

## ÉSTE QUE VES, ENGAÑO COLORIDO...

En el año 2015 presenté un libro sobre arte hispanoamericano coordinado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown<sup>2</sup>, oportunidad en la cual dejamos abierto un diálogo que hoy retomo, sobre la relación del arte hispanoamericano con el europeo, una persistente e ingrata comparación en la que el lado hispanoamericano siempre salió mal librado. Las preguntas ni son las correctas, dice Alcalá en el estudio introductorio, ni siquiera es válida la comparación y propone en cambio sustituirlas por una serie de análisis acerca del intercambio cultural, los sistemas de organización profesional, la clientela, el desarrollo de géneros pictóricos, en especial la pintura de historia que sirvió como vehículo de transmisión de la idea de un pasado indígena glorioso, tanto para México como para Perú.<sup>3</sup>

Para volver a ese diálogo, he organizado este trabajo en torno a dos conceptos clave: las redes y la distancia. Para el primer término, la propuesta de tejer redes en el ámbito de la monarquía hispana, presentaré algunos aspectos del problema de las fuentes en la pintura virreinal, y para el segundo término de la propuesta, la distancia, trataré el problema de la representación.

### 1. Las fuentes

El tema en principio parece bastante simple porque parto de reconocer algo que ha sido escrito por los tratadistas y verificado por muchos en la investigación, esto es, que los pintores en su práctica hicieron uso de grabados para componer sus obras, tema muy transitado sobre el que no es necesario abundar. En lo que podemos convenir es que el hallazgo de una fuente grabada no da respuesta a los múltiples problemas creativos que el análisis de la pintura necesariamente implica. Es más, diría que encontrar el grabado genera muchas más preguntas que respuestas, y aunque parezca obvio hay que decir que no es el final sino el inicio de una investigación. En todo caso, no resuelve uno de los temas más apasionantes involucrados con las estampas y la práctica de la pintura, que es el dibujo.

Aunque las corporaciones que reunían a los pintores para controlar el oficio, tenían entre sus exigencias el dibujo, en realidad poco sabemos sobre su enseñanza en el caso de Nueva España hasta el siglo XVIII. Tenemos registros de los gremios, funcionamientos y ordenanzas, algunas reivindicaciones del oficio, pagos de impuestos y reorganizaciones. Por una

---

<sup>2</sup> Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014).

<sup>3</sup> Un tratamiento comparativo de la problemática de la pintura en los virreinos de México y Perú en el XVI en Luisa Elena Alcalá, "...Fue necesario hacernos más que pintores..." Pervivencias y transformaciones de la profesión pictórica en Hispanoamérica," en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, coord. Fernando Checa Cremades (Madrid: Ediciones El Viso, Pabellón de España, 1998), 85-105.

parte, la norma y la estructura corporativa que organizaba el trabajo y por otra, los quehaceres, saberes y su transmisión envueltos en una práctica de secrecía.

En torno a 1480 en Pamplona, Valencia y Sevilla, estallaron conflictos gremiales en los que se reconocen orígenes similares. El de Sevilla exhibe la preocupación por la sobreabundancia de mano de obra no calificada, un grupo de artesanos a los que se quería ordenar gremialmente mediante ordenanzas y un rígido escalafón verificable por medio de un examen profesional. En ese momento se presentó un pedido ante las autoridades de la ciudad para que intervinieran en un pleito entre pintores. Un grupo dice que se deben de guardar las ordenanzas, y que los pintores deben ser examinados, «porque en esta ciudad hay algunos que se dicen pintores que no solamente no lo son, más ni aun saben ordenar las colores como deben...». <sup>4</sup> Por su parte, el grupo quejoso por la aplicación de dichas ordenanzas, argumentó que ellos bajaban los precios para su conveniencia, que algunos tenían más de treinta años de ejercicio, con aprendices y familias que dependían de su trabajo y que los precios razonables ayudaban a mantener a mucha gente. Además consideraron «que en este oficio de pintores no es de calidad que haya menester examinadores, que no es oficio de físicos ni de cirujanos y sangradores y albítares<sup>5</sup> que es oficio de peligro de hombres y de otras alimañas». <sup>6</sup> En el desarrollo del pleito se entiende que las ordenanzas se dieron en ese año de 1480, argumentando el bien público y que se debe cumplir con ellas.

En todo caso, en Sevilla o en Amberes, la organización de los gremios y la asociación de los pintores revela por una parte el compromiso con la ciudad como *civitas* y por otra, la enorme capacidad de control por parte de la corporación de oficio. <sup>7</sup> Este sistema gremial, que tuvo repercusiones artísticas y extraartísticas, se replicó en Nueva España de manera temprana, cuando los pintores se organizaron en un gremio en la ciudad de México en 1557. <sup>8</sup> La organización gremial fue muy rápida, aunque los primeros oficios

<sup>4</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Sevilla: En la Oficina de La Andalucía Moderna, 1899), I-XLVI-XLIX; Miguel Falomir, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)* (Valencia: Generalitat Valenciana, Serie Minor, 1994), 14-16; Juan Miguel Serrera, “Un Cristo Varón de Dolores de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II en el Prado,” *Boletín Museo del Prado* VIII (1987), 23: 75-84; Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid: Nerea, 1993), 306-308; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia, Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 34-35; Javier Martínez De Aguirre, “Una ordenanza sobre pintores y argenteros de Pamplona del año 1481,” *Laboratorio de Arte* 12 (1999): 39-45, 40.

<sup>5</sup> Según el Diccionario RAE: Del ár. hisp. albáyṭar, veterinario.

<sup>6</sup> Gestoso y Pérez, *op.cit.*

<sup>7</sup> Jo Kirby, “The Painter’s Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice”. *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*. National Gallery Technical Bulletin, 20, (1999): 5-49.

<sup>8</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: IIE UNAM, 1982), 220-223; Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España,” en *Juan Correa. Su vida y su obra*, Documentos, eds. Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (México: UNAM, 1991)

reunidos corporativamente no fueron ni los pintores ni los plateros, sino los sederos, organizados en 1542 y luego los bordadores cuyas ordenanzas datan de 1546.<sup>9</sup> Ambos grupos profundamente relacionados con la pintura no sólo por las imágenes que bordaron primorosamente sobre los ornamentos (unos modelos casi completamente desatendidos hasta el momento) sino también por el tinte de las telas. Mientras en México los sederos se estaban organizando para regular las condiciones de su trabajo, desde 1543 sus pares en Florencia permitieron el uso de la grana cochinilla, al tiempo que era introducida y probada en Venecia. Después de algunas observaciones sobre su calidad, Venecia se convirtió en uno de los más importantes usuarios de este colorante desde mediados del siglo XVI en adelante.<sup>10</sup> Menos de veinte años, si se tiene en cuenta que en 1526 se reportaron los primeros envíos convertidos en miles de toneladas a finales del siglo XVI, distribuidas desde Sevilla a Florencia, Venecia, Amberes y Ruan, e incluso desde estos centros, la grana era distribuida en Francia y algunas ciudades italianas: Ancona, Milán y Venecia. A mediados del siglo XVI la pintura cambia, y el carmín de las Indias revolucionó en Europa el precio de las telas, la apreciación de los rojos y su uso en la pintura.<sup>11</sup>

En un estudio reciente, Rocío Bruquetas y Marisa Gómez muestran que la diferencia de precio entre la grana florentina y la de las Indias evidencia la consideración que se tenía sobre ambos productos: en 1565 se pagaban 22 reales por onza para el rojo veneciano y 7 reales por onza para el de las Indias. Hacia finales del siglo XVII, el carmín de las Indias había superado en precio al florentino.<sup>12</sup> Una de las tantas redes que construyen áreas comunes en el mundo visual hispanoamericano.

Entre los pintores que llegaron a trabajar a Nueva España en el siglo XVI, el sevillano Andrés de Concha, se adaptó a los pigmentos locales. El pintor discípulo de Luis de Vargas, llegó a México antes de 1570 y murió en 1612, pasó muchos años de su tiempo indiano en la zona de producción de cochinilla, la Mixteca Alta de Oaxaca. El químico de la Escuela Nacional de Restauración de México, Javier Vázquez, ha identificado cochinilla en las

---

III, 203-222; Rogelio Ruiz Gomar, "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: UNAM), XIV, 56 (1986): 39-51; y Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 185-197.

<sup>9</sup> Silvio Zavala, *Ordenanzas del trabajo, siglos XVI y XVII* (México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero Mexicano, 1980).

<sup>10</sup> Jo Kirby, "One of the most beautiful reds. Cochineal in European Painting," en *A red like no other*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (New York: Skira Rizzoli, 2015), 174.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 177. "From the 1550s, or a little earlier, the pictures changes: some variety of cochineal is increasingly used, as indicated during analysis by the presence of carminic acid".

<sup>12</sup> Rocío Bruquetas y Marisa Gómez, "Carmine of the Indies. Cochineal in Spanish painting and Sculpture (1550-1670)," en *A red like no other*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (New York: Skira Rizzoli, 2015), 190. «A 1627 tax imposed on red from the Indies by the Council of Madrid was six reals per ounce, the same as on carmine from Florence, while the tax on the "ordinary" carmine was only twenty-four maravedís per ounce», 192.

tablas que el sevillano pintó para el retablo de Coixtlahuaca en Oaxaca, según acaba de publicar Barbara Anderson.<sup>13</sup> **(fig.1)**

Por el momento, no parece que en ninguna otra ciudad de Nueva España salvo México, hubiera existido un gremio de pintores organizado, independiente de cualquier otro oficio. Por lo menos ahora lo podemos afirmar para el caso de la antigua Valladolid, (hoy Morelia capital del estado de Michoacán) sede del extenso obispado de este nombre desde el siglo XVI. En 1680 se convocó en Valladolid a «todos los maestros y oficiales de todos los oficios; sastres, zapateros, carpinteros, herreros, canteros, albañiles, sombrereros, cereros, candeleros, y los demás sin reservar ninguno» a participar en la fiesta dedicada a celebrar el patrocinio de San José sobre la monarquía hispana.<sup>14</sup> Años después nuevamente fueron convocadas las corporaciones de los oficios de plateros, carpinteros, carroceros, doradores, sastres, canteros, músicos, barberos, herreros, obrajeros, tintoreros, sombrereros, zapateros, cereros, dulceros, aguadores y coheteros, para participar en otra celebración.<sup>15</sup> Con mayor o menor descripción de oficios, en ninguno de los dos casos citados (1680 y 1722) se menciona al gremio de pintores. La historiografía del siglo XXI ha resultado más que generosa en torno al tema del trabajo de los pintores, reflexiones que han girado sobre la liberalidad de la pintura, posición ejemplificada por Paula Mues;<sup>16</sup> el oficio y los secretos de su transmisión, de la mano de Rocío Bruquetas<sup>17</sup> y una tercera vía representada por quienes pensamos que es posible que el análisis casuístico sea revelador de la convivencia de diversos sistemas de aprendizaje, saberes y prácticas del oficio de pintor dependiendo de que éste se desempeñara en una corte (México o Lima); la residencia de una Real Audiencia (Guatemala, Guadalajara, Quito) o sedes episcopales con una importante recaudación diezmataria (Valladolid de Michoacán o Puebla). No es ocioso recordar que la primera diócesis novohispana, en 1519 tuvo como su referente territorial a la isla de Cozumel frente a Yucatán, hasta que en 1525 fijó su sede en la ciudad de Tlaxcala, de donde pasó en 1543 a la Puebla de los Ángeles. En el mundo del Antiguo Régimen la antigüedad marcaba la precedencia y desde esa perspectiva la catedral de Puebla podía presumir de un origen anterior a la de México cuya erección se verificó en

---

<sup>13</sup> Javier Vázquez, “Presencia de grana cochinilla y añil en las pinturas sobre tabla del siglo XVI de Coixtlahuaca, Oaxaca”, oral presentation, “Rojo mexicano: Coloquio Internacional sobre grana cochinilla en el arte”, México City, Palacio de Bellas Artes, November 11-14, 2014 citado por Barbara Anderson, “Painting New Spain. Conveying Meaning through Cochineal,” en *A red like no other*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (New York: Skira Rizzoli, 2015), 223.

<sup>14</sup> AHAM, Gobierno, C.1 E. 15-B. Auto para la fiesta de San Joseph en cumplimiento de Cédula Real. 1680.

<sup>15</sup> Moisés Guzmán Pérez, “Los gremios de la ciudad de Valladolid de Michoacán en 1722,” *Tzintzun* 13 (1991): 155-157.

<sup>16</sup> Mues Orts, *La libertad del pincel*.

<sup>17</sup> 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).

1530.<sup>18</sup> Los diezmos, aún en épocas difíciles como finales del siglo XVI muestran que la recaudación de Puebla superaba a México y a Michoacán, seguida desde lejos por Oaxaca.<sup>19</sup> “Aún más que Valladolid de Michoacán, Puebla fue una ciudad episcopal por excelencia. Las rentas de su diócesis en el siglo XVII fueron las más cuantiosas no sólo de la Nueva España, sino de las Indias Occidentales. Para otras iglesias catedrales la de Puebla fue asesora privilegiada en materias de gobierno y administración. Sin autoridad secular equiparable a la de su obispo, este último presentó a los virreyes, situados a corta distancia, un problema de control político”.<sup>20</sup>

A pesar de que todo parece indicar que los pintores en Valladolid al igual que en la rica sede de Puebla de los Ángeles, no llegaron a organizarse en un gremio exclusivo, hay múltiples señales de que su actividad estaba pautada por la tradición de una corporación de oficio.<sup>21</sup> Pero si bien las ordenanzas gremiales establecían normas y condiciones<sup>22</sup> no todo lo que está escrito sobre papel, queda escrito en piedra ni sobre el corazón o la imaginación.

Un ejemplo de la distancia entre la función de la norma y la práctica involucra a tres pintores de la segunda mitad del siglo XVII ante una convocatoria que, de manera más o menos perentoria, los invitaba a usar una serie de estampas. **(fig.2)** La orden convocante fue la de San Agustín y la serie grabada, la firmó Schelte à Bolswert en 1624, en una publicación simultánea en Amberes y París.<sup>23</sup> El álbum con escenas de la vida de San Agustín formado por una portada y 27 grabados, fue producto de una intensa negociación en el interior de la orden, que pretendía fijar la precedencia de los ermitaños sobre los descalzos. Se trataba de establecer la antigüedad de

---

<sup>18</sup> Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (México: El Colegio de Michoacán, 1996), 80.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 105 AGI, México 24.

<sup>20</sup> Óscar Mazín, “Cabildos catedrales y repúblicas urbanas en Nueva España, siglos XVII y XVIII,” en *Poder y privilegio: cabildos eclesiásticos en Nueva España, siglos XVI a XIX*, coords. Leticia Pérez Puente y Gabino Castillo Flores (México: UNAM-IISUE, 2016), 91-116, 111.

<sup>21</sup> Es posible que la solución planteada por Paula Mues (*La libertad del pincel*, op. Cit.) acerca de la continuidad de la fusión gremial de pintores y doradores sea de papel y no revele la compleja realidad de la ausencia, que podría formularse en torno a la conformación del perfil de los pintores en las villas y ciudades fuera de la ciudad de México y una condición francamente artesanal.

<sup>22</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, 1982), 221-223. Para lograrlo, tenían que saber preparar el aparejo, el dibujo, los colores, quebrar un trapo y pliegues de la ropa, los rostros y cabellos, lejos y verduras. En estas primeras ordenanzas, se exigía que el pintor pudiera dibujar un hombre desnudo. Las consideraciones sobre los debidos saberes incluían en la misma organización a sargueros, fresquistas y doradores, así como imagineros.

<sup>23</sup> *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini*, S. á Bolswert Sculpsit et excudit, Anno M.DC.XXIV. El ejemplar que consulté y cuyas fotografías reproduzco pertenece a la Colección Histórica de la Biblioteca de la Universidad de Amberes, Bélgica. Agradezco a la encargada de dicha colección Ellen Storms, así como las fotografías de Stijn Van Rossem.



su fundación que le daba preeminencia sobre cualquier otro grupo de religiosos.<sup>24</sup>

Hay 4 mil fojas en un enorme expediente en el archivo de la orden en Roma, con misivas y pareceres de los conventos agustinos de todo el mundo acerca de la propuesta.<sup>25</sup> (Que de hecho tuvo un éxito extraordinario, y como testimonio quedan las varias series de México, Chalma, Valladolid; Quito; Cusco; Amberes; Antequera, Sevilla -hoy en San Juan Aznalfarache- y Madrid por mencionar solamente algunas).<sup>26</sup> El tema elegido para ejemplificar este breve trabajo es el de *San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino* (**fig.3**) y los pintores, el mexicano Juan Becerra, el sevillano Bartolomé Esteban Murillo y el alicantino José García Hidalgo. Mi intención no es comparar los resultados, ni establecer quién es mejor o peor pintor, juicios de valoración de los que estamos tratando de escapar, sino intentar explicar las distintas operaciones que se realizaron frente a la estampa, cómo resolvieron los pintores las tensiones propias de un encargo importante y finalmente, qué decisiones tomó cada uno en su obra en la medida en que los clientes lo permitieron o aprobaron. Parto del supuesto que, en estos casos, el resultado (la obra) es producto de una negociación entre pintor y cliente (individuos o corporaciones) con distintos niveles de flexibilidad.

Juan Becerra fue miembro de una familia de pintores que trabajó en México desde mediados del siglo XVII, pintó los 27 grandes lienzos (la serie completa) con Nicolás Becerra, su padre. Las pinturas fueron colocadas en los claustros del convento de San Agustín en Valladolid de Michoacán en 1681.<sup>27</sup> Becerra se atuvo férreamente al grabado en todas las pinturas de la serie con mínimas excepciones. En este tema del lavado de los pies de Cristo, (**fig.4**) la escena lateral donde los ermitaños leen y rezan de manera aislada, está representada como un hermoso bosque lleno de pájaros y una luminosidad azulosa que los pintores en México conocían de manera directa por medio de miles de láminas flamencas que llegaban al mercado americano.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Antonio Iturbe, "Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales," en *Iconografía Agustiniiana*, ed. Rafael Lazcano (Roma: Institutum Historicum Augustinianum, 2001): 19-125. Pierre et Jeanne Courcelle, *Les cycles du XVe et du XVIIe siècle* (Paris: Études Augustiniennes, 1972).

<sup>25</sup> Peter J.A.N. Rietbergen, "Art, pouvoir et politique dans l'ordre augustinien au XVIIe. Siècle," *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 47e Année, N°1 (Jan-Feb., 1992): 65-85.

<sup>26</sup> Nelly Sigaut, "San Agustín en Hispanoamérica: la circulación de una serie hagiográfica," en *Migraciones y Rutas del Barroco* (La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2014), 101-112.

<sup>27</sup> APA, Serie C conventos de los siglos XVI-XIX, Valladolid, libros de consulta, Actas y consultas. C.03.01.03. 1663 – 1705, f. 30r. En 9 de julio de este presente año de 1681, N P M J Prior de este convento de Valladolid fray Cristóbal de Plancarte con asistencia del maestro mayor de la obra de la catedral Vincencio Barroso, consultó a los padres por cuanto ha traído de México lienzos grandes, dos para cada claustro.

<sup>28</sup> Pedro González García, *El comercio de obras de arte de Sevilla a Hispanoamérica a fines del siglo XVI (1583-1600)*, (Tesis. Universidad de Sevilla, 1988); N. De Marchi y H.J. Van Miegroet, "Exploring markets for Netherlandish paintings in Spain and Nueva España," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999): 81–111; Rasterhoff, C. y Vermeylen, F., "Mediators of trade and taste. Dealing with demand and quality uncertainty in the international

La serie de Becerra luce algo propio de la pintura que se hacía en la ciudad de México en esta época: un dibujo muy cerrado, brillos en telas y metales con esfuerzos por diferenciar materiales y texturas. Eso es algo que los pintores mexicanos aprendieron a hacer muy bien. Estoy convencida de que la personalidad de la pintura novohispana y aquello que le da carácter hasta finales del siglo XVII, es su preocupación por la superficie y el gesto. Lograr con efectividad el engaño colorido, al que hace referencia el título de este trabajo, parafraseando a Sor Juana Inés de la Cruz. Perderemos tiempo buscando un dibujo “a la europea”, porque en algún momento temprano algo se rompió en el sistema de transmisión de saberes; la organización gremial-familiar de la práctica de la pintura se asentó en un sistema de secrecía que le era propio, y no sabemos cómo eran instruidos en el oficio, proceso más claro en el siglo XVIII.<sup>29</sup>

Debo aclarar que estas observaciones se basan en los pintores activos en Nueva España y de manera particular en aquellos que trabajaron en el siglo XVII en las villas y ciudades con poder político, económico y/o religioso. Estos artífices construyeron su fortaleza en las telas y sus movimientos, los colores, los brillos de las piedras, los cabellos ensortijados, las lágrimas y todo aquello que aporte al mundo de la apariencia y la ficción. Lenguaje plástico propio de una cultura de la simulación, predominante en la época.<sup>30</sup>

Si los pintores de Nueva España por lo menos durante el primer siglo y medio de actividad no hicieron de la práctica del dibujo su prioridad, aprendieron en cambio a trasladar estampas con esmero y fueron muy creativos en su uso. Cito a Javier Portús cuando al analizar el autorretrato de Murillo conservado en la National Gallery de Londres dice que el pintor consideraba a la actividad de dibujar más que una mera práctica imitativa de carácter mecánico, y que la presencia de la regla y el compás como atributos del retrato, constituye una declaración del carácter científico y normativo de esa actividad.<sup>31</sup>

---

art markets of the seventeenth century,” *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 31/1 (2015):138–158, (DOI: <http://doi.org/10.18352/dze.10123>).

<sup>29</sup> Tomo como punto de inicio de un nuevo modo de relación dibujo-pintura y su enseñanza el año de 1722 cuando un grupo de pintores otorgó un poder de representación a José de Ibarra Oficial del Arte de Pintura. Lo interesante del documento es que algunos de los participantes como Don Nicolás Rodríguez Juárez, clérigo presbítero del obispado de México, maestro examinado del Arte de Pintor, se presenta como el “actual Corrector de la Academia del mismo Arte” que tienen en la ciudad de México con su hermano Juan Rodríguez Juárez Maestro del mismo Arte y Corrector que ha sido de la dicha Academia”, y otros pintores. Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía Novohispana de Arte*, (México: FCE, 1988), Vol. 2, 104-105. Las actividades de la academia continuaron por algunos años, porque en 1728 el mismo Nicolás Rodríguez Juárez con un grupo de pintores gestionaron un poder para que el agustino también pintor fray Miguel de Herrera, viajara a la corte para oficializar la vida de la academia. Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México* (México: Grupo Financiero Bancomer, 1988), III-196. Paula Mues realiza una importante discusión de este tema en *La libertad del pincel, op.cit.*

<sup>30</sup> Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neoestoicos,” *Historia Mexicana*, (LV:3,2006): 717-755, 721.

<sup>31</sup> Javier Portús, “España y Francia: Dos maneras de convivir con la pintura,” en *Cortes del Barroco*, ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Acción Cultural Española, Patrimonio

En cuanto al cuadro de Murillo de tema agustino, **(fig.5)** según Enrique Valdivieso puede fecharse en el periodo de 1650-1655.<sup>32</sup> La pintura estuvo en el refectorio del convento de las monjas agustinas de San Leandro en Sevilla hasta el siglo XIX y por el momento creo que fue el único cuadro que hizo este pintor usando las estampas de Bolswert. Murillo introdujo dos cambios sustantivos en la obra: la primera es la aparición de un templo entre nubes doradas. El segundo cambio importante es que, a diferencia del grabado donde el santo está representado con la cabeza baja frente a Cristo, en la pintura Agustín mira intensamente a los ojos de Cristo. Este cambio establece una condición dialogante entre ambos hombres y el lavado de los pies pasa a ser una cercanía amorosa, indicio de otra forma de espiritualidad. La comprensión tan humana de los gestos sólo se interrumpe en el recorrido visual con las huellas que se revelan en las manos y los pies de Cristo, leves pero claves en la identificación del personaje, así como la luminosidad que lo rodea a diferencia de la fina aureola que aparece detrás de la cabeza de Agustín. Murillo respetó la escena lateral, pero la llevó hacia atrás, poniendo énfasis en los protagonistas.

Valdivieso supone que “el templo alude simbólicamente a la Iglesia que Cristo encomienda en ese momento a San Agustín”, que en la estampa se hace explícito por medio de una inscripción. Agregaría solamente que, según mi interpretación, se trata de una representación esquemática del Tempio de San Pietro in Montorio en la parte superior de la escena. La estructura construida por Bramante con patrocinio de los Reyes Católicos, se había convertido en el punto central de la Roma hispana, que tuvo su momento culminante en 1622 con la canonización de los santos españoles, momento desde el cual se percibe con claridad un cambio en el modelo de relación entre Roma y Madrid. Me cuestiono sobre la posibilidad de poder sustentar esta lectura en clave monárquica y me pregunto quién pagó y encargó el cuadro para las monjas agustinas en Sevilla. ¿Tiene sentido esta lectura en el refectorio de las agustinas? ¿Ese era su destino desde que se pintó? El lavado de los pies de trece pobres el Jueves Santo era una actividad regida por las etiquetas de la casa de Austria. Este gesto de humildad y ejercicio regio de la caridad culminaba con la comida para los

---

Nacional de España, 2003), 99-100; Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016), 158-159.

<sup>32</sup> El cuadro de Murillo de Jesús peregrino lavando los pies de San Agustín, salió del convento de las Agustinas Descalzas de San Leandro de Sevilla. Fue a dar al Walker Art Center de Minneapolis en 1970 adonde llegó luego de sucesivas ventas en Europa. Lo compró un coleccionista en 1971 y después de haber sido autenticado por Diego Angulo fue adquirido por el Estado que lo depositó en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1975. Enrique García-Herraiz, “La historia viajera del cuadro de Murillo “San Agustín lavando los pies a Cristo,” *Archivo Hispalense* 182 (1976): 107-134. Enrique Valdivieso, “San Agustín lavando los pies a Cristo,” en *El joven Murillo* (Bilbao-Sevilla, Madrid, 2010), 320-323.



pobres.<sup>33</sup> Otra de las claves monárquicas que podrían abonar a la interpretación de la obra desde esta óptica.

Además hay que recordar que el monasterio de monjas agustinas de San Leandro fue fundado por Fernando IV a extramuros de Sevilla a partir de 1295 cuando comenzó a reinar, para quedar luego bajo el amparo de su hijo Alfonso XI en 1347 y después por su nieto Pedro I.<sup>34</sup> Los datos sobre la antigüedad del convento son confirmados por José Gestoso<sup>35</sup> y fue Santiago Montoto<sup>36</sup> quien afirmó que el documento más antiguo que se conserva de su fundación son unas cartas plomadas de Fernando IV (15 de agosto y 8 de noviembre de 1309) por las que el monasterio queda bajo su amparo, concediéndoles unas casas intramuros en la collación de San Marcos donde estuvieron hasta que Enrique II las trasladó a otras de la parroquia de San Ildefonso, donde construyeron su monasterio e iglesia en 1377, donde radican hasta la fecha.<sup>37</sup> Por lo tanto, el cobijo de la corona tuvo un tinte fundacional para el convento sevillano, en el que se emprendieron nuevas construcciones en el siglo XVI (la iglesia es de finales de este siglo)<sup>38</sup> y que en el siglo XVII remodeló su refectorio,<sup>39</sup> donde estuvo la pintura de Murillo, quizá funcionando con otras de la serie que representa pasajes de la vida de Cristo.

Para terminar con este punto quiero presentar a José García Hidalgo quien hizo 24 de las escenas de la misma serie para el convento de San Felipe el Real de Madrid, comenzada en 1674 según Ponz y terminada en 1711,<sup>40</sup> que se conservan en el Museo del Prado (**fig. 6**). En la escena que estoy analizando, García Hidalgo trastocó el tiempo del relato y convirtió a Cristo peregrino en un caballero quitándose el sombrero, en clave cortesana, para saludar a san Agustín. Eliminó la escena del lavatorio de pies y prefirió representar a Cristo vestido según la moda del siglo XVII. En otro de los temas, donde representó a san Agustín con el emperador Honorio, agregó al esquema de la estampa la figura de un enano junto al trono del emperador, presencia que actualiza el tono cortesano que quiso darle al conjunto. Es

<sup>33</sup> BNE, Mss 001041. Etiqueta Real. Lavatorio y comida de los pobres /del mandato el Jueves Santo. [f106v].

<sup>34</sup> Alonso Morgado, *Historia de Sevilla* (Sevilla: en la imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1587), fol. 151.

<sup>35</sup> José Gestoso, *Sevilla monumental y artística* (Sevilla: El Conservado, 1892), III, 261-262.

<sup>36</sup> Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973), 156-157.

<sup>37</sup> Agradezco la información proporcionada por el Dr. Rafael Cómez, Universidad de Sevilla.

<sup>38</sup> Alfredo Morales, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera, Enrique Valdivieso, *Guía Artística de Sevilla y su Provincia* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981).

<sup>39</sup> Enrique Valdivieso, "Convento de San Leandro," en *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura* (Sevilla: F. Arenas Panuela, 1980), 46.

<sup>40</sup> Ver la introducción de Francisco Javier Sánchez Cantón a José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693) (Madrid: El Instituto de España, 1965), 14-15. Antonio Iturbe Sáiz Osa, "Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal," en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España* (Actas del Simposium 6/9-IX-2007, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N° 25, Ediciones Escorialenses (EDES) Estudios Superiores del Escorial), 335-368.

posible que el estudio de estas series, diera resultados importantes para conocer las operaciones de transformación a las que estaba dispuesto un pintor, en relación con sus posibilidades creativas, con los espacios sociales que demandaban estas imágenes y las negociaciones con sus clientes para generar límites de manipulación de la imagen original.

## **2. Segundo término de la ecuación, la distancia en relación con la presencia y la representación**

Uno de los principales asuntos planteados en la gobernación interior de las monarquías, y en particular una tan extendida como la hispana, fue cómo el rey podía hacerse presente en sus reinos. Lo que Manuel Rivero ha visto como diseñar una política de la presencia.<sup>41</sup> El sortilegio funcionó como un medio no coercitivo de la autoridad real. Parte del sortilegio (según la expresión de Juan de Zabaleta a mediados del siglo XVII) que permitiría al rey estar presente en todos sus estados, eran los retratos, y hay claros indicios de que este sistema de representación funcionaba.<sup>42</sup> Dice Xavier Gil Pujol que dos sillones vacíos y los retratos del rey y de la reina bajo un baldaquino, presidieron en 1638 los festejos que se organizaron en el palacio ducal de Milán para festejar el nacimiento de la infanta María Teresa. En Nápoles, al inicio del levantamiento de 1647 “los sublevados salvaron de las llamas de las casas nobles que se estaban incendiando, los retratos de Felipe IV e inclinaron ante ellos sus estandartes en señal de acatamiento”.<sup>43</sup> Durante el motín de 1692 en la ciudad de México, Carlos de Sigüenza y Góngora, rescató un grupo de retratos del incendio del palacio.<sup>44</sup> Entre ellos, el de Carlos II (hoy desaparecido), pero también “los retratos de los Reyes Católicos Isabel y Fernando y el otro adonde se representa al emperador Carlos V y a Felipe el hermoso”,<sup>45</sup> que se conservan en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec.<sup>46</sup>

Otros retratos que se perdieron en el incendio habían llegado a México en 1580. La noticia fue dada a conocer por Rogelio Ruiz Gomar, quien localizó la documentación relacionada con la embajada de carácter diplomático, misionero y cultural que sugirieron frailes agustinos y que tenía

---

<sup>41</sup> Manuel Rivero, *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII* (Madrid: AKAL, 2011).

<sup>42</sup> Xavier Gil Pujol, “Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias,” en *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*, ed. Pablo Fernández Albaladejo (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Universidad de Alicante, 1997, 225-257), 233.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 231.

<sup>44</sup> Josefina Muriel, “Una nueva versión del motín del 8 de junio de 1692,” *Estudios de Historia Novohispana*, 18 (enero, 1998): 107-115.

<sup>45</sup> ACM, Actas de Cabildo del 11 de julio de 1692, vol. 32-A.

<sup>46</sup> Nelly Sigaut, “El retrato en Nueva España,” en *Arte flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes* (México: MUNAL-CONACULTA, 2012), 57-65.

como destino el “deslumbrante reino de la China”.<sup>47</sup> La empresa fracasó y entre los regalos que llevaba la comitiva y que se quedaron en México, solamente haré mención de los lienzos de Alonso Sánchez Coello, pintor del rey: un retrato del emperador a caballo que se suponía copia de Tiziano y dos retratos de Felipe II, uno a caballo y otro de pie.<sup>48</sup> También formaba parte del envío una imagen de Nuestra Señora de la Concepción. De ella dijo el propio pintor que estaba “en pie como el natural y con su niño en brazos con sus atributos”.<sup>49</sup> La pintura fue colocada en la Sala del Acuerdo de la Real Audiencia en el Palacio de México. Allí la conoció el virrey Don Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique, quien la hizo copiar por un indio pintor, la reemplazó y se quedó con el original.<sup>50</sup> La pintura fue embargada junto con todos sus bienes, como resultado del juicio de residencia de su periodo de gobierno entre 1585 y 1590. El antiguo virrey murió en Sevilla en 1604 sin saber que finalmente el Consejo de Indias había levantado el embargo.<sup>51</sup>

Pocos años antes, los muros de las Casas Reales habían sido decorados con escenas de batallas por el pintor flamenco Simón Pereyng quien respondió al encargo del virrey marqués de Falces en 1566-67.<sup>52</sup> ¿Qué pintó Pereyng en los muros del palacio de los virreyes? ¿Serían escenas de la conquista de México? Aunque no hay vestigios de la actividad que desarrollara el flamenco en esos muros, supongo que el repertorio iconográfico creado tendría relación con la conquista de México como acto de fundación del nuevo reino.<sup>53</sup> El tema de la conquista fue representado en 1566 por el propio Martín Cortés con motivo de las celebraciones que organizó el 30 de junio para festejar el bautizo de sus hijos. En una contradanza al término del sarao, el II marqués del Valle ocupó el papel de su padre, Hernán Cortés y su amigo y compadre, Gil González Dávila, hizo lo

---

<sup>47</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)* XIV / 53 (1983), 67.

<sup>48</sup> Aunque numerosos retratos se atribuyeron a Sánchez Coello, parece que se veían “vender públicamente unos malos retratos de su Majestad [Felipe II]”. B. Porreño (1628), citado por Antonio Feros, “‘Vicedioses pero humanos’: el drama del Rey,” *Cuadernos de Historia Moderna* 14 (1993), 103.

<sup>49</sup> AGS, Casas y Sitios Reales, Legajo 280, folio 1067 citado por Fernando Benito Doménech, “La pintura religiosa en Alonso Sánchez Coello”, 120, n.12 en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, (Madrid: Museo del Prado, 1990).

<sup>50</sup> AGI, México, leg. 22, núm. 81 bis, 41 ff., “Ciudad de México, 18 de abril de 1592,” en Mina Ramírez Montes, *Ars Novæ Hispaniæ I*. Archivo General de Indias (México: UNAM-IIE, 2007), 64.

<sup>51</sup> Anastasio Rojo Vega, *Documentos sobre los seis primeros Duques de Béjar* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008), 196-197.

<sup>52</sup> *Palacio Nacional*, 298.

<sup>53</sup> Categoría de conquista que ya había establecido Maquiavelo en *El Príncipe* cuando se refiere a las distintas clases de Principados y a la forma en que se adquieren (Cap. I) y a los Principados nuevos que se adquieren con armas (Caps. VI y VII). Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*. Francisco Montes González, “Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México,” *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 153-164.

propio con Moctezuma.<sup>54</sup> Unos años más tarde, (1595) decidido a ganar un contrato, un conocido empresario de comedias, Gonzalo de Riancho, se presentó ante las autoridades urbanas, explicando que tenía “compuesta y estudiándose comedia grande de mayor autoridad que la que se hizo el día de Corpus que trata de la conquista de esta Nueva España y esta Ciudad de México”.<sup>55</sup>

Fiestas, comedias y representaciones fueron fuentes para la pintura novohispana, porque creo que lo imaginado y lo real se constituyen como materia histórica, en el mismo momento en que se concreta en imagen, por efímera que ésta sea. Además, en el imaginario europeo de esos primeros pobladores estaban integradas las fiestas, corridas de toros, procesiones, justas y torneos, así como una multiétnicidad de la que dan cuenta de manera temprana algunas obras, como la de Jan Vermeyen de 1539, con la plaza de Granada en fiesta frente al emperador Carlos V.

En las celebraciones que tuvieron lugar en la ciudad de México en 1658 por el nacimiento de Felipe Próspero, en uno de los carros que desfilaron por la ciudad, el joven que representaba al rey pasó frente al palacio donde estaba el virrey duque de Alburquerque y solamente se quitó el emplumado sombrero frente a la virreina, según se sabía que lo hacía el rey con las damas de la corte. Pero lo más fantástico es lo que sigue en el relato: el virrey respetó tanto “el retrato de su Majestad que dio orden se pusiesen en armas las Compañías por donde pasaba, abatiéndole las banderas con general aplauso de todos”. El fiestero y hábil Alburquerque se dejó seducir y sedujo con el sortilegio y como el conde duque de Olivares en el cuadro de Maíno, *La recuperación de Bahía de todos los Santos*, “hizo hablar al rey”. Estoy haciendo alusión a la relación entre la pintura de Juan Bautista Maíno con la obra de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, donde Don Fadrique de Toledo habla al retrato de Felipe IV para saber si el rey va a otorgar el perdón a los vencidos, y de inmediato dice “Parece que dijo sí” momento en el que coinciden pintura y literatura en la capacidad de sustitución simbólica del retrato regio.<sup>56</sup> El juego de las apariencias dejó de serlo para hacer del eco, original. El virrey estaba representando con brillantez el remedo de la corte.

La relación de la fiesta organizada por el virrey Alburquerque a la que me estoy refiriendo fue publicada en el mismo año de 1658, y se le ha dedicado mucha atención,<sup>57</sup> así que me abstengo de extenderme sobre los detalles. El elocuente relato festivo da cuenta de los más nimios pormenores

<sup>54</sup> Ernesto J. Burrus, S.J., *Historia del México del P. Andres Cavo* (México: Editorial Patria, 1948), 207.

<sup>55</sup> AHA, México, *Actas de cabildo*, Libro XII, sesión del 31 de julio de 1595.

<sup>56</sup> Javier Portús, “Soy tu hechura”. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España,” en *Carlos V. Retratos de familia* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 181-219.

<sup>57</sup> Francisco Montes, “Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España” en *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, ed. Antonio Jiménez Estrella, Julián Lozano Navarro (Granada: Universidad de Granada, 2012), I, 469-480.

de los carros triunfales. Uno de ellos, abrió con la representación de los indios lujosamente vestidos. Pero el joven estudiante de la Compañía de Jesús que representaba a Moctezuma, además de hermosas y finas telas de brillantes colores y plumas, iba lleno de pedrerías, oro, perlas, brillantes, esmeraldas, un cetro de plata sobredorada con el águila al remate, sobre un bayo cebruno que “soberbio se ufanaba de llevar una Majestad aun en apariencias...”.<sup>58</sup> La presencia triunfante de Moctezuma en fiestas y celebraciones, acumuló en la memoria colectiva imágenes efímeras que se plasmaron en un sistema de representación imaginaria del pasado de los indios de México o por lo menos una parte de ese pasado.

En el catálogo de la exposición que llevó el título de *La monarquía hispánica en el arte*, que se realizó en México en el año 2015, fue publicada la radiografía de un cuadro anónimo, que representa a Moctezuma.<sup>59</sup> (fig.7) La obra ha sido ampliamente divulgada desde que Jaime Cuadriello la diera a conocer en la primera edición de la más que reconocida serie de exposiciones *Los Pinceles de la Historia*.<sup>60</sup> Al comparar la pintura con su radiografía (fig.8), se hace evidente que la figura lucía el mismo rico atavío,<sup>61</sup> pero que cambió la posición de la cabeza, que originalmente se erguía orgullosa tal como se puede leer en el relato de la fiesta organizada por Albuquerque. Sin tratar de establecer una relación de causa-efecto, la figura original abona a mi hipótesis de considerar a la fiesta (entre otras tantas cosas) como productora de imágenes que terminaban convirtiéndose en insumos para la pintura.

Jaime Cuadriello ha revisitado esta obra en comparación con la radiografía que se le tomó cuando iba a participar en una exposición en Londres. En este trabajo, del cual conozco la conferencia,<sup>62</sup> Cuadriello consideró que es posible que la pintura fuera un encargo del cabildo indígena

---

<sup>58</sup> *Relacion ajustada, y diseño breve y monte succinta de los festivos aplausos con que desahogó pequeña parte de los inmensos júbilos de su pecho en la regozijada nueva del feliz nacimiento de Nuestro Deseado Príncipe Don Phelipe Prospero* que Dios guarde, el EXmo. Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque, Marqués de Cadereita y Cuellar, Conde de Ledesma, y Guelma, Señor de la Villa de Monbeltran, Canllero del Orden de Santiago, General Perpetuo de las Galeras de España, Gentilhombre de la Camara de su Majestad, su Virrey, Governador, y Capitán General de la Nueva España y Presidente de su Real Audiencia. Al Exmo. Señor D. Luis Mendez de Haro, Marqués del Carpio, Conde Duque de Olivares, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad: su Caballerizo Mayor: Gran Chanciller de las Indias: Comendador Mayor de la Orden de Alcántara, &. De superior impulso, de votivo animo la dedica el Licenciado Don Fernández de Castro, Caballero del Orden de Santiago: Oidor de la Real Audiencia, y Chancillería de México. Impreso con licencia en México: en la Imprenta de Iuan Ruyz. Año de 1658, f.22v y 23.

<sup>59</sup> *La monarquía hispánica en el arte* (México: MUNAL, 2015), 63.

<sup>60</sup> *Los Pinceles de la Historia. El origen del Reino de la Nueva España* (México: MUNAL, 1999), 59.

<sup>61</sup> La descripción de la indumentaria de Moctezuma en Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación,” en *Los pinceles...*, 57-59.

<sup>62</sup> Jaime Cuadriello, Conferencia octubre 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=NU2VVmVyErA>)



de la república de Santiago de Tlatelolco, el último reducto de la nobleza azteca, lugar donde permaneció hasta el año 1812 cuando fuera disuelto, posibilidad que ya había dejado abierta en su texto de *Pinceles de la Historia*. Considera que posiblemente Juan Correa fuera el autor de la primera versión, corregida en una década por uno de los miembros de la familia Arellano, cambio que Cuadriello supone como consecuencia del motín que tuvo lugar en la ciudad de México en 1692. En el año 2012, cuando la obra salió a la venta en Nueva York, la empresa Sotheby's dio a conocer un estudio realizado por Peter S. Dunham, de Cleveland State University, quien sigue el estudio de Cuadriello sin cambios relevantes.

En la primera versión de la pintura, Moctezuma con una mano sostenía una bandeja donde estaban colocadas de una manera fallida pero efectiva, las llaves del reino de la Nueva España. La otra mano se apoyaba arrogante sobre la cintura, gesto que permitía destacar la empuñadura del arma, así como el arnés cargado de oro y pedrería. El conjunto estaba en buena consonancia con la cabeza erguida donde se destacaba la corona rematada por el águila sobre el nopal. Gestos y objetos que fueron cubiertos para dar paso a lo que hoy está a la vista: mientras una mano baja un cetro corto en señal de homenaje, la otra se apoya sobre el pecho indicando una emoción que se vincula con el gesto de tristeza de la cabeza baja, coronada con el *copilli* dinástico, esto es con el águila habsbúrgica, que confirma la calidad accesoria de las Indias a Castilla. La corona de Nueva España, cuyo remate con el águila sobre el nopal la hacen inconfundible e identitaria, yace a los pies del gran Moctezuma, quien demuestra la tristeza que le provoca la pérdida del gran Felipe IV. En efecto, no tengo, como nadie por el momento, ningún documento que indique cómo o cuándo y por qué se hicieron estas modificaciones en el retrato del *Monarca Montesuma*. Apuesto a que la pintura es una obra de Juan Correa,<sup>63</sup> por quien también se han decantado otros investigadores. A diferencia de éstos, creo que fue el mismo Correa y no Arellano, quien produjo las modificaciones que dieron un giro a la obra.

La pintura del mundo hispánico tiene famosas escenas de entrega de las llaves de la ciudad a ejércitos vencedores, como *La rendición de Breda* pintada por Velázquez h. 1636 para el Salón de Reinos o *La rendición de Juliers* realizada para el mismo sitio por Jusepe Leonardo entre 1634-1635. En esta última, el vencedor General Spínola, montado en un magnífico corcel blanco, recibe las llaves del vencido gobernador holandés quien las entrega rodilla en tierra, posición que pone énfasis en la humillación de la derrota. Velázquez en cambio representó al mismo Spínola de pie ante Justino de Nassau, gobernador holandés de Breda, quien le extiende las llaves de la ciudad mientras el genovés se le acerca en un gesto casi afectuoso, como ha

---

<sup>63</sup> Juan Correa como maestro de pintor realizó un concierto de aprendiz de pintor con Juan Romo en 1667. Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*. Cuerpo de documentos (México: IIE-UNAM, 1991), III, 42.

observado Javier Portús.<sup>64</sup> En la obra de México (hoy en una colección particular) se advierte que en la versión original no había una relación clara entre el gesto de entregar las llaves como símbolo de aceptación de la derrota con la dignidad desafiante de la altanera cabeza.

El giro en la intencionalidad de la obra, permite suponer que pudo haber formado parte de una de las ceremonias fúnebres que se organizaron en México en 1666 en honor a Felipe IV, a las que sucedió el alzado de pendones para jurar a Carlos II. Queda abierto el interrogante de quién y cómo se tomó la decisión de activar el retrato de Moctezuma para esta función luctuosa.

### 3. Para concluir

De la grana cochinilla como pigmento de uso común en el espacio hispanoamericano a las estampas flamencas utilizadas y modificadas de manera intensiva; de las fiestas del II marqués del Valle a la radiografía de la pintura de Moctezuma. No se trata de una falsa complejidad sino de los vastos problemas de una dilatada monarquía entendida como campo cultural, un espacio generado por la interacción de personas, ideas y artefactos. Enfrentar la complejidad de estos sistemas organizados como redes complejas,<sup>65</sup> es el desafío del siglo XXI para la historia del arte hispanoamericano.

Podríamos definir las redes complejas como una arquitectura heterogénea de conjuntos de muchos nodos conectados en interacción. Retomo, para concluir, la propuesta de Thomas DaCosta Kauffman acerca del uso del concepto de Bourdieu de campo cultural para acercarnos al estudio del arte producido en América entendida como área cultural.<sup>66</sup> En ese campo cultural es donde interactúan los nodos que originan redes complejas (lugares geográficos y actores sociales, pintores, clientes, corporaciones, etc.) Esta posición supera la estrecha relación que pudiera resultar de la aplicación de límites geopolíticos y administrativos a rajatabla. En tanto la pintura nos plantea problemas que van más allá de las cuestiones identitarias, prefiero pensar en un área cultural hispano americana, donde se gestaron redes complejas, con todas las tensiones y contradicciones que esto significa.

---

<sup>64</sup> *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 130-133.

<sup>65</sup> Ricard Solé, *Redes complejas* (Barcelona: Tusquets, 2009).

<sup>66</sup> Thomas DaCosta Kauffman, "Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural" en *Pintura de los Reinos Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico siglos XVI-XVIII* (México: Grupo Financiero Banamex, 2008), I, 86-135.

## ANEXO. IMÁGENES



Fig.1- Andrés de Concha, Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca. Hacia 1590. (Fotografía del Proyecto Coixtlahuaca, ENCRyM, INAH, México.)



Fig.2- Schelte á Bolswert, Portada. Grabado. *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi et ecclesiae doctoris excellentissimi*, Paris, 1624. (Fotografía: Universiteitsbibliotheek Antwerpen, Amberes)





Fig.3- Schelte a Bolswert, "San Agustín lavando los pies de Cristo". Grabado. *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi et ecclesiae doctoris excellentissimi*, Paris, 1624. (Fotografía: Universiteitsbibliotheek Antwerpen, Amberes)



Fig.4- Juan y Nicolás Becerra, *San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino*. Hacia 1670. Morelia (Michoacán, México), Convento de San Agustín. (Fotografía tomada de: *Pintura Virreinal en Michoacán*, Vol.2, en prensa)

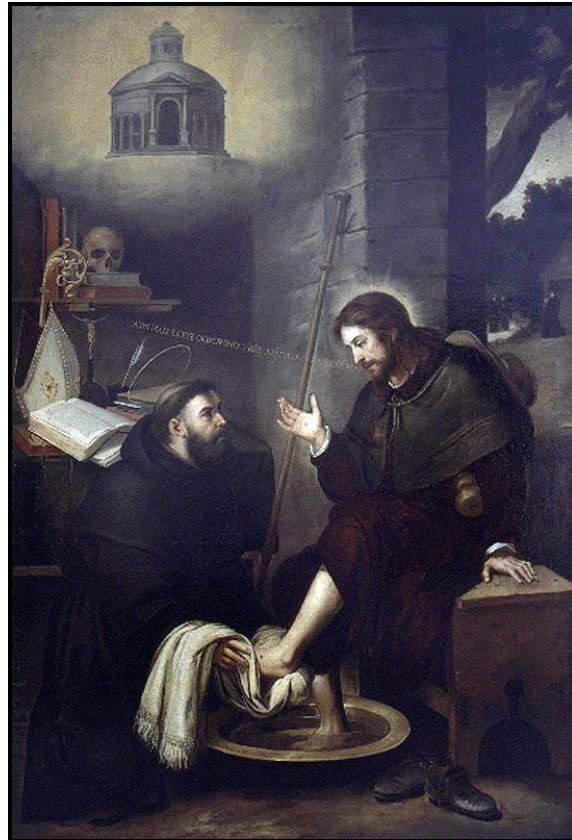


Fig.5- Bartolomé Esteban Murillo, *San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino*. Hacia 1650. Valencia (España), Museo de Bellas Artes de Valencia. (Fotografía tomada de: VVAA, *El joven Murillo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010)



Fig.6- José García Hidalgo, *San Agustín recibiendo a Cristo peregrino*. Entre 1674-1700. Madrid, Museo Nacional del Prado. (Fotografía ©Museo Nacional del Prado)





Fig.7- Juan Correa (atribuido), *El monarca Montezuma*. Hacia 1666. México, Colección particular. (Fotografía tomada de: *La monarquía hispánica en el arte*, (México: MUNAL-INBA, 2015): 63.)



Fig.8- Rx de Juan Correa (atribuido), *El monarca Montezuma*. Hacia 1666. México, Colección particular. (Fotografía tomada de: *La monarquía hispánica en el arte*, (México: MUNAL-INBA, 2015): 62.)