

Cristóbal de Villalpando y Baltasar de Echave Rioja: relaciones técnicas y pictóricas entre dos talleres contemporáneos

Cristóbal de Villalpando and Baltasar de Echave Rioja: Technical and Pictorial Relations between Two Contemporary Studios

Artículo recibido el 19 de septiembre de 2024; devuelto para revisión el 27 de noviembre de 2024; aceptado el 26 de abril de 2025. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2025.127.2919>.

Elsa Arroyo Lemus Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, elsa2001@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9251-9042>.

Líneas de investigación Materialidad; historia de la técnica artística; estudios técnicos del arte novohispano; procesos creativos; prácticas de los talleres virreinales; fuentes históricas; materiales; tecnología artística.

Lines of research Materiality: technical art history; technical examination of viceregal art; creative processes; workshop viceregal practices; manufacture historical sources; materials; artistic technology.

Publicación más relevante Pedro Ángeles, Elsa Arroyo y Elisa Vargaslugo, coords., *Historias de pin cel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020).

Resumen A partir del enfoque de los estudios sobre la materialidad de las obras de arte en diálogo con la literatura más reciente de la historia del arte sobre dos de los artífices novohispanos más reconocidos de su tiempo, Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714) y Baltasar de Echave Rioja (1632-1682), este artículo compara dos pinturas con el mismo tema de *El Lavatorio de pies* que resultan clave para explicar y ahondar en las prácticas artísticas del gremio de pintores de la Ciudad de México en el último tercio del siglo XVII. El trabajo presenta resultados inéditos del análisis científico de estas obras con el propósito de encontrar los puntos en común y las divergencias que hay entre los materiales y los procesos intencionales llevados a cabo por los artistas en la creación de sus composiciones. Con ello, se discute la posible formación de Villalpando en el obrador de Echave Rioja y la subsecuente conformación de un lenguaje pictórico propio.

Palabras clave Cristóbal de Villalpando; Baltasar de Echave Rioja; pintura novohispana; técnica pictórica; gremio de pintores.

Abstract This article compares two paintings on the subject of *Christ Washing the Disciples' Feet* by Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714) and Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) that are of key interest in explaining the workshop practices of Mexico City's guild of painters in the last third of the seventeenth century. The approach is one based on the materiality of artworks and is in dialogue with recent art-historical literature on these two renowned artists of the Viceroyalty of New Spain. The paper presents unpublished results of the scientific examination of both paintings with the purpose of tracing the commonalities and divergences between the artists' materials and the intentional processes carried out by the painters in the creation of their compositions. Finally, the possible training of Villalpando in the Echave Rioja workshop and the subsequent formation of his own pictorial language are discussed.

Keywords Cristóbal de Villalpando; Baltasar de Echave Rioja; Mexican colonial painting; painting techniques; guild of painters.

ELSA ARROYO LEMUS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

*Cristóbal de Villalpando
y Baltasar de Echave Rioja:
relaciones técnicas y pictóricas entre dos talleres
contemporáneos*

La organización de los obradores de pintura y las relaciones laborales que existían entre los maestros autorizados a ejercer el oficio en el México virreinal son dos de los aspectos más intrigantes para quienes estudiamos la historia del arte de ese periodo. Algunos contratos de obra, libros de fábrica y registros notariales dan cuenta de las estrategias de los integrantes del gremio por valorar, calificar, defender y hasta censurar el trabajo de los distintos maestros, sus aprendices, oficiales y jornaleros, pero pocas son las noticias que se conservan sobre los aspectos teóricos y prácticos del ejercicio de esta profesión en las ciudades novohispanas.¹

1. La bibliografía sobre el gremio de pintores en la Nueva España es amplia y por lo general revisa las distintas Ordenanzas publicadas en la Ciudad de México y en la ciudad de Puebla y su relación con artífices y obras puntuales. Para una introducción al tema cito únicamente dos trabajos señeros que ayudan a enmarcar su organización, principios e historia: Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel, coords., *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, t. III (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991), 208-213 y Susan Deans-Smith, “‘This Noble and Illustrious Art’, Painters and the Politics of Guild Reform in early Modern Ciudad de México 1674-1768”, en Susan Deans-Smith y Erik van Young, eds., *Mexican Soundings. Essays in Honour of David A. Brading* (Londres: Institute for the Study of the Americas, 2007), 67-98.

En 1681 Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) firmó una pareja de lienzos con la representación de *El Lavatorio* (fig. 1) y la *Santa Cena* para el convento dominico de Izúcar de Matamoros en el actual estado de Puebla, México. Ésta sería una de sus últimas comisiones antes de morir en enero de 1682 y, ciertamente, un testimonio de la madurez de su arte.² Las obras debieron gozar de una gran reputación desde que se presentaron ante la corporación eclesiástica que las comisionó y, seguramente, eran bien reconocidas en su círculo artístico, no sólo por la calidad del trabajo echaviano, sino también por la fama y los méritos del maestro. Ello debió haber sido definitorio para que Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714) haya decidido citar las soluciones compositivas y formales de Echave Rioja en su propia versión del tema de *El Lavatorio*, hoy conservada en el templo de Nuestra Señora del Carmen, en la misma ciudad de Puebla (fig. 2).

La relación entre estos proyectos artísticos ha sido discutida hasta ahora en la literatura especializada a partir del modelo impreso que sirvió de fuente de inspiración para ambos artífices, y el análisis de sus diferencias en el trabajo de las pinceladas y en el manejo del color.³ Otro tanto se ha logrado recientemente al poner en contexto el trabajo de Villalpando en el ámbito del patrocinio de las autoridades eclesiásticas del obispado poblano.⁴ Sin embargo, es justamente el vínculo artístico y técnico entre los dos pintores el aspecto que me interesa tratar en este artículo por dos razones fundamentales: la primera es que Echave Rioja y Villalpando fueron compadres y es posible que este último hubiera completado

2. La referencia a la fecha de muerte de Baltasar de Echave Rioja procede del Archivo del Sagrario de México (en adelante ASM) y fue publicada por Francisco Pérez de Salazar en *Historia de la pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Imprenta Universitaria 1963 [1926]), 178.

3. Los textos en orden cronológico son: Pedro Ángeles Jiménez, “*El Lavatorio*. Templo de El Carmen, Puebla, Puebla”, en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 160-161; Alejandro Julián Andrade Campos, *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla* (Puebla: Museo del Barroco, 2018), 13, 96-98 y María del Rosario Campuzano Sánchez: “Hacia una teoría del color en la obra de Cristóbal de Villalpando” (tesis de licenciatura, Ciudad de México: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2023).

4. Véase Ronda Kasl, “Cristóbal de Villalpando: invención y transfiguración”, en *Cristóbal de Villalpando. Pintor mexicano del barroco* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 27-40 y Elsaris Núñez Méndez, “Tras las pinceladas de Cristóbal de Villalpando en la Capilla del Ochavo, 1688-1689)”, en Andrade Campos, *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla*, 31-43.



i. Baltasar de Echave Rioja, *El Lavatorio*, 1681, óleo sobre tela, 195 × 245 cm, Templo de Santo Domingo de Guzmán, Izúcar de Matamoros, Puebla, México. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Eumelia Hernández, 2019.

una parte de su formación artística en el prestigioso taller de los Echave;⁵ la segunda es que son pocos los cuadros conservados hasta nuestros días que operan como citas directas a la tradición pictórica local, compartiendo la misma iconografía y materialidad, al tiempo de haber sido producidos en la misma esfera social de recepción.

5. Retomo una hipótesis que se planteó desde la publicación del catálogo razonado de la autoría de Gutiérrez Haces, Ángeles, Bargellini y Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. Incluyo la referencia puntual a la documentación encontrada en el Archivo del Sagrario Metropolitano que confirma la relación de compadrazgo de los dos pintores (ASM, *Libro de difuntos españoles*, 1671-1680, f. 338v).



2. Cristóbal de Villalpando, *El Lavatorio*, ca. 1683, óleo sobre tela, 194 × 251 cm, Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Puebla, México. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Eumelia Hernández, 2019.

Después del libro señoero de Abelardo Carrillo y Gariel sobre las técnicas de la pintura novohispana, las aportaciones sobre los procesos de creación artística de los talleres virreinales han sido limitadas debido en parte a la escasez de fuentes históricas.⁶ En realidad, las evidencias escritas sobre cómo los miembros de los obradores de pintura pensaban y resolvían los aspectos técnicos de su arte se reducen a menciones periféricas en testimonios jurídicos o argumentaciones teológicas. Por ello, para adentrarse en el entendimiento de la historia de la técnica de la pintura novohispana es útil volver directamente a los cuadros y problematizar las ideas sobre su tradición tecnológica y sus procesos creativos.⁷ En su mayoría,

6. Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).

7. Un ejemplo sería la opinión del artífice guipuzcoano Baltasar de Echave Orio (1558-1619), pronunciada en la Ciudad de México en 1619 sobre las partes de la “sagrada imaginería” y que

trabajos recientes se han orientado a la construcción de monografías sobre los modos de pintar de los artífices o al análisis de materiales puntuales, ya sea pigmentos, procesos o tipologías decorativas.⁸

Indagar cómo resolvió cada uno de estos dos maestros novohispanos su versión de *El Lavatorio* desde el punto de vista del ingenio, la habilidad práctica y

se discute en: Jaime Cuadriello, Elsa Arroyo, Sandra Zetina y Eumelia Hernández, *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano, de Baltasar de Echave Orio* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), 75-76. Asimismo, otra fuente capital para el entendimiento de la pintura del setecientos son los pareceres de los profesores del arte de la pintura convocados por Miguel Cabrera para revisar el texto resultado de la inspección de la *Virgen de Guadalupe: Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas Con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de Mexico....* (Ciudad de México: Imprenta del Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756).

8. A propósito de algunas aportaciones recientes sobre la técnica de pintores como Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714), Juan Correa (*ca.* 1645-1716), Manuel de Arellano (1622-1722), Miguel Cabrera (*ca.* 1715-1768) o José de Ibarra (1685-1756), véase Elsa Arroyo Lemus y Pablo F. Amador Marrero, “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa”, en Elisa Vargaslugo, Pedro Ángeles y Cecilia Gutiérrez, eds., *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 205-239; Elsa Arroyo Lemus, “Transparencias y fantasmagorías: la técnica de Cristóbal de Villalpando en *La transfiguración*”, en *Cristóbal de Villalpando. Pintor mexicano del barroco*; Mirta Insaurralde Caballero y María Castañeda-Delgado, “At the Core of the Workshop: Novel Aspects of the Use of Blue Smalt in Two Paintings by Cristóbal de Villalpando”, *Arts* 10, núm. 25 (2021): 1-18; Dorothy Mahon, Silvia A. Centeno y Louisa Smieska, “Cristóbal de Villalpando’s Adoration of the Magi: A Discussion of Artist Technique”, *Latin American and Latinx Visual Culture* I, núm. 2 (2019): 113-121; Mar Sáenz y Rocío Bruquetas, eds., *Ayate: cuadernos del Proyecto Cabrera II = Ayate: Notebooks of the Project Cabrera II* (Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica y Asociación de Amigos del Museo de América, 2024) y Rocío Bruquetas y Elsa Arroyo Lemus, *Miguel Cabrera. Las reglas del arte de un pintor novohispano*, cat. exh. (Madrid: Ministerio de Cultura-Museo de América, 2024). Además, en esta línea de investigación han sido relevantes los trabajos de tesis de estudiantes con formación en restauración y conservación como: Desirée Moreno Silva, “Entre pinceles y tompiates. Los materiales del pintor novohispano a partir de un documento de 1715: estudio de caso” (tesis de licenciatura, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2016); Mirta Asunción Insaurralde Caballero, “La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018) y Mariana Huguette Palomino Plaza, “Intención, afectos y colorido: la secuencia técnico-pictórica de José de Ibarra” (tesis de licenciatura, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2020).

la selección intencional de los materiales, ayuda a comprender mejor cómo lograron los artífices empatar su voluntad creadora con las demandas y los gustos de una clientela particular ligada al obispado de Puebla, al igual que a identificar características que definen la personalidad artística, la habilidad técnica y el capital creativo de cada uno.

En este artículo apuesto por el tema de la materialidad como eje para estructurar una explicación histórica sobre la producción de dos pinturas que están relacionadas por su iconografía y contexto de creación, pero que hasta ahora no han sido confrontadas desde sus principios de construcción y tecnología artística. El trabajo ha sido pensado desde el diálogo con textos recientes producidos en la intersección entre las humanidades y las ciencias en un campo que se ha denominado Technical Art History.⁹ En esta área del conocimiento, se indaga sobre los materiales, los métodos, las transformaciones y las variaciones de la materia, asimismo, se explica el arte como resultado de la experiencia del encuentro entre múltiples actores movidos por la voluntad de transformar el mundo material mediante sus prácticas artísticas. Este esfuerzo por trazar los “flujos del material” sigue de cerca la propuesta del antropólogo Tim Ingold, quien plantea centrar los aspectos tecnológicos y materiales de los artefactos del pasado como una fuente más de acceso al conocimiento.¹⁰ En este caso me inclino por esta fórmula de investigación multidisciplinar, en un intento más de aproximación al complejo contexto de la producción de las artes en el virreinato de la Nueva España.

9. Michael Yonan, “Technical Art History and the Art Historical Thing”, *Materia: Journal of Technical Art History* 1, núm. 1 (2021), <https://volume-1-issue-1.materiajournal.com/article-my/> (consultado el 18 de agosto de 2024). Sobre el origen de esta apuesta disciplinar, véase David Bomford, “Introduction”, en Erma Hermens, ed., *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research* (Baarn y Londres: Uitgeverij de Prom/Archetype, 1998), 9-12.

10. Con “seguir el material”, Tim Ingold invita a trazar la cadena de conexiones causales que nos llevan a comprender los diversos estados de activación y producción de respuestas sociales de las obras del pasado, fuentes primarias de información que se actualizan ante cada una de nuestras interacciones. Véase Tim Ingold, “The Textility of Making”, *Cambridge Journal of Economics*, núm. 34 (2010): 91-102.



3. Jan van der Straet (Johannes Stradanus), inventor, Phillips Galle, impresor, *El Lavatorio*, de la serie “Pasión, muerte y resurrección de Cristo”, placa 3, grabado, tinta sobre papel, 19.05 × 26.04 cm. Fotografía © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0

*Dos versiones de El Lavatorio:
selección e innovación a partir de un modelo compartido*

Recientemente, en un estudio sobre la identidad de la pintura poblana del siglo xvii, Alejandro Julián Andrade Campos analizó las escenas de *El Lavatorio* desde su composición e inventiva, e identificó el modelo grabado del que debieron abreviar.¹¹ En efecto, la estampa publicada hacia 1580 por el grabador neerlandés Philips Galle (1537-1612), a partir de un dibujo del flamenco Jan van der Straet (1507-1588), que a su vez retoma una larga tradición representativa que se extendió hasta tiempos de Alberto Durero, debió ser el punto de partida de estas dos imágenes interconectadas (fig. 3).

11. Andrade Campos, *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla*, 96-98.

Como era usual entre los artistas novohispanos, al hacer uso de la imagen grabada se hicieron ajustes al modelo original. El más evidente fue que, tanto Echave Rioja como Villalpando decidieron centrarse en el acto de lavar los pies, al colocar la escena en el primer plano, a diferencia del grabado que ubica la figura de Jesús de hinojos hacia la mitad derecha. Además, los artífices activos en Puebla simplificaron la imagen al dejar fuera todos los detalles accesorios y de vida cotidiana que vemos en la otra mitad del impreso. Pareciera que los pintores defendían la idea de que la tarea del cuadro era transmitir claramente el tema central, sin distracciones ni elementos complementarios. Asimismo, para cumplir de manera eficaz con su función retórica, destinada a mover al fiel a la devoción, los dos construyeron una lectura actualizada del testimonio bíblico mediante la suma de elementos figurativos pertenecientes a su propio tiempo. Así, los objetos de la cultura material que acompañan la escena como el aguamanil y la jarra de agua decorados con mascarones de grutesco y roleos, el cortinaje y, sobre todo, la vestimenta del joven paje que porta la antorcha, permiten imaginar el ambiente cotidiano en el contexto urbano de alguna ciudad novohispana. En el cuadro de Echave Rioja el joven lleva una camisa blanca de algodón debajo de un jubón verde oscuro con tiras en las mangas y remates dorados. En la versión de Villalpando vemos que el personaje fue plasmado con el mismo tipo de vestimenta. Lo más interesante de este motivo es que recurre a ciertas fórmulas compartidas que ya aparecen en otros cuadros de fechas anteriores. Por ejemplo, la misma solución aparece en la *Adoración de los pastores* de José Juárez (1616-ca. 1662) donde el infante y el protagonismo de sus gestos ordenados en clave claroscórica y teatral son el eje de la representación (fig. 4).¹²

Para problematizar el estatuto de los cuadros de Echave Rioja y Villalpando como posibles versiones a partir de un modelo compartido y poner en diálogo sus similitudes y sus diferencias me parece necesario volver a analizar sus esquemas de representación: composición, forma y color, incluidas sus notables diferencias en la construcción de su esquema lumínico.

Con las herramientas que posibilitan las radiografías y la imagen multiespectral mediante la cual podemos reunir imágenes de las pinturas en los rangos visible, ultravioleta e infrarrojo del espectro electromagnético, las soluciones plásticas de cada pintura, sus concomitancias y sus diferencias se vuelven más nítidas.

12. Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 144-150.



4. José Juárez, *Adoración de los pastores*, óleo sobre tela, Colección Museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Foto: Pedro Ángeles Jiménez, 2002.

Por ejemplo, al analizar a detalle la radiografía de la pintura de Echave Rioja se distinguen de manera perfecta las pinceladas que modelan el color de las encarnaciones de los personajes, compuestas por gruesas capas de blanco de plomo y algunos cambios de la composición, sobre todo en el área de la jarra y en el fondo (fig. 5).¹³

Al igual, la pretensión de innovación al crear una composición que desafiaría las convenciones del modelo impreso se hace evidente al observar las imágenes radiográficas en las cuales se constata que Echave Rioja corrigió la posición de la borla que baja desde el amarre del cortinaje. En una primera etapa ese elemento colgante estaba ubicado casi al centro del cuadro y justo detrás se veía el

13. Las imágenes radiográficas se obtuvieron con un panel digital VIDISCO Flash x PRO® para lo cual se utilizó un generador de rayos X PXM-40BT Poskom® con parámetros de 48 kV y 50 mAs. La irradiación se hizo a una distancia fija entre el detector y el cuadro de 4.65 m. Se hicieron 77 tomas que armó de manera digital Eumelia Hernández con el software Adobe Photoshop®.



5. Baltasar de Echave Rioja, *El Lavatorio*, 1681. Radiografía: Oscar de Lucio y Miguel Pérez, Instituto de Física, UNAM.

muro que delimita el espacio de la habitación. Además, con esta línea el artifice insinuaba el arranque del abocinamiento de un pasillo abovedado, lo que le permitía transmitir la idea de que existe un corredor que conduce hacia el interior de la casa.

Ahí, en el último plano, Echave Rioja plasmó los diversos elementos arquitectónicos que ayudan a generar la sensación de profundidad en la escena. El espacio se construyó en esvaje, mediante la moldura de un plinto con la que se traza una fuerte diagonal que arranca desde la esquina superior derecha hacia un punto focal ubicado justamente sobre la flama de la enorme tea que sostiene el joven paje y que ilumina todo el interior. También las líneas de las teselas del piso de mármol confluyen en ese mismo punto de fuga. Me parece que este modo de articular la composición opera como una evidencia de las preocupaciones de Echave Rioja por crear sus imágenes de acuerdo con las reglas de la perspectiva

matemática. De hecho, considero innovadora esta solución espacial de ordenar sus figuras en correspondencia directa con la ubicación y el manejo de la luz artificial que estructura el simbolismo de la historia narrada ya que, para la historia de la pintura novohispana, hacer coincidir el punto de fuga con la fuente de luz fue una práctica artística más tardía, como lo vemos en obras del pincel de Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734).

Asumo que la construcción de la ventana visual por medio de la perspectiva fue un tema central para Echave Rioja. Los testeros de la sacristía de la catedral de Puebla que contrató en 1675 y el luneto de su pincel, que todavía se conserva en la capilla de San Pedro en la Catedral de México (*ca.* 1678), habían sido retos capitales para resolver historias sagradas monumentales organizadas también mediante la inclusión de formas arquitectónicas. De igual manera, el interés por reforzar el esquema de organización de las figuras dándole un sentido teatral y exagerado gracias al protagonismo de la fuente de luz fue un rasgo distintivo de la producción echaviana desde sus piezas más tempranas. Baste recordar *El entierro de Cristo*, firmado en 1665, que destaca en la historiografía del arte virreinal por su logro en el manejo del claroscuro, y por la excepcional expresividad que se consigue cuando la radiación de energía de un enorme cirio ardiente golpea los cuerpos de los personajes reunidos en el sepulcro (fig. 6).¹⁴

Por otro lado, y en lo que compete al ejercicio del dibujo, por medio de la reflectografía infrarroja se detectaron las líneas generales de la composición, aplicadas con un medio líquido, lo mismo que los rasgos faciales de los personajes, trazados de manera segura mediante pinceladas curvas. Ya durante el proceso de aplicación del color, el artista también improvisó al ajustar algunos contornos y dejar fuera figuras que desajustaban la simetría de los dos grupos de personajes que conforman la historia, como se aprecia en el detalle del rostro del apóstol que en el dibujo preparatorio asomaba detrás de Jesús, pero que finalmente quedó fundido entre las pinceladas del resplandor que irradia su cabeza (figs. 7a y b).¹⁵

14. Rogelio Ruiz Gomar, “El entierro de Cristo”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, t. II (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 312-319.

15. En este proyecto se empleó un equipo de reflectografía infrarroja con detector InGaAs Xeva 640 de la marca Xenics®. La captura de imagen se hizo mediante el software propietario Xeneth y los reflectogramas resultantes los editó Eumelia Hernández con el programa Adobe Photoshop® para el armado de los mosaicos.



6. Baltasar de Echave Rioja, *El entierro de Cristo*, 1665, óleo sobre tela, 279 × 254,5 cm, Colección Museo Nacional de Arte.



7. Baltasar de Echave y Rioja, *El Lavatorio*, detalle. Detrás de la cabeza de Jesús se perciben las líneas del dibujo preparatorio de un personaje que fue omitido en la composición final, a) detalle bajo luz visible; b) reflectograma infrarrojo. Fotos: Eumelia Hernández, 2019.

En contraste, Cristóbal de Villalpando decidió situar el pasaje bíblico en un espacio que se proyecta hacia el frente, hacia el espectador, y eliminar así cualquier indicio sobre la profundidad del espacio, lo cual queda claro al descubrir en la radiografía otra moldura que corta en horizontal el tercio superior del formato, sugiriendo que el fondo es plano. No se ve nada más allá del muro. Aunque hoy este detalle es imperceptible a simple vista debido al oscurecimiento de la película pictórica por el paso del tiempo, en su origen debió contribuir al sentido de immediatez del relato, lo mismo que el gesto de la mano izquierda de Cristo con su redonda y exagerada palma dirigida hacia quien mira (fig. 8).

Me parece que es en el tratamiento de la luz donde radica la principal diferencia entre la obra de Villalpando y la de Echave Rioja. El primero resolvió el problema de la representación del espacio con más confianza en el protagonismo de la luz y su capacidad comunicativa. Si debía traducir en imagen una parte de la historia del Evangelio de san Juan (13: 6-II), fue el énfasis en el efecto de la luz donde el pintor nos indica que de manera forzosa es a partir de ahí desde donde debemos entender el sentido del testimonio bíblico. Por eso, es importante recordar cuál es el pasaje exacto al que hacen referencia los cuadros, se trata del momento en que Jesús interrumpió la cena con sus discípulos para darles una enseñanza de humildad y amor al prójimo implícita en el acto del Lavatorio de pies: “Luego puso agua en un lebrillo, y comenzó a lavar los pies de los discípulos y enjuagarlos con la toalla con que estaba ceñido. Entonces vino a



8. Cristóbal de Villalpando, *El Lavatorio*, ca. 1683. Radiografía: Oscar de Lucio y Miguel Pérez, Instituto de Física, UNAM.

Simón Pedro; y Pedro le dijo: Señor, ¿tú me lavas los pies? Respondió Jesús y le dijo: lo que yo hago, tú no lo comprendes ahora; mas lo entenderás después".¹⁶

Tanto en el impreso de Philips Galle como en la versión de Villalpando, el apóstol se lleva la mano hacia la frente, incapaz de asimilar las enseñanzas de su maestro; su mente está obnubilada y de ahí que una sombra le cubra los ojos. El pintor decidió reproducir la efectiva invención visual del modelo grabado, pues obligaba al espectador a prestar atención al acto de ver y entender. Confiado en la capacidad comunicativa de la luz y el color, lo mismo que en su extraordinaria habilidad con el pincel, Villalpando construyó una estructura visual más creativa y eficaz para describir la acción debido a que plasmó áreas con alto contraste para proyectar la sombra de la mano sobre los ojos de Simón Pedro.

16. San Juan [13: 5-17], Biblia Reina Valera, 1960, <https://www.bible.com/es/bible/149/JHN.13.5-17> (consultado el 18 de agosto de 2024).

Por el contrario, Echave Rioja descartó reproducir el elocuente gesto inventado por Stradanus. Al alejarse de la composición original apostaba por imponer a su pintura un sentido didáctico y de devoción, conseguido al personificar de manera individualizada a cada uno de los apóstoles, con lo cual tradujo en imágenes su carácter y el papel que tuvieron en la historia bíblica.

A partir de este análisis comparativo, mi argumento es que Villalpando experimentó con la potencialidad creativa propiciada por el encuentro de los dos modelos: tanto el impreso de Galle como la versión echaviana. El marcado énfasis entre el resplandor que ha enceguecido a Pedro y la idea de verdad ilustran de forma activa el andamiaje intelectual del arte de la pintura al que pertenecían ambos artistas novohispanos. Pero mientras Echave Rioja decidió confiar en el dramatismo y la teatralidad de la propia escena, Villalpando añadió un componente más original dirigido a orientar la voluntad del espectador y que descansa en un lenguaje gestual bien codificado en la pintura de su época: la verdad como motivo.¹⁷

Según los evangelios canónicos, la Última Cena y el Lavatorio de los pies ocuparon el Jueves Santo, a partir de lo cual se desencadenaron los eventos de la Pasión. La tradición representativa del Lavatorio pone a Judas en un extremo del cuadro, en un lugar desde el que opera como introductor a la escena o interlocutor directo con la persona que mira. Se le ve apretando fuertemente con la mano la bolsa con las treinta monedas, signo inequívoco de su traición, pero las soluciones que cada artífice imprimió en su obra son importantes. Villalpando se inclinó por representar al traidor como un hombre fatuo, con la mirada perdida y la cara enrojecida. Echave Rioja por su parte, decidió plasmar un tipo enjuto, de apariencia ruin y sombría, que nos interpela con su mirada. Su figura parece traducir el texto de los evangelios cuando dice que el demonio entró en Judas justo cuando Jesús le dio el pan como premonición de la traición que iba a cometer (Juan 13:2, 26-27).

En este sentido, considero que las figuras plasmadas por Echave Rioja son más naturalistas y las de Villalpando más genéricas. Los apóstoles de Echave parecen haberse trazado con apego a las distintas fisonomías correspondientes a su edad y jerarquía, lo cual produce un amplio catálogo de soluciones verosímiles: de las pieles arrugadas de los ancianos a la tez suave de Juan, y pasando por las

17. Sobre el problema de la representación de las verdades fundamentales en la pintura religiosa de los Siglos de Oro, véase Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons, 2017), 21-56.

figuras fantasmagóricas que apenas se asoman desde el segundo plano. También la atmósfera de la escena plasmada mediante tonalidades rojizas en concordancia con la calidez que provoca la luz del hachón de cera genera un espacio mucho más commovedor y verosímil.

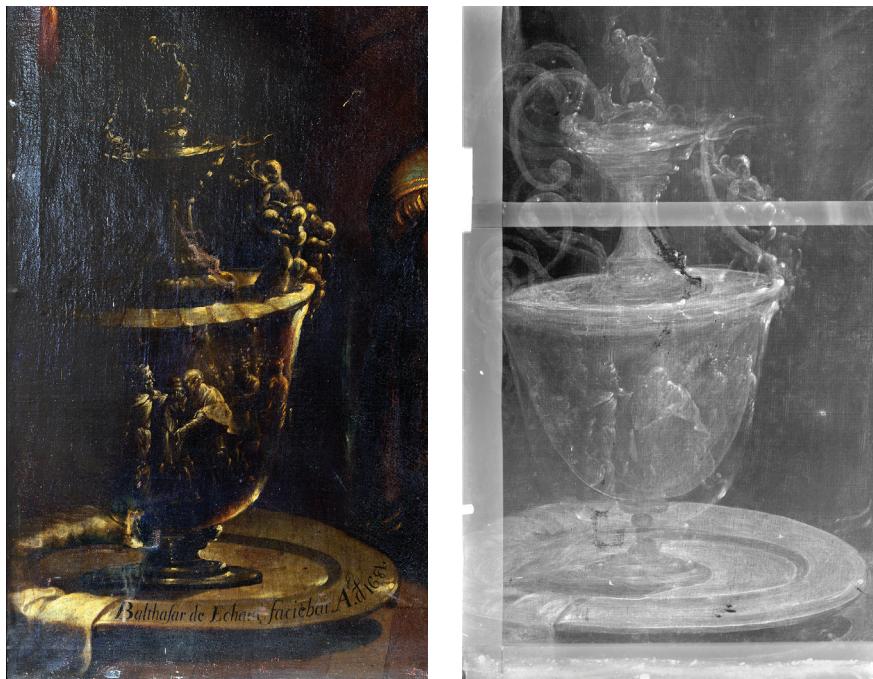
Y aunque las reverberaciones de luz rojiza que parecen golpear la superficie del cántaro y los rostros del grupo de apóstoles detrás de Cristo son soluciones compartidas en ambas versiones, el componente de realismo en la imagen de Echave Rioja debió tener un mayor alcance entre sus comitentes. Para comprender sus estrategias de representación en la cultura visual de ese momento, es útil imaginar la función eucarística de *El Lavatorio* dentro de la capilla del sagrario en el templo de Izúcar de Matamoros, donde, como se dijo al principio del texto, compartía espacio con la *Santa Cena*. Los detalles iconográficos ahí plasmados debieron ser como secretos a voces entre los religiosos del templo y el obrador de Echave Rioja, es decir, figuras destinadas a ser leídas exclusivamente por personas doctas en los textos bíblicos y en el contexto de su labor pastoral.¹⁸

Prueba de lo que acabo de mencionar es el sutil apunte complementario que Echave Rioja incluyó sobre el cuerpo de la elegante jarra de plata que vemos a la izquierda de la composición. Mediante los estudios radiográficos fue posible reconocer con detalle una escena del pasaje del Libro del Génesis (14:1-24) relativo al momento en que Abraham, al regresar del combate, se encuentra con Melquisedec, rey de Salem, quien bendiciéndolo le ofreció el pan y el vino. Las figuras en relieve subrayan una vez más el sentido de la sagrada comunión de los fieles con la expiación de Jesucristo. Y para que no quedara duda de sus implicaciones teológicas como verificación de la fe cristiana, en el remate de la tapa se añadió un relieve escultórico con la representación del sacrificio de Isaac (fig. 9).¹⁹

Echave Rioja decidió firmar su pintura sobre el borde exterior de la charola de plata sobre la que descansa la jarra de vino, justo debajo de los detalles

18. Sobre la función eucarística de las imágenes en Izúcar de Matamoros, véase el comentario de Rogelio Ruiz Gomar, “Villalpando. Retazos de vida y actuación en Puebla”, en Andrade Campos, *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla*, 13.

19. Considero que la composición de este detalle, ubicado en los márgenes de la pintura, remite a los diseños de Rubens para el monasterio de las Descalzas en Madrid, un modelo pictórico que había tenido gran alcance en el imaginario local a partir de la circulación de sus versiones impresas. Para comprender la lógica del encuentro entre las composiciones de Rubens y el andamiaje intelectual de los pintores novohispanos, véase Aaron M. Hyman, *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2021).



9. Radiografía del detalle de *El Lavatorio*, de Echave Rioja, con el apunte simbólico en el cuerpo de la jarra de plata integró todo un programa eucarístico. La firma del pintor está en el borde de la charola. Foto: Eumelia Hernández, 2019. Radiografía: Oscar de Lucio y Miguel Pérez, Instituto de Física, UNAM.

simbólicos que dan sentido a la escena narrativa: *Baltasar de Echave Faciebat año de 1681*. No es extraño que haya firmado debajo de esas figuras enroscadas con relieves brillantes, pues es ahí donde la inteligencia del artífice recalca el énfasis existente entre los efectos plásticos y lumínicos de una pintura de sentido eucarístico, síntesis de su funcionalidad y simbolismo.

La renovación del gremio de pintores

El año 1681, cuando Echave Rioja firmó sus cuadros para el templo de los dominicos de Izúcar de Matamoros, coincide con un momento clave en la historia de la pintura novohispana. Ese mismo año, los pintores Antonio Rodríguez

(1636-1691) y José Rodríguez Carnero (1649-1725), como representantes de su gremio, comenzaron las gestiones para promover la actualización de las Ordenanzas.²⁰ Había que desempolvar la vieja reglamentación de 1557 para establecer una producción regulada del arte pictórico en la administración de las ciudades de Puebla y México.²¹

A partir de los trabajos de Paula Mues sobre la defensa de la nobleza del arte de la pintura entre los artífices novohispanos, sabemos que la reforma gremial de la década de 1680 orilló a sus integrantes a construir un proyecto de larga data destinado a reunir evidencias teóricas y normativas para revalorizar no sólo la actividad artística, sino para consolidar las expectativas de ascenso social por parte de los maestros agremiados. En este contexto, los pintores se vieron obligados a revisar de manera crítica la función y los fundamentos de una práctica básicamente artesanal.²²

Fue entonces cuando comenzaron a levantarse opiniones inclinadas a explicar la naturaleza “ilustre” del arte de la pintura como una combinación de conocimientos y habilidades que garantizaban la mejor calidad de las obras y aseguraban la fiabilidad de sus contenidos. Este proceso de definiciones y de defensa de los ideales profesionales debió promover la aparición de debates sustantivos sobre las prácticas de crear y la conceptualización del arte pictórico. Las nuevas Ordenanzas, finalmente aceptadas en 1686, mencionan que había disgustos entre los maestros de la pintura. Debió ser fácil en el momento disentir sobre el conocimiento práctico y el teórico cognitivo que debía regir el oficio: cómo, por qué y para qué hacer imágenes.

Las condiciones de la reestructuración gremial de la década de 1680 fueron propicias para apuntalar un nuevo régimen teórico cuyos testimonios permiten conocer los principales derroteros del grupo entre los cuales resultaba capital la

20. Retomo esta información de Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 51 (1983): 28, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51.1167>.

21. Tanto las Ordenanzas de 1557 como las de 1686 las publicó Juan Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España: compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la muy insigne y muy Leal e Imperial Ciudad de México* (Ciudad de México: Secretaría de Gobernación/Dirección de Talleres Gráficos, 1920). Las mismas fueron comentadas más tarde en: Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1965), 220-22.

22. Paula Mues, “La formación del pintor y el concepto de pintura en la Nueva España”, en *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008), 171-238.

emancipación del aspecto intelectual del arte con respecto a su dimensión de oficio manual, afiliándose con ello al modelo hilomórfico que extiende sus raíces en el pensamiento aristotélico y que supone que la materia es pasiva y hace sólo lo que la mente quiere.²³ Según esta pretensión de la supremacía de las ideas sobre el trabajo manual, en los textos de la época se proscribió cualquier información relativa al proceso creativo, al papel de los materiales o al componente corporal implícito en las transformaciones de la materia para crear artefactos o sistemas de imágenes cargadas de significado.²⁴

Pero en las Ordenanzas esta conceptualización de la pintura como un oficio intelectual terminó por situar también la esencia del ejercicio práctico del arte como un conjunto de conocimientos que requerían traducirse en su dimensión práctica: la perfecta aplicación de los aparejos, la corrección del dibujo, la variedad del color y la razón de la proporción, así como la decencia y el decoro cuando se trataba de temas religiosos. Aunque no quedaron testimonios documentales, es posible imaginar que la publicación de una nueva normatividad para el gremio de pintores trajera consigo preguntas sobre los estándares de calidad de las imágenes, y sobre las habilidades y las capacidades de producción de los obradores para lograr la pretendida perfección del arte. Había que conocer y dominar los materiales, las herramientas y sus potenciales comunicativos; había que saber comunicar las ideas de una manera decorosa, devota y según las reglas de la naturaleza.

En 1686, el virrey Tomás de la Cerda y Aragón aprobó las nuevas Ordenanzas de pintura nombrando veedor y máxima autoridad del gremio a Cristóbal de Villalpando. Para ese momento, el artífice ya había destacado como pintor de cámara del arzobispado de México y de Puebla; ya había demostrado su capacidad de inventiva para la composición de historias monumentales al pincel haciendo uso de conocimientos relativos al diseño arquitectónico, a la perspectiva y a los diferentes géneros técnicos que requería la pintura.²⁵

23. Ingold, "The Textility of Making", 92.

24. En el contexto de la pintura poblana, es elocuente la apreciación de personajes como Pedro de Benavides, quien, en 1655, sostenía que: "para que la pintura se considere arte liberal, que estar fundada con actos interiores a la razón del sentimiento y gracia del entendimiento donde se forma el concepto no es materia, ni cuerpo, ni accidente de ninguna sustancia, sino una forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento", testimonio publicado por Mues, *La libertad del pincel*, 210.

25. Vale la pena recordar en este punto que Cristóbal de Villalpando presentó en 1684 la traza en papel para hacer la pintura con el tema de la Iglesia Militante y Triunfante para la Catedral de

El papel de Cristóbal de Villalpando como censor para velar por la correcta observancia de los estatutos y las reglas de su oficio resulta interesante como puente para reconocer su práctica artística en el marco de la promulgación de las Ordenanzas. Cabría preguntar: ¿cómo debería hacerse una pintura en el contexto de la reforma del gremio en la década de 1680? ¿Cómo ayudó la consolidación de un estándar de calidad en la producción de las imágenes a la proyección social de un pintor como Villalpando? Sobre esto último, considero que las dos versiones de *El Lavatorio* pueden ser un punto de partida fecundo para comprender los marcos de conocimiento que estructuraban la producción artística de los talleres novohispanos del momento. Para ello, resulta indispensable profundizar en los aspectos técnicos de los cuadros, develar sus estrategias pictóricas y los principios que rigen el “saber hacer” según una tradición heredada.

El ejercicio de la pintura: soportes y preparaciones

Los maestros novohispanos, concededores de las reglas que organizaban la práctica de la pintura, sabían que ésta debía comenzar con altos estándares de calidad desde la construcción de los soportes. Para el caso de la pintura sobre lienzo quedó establecido, desde las Ordenanzas de pintores de la Ciudad de México de 1557, que las telas destinadas a la pintura de caballete debían ser lienzos nuevos.

Tanto *El Lavatorio* de Echave Rioja como el de Villalpando están pintados sobre lienzos nuevos de lino. Ambos dispusieron sus composiciones de manera horizontal, y siguieron de cerca el modelo impreso. Emplearon un lienzo compuesto a partir de dos fragmentos de tela de 110 cm de ancho cosidos por el método “punto por cima” según referencias consignadas en la tratadística española.²⁶ Dichas costuras se aplanaban con un martillo, luego se recubrían con

Méjico recibiendo la opinión favorable de los maestros de su oficio. Aunque no se conserva ese dibujo, la sola mención constituye uno de los testimonios más claros sobre cómo se daba el visto bueno a los contratos de pintura y el proceso legal detrás de su patrocinio. Véase Gutiérrez Haces, Ángeles, Bargellini y Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, 74-75.

26. Me refiero al tratado de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica, t. II, Práctica de la pintura* (Madrid: por la viuda de Juan García Infançon, vendese en casa de Francisco Laso, 1724). Aunque fue publicado tiempo después que los cuadros que aquí se estudian, recoge de manera puntual la manera en que se preparaban las telas de la pintura al óleo. Sobre las costuras dice: “para que después de estirado el lienzo, quede la costura lo más disimulada que sea posible. Y así, que aunque el punto que llaman de sábana es bueno; todavía



10. Cristóbal de Villalpando, *El Lavatorio*, estudio bajo luz ultravioleta, el cual permite observar la línea de la costura debido a la alta absorción de los materiales usados en los resanes y repintes de restauraciones previas. Para inducir el fenómeno de fluorescencia se emplearon lámparas uvp Handheld en onda corta (258 nm). Foto: Eumelia Hernández, 2019.

tiras de papel de algodón para evitar que se marcaran en la superficie, y lograban así un plano continuo que alcanzaba dos metros de alto.²⁷ Llama la atención la ubicación precisa de la línea de unión de las telas dentro de la composición de la escena, pues en el cuadro de Echave Rioja la costura corta de manera burda el rostro de Cristo y de Judas. En cambio, Villalpando se aseguró de que la cicatriz formada por la costura del textil se ubicara justo debajo del hombro de Jesús, dejando intactas las cabezas del grupo (fig. 10).

es mejor y menos detenido el punto por cima, con hilo sencillo, fuerte y, delgado, porque no haga bulto”, cap. III, 31.

27. Las tiras de papel sobre las costuras tienen un grosor de dos centímetros de ancho y en el cuadro de Villalpando se trata de un papel reutilizado, pues se detectaron algunos trazos realizados con plumilla y tinta ferrogálica en una de las secciones de la tira.

El uso de las tiras de papel de trapos sobre las costuras es una práctica que se ha identificado también en la obra de otros artífices locales contemporáneos como Juan Correa (1646-1716), al constituirse casi como una marca característica de la pintura novohispana.²⁸ Estudios recientes sobre las tipologías de los soportes textiles empleados en la pintura española de la segunda mitad del siglo xvii mencionan que este procedimiento para disimular los zurcidos y favorecer la conservación del soporte fue poco frecuente, al encontrarse sólo en obras producidas por los pintores activos en la corte madrileña durante el reinado de Carlos II, de 1665 a 1700. Las tiras de papel o de tela delgada se han identificado en cuadros de Claudio Coello (1642-1693) y Juan Carreño de Miranda (1614-1685) e incluso en las obras que hizo el napolitano Luca Giordano (1634-1705) durante su trayectoria como pintor del monarca español entre 1692 y 1702.²⁹ Otras referencias puntuales aluden a su empleo esporádico en pinturas sevillanas y vallisoletanas y es posible que haya sido una práctica aprendida por artífices formados en las prácticas de los talleres de Madrid.³⁰

Una vez tensado el soporte sobre el bastidor definitivo o provisional, los artesanos empezaban a aparejar las telas, procedimiento fundamental para garantizar una larga vida útil a los cuadros. En la Nueva España, el uso de las imprimaciones rojizas compuestas por tierras arcillosas de óxidos de hierro y diversas cargas minerales comenzó en el paso del siglo xvi al xvii como se ha observado en los cuadros del taller de Baltasar de Echave Orio (1558-1619) y su hijo Baltasar de Echave Ibía (*ca.* 1583-1644).³¹

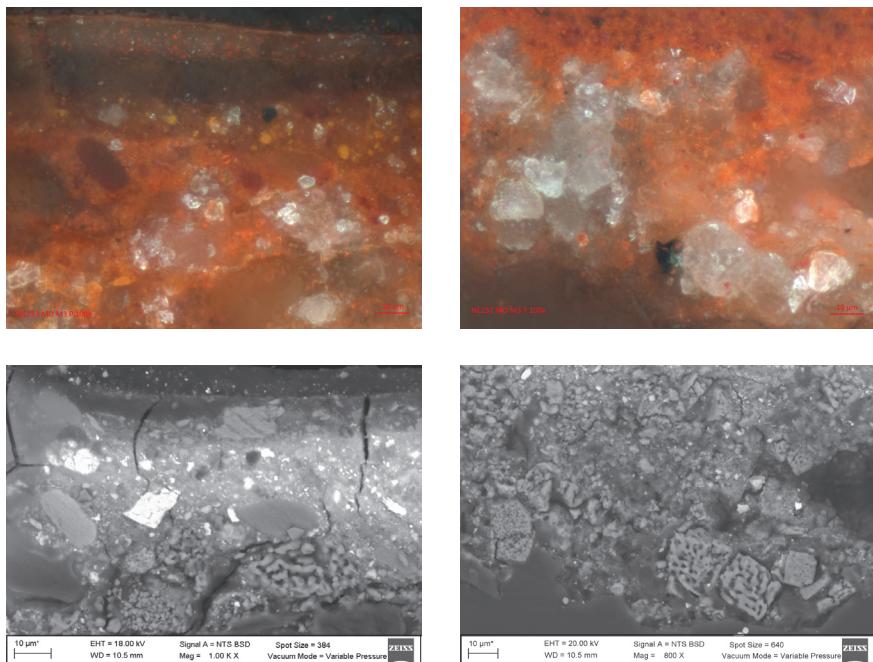
El aparejo de *Los Lavatorios* de Cristóbal de Villalpando y de Baltasar de Echave Rioja está compuesto por dos estratos bien diferenciados: el primero opera como una capa de sellado capaz de alisar la superficie y que impide la impregnación diferencial del medio oleoso hacia las fibras de la tela; el segundo sirve como un fondo de color con propiedades compatibles con el aglutinante

28. Arroyo Lemus y Amador Marrero, “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa”, 220.

29. Laura Alba Carcelén, “Los soportes textiles utilizados por los pintores españoles a lo largo del siglo xvii: contexto histórico y estudio técnico a través de la radiografía” (tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015), 277-279.

30. Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 235, n. 90.

31. Elsa Arroyo, Manuel Espinosa, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, núm. 100 (2012), 105-106, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2012.100.2328>.



A

B

11. Micrografías de las secciones transversales de dos muestras de *Los Lavatorios*, a) Cristóbal de Villalpando; b) Baltasar de Echave Rioja. Arriba las imágenes de microscopía óptica bajo luz visible (100x) permiten observar que la imprimación de tierra roja se extiende sobre un estrato de color blanco grisáceo compuesto por ceniza lavada. Abajo, las imágenes de retrodispersados (1000x y 800x) muestran la morfología típica de las partículas de calcita pseudomorfa de cristales romboidales con textura esquelética y porosa. Estudio de microscopía óptica y electrónica: Elsa Arroyo, 2024.

presente en las capas pictóricas. Tras el estudio científico de las muestras en sección transversal se identificó que la primera capa de sellado de ambas versiones está conformada por ceniza lavada (figs. 11a y b).³²

32. En este proyecto la identificación de los pseudomorfos de calcita que componen la ceniza lavada se realizó por medio de microscopía electrónica de barrido con microsonda de análisis químico (MEB-EDX). En la composición química de la ceniza se encontraron los siguientes elementos (% en peso al promediar el contenido elemental de diez partículas en un área de 10 a 30 micras): C 41.04%, O 36.75%, Na 0.19%, Mg 0.19%, Al 0.25%, Si 0.87%, P 0.3%, S 0.48%, K 0.35%, Ca 19.81% y Fe 1.31%.

La identificación físico-química de la ceniza lavada se posibilita al observar la morfología de los pseudomorfos de calcita en las imágenes de electrones retro-dispersados cuyas formas prismáticas, generalmente rombohédricas, con textura porosa y esquelética y un tamaño de entre 10 y 30 micras son características de este material.³³

Estas capas preparatorias de ceniza lavada fueron descritas como “cernada” por los tratadistas españoles de pintura de los siglos XVII y XVIII como Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, 1649) y Antonio Palomino (*El museo pictórico y escala óptica*, t. 2, 1724). Como ha sido señalado en la literatura reciente, su empleo en la pintura revela un procedimiento típico de aprovechamiento de los materiales donde la ceniza residual recolectada después de la producción de la lejía se reutilizaba para formar estas pastas destinadas a sellar las telas, en mezcla con cola animal o engrudo como aglutinante.³⁴

La cernada se ha identificado en las obras de pintores activos en Madrid a partir de la segunda década del siglo XVII, especialmente en cuadros de Diego Velázquez (1599-1660), de quien también se sabe que recurrió al mismo procedimiento de sellado de sus telas durante su formación en Roma.³⁵ Posteriormente, estas capas de ceniza lavada se han documentado en los estratos preparatorios de obras salidas de obradores ubicados en diversos territorios americanos, pertenecientes a la Monarquía Hispánica durante la época moderna temprana, entre

33. Federico Carò, Silvia A. Centeno y Dorothy Mahon, “Painting with Recycled Materials: On the Morphology of Calcite Pseudomorphs as Evidence of the Use of Wood Ash Residues in Baroque Paintings”, *Heritage Science*, núm. (2018): I-II.

34. Aunque aún hace falta rastrear cómo y cuándo ocurrió exactamente la exportación de este procedimiento de preparación de las telas hacia los obradores novohispanos, los trabajos pioneros del departamento científico del Museo del Prado ayudaron a situar el origen de esta práctica en cuadros españoles desde la década de 1620: Maite Jover de Celis y María Dolores Gayo, “This They Use in Madrid: The Ground Layer in Paintings on Canvas in 17th Century Madrid”, en Hélène Dubois, Joyce H. Townsend, Jilleen Nadolny, Sigrid-Eyb-Green, Stefanos Kroustallis y Sylvie Neven, eds., *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation* (Londres: Archetype, 2014), 40-46; María Dolores Gayo García y Maite Jover de Celis, “Preparación de los lienzos: aparejos e imprimaciones en la pintura española del siglo XVII”, en *La ciencia y el arte VII. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018), 138-148.

35. Silvia A. Centeno, Dorothy Mahon, Federico Carò y José Luis Lazarte Luna, “New Light on the Use of Ash in the Ground Preparations of Baroque Paintings from Spain, North and South America”, en Anne Haack Christensen, Angela Jager y Joyce H. Townsend, eds., *Ground Layers in European Painting 1550-1750* (Londres: Archetype, 2020), 22.

ellos, obras de Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, José Sánchez, Manuel de Arellano, Miguel Cabrera, así como en cuadros peruanos del siglo XVII.³⁶

Hoy día es imposible afirmar cuándo comenzaron a aparecer los aparejos de ceniza en el arte novohispano. Sería necesario contar con más estudios físico-químicos de las preparaciones presentes en obras de la primera mitad del siglo XVII para poder rastrear el comienzo de esta práctica en la Nueva España. Pero vale la pena hacer notar que esta información permitiría profundizar en los procesos formativos dentro de los talleres asentados en las diferentes ciudades virreinales, así como en sus preferencias intencionales por ciertos materiales.

Hasta ahora, tanto la evidencia del uso de tiras de papel sobre las costuras como la presencia de ceniza en las preparaciones de los lienzos permite ligar las prácticas de los talleres novohispanos a la “cocina” de la pintura producida en el ambiente de la corte madrileña a partir de la década de 1620. En este sentido, me parece importante señalar que el estudio científico de los programas pictóricos de artistas formados en Madrid y que luego se trasladaron a la Nueva España resultaría clave para comprender el encuentro de las tecnologías artísticas entre España y la Nueva España. Tal es el caso del aragonés Pedro García Ferrer (1583-1660), quien se formó artísticamente tanto en Valencia como en Madrid antes de trasladarse a la ciudad de Puebla de los Ángeles hacia mediados del siglo XVII.³⁷ Su obra dejó una impronta notable para la conformación del capital visual y material de la pintura novohispana.

Las estrategias del colorido

En la pintura de la segunda mitad del siglo XVII ya estaba normalizado un esquema de modelado del color que se caracteriza por la construcción de los planos lumínicos a partir de fondos de matices rojo oscuro que se van superponiendo

36. Las referencias a los pseudomorfos de calcita, presentes en las preparaciones de la pintura producida en los virreinatos americanos, aparecen en las publicaciones y tesis mencionadas en la n. 3, además del artículo de Centeno, Mahon, Carò y Lazarte Luna, “New Light on the Use of Ash in the Ground Preparations of Baroque Paintings from Spain, North and South America”.

37. Un libro fundamental sobre la vida y obra de este pintor es: Montserrat Galí Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España* (Teruel: Ayuntamiento de Alcorista, 1996). Asimismo, un artículo previo con datos sobre la biografía del pintor es: Paula Revenga Domínguez, “Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, núm. 61 (1995): 395-404.

hasta alcanzar las altas luces en los detalles finales.³⁸ Cuando se comparan las estrategias de construcción del colorido entre *Los lavatorios* de Villalpando y de Echave Rioja saltan a la vista ciertas similitudes, pero también importantes diferencias que obligan a preguntarse: ¿hasta qué punto es posible situar la pertenencia de los cuadros a una tradición pictórica compartida? ¿Qué nos dicen los materiales sobre la posible formación de Villalpando en el taller de Echave Rioja?

Para aproximarse a las maneras de pintar de ambos artistas es indispensable poner en diálogo el análisis de la compleja estratigrafía de sus cuadros, así como de la paleta de pigmentos empleados con los efectos plásticos que distinguen la forma de trabajar de cada uno. En principio, al comparar los fondos de color es posible notar diferencias en el grosor de las capas. El espesor de la imprimación en la obra de Baltasar de Echave Rioja es muy grueso —de hasta 200 micras—, lo que se traduce en una superficie más lisa que suaviza la textura del lienzo, pero también la vuelve menos flexible. Eso, aunado a las condiciones ambientales y a los traslados o manipulaciones que ha sufrido la pintura a lo largo del tiempo, ha hecho que la superficie pictórica esté totalmente craquelada y con abundantes faltantes. Por su parte, la imprimación roja en el cuadro de Villalpando es más delgada, de 70 micras como máximo, y en muchas zonas de la composición se aprovechó como parte del colorido de la escena, quizás por su tonalidad más anaranjada y brillante, resultado de la inclusión de pigmentos como el bermellón y la laca orgánica roja en su composición. Parece que el artista buscó de forma intencional que la textura de la tela contribuyera en el aspecto final de algunas sombras y contornos de las figuras, como se observa en el rostro del joven que porta la vela (fig. 12).

Asimismo, la caracterización material de las capas de color permitió confirmar las diferencias que hay entre los artistas en cuanto al manejo de la pintura. Ambos explotaban a su modo las propiedades físicas del óleo: viscosidad, cuerpo, transparencia y brillo, por eso las texturas, empastes o veladuras que vemos en superficie son consecuencia de haber seguido lógicas muy diferentes en el uso de los materiales. No son iguales el número de capas que usaron para hacer los paños o los detalles de las figuras, ni tampoco la consistencia del medio o la calidad de los pigmentos empleados.

38. Considero que desde las obras producidas por el obrador del sevillano Sebastián de Arteaga en la Ciudad de México se afianzó este modo de trabajar el colorido que resulta característico de la pintura novohispana a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Sobre la historia y la técnica del artífice, véase Elsa Arroyo, “Sebastián de Arteaga y la construcción de un lenguaje pictórico en contexto”, <https://www.sebastianardearteaga.esteticas.unam.mx/> (consultado el 5 de abril de 2025).



12. En las secciones transversales se indica con líneas amarillas la distribución de las imprimaciones rojas dentro de la estratigrafía de las pinturas. Arriba izquierda, el cuadro de Echave Rioja alcanza 200 micras. Abajo, la imprimación de Villalpando es mucho más delgada con un espesor máximo de 70 micras. Microscopía óptica de polarización, 20x: Elsa Arroyo, 2024. A la derecha, la macrofotografía permite ver que la textura de la tela participa de las sombras y contornos alrededor de la cabeza del niño, Cristóbal de Villapando, detalle de *El Lavatorio*.

Cristóbal de Villalpando trabajó el colorido a una velocidad mayor que Echave Rioja. Sus fondos de color se consiguen mediante pinceladas con mucho cuerpo que se mezclan directamente sobre el lienzo. Los tonos saturados se combinan con tintas más diluidas para componer las sombras y con pinceladas más espesas y cargadas de blanco de plomo en las luces. Por ello, en las secciones transversales de la versión de Villalpando se ve un máximo de tres capas extendidas de manera sucesiva para conseguir un color, y entre ellas no hay frentes de secado evidentes. Por el contrario, Echave Rioja desarrolló un método de superposición de hasta cinco capas de color mezcladas en paleta. Entre las pinceladas superficiales y los tonos base se ven frentes de secado que indican que las tintas

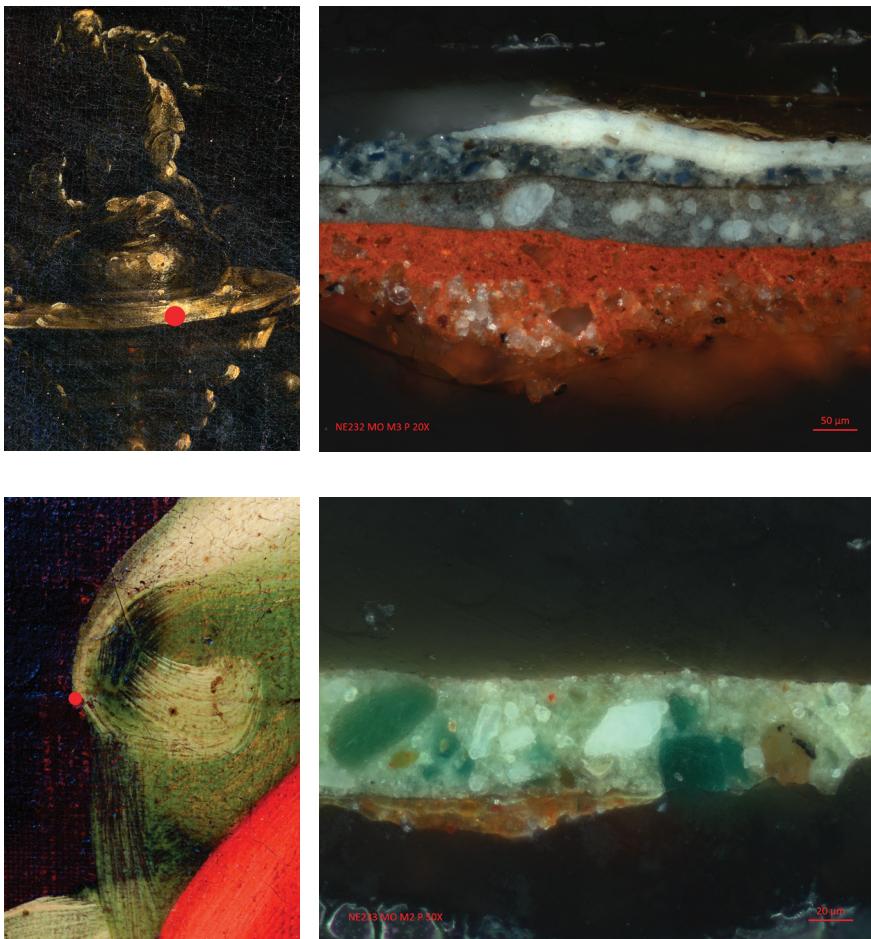
aplicadas para fondear las figuras habían secado al tacto antes de proseguir con la aplicación de los detalles y de las altas luces (fig. 13).

Otra diferencia en la composición de las mezclas de pigmentos usadas por los artistas es la proporción de albayalde (blanco de plomo) presente en las capas pictóricas. Este pigmento sirve para conferir luminosidad, pero también le da cuerpo al medio oleoso y aumenta su velocidad de secado. De manera proporcional, las capas de pintura en la obra de Villalpando contienen mayor cantidad de albayalde, lo cual se traduce en tonalidades más brillantes y claras, y superficies cromáticas mucho más estables con el paso del tiempo. Las capas en el cuadro de Echave Rioja son más delgadas y tienen menos albayalde, por eso no alcanzan la luminosidad que tienen los planos de color en la obra de Villalpando.

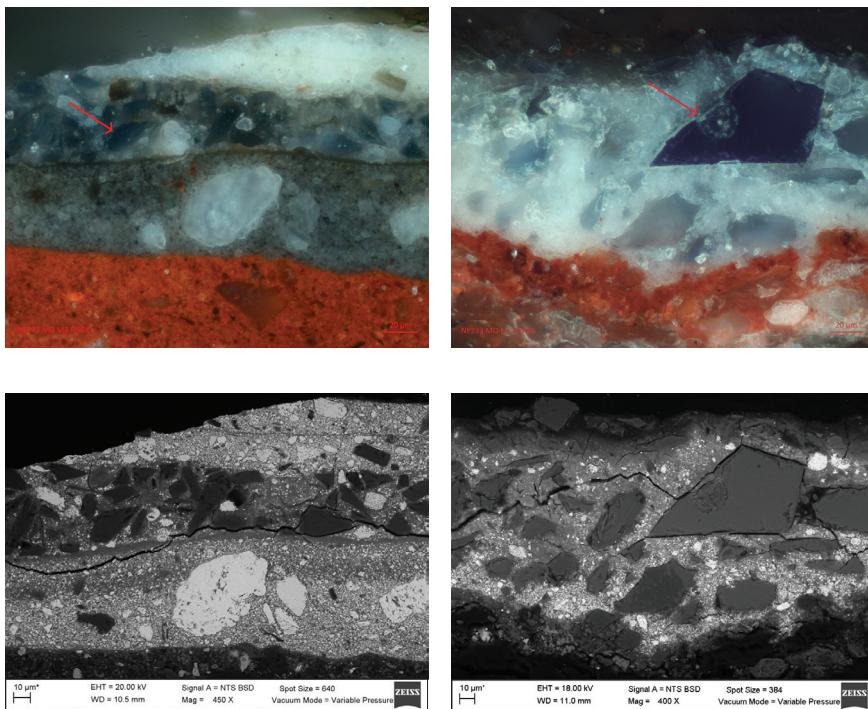
Para ejemplificar lo anterior, sirve observar la proporción entre esmalte y albayalde en las mezclas que usaron los artistas para representar las vestimentas azules. En la pintura de Villalpando la túnica azul del apóstol Pedro contiene grandes partículas de esmalte (vidrio coloreado con óxido de cobalto) que alcanzan un tamaño de hasta 60 micras, en combinación con albayalde de molido grueso, lo que se constata por la presencia de grumos y conglomerados anhídriales de blanco de plomo (fig. 14a).

También Echave Rioja usó esmalte en los colores azules y verdes de su pintura, pero la calidad del pigmento que usó es mucho menor, lo cual ha repercutido en la alteración del color, y por eso vemos tonos pardos y grisáceos en la camisa del paje con la vela y en las sombras de la túnica de Pedro. Ahí las partículas de esmalte tienen un tamaño notoriamente menor por efectos del molido (máximo 20 micras) y presentan la degradación típica de este material al emplearse en un medio oleoso (fig. 14b).³⁹

39. Hay una extensa literatura especializada sobre la historia de uso, propiedades y problemas de degradación del esmalte, cito aquí algunos trabajos señeros: Bruno Mühlethaler y Jean Thissen, “Smalt”, en Ashok Roy, ed., *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics 2* (Washington: National Gallery of Art/Oxford University Press, 1993), 113-130; Jaap J. Boon, Katrien Keune, Jaao van del Weerd y J. R. J. van Asperen de Boer, “Imaging Microspectroscopic, Secondary Ion Mass Spectrometric and Electron Microscopic Studies on Discoloured and Partially Discoloured Smalt in Cross-sections of 16th Century Paintings”, *Chimia. International Journal for Chemistry* 55, núm. 11 (2001): 952-960, <https://doi.org/10.2533/chimia.2001.952> y Marika Spring, Catherine Higgitt and David Saunders, “Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt”, *National Gallery Technical Bulletin*, núm. 26 (2005): 56-70, http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/spring_higgitt_saunders2005 (consultado el 20 de agosto de 2024).



13. Arriba en la sección transversal de una muestra extraída de la jarra se observa que Echave Rioja aplicó más de cinco capas para crear el complejo relieve decorativo, comenzando por un tono de fondo gris verdoso que se dejó secar por completo antes de aplicar los brillos que imitan la superficie lustrosa de la plata plasmados con una mezcla de un pigmento de esmalte azul y blanco de plomo y encima, las altas luces ejecutadas en varias aplicaciones; abajo, la micrografía de una muestra del manto de Judas, en el cuadro de Villalpando, revela una estratigrafía que inicia en el color de fondo de la túnica del personaje y continúa con una gruesa capa de matiz verde intenso, creada a partir de una mezcla de albayalde con cardenillo, malaquita, tierra ocre, tierra roja y escaso negro de carbón vegetal. Fotos de detalle: Eumelia Hernández, 2019. Microscopía óptica, polarización, 20x: Elsa Arroyo, 2024.



14. Comparativo de los dos tipos de esmalte azul de cobalto empleado en los cuadros, a) Baltasar de Echave Rioja, capa azul con abundante esmalte en mezcla con albayalde; b) Cristóbal de Villalpando, capa con mayor cantidad de albayalde en la matriz y la presencia de gruesos cristales de esmalte. Arriba, imagen del microscopio óptico bajo polarización. Abajo, micrografía de electrones retrodispersados: Elsa Arroyo, 2024.

De igual manera, en la formulación de las tonalidades verdes se identificaron diferencias importantes entre los cuadros. Villalpando usó dos tipos de pigmento para crear sus telas glauca: el primero es un mineral conocido como malaquita —compuesto de carbonato básico de cobre— que está presente en las partes más brillantes del manto de Judas y, el segundo, un pigmento artificial de cobre, posiblemente cardenillo (acetato básico de cobre) que se emplea para dar profundidad a las sombras en todas las prendas verdosas. Al examinar las capas aplicadas por Echave Rioja sólo se detectó tierra verde en el tono fondo de la jarra de plata. La tierra verde es un pigmento mineral compuesto por arenas silíceas ricas en óxidos de hierro cuyo matiz se asemeja al color verde oliva. En la pintura



15. En la obra de Baltasar de Echave Rioja los tonos verdes se consiguieron mediante la combinación de esmalte azul de cobalto y una tierra ocre. Arriba, micrografía de la superficie donde se aprecia la distribución de los pigmentos en una matriz oleosa y translúcida. Centro, micrografía de la sección transversal de la muestra color verde extraída de la túnica de san Pedro, polarización, 50x. Abajo, micrografía bajo luz ultravioleta para evidenciar la presencia de los cristales de cobalto en una matriz de albayalde, filtro FITC (519nm). Microscopías: Elsa Arroyo, 2024. Foto: Eumelia Hernández, 2019.

al óleo es un material translúcido con poco poder cubriente y de baja saturación, quizá por eso, cuando quiso crear un tono realmente verde en la túnica de Pedro, optó por emplear una mezcla de esmalte azul de cobalto con tierra amarillo ocre y gran cantidad de blanco de plomo y blanco de huesos. Las sombras más oscuras de la vestimenta se extendieron con capas translúcidas de cardenillo (fig. 15).

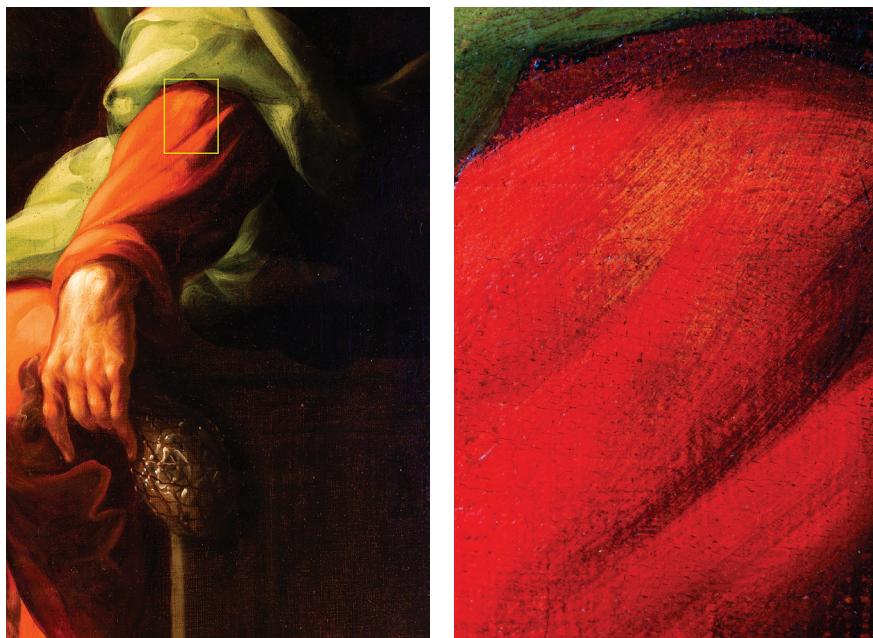
Finalmente, en los tonos rojos de la versión de Villalpando también se detectó una amplia variedad de pigmentos minerales y artificiales. Por ejemplo, el fondo del cortinaje se logró mediante una mezcla de tierras rojas con gran cantidad de minio —rojo de plomo—, bermellón —sulfuro de mercurio— y albalayde —carbonato básico de plomo. Encima se modelaron los suaves pliegues del terciopelo a partir de pinzeladas de laca orgánica roja en las cuales se identificaron cargas de yeso. Este material inorgánico servía a los artistas para modificar el cuerpo y la saturación del color, y se han identificado también otros cuadros como en *Moisés y la serpiente de bronce* y *La transfiguración de Jesús*.⁴⁰ Los paños brillantes color carmesí que vemos en las vestimentas de Judas y san Juan se plasmaron con mezclas creadas a partir de bermellón, minio y tierras rojas, y, encima, las sombras translúcidas se ejecutaron a partir de veladuras de laca orgánica roja, posiblemente laca de cochinilla (fig. 16).⁴¹

A continuación se presenta una tabla con el listado de los pigmentos empleados por los dos artífices (fig. 17).⁴² Pese a que la paleta de materiales era bastante reducida en la época y los dos usaron casi los mismos pigmentos, es

40. Arroyo Lemus, “Transparencias y fantasmagorías”, 13.

41. En este proyecto no se realizaron análisis de cromatografía líquida para la caracterización de las lacas orgánicas; sin embargo, en la obra de Cristóbal de Villalpando y de otros artífices novohispanos se ha trazado un uso continuo de laca de cochinilla desde el siglo XVI, véase Elsa Arroyo, Manuel Espinosa y Witold Nowik, “Paños labrados de carmín en la pintura novohispana”, en *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2017), 157-175.

42. Las siglas indican el nombre en inglés de la técnica instrumental usada para la identificación de los pigmentos: microscopía óptica (OM), microscopía electrónica de barrido con microsonda de análisis químico (SEM-EDS), espectrometría de fluorescencia de rayos X (XRF), espectrometría de reflectancia por fibra óptica (FORS). La identificación de los pigmentos se llevó a cabo mediante una combinación de múltiples análisis y técnicas. Para el análisis espectroscópico por fluorescencia de rayos X *in situ* se empleó un equipo Tracer III-SD de Bruker®. La espectrometría de reflectancia por fibra óptica se hizo en campo con un sistema FieldSpec 3 (ASD), que hace contacto con la superficie del cuadro, en áreas de 2 cm² y cuyo intervalo espectral es de 350 a 2500 nm. El análisis de secciones transversales por microscopías se realizó en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Para el estudio por microscopía óptica se empleó un equipo AxioImager Z2 de Carl Zeiss con cámara Axiocam 506 acoplada y bajo fuentes de iluminación en luz visible con una lámpara halógena SMC 2009 y de luz ultravioleta con una lámpara de mercurio HXP 120. El análisis de microscopía electrónica de barrido se realizó con un equipo Carl Zeiss EVO-MA 25 en condiciones de 20kV a 80 pascales utilizando electrones retrodispersados para diferenciar la composición química del material que se caracterizó con una microsonda Bruker libre de nitrógeno líquido de 30 mm².



16. Cristóbal de Villalpando, detalle de *Moisés y la serpiente de bronce*. Modelado del color rojo en la túnica de Judas donde se percibe la sobreposición de las pinceladas de laca orgánica roja encima de un fondo de bermellón, tierras rojas y minio. Fotos: Eumelia Hernández, 2019.

importante enfatizar que el contraste más notable entre ambos fue la manera en la que jugaron con las propiedades físicas de sus mezclas al óleo: las de Villalpando son capas más ricas en blanco de plomo y con más variedades translúcidas, todas aplicadas en húmedo sobre húmedo directamente sobre el lienzo. Las de Echave Rioja son pinceladas delgadas, creadas a partir de mezclas en paleta y que debieron implicarle una mayor inversión de tiempo pues debían estar secas al tacto antes de recibir la sobreposición de los estratos necesarios hasta alcanzar el acabado de las figuras.

Sobre lo anterior, vale la pena recordar que fueron diez días el tiempo que Echave Rioja invirtió en la creación de *El martirio de san Pedro Arbués* contratado por el Santo Oficio en 1666 y para lo cual recibió tanto la estampa que debía usar como modelo, así como los colores necesarios para gastar en el cuadro.⁴³

43. Documento del 6 de noviembre de 1666, publicado en el Apéndice 8, acerca de Baltasar de Echave Rioja, en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 232-232.

Color del pigmento	Baltasar de Echave Rioja	Cristóbal de Villalpando
Verde	Cardenillo FORS, XRF	Malaquita FORS, XRF
	Tierra verde FORS, SEM-EDS	Cardenillo FORS, SEM-EDS
Amarillo	Tierra ocre FORS, XRF, OM, SEM-EDS	Tierra ocre FORS, XRF, OM, SEM-EDS
	Amarillo plomo estaño XRF	Amarillo plomo estaño XRF
Rojo	Tierra roja FORS, XRF, OM, SEM-EDS	Tierra roja FORS, XRF, OM, SEM-EDS
	Laca orgánica roja (posiblemente cochinilla) OM, SEM-EDS	Laca orgánica roja (posiblemente cochinilla) OM, SEM-EDS
	Minio OM, SEM-EDS	Bermellón FORS, XRF, OM, SEM-EDS
	Bermellón FORS, XRF	
Negro	Negro de carbón vegetal OM	Negro de humo OM
Azul	Esmalte FORS, XRF, OM, SEM-EDS	Esmalte FORS, XRF, OM, SEM-EDS
Blanco	Albayalde FORS, XRF, OM, SEM-EDS	Albayalde FORS, XRF, OM, SEM-EDS
	Blanco de huesos OM, SEM-EDS	Yeso OM, SEM-EDS

17. Tabla de los pigmentos identificados en las dos versiones de *El Lavatorio*.

Concluir el encargo instalado en Izúcar de Matamoros debió tomarle un lapso de tiempo similar.

Conclusiones

Este estudio profundiza por primera vez, desde una perspectiva comparada, en la técnica de Cristóbal de Villalpando y Baltasar de Echave Rioja. Poner en relación el trabajo de los dos artistas es relevante dado que sus carreras artísticas estuvieron entrelazadas en varios momentos, tanto en la esfera social como en el aspecto de su labor artesanal. Las evidencias presentadas a lo largo del texto permiten argumentar que Villalpando conoció y citó la composición de Echave Rioja. Ambos compartieron como modelo el grabado impreso por Philips Galle y abrevaron de los mismos procedimientos para la preparación de las telas y en lo concerniente a la conceptualización de los principios del colorido. Ello los hace partícipes de un mismo contexto cultural y agentes de una tradición compartida desde el “saber hacer” y desde el dominio de las reglas de la pintura, pero sólo en

lo que respecta a la estructura de sus cuadros —la construcción de sus bastidores, la confección de sus lienzos y la preparación de sus telas—, ya que en cuanto a sus estrategias de aplicación de los colores y a su lenguaje plástico, la obra de Villalpando se separa notoriamente de la de Echave Rioja.

Como se explicó atrás, el colorido echaviano es más sombrío y opaco, con mayor participación del color rojo oscuro de la base de preparación. Las capas de color en la obra de Echave Rioja son delgadas y siguen una lógica estratigráfica de pinceladas frescas sobre fondos secos, mientras que las capas de Villalpando son gruesas y ricas en pigmento blanco, lo que las vuelve más luminosas, brillantes y con mayor cuerpo, permitiéndole trabajar en húmedo sobre húmedo con abundancia de transparencias y empastes. Si bien es factible que Villalpando haya completado una parte de su formación artística en el taller de Echave Rioja, sobre todo en el contexto del intrincado programa que decora la sacristía de la catedral de Puebla de los Ángeles, contratado hacia 1675, su modo de pintar es distinto.

A partir del análisis material de las dos versiones de *El Lavatorio de pies*, considero necesario seguir formulando hipótesis sobre los procedimientos técnicos de Villalpando, pues éstos pudieron estar más influidos por las prácticas de otros pintores locales que tenían un lenguaje pictórico más efectista, tal como lo vemos en el trabajo de Pedro Ramírez de Contreras (1638-1679), a quien los especialistas han ubicado ya como uno de los maestros que pudieron participar de forma directa en la formación artística de Villalpando.⁴⁴ Desafortunadamente, aún no hay estudios científicos aplicados a la producción pictórica de dicho artífice, por lo tanto todavía es imposible establecer vínculos específicos en el campo de sus procedimientos técnicos y su selección de materiales.

Mediante el estudio técnico de *El Lavatorio* de Villalpando concluyo que su obra es más innovadora y se aleja de las fórmulas estandarizadas que usó el obrador de Echave Rioja para sobreponer sus mezclas de color. El manejo de la pintura por parte de Villalpando es más espontáneo y los efectos de luminosidad, traslucidez y brillo, que caracterizan sus historias de pincel, son el resultado del dominio de las propiedades físicas del medio tras haber experimentado con diversas soluciones y efectos plásticos. Considero que, además de su apuesta intelectual y de su particular modo de pintar, el aspecto que le permitió negociar mejor y consolidar su posición dentro del sistema jerárquico y excluyente del gremio

44. Gutiérrez Haces, Ángeles, Bargellini y Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, 39.

novohispano fue la especificidad de sus procesos creativos y su notable habilidad para aprovechar el potencial estético de los colores al óleo. No por casualidad se convertiría en 1686 en el veedor del gremio de pintores de la Ciudad de México, pues incluso en comisiones modestas como *El Lavatorio*, Villalpando habría destacado por sus originales estrategias para cumplir con las especificaciones de diseño, materiales y otros criterios técnicos que garantizaran altos estándares de calidad en la práctica de la pintura.

Agradecimientos

Este artículo es el resultado de un proyecto de estudio interdisciplinario que comenzó en 2019 al término de la exposición “Cristóbal de Villalpando, esplendor barroco de Puebla” celebrada en el Museo Internacional del Barroco en la ciudad de Puebla, México. Posteriormente, la investigación se ha beneficiado de la participación de muchas personas e instituciones que me ayudaron a darle la forma final al texto. Primero agradezco a Alejandro Julián Andrade Campos, curador de la muestra, y a Clara Bargellini, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, por promover el análisis comparativo de las piezas y apoyarme con la gestión de los permisos. Pablo Frankel, entonces director del Museo Internacional del Barroco, hizo posible la realización de los estudios *in situ*. Gabriela Mora Navarro supervisó la temporada de trabajo de campo por parte de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los argumentos que aquí se presentan descansan en los resultados obtenidos a partir de los análisis realizados por mis colegas del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), en específico, las técnicas de fotografía científica bajo luz visible, radiación ultravioleta y reflectografía infrarroja estuvieron a cargo de Eumelia Hernández Vázquez y Verónica Ruiz Trejo del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, con el apoyo en campo de Leticia Domínguez, quien en ese momento era estudiante de la maestría en Historia del Arte de la UNAM. La identificación de materiales por medio de espectroscopías con equipos portátiles en las técnicas de Fluorescencia de Rayos X y espectrometría de reflectancia por fibras ópticas estuvo a cargo de Edgar Casanova González, Alejandro Mitrani y Miguel Ángel Maynez Rojas, colegas asociados a la sede del LANCIC en el Instituto de Física de la UNAM. La fotografía

infrarroja de falso color la realizó Isaac Rangel Chávez, mientras que el análisis radiográfico fue responsabilidad de Oscar de Lucio y Miguel Pérez Flores, también adscritos al Instituto de Física de la UNAM. La caracterización de las fibras textiles y preparación de las muestras de las pinturas en sección transversal las hizo Víctor Santos en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Una primera versión del trabajo se presentó el 20 de octubre de 2023 en el marco del Congreso “América en el centro. Circulación de imágenes en el mundo ibérico”. Mi gratitud a los organizadores del encuentro y, en particular, a Pablo Francisco Amador Marrero y Paula Mues Orts por sus observaciones sobre el contexto artístico novohispano. También agradezco a las personas dictaminadoras que revisaron el texto ayudándome a fortalecer mis argumentos.

Este trabajo fue apoyado parcialmente por los proyectos CONAHCYT LN315853 y CBF2023-2024-3726 “Tlapalli. Materiales y técnicas de manufactura del arte novohispano”. ♣