo XVII, el que más profunda huella dejó en la pintura novohispana. Tan vigorosa prolongación del estilo del maestro encontró en ésta, que desde entonces manifestó su convencimiento de que no podría hacerse un estudio completo del pintor de Fuentes de Cantos y de su escuela, sin incluir a los principales representantes de la pintura producida en México a mediados de esa centuria. Y, a la vista de la obra ejecutada por Sebastián de Arteaga y José Juárez —cuyas reproducciones publicadas, dice, dan apenas una idea muy mezquina de su verdadero valor—, expresa que difícilmente se encontrarían en España obras de discípulos de Zurbarán que las aventajaran en mérito.⁶

Poco después, en el año de 1944, pudo contribuir don Diego al estudio del “Divino Herrera”, como se conoció al dominico Alonso López de Herrera —artista que hacía apenas 10 años había sido rescatado del olvido por Manuel Romero de Terreros (1934)— con la publicación de una nota en la que daba a conocer una *Anunciación* firmada por aquél. Con su habitual honradez, Angulo apuntó que dicha obra, que se encontraba en una colección particular, sólo la conocía por fotografía, pero ello no le impidió hacer interesantes observaciones.⁷

⁴ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1965, pp. 75 y 76.

⁵ Diego Angulo Íñiguez, “Miscelánea de pintura seiscentista . . . III. La pintura en Méjico. Luis Lagarto: Los Desposorios de Santa Catalina (1609) de Arcos de la Frontera”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 19, Madrid, enero-abril, 1931, pp. 68-71.

⁶ Diego Angulo Íñiguez, “La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas”, en *Arte en América y Filipinas*, Cuaderno 1, Sevilla, 1935, p. 54.

⁷ Diego Angulo Íñiguez, “La Anunciación, del pintor mejicano fray Alonso López de Herrera”, en *Revista de Indias*, año V, núm. 15, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto Fernández de Oviedo, enero-marzo, 1944, pp. 121-123.

Al año siguiente, presentó su reveladora nota “Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico”, con la que abrió nuevos caminos al poner en evidencia el empleo de modelos europeos por parte de los artistas de este lado del océano.⁸

Así, para la representación del *Camino al Calvario* en el claustro del convento de Epazoyucan, señaló que el anónimo pintor había seguido la composición apaisada de Schongauer de este tema o alguna copia más o menos libre de ella; y no dejó de apreciar que dado que las proporciones del grabado eran diferentes de las del nicho, el pintor se había limitado a aprovechar el tercio central de la comitiva, introduciendo ligeras variantes, acaso explicables por un modelo intermedio.⁹

Sobre la *Virgen del Perdón* —imagen que mereció su atención desde entonces y sobre la que volvería en repetidas ocasiones— apuntó la relación que encontraba entre ella y dos obras de Rafael: la *Virgen de Foligno* y la *Virgen del Baldaquino*.¹⁰

En esta ocasión advirtió también que la escena de la *Circuncisión* ejecutada por Simón Pereyngs en el retablo del convento franciscano de Huejotzingo, derivaba de la estampa de Durero de ese asunto, e indicó cómo el flamenco había reemplazado el fondo gótico del grabado por otro renacentista e introducido variantes importantes en el grupo que asistía a la escena en segundo término.¹¹

Sin embargo, sería el mismo Angulo quien se encargaría de rectificar, en un artículo posterior, que el responsable del remozamiento del fondo no había sido Pereyngs, sino su paisano, Martín de Vos, y que a éste se debían también las novedades del grupo en el plano profundo.¹²

⁸ Diego Angulo Íñiguez, “Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 72. Madrid, noviembre-diciembre, 1945, pp. 381-383.

⁹ Tal y como parece confirmarlo el grabado del impresor francés Philippe Pigouchet que, localizado por Abelardo Carrillo y Gariel, fue dado a conocer por Xavier Moysén; ver “Pinturas murales en Epazoyucan”, en *Boletín del INAH*, núm. 22, México, 1965, p. 25.

¹⁰ Fina observación que se vería confirmada, en parte, con la localización que hiciera Santiago Sebastián de un grabado de Marcantonio Raimondi, discípulo de Rafael, acaso sobre un estudio preparatorio de la *Madonna di Foligno*; ver Santiago Sebastián, “Nuevo grabado en la obra de Pereyngs”, *Anales del IIE*, vol. IX, núm. 35, México, 1966, pp. 45-46.

¹¹ Diego Angulo Íñiguez, “Algunas huellas...”, p. 382. Respecto de la escena de la *Adoración de los Reyes*, observó Angulo que el modelo no era Durero; pero que no era composición original de Pereyngs lo demostraba la semejanza que guardaba con un relieve de bronce (que reproduce), semejanza que le hacía concluir que entre ambas obras había necesariamente un modelo común.

¹² Digo Angulo Íñiguez, “Pereyngs y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 2, Buenos Aires, 1949, pp. 25-27. En esta ocasión pudo agregar el grabado de la *Adoración de los Reyes* que

La importancia del hallazgo de los grabados hechos por Jan Sadeler sobre composiciones de Martín de Vos rebasó la simple identificación de los modelos seguidos por Pereyng, ya que vino a despejar la duda que se tenía en relación a la fecha en que éste había ejecutado las tablas de dicho retablo, toda vez que la última cifra de la fecha no se leía con claridad y se manejaban las de 1580 ó 1586. Gracias al conocimiento de los grabados de Sadeler, que estaban fechados en 1581, se pudo asegurar que la lectura correcta para la obra de Pereyng era la de 1586. Al final de su nota, don Diego no dejó de destacar que este ejemplo era un buen testimonio de la rápida difusión de los grabados de la escuela flamenca en la América española.

Sin embargo, su texto más importante, por lo amplio y completo de su exposición, es el que comprende los capítulos X y XI del volumen segundo de su *Historia del arte hispanoamericano*, y que saliera a la luz en el año de 1950.¹³ Imposible seguir aquí el hilo de su rico discurso; pero sí parece necesario recordar, al menos, los puntos que más novedad o importancia encerraron para su momento.

En el primero de dichos capítulos, al que intituló "La pintura del siglo XVI en las islas y en Méjico", recoge y organiza la información conocida para entonces, desde la pintura mural hasta Baltasar de Echave Orio.¹⁴

En la concisa y objetiva revisión que hace de la pintura mural, más que corregir a don Diego, se pueden hacer pequeñas precisiones. A la luz de estudios recientes —que han permitido ir apuntando fechas más aceptables en relación a las etapas constructivas de los diferentes conjuntos monacales de ese primer siglo de la colonia, y por consiguiente de las decoraciones murales que exhiben— se antoja insostenible una afirmación como la de que las escenas de la "Historia de San Francisco" en el convento de Cholula sean las pinturas más antiguas de este tipo que conservamos. No se percató don Diego de que la fecha de 1530 que se lee en una de ellas, podría corresponder a la de la confección del grabado usado como modelo, pero de ninguna manera a la fecha de ejecución de la pintura en sí. Con todo, su comentario es acertado: "No tienen el desarrollo ni la relativa monumentalidad de las de Huejotzingo, pero seducen por el candor de su concepción; torpes e incorrectas se imponen por su ingenuidad."¹⁵

utilizó Pereyng, y que vino a confirmar su sospecha —recogida en la nota anterior— de que no era composición original de éste.

¹³ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, vol. II, Barcelona, Salvat, 1950.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 349-392.

¹⁵ *Ibidem*, p. 355.

Respecto del célebre artista flamenco Simón Pereyngs advierte que nada tiene de extraño encontrarle activo en estas latitudes, pues que en la propia Sevilla brillaban los artistas nórdicos Pedro de Campaña y Hernando de Sturm. Y en relación al juicio que le siguiera a este artista el Santo Oficio, adopta Angulo una actitud más equilibrada y realista, menos visceral que la mostrada por Manuel Toussaint, ya que, sin insistir demasiado en la actitud celosa y mezquina de Francisco de Morales, expresa que buena parte de la culpa la tuvo el propio Pereyngs, al no haber aprendido a ser prudente en sus conversaciones y evitar rozar temas tocantes a la fe.¹⁶ Podríamos agregar que en algo debió influir, también, el ser originario de los Países Bajos, esto es, el haber crecido en un ambiente más laxo, y por ende ser más sospechoso de estar contaminado de ideas protestantes; no por casualidad la misma ligereza de expresiones ocasionaría a otro flamenco activo en México, hacia finales de esa centuria, al célebre maestro ensamblador Adrián Suster, un proceso inquisitorial semejante.¹⁷

El excelente y educado ojo de don Diego se pone de manifiesto cuando encuentra que se le han atribuido a Pereyngs “sin gran fundamento” las importantes pinturas del retablo de Coixtlahuaca.¹⁸ Pero más aún cuando propone que se deje de pensar en el flamenco o en Echave Orio como probable autor de las tres bellas pinturas sobre tabla de la *Santa Cecilia*, la *Sagrada Familia* y el *Martirio de San Lorenzo*, procedentes de los antiguos fondos de la Academia. Reconociendo en su autor a una de las personalidades más destacadas de su momento, fue precisamente Angulo quien propuso se le conociese como “el maestro de Santa Cecilia”, por ser la mejor de las tres la que representa a esta santa.¹⁹ Pero lo más sorprendente es que con los escasísimos medios a su alcance, apoyado exclusivamente en su excelente memoria visual, desde entonces dejó desbrozado el camino al apuntar que el tal “maestro de Santa Cecilia” bien pudiera identificarse con Andrés de Concha, el autor de las pinturas del retablo de Yanhuatlán.²⁰

¹⁶ *Ibidem*, p. 376.

¹⁷ Vid. Francisco de la Maza, “El proceso de Adrián Suster”, en *Anales de IIE*, núm. 10, México, UNAM, 1943, pp. 41-50.

¹⁸ Angulo, *Historia del arte...*, t. II, p. 382.

¹⁹ Ignoro en qué trabajo —si es que lo hizo primero por escrito, y no en forma verbal, en ocasión de su visita a México— empezó don Diego a hablar de este “maestro de Santa Cecilia”, pero lo cierto es que debió ser con anterioridad al año de 1934, pues que ya Toussaint, en el *Catálogo de pinturas* de la “sección colonial” que guardaba el entonces llamado Museo Nacional de Artes Plásticas publicado en ese año, indica que así había bautizado Angulo al autor de esas tres bellas pinturas (p. 11). Por eso el propio Angulo, en el capítulo que venimos considerando, expresó que hacía ya años así le había designado (p. 384).

²⁰ Cual más, cuál menos, todos acogimos la propuesta de don Diego. Sin embargo, es justo reconocer que hasta cuando Guillermo Tovar de Teresa se ocupó de este artista, el

Igualmente lleno de juicios e importantes reflexiones es el capítulo XI de aquella obra, mismo en el que, como lo indica su título, estudia "La pintura de siglo XVII en Méjico y Guatemala".²¹

Inicia agrupando a los artistas del primer tercio de esa centuria bajo la denominación de manieristas. Sobre Alonso Vázquez, asienta que si bien es cierto que no se ha podido precisar el papel que desempeñó en su corta estancia en la Nueva España, es claro que el prestigio que le aureoleaba ante sus nuevos compañeros, "no pudo menos de influir en el estilo de los más jóvenes y, probablemente, en el rumbo mismo de la escuela".²² Por otro lado, conocedor de la producción que dejara Vázquez en Sevilla, duda de las atribuciones que se le habían ido concediendo hasta ese momento y apunta que su obra en México no se conservaba o no se había aún identificado. Por esa razón, al ocuparse de las tablas de *El arcángel san Miguel y del Ángel de la Guarda*, que se le concedían, toma partido por la atribución de las mismas a Luis Juárez, artista en cuya formación cree que pudo haber influido Vázquez.²³

Al tocar el punto de las pinturas con bellos paisajes ejecutados por Echave Ibía sobre láminas de cobre, no puede menos que recordarnos que por esas fechas los cobres flamencos con esas características inundaban el mercado español. Del mismo modo, si como afirmaba Gibson Danes, en la pintura del Echave "de los azules" se podían encontrar rasgos venecianos,²⁴ don Diego nos recuerda que tal nota era común entre los manieristas tardíos activos en Sevilla a fines del siglo XVI.²⁵

Conocedor como pocos de la pintura española, ahonda sobre la consabida proyección de la pintura sevillana en México y señala que, careciendo ésta durante el siglo XVI de personalidad propia, por ser sus principales cultivadores artistas flamencos, fue hasta el siglo XVII cuando surgieron personalidades de primer orden, y en que su eco no tardó en dejarse sentir de este lado del Atlántico.²⁶

Atento a que Zurbarán fue uno de los artistas que más honda huella dejaron en América, no titubea en volver a afirmar que "su influencia... llena y caracteriza toda una etapa de su evolución".²⁷

punto quedó del todo aclarado (*vid. Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH, 1979), gracias al magnífico apoyo que ofreció en su trabajo.

²¹ Angulo, *Historia del arte...*, t. II, pp. 393-442.

²² *Ibidem*, p. 395.

²³ *Ibidem*, pp. 398-399.

²⁴ Gibson Danes, "Baltasar de Echave Ibía. Some critical notes on the stylistic character of his art", en *Anales del IIE*, Vol. II, núm. 9, México, UNAM, 1942.

²⁵ Angulo, *Historia del arte...*, t. II, p. 400.

²⁶ *Ibidem*, p. 404.

²⁷ *Ibidem*.

Empero, cabe a don Diego el haber sido el primero en señalar que en el movimiento claroscurista novohispano se suman otras fuentes a la del genial extremeño; y así, nos recuerda la existencia aquí de copias del Caravaggio, como la del *Martirio de san Pedro*, en Xochimilco, y la actuación en Puebla de Pedro García Ferrer, tenebrista formado en la escuela valenciana.²⁸

Respecto de Sebastián de Arteaga, artista nacido en Sevilla, afirma Angulo que fue discípulo de Zurbarán. Sobre esto, sólo futuras investigaciones vendrán a aclarar la verdad, pues si nos atenemos a las fechas, la afirmación no parece muy factible.²⁹ Con todo, si no se formó directamente con Zurbarán, tiene razón Angulo en precisar que Arteaga quedó profundamente impresionado por los valores de volumen y los fuertes contrastes lumínicos de aquél.

De cualquier forma, hay que añadir que Angulo no insistió demasiado en la dependencia directa, y así, de una lectura atenta de sus líneas, se desprende la conclusión de que le consideraba un artista ecléctico que había aprendido las distintas lecciones de maestros que ejercitaran su arte en la bella ciudad a orillas del Betis: Roelas, Mohedano, Herrera "el Viejo" y, claro está, Zurbarán.

Así, por ejemplo, al analizar su obra conocida en México y aludir al problema que entraña la diferencia tan grande que media entre los cuadros de la *Incredulidad de santo Tomás* y de los *Desposorios*, opina que parte de la respuesta se halla en la diferencia del tema —toda vez que el segundo, por ser de contenido menos dramático casi exigía un tratamiento más amable y luminoso—, pero, también, en el empleo del rompimiento de gloria que aparece en la parte superior del de los *Desposorios*, con cuya inclusión se dulcifica el tenebrismo que privaba en el de la *Incredulidad*. Concretamente en relación al cuadro de los *Desposorios*, agrega que en dicho rompimiento de gloria se advierte, precisamente, el recuerdo de los empleados por Roelas; que en el colorido también operó el recuerdo del mismo Roelas y de Mohedano, y que de Zurbarán derivaba el manejo de las luces y sombras de los ropajes. Al tiempo que la monumentalidad y el acento vigoroso y tenebrista del cuadro de la *Incredulidad* revelaban la imponente de Zurbarán, pero también la grandiosidad de Herrera el Viejo.³⁰

²⁸ *Ibidem*, pp. 405, 429-430.

²⁹ Arteaga obtuvo su grado de maestro en el arte de la pintura en la ciudad de Sevilla en el año de 1630, y si bien Zurbarán era conocido en esa ciudad y había ya cumplido algunos encargos allí, fue hasta mediados de 1629 que el cabildo de la ciudad le hizo la invitación para que se acercara en ella.

³⁰ Angulo, *Historia del arte* . . . , t. II, p. 406.

Notas todas existentes en la escuela sevillana, de la cual el mismo Arteaga procedía.

Por otra parte, su buen ojo se impone de nuevo cuando señala que el gran cuadro del *Martirio de San Lorenzo* atribuido a José Juárez, tiene resonancias de la escuela sevillana del primer tercio del XVII, principalmente de Roelas, en la grandiosidad del rompimiento de gloria que invade buena parte del lienzo; y cuando observa que la composición misma tiene evidentes puntos en común con la del *Martirio de San Andrés* del mismo Roelas, hasta el punto de que si Juárez, dice, no conoció este célebre cuadro —bien en forma directa o por algún dibujo—, se inspiró en el mismo modelo, quizá una estampa, que había empleado Roelas para su cuadro.³¹

Guiado por los señalamientos del maestro, no sé qué tan aventurado será que, en vez de seguir pensando en Juárez para autor de tan interesante cuadro, propusiéramos a Sebastián de Arteaga, artista que además de su inobjetable maestría, estaba en una mejor posición estratégica a la hora de, como se ha visto, incorporar a su producción hecha en México notas de ascendencia sevillana.

Por otra parte, fue hasta fecha muy reciente que conocimos el testamento de José Juárez, gracias a los esfuerzos del acucioso investigador de archivos Efraín Castro.³² Sin embargo, no podemos dejar de señalar que ya desde entonces don Diego lo manejó. Expresamente le cita al aludir a los retratos que Juárez hiciera para el conde de Baños y para el canónigo don Simón Esteban de Alzate; e igualmente cuando, al estudiar a Echave Rioja, acota que éste debió formarse con José Juárez, pues que cuando Juárez murió aquél trabajaba en su taller;³³ noticias que, efectivamente, sólo se mencionan en dicho testamento.

Excelente ojo y criterio vuelve a revelar don Diego al apuntar, en relación a Diego de Borgraf que, pese a su origen flamenco, el estilo de su pintura, en general seco y algo arcaizante, nada tiene en relación con el fastuoso y dinámico que utilizara Rubens.³⁴ La explicación de esto la tenemos en el hecho, desconocido hasta hace poco, de que Borgraf pasó a la Nueva España de tan sólo 17 años, en compañía, al parecer de Pedro García Ferrer, quien, como sabemos, vino en el séquito del obispo de

³¹ *Ibidem*, p. 411.

³² Efraín Castro Morales, "El testamento de José Juárez", en *Boletín Monumentos Históricos*, núm. 5, México, INAH, 1981, pp. 3-14.

³³ Angulo, *Historia del arte*..., t. II, pp. 411 y 413.

³⁴ *Ibidem*, p. 433.

Puebla, Palafox y Mendoza, en 1640.³⁵ Borgraf, pues, debió abandonar su tierra natal, antes de poder completar su instrucción pictórica, misma que, a juzgar por la edad, realizó, no al calor de las fogosidades de Rubens, sino, posiblemente, en el ámbito hispano en el taller de García Ferrer, maestro a quien debió seguir hasta México.

Entre las muchas cosas que debemos a Angulo habría que destacar, también, la valoración que hizo de la pintura del último tercio de la centuria decimoséptima. A él debemos, por ejemplo, el haber subrayado el papel que correspondió a Baltasar de Echave Rioja en el tránsito del tenebrismo zurbaranesco al pleno barroquismo de Cristóbal de Villalpando;³⁶ y, mejor aún, el haber precisado que el “fuego renovador” de tal barroquismo pictórico, también llegado de España, se identificaba con el estilo suelto y desenfadado del célebre Juan de Valdés Leal. De éste, dice, procede el entusiasmo y las originalidades colorísticas de Villalpando, así como también el desenfado del dibujo.³⁷

Tarea que corresponde ahora a nosotros es precisar qué vía o camino tomaron para llegar a estas latitudes las novedades del estilo de Valdés Leal, pues, hasta donde sabemos, no llegaron a la Nueva España obras de aquel maestro.

Ahora bien, con ser de tan gran valor e importancia lo asentado por don Diego en ambos capítulos de la obra que venimos considerando, no se agota en el texto el mérito de su aportación. Habría que reparar, además, en lo selecto y completo de la bibliografía que para cada capítulo manejó, tal y como puede fácilmente constatar quien se asome a ella, al final del volumen. Pero hay más. Igualmente oportuno y valioso es el material gráfico que pudo reunir para ilustrar su estudio. Creemos, por ejemplo, que en esta obra fue donde se reprodujeron por primera vez cuadros como los de *Jesús asistido por los ángeles*, de Pedro Ramírez, y dos de los cuadros de la serie con escenas de la “Vida de la Virgen” que, de este mismo artista, se conservan en la catedral de Guatemala.³⁸ Fue también gracias a la consulta de esta obra que los estudios de las generaciones más recientes entramos en conocimiento de dos de los tres cuadros que, atri-

³⁵ Rogelio Ruíz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”, en *Anales del IIE*, vol. XVI, núm. 53, México, UNAM, 1983, p. 69 y Documento 4, pp. 72-73.

³⁶ Angulo, *Historia del arte* . . . , t. II, p. 412.

³⁷ *Ibidem*, pp. 417-418. De sus siempre certeras observaciones da cuenta el siguiente párrafo: “Y no deja de ser curioso que mientras la influencia ejercida en la escuela mejicana por Murillo es escasa, encuentra más eco el estilo más desigual, pero si se quiere, también más barroco, de Valdés Leal” (p. 417).

³⁸ *Ibidem*, pp. 417, 418 y 419, figuras 378, 379 y 380.

buidos a José Juárez, decoraban la escalera de la Academia de San Carlos, y que originalmente ornaban el cubo de la escalera del convento grande de San Francisco de la ciudad de México.³⁹ En algún momento los tres cuadros fueron conminados a permanecer ocultos en una bodega, en donde, a la vuelta de los años, sufrieron tal deterioro que no se les pudo volver a incluir en las salas de exhibición. Afortunadamente el que representa la *Comunión de san Buenaventura* —pues que éste es el título correcto— ya fue restaurado y pasó a formar parte de las colecciones del Museo Nacional de Arte (MUNAL), que fue inaugurado en 1983.

Lo amplio y completo de la bibliografía que manejó Angulo revela su preocupación por estar al día en lo tocante a avance de los conocimientos sobre la materia. Así, por ejemplo, en el caso del pintor Juan Herrera, además de los cuadritos de la capilla de las Reliquias de la catedral de México, por todos conocidos desde Couto, puede mencionar las “cuatro historias de San Francisco” existentes en Texcoco y fechadas en 1669, los que no registra Toussaint, pero sí Agustín Velázquez Chávez,⁴⁰ o el *Cristo a la columna*, de Gaspar de Angulo “descubierto recientemente por De la Maza”.⁴¹ Sobre este último artista comenta don Diego que quizá pueda identificarse con el pintor del mismo nombre que aparece en Valladolid, España, trabajando en 1613, en colaboración con el también pintor Diego Valentín Díaz.

Por otra parte, aunque fue poco lo que ya sobre el particular agregó, conviene recordar lo que asentara don Diego en los dos volúmenes que consagrara al estudio de la pintura española —del Renacimiento, uno,⁴² y del siglo XVII, el segundo,⁴³ publicados dentro de la prestigiosa colección de *Ars Hispaniae*, en los años de 1954 y 1971, respectivamente.

En el apretado texto que dedicó en el primero a la pintura de México, Colombia y Perú, cabe destacar su insistencia al distinguir la actuación en México de otro artista “más importante que Pereyñs”, al que designa como “el maestro de Santa Cecilia”, así como también de apuntar la relación entre este maestro y Andrés de Concha. Sobre el cuadro de la Santa Cecilia afirmó entonces que se trataba “sin duda (de) una de las más hermosas

³⁹ *Ibidem*, pp. 412 y 413, figuras 373 y 374.

⁴⁰ Agustín Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, Ed. Polis, 1939, pp. 229-230.

⁴¹ Francisco de la Maza, “Tres obras de arte desconocidas. I. Una pintura renacentista”, en *El Hijo Pródigo*, año I, núm. 9, México, 1943, p. 180.

⁴² Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico: Pintura del Renacimiento*, vol. XII, Madrid Ed. Plus Ultra, 1954.

⁴³ Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae ... Pintura del siglo XVII*, vol. XV, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1971.

creaciones de toda la pintura española de este momento”, y en relación a Andrés de Concha, agregó la noticia de un Diego de la Concha, discípulo de Luis de Vargas en Sevilla.⁴⁴

En el segundo vuelve a ocuparse de la impronta de Zurbarán en América. Allí asienta que la fama de éste, “que ha llegado a Indias, refluye en forma de encargos de series que despacha con amplia participación de su taller”, y agrega que “para su satisfacción de artista sabe que uno de sus discípulos difunde su estilo en la Nueva España y que hijos de aquellas provincias comienzan a imitarlo”. Por ello, es interesante constatar que, al ocuparse de los discípulos de Zurbarán, insista en incluir con tal igualdad jerárquica no sólo a Sebastián de Arteaga, sino también a José Juárez, a quien incluso considera “tal vez el mejor discípulo del gran maestro”.⁴⁵

El criterio empleado por Angulo en estos dos volúmenes de *Ars Hispaniae* acaso sea discutible e injusto, pero habla bien del sincero convencimiento que abrigaba en relación a que no se podía hablar del desarrollo de la pintura española sin incluir a la producida en sus dominios americanos.

Por último, hemos visto que en varias ocasiones se refirió a la célebrima *Virgen del Perdón* que se perdió con el incendio que sufriera la catedral de México en 1967, pero resulta interesante comprobar que su actitud frente a la obra no cambió. Así, aunque llegó a recoger la noticia de que se decía que exhibía la firma de Pereyns —y de asentar que ésta era de “indudable autenticidad para quienes la han visto”—,⁴⁶ al final escribió una nota que inicia con las siguientes palabras: “Siempre me resistí a creer que fuese obra del pintor flamenco Simón Pereyns...”⁴⁷

En vista de lo cual, y ante la gran calidad que exhibía el cuadro dentro del estilo manierista flamenco, anota don Diego que a su autor habría que buscarle entre los principales maestros de aquella escuela, activos hacia mediados del siglo XVI; y, sin tomar partido en forma abierta y definitiva, señala que los modelos tanto de la Virgen como de san José apuntaban en dirección de Frans Floris de Friendt (1516-1570).⁴⁸

A este respecto sólo cabe comentar que es una lástima que Angulo no conociera el artículo en el que Xavier Moyssén despejó todas las dudas que existían sobre la paternidad de tan célebre obra, pues que él, en

⁴⁴ Angulo, *op cit.*, nota 42, p. 342.

⁴⁵ Angulo, *op. cit.*, nota 43, pp. 17 y 140.

⁴⁶ Angulo, *Historia del arte*..., t. II, pp. 381-382.

⁴⁷ Diego Angulo Íñiguez, “Frans Floris. La Virgen del Perdón de la catedral de Méjico”, en *Archivo español de arte*, t. LII, núm. 208, Madrid, octubre-diciembre, 1979, p. 439.

⁴⁸ *Ibidem*.

compañía de Justino Fernández, pudo constatar la existencia de la firma de Pereyngs escrita con letra de molde sobre el escalón previo al sitio de la Virgen; SIMÓN PERINES/PINXIEVAT.⁴⁹

Tras esta apretada revisión de lo escrito por don Diego sobre el tema que nos ocupa, convendría hacer unas últimas reflexiones.

Ante todo, cabe a Angulo el mérito de haber sido el primer estudioso en calificar de manera franca y sin dejo peyorativo como manierista la pintura realizada en la Nueva España entre las últimas décadas del siglo XVI y el primer tercio de la centuria siguiente.

Por otro lado, como era de esperarse en quien, como don Diego, poesía profundos y amplios conocimientos sobre el arte europeo en general y la pintura española en particular, uno de los aspectos más valiosos y positivos de sus reflexiones sobre el arte hispanoamericano es esa constante actitud de poner en relación las manifestaciones artísticas de la América Española con las de Europa en general y las de la Península en particular.

Múltiples ejemplos de este proceder podríamos traer a cuento. Así, verbigracia, cuando encuentra en la escena del *Nacimiento* del claustro chico del convento agustino de Acolman el empleo de ciertos efectos de perspectiva arquitectónica, señala que con ellos el pintor delata “cierta coincidencia con la escuela renacentista cordobesa”,⁵⁰ o cuando nos informa que ese detalle de los pequeños templos que portan algunas imágenes y que, al tener la puerta abierta, permiten ver en su interior enormes altares, como ocurre en el caso del templo que sostienen San Pedro y San Pablo, en la Sala de Profundis de Huejotzingo, ya lo habían empleado los miniaturistas mozárabes y Berruguete en Santo Tomás de Ávila;⁵¹ o cuando, ante los frisos epigráficos en las nervaduras fingidas de la bóveda del templo de Actopan, le viene el recuerdo de las que lucen los grandes templos patrocinados por los Reyes Católicos.⁵²

Estos y muchos ejemplos más que pudiéramos traer a colación, lejos de ser entendidos como simples ejercicios de la fina erudición de don Diego, o como afirmaciones temerarias en el sentido de causa y efecto, vienen a significar este entender el arte realizado en el mundo hispanoamericano no sólo como parte constitutiva del poderoso arte español, sino, y esto es lo significativo, con calidades y soluciones que requieren también nuestra atención. De tal suerte que, al señalar que tras la arquería sobre columnas

⁴⁹ Xavier Moyssén, “Las pinturas perdidas de la catedral de México”, en *Anales del IIE*, vol. X, núm. 39, México, UNAM, 1970, p. 89.

⁵⁰ Angulo, *Historia del arte* . . . , t. II, p. 360.

⁵¹ *Ibidem*, p. 356.

⁵² *Ibidem*, p. 368.

y figuras de los santos de la Sala de Profundis de Huejotzingo parece correr un paisaje, produciéndose como en la Sala Capitular de Toledo, la ilusión de una galería abierta,⁵³ no pretende señalar el antecedente directo de aquélla, sino de plantear la solución coincidente a que se dio respuesta en dos ámbitos que, pese a estar separados en el espacio, estaban unidos en sus repertorios y apetencias estéticas.

Otro ejemplo claro de su proceder al establecer nexos o parámetros que permitan, especialmente al estudioso europeo, formarse una idea más precisa de la valía de los artistas novohispanos, lo tenemos cuando reconoce en Luis Juárez a un representante de ese amaneramiento que singulariza a la pintura sevillana de finales del siglo XVI; o cuando apunta del mismo Juárez que “por su sentido del color” viene a ser algo así como “un Baroccio mejicano”;⁵⁴ o finalmente cuando encuentra paralelismos entre la precisión en que están trabajados los haces luminosos en la obra de Pacheco y los que configuran el fondo de gloria de la *Purísima de la Sirena* de Baltasar de Echave Ibía, o en los angelillos con su acusada anatomía de la misma pintura, que quieren ser todavía renacentistas, como en los de Pablo de Céspedes.⁵⁵

Por otra parte, la práctica tan extendida entre los estudiosos de la pintura europea, de usar la fórmula de “el maestro de . . .” para referirse a un autor cuyo nombre se desconoce, pero cuya mano se cree reconocer en un grupo específico de obras, la empleó don Diego al aproximarse a la pintura novohispana. Esta manera de proceder le permitió no sólo relacionar obras que compartían determinadas características, sino, además, estableciendo sus diferencias para con otras, rectificar atribuciones que hasta ese momento se manejaban, con lo que abrió nuevas y sugerentes perspectivas.

Así procede cuando habla del artista anónimo responsable en buena parte de la decoración mural en el convento franciscano de Huejotzingo:

Sin perjuicio de la participación de diversos artistas y de la posibilidad de diferenciar varias manos, entre todas ellas se destaca la de un maestro que con su taller parece haber realizado la mayor parte, y que, por su calidad, merece lugar preeminente entre estos decoradores de conventos del siglo XVI. Él es el autor de las pinturas de la Sala de Profundis y de la inmediata a ella. Este maestro de Huejotzingo . . ., es pintor plenamente renacentista.⁵⁶

⁵³ *Ibidem*, p. 356.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 397.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 399.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 355.



Figura 1. Camino al calvario, pintura mural en el claustro del convento agustino de Epazoyucan, Edo. de Hidalgo.



Figura 2. Simón Perey, *La adoración de los Reyes*. Pintura en el retablo de Huejotzingo, Edo. de Puebla.



Figura 3. Simón Pereyns, *La Virgen del Perdón* (destruida en el incendio de la catedral de México, en 1967) .



Figura 4. Andrés de Concha ("el Maestro de Santa Cecilia"). *Santa Cecilia*, Pinacoteca Virreinal de San Diego (INBA), México, D.F.



Figura 5. Luis Juárez, *San Miguel Arcángel*, Pinacoteca Virreinal de San Diego (INBA), México, D.F.

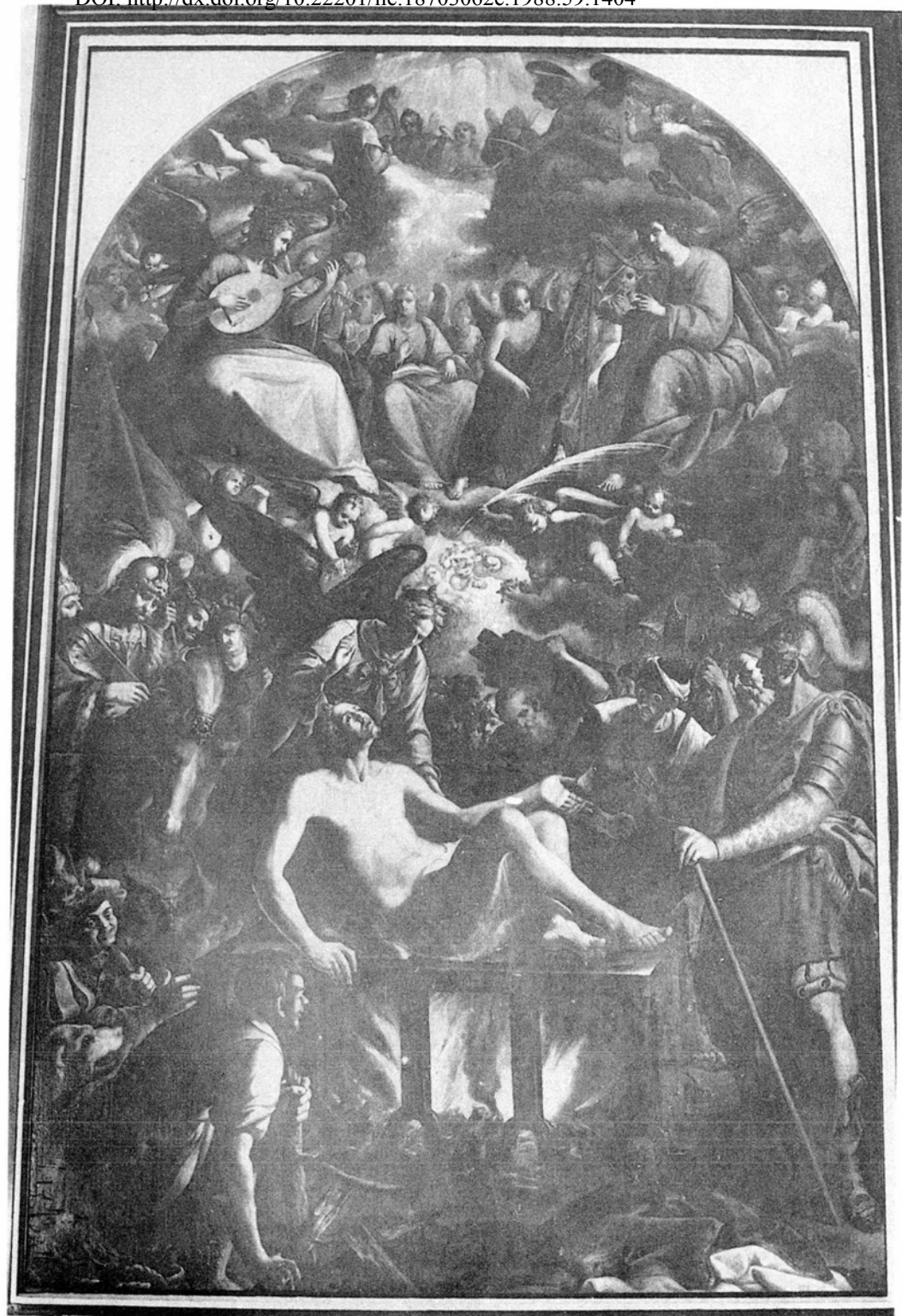


Figura 6. José Juárez (atribución), *Martirio de San Lorenzo*, Pinacoteca Virreinal de San Diego (INBA), México, D.F.



Figura 7. José Juárez (atribución), *Martirio de San Lorenzo* (detalle).

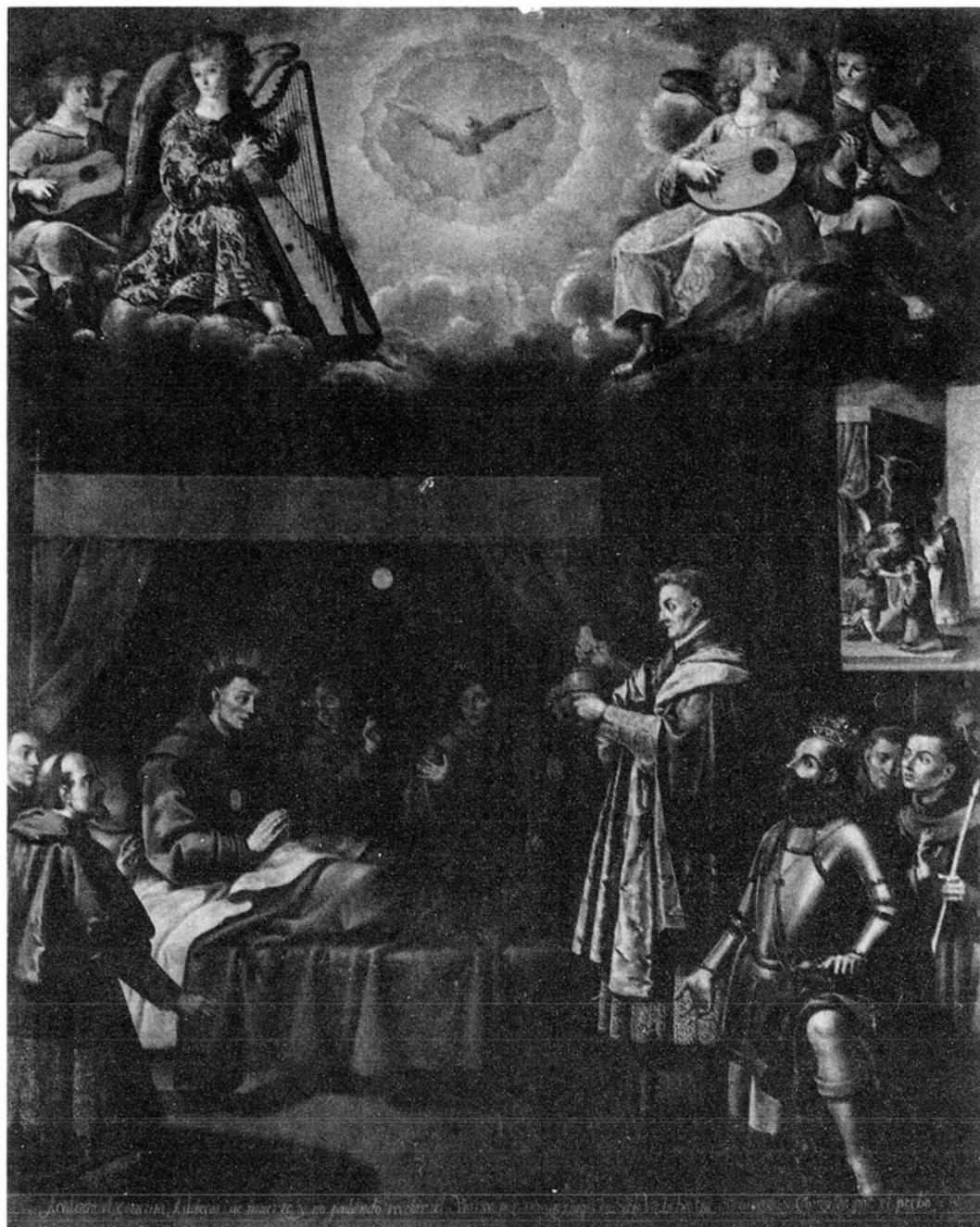


Figura 8. José Juárez (atribución), *Comunión de San Buenaventura*, Museo Nacional de Arte (MUNAL - INBA), México, D.F.

Pero sin duda el caso más célebre, por lo atinado de su planteamiento y conexión para con otro artista en ese momento muy poco conocido, es el que hizo al distinguir la actuación del “maestro de Santa Cecilia”.⁵⁷

Con trazos firmes y exactos, aunque sueltos, fue completando Angulo su visión de la pintura en la Nueva España. Una y otra vez hizo gala de su amplia erudición y fina sensibilidad al ir precisando datos, rectificando información o afinando juicios. Con excelente olfato y agudo sentido crítico supo además detectar los principales problemas que ofrecía el para entonces incipiente estudio de nuestra pintura colonial; y es cuando más admiramos su finísimo y entrenado ojo, pues aún en los casos en que no tenía solución que proponer, ofreció lúcidos comentarios que, tal y como hemos podido constatar en diversas ocasiones, vinieron a orientar la discusión hacia la dirección que a la postre ha resultado ser la correcta, o al menos, la más plausible.

Virtud digna de elogio y que deberíamos emular todos los que nos hemos consagrado a la historia del arte, es, asimismo, esa actitud de prudencia con que don Diego abordaba los problemas. Antes que evitar comprometerse —pues que siempre ofrece su opinión— sopesó cada asunto con claridad y así evitó tomar partido o abogar por causas difíciles de sostener.

Así, verbigracia, al ocuparse de Juan Gerson, el autor que fechó en 1562 las pinturas que decoran el sotocoro del convento franciscano en Tecamachalco y verse en el difícil compromiso de tener que ser sincero con lo que sus ojos le decían o comulgar con el sentir general que prevalecía por entonces y que era considerar a Gerson pintor europeo, Angulo se decide por seguir su propio sentir y ve en dichas pinturas a un artista que “sorprende —nos dice— por su primitivismo e ingenuidad”, y que le hacen pensar más en un pintor provinciano de los días de la conquista que no activo en la segunda mitad del siglo. Pero, como no era fácil ir contra la opinión de autores tan prestigiosos como Toussaint y Kubler, sale del paso curándose en salud al asentar: “Si efectivamente se tratase de un pintor flamenco, como permite sospechar el nombre, su arcaísmo, sería aún más notable”.⁵⁸

Esta misma actitud de prudencia es la que emplea cuando, en ocasión de explicar el fuerte acento zurbaranesco que exhibe la obra de José Juárez, señala que la influencia del maestro de Fuente de Cantos fue tan profunda en la Nueva España que hace innecesaria la idea de un viaje de Juárez a España (“de lo que no existe testimonio escrito”), pues que bien

⁵⁷ *Ibidem*, especialmente p. 384.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 370-371.

pudo Juárez abreviar en las obras del maestro que llegaron a la Nueva España.⁵⁹

Una última reflexión. Siempre lamentaremos el que no se hubiese publicado el cuarto y último volumen de su *Historia del Arte Hispanoamericano*, toda vez que ello nos privó de conocer su postura frente a la pintura realizada en la Nueva España en el siglo XVIII. Y más nos pesa por cuanto que estamos ciertos de que sus juicios, siempre justos y objetivos, hubieran ayudado mucho a entender y sopesar mejor los valores propios de esa pintura —representada principalmente por Ibarra, Cabrera, Morlete, Vallejo, Páez y Alzibar—, sobre la que aún pesa el sentir general de que se trata de una expresión decadente, en virtud de la debilidad, el mayor énfasis decorativo, y el tono suave y dulzón que exhibe. Pero es que, además, nos quedamos sin saber cuál era el sentir de Angulo frente a un punto que cada vez resulta más urgente precisar: cuál, si la hay, es la influencia de Murillo en el quehacer pictórico novohispano de dicha centuria. Por su profundo conocimiento sobre la obra y el estilo de Bartolomé Esteban Murillo —a quien consagró un monumental estudio—,⁶⁰ era precisamente don Diego el más indicado para esclarecer si está presente, o no, la huella del célebre pintor sevillano en la producción de los artistas novohispanos a partir de Juan Rodríguez Juárez en adelante, y en qué consistió dicha huella.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 408, y *Ars Hispaniae* . . . , vol. XV, p. 140.

⁶⁰ Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 vols. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1981.