

COMPOSICIONES BARROCAS DE PINTURAS COLONIALES

P O R

J U S T I N O F E R N A N D E Z

NUESTRA pintura "colonial", o más propiamente dicho la pintura de la Nueva España, se encuentra aún muy necesitada de todo género de estudios. Hace falta estudiar las obras con cuidado, deslindar su originalidad, sus antecedentes y las atribuciones que se han hecho a un artista o a otro. En suma, es necesario conocerla bien para poder situarla en el rango que le corresponde. Ciertamente es que don Manuel Toussaint puso la base para su estudio y aportó muchas informaciones¹ sobre los artistas, pero no es suficiente lo que se conoce de sus investigaciones, pues aún se encuentra inédita una obra suya sobre el tema en que reunió mayor cúmulo de datos y opiniones.² Otros trabajos, como el de Agustín Velázquez Chávez³ y de Abelardo Carrillo y Gariel⁴ deben ser tomados en consideración, además, claro está de los que preceden a éstos desde el siglo pasado.

1 Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Imprenta Universitaria, 1948.

2 El manuscrito inédito sobre *Pintura colonial* quedó en poder de la señora M. L. viuda de Toussaint. Aunque no lo conozco conjeturo su importancia por las conversaciones que tuve sobre él, con el ilustre maestro.

3 Velázquez Chávez, Agustín. *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México. Editorial Polis, 1939.

4 Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Imprenta Universitaria, 1946.

Como una pequeña contribución al conocimiento de la pintura de la Nueva España y como una muestra del tipo de estudios, entre otros, a que deben someterse las obras, reúno aquí ocho ejemplos de composiciones de cuadros bien identificados y representativos de algunos de los principales artistas.

En términos generales toda nuestra pintura colonial es barroca, salvo el último período neoclásico. Mas, por supuesto, tal barroquisimo varía según los tiempos, los gustos y los artistas. Sabemos de sobra que el florecimiento de mayor calidad, lo que se ha llamado "la edad de oro" de la pintura de la Nueva España, tuvo lugar en el siglo xvii y más ajustadamente dentro de los tres primeros cuartos de la centuria. Desde la segunda mitad del siglo las formas se aflojan, pierden fuerza y se tornan teatrales y decorativas, dirección que llega a su cumbre en el siglo xviii y está representada de manera importante por Miguel Cabrera.

Ahora bien, las tendencias y gustos contemporáneos, la mayoría de los artistas y críticos de nuestro tiempo, se han empeñado en desdeñar esta pintura para la que el calificativo de *colonial* significa una desvalorización. Nada más injusto e incomprensivo, tanto más que ni siquiera la han estudiado, comparado y valorizado. Es verdad que no tuvimos artistas de la talla de El Greco, de Velázquez, Rubens o Rembrandt, mas ello no quiere decir que carezca de valor en absoluto, antes por el contrario hay obras de gran calidad que reunidas y contempladas con buena fe contienen muchas sorpresas. En todo caso, la primera obligación es su conocimiento, su estudio, que de ahí nacerá una estimación más justa.

* * *

Las composiciones o estructuras geométricas que ordenan y mantienen la arquitectura de las obras de pintura tienen por sí su historia y su interés y en ellas se revelan también los conceptos y las corrientes de los tiempos. Frente a la tradición medioeval, el Renacimiento aportó una serie de creaciones, que obedecían a un concepto de orden racional y a la necesidad de crear la ilusión de la realidad espacial; no otro sentido tienen las reglas de perspectiva que lograban la tercera dimensión, para dar efecto del espacio natural, desde cierto punto de vista en que artificiosamente se situaba el pintor. Por otra parte, las grandes pinturas murales casi no son concebibles sin estructuras que las mantengan en orden y en pie. Puede decirse que desde el Renacimiento hasta nuestros días, salvo excepciones, la pintura occidental ha procedido con reglas racionales, más o menos

libres, más o menos ingeniosas y originales, que estructuran sus composiciones. Y es notable la enorme variedad y fantasía de formas que se ha volcado sobre un limitado repertorio de estructuras. Esto es observable en las obras de grandes artistas antiguos y modernos, desde Miguel Angel hasta Cézanne, Picasso y Orozco.

En nuestro tiempo, desde Cézanne y el *cubismo* , desde que el arte se desprendió del naturalismo, las estructuras geométricas quedaron más patentes y tanto que en algunos casos son ellas, por así decirlo, el tema de mayor interés. Fue como despojarse de la carne y quedarse con la osamenta estructural.

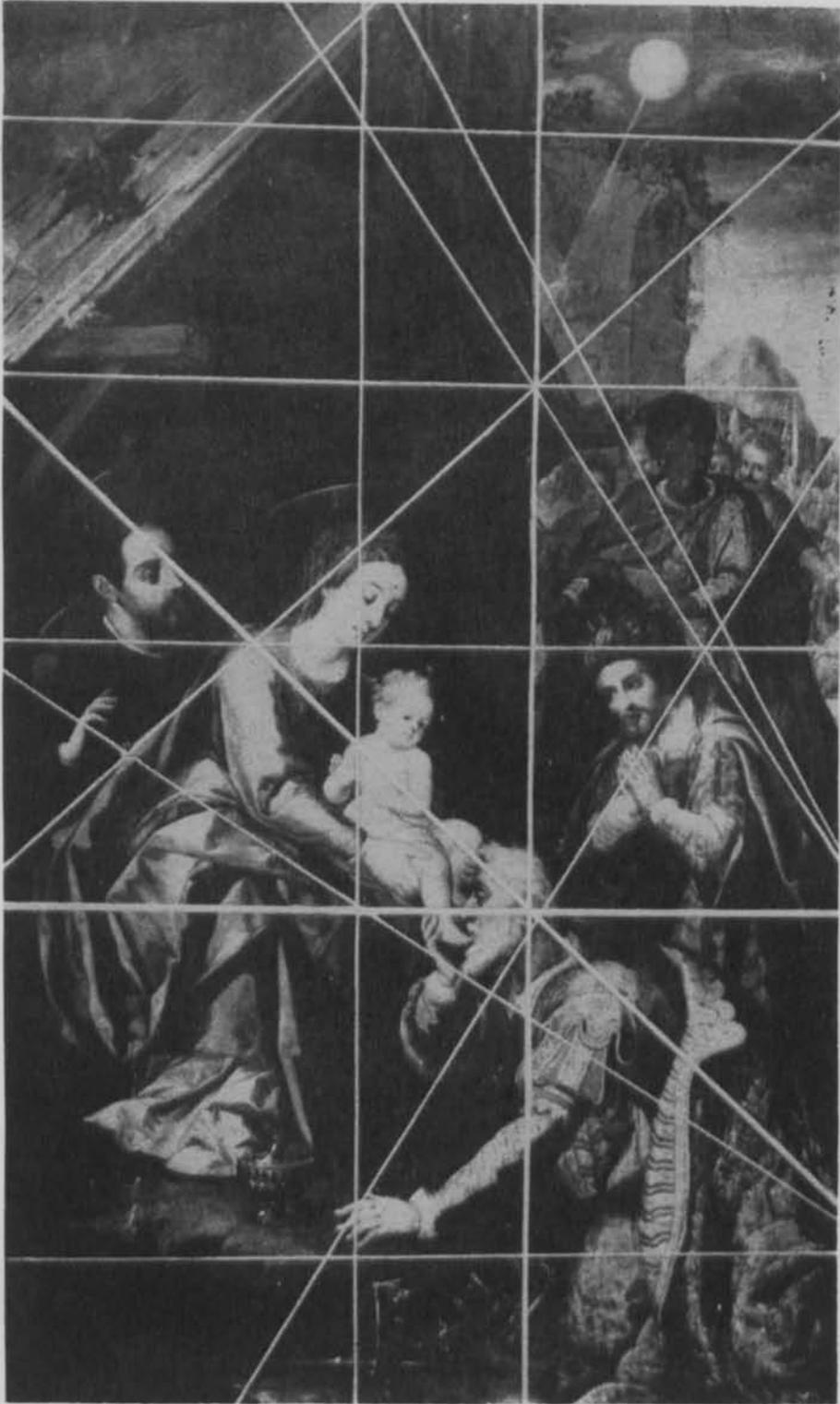
Pues bien, el objeto de la presente investigación es mostrar algunas estructuras de composiciones barrocas de pinturas de la Nueva España. He seleccionado varias que además de revelar ciertas características indican las tendencias, según los tiempos. Sobre fotografías de las obras he reconstruido las líneas directrices de sus composiciones y, salvo error u omisión, parece que a ellas obedecen las formas que se ordenan sobre tales trazados. Si bien las estructuras resultan evidentes en los cuadros, según me parecen, no conozco un trabajo en que se haya intentado estudiar este aspecto de la pintura de la Nueva España. Procuraré no distraer la atención del asunto principal con digresiones ajenas a él, sin embargo, es necesario decir que una de las bases de las composiciones, y bien importante es la "sección de oro".

La "sección de oro", también llamada "la divina proporción", consiste en la proporción entre un lado menor y otro mayor del rectángulo, en una relación de 1.618. Se usa en los cuadros tanto en sentido vertical como horizontal y puede repetirse en un lado y en otro del rectángulo y de varias maneras. Así, un cuadro con un eje vertical en la "sección de oro" lo divide en dos porciones: una mayor: 1.618 y otra menor: 0.382. Lo mismo ocurre si se traza un eje horizontal de acuerdo con tal regla.

1. La primera obra que consideraremos es un cuadro de primer orden: *La Adoración de los Reyes*, de Baltasar de Echave Orio, llamado "Echave el viejo", excelente pintor que floreció a principios del siglo XVII, oriundo de Zumaya, y que formó escuela en México. El cuadro proviene del antiguo retablo del templo de los jesuitas anexo a la Casa Profesa de la capital y probablemente fue ejecutado en la primera década del siglo XVII.

La Sagrada Familia, bajo el portal, aparece a la izquierda de la parte central del cuadro; los tres Reyes Magos a la derecha, superpuestos, y tras el último, otras figuras, el paisaje con ruinas y en lo alto la estrella guiadora. El rey más viejo, una bella figura en el primer término, se arrodilla para besar el pie del Niño Jesús, que está en brazos de María.

Una línea vertical divide el cuadro en dos partes, situada en la "sección de oro" de su dimensión longitudinal y pasa por la oreja del rey arrodillado. Otra línea vertical, también en la "sección de oro", pero inversa respecto de la anterior, pasa por el rostro de María, a un costado del Niño y por los dedos de la mano del rey arrodillado. Una nueva "sección de oro", de la dimensión vertical del cuadro, marca una línea horizontal que pasa también por la oreja del rey arrodillado, que viene a ser el punto clave de la composición, pues en esa zona se encuentra el tema principal, la actitud de homenaje y adoración de la realeza al Dios nacido. Esas dos líneas áureas, la vertical y la horizontal que se cruzan en la oreja del rey, son las que dan sentido fundamental a la composición y fijan el interés en el tema central. Hasta aquí se trata de fijar un punto estático; pero otras líneas diagonales dan dinamicidad a la composición, como son las que cruzan el mismo punto ya localizado: una que rige las posiciones de las figuras: del rey arrodillado, del Niño Jesús, de María y de José; otra en sentido inverso que pasa por la mano del rey arrodillado, de su oreja, de las manos del segundo rey y que fija la atención en el rey negro, en lo alto a la derecha. Otras diagonales relativamente secundarias rigen la inclinación del cuerpo de María y la techumbre del portal. Obsérvese que, muy barrocamemente, las luces principales del cuadro se organizan a lo largo de la diagonal que rige las figuras de los primeros términos y abarcan la figura del segundo rey. Es una estructura maestra que logra a la perfección dos objetos: fijar la atención en el motivo principal y dar dinamicidad a la composición.

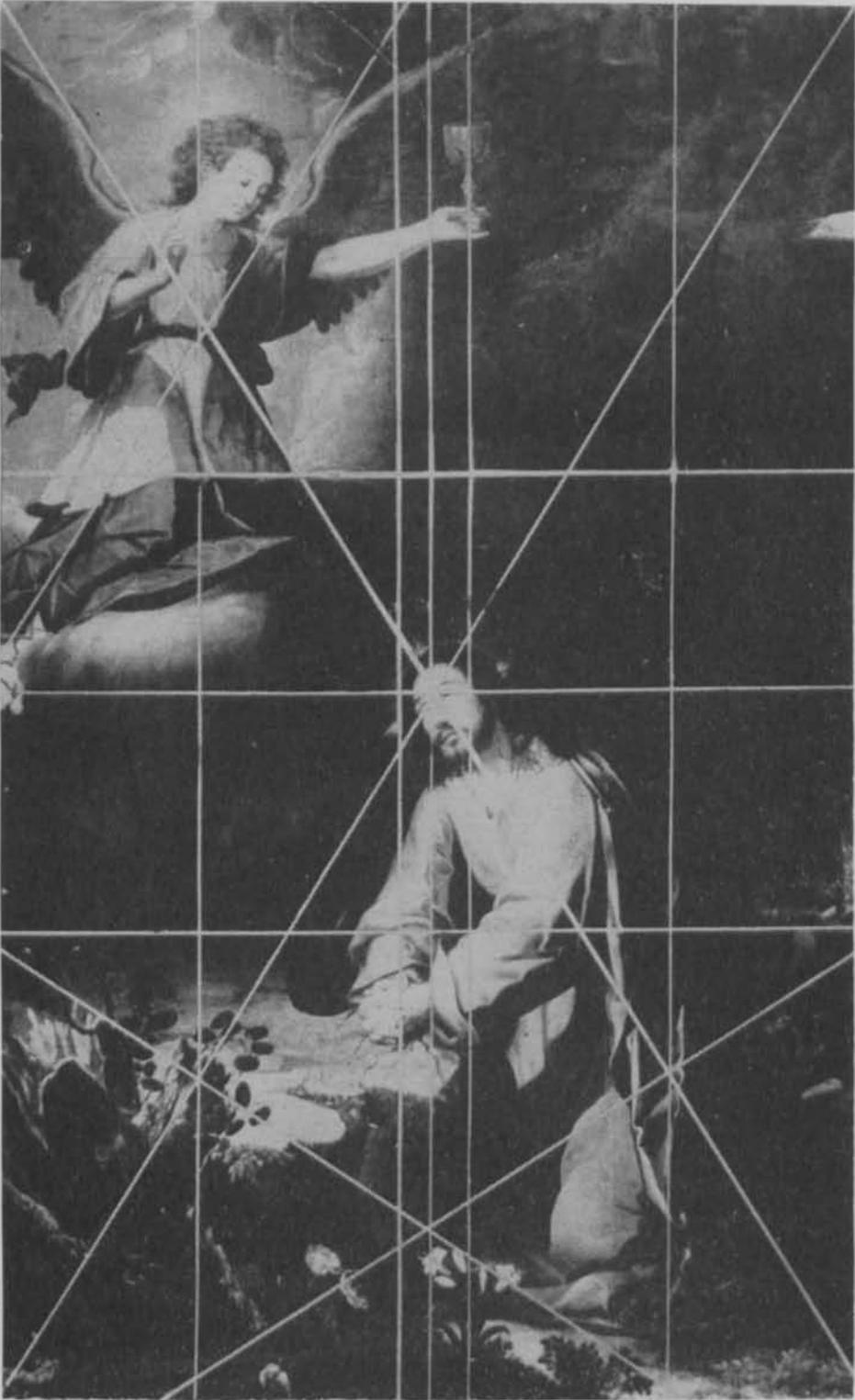


1. Baltazar de Echave Orío. La Adoración de los Reyes. Oleo. INBA, México.

2. Otra obra de Baltasar de Echave Orio, proveniente del mismo sitio que la anterior y de la misma época, es *La Oración del Huerto*. Es uno de los cuadros más bellos y conmovedores de la pintura colonial, sobre todo por el rostro de Jesús, de la más elevada inspiración, y por su túnica roja que se destaca sobre un fondo obscuro, sobre el cual y en lo alto, a la izquierda, aparece el ángel que lleva el cáliz de la amargura.

Dos diagonales, de extremo a extremo del cuadro, fijan un punto central en el que se encuentra el entrecejo de Jesús; al cruzar allí una línea horizontal quedan definidos: el rectángulo en que se aloja, a la izquierda, en lo alto, la figura del ángel y otro en la parte baja, a la derecha en que se aloja el cuerpo de Jesús. Queda así bien definida la gran diagonal, subrayada por luces, formas y colores, que cruza el cuadro y la composición toda desde el extremo superior izquierdo hasta el inferior derecho, que da pleno sentido barroco a la obra y pone en tensión y relación a Jesús orante y al ángel. También parte de esa misma diagonal rige la figura del ángel, junto con otra menor de sentido inverso y ambas pasan por las alas. Otras líneas secundarias contribuyen al orden, como las que a uno y otro lado del eje vertical central pasan por el cáliz y las manos de Jesús, y otras diagonales menores en la parte baja del cuadro.

Así, la estructura fundamental que rige la composición sirve para fijar en el centro del cuadro el rostro de Jesús y para relacionarlo con el ángel. Se crea de esa manera una fuerte tensión dinámica, que constituye el tema de la obra. Es una de las más vigorosas composiciones barrocas, a base, puede decirse, de una gran diagonal.

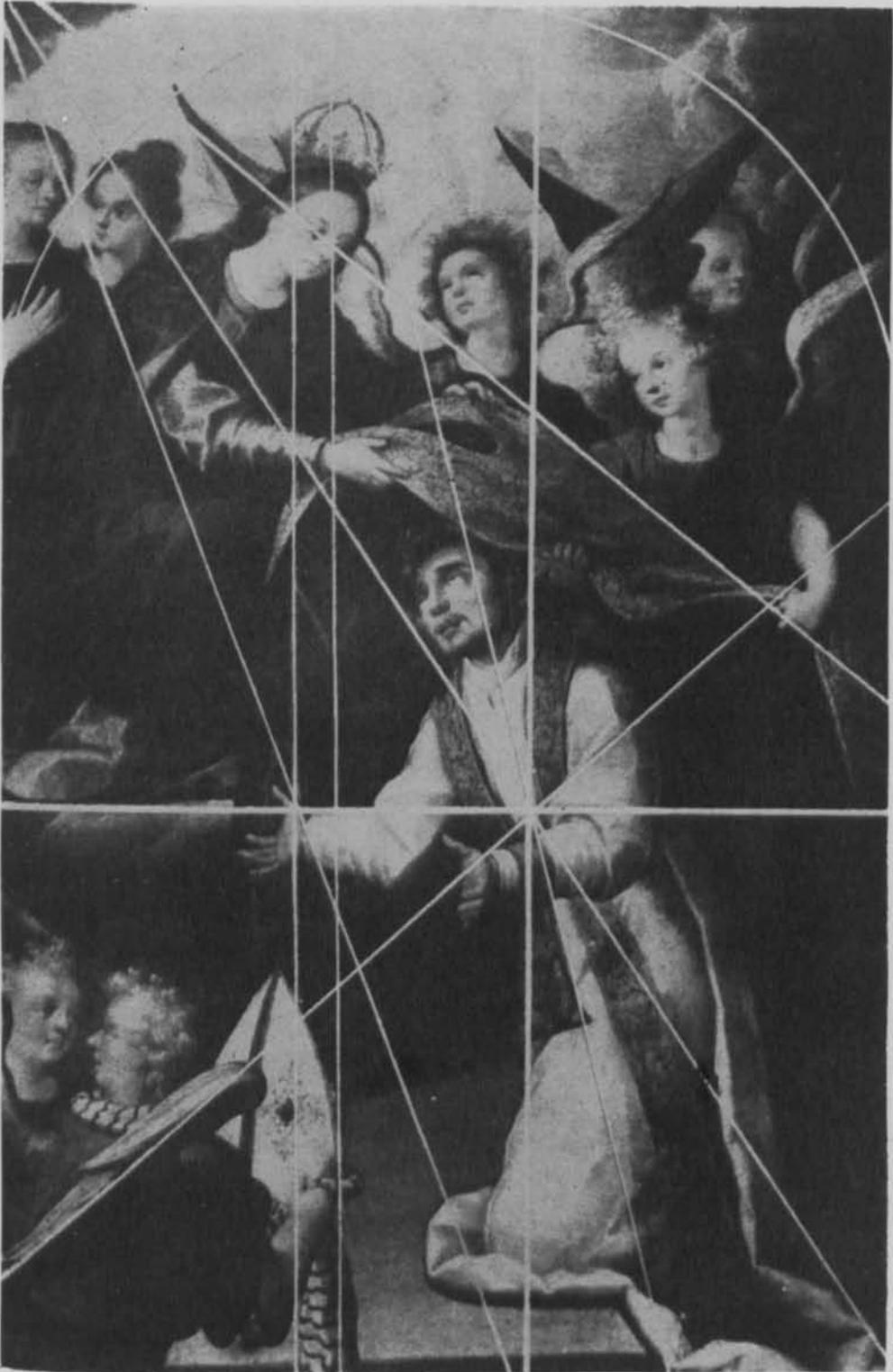


2. Baltazar de Echave Orio. La Oración del Huerto. Oleo. INBA, México.

3. Un poco posterior a las obras anteriores es la de Luis Juárez, discípulo de Echave Orio, cuyo tema es la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*; probablemente ejecutada en el primer cuarto del siglo XVII.

Dos ejes, uno vertical y otro horizontal, ambos correspondientes a las "secciones de oro" de las dimensiones del cuadro, fijan el punto clave en la región cordial del cuerpo del santo. Una diagonal que va del extremo superior izquierdo al inferior derecho da sentido dinámico a la relación necesaria entre la Virgen y el santo, pero no sólo ella, pues aquí se recurre a dos diagonales más, ambas partiendo del extremo superior izquierdo; una de ellas pasa por el rostro de la Virgen y limita la casulla, mientras la otra pasa por la mano derecha del santo hasta encontrar el extremo inferior del gran eje vertical. Por esa misma mano derecha pasa otro eje vertical que cruza el rostro de la Virgen y en su parte inferior limita el ángel que lleva la mitra. El ala de este ángel obedece a otra diagonal que cruza el punto central de la composición y pasa por la mano izquierda del ángel que sostiene la casulla. Por último un medio punto en la parte superior de la composición reúne, virtualmente, las figuras de la virgen y de los ángeles que la acompañan, como también da sentido a sus formas otro semicírculo inverso (que no aparece en la ilustración).

Por tal estructura se consigue: fijar la mirada en un punto clave: el pecho del santo, y dar dinámica tensión entre éste, la virgen y la casulla, por medio del abanico de diagonales que parten del extremo superior izquierdo. Es una composición barroca, pero más suave que la del cuadro anteriormente considerado: *La Oración del Huerto*; aquí los elementos o motivos se encuentran más diversificados y la tensión es menos dramática.

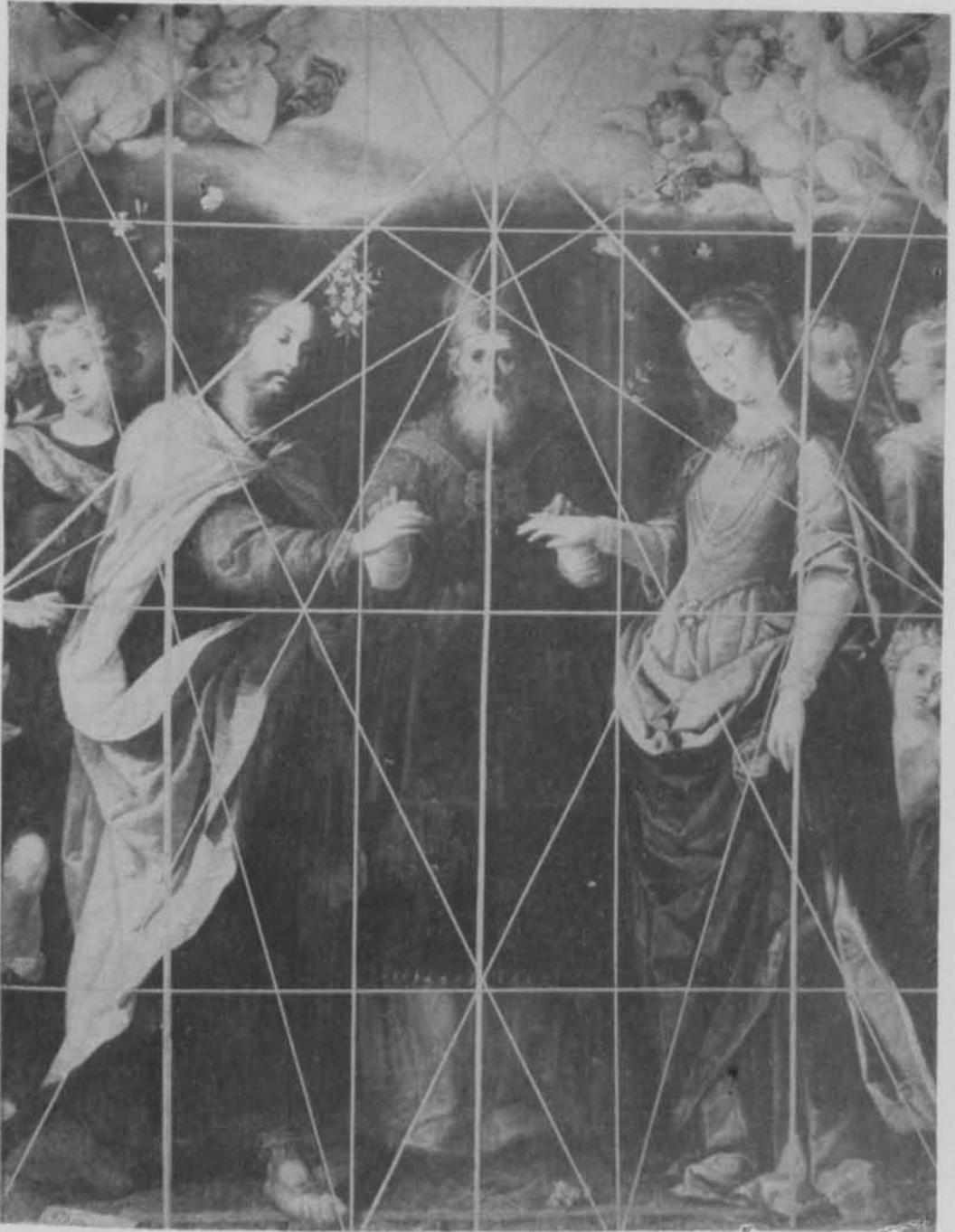


3. Luis Juárez. Imposición de la casulla a San Ildefonso. Oleo. INBA, México.

4. Sebastián López de Arteaga, artista sevillano que pasó a la Nueva España, es considerado con razón como el introductor del tenebrismo en la pintura colonial, por dos obras suyas: *La incredulidad de Santo Tomás* y el *Crucifijo* que pintó para la Inquisición. Sin embargo existe una obra suya anterior que no obedece a aquel concepto de la pintura sino a otro de efecto más tranquilo y menos novedoso. Me refiero a los *Desposorios de la Virgen*; óleo del segundo cuarto del siglo XVII, pues Arteaga murió en México en 1656.

Este gran cuadro de belleza idealista se compone con una estructura barroca ciertamente, pero de un barroquismo moderado. Tiene un eje central vertical y otro horizontal. Dos ejes verticales más, en “secciones de oro”, pasan por las manos de María, de José y del pontífice que los une. Otros dos ejes más, verticales, en las “secciones de oro” de las mitades derecha e izquierda del cuadro rigen las figuras de pie de José y María. Un eje horizontal limita las figuras por la parte superior y otro inferior correspondiente pasa en el límite del sobrepelliz borlado del pontífice. Así, la estructura parece más bien arcaizante, a base de un ritmo de líneas verticales. Pero las diagonales vienen a dar cierta dinamicidad moderada a las formas. De la parte media del cuadro hacia arriba parten dos diagonales que rigen la inclinación de las cabezas de José y María y acaban por unirse en lo alto, en un espacio central lleno tan sólo de luz. A ambos lados de esa parte extrema superior hay grupos de angelillos, cuyos cuerpos se rigen también por diagonales secundarias. Otras diagonales van desde los extremos superiores del cuadro hasta encontrar los extremos inferiores de los ejes verticales al centro y así limitan los pies de José y María. Aun otras diagonales, que parten de los extremos inferiores del cuadro, suben y se cruzan sobre la mitra del pontífice y rigen el movimiento de las vestiduras de José y de María.

Quizá a primera vista no se imagine el espectador, frente a esta obra, que la sencilla composición, con las tres figuras de pie rodeadas de ángeles, esté “montada”, por así decirlo, en una estructura que tiene mucho de ingeniosa y poco de “sencilla”. Dicha estructura logra dar aplomo y estabilidad clásicas a las figuras, dejando centralmente el motivo principal: las manos. Mas, gracias a las diagonales se da no sólo cierta dinamicidad a las formas sino que se logra la tensión simbólica que pone en relación las figuras de José, el pontífice y María con la parte superior luminosa, es decir: con la Divinidad. Es una estructura que se abre al centro y se eleva en la parte superior, mientras en la baja tiene aplomo y cierto movimiento.



4. Sebastián López de Arteaga. Desposorios de la Virgen. Oleo. INBA, México.

5. *La Adoración de los Reyes*, 1655, de José Juárez, discípulo de Arteaga, obra de primer orden y una de las joyas de nuestra pintura colonial, tiene una estructura que, de cierto modo, recuerda la del cuadro anterior, pero es diferente. Un eje central vertical y otro horizontal fijan un punto que corresponde al pecho del Niño Jesús. Dos diagonales de extremo a extremo del cuadro se cruzan en el mismo punto y rigen tanto una parte de la figura del rey arrodillado, como parte de las figuras a derecha e izquierda, las cuales, además, se rigen por otros ejes verticales. Ahora bien, de los extremos de un eje horizontal en la parte media baja del cuadro, parten dos diagonales que dan sentido piramidal a la composición central; la del lado izquierdo pasa por la espalda del rey arrodillado y limita los accidentes del fondo; la del lado derecho por el puño del rey de pie; ambas se cruzan sobre la cabeza de María, que se aloja entre ellas, y fijan un punto en el cielo infinito. Hay que anotar que en la parte media del cuadro y en los puntos en que se cruzan las diagonales, se encuentran los símbolos principales del tema: la espalda del rey arrodillado; el Niño Jesús, la mano que empuña la espada del rey de pie, a la derecha. Más arriba la cabeza de María y más alto, el firmamento. También hay que observar que en la parte baja, y al centro, donde convergen dos diagonales, se encuentra tirada en el suelo la tapadera del copón que el rey arrodillado ofrece al Niño Jesús.

Toda la estructura, pues, da sentido a los símbolos y los aloja en puntos claves. Es una composición magistral, de relativa sencillez y de gran efecto. En realidad es de un barroquismo moderado, pues si bien las diagonales dan cierta dinamicidad a la composición, contribuyen a la forma piramidal, que da aplomo al tema principal.



5. José Juárez. La Adoración de los Reyes, 1655. Oleo. INBA, México.

6. El arte fuerte y profundo de Echave “el viejo” vino a tener un desenlace teatral y decadente en la obra de Baltasar de Echave Rioja. Su *Martirio de San Pedro Arbués*, 1666, está tomado de una estampa, o grabado, de una obra de Murillo, por lo tanto su composición proviene del maestro sevillano. Y es interesante y muy barroca. Hemos visto en otras obras arriba consideradas que las diagonales ponen en relación las figuras de la parte baja con la alta. Ahora es al contrario: las diagonales parten del extremo inferior derecho del cuadro y se abren para unir la figura del santo con el ángel y la gloria que se abre atrás de él. Mas, procedamos con sistema. Un eje vertical y otro horizontal, ambos en las “secciones de oro” respectivas, al cruzarse fijan un punto en la región cordial del santo, allí donde la mano de uno de sus verdugos le estruja la vestidura sagrada. Otros ejes verticales rigen a otras formas. La diagonal principal, del extremo izquierdo superior al inferior derecho, marca la dirección de la figura del ángel y la del puñal que clava un verdugo en el hombro derecho del santo; otra diagonal rige el brazo izquierdo del santo y otra más pasa por su mano derecha y limita al ángel que lleva la palma del martirio. Aun otras diagonales secundarias en la parte superior rigen un grupo de angelillos, a la derecha, y el ala del ángel, a la izquierda. Una curva circular, en lo alto a la izquierda, limita lo que viene a ser un rompimiento de gloria, en forma asimétrica.

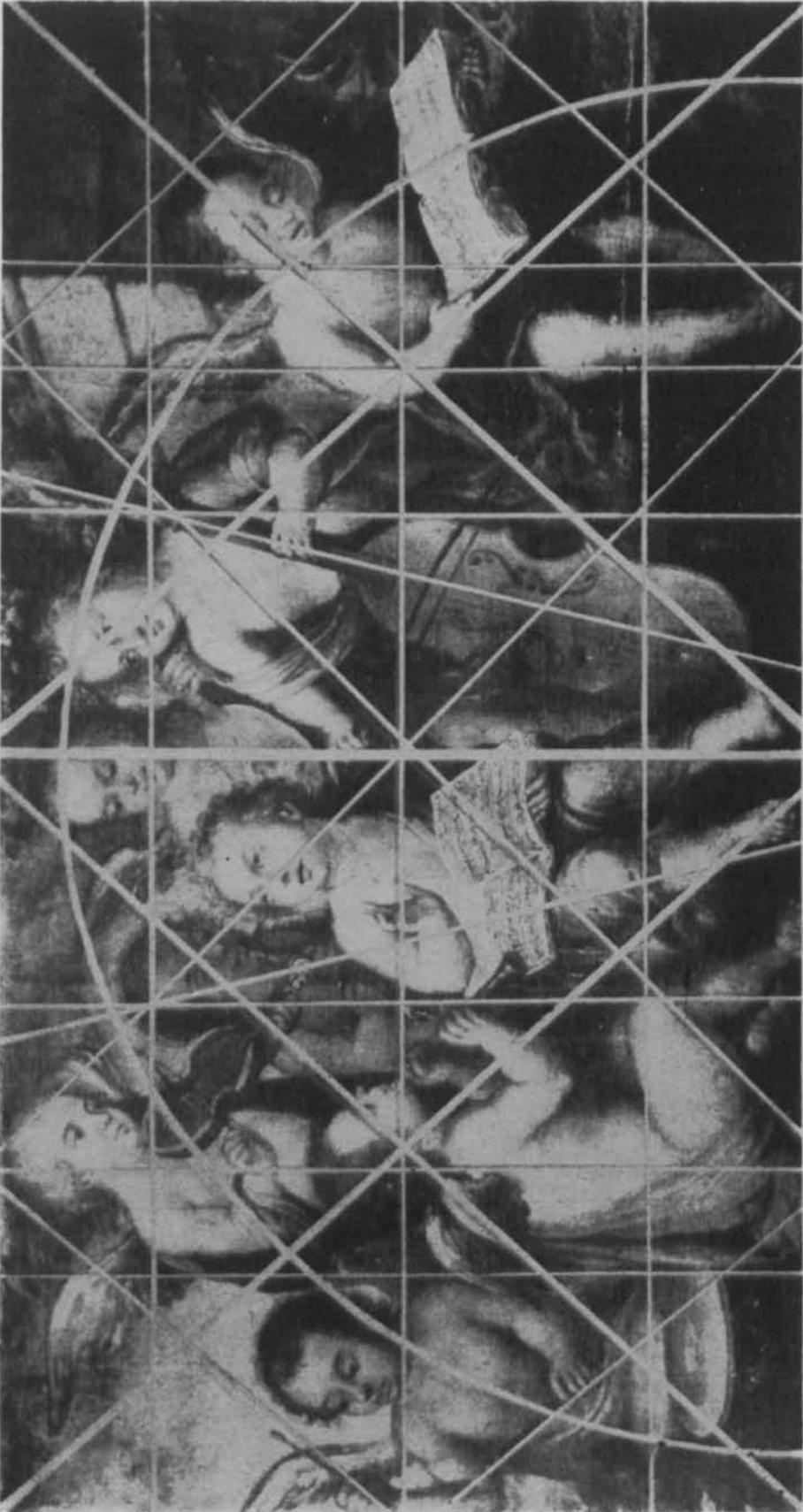
Es una fuerte estructura que sirve bien al tema de la obra, pues ayuda a poner en relación el martirio del santo con la gloria celestial.



6. Baltazar de Echave Rioja. Martirio de San Pedro Arbués, 1666. Oleo. INBA, México.

7. Una pintura menor de Juan Correa, *Coro de Angeles*, probablemente de principios del siglo XVIII, nos permite observar una estructura distinta de las ya estudiadas. Es un cuadro apaisado con un grupo de ángeles músicos por tema. Tiene un eje vertical central y otro horizontal; ambos se cruzan en un espacio vacío. Las dos porciones en que queda dividido el cuadro, dos rectángulos regulares, se cruzan a su vez con diagonales y así queda al centro del cuadro un espacio en que se alojan las figuras de varios ángeles. Otros ejes verticales limitan la composición central por los extremos izquierdo y derecho, dejando fuera al ángel que toca el tambor, a la izquierda, y parte de la figura de un ángel que lee en un libro de música. Más aún, todas las figuras vienen a quedar ligadas por un semicírculo que las pone en relación unas con otras y unos símbolos con otros, si se observa por donde pasa. Además, nótese dos diagonales al centro: una que rige la posición del violoncelo, a la derecha, y otra que pasa por el extremo del violín, por el libro de música y por la pierna del ángel que lo sostiene.

Así, un cuadro que a primera vista pudiera parecer que tan sólo agrupa unos ángeles músicos, observado con detenimiento descubre su estructura barroca, que ordena las formas y contribuye a dar sentido al tema.



7. Juan Correa. Coro de Angeles. Oleo. INBA, México.

8. El último cuadro que consideraremos es una *Virgen del Carmen*, 1750, del famoso pintor Miguel Cabrera. Pertenece ya a un género de pintura alejado del dramatismo barroco y cercano al neoclasicismo. Es de tonos claros, de actitudes amables y tiernas, de hábil composición, pero de una suavidad que se antoja como decadente. Dos ejes centrales, uno vertical y otro horizontal fijan un punto en el vientre de la virgen, pero, en realidad no parece que se pretenda fijar la atención en ese punto. De los extremos del eje horizontal parten diagonales hacia arriba y abajo, que limitan las figuras de la Virgen y del Niño, que rigen la figura del Niño a la derecha y que señalan los lugares en que aparecen las cabezas de querubines. Otros ejes verticales a uno y otro lado del central sirven para ordenar otros motivos y ayudan a centrar el tema.

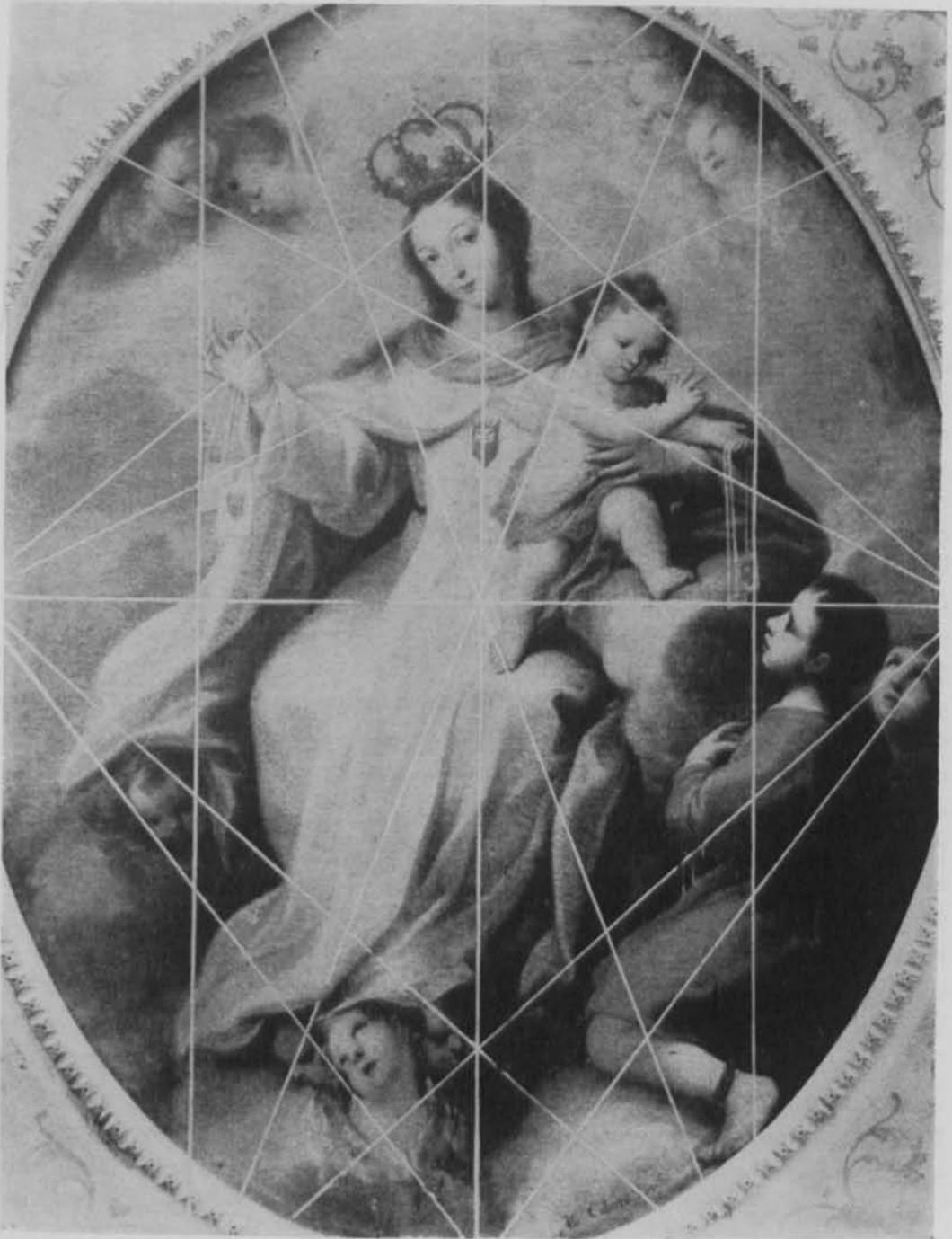
Como se ve, la estructura se abre blandamente para dejar libre todo el centro del cuadro y alojar allí el tema. Ciertamente ejes y diagonales ponen en relación unas partes con otras, pero sin tensión dramática. La estructura misma parece suavizarse para estar en consonancia con el concepto general de la obra.

* * *

Ahora podemos hacer algunas observaciones de carácter general que se apoyan en el estudio de las estructuras que hemos llevado a cabo.

Las estructuras de las composiciones barrocas de la primera década del siglo XVII (Echave Orio) tienen una fuerza y una intensidad dramática que convienen a los temas y que son expresión de la personalidad del artista. Sus principios consisten: *a*) en fijar un punto en el cuadro, por medio de ejes verticales y horizontales, utilizando o no la "sección de oro", que es a la vez el punto clave del tema y de la composición; *b*) en dar dinamicidad a la composición por medio de diagonales muy acusadas por formas, colores y luces, para dar intensidad dramática al tema y, además, para poner en relación formal, intelectual y simbólica las distintas partes de la concepción. Así, este tipo de estructuras son vigorosas y definidas por los contrastes de luces y sombras de que se vale el pintor barroco.

Los mismos principios, un poco más adelante y en manos de una fina personalidad (Luis Juárez) producen efectos más blandos, menos dramáticos, que se revelan en la estructura misma, si bien la dinamicidad está presente y usada según conviene.



8. Miguel Cabrera. La Virgen del Carmen, 1750. Oleo. INBA, México.

A mediados del siglo xvii algunas obras (Arteaga, José Juárez) presentan un moderado barroquismo en sus estructuras, pero en cambio adquieren una solidez que tiende más bien a los principios clásicos. Cuando la estructura propiamente barroca vuelve por sus fueros es que la inspiración está tomada de algún maestro español (Echave Rioja-Murillo).

Por último, a principios del siglo xviii se hace sentir mayormente la pérdida de tensión dramática, aunque se conserva toda la sabiduría que han aportado los principios barrocos (Juan Correa). Ya a mediados del siglo entra el arte en una corriente que pretende ante todo la suavidad y los efectos tiernos, aunque teatrales y decorativos (Miguel Cabrera); tal actitud se revela también en las estructuras de las composiciones que ordenan las formas, pero sin pretender la intensidad dramática, antes al contrario, se abren, se ablandan las estructuras, como los temas, el dibujo y el color. Ya no hay quien se atreva, o quien guste de una gran composición a base de una sola diagonal y de fuertes contrastes que den tensión espiritual profunda (Echave Orio). Puede decirse que las estructuras de las composiciones fijan los principios de la pintura barroca más intensa y dramática al iniciarse el siglo xvii y que desde entonces —salvo la excepción de Arteaga en las dos obras suyas no consideradas aquí— se va mitigando el barroquismo hasta llegar en el siglo xviii a un reblandecimiento sentimental, que conserva las estructuras barrocas, pero ya no para efectos dramáticos sino para otros decorativos. Quizá esa línea que se antoja descendente responda a que nuestra pintura pasa de las manos de maestros españoles a las de los criollos, de carácter más suave, aunque con sus propios refinamientos. Por otra parte puede quizá decirse también que el sentimiento religioso mismo pasó de la fuerza y profundidad dramáticas a una tierna suavidad que, andando el tiempo, desembocó en el romanticismo. Hay que recordar que a los académicos románticos de mediados del siglo xix les gustaba, sobre todos los pintores del pasado colonial, Miguel Cabrera. Y no era casual tal coincidencia.

Las observaciones aquí recogidas del estudio de las estructuras de ocho pinturas coloniales no pretenden establecer conclusiones definitivas. Pero la pretensión es mostrar a qué tipo de conclusiones puede llegarse si un estudio de esta naturaleza, unido a otros, se hace con mayor amplitud.