



El pintor novohispano tras la obra

Por Karina Lisset Ocariz Rivero

Nosotros los seres humanos, iglesias o colecciones privadas repletas de pintura novohispana con santos, vírgenes, cristos, ángeles que adornan sus salas. Estas obras constituyen un valor incalculable dentro del patrimonio artístico e histórico de nuestro país; sin embargo, poco se habla sobre el trabajo de estos pintores dentro de sus gremios, talleres y el cómo se desarrolló su forma de trabajo en el periodo novohispano. En el siglo **xvi** arribaron los primeros pintores del Viejo Mundo a tierras americanas y trajeron consigo una nueva forma de trabajar. El modelo que se estableció fue el de instaurar gremios regulados por ordenanzas, es decir, por instituciones que alojaban artesanos de un mismo oficio, cuyo trabajo era organizado por una especie de reglamento (Manrique, 2001:165).

Los gremios eran formados por artesanos que contaban con un taller, independientemente del oficio que ejercieran; ahí laboraban maestro, oficiales y aprendices. En la Nueva España incursionaron diversas castas en un taller, por ejemplo, para finales del siglo **xvii**, ubicamos al pintor Juan Correa, quien —se cree— era un mulato, y también encontramos contratos de aprendices indígenas que buscaban ingresar a los talleres (Sigaut, 1997:143). El aprendiz ingresaba al taller donde el maestro fungía como tutor al enseñarle el oficio y hacerse cargo de sus gastos, después realizaba un examen para convertirse en oficial y años después hacía otro para optar por el grado de maestro.

En 1557 se anuncian las Ordenanzas de Doradores y Pintores de la Nueva España, documento expedido en Ciudad de México, que tenía un total



Santa Cecilia, Andrés de la Concha, siglo **xvi**, Museo Nacional de Arte

de veintiún estatutos, cuyo objetivo general era controlar la calidad y producción de las pinturas, ello dirigido a las cuatro categorías que se trabajaban: imagineros (quienes realizaban imágenes), doradores, pintores al fresco y sargueros, estos últimos eran los que trabajaban sargas, es decir, telas pintadas sin bastidor (Toussaint, 1983:65-66). Podemos ubicar tres objetivos particulares que pretendían cumplir estas ordenanzas. El primero es el pleno conocimiento de su oficio, dado que se menciona el tipo de examen que debía realizar cada uno según su categoría; se pide, por ejemplo, que el pintor imaginero conozca de anatomía y manejo de los colores, además de doctrina cristiana para elaborar imágenes ad hoc a la fe y que no incurran en imprudencia (Lorenzot, 1921:19).

La adoración de los Reyes; Baltasar de Echave Orrio, siglo xvii, Museo Nacional de Arte



El segundo objetivo era conocer técnicas y trabajar con materiales de calidad. Este tipo de prerrogativas otorgaba al cliente confianza al momento de adquirir una pintura, en caso contrario, el pintor era merecedor de una multa por elaborar una obra malograda. El propósito final era el comercio legal de esta; además de la relación pintor-cliente, se recurría a algún mercader para venderlas en su tienda o a un pregón que las rematará, pero al ser imágenes religiosas en su mayoría no se podían vender en las plazas o en

la alameda por ser desacato a la Iglesia; se llegaba a realizar “so pena al que lo vendiere de diez pesos como dicho es y que la imagen se ponga en una iglesia” (Lorenzot, 1921:21).

La vida del pintor de la Nueva España se regulaba por esta organización a la cual pertenecía, donde debía formarse tanto en el oficio como en la fe. Respecto a esto último, ellos establecieron una cofradía en la que, en el siglo xvii, se menciona a Nuestra Señora del Socorro como su patrona (Gomar, 1986:39); sin embargo, al momento de ejecutadas las ordenanzas de 1557 se habla de hacer la fiesta del Corpus Christi como “más honradamente pudieran” (Lorenzot, 1921:19), lo que nos lleva a pensar que fue la primera vez que la celebraron.

Detrás de los grandes nombres de pintores hay que imaginar a las personas que trabajaban con ellos en talleres, tiendas y corporaciones (Gruzinski, 2012:122). Tenemos todo un mundo detrás de las pinturas que vemos actualmente en recintos y que nos permiten apreciar la labor de estos pintores y su formación artística y religiosa que desembocó en un modo de vida que aún hoy no conocemos en su totalidad. Ahondar en su estudio nos lleva a explicar la pintura fuera de su iconografía y adentrarnos a su contexto cultural. 🎨

Referencias:

- Del Barrio Lorenzot, Juan Francisco (1921). *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de gremios de la Nueva España*. México: Secretaría de Gobernación.
- Gruzinski, Serge (2012). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica.
- Manrique, Jorge Alberto (2001). “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII”, en *Una visión del arte y de la historia*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Sigaut, Nelly (1997). “Pintores indígenas en la ciudad de México”, en *Historias*, núm. 37. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. <<https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=4820>>.
- Toussaint, Manuel (1983). “Cap. VI. La pintura renacentista en México. 1. Primeras manifestaciones del Renacimiento”, en *Pintura Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



Karina Lisset Ocariz Rivero es alumna de décimo semestre de la Licenciatura en Historia, interesada en la pintura del periodo novohispano y la historia religiosa.

