

## BALTAZAR ECHAVE ORIO EN LA PINTURA NOVOHISPANA

### ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 La Porciúcula	Toussaint,	lámina	123
Fig. 2 Martirio de San Ponciano	“	“	“ 122
Fig. 3 La Anunciación		“	“ 117
Fig. 4 La adoración de los Reyes		“	“ 120
Fig. 5 La Visitación	“	“	“ 118
Fig. 6 La presentación en el Templo		“	“ 124
Fig. 7 Oración en el Huerto		“	“ 121
Fig. 8 La Virgen del Perdón		“	“ 81

Láminas en el libro de Toussaint : *Pintura colonial en México* .

## BALTAZAR ECHAVE ORIO EN LA PINTURA NOVOHISPANA

### Análisis y constantes estilísticas

Baltazar Echave Orio es considerado el pintor más completo de los inicios del siglo XVII; es el representante de la madurez pictórica en Nueva España; hasta tal punto creció su fama, que eclipsó momentáneamente a sus contemporáneos, y recibió la atribución de muchas obras que en realidad pintaron su hijo, o su nieto: Baltazar de Echave Ibía y Baltazar de Echave y Rioja, respectivamente, según se ha desprendido de las investigaciones realizadas por Don Manuel Toussaint.<sup>1</sup>

El oficio y la calidad de Echave Orio están fuera de discusión, sin embargo, para los fines de la Historia y la Teoría del Arte, conviene trascender el mito y la leyenda.

El estudio de su herencia europea y española, las modalidades específicas de la pintura en el contexto novohispano, y la influencia que ejercen sus obras en otros pintores son temas que resultan indispensables para el estudio de un artista tan importante como él.

Aspectos tales como la construcción de sus escenas; el manejo de perspectivas y elementos arquitectónicos; la anatomía y las actitudes de sus personajes, y la ausencia de paisaje en sus cuadros, resultan temas originales para complementar su estudio y caracterizar su estilo con mayor precisión.

Para situar estilísticamente la obra de Echave Orio, debemos contemplar sus antecedentes en España:

Según consigna Manuel Toussaint en su libro *Pintura Colonial en México*, Baltazar Echave Orio, conocido también como Baltazar Echave "el viejo", nació en la provincia vascongada de Guipúzcoa, en el palacio de Echave, situado en Aizarnazabal, cercano a Oiquina, entre 1547 y 1548.<sup>2</sup> Se sabe que viajó a Sevilla entre 1573 y 1582. Su muerte, de acuerdo a Toussaint, se ubica hacia 1620.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, Ed. UNAM, México, 1990.

<sup>2</sup> Sus padres fueron Juan Martínez de Echave y María Juanes de Orio. Su fecha de nacimiento no se consigna con exactitud, pero se puede deducir con

El siglo XVI se distinguió en España por la influencia y asimilación de dos escuelas fundamentales: la flamenca y la italiana.

La primera estuvo representada por los pintores: Juan de Flandes, que fue pintor de cámara de Isabel la Católica; Juan de Holanda, y Francisco de Amberes.

Como representantes de escuela italiana estuvieron Berruguete y Diego Correa con influencia de Miguel Ángel; Fernando Yáñez, Fernando de Llanos y Juan de Macip con influencia de Leonardo da Vinci.

En Sevilla se da la fusión entre el arte flamenco y el italiano con artistas como Ferdinand Sturm de Zurikzee y Peter Kempeneer, ambos flamencos con influencia italiana.

Dentro de este ambiente, a mediados del siglo XVI en España están en plena producción: Navarrete, Morales "El divino", Sánchez Coello, Antonio Moro y Pantoja de la Cruz.

A la corte de Felipe II llegaron cuadros de Tiziano y de los grandes maestros flamencos; a su corte se integraron los pintores: Antonio Moro, flamenco, y los italianos Luca Cambiaso, Rómulo Cincinnati, Francisco Zúccaro, Peregrino Tibaldi

bastante aproximación, a partir de dos fechas: el nacimiento de su hermano mayor, fechado en 1546, y la fecha en que Baltazar Echave redactó su testamento, 1573, cuando contaba por lo menos con veinticinco años según lo exigía la ley.

Se vuelven a tener noticias suyas hasta 1607, año en que publica su libro *Discursos de la Antigüedad de la lengua cantabra*, dedicado al conde de Lemos, e ilustrado con el escudo de la familia y el único retrato que se conserva del pintor. En 1619 aparece otra referencia de Echave quien acude como representante de la nobleza de la familia, sustituyendo en el mayorazgo a su hermano mayor, recientemente muerto, según se desprende del documento en cuestión.

<sup>3</sup> En 1573 se trasladó a Sevilla, y en 1582, ya se encontraba en Nueva España, por lo tanto, su estancia en Andalucía no pudo ser mayor de siete años. Sabemos que en 1582 Echave estaba en México, porque el 9 de diciembre de 1582 contrajo matrimonio con su paisana, Isabel de Zumaya Ibía, hija de Francisco Zumaya Ibía, también pintor.

La última noticia que tenemos del pintor, es la de un matrimonio efectuado en 1623; el cónyuge es Baltazar de Echave quien se casa con Ana de Arrioja; lo primero que se piensa es que se trata de un segundo matrimonio del pintor, pero tal suposición es improbable dado que el tendría setenta y cinco años entonces; además la boda fue celebrada por Francisco de Echave, hijo del pintor.

La hipótesis de Toussaint es que se trata del hijo de Echave Orio, Baltazar Echave Ibía, a quien casa su hermano Francisco que es sacerdote. De ser así, la fecha de la muerte de Echave Orio, se sitúa hacia 1620.

y los Carducci.<sup>4</sup> Personalidad definitiva de gran influencia, hacia fines del siglo XVI, es El Greco, Domenico Theotocopuli, quien pinta en Toledo.

En cuanto al contexto novohispano, los inicios del siglo XVII marcan una nueva etapa en la cultura naciente; si bien la prioridad durante el siglo XVI fue la evangelización y pacificación de los pueblos, el siglo XVII se caracterizó entre otras cosas por la consolidación de las ciudades y el establecimiento firme del clero secular en las comunidades urbanas.<sup>5</sup>

La etapa de evangelización estaba concluida, y el fortalecimiento del clero secular asentado en las ciudades importantes era evidente. Por otra parte las consignas religiosas de la Contrareforma, emanadas del Concilio de Trento, favorecieron en gran medida el florecimiento de la iconografía religiosa, exaltando, además de los pasajes bíblicos y evangélicos, las escenas de las vidas de los Santos y de los Mártires.

El repertorio iconográfico es en general, limitado, se podría consignar en un enlistado de temas, a los cuales recurren los pintores según su preferencia; las escenas no se interpretan con total libertad, ya que existen locaciones, secuencias y símbolos fijos para la representación de tema religioso.<sup>6</sup>

No obstante esta limitación, se manifiesta en el contexto novohispano el talento y el estilo individual de pintores diversos, quienes asimilaban las tendencias flamencas e italianas a través de los modelos que nos trajeron pintores

---

<sup>4</sup>Abelardo Carrillo y Gardiel, *Técnicas de la pintura en Nueva España*, Ed. UNAM, México, 1983. pp. 108-109.

<sup>5</sup>Según Carrillo y Gardiel, se construyeron en Nueva España un total aproximado de doce mil ochocientas cincuenta construcciones religiosas, de ellas corresponden seis mil cuatrocientas cincuenta al siglo XVII.

Ver: Carrillo y Gardiel, Op., Cit. p.122..

<sup>6</sup>Nos dice Carrillo y Gardiel que los ciclos privilegiados en la imaginería colonial son los del nuevo testamento, vida de la Virgen y de los santos. Los temas del Viejo testamento resultan excepcionales.

Dentro de esta corriente contrareformista, llegaron por entonces a la Nueva España las reliquias de dos santos mártires poco conocidos: San Ponciano y San Aproniano; esto fue motivo para que se encargara a Baltazar Echave Orio la representación de ambos martirios, obras que constituyen dos de los mejores cuadros del arte novohispano.

Carrillo y Gardiel, Op. Cit., pp. 133-135.

extranjeros, como Martín de Vos<sup>7</sup>; paralelamente se recibía la aportación de pintores nacidos en España y formados profesionalmente ya en estas tierras, como Simon Pereyng y Andrés de Concha.

Baltazar de Echave Orio, después de asimilar las enseñanzas de la escuela sevillana, terminó su formación en el ambiente novohispano, al cual adaptó las características de su estilo.<sup>8</sup>

Hoy sabemos que existen tres pintores que firmaron como Baltazar Echave, ellos son: Baltazar de Echave Orio, Baltazar de Echave Ibía y Baltazar Echave y Rioja.

El hecho de que existan tal cantidad de obras con la firma Baltazar Echave en el periodo que va de 1601 a 1649, nos hace suponer que corresponden al padre y al hijo, apoyándonos en las diferencias estilísticas que son evidentes entre los cuadros anteriores a 1620, y los que son posteriores a esa fecha.<sup>9</sup>

Ha sido y es una ardua labor determinar cuales cuadros corresponden a Echave Orio, padre, y a Baltazar Echave Ibía, hijo.

Como se vio, según Toussaint, la obra más antigua de Echave Orio fue la que realizó en 1596 para el Santo Oficio, sin embargo, Ruiz Gómar, basándose en investigaciones posteriores, nos dice que ya en 1590, Echave trabajó con su suegro en el retablo mayor de la catedral de Puebla.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup>El modelo de ángel al que nos referimos, es rubio, de rasgos delicados y pelo ensortijado. Aparece en dos cuadros de Martín de Vos: Tobías y el ángel, y San. Juan escribiendo el Apocalipsis.

88

Sus primeros trabajos en México datan de 1596, y consistieron en diez estatuas, veinte sambenitos y veintiuna corozas que realizó para un auto de fe, efectuado el mismo año.

Según apunta Toussaint, en 1573, cuando Echave llegó a Sevilla, Pacheco tenía sólo nueve años, y esto descarta su posible influencia, contra lo que opina el conde de Urquijo.

Toussaint, Op., Cit., p. 86.

<sup>9</sup>Ibid., p. 89.

<sup>10</sup> Se ha desarrollado una polémica interesante respecto a la formación pictórica de Echave, según la tradición, y sin documentos que lo prueben, se dice que una pintora novohispana, llamada "la Zumaya", enseña a Echave Orio el arte de la pintura, se atribuyó por mucho tiempo a esta pintora el excelente cuadro de *San Sebastián*, que se encontraba en la parte superior del Altar del Perdón, sin embargo, no se tienen noticias de que existiera ninguna pintora Zumaya, sino un

Se tiene noticia de que en 1601 pintó un *San Cristóbal* de proporciones gigantescas, que estuvo en la iglesia de San Francisco; Couto añade que fue torpemente restaurado en 1776 por José Mariana Albo o Alba.

Consta que en 1609 fue terminada la iglesia de Santiago Tlatelolco bajo la dirección de Fray Juan de Torquemada; consta también que Baltazar de Echave fue el realizador de las pinturas del retablo mayor.

Este retablo existía en 1861, según consta en la crónica de un crítico francés desconocido, quien publica sus observaciones en la *Revista histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. Las tablas a las que se refiere la publicación son *La Visitación* y *La Porciúncula*; quizá también *La Anunciación* estuviera dentro de este retablo.

Según Couto, una *Gloria de San Ignacio* y el Martirio de San Aproniano (1612), se encontraban en los claustros de la Profesa; de ellos sólo nos queda el segundo.

Entre las obras más antiguas que nos quedan de Echave Orio están *La Adoración de los Reyes* y *la Oración del Huerto*; ambas probablemente pertenecían a un retablo semejante al de Tlatelolco en la antigua iglesia de los jesuitas concluida poco después de 1595.

Se tiene referencia tardía acerca de dos cuadros con escenas de la vida de San José, colocados en la capilla de San Francisco, la cual fue dedicada en marzo de 1657; si en realidad los cuadros eran de Echave "El viejo", como

---

pintor, Francisco de Zumaya, vasco, llegado a México antes de 1565, y padre de Isabel de Ibía, con quien se casó Echave Orio.

Según deduce Toussaint, lo más probable es que no haya sido "la Zumaya", sino Francisco de Zumaya, el maestro de Echave.<sup>10</sup> Resulta natural pensar que debido al matrimonio con Isabel de Ibía, Echave haya terminado su formación pictórica en el taller de su suegro.

El hecho de que no se conserven cuadros de Zumaya, hace pensar a Toussaint en la posible atribución del San Sebastián a Francisco de Zumaya, y no a "la Zumaya" como tradicionalmente se ha venido pensando.

Rogelio Ruiz Gómez, *El pintor Luis Juárez*, Ed. UNAM, México, 1987

asegura el cronista fray Agustín de Vetancurt, es que fueron colocados allí muy posteriormente a su ejecución.<sup>11</sup>

En resumen, de un cúmulo de veinticuatro obras atribuidas al pintor, tan solo ocho cuadros pueden considerarse como auténticamente suyos:

*La Oración de Huerto*

*La Adoración de los Reyes*

Ambas proceden del antiguo retablo de la Profesa. (1595?)

*La Visitación (I)*

*La Porciúncula*

*La Anunciación*

Las tres proceden del retablo de Santiago Tlatelolco 1609.

*Martirio de San Ponciano. Firmado. 1605.*

*Martirio de San Aproniano. Firmado. 1612.*

*La Flagelación*

Este último se encuentra en la catedral de México. Firmado. (1598?)

Pertenecientes al taller de Echave Orio, con la intervención de otros artífices, se consignan los siguientes cuadros:

*El Martirio de Santa Úrsula y sus compañeras.*

*La Presentación en el Templo.*

*La Visitación. (II)*

*Bautismo de Cristo.*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Ibid., pp. 90-91.

<sup>12</sup>Ibid., p. 92.

## ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Los cuadros que servirán a este propósito serán los expuestos en la Pinacoteca Virreinal de San Diego:

*Oración del Huerto*

*La Adoración de los Reyes*

*La Porciúncula*

*La Presentación en el Templo*

*La Anunciación*

*Martirio de San Ponciano*

*Martirio de San Aproniano*

*La Visitación*

La composición en Echave es relativamente sencilla, el recurso que emplea con mayor frecuencia es la ordenación de las figuras según un eje diagonal, tal como venían haciéndolo la mayoría de los pintores manieristas en Europa. En esta forma compone Echave los siguientes cuadros:

*Oración del Huerto*

*La Adoración de los Reyes*

*La Porciúncula*

*La Presentación en el Templo*

La composición a través de un eje central, se encuentra en los cuadros:

*La visitación*

*La anunciación*

La composición según dos ejes diagonales, la presentan los cuadros:

*Martirio de San Ponciano*

*Martirio de San Aproniano.*

La verdadera clave de la composición de Echave son las imaginarias líneas visuales, verdadera red emocional que enlaza a los personajes de los cuadros y acaba por atrapar al espectador, quien tiene la impresión de sorprender una escena definitiva e irrepetible, que lo hace desprenderse momentáneamente del mundo terrenal y elevarse a lo sagrado, a través del camino que le marcan las miradas.

En Echave, el dibujo de la figura humana cobra una fuerza extraordinaria debido a su conocimiento anatómico y a su manejo de paños y texturas. Existe en Echave, como en todo pintor manierista cierto efectismo presente en el manejo de la escala y en el artificio de las actitudes de los personajes; todo ello contribuye a lograr un impacto imborrable en el espectador, quien al mirar los cuadros de Echave Orio tiene la impresión de que ha contemplado el pasaje religioso en toda su autenticidad. Hay en Echave una capacidad de representación que convierte sus escenas verdaderos modelos, casi arquetípicos.

Es notable el rigor y la expresividad que logra en el dibujo de manos y pies, los cuales, por su perfección, se han convertido en caracteres distintivos del estilo de Echave Orio. Hay en sus cuadros un cuidado escrupuloso de la línea que limita cada una de las figuras, e incluso, cada una de las superficies de luz y sombra comprendidas entre los pliegues de los paños.

La riqueza de color en Echave se manifiesta a través del contraste que logra entre colores neutros, generalmente usados como fondo, y colores vivos, sedosos y aterciopelados, que otorgan a los paños esa calidad táctil propia de los verdaderos maestros de la pintura. En su colorido predomina la gama del azul y el rojo brillante, sobre fondos oscuros, contrastantes con superficies menores en verdes y amarillos luminosos.

Tomemos como ejemplo el cuadro *La Porciúncula*, donde Cristo aparece vestido con una túnica roja y un manto azul; la Virgen, a su lado, lleva también un manto azul y una túnica de tono rojizo. Ambas figuras aparecen en la mitad superior del cuadro, que jerárquicamente corresponde al cielo. Ambos están sobre una nube, la cual descansa sobre un altar, ante el que San Francisco se postra en oración.

A ambos lados de San Francisco se encuentran dos ángeles arrobados, que se hincan a compartir la visión celestial; el de la derecha, que está en primer plano, viste una túnica talar de amplísimas mangas en color siena, bajo la cual cuelga otra más larga en color verde brillante y satinado; el otro ángel, con una rodilla en tierra, viste una túnica verde, también de amplias mangas, supuestas una sobre otra, en tono gris perla.

San Francisco aparece en primer plano, en la parte más baja de la escena, hincado humildemente, de perfil y en actitud orante; su hábito es el típico franciscano. San Francisco y los ángeles se arrodillan sobre una alfombra roja de primorosos dibujos; la sección visible del altar está cubierta de brocado en oro y blanco. Del borde superior del cuadro pende a trechos un pesado cortinaje verde.

Echave parece recrearse al presentar esta variedad de tonos y materiales, cuyo tratamiento precocista se ve equilibrado por la gran dignidad de los rostros, cuya solemnidad, aunada a la perfección de un movimiento reposado y armónico coloca esta pintura muy lejos del manierismo superficial, emparentándola con la serenidad y permanencia del clasicismo.

La atmósfera en Echave es transparente, nítida, hecha para recortar colores y detalles de textura.

Imposible separar, en los cuadros de Echave, el color de la textura. Es magistral, como hemos visto, la calidad táctil de sus paños y atuendos. La expresividad con la que representa la piel humana caracteriza el rol de los distintos personajes: ruda y bronceada la piel de los soldados y verdugos; acerada y fina la de los santos y mártires. Así, en el *Martirio de San Aproniano*, la carne del mártir aparece en un tono azulado que contrasta con el tono rojizo de la piel del verdugo que lo toma de los cabellos, justo antes de asestar el golpe mortal.

El manejo de la luz es de serenas transiciones, mediante suaves claroscuros que modelan las figuras a la manera clásica renacentista. Los contrastes más notorios los tenemos en los llamados rompimientos de gloria, que en Echave no son sólo violentas irrupciones de la luz sobre un fondo oscuro como sugiere Carrillo y Gardiel<sup>13</sup>, sino que presentan variaciones significativas.

En el *Martirio de San Ponciano*, el ángel que se asoma desde el cielo parece apoyarse sobre una nube casi sólida que se confunde con la arquitectura del cuadro, lo ilumina la misma luz que al Santo.

En *La Anunciación*, hay un violento rompimiento de gloria que abre paso al vuelo de la paloma del Espíritu Santo.

En la *Adoración de los Reyes*, sólo la estrella de Belén aparece nimbada con un aura a manera de mensaje celestial; de modo parecido se destaca el espíritu santo en *La Visitación*. En *La Porciúncula*, Cristo y la Virgen parecen descender de una cascada de nubes, que a manera de rampa, se apoya sobre el altar.

De acuerdo con el espíritu Manierista, los cuadros de Echave muestran un carácter escenográfico de gran impacto emocional. Nunca más adecuada la palabra escena, que en este contexto, cuya connotación es de amaneramiento, recurso y efectismo. La construcción de las escenas pictóricas en Echave apunta hacia este manierismo, que en su caso está dado por un emplazamiento caprichoso de las figuras, las cuales, gracias a la composición general resultan

---

<sup>13</sup>Carrillo y Gardiel se refiere en su libro a los "violentos rompimientos de gloria echavianos" Op. Cit., p. 150.

convincientes; cuando advertimos esta especie de tramoya detrás de la escena, es porque ya nos ha cautivado previamente su verosimilitud de orden estético.

Estos emplazamientos forzados son notables en los martirios; el de San Ponciano, por ejemplo, donde nos resulta confuso el plano que sustenta a las figuras cortadas que aparecen en primer plano; tanto el soldado que voltea hacia el espectador, como la mujer y el personaje que aparecen a la izquierda parecen emerger de un plano inferior cuya relación espacial con la plaza del martirio no resulta clara.

Otro de los rasgos manieristas en Echave, es presentar figuras cortadas, como si la escena en cuestión fuera sorprendida furtivamente a través de una ventana; hay en esto un atisbo de la instantánea fotográfica, que atrapa en el cuadro del lente lo principal de la escena, fragmentando los elementos secundarios.

Estos puntos de vista desfasados nos indican hasta qué punto había cambiado la visión del mundo, como consecuencia de la revolución heliocéntrica copernicana y del descubrimiento de América.

La cosmogonía heliocéntrica desplazó al planeta tierra, del lugar central que se le atribuía, a un lugar secundario, como uno de los planetas que giran alrededor del sol. Este nuevo orden espacial rompía con la geometría rigurosa y jerárquica de estirpe neoplatónica, donde prima la simetría y la regularidad. La tierra había dejado de ser el centro del universo, y por consiguiente, el ser humano se convertía en una de tantas posibles criaturas del cosmos; de ser el rey de la creación, había pasado a ser casi un accidente.

El descubrimiento de América rompió con el concepto de tres continentes: Europa, Asia y Africa, correspondientes a la trinidad católica. El extenso continente americano puso ante el mundo la incógnita de lo diverso, de lo otro como algo irreductible a lo conocido, América fue, tal como lo analiza O'Gorman, una realidad excéntrica que difícilmente podía entrar en las categorías establecidas hasta entonces, el concepto de América estaba por inventarse.<sup>14</sup>

El mundo renacentista, que tenía por centro al hombre, ha dado paso a un mundo descentrado, donde el pintor se asoma desde un ángulo de la realidad que

---

<sup>14</sup> Véase: La invención de América, por Edmundo O'Gorman.

no es precisamente el punto de vista privilegiado del espectador renacentista, que se colocaba al centro, en la primera fila del teatro del mundo.

Nótese en los dos martirios de Echave la manera de equilibrar una composición asimétrica, ya que en ambos la figura del mártir no ocupa el centro y el equilibrio se consigue al balancear el peso relativo de las figuras según el plano que ocupan en el cuadro. La simetría ha dejado de ser la única fórmula de la armonía; la composición asimétrica también logra la armonía, regida por el concepto de equilibrio y balance. Así una superficie oscura colocada en la parte inferior derecha del cuadro es perceptivamente muy pesada y deberá equilibrarse con otra superficie pictórica de mayor extensión en la zona superior izquierda del cuadro. el tamaño de las superficies a balancear, depende del grado de luminosidad del color: a colores oscuros menor superficie; a colores claros, mayor superficie.

En lo que se refiere al manejo del espacio pictórico en sí, las perspectivas en Echave fluyen de manera zigzagueante, conduciendo al mirada del espectador a través de puntos clave, que por sucesión acumulativa a lo largo y a lo ancho del cuadro, nos dan la construcción total de la escena. La liga entre acontecimientos y jerarquías se da a través de las solicitudes visuales que el pintor despliega en el espacio virtual del cuadro. Son las líneas visuales su verdadera geometría, y el hilo conductor del acontecer dramático y estético. El espacio pictórico de Echave se genera a través de núcleos imantados que expanden su campo magnético, sucesivamente, hasta cubrir la totalidad del cuadro.

La arquitectura, que constituye el soporte de sus escenas, es de tendencia herreriana, muy sobria; los arcos, de medio punto, las columnas, dóricas o toscanas, y los paramentos se presentan lisos, carentes de ornamentación. Al fondo de la escena del *Martirio de San Aproniano* se vislumbra una torre que recuerda las austeras torres de la catedral poblana. En el cuadro de *La presentación en el Templo* aparece como fondo un gran arco de trazo visigótico (de mayor peralte que medio punto) de proporción masiva y filiación románica. Estos modelos arquitectónicos nos hablan de la identificación de Echave con un

estilo austero y mesurado que no es precisamente de estirpe sevillana, sino herreriana.

En contraste, recordemos que en México a partir de 1630, según Toussaint, es franca la introducción de la arquitectura barroca en México, modalidad que no trasciende a la pintura de Echave, en razón del anhelo clasicista de este gran pintor.<sup>15</sup>

En cuanto al paisaje, es notoria su ausencia en la pintura de Echave Orio, encontramos, si acaso, pequeños estudios de flores y follaje, como detalles aislados que están más en relación con las naturalezas muertas que con el paisaje. Recordemos a propósito la parte inferior de la *Oración del Huerto*.

En las escenas al aire libre, como *La Visitación*, el paisaje se reduce a unas siluetas de montañas semienvueltas en la sombra que resaltan aún más el protagonismo de las figuras religiosas.

En lo que se refiere al carácter narrativo de esta pintura, recordemos que el arte novohispano tuvo siempre un propósito didáctico que reforzaba los contenidos del dogma. Se mezcla en los cuadros la escena principal con escenas pasadas o futuras, que son clave en la vida de los santos; así los cuadros cobran un carácter alegórico que sintetiza todo lo que hay que saber en una sola representación. Este recurso, muy en boga en la época, lo emplea Echave en su *Martirio de San Ponciano*.

Los personajes de Echave Orio se dividen en sacros y profanos. En los primeros hay un dejo de idealización que se traduce en la delicadeza de los rasgos y la elegancia de las actitudes. Sus ángeles, rubios y de pelo ensortijado, recuerdan el modelo establecido por el flamenco Martín de Vos. Los personajes profanos se acercan al retrato; los soldados, verdugos y autoridades tienen rasgos más realistas y particulares, que aluden a su carácter mundano, y que, seguramente fueron tomados de modelos reales.

Las actitudes de los personajes son teatrales, como corresponde al arte manierista, sin embargo, Echave tiene la gracia de mantener esta teatralidad siempre en los límites del buen gusto. En las escenas poéticas como *La*

---

<sup>15</sup>Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Ed. UNAM, México, 1974. pp. 102-105.

*Anunciación y La Visitación*, la afectación se detiene en el umbral de la elegancia. En las escenas de trance, como la *Oración en el Huerto* y *La Porciúncula*, la fe y el respeto predominan sobre el patetismo y la ficción.

En las escenas de martirio la morbilidad y la violencia son trascendidas por la recompensa celestial que espera el mártir a cambio de su sacrificio; el sentimiento que se produce es de arrobamiento y admiración por la fe del santo, y no de horror ante el martirio, el cual se adivina como liberación del alma e inicio de una nueva vida. Los verdugos, dentro de su rudeza, no denotan crueldad, más bien parecen cumplir, indiferentes, con un designio inevitable; la autoridad que ordena la ejecución, más que castigar, parece demostrar con su ademán la hazaña trascendente que está a punto de realizar el indefenso mártir.

En la comunicación afectiva, todos los personajes de Echave se expresan por medio de la mirada: suplicante de Cristo en la *Oración en el Huerto*; de abandono en los mártires San Ponciano y San Aproniano; contemplativa en los ángeles, inocente y beatífica en la Virgen. Las miradas de los personajes dirigen al espectador hacia la escena principal, y se percibe en todos ellos una concentración cercana al ensimismamiento o al endiosamiento, según el caso.

El recurso de dirigir la mirada de un personaje hacia fuera del cuadro, es común en Echave; lo emplea en ambos martirios, y en *La Presentación en el Templo*.

En lo que se refiere al tratamiento de los detalles, el investigador Carrillo y Gardiel, dedica todo un capítulo al tratamiento de la manos y los pies de los personajes; la razón es que el tratamiento de manos y pies deslinda, por la dificultad que conlleva, el grado de oficio que tiene un pintor.<sup>16</sup>

Según este autor, que hace un estudio comparativo entre diferentes pintores :

*Las manos pintadas por Echave y Orio se ven menos elegantes pero mejor proporcionadas que las que hizo Pereyng; los dedos de sus vírgenes, así como los de sus ángeles mancebos, son largos y*

---

<sup>16</sup>Carrillo y Gardiel, Op., Cit. pp. 169-173.

*delgados, cilíndricos como si fuesen de una sola falange elegantemente curvada, que termina estrechándose y curvándose hacia atrás.*

Los pies en Echave se distinguen por el abultamiento del dedo grueso.<sup>17</sup> Así, observamos en el Martirio de San Aproniano, que el pie derecho sujeto con grillete, presenta un dedo grueso casi esférico, visto de frente, los dedos menores, son muy pequeños, y se esconden prácticamente al espectador. Carrillo y Gariel ha querido ver en esto, más una influencia de la moda que una intención de estilo.

## **ECHAVE ORIO EN LA PINTURA NOVOHISPANA**

Los anteriores maestros están más cerca de la pintura europea: Andrés de Concha, de tendencia italianizante y Simón Pereyng de escuela flamenca con rasgos sevillanos.

El deseo de conservar la tradición en su mayor pureza, derivado de la Contra-reforma, hace a la sociedad novohispana arcaizante en sus gustos y exigente en la observación de las normas, método infalible para no errar cuando se importan modelos culturales; es como si a través del virtuosismo se demostrara el respeto y el amor a los dogmas religiosos y el deseo de no contravenirlos en lo más mínimo. Al proyectarse al futuro, este preciosismo terminará por ser un rasgo esencial en nuestra idiosincrasia.

Respecto a este carácter conservador de la pintura novohispana, Rogelio Ruiz Gómar, nos dice:

*...al aferrarse artistas y demandantes a un lenguaje plástico que era necesario retener como reflejo de su propio ser, circunscribieron al arte novohispano a un mundo más reducido, cuyos recursos expresivos,*

---

<sup>17</sup>Ibid., p. 171.

*formas y temas fueran precisamente aquellas que les permitieran reconocerse a sí mismos y que resultaran válidos para su medio.*<sup>18</sup>

Esta apreciación explica el apego que se tuvo a los lineamientos iconográficos, por ello, agrega Ruiz Gómar:

*Esto explica en buena medida que...los artistas que residían en la Nueva España, no se hayan esforzado por crear tipos y soluciones nuevas en sus obras, antes al contrario, que, satisfechos con algunos arquetipos y formas ya aceptadas, buscaran sólo perfeccionarlas.*<sup>19</sup>

Esta característica, extensiva al arte plástico de la Nueva España se afianza a partir de la sólida obra de Echave Orio, cuya interpretación de los temas religiosos dejó una profunda huella en los pintores posteriores a él.

La opinión de don Manuel Toussaint acerca de la trascendencia de Baltazar Echave Orio, es contundente.

*La personalidad de Echave Orio, es seguramente, la más esplendorosa de todo nuestro arte colonial.*

....

*Sabe conservar la ecuanimidad de un estoico y es sereno como un clásico.*

....

*Comparándolo con artistas posteriores, podemos creer que es menos conmovedor, menos dramático, pero, en cambio ¿Quién de todos ellos poseyó su ingenuidad?*

Esta ingenuidad a la que se refiere Toussaint, yo la llamaría más bien, equilibrio entre sobriedad y artificio; entre narración directa y emoción humana.

---

<sup>18</sup> Rogelio Ruiz Gómar, El pintor Luis Juárez, Ed. UNAM, México, 1987. p. 127.

<sup>19</sup>Loc., Cit.

En el terreno de los valores plásticos hay equilibrio entre figura y fondo; estilísticamente, Echave logra complementar clasicismo y manierismo, en función de un mensaje religioso contundente.

Varias de las características de la pintura de Echave se retoman y se transforman en el siguiente periodo de la pintura novohispana. Entre ellas consignamos las siguientes:

La separación clara entre el mundo idealizado de los personajes celestiales y el mundo terrenal de los humanos, que continuará durante el resto del periodo virreinal, tanto entre los claroscuristas<sup>20</sup>, como entre los seguidores de la escuela de Murillo.<sup>21</sup>

La expresión de dolor característica de Cristo en la *Oración en el Huerto*, con los ojos arrasados en lágrimas, y vueltos hacia el cielo, que es retomada por Luis Juárez en el cuadro sobre el mismo tema, así como en el de San Antonio. Esta misma expresión dolorosa llega hasta Baltazar Echave y Rioja,<sup>22</sup> en el rostro de su *Martirio de San Pedro Arbúes* de 1666.

Echave con su manejo del color vivo y contrastante; con su elegancia conmovedora y con su preciosismo, encarna por vez primera el gusto de la ciudad colonial, heredera orgullosa de una tradición europea y autóctona que, a veces, no abarca del todo y que por ello magnifica en el manejo teatral de las emociones, adoptando una gama de actitudes y colorido cada vez más propios del contexto americano.

Este artista marca, por lo tanto, algunas de las constantes expresivas que definen a la pintura novohispana durante los siglos XVII y XVIII

---

<sup>20</sup>Los principales claroscuristas novohispanos, influidos por Caravaggio y Zurbarán, entre otros, son: Sebastián López de Arteaga, José Juárez, Pedro Ramírez y Baltazar de Echave y Rioja.

<sup>21</sup>Estos marcan el retorno a la luminosidad y al modelado suave; los principales son: Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Nicolás Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera.

<sup>22</sup>Baltazar de Echave y Rioja es hijo de Echave Ibía y por lo tanto, nieto de Echave Orio.

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>
---------------------

Carrillo y Gariel, Abelardo,

*Técnica de la pintura de Nueva España*, Ed. UNAM, México, 1983.

Ruiz Gómar, Rogelio,

*El pintor Luis Juárez*, Ed. UNAM, México, 1987.

Toussaint, Manuel,

*Pintura colonial en México*, Ed. UNAM, México, 1990.

Toussaint, Manuel,

*Arte colonial en México*, Ed. UNAM, México. 1974.

Varios autores

*México, esplendores de treinta siglos*, Ed. Amigos de las artes de México, México, 1991.

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	2
II. SEMBLANZA BIOGRÁFICA	3
III. EL PINTOR Y SU OBRA	4
IV. ANTECEDENTES EN ESPAÑA	6
V. EL CONTEXTO HISTÓRICO NOVOHISPANO	6
VI. FORMACIÓN DEL PINTOR	8
VII. ANÁLISIS ESTILÍSTICO	8
A. LA COMPOSICIÓN	9
B. DIBUJO, LUZ Y COLOR	10
C. LAS ESCENAS	11
D. LOS PERSONAJES	13
VIII. TRASCENDENCIA DE ECHAVE ORIO	15

## I. INTRODUCCIÓN

Baltazar Echave Orio ha sido considerado el pintor más completo de los inicios del siglo XVII, se le ha considerado el representante de la madurez pictórica en Nueva España; hasta tal punto creció su fama, que eclipsó momentáneamente a sus contemporáneos, y recibió la atribución de muchas obras que en realidad pintaron su hijo, o su nieto: Baltazar de Echave Ibía y Baltazar de Echave y Rioja, respectivamente, según se ha desprendido de las investigaciones realizadas por Don Manuel Toussaint.<sup>23</sup>

Su oficio y calidad están fuera de discusión, sin embargo, para los fines de la Historia y la Teoría del Arte, conviene trascender el mito y la leyenda.

El estudio de su herencia europea y española en particular; las modalidades propias desarrolladas en el contexto novohispano, y la influencia que ejercen sus obras a futuro, son temas que resultan indispensables para el estudio de un artista tan importante como Baltazar de Echave Orio, cuyas peculiaridades de estilo, tales como composición, color y recursos pictóricos pueden y deben ser estudiados con mayor amplitud.

Aspectos tales como la construcción de sus escenas, el manejo de perspectivas y elementos arquitectónicos, la anatomía y actitudes de sus personajes, y la ausencia de paisaje en sus cuadros, resultan temas originales para complementar su estudio y caracterizar aún más su estilo. Tal es el sentido de este trabajo, que se presenta como un esquema preliminar a futuras contribuciones en el conocimiento y la valoración fundamentada de la obra de este gran pintor que fue Baltazar Echave Orio.

---

<sup>23</sup>Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, Ed. UNAM, México, 1990.

## II. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Según consigna Manuel Toussaint en su libro *Pintura Colonial en México*, Baltazar Echave Orio, conocido también como Baltazar Echave "el viejo", nació en la provincia vascongada de Guipúzcoa, en el palacio de Echave, situado en Aizarnazabal, cercano a Oiquina. Sus padres fueron Juan Martínez de Echave y María Juanes de Orio. Su fecha de nacimiento no se consigna con exactitud, pero se puede deducir con bastante aproximación, a partir de dos fechas el nacimiento de su hermano mayor, fechado en 1546, y la fecha en que Baltazar Echave redactó su testamento, 1573, cuando contaba por lo menos con veinticinco años según lo exigía la ley. En base a estas fechas límite, se deduce que Baltazar de Echave debió nacer entre 1547 y 1548.<sup>24</sup>

En 1573 se trasladó a Sevilla, y en 1582, ya se encontraba en Nueva España, por lo tanto, su estancia en Andalucía no pudo ser mayor de siete años. Sabemos que en 1582 Echave estaba en México, porque el 9 de diciembre de 1582 contrajo matrimonio con su paisana, Isabel de Zumaya Ibía, hija de Francisco Zumaya Ibía, a su vez, también pintor.<sup>25</sup>

Sus primeros trabajos en México datan de 1596, y consistieron en diez estatuas, veinte sambenitos y veintiuna corozas que realizó para un auto de fe, efectuado el mismo año.

Se vuelven a tener noticias suyas hasta 1607, año en que publica su libro *Discursos de la Antigüedad de la lengua cantabra*, dedicado al conde de Lemos, e lustrado con el escudo de la familia y el único retrato que se conserva del pintor.

---

<sup>24</sup>Ibid., p. 86.

<sup>25</sup>Ibid., p. 87.

En 1619 aparece otra referencia de Echave quien acude como representante de la nobleza de la familia, sustituyendo en el mayorazgo a su hermano mayor, recientemente muerto, según se desprende del documento citado.

La última noticia que tenemos del pintor, es la de un matrimonio efectuado en 1623; el cónyuge es Baltazar de Echave quien se casa con Ana de Arriola; lo primero que se piensa es que se trata de un segundo matrimonio del pintor, pero tal suposición es improbable dado que el tendría setenta y cinco años entonces; además la boda fue celebrada por Francisco de Echave, hijo del pintor.

La hipótesis de Toussaint es que se trata del hijo de Echave Orio, Baltazar Echave Ibia, a quien casa su hermano Francisco que es sacerdote. De ser así, la fecha de la muerte de Echave Orio, se sitúa hacia 1620.<sup>26</sup>

### III. EL PINTOR Y SU OBRA

Hoy sabemos que existen tres pintores que firmaron como Baltazar Echave: Baltazar de Echave Orio, Baltazar de Echave Ibia y Baltazar Echave y

El hecho de que existan tal cantidad de obras con la firma Baltazar Echave en el periodo que va de 1601 a 1649, nos hace suponer que corresponden al padre y al hijo, apoyándonos además en las diferencias estilísticas evidentes entre los cuadros anteriores a 1620, y los que son posteriores a esa fecha.<sup>27</sup>

Ha sido y es una ardua labor determinar cuales cuadros corresponden a cada uno de ellos.

---

<sup>26</sup>Ibid., pp. 86-88.

<sup>27</sup>Ibid., p. 89.

Como se vio, según Toussaint, la obra más antigua de Echave Orio fue la que realizó en 1596 para el Santo Oficio, sin embargo, Ruiz Gómez, basándose en investigaciones posteriores, nos dice que ya en 1590, Echave trabajó con su suegro en el retablo mayor de la catedral de Puebla.

Se tiene noticia de que en 1601 pintó un *San Cristóbal* de proporciones gigantescas, que estuvo en la iglesia de San Francisco; Couto añade que fue torpemente restaurado en 1776 por José Mariana Albo o Alba.

Consta que en 1609 fue terminada la iglesia de Santiago Tlatelolco bajo la dirección de Fray Juan de Torquemada; consta también que Baltazar de Echave fue el realizador de las pinturas del retablo mayor.

Este retablo existía en 1861, según consta en la crónica de un crítico francés desconocido, quien publica sus observaciones en la *Revista histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. Las tablas a las que se refiere la publicación son *La Visitación* y *La Porciúncula*; quizá también *La Anunciación* estuviera dentro de este retablo.

Según Couto, una *Gloria de San Ignacio* y el Martirio de San Aproniano (1612), se encontraban en los claustros de la Profesa; de ellos sólo nos queda el segundo.

Entre las obras más antiguas que nos quedan de Echave Orio están *La Adoración de los Reyes* y *la Oración del Huerto*; ambas probablemente pertenecían a un retablo semejante al de Tlatelolco, en la antigua iglesia de los jesuitas concluida poco después de 1595.

Se tiene referencia tardía acerca de dos cuadros con escenas de la vida de San José, colocados en la capilla de San Francisco, la cual fue dedicada en marzo de 1657; si en realidad los cuadros eran de Echave "el viejo", como asegura el cronista fray Agustín de Vetancurt, es que fueron colocados allí muy posteriormente a su ejecución.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>Ibid., pp. 90-91.

En resumen, de un cúmulo de veinticuatro obras atribuidas al pintor, tan solo ocho cuadros pueden considerarse como auténticamente suyos:

*La Oración de Huerto*

*La Adoración de los Reyes*

Ambas proceden del antiguo retablo de la Profesa. (1595?)

*La Visitación (I)*

*La Porciúncula*

*La Anunciación*

Las tres proceden del retablo de Santiago Tlatelolco 1609.

*Martirio de San Ponciano. Firmado. 1605.*

*Martirio de San Aproniano. Firmado. 1612.*

*La Flagelación*

Este último se encuentra en la catedral de México. Firmado. (1598?)

Pertencientes al taller de Echave Orio, con la intervención de otros artífices, se consignan los siguientes cuadros:

*El Martirio de Santa Úrsula y sus compañeras.*

*La Presentación en el Templo.*

*La Visitación. (II)*

*Bautismo de Cristo.*<sup>29</sup>

#### IV. ANTECEDENTES EN ESPAÑA

---

<sup>29</sup>Ibid., p. 92.

El siglo XVI se distinguió en España por la influencia y asimilación de dos escuelas fundamentales: la flamenca y la italiana.

La primera estuvo representada por los pintores: Juan de Flandes, que fue pintor de cámara de Isabel la Católica; Juan de Holanda, y Francisco de Amberes.

Como representantes de la segunda estuvieron: Alonso Berruguete y Diego Correa, con influencia de Miguel Ángel; Fernando Yáñez, Fernando de Llanos y Juan de Macip, con influencia de Leonardo da Vinci.

En Sevilla se da la fusión entre el arte flamenco y el italiano con artistas como Ferdinand Sturm de Zurikzee y Peter Kempeneer, ambos flamencos con influencia italiana.

Así, a mediados del siglo XVI en España, están en plena producción: Navarrete, Morales "el divino", Sánchez Coello, Antonio Moro y Pantoja de la Cruz.

Personalidad definitiva hacia fines del siglo XVI, es El Greco, Domenico Theotocopuli; a la corte de Felipe II llegaron cuadros de Tiziano y de los grandes maestros flamencos, a su corte se integraron los pintores: Antonio Moro, flamenco, y los italianos Luca Cambiaso, Rómulo Cincinnati, Francisco Zúccaro, Peregrino Tibaldi y los Carducci.<sup>30</sup>

## V. EL CONTEXTO HISTÓRICO NOVOHISPANO

---

<sup>30</sup>Abelardo Carrillo y Gardiel, Técnicas de la pintura en Nueva España, Ed. UNAM, México, 1983. pp. 108-109.

Los inicios del siglo XVII marcan una nueva etapa en la cultura novohispana; si bien, la prioridad durante el siglo XVI fue la evangelización y pacificación de los pueblos, el siglo XVII se caracterizó entre otras cosas por la consolidación de las ciudades, y el establecimiento firme del clero secular en las comunidades urbanas.<sup>31</sup>

La etapa de evangelización estaba concluida, y el fortalecimiento del clero secular, asentado en las ciudades importantes, era evidente. Por otra parte, las consignas religiosas de la Contrarreforma, emanadas del Concilio de Trento, favorecieron en gran medida el florecimiento de la iconografía religiosa, exaltando, además de los pasajes bíblicos y evangélicos, las escenas de las vidas de Santos, y especialmente, el martirio de aquellos que habían ofrendado su vida por causa de la religión católica.

Dentro de esta corriente contrareformista, llegaron por entonces a la Nueva España las reliquias de dos santos mártires poco conocidos: San Ponciano y San Aproniano, esto fue motivo para que se encargara a Baltazar Echave Orio, la representación de ambos martirios, dando origen así a dos de los mejores cuadros del arte novohispano.

El repertorio iconográfico es en general, limitado, se podría consignar en un enlistado de temas, a los cuales recurren los pintores según su preferencia, las escenas no se interpretan con total libertad, ya que existen locaciones, secuencias y símbolos fijos para la representación de tema religioso.<sup>32</sup>

Sin embargo, lo anterior no obsta para la manifestación del talento y el estilo individual, tan diversos en el contexto novohispano, donde se asimilaban tendencias flamencas e italianas a través de los modelos que nos trajeron

---

<sup>31</sup>Según Carrillo y Gariel, se construyeron en Nueva España un total aproximado de doce mil ochocientas cincuenta construcciones religiosas, de ellas corresponden seis mil cuatrocientas cincuenta al siglo XVII.

Ver: Carrillo y Gariel, Op., Cit. p.122..

<sup>32</sup>Nos dice Carrillo y Gariel que los ciclos privilegiados en la imaginería colonial son los del nuevo testamento, vida de la Virgen y de los santos. Los temas del Viejo testamento resultan excepcionales.

Carrillo y Gariel, Op. Cit., pp. 133-135.

pintores como Martín de Vos<sup>33</sup>, y paralelamente se recibía la aportación de pintores nacidos en España y formados profesionalmente ya en estas tierras.<sup>34</sup>

## VI. FORMACIÓN DEL PINTOR

Baltazar de Echave Orio, después de asimilar las enseñanzas de la escuela sevillana, terminó su formación en el ambiente novohispano, y a esto adaptó las características de su estilo.<sup>35</sup> Se ha desarrollado una polémica interesante respecto a la formación pictórica de Echave, según la tradición, y sin documentos que lo prueben, se dice que una pintora novohispana, llamada "la Zumaya", enseña a Echave Orio el arte de la pintura, se atribuyó por mucho tiempo a esta pintora el excelente cuadro de *San Sebastián*, que se encontraba en la parte superior del Altar del Perdón, sin embargo, no se tienen noticias de que existiera ninguna pintora Zumaya, sino un pintor, Francisco de Zumaya, vasco, llegado a México antes de 1565, y padre de Isabel de Ibía, con quien se casó Echave Orio.

Según deduce Toussaint, lo más probable es que no haya sido "la Zumaya", sino Francisco de Zumaya, el maestro de Echave.<sup>36</sup> Resulta natural pensar que debido al matrimonio con Isabel de Ibía, Echave haya terminado su formación pictórica en el taller de su suegro. El hecho de que no se conserven cuadros de Zumaya, hace pensar a Toussaint en la posible atribución del *San Sebastián* a Francisco de Zumaya, y no a "la Zumaya" como tradicionalmente se ha venido pensando.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup>El modelo de ángel al que nos referimos, es rubio, de rasgos delicados y pelo ensortijado. Aparece en dos cuadros de Martín de Vos: *Tobías y el ángel*, y *San Juan escribiendo el Apocalipsis*.

<sup>34</sup>Entre ellos los más importantes son: Simón Pereyng y Andrés de Concha.

<sup>35</sup>Según apunta Toussaint, en 1573, cuando Echave llegó a Sevilla, Pacheco tenía sólo nueve años, y esto descarta su posible influencia, contra lo que opina el conde de Urquijo. Toussaint, Op., Cit., p. 86.

<sup>36</sup>Ibid., p. 65.

<sup>37</sup>Loc., Cit.

## V. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Los cuadros que servirán a este propósito serán los expuestos en la Pinacoteca Virreinal de San Diego:

*Oración del Huerto*

*La Adoración de los Reyes*

*La Porciúncula*

*La Presentación en el Templo*

*La Anunciación*

*Martirio de San Ponciano*

*Martirio de San Aproniano*

*La Visitación*

### A. LA COMPOSICIÓN

La composición en Echave es relativamente sencilla, el recurso que emplea con mayor frecuencia es la ordenación de las figuras según un eje diagonal , tal

como venían haciéndolo la mayoría de los pintores manieristas en Europa. En esta forma compone Echave los siguientes cuadros:

*Oración del Huerto*

*La Adoración de los Reyes*

*La Porciúncula*

*La Presentación en el Templo*

La composición a través de un eje central, se encuentra en los cuadros:

*La visitación*

*La anunciación*

La composición según dos ejes diagonales, la presentan los cuadros:

*Martirio de San Ponciano*

*Martirio de San Aproniano.*

La verdadera clave de la composición de Echave son las imaginarias líneas visuales, verdadera red emocional que enlaza a los personajes de los cuadros, y acaba por atrapar al espectador, quien tiene la impresión de sorprender una escena definitiva e irrepitable, que lo hace desprenderse momentáneamente del mundo terrenal y elevarse a lo sagrado, a través del camino que le marcan las miradas.

## B. DIBUJO, COLOR Y LUZ

En Echave, resalta el dibujo de la figura humana, el conocimiento anatómico y cierto efectismo de carácter manierista, otorgan una fuerza excepcional a sus figuras. Es notable el rigor y la expresividad que logra en el dibujo de manos y pies, los cuales, por su perfección, se han convertido en caracteres distintivos del estilo de Echave Orio. Hay en sus cuadros un cuidado escrupuloso de la línea que limita cada una de las figuras, e incluso, cada una de las superficies de luz y sombra comprendidas entre los pliegues de los paños.

La riqueza de color en Echave se manifiesta a través del contraste que se logra entre colores neutros, generalmente usados como fondo, y colores vivos, sedosos y aterciopelados, que otorgan a los paños esa calidad táctil propia de los maestros de la pintura.

En su colorido predomina la gama del azul y el rojo brillante, sobre fondos oscuros, contrastantes con superficies menores en verdes y amarillos luminosos.

Tomemos como ejemplo el cuadro *La Porciúncula*, donde Cristo aparece vestido con una túnica roja y un manto azul; la Virgen, a su lado, lleva también un manto azul y una túnica de tono rojizo, ambas figuras aparecen en la mitad superior del cuadro, apoyadas sobre una nube que descansa sobre el altar ante el que San Francisco se postra en oración.

A ambos lados de San Francisco se encuentran dos ángeles arrobados que se hincan a compartir la visión celestial; el de la derecha, que está en primer plano, viste una túnica talar de amplísimas mangas en color siena, bajo la cual sobresale otra más larga en color verde brillante y satinado; el otro ángel, con una rodilla en tierra, viste una túnica verde, también de amplias mangas, sobre otra en tono gris perla. San Francisco aparece en primer plano, en la parte más baja de la escena, hincado humildemente de perfil en actitud orante, su hábito es el típico franciscano; San Francisco y los ángeles se arrodillan sobre una alfombra roja de primorosos dibujos; la sección visible del altar está cubierta de brocado en oro y blanco. Del borde superior del cuadro pende a trechos un pesado cortinaje verde,

Echave parece recrearse al presentar esta variedad de tonos y materiales, cuyo tratamiento preciocista se ve equilibrado por la gran dignidad de los rostros,

cuya solemnidad, aunada a la perfección de un movimiento reposado y armónico, coloca esta pintura muy lejos del manierismo superficial, emparentándola con la serenidad y permanencia del clasicismo. La atmósfera en Echave es transparente, nítida, hecha para recortar colores y detalles de textura.

Imposible separar, en los cuadros de Echave, el color de la textura; es magistral, como hemos visto, la calidad táctil de sus paños, y la expresividad con la que representa la piel humana: ruda y bronceada en los soldados y verdugos; acerada y fina en los santos y los mártires. Así, en el *Martirio de San Aproniano*, la carne del mártir aparece en un tono azulado que contrasta con el tono rojizo de la piel del verdugo que lo toma de los cabellos, justo antes de asestar el golpe mortal.

### C. LAS ESCENAS

Nunca más adecuada la palabra escena, que en el contexto manierista. Precisamente la connotación de Manierismo, es amaneramiento, recurso y efectismo.

La construcción de las escenas pictóricas en Echave apunta hacia este efectismo, que en su caso está dado por un emplazamiento caprichoso de las figuras, las cuales, gracias a la composición general resultan convincentes; cuando advertimos esta especie de tramoya detrás de la escena, es porque ya nos ha cautivado previamente su verosimilitud de orden estético.

Estos emplazamientos forzados son notables en los martirios; en el de San Ponciano, por ejemplo, nos resulta confuso el plano donde se sustentan las figuras cortadas que aparecen en primer plano, tanto el soldado que voltea hacia el espectador, como la mujer y el personaje que aparecen a la izquierda parecen

emerger de un plano inferior cuya relación espacial con la plaza del martirio no resulta clara.

Otro de los elementos manieristas en Echave, es el presentar figuras cortadas, como si la escena en cuestión fuera sorprendida furtivamente a través de una ventana; hay en esto un atisbo de la instantánea fotográfica que atrapa en el cuadro del lente lo principal de la escena, fragmentando los elementos secundarios; el mundo renacentista que tenía por centro al hombre ha dado paso a un mundo descentrado, donde el pintor se asoma desde un ángulo de la realidad que no es precisamente el del espectador privilegiado renacentista, que se colocaba al centro de la primera fila en el teatro del mundo. Estos puntos de vista desfasados nos indican hasta qué punto había cambiado la visión del mundo a raíz de la revolución copernicana y el descubrimiento de América.

En cuanto al manejo del espacio pictórico en sí, las perspectivas en Echave fluyen de manera zigzagueante, conduciendo al mirada del espectador a través de puntos clave, los que por adición nos dan la construcción total de la escena, la liga entre acontecimientos y jerarquías se da a través de las sollicitaciones visuales que el pintor despliega en el espacio virtual del cuadro.

La arquitectura que constituye el soporte de sus escenas es de tendencia herreriana, muy sobria; los arcos, de medio punto, las columnas, dóricas o toscanas, y los paramentos, carentes de ornamentación. Al fondo de la escena del *Martirio de San Aproniano* se vislumbra una torre que recuerda las austeras torres de la catedral poblana. En el cuadro de *La presentación en el Templo* aparece como fondo un gran arco de trazo visigótico (de mayor peralte que medio punto) de proporción masiva y filiación románica. Estos modelos arquitectónicos nos hablan de la identificación de Echave con un estilo austero y sobrio que no es precisamente de estirpe sevillana. Recordemos que en México, a partir de 1730, según el mismo Toussaint, es franca la introducción de la arquitectura barroca en México.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Ed. UNAM, México, 1974. pp. 102-105.

En cuanto al paisaje, es notoria su ausencia en la pintura de Echave Orio, encontramos, si acaso, pequeños estudios de flores y follaje, como detalles aislados, recordemos la parte inferior de la *Oración del Huerto*. En las escenas al aire libre, como *La Visitación*, el paisaje se reduce a unas siluetas de montañas semienvueltas en la sombra.

Se mezclan en los cuadros escenas reales con escenas pasadas o futuras que son clave en la vida de los santos, este recurso, muy en boga en la época, lo emplea Echave en su *Martirio de San Ponciano*.

Los rompimientos de gloria en Echave son variados y sólo violentas irrupciones de la luz sobre un fondo oscuro como sugiere Carrillo y Gardiel<sup>39</sup>.

En el *Martirio de San Ponciano*, el ángel que se asoma parece apoyarse sobre una nube casi sólida que se confunde con la arquitectura del cuadro, lo ilumina la misma luz que al Santo. En *La Anunciación*, hay efectivamente un violento rompimiento de gloria que abre paso al vuelo de la paloma del espíritu santo. En la *Adoración de los Reyes*, solamente la estrella de Belén se marca con un aura a manera de mensaje celestial; de modo parecido se destaca el espíritu santo en *La Visitación*. En *La Porciúncula*, Cristo y la Virgen parecen descender de una cascada de nubes, que a manera de rampa, se apoya sobre el altar.

#### D. LOS PERSONAJES

Los personajes de Echave Orio se dividen en sacros y profanos. En los primeros hay un dejo de idealización que se traduce en la delicadeza de los rasgos y la elegancia de las actitudes. Sus ángeles, rubios y de pelo ensortijado, recuerdan el modelo establecido por el flamenco Martín de Vos. Los personajes profanos se acercan al retrato; los soldados, verdugos y autoridades tienen

---

<sup>39</sup>Carrillo y Gardiel se refiere en su libro a los "violentos rompimientos de gloria echavianos" Op. Cit., p. 150.

rasgos mas realistas y particulares que aluden a su carácter mundano, y que seguramente fueron tomados de modelos reales.

Las actitudes de los personajes son teatrales como corresponde al arte manierista, sin embargo, Echave tiene la gracia de mantener esta teatralidad siempre en los límites del buen gusto. En las escenas poéticas como *La Anunciación* y *La Visitación*, la afectación se detiene en el umbral de la elegancia; en las escenas de trance, como la *Oración en el Huerto* y *La Porciúncula*, la fe y el respeto predominan sobre el patetismo y la ficción.

En las escenas de martirio, la morbilidad y la violencia son trascendidas por la recompensa celestial que espera al mártir, a cambio de un sólo momento de sacrificio; el sentimiento que se produce el de admiración por la fe, y no de horror ante el martirio, el cual se adivina como liberación del alma.

En la comunicación afectiva, todos los personajes de Echave, se expresan por la mirada: suplicante en la *Oración en el Huerto*; de abandono en los mártires; contemplativa en los ángeles, inocente y beatífica en la Virgen. Las miradas de los personajes dirigen al espectador hacia la escena principal, y se percibe en todos ellos una concentración cercana al ensimismamiento. Los verdugos, dentro de su rudeza, no denotan crueldad, más bien parecen cumplir, indiferentes, con un designio; la autoridad que da la orden de ejecución, más bien parece mostrar con su ademán la hazaña trascendente del indefenso mártir. El recurso de dirigir la mirada de un personaje hacia fuera del cuadro, es común en Echave; lo emplea en ambos martirios, y en *La Presentación en el Templo*.

Carrillo y Gardiel, dedica todo un capítulo al tratamiento de la manos y los pies de los personajes; la razón es que el tratamiento de manos y pies, deslinda, por su dificultad, el grado de oficio que tiene un pintor.<sup>40</sup>

Según este autor, que hace un estudio comparativo entre diferentes pintores :

---

<sup>40</sup>Carrillo y Gardiel, Op., Cit. pp. 169-173.

*Las manos pintadas por Echave y Orio se ven menos elegantes pero mejor proporcionadas que las que hizo Pereyns; los dedos de sus vírgenes, así como los de sus ángeles mancebos, son largos y delgados, cilíndricos como si fuesen de una sola falange elegantemente curvada, que termina estrechándose y curvándose hacia atrás.*

Los pies en Echave se distinguen por el abultamiento del dedo grueso.<sup>41</sup> Así, observamos en el Martirio de San Aproniano, que el pie derecho sujeto con grillete, presenta un dedo grueso casi esférico, visto de frente, los dedos menores, son muy pequeños, y se esconden prácticamente al espectador. Carrillo y Gariel ha querido ver en esto, más una influencia de la moda que una intención de estilo.

#### VIII. TRASCENDENCIA DE BALTAZAR DE ECHAVE ORIO

La opinión de don Manuel Toussaint es contundente.

*La personalidad de Echave Orio, es seguramente, la más esplendorosa de todo nuestro arte colonial.*

....

*Sabe conservar la ecuanimidad de un estoico y es sereno como un clásico.*

....

*Comparándolo con artistas posteriores, podemos creer que es menos conmovedor, menos dramático, pero, en cambio ¿Quién de todos ellos poseyó su ingenuidad?*

---

<sup>41</sup>Ibid., p. 171.

Esta ingenuidad a la que se refiere Toussaint, yo la llamaría más bien, equilibrio entre sobriedad y artificio; entre narración directa y emoción humana; y ya en valores plásticos, equilibrio entre figura y fondo. Nótese en sus martirios la manera de equilibrar una composición asimétrica, ya que en ambos, la figura del mártir no ocupa el centro, y el equilibrio se consigue al balancear el peso relativo de las figuras según el plano que ocupan en el cuadro.

Varias de las características de la pintura de Echave se retoman y se transforman en el siguiente periodo de la pintura novohispana, él marca, por así decirlo algunas de las constantes expresivas que definen a la pintura colonial.

Los anteriores maestros están más cerca de la pintura europea: Andrés de Concha, de tendencia italianizante y Simón Pereyng de escuela flamenca con rasgos sevillanos.

El deseo de conservar la tradición en su mayor pureza, derivado de la Contrarreforma, hace a la sociedad novohispana, arcaizante en sus gustos y exigente en la observación de las normas, método infalible para no errar, cuando se importan modelos culturales; es como si a través del virtuosismo se demostrara el respeto y el amor a los dogmas religiosos. Al proyectarse al futuro, este preciosismo terminará por ser un rasgo esencial en nuestra idiosincrasia.

Respecto a este carácter conservador de la pintura novohispana Rogelio Ruiz Gómar, nos dice:

*...al aferrarse artistas y demandantes a un lenguaje plástico que era necesario retener como reflejo de su propio ser, circunscribieron al arte novohispano a un mundo más reducido, cuyos recursos expresivos, formas y temas fueran precisamente aquellas que les permitieran reconocerse a sí mismos y que resultaran válidos para su medio.<sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup>Rogelio Ruiz Gómar, El pintor Luis Juárez, Ed. UNAM, México, 1987. p. 127.

Esta apreciación explica el apego que se tuvo a los lineamientos iconográficos , por ello, agrega Ruiz Gómar:

*Esto explica en buena medida que...los artistas que residían en la Nueva España, no se hayan esforzado por crear tipos y soluciones nuevas en sus obras, antes al contrario, que, satisfechos con algunos arquetipos y formas ya aceptadas, buscaran sólo perfeccionarlas.<sup>43</sup>*

La separación clara entre el mundo idealizado de los personajes celestiales, y el mundo terrenal de los humanos continuará durante el resto del periodo colonial, tanto entre los claroscuroistas<sup>44</sup>, como en los seguidores de la escuela de Murillo.<sup>45</sup>

La expresión de dolor característica de Cristo en la *Oración en el Huerto*, es retomada por Luis Juárez en el cuadro sobre el mismo tema, y en el de San Antonio, esta misma expresión llega hasta Baltazar Echave y Rioja,<sup>46</sup> en el rostro de su *Martirio de San Pedro Arbúes* de 1666.

Echave con su manejo del color vivo y contrastante; con su elegancia conmovedora y con su preciosismo, encarna por vez primera el gusto de la ciudad colonial, heredera orgullosa de una tradición que a veces no abarca del todo y que por ello magnifica en el manejo teatral de las emociones, a través de actitudes y colorido cada vez más propios del contexto americano.

---

<sup>43</sup>Loc., Cit.

<sup>44</sup>Los principales claroscuroistas novohispanos, influidos por Caravaggio y Zurbarán, entre otros, son: Sebastián López de Arteaga, José Juárez, Pedro Ramírez y Baltazar de Echave y Rioja.

<sup>45</sup>Estos marcan el retorno a la luminosidad y al modelado suave; los principales son: Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Nicolás Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera.

<sup>46</sup>Baltazar de Echave y Rioja es hijo de Echave Ibía y por lo tanto, nieto de Echave Orio.

## BIBLIOGRAFÍA

Carrillo y Gariel, Abelardo,

*Técnica de la pintura de Nueva España*, Ed. UNAM, México, 1983.

Ruiz Gómar, Rogelio,

*El pintor Luis Juárez*, Ed. UNAM, México, 1987.

Toussaint, Manuel,

*Pintura colonial en México*, Ed. UNAM, México, 1990.

Toussaint, Manuel,

*Arte colonial en México*, Ed. UNAM, México. 1974.

Varios autores

*México, esplendores de treinta siglos*, Ed. Amigos de las artes de México, México, 1991.



## **BALTAZAR DE ECHAVE ORIO EN LA PINTURA NOVOHISPANA**

El deseo de conservar la tradición en su mayor pureza, derivado de la Contrarreforma, hace a la sociedad novohispana, arcaizante en sus gustos y exigente en la observación de las normas, como método infalible para no errar, cuando se importan modelos culturales; es como si a través del virtuosismo se demostrara el respeto y el amor a los dogmas religiosos. Al proyectarse al futuro, este preciosismo terminará por ser un rasgo esencial en nuestra idiosincrasia.

Hay en Echve Orio un equilibrio entre sobriedad y artificio; entre narración directa y emoción humana. La separación clara entre el mundo idealizado de los personajes celestiales, y el mundo terrenal de los humanos continuará durante el resto del periodo colonial, tanto entre los claroscuristas, como en los seguidores de la escuela de Murillo.

Los anteriores maestros están más cerca de la pintura europea: Andrés de Concha, de tendencia italianizante y Simón Pereyng de escuela flamenca con rasgos sevillanos.

Varias de las características de la pintura de Echave se retoman y se transforman en el siguiente periodo de la pintura novohispana, él marca, por así decirlo algunas de las constantes expresivas que definen a la pintura colonial.

Echave con su manejo del color vivo y contrastante; con su elegancia conmovedora y con su preciosismo, encarna por vez primera el gusto de la ciudad colonial, heredera orgullosa de una tradición que a veces no abarca del todo y que por ello magnifica en el manejo teatral de las emociones, a través de actitudes y colorido cada vez más propios del contexto americano.