

*Catálogo comentado del acervo
del Museo Nacional de Arte*

Nueva España

Tomo II



*Catálogo comentado del acervo
del Museo Nacional de Arte*

Nueva España

Tomo II

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, y el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, expresan su profundo reconocimiento a los copatrocinadores que han contribuido para hacer posible esta publicación:

EMPACADORA SAN MARCOS
GRUPO CALIENTE

PATRÓNATO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE, A.C.

Coordinación editorial: Jaime Soler Frost

Diseño: Mónica Zacarías Najjar

Portada:

SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA (1610-1652)

La incredulidad de santo Tomás (detalle)

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los textos y/o fotografías de la presente publicación sin autorización expresa por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Museo Nacional de Arte.

© D. R. Instituto Nacional de Bellas Artes

Primera edición, 2004

ISBN 970-9703-01-3 (pasta dura)

ISBN 970-9703-04-8 (rústica)

Índice

<i>Agradecimientos</i>	9
<i>Introducción</i>	12
ÁUREA RUIZ DE GURZA	
<i>Obras comentadas</i>	57
ROGELIO RUIZ GOMAR, NELLY SIGAUT, JAIME CUADRIELLO, MARÍA TERESA SUÁREZ, BEATRIZ BERNDT LEÓN MARISCAL, ANA PAULINA GÁMEZ y DÉsirÉE MORENO	
<i>Registro</i>	396
<i>Catálogo general de obra</i>	402
<i>Cuadro de procedencias de las obras incluidas en este tomo</i>	407
ÁUREA RUIZ DE GURZA	
<i>Créditos</i>	418

Descripción

Cristo de pie y santo Domingo de Guzmán arrodillado se encuentran en el primer plano de la composición, en cuyo fondo se dibuja un paisaje esquemático y convencional. El santo lleva el hábito blanco y negro de la orden de Predicadores, sus brazos se abren a la altura del pecho y el rostro y la mirada se levantan hacia un plano superior. En la frente se ve la estrella que surgió cuando lo bautizaron y se golpeó con la pila, como franca metáfora de su destino. A su lado, vestido de blanco, cubierto con una capa roja cuya tela se mueve en profundos pliegues, Jesucristo eleva uno de sus brazos para señalar a su madre. En sus manos se ven los estigmas. La cabeza de Cristo está rodeada por una intensa aureola y el pelo y la barba castaños sombrean el rostro sagrado, una de tantas convenciones usadas por Cabrera en su práctica de la pintura. Una nube enmarca su cuerpo, lo que explicaría el movimiento de la capa, pues pone énfasis en un sentido de aparición milagrosa. En el registro superior de la obra, todo el grupo, formado por María y diez personajes, está asentado sobre un gran banco de nubes. Una enorme capa azul, con forro rojo, se abre bajo el impulso de dos angelitos que la sostienen, con ayuda de los brazos de la Virgen, que también se abren sobre las cabezas de los personajes arrodillados bajo el manto. María está parada sobre una media luna, sus pies se apoyan sobre las cabecitas de cinco tronos. Va vestida con una larga túnica rosa sobre la que se dibujan granadas que dan la apariencia de una tela rica. La cabeza está coronada, y por detrás de la misma resplandecen las estrellas que la enmarcan. Cinco monjas profesas de la orden aparecen del lado derecho, de rodillas, con las manos unidas o cruzadas frente al pecho, todas ven hacia la Virgen, al igual que tres de los frailes dominicos arrodillados del lado izquierdo, con excepción del último, que mira hacia el espectador y que quizá se trate del patrono de la obra: fray Vicente Castrejón. A su lado, arrodillado y de perfil, en una actitud que parece un poco forzada en relación con el resto, se ve otro hombre vestido con una sotana secular, trazado con dibujo duro y cerrado.

Comentario

Según el relato de una monja romana, la beata Cecilia, una noche en que santo Domingo estaba en oración, fue arrebatado en éxtasis. Vio a Jesucristo y a la Virgen María, rodeados por religiosos de todas las órdenes, menos la suya. Llorando, le preguntó a Jesús por qué no estaban allí sus hermanos y éste le dijo que no se

a. MIGUEL CABRERA (ca. 1695-1768)

b. *Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicos*

c. Óleo sobre tela

d. 340 × 310.5

e. Cab. [restos de la firma en el ángulo inferior izquierdo]

g. *Patrocinio de la Virgen a los dominicos*

i. 3049



entristeciera, pues los había encomendado de manera especial a su madre. Entonces María se puso de pie y “abrió el manto color zafiro que la cubría y que parecía extenderse por todo el cielo, bajo del cual había una multitud de frailes y monjas dominicos”.¹ Un relato similar fue consignado por el cisterciense Cesáreo de Heisterbach en su *Dialogo miracolorum* (ca. 1220-1230).² En las *Vitæ fratrum*, se insiste en la especial tutela de la Virgen sobre la orden.³

Miguel Cabrera pintó otras obras con el mismo tema, como el *Patrocinio de san José* (colección Bello de Puebla), donde puso especial atención en los retratos, y el *Patrocinio de la Virgen sobre la Compañía de Jesús* (en la iglesia de Tepotzotlán).⁴ Aunque el motivo del patrocinio sea el mismo, la intencionalidad en las obras es totalmente diferente, tal como puede verse en la jesuítica, donde la Virgen lleva a Jesús en sus brazos y Dios Padre y el Espíritu Santo completan la presencia de la Trinidad. San Gabriel y san Miguel son quienes sostienen el manto de la Virgen que cobija a los miembros de la orden. Éstos aparecen arrodillados pero distantes, en cambio los dominicos parecen estar en una cálida cueva formada por la Virgen y su manto. La cercanía no se debe solamente a un mayor despliegue compositivo o al tamaño de la obra, sino a la necesidad de buscar el divino cobijo en un momento de profunda crisis, cuando la orden y el convento de Tenango, que habían fundado en el siglo xvi, enfrentaban violentos embates secularizadores.

Así debió sentirlo el patrono de la obra, el fraile dominico Vicente Castrejón, quien en ese momento era vicario, cura y predicador general de Tenango, según dice la inscripción que se encuentra en el borde inferior de la tela.⁵ Este fraile criollo⁶ en 1737 fue asignado al convento de San Juan Bautista Tenango, donde permaneció durante 34 años. Primero fue presidente —es decir estuvo a cargo del gobierno de la casa— y ministro —a las órdenes de un vicario—, cargos que ocupó hasta 1749.⁷ En el Capítulo de la orden de Predicadores de 1752 ya aparece como vicario, párroco y predicador general, cargos que mantuvo hasta su muerte, acaecida alrededor de 1771.⁸ Como era frecuente en ese periodo de intensa campaña para la secularización de las parroquias en la arquidiócesis de México, después de la muerte del fraile, el convento de Tenango fue secularizado el 15 de noviembre de 1771.⁹

Miguel Cabrera (ca. 1695-1768)

Alegoría de la Virgen con los jesuitas

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Virreinato, INAH,
Tepotzotlán



Miguel Cabrera (ca. 1695-1768)
Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicos
 (detalle)



El proceso de secularización se inició con una real cédula de 1749, que recordaba que las parroquias habían sido asignadas a los frailes solamente hasta que hubiera un clero diocesano calificado disponible. Con la conducción del virrey y del arzobispo Manuel Rubio y Salinas (1749-1765) comenzó un proceso de identificación de las parroquias vacantes o asignadas “sin la debida formalidad”, y en segundo lugar de aquéllas donde había fallecido el cura.¹⁰ En algunos casos se concedieron plazos de veinte años y con frecuencia se pospuso la acción hasta cuando el cura doctrinero abandonaba su cargo o moría, que considero es lo sucedido con San Juan Bautista Tenango. Ante lo que consideraron un ataque, los frailes se defendieron y se declararon “mártires de la envidia”. El virrey Revillagigedo y el arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana (1766-1772) coincidieron en la aplicación de un intenso programa secularizador. Aunque muchas parroquias fueron transferidas a la administración diocesana sin mayores incidentes, en ocasiones algunos frailes “promovieron intencionalmente la protesta política entre la feligresía” y “ciertos feligreses indios ansiaban decididamente a su doctrinero y reaccionaron ante su posible salida con conmovedoras peticiones que reafirmaron la retórica mendicante de una edad de oro que se desvanecía”.¹¹ Una similar actitud podría haber conducido al fraile y a la comunidad de Tenango a financiar el pago de la pintura encargada al pintor más famoso de la época. Si se toman en cuenta las asignaciones y cargos del fraile dominico mencionadas en la inscripción de la obra, que comenzaron en 1752, y la muerte de Miguel Cabrera, que tuvo lugar en México el 16 de mayo de 1768, antes de la secularización del convento, las fechas de ejecución de la pintura oscilan entre 1752 y 1768. Por lo tanto, ¿quién es el sacerdote secular que se encuentra en el lado izquierdo de la obra? Hipotéticamente, se puede proponer que se trata del primer cura secular de Tenango, quien se hizo “agregar” a la obra por otro pintor, ya que Cabrera había muerto unos años antes. Trató de asegurar así, por medio de la fuerza de la imagen, la legitimidad del proceso de secularización y la continuidad de las actividades parroquiales bajo la nueva administración diocesana. Es posible que, mal identificada, se trate de la pintura que ya aparece en los inventarios de las Galerías de la Academia en 1879, donde la relacionan con *La Virgen de la Merced*.

En cambio, en el inventario de las Galerías de Pintura realizado en 1916, aparece en la lista de las obras que estaban destinadas a los estados, pero, como es sabido, algunas fueron intercambiadas, como los óvalos de Miguel Cabrera que fueron a la catedral de México. La pintura tiene el número 188 y lleva por título “Advocación del

predicador Fr Vicente Castrejón, Cura de Tenango". En el inventario de 1917, bajo el número 870, la obra se registra enrollada en un cilindro de madera. [NS]

Inscripciones

[En el margen inferior:]

A devⁿ. dl R P Predicador Gen^l. Fr. Vicente Castrejon Vic^o. y Cura de Tenango.

NOTAS

¹ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, t. 1, p. 277.

² Fray Miguel Gelabert, O.P., y fray José María Milagro, O.P., *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, cap. vi: "Cómo Nuestra Señora ama y protege con singular afecto a la orden. 4. De los frailes que tiene la bienaventurada Virgen bajo su manto", p. 542.

³ *Vidas de los hermanos. Leyenda histórica maravillosa de la Orden de Predicadores en el siglo XIII*, trad. del latín de fray Paulino Álvarez, O.P., Vergara, Tipografía de El Santísimo Rosario, 1928, p. 33.

⁴ Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México, Inver-México, 1995, pp. 100 y 180.

⁵ Parece que por el momento no hay una fecha cierta sobre la fundación de este convento, pero es posible que se realizara después de 1554, cuando se fundó Amecameca, y antes de 1572, cuando ya figura entre los conventos de la orden de Predicadores del centro de México. Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1995, p. 148.

⁶ Vicente Castrejón nació en México hacia 1705, profesó en la ciudad de México alrededor de 1723. Dos años después fue asignado al convento de Porta Coeli en la ciudad de México, donde al mismo tiempo seguía estudios de filosofía. En 1725 había tres frailes dominicos con el mismo apellido: Felipe, en Santo Domingo de México; Ignacio, en el convento de San Luis de Puebla, y Vicente en Porta Coeli. Quizás hubiere entre ellos alguna relación familiar. Vicente permaneció en ese convento hasta 1733, cuando fue enviado a Azcapotzalco, ya como sacerdote. La información proviene de las *Actas de los Capítulos Provinciales de Santiago de México* (en adelante ACP) y me fue gentilmente facilitada por fray Santiago Rodríguez, O.P., en el Archivo Histórico de la Orden de Predicadores, Querétaro.

⁷ ACP, 1729, p. 15; 1733, p. 28; 1737, p. 28; 1741, p. 32; 1745, p. 39; 1749, p. 29.

⁸ ACP, 1773, donde se anota que murió en el cuadrenio anterior, p. 40.

⁹ ACP, 1773, p. 6.

¹⁰ En 1753, la Corona extendió la secularización a las diócesis de todos los dominios americanos. Las reales cédulas siguieron en 1757, 1764, 1766, 1767, 1768 y 1785. William Taylor, *Ministros de lo sagrado: sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, trad. de Óscar Mazín y Paul Kersey, México, El Colegio de Michoacán-Secretaría de Gobernación-El Colegio de México, 1999, vol. 1, pp. 121-139.

¹¹ Taylor, *op. cit.*, pp. 122-123.



Descripción

Una nube oscura y grande se abre en un haz de luz para dar paso a un angelito que baja del cielo con una palma y una corona de laurel en las manos. A la izquierda de la composición hay dos hombres en actitudes diferentes: mientras uno cruza sus manos sobre el pecho y baja la cabeza en señal de respeto ante la escultura de un dios pagano, el otro se inclina sobre san Lorenzo, ubicado en el centro de la composición. Completamente desnuda, la figura masculina se extiende sobre una parrilla rodeada por un fuego intenso. El santo mira hacia otro grupo, a la derecha de la obra, formado por cuatro hombres. Cada uno de ellos desarrolla diferentes movimientos y genera una distinta relación de tensión-acción con el mártir cristiano. El personaje representado como un anciano baja la cabeza medio cubierta por un manto, mientras uno extiende una vara larga sobre el cuerpo desnudo y otros cargan más madera para alimentar el fuego. Detrás, en el ángulo superior derecho, dos figuras masculinas entablan un diálogo gestual: el poder de uno sobre el otro se expresa tanto por la situación en el espacio —bajo un dosel colocado sobre un pedestal— como por llevar un cetro en la mano izquierda, que quizá permita identificarlo con Decio o Valeriano, a quienes distintas versiones hagiográficas hacen responsable del martirio y muerte del santo español. La otra mano apunta con energía hacia quien, seguramente, sería el verdugo encargado de cumplir las órdenes, abriéndose paso con un hachón de luz en las manos.

Comentario

En el marco providencialista en el que se situó el paisaje mental de la monarquía católica de los Trastámara primero y luego de los Austria, san Lorenzo —como Santiago— fue ejemplo de la intervención divina para que se cumplieran los planes del modelo de príncipe cristiano, Felipe II. La definitiva batalla de San Quintín, ganada por las tropas españolas sobre las francesas de Enrique II el 10 de agosto de 1557, fecha dedicada por la Iglesia a este santo mártir, movió a Felipe a convertirlo en un santo “nacional” y le consagró el monasterio de El Escorial a manera de exvoto.¹ Al convertirse en devoción real, su imagen fue compartida por todo el espacio geográfico y espiritual de la monarquía católica, donde le fueron dedicados iglesias y conventos y, en ellos, imágenes en pintura y escultura, con especial atención al tema del martirio del santo. La historia de san Lorenzo —como la mayor parte de las de los santos de los primeros siglos del cristianismo— está llena

- a. ANDRÉS DE CONCHA (activo entre 1568 y 1612), atribución
- b. *El martirio de san Lorenzo*
- c. Óleo sobre madera
- d. 223.5 × 165.9
- i. 3062

de incongruencias e inexplicables saltos temporales. Hijo de los santos Orencio y Paciencia, el aragonés Lorenzo fue considerado por muchos de los padres de la Iglesia como modelo de vida y virtudes. Según *La leyenda dorada* escrita por Santiago de la Vorágine en el siglo XIII, el papa Sixto II conoció en España a dos jóvenes, Vicente y Lorenzo, primos y virtuosos, a quienes decidió llevar a Roma. Vicente regresó a España, donde terminó coronado con el martirio, mientras que Lorenzo permaneció en Roma, donde había sido ordenado diácono por el mismo papa.² Lorenzo fue uno de los siete diáconos de la Iglesia de Roma y, como tal, tenía a su cuidado los libros sagrados, la distribución de las limosnas y los bienes de la Iglesia.³ En el año 257, el emperador Valeriano publicó el edicto de persecución contra los cristianos y por este motivo al año siguiente fue arrestado y decapitado el propio Sixto II. Cuatro días después fue ejecutado Lorenzo. Esto es lo que se reconoce de histórico en su biografía. Ésta ha sido completada por Prudencio, san Ambrosio, san Agustín y la literatura piadosa. Según Prudencio, ante la insistencia del prefecto de Roma para que entregara las riquezas de la Iglesia, Lorenzo pidió —y se le concedieron— tres días, con el propósito de reunir el tesoro. Convocó a los pobres, enfermos y desvalidos, a los que ayudaba económicamente, y los exhibió a las autoridades romanas como las riquezas de la Iglesia. Otra versión de la hagiografía hace a Lorenzo y al papa Sixto depositarios de las riquezas del emperador

Filipo y de su hijo, este último, como heredero, entregó el tesoro que poseía y huyó de la persecución de Decio, convertido en nuevo emperador. Ofendido por lo que consideró una burla, en cualquier variante de la historia, la de la riqueza material de la Iglesia en sus pobres y la de la riqueza en oro repartida entre los pobres, Decio ordenó la muerte del diácono y el prefecto Valeriano fue el encargado de lograr que fuera terrible. Ése fue el motivo por el cual desnudaron a Lorenzo y lo asaron en una parrilla a fuego lento. Según el relato, del rostro del santo salía una intensa luminosidad y se respiraba el perfume que salía de su cuerpo. El mismo mártir pidió que le dieran vuelta sobre la parrilla, anunció que su carne ya estaba cocida, oró por la ciudad de Roma y por la difusión de la fe en el mundo y expiró.

Marcantonio Raimondi (1475-1534), grabó,
y Baccio Bandinelli (1488-1560), inventó
El martirio de san Lorenzo, 1525
Grabado en lámina



Según Prudencio, la muerte de san Lorenzo fue la muerte de la idolatría en Roma, y para san Agustín, “el terrible procedimiento empleado para martirizar a san Lorenzo ha cubierto a este santo de gloria, lo ha hecho célebre y famoso entre la gente, ha promovido la devoción del pueblo hacia él y lo ha convertido en un insigne modelo de virtudes digno de ser imitado”.⁴ El momento de su martirio, representado durante siglos, tiene un periodo de gloria en el siglo xvi, por la especial relación que establecieron los Austria con el santo, tal como se ha dicho anteriormente. Hay dos líneas de interpretación del tema que se relacionan con la obra de México, una desarrollada en Italia y la otra en España. La primera está representada por la recreación que hiciera de este tema Baccio Bandinelli (Florencia, 1488-1560), grabada en 1525 por Marcantonio Raimondi. La influencia de Miguel Ángel —el enemigo y rival de Baccio— se hace evidente en la concepción del desnudo masculino, con la carga de reposo en tensión del mártir sobre la parrilla. El ordenamiento en registros para completar el relato del martirio es uno de los primeros elementos que se transforman en la obra de uno de sus alumnos, Francesco Salviati, cuando en Roma pinta el tema en uno de los frescos de la capilla del Pallio del palacio de la Cancillería (1548-1550). En Salviati se produce la síntesis ideal entre el pasado y el presente, compendiada por Pietro Aretino en la frase “anticamente moderni e modernamente antichi”, proceso magistralmente



Francesco di Rossi Salviati (1510-1563)

El martirio de san Lorenzo

Fresco

Cappella del Pallio, Palazzo della Cancelleria,
Roma



Pedro Villegas Marmolejo (1519-1596)

Santo Tomás

Óleo sobre tela

Museo de Bellas Artes, Sevilla

PÁGINA SIGUIENTE

Baccio Bandinelli (1488-1560)

Hombre desnudo

Dibujo

Nasionalgalleriet, Oslo

Tiziano Vecellio (1490-1576)

Martirio de san Lorenzo, 1564-1567

Óleo sobre tela

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,

España

realizado por Salviati, quien cita constantemente el pasado y a los maestros como Rafael y Miguel Ángel; de este modo, su arte se situaba implícitamente en el mismo nivel de la tradición canónica del pasado.⁵ ¿Qué hizo Salviati con el tema y de qué manera se relaciona con el sevillano Concha y la obra de México? En principio, el florentino (nació en esa ciudad en 1510 y murió en Roma en 1563) compuso toda la escena en un solo cuerpo, modificando la regulada composición de Baccio en tres niveles. Salviati optó por la profundidad y modificó así de manera sustantiva el resultado del conjunto. Pero al mismo tiempo, ubicó a tres personajes a la izquierda y a un guerrero romano a la derecha que con su gestualidad generan una dinámica visual que lleva hacia el santo. Lorenzo ha perdido la postura miguelangelesca visible tanto en Bandinelli como en la tabla mexicana, pero su posición en la obra comienza un proceso que será definitivo: el cambio de punto de vista que genera una suave diagonal en la parrilla sobre la que está el cuerpo de Lorenzo. Pero no es el cuerpo, sino la cabeza, la que se relaciona de manera directa con la tabla de Andrés de Concha.

La formación de este pintor en el medio sevillano dominado por Luis de Vargas (Sevilla 1502/6-1568) y Pedro Villegas Marmolejo (Sevilla, 1519-1596) es una de las posibles explicaciones de esta relación visual, que reconoce como modelo común la cabeza del san Lorenzo del fresco romano de Salviati. Se afirma como hipótesis la posibilidad de que exista un dibujo de esta cabeza o un grabado todavía no conocido, cuando se ve a Villegas Marmolejo usándola para un santo Tomás que se considera obra de 1575-80.⁶ En 1570, Villegas también pintó un *Martirio de san Lorenzo* para el centro del primer cuerpo del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Écija, para el que usó como modelo el grabado de Baccio Bandinelli. Sugiero que es el mismo grabado que utilizó Andrés de Concha, con la inclusión de la cabeza derivada de Salviati. La relación de Villegas con el humanista Arias Montano, quien era el más fecundo proveedor de estampas y dibujos, que llevaba de Italia a Sevilla para su amigo pintor, permite pensar que quizás entre alguno de ellos existiera una copia del fresco del palacio de la Cancillería. Éstos fueron incluso los elementos que permitieron suponer a la crítica, desde el siglo XVIII, una posible permanencia de Villegas en Roma, supuesto viaje que hoy no es aceptado, pero que habla de la tendencia italianizante de su pintura. Por otra parte, se sabe que además de su colección de dibujos (que dejó en herencia a uno de sus discípulos), Villegas

tenía esculturas clásicas y monedas antiguas. Estos mármoles que dejó en herencia a los maestros y oficiales de la catedral de Sevilla muestran la conciencia de Villegas sobre la importancia del pasado clásico para la formación de los artistas peninsulares. Éste es el clima que vivió Andrés de Concha antes de viajar a México en 1568, y los rastros de esta tendencia italianizante se encuentran en las pinturas que se atribuyen a su pincel en México. Pero además, antes de su viaje, ya había llegado a El Escorial el *Martirio de san Lorenzo* encargado a Tiziano⁷ (pintado entre 1564 y 1567), que ahora se encuentra en la iglesia vieja de El Escorial. En esta pintura aún resuenan los ecos del grabado de Bandinelli, con la profunda modificación espacial que generó el cambio de punto de vista. La coincidencia del regreso de Arias Montano de El Escorial a Sevilla en ese momento permite suponer que en el círculo de pintores sevillanos se conoció la novedad de la llegada del cuadro del viejo maestro veneciano. En 1591, Pellegrino Tibaldi terminó su trabajo en este sitio con otra obra del mismo tema que se encuentra en el altar mayor de la basílica. El martirio fue estampado sobre tafetán en 1571 por Cornelius Cort y enviado por Tiziano como regalo a Felipe II, quien lo tenía en sus habitaciones. En una carta de Tiziano al rey, fechada el 1 de agosto de 1571, le dice que le envía “dos estampas del dibujo de la pintura”.⁸ Se generó así una tradición iconográfica de la cual forma parte la pintura de Andrés de Concha. Nacido en Sevilla, formado seguramente en la tradición sevillana impregnada de italianismo de la segunda mitad del siglo xvi, Concha pudo haber conocido varias de las importantes versiones grabadas de este tema antes de su viaje a América en 1568.⁹

En las versiones de Tiziano y sus derivadas, san Lorenzo tiene el cuerpo retorcido por el movimiento, hay una cierta resistencia al suplicio. En cambio, en la versión de Andrés de Concha, la actitud del santo mantiene la posición clásica, es muy tranquila y se relaciona con claridad con el pasaje de la biografía del mártir cuando pidió que avivaran el fuego y que dieran vuelta su cuerpo para mejorar su cocción.¹⁰ El discurso visual parece seguir a san Agustín, según quien “nada hay tan útil para aleccionar al pueblo de Dios como el ejemplo de los mártires, porque si bien es cierto que la elocuencia es muy importante para exhortar, y en ocasiones es eficaz para persuadir, no lo es menos que los ejemplos son más poderosos que las palabras y que una buena obra enseña más que un discurso”.¹¹

Coincidencia de formas y acción mental, pues a la regla de san Agustín y constituciones de san Jerónimo estuvo sujeto el convento de San Lorenzo en la ciudad



Pellegrino Tibaldi (1527-1596)

Martirio de san Lorenzo, 1591

Óleo sobre tela

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
España

Cornelis Cort (1533-1578)

Martirio de san Lorenzo, 1571

Grabado en lámina



de México, fundado el 14 de noviembre de 1598. Andrés de Concha, quien vivió entre Oaxaca y México, pudo haber trabajado para la capilla de las religiosas jerónimas de San Lorenzo Mártir, en 1599, cuando se encontraba en la ciudad, ocupado en el retablo mayor de los agustinos de México.¹² Las religiosas del rico convento pueden haber encargado a Andrés de Concha la imagen del martirio del santo para ocupar el lugar central del retablo de su capilla, a imitación de El Escorial. El convento de religiosas fue fundado a iniciativa de doña Marina de Mendoza, quien había hecho su noviciado en el convento de Santa Paula (mejor conocido como San Jerónimo). Allí tomó el hábito de bendición el 14 de febrero de 1598 con el nombre de sor Marina de Jesús. Junto a un grupo de cuatro compañeras salió a fundar el nuevo convento de San Lorenzo, del cual fue su primera monja profesada, pues tomó el hábito de velo negro el 14 de febrero de 1599. Ese mismo año, una bula del papa Clemente VIII confirmó la fundación, bajo el título de San Lorenzo Mártir, de la orden de San Jerónimo. Los Zaldívar y Mendoza, así como otras familias zacatecanas —ciudad minera donde no se fundó convento de monjas—, adoptaron, protegieron y dotaron al de San Lorenzo. La misma fundadora, Marina de Mendoza, lo dotó de una renta perpetua, y gastó en la obra y fundación “cuarenta y cuatro mil y trescientos pesos de oro común”. La administración de su cuñado, don

Santiago del Riego, oidor de la Real Audiencia de Nueva Galicia y después de México, logró concretar la construcción de un convento y una capilla. Sin embargo, dejaron libre el patronazgo del convento, hasta que en 1644 se comenzó la construcción de uno nuevo a costa de la herencia de Juan Fernández de Río Frío y su mujer, María de Gálvez, convirtiéndose en sus patronos. El albacea testamentario fue Juan de Chavarría Valera, quien además se convirtió por sí mismo en un gran benefactor del convento, gastando de su peculio más de 300 mil pesos en la nueva construcción. Es importante ver que, como parte de estas obras, "se encargó de la renovación del retablo mayor y sus cuatro altares laterales que se hicieron nuevos [la diferencia del convento que] fue hecho todo, todo de nuevo con planta entera sin que quedase del antiguo ni un adobe".¹³ De ahí la hipótesis que se plantea: el cuadro de Concha siguió ocupando el lugar central en el retablo mayor de la capilla del convento de San Lorenzo en la renovación del siglo xvii. Sin embargo, posiblemente ya no estuviera en ese mismo lugar en el siglo xix, cuando en 1863 se suprimieron todas las órdenes femeninas en el país. El 3 de marzo de ese año las monjas jerónimas abandonaron el convento, y el día 14 del mismo mes se levantó un inventario en el que se mencionan solamente dos pinturas de santos, que estaban en el altar de la Virgen de Guadalupe. En cuanto al altar mayor, sólo se menciona "un colateral de madera dorada y, en él, 12 imágenes de diversos santos".¹⁴

Las pinturas de Andrés de Concha, así como las de la serie de los mercedarios donde colaboraron Alonso Vázquez y Francisco Pacheco (Museo de Bellas Artes de Sevilla), permiten establecer filiaciones estilísticas tanto en relación con problemas compositivos como de luz y color. Esto parece evidente en el uso del recurso del *cangiamento*, parte de la retórica visual manierista, por medio de la cual un color se ilumina con su complementario en alta saturación. De ahí esos cambios violentos de rosa a verde, o de azul a naranja. Estos recursos, que no se aprenden de los grabados, son los mejores testimonios de un lenguaje adquirido frente a las obras, así como su empleo constante es una prueba de su consistencia. Lo mismo se puede observar en cuanto a la iluminación zigzagueante que da a los paños una textura y un volumen sólidos, tanto como el dibujo del sevillano, pues así en el cuerpo desnudo de san Lorenzo, como en los brazos y piernas de sus verdugos, exhibe una corrección que sólo se excede con intenciones dramáticas, para poner énfasis en algunos gestos. El decoroso desnudo del santo crea con la posición diagonal e iluminada de su figura un movimiento compositivo que rompe con el orden

claro y central que había caracterizado a la pintura renacentista. La necesaria pregunta acerca del cambio sufrido por esa manera de pintar, de raigambre sevillana con influencia italiana, en el encuentro con el flamenco Simón Pereyns, con quien Concha trabajó en varios contratos,¹⁵ aún no puede tener una respuesta adecuada.

En una ficha de catálogo de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, se registró una información que no se ha podido confirmar, según la cual la pintura estuvo en la colección de Antonio Gutiérrez Vitory. Fue atribuido por Diego Angulo Íñiguez a un pintor a quien denominó como “Maestro de Santa Cecilia”, con la aguda observación de que podría tratarse de Andrés de Concha. Esta atribución fue confirmada luego por Guillermo Tovar, y ha tenido una aceptación general.¹⁶ Sin embargo, entre el conjunto de obras atribuidas a Andrés de Concha, *El martirio de san Lorenzo* ocupa un lugar especial: saber que Pedro Villegas Marmolejo trabajó intensamente para el mercado americano y que sus envíos de obras están documentados, además de las coincidencias que se han señalado en este trabajo, abre un interrogante sobre la relación entre ambos pintores y las atribuciones de sus obras que aún no se puede contestar.

Desde el convento de la Encarnación, la pintura, atribuida a Echave Orio, aparece en el inventario de las Galerías de pinturas de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1879. En 1935 figura en la lista de las obras de las galerías de la Academia que deben pasar al Palacio de Bellas Artes. [NS]

NOTAS

¹ *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1956, y Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958, vol. III-2. Lleva un libro y una cruz procesional porque llevar la cruz y guardar los Evangelios era tarea de los diáconos. También forma parte de sus atributos una bolsa o cáliz lleno de monedas de oro. Pero sin duda su atributo más característico es una parrilla, instrumento de su martirio.

² Sin embargo, hay que tomar en consideración que entre Vicente y Lorenzo había más de cuarenta años de diferencia y que, aunque ambos murieron jóvenes, no fueron contemporáneos. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza Forma, 1982, vol. I, p. 461.

³ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. II, p. 548.

⁴ De la Vorágine, *op. cit.*, vol. I, p. 469. Según Réau, este suplicio está desprovisto de toda verosimilitud, pues no era tradición romana poner a los condenados sobre una parrilla.

⁵ Janet Cox-Rearick, "Salviati e la Bella Maniera", en *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Milán, Electa, 1998, pp. 29-30.

⁶ Juan Miguel Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, Arte Hispalense, 1991, pp. 75-76.

⁷ Tiziano realizó dos versiones del tema del martirio de san Lorenzo. La primera se encuentra en la iglesia de los jesuitas de Venecia (1548-1557).

⁸ Fernando Checa (coord.), *Felipe II. Un monarca y su época: un príncipe del Renacimiento*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 567, cat. 210.

⁹ Hans Vlieghe, *Saints*, vol. VIII-2, en Ludwig Burchard (dir.), *Corpus Rubenianum*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1973, pp. 107-109, figs. 71-73.

¹⁰ Harold Wethey, *The Paintings of Titian*, Londres, Phaidon, 1969, p. 140.

¹¹ De la Vorágine, *op. cit.*

¹² Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, México, Azabache, 1992, p. 83.

¹³ Alicia Bazarte Martínez, Enrique Tovar Esquivel y Martha Tronco Rosas, *El convento jerónimo de San Lorenzo (1598-1867)*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2001, p. 254.

¹⁴ *Ibid.*, "Inventario final de los bienes pertenecientes al convento e iglesia", pp. 450 y ss.

¹⁵ Tovar de Teresa, *op. cit.*, pp. 83-99.

¹⁶ La discusión aún está abierta sobre la personalidad de Andrés de Concha y la posibilidad de que se trate de dos personas del mismo nombre, pintor el primero y arquitecto el segundo, hipótesis sostenida por Martha Fernández en "El matrimonio de Andrés de Concha", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, 1983, vol. XIII, núm. 52, y en "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, 1988, vol. XV, núm. 59.

a. BALTASAR DE ECHAVE ORIO (ca. 1558-
ca. 1623)

b. *El martirio de san Ponciano*

c. Óleo sobre madera

d. 254.3 X 161

e. .B. echau [en el ángulo inferior dere-
cho]

f. , 16 [bajo la firma]

i. 3079

, B , echau
, 16

Descripción

El cuerpo semidesnudo de san Ponciano, atado de pies y manos, cuelga de alguna parte del techo que no se hace visible en la composición. La cabeza se dobla hacia atrás mientras sus ojos se elevan al cielo, en una actitud orante que se subraya con la frase que sale de la boca del santo martirizado: *Gloria tibi Domine, qui me tuo Visitatione circundas*.¹ En el cielo, hacia donde se dirige la mirada implorante, una nube oscura se abre en intensa luminosidad, por donde aparece un ángel que se inclina sobre el santo. La escena transcurre en el interior de un palacio de construcción elevada a la derecha, en la cual, y sobre un pedestal, se encuentra un individuo con indiscutible capacidad de mando. Como los demás hombres de la pintura, con excepción del santo, va vestido “a la romana”, una manera fantástica pero efectiva con la que se representaba a los soldados del Imperio romano: piernas desnudas, pies calzados con botas, armaduras metálicas convertidas en ceñidas telas que marcan cuerpos musculosos y fuertes. Con esas mismas características están representados otros dos hombres en el mismo lado derecho, formando un grupo de tres, dos de frente y uno de espaldas, cuyos brazos extendidos hacia el mártir marcan una rotunda direccionalidad. A ambos lados de la figura de Ponciano, dos hombres con hachones de fuego en las manos son los encargados de hacer efectivo el suplicio. Uno lleva el torso y las piernas descubiertos y está descalzo, desde su cintura cae una tela roja que lo envuelve. Su postura es forzada, pues está de frente en la obra, pero la cabeza doblada y elevada mira al sujeto de su castigo. El otro, en cambio, da la espalda plena a un posible espectador, pues su interés está puesto en la acción que realiza en ese momento: lastimar con fuego el cuerpo indefenso del mártir cristiano. En el lado derecho, un grupo de soldados armados contempla la escena. Un elevado arco de medio punto permite ver el exterior, donde bajo un cielo tormentoso se ve a un ejército numeroso, cuyas armaduras brillan en la noche, igual que el perfil de la ciudad que se abre al fondo del paisaje. Una imagen parlante, un pequeño de cabello rubio en el primer plano de la composición, sostiene una cartela donde puede leerse: *Si Roma ingrata y cruel / hoy a Ponciano atormenta / México alegre y contenta / se enriquecerá con él*.

Comentario

Desde que Manuel Toussaint hizo la primera separación de obras y definición de personalidades artísticas entre los tres Echave del mismo nombre, se han sucedido



importantes discusiones y cambios de atribuciones. Los autores que se han ocupado de este tema suponen que los martirios de los santos Ponciano y Aproniano, aunque de distintas fechas y medidas, fueron hechos para los retablos de las reliquias que hubo en La Profesa desde fines del siglo xvi y principios del xvii.² El *Martirologio romano* cita a seis mártires con el mismo nombre, uno de ellos papa.³ Ponciano sucedió a san Urbano I en la sede romana en el año 230.⁴ Convocó en Roma un sínodo en que se confirmó la sentencia dictada contra Orígenes por Demetrio de Alejandría. En el año 235, cuando Maximino desató una nueva persecución contra los cristianos, Ponciano fue desterrado a la isla de Cerdeña a trabajar en las minas de sal en condiciones de gran insalubridad. Según una leyenda muy antigua, Hipólito (el primer antipapa) tuvo el mismo destino y allí en Cerdeña se reconcilió con Ponciano, quien renunció al pontificado. El consejo que ambos mártires dieron a sus seguidores fue que se mantuvieran fieles a la fe católica y restaurasen la unidad. Según el *Liber Pontificalis*, Ponciano murió “*afflictus et maceratus fustibus*”,⁵ es decir, a fuerza de terribles golpes. La relación entre Ponciano e Hipólito resulta particularmente sugerente por varias circunstancias: la primera y obvia para México es que san Hipólito se convirtió en patrono de la ciudad, pues la conquista de Hernán Cortés se concretó el 13 de agosto, fecha de la fiesta del santo. Por lo tanto, los mártires Ponciano e Hipólito, representantes de la vieja y la nueva Roma, se convierten en figuras emblemáticas para el nuevo sistema icónico novohispano. Pero, además, hay que tener en cuenta que —si la fecha de 1605 que Toussaint asegura haber visto en la tabla de Echave es correcta— en ese momento Alonso Vázquez estaba trabajando en México y que una de sus obras discutidas es justamente el *Martirio de san Hipólito*.⁶ Como no se sabe la procedencia segura del cuadro de Echave, se podría pensar que pudo ser un encargo que acompañara al *Martirio de san Hipólito* en el Hospital de Jesús. Complejas circunstancias impidieron que el cuadro de Vázquez se ubicara en la capilla hasta mediados del siglo xvii, pero, en verdad, no hay referencias del de Echave. No deja de ser interesante la noticia de que al centro del segundo cuerpo del retablo de San Francisco Xavier que se construía en la iglesia jesuita de San Pedro y San Pablo, se colocaría una pintura en tabla que representaba a san Ponciano, la cual Laureano Ramírez tenía en su casa. Rogelio Ruiz Gomar se pregunta si sería propiedad del pintor o de los jesuitas y estaría bajo su custodia mientras procedía a armar el retablo. Sin embargo, Ruiz Gomar supone que dicha obra no es otra que *El martirio de san Ponciano* de Baltasar

de Echave Orio, “suposición a la que se opone el que el cuadro de Echave, al decir de José Bernardo Couto, se compró a mediados del siglo pasado a un particular para las galerías de la Academia de San Carlos”.⁷

Por otra parte y como es bien conocido, el papa Gregorio XIII envió a México, como regalo para la Compañía de Jesús, reliquias de mártires cristianos, con lo cual “distinguía a los jesuitas con la custodia de las reliquias de santos, símbolo importante del catolicismo postridentino, que destinaba al culto de los novohispanos”.⁸ El regalo papal sufrió terribles avatares, pues fue despachado en un navío que se perdió frente a las costas de San Juan de Ulúa, donde las reliquias se convirtieron en botín, ya que venían guarnecidas en metales valiosos. Llegados a Veracruz, los náufragos, arrepentidos y convencidos de que sus enfermedades y desgracias eran castigo de los ofendidos santos, entregaron las reliquias al comisario del Santo Oficio. Sin embargo, el incidente produjo una gran confusión, de tal manera “que apenas se pudo por entonces saber de qué santo fuese cada una”. Para remediar esta situación, el papa envió otras 214 reliquias que fueron el objeto de una gran fiesta que se celebró el domingo 2 de noviembre de 1578, donde se representó la tragedia titulada *Triunfo de los santos*. En el edicto de convocatoria para el certamen poético, se destacaba que “Dios manifiesta su majestad y fuerza por medio del auxilio a quienes promueven el feliz recuerdo de los mártires en la tierra. África, el Imperio de Oriente, Germania y las Galias cayeron porque desecharon las reliquias.” Los emperadores que habían dado un apoyo especial a las reliquias —Constantino, Heraclio y Felipe II— eran ejemplo de gobernantes. Para la fiesta se construyeron arcos triunfales, y en ellos se armaron emblemas, con lemas y poemas alusivos. En uno de los patios del Colegio de San Pedro y San Pablo, se había colocado una imagen que mostraba a un alemán que despreciaba las reliquias y a un indio que las recibía con reverencia. El lema que la acompañaba decía: “*Quia tanto vos dono indigno iudicastis / ecce convertimur ad gentes*”⁹ / Pues con ánimo obstinado / Nos menosprecia Alemaña: / Honremos la Nueva España.”¹⁰

El *Triunfo de los santos* fue publicado en México en 1579, es decir, apenas un año después de la celebración. Rojas Garcidueñas propuso como posibles autores de la obra al padre Vicencio Lanucci y al padre Juan Sánchez Baquero, quienes estaban a cargo de las cátedras de latinidad y retórica en el Colegio de San Pedro y San Pablo. Lanucci, un siciliano que llegó en 1574 y regresó a Europa en 1579, estaba profundamente preocupado por la lectura de textos paganos. En cambio, Sánchez

Baquero ingresó a la Compañía en Alcalá de Henares en 1569, exactamente un año después de la gran fiesta de recepción de las reliquias de los santos Justo y Pastor y permaneció en México hasta su muerte en 1619.¹¹ Su actividad como maestro y como cronista, su preocupación por las reliquias de los mártires y su promoción para la ejecución de obras dramáticas, lo convierten en el candidato ideal para ser el promotor de los programas de los retablos que los jesuitas dedicaron a los mártires y en los que Echave Orio pudo participar con sus obras de los martirios. Unos años más tarde —en 1619—, el mismo Echave le contestaba al arzobispo Juan Pérez de la Serna, acerca de las características de la pintura de imágenes sagradas, que se debían representar las historias de los santos “con la verdad que pasaron o con piadosa y devota consideración con que pudieron pasar”.¹² Así, en la Nueva España, pensada como la Nueva Roma, se les rendiría a los mártires el debido homenaje por medio de las representaciones de sus historias en el teatro y la pintura. A partir de estos sistemas de reiteración visual de los dogmas o prácticas religiosas que apelaban de manera efectiva tanto a los sentidos como a la razón, los jesuitas idearon un sistema de representación simbólica que era recibido de manera clara y directa por la compleja sociedad novohispana.

Según Couto, la obra fue comprada por él mismo a un particular antes de 1872¹³ y figura en el inventario de las Galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1879. En el inventario de las Galerías de la Academia de 1917, con el número 1190, se concede la autoría de la obra a Echave *El Viejo*. En 1935 aparece en la lista de obras que pasarán al Palacio de Bellas Artes. [Ns]

Inscripciones

[De la boca del mártir hacia el ángulo superior izquierdo:]

Gloria tibi Domine, qui me tuo Visitatione circundas

[En el folio que sostiene el niño en la parte inferior:]

Si Roma ingrata y cruel / oy A Ponciano atormenta / Mexico alegre y contenta / se enriquezera con el

¹ "Gloria a ti, Señor, que me envuelves con tu manifestación"; traducción de la doctora Rosa Lucas del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán.

² Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, 1557-1640*, México, Azabache, 1992, p. 112.

³ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. II, p. 666.

⁴ Alban Butler, *Vidas de los santos de Butler*, traducida y adaptada al español por Wilfredo Guinea, S.J., de la segunda edición inglesa revisada por Herbert Thurston, S.J., y Donald Attwater, 4 vols., México, Collier's International-John W. Clute, 1969, vol. IV, p. 387.

⁵ Javier Paredes (dir.), Maximiliano Barrio, Domingo Ramos-Lissón y Luis Suárez, *Diccionario de papas y concilios*, Barcelona, Ariel, 1998, pp. 20-21.

⁶ Juan Miguel Serrera, *Alonso Vázquez en México*, México, Espejo de Obsidiana, 1991, pp. 26-28. Aunque parece que el *Martirio* pintado por Vázquez estuvo en la iglesia del Hospital de Jesús hasta 1657, creo que vale la pena dejar asentada la coincidencia, a pesar de que el cuadro del mismo tema que se conserva en el Museo del Castillo de Chapultepec ofrece tan serias dudas en su atribución a Vázquez.

⁷ Rogelio Ruiz Gomar, "Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, 2000, vol. XXII, núm. 77, p. 67.

⁸ Beatriz Mariscal Hay, "Introducción", *Carta de Pedro de Morales*, México, El Colegio de México, 2000, p. XVII.

⁹ "Ya que vosotros las juzgáis como un regalo tan indigno, entonces nos dirigimos a otros pueblos"; traducción de la doctora Rosa Lucas del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán.

¹⁰ Mariscal Hay, "Introducción", *op. cit.*, p. XXIII.

¹¹ *Ibid.*, p. XXXII. Murió en Oaxaca el 31 de diciembre de 1619.

¹² Citado por Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 108.

¹³ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947, p. 58.

Descripción

El blanco cuello de Úrsula se exhibe indefenso ante el gesto feroz de su verdugo: la mano alzada sostiene la espada que se descargará para cumplir con el martirio de la virgen cristiana. Rodilla en tierra, las manos hacia atrás de la espalda, la gestualidad corporal de la víctima es el signo evidente de la resignación con la que acepta la muerte por su fe. A su lado, una mujer implorante mira la escena y espera la misma suerte. La posición clásica de la postura femenina, así como la cara con la vista alzada de la tercera mujer, parecen una firma del viejo Echave. En un fondo intensamente descriptivo, de fantasmagóricas siluetas que corren desesperadamente, se adivina el perfil de un barco, relacionado con la travesía de tres años de las once mil vírgenes. Al fondo a la derecha, el perfil de una ideal Colonia, escenario del martirio, sitúa a la escena en el espacio geográfico. La violencia del contrapunto primer plano-fondo, así como la gran figura masculina del brazo alzado (que se puede relacionar con la que aparece en *El martirio de san Aproniano*) y la gloria que se abre para dar paso a un ángel que lleva la corona de la victoria, sitúan a esta obra en la misma línea figurativa que los martirios masculinos (de Ponciano y Aproniano)

Comentario

En varios textos litúrgicos, como martirologios, calendarios y letanías, se menciona el 21 de octubre como la fecha dedicada a las vírgenes de Colonia, cuyo número y nombre varían según la versión (cinco, ocho y once en cuanto al número y Úrsula, Sencia, Gregoria, Pinnosa, Martha, Saula, Brítula, Saturnina, Rabacia, Saturia y Paladia, sus nombres). A pesar de que se ha tratado de ubicar su historia en los primeros siglos del cristianismo, ninguna de las leyendas escritas es anterior al siglo ix. El único testimonio anterior a estas fechas, pero igualmente en discusión, es la inscripción de Clematius, tallada en roca en el coro de la iglesia de Santa Úrsula en Colonia (fechada entre los siglos iv y v), que, por más que se ha intentado, no arroja más resultados que la prueba de la existencia de una basílica anterior y de unas vírgenes mártires. Una versión de su lectura es la siguiente: “Un tal Clematius, un hombre de rango senatorial, que al parecer vivió en Oriente antes de ir a Colonia, fue guiado por frecuentes visiones para reconstruir en esta ciudad, en tierra de su propiedad, una basílica que había caído en ruinas, en honor de las vírgenes que sufrieron martirio en ese sitio.” Sin embargo, el testimonio escrito más

a. BALTASAR DE ECHAVE ORIO (ca. 1558-
ca. 1623), atribución

b. *El martirio de santa Úrsula*

c. Óleo sobre madera

d. 157 × 100

i. 3086



antiguo es el *Sermo in natali sanctarum Coloniensium virginum*, según el cual miles de vírgenes sufrieron martirio durante la persecución de Dioclesiano y Maximiano, y de las cuales sólo se menciona el nombre de Pinnosa, la más importante de este grupo originario de Gran Bretaña. Alrededor del 850 se compiló el martirologio de Wandalberto de Prüm, que se refiere a varias miles de vírgenes. En cambio, el martirologio de Usuard (ca. 875) sólo cita a “Martha y Saula con muchas otras”. A pesar de estos vaivenes del relato, hacia principios del siglo x ya se había acuñado la frase “las once mil vírgenes”, sobre la cual se han dado muchas interpretaciones. La más aceptada es que se trata de un error de lectura, o de interpretación, por ejemplo de los nombres Úrsula y Undemicillia o de Úrsula y Ximillia, de donde se desprende Úrsula y sus once mil acompañantes. Otra variante es la lectura de la abreviatura XI.M.V. (*undecim martyres virgines*) mal interpretada como *undecim millia virginum*. Error o no, desde entonces se acepta tanto el número como el origen británico de santa Úrsula (que sustituyó a Pinnosa como la virgen principal).

Dos antiguas versiones (del siglo x) cuentan las historias del viaje y posterior martirio de Úrsula y sus compañeras. Se trata de *Fuit tempore pervetusto* (ca. 969-976) que casi no se copió en la Edad Media y *Regnante Domino*, de fecha cercana a la anterior, y que tuvo una enorme difusión: Úrsula era hija de un rey cristiano de la Gran Bretaña y fue pedida en matrimonio por el hijo de un rey pagano. La joven deseaba consagrar su virginidad a Dios y pidió tres años para cumplir con la promesa de su padre. Junto con diez compañeras, a cada una de las cuales acompañaban mil vírgenes, se embarcó en once naves en las cuales pasaron tres años. Al momento de vencer el plazo, una ráfaga de viento las alejó de las costas de Inglaterra y llegaron a Colonia, viajaron luego a Basilea y a Roma, desde allí regresaron a Colonia, donde fueron asesinadas por los hunos. En el siglo xii se descubrió un gran número de cadáveres de mujeres, pero también de niños y hombres, en el *Ager Ursulanus* en Colonia. La historia conocida se basó en leyendas fantásticas nutridas por los relatos de las visiones, como las de santa Elizabeth de Schonau, de un religioso considerado como idéntico al beato Hermann Joseph de Steinfeld y la monja Helintrude. De estos relatos visionarios han salido los nombres de los acompañantes de Úrsula, incluyendo a un papa llamado Ciriaco, que renunció a su cargo para acompañar al grupo de regreso a Colonia y que, según esta visión, no aparece en los registros pontificios porque los cardenales, enojados por su decisión, borraron su nombre de todos los libros.¹

A pesar de que la autenticidad de la historia de Úrsula y sus compañeras ha estado en discusión desde hace siglos, su culto tuvo amplia difusión, y sus reliquias llegaron a los ámbitos más lejanos de la cristiandad. La orden que creó santa Ángela de Merici, en 1535, dedicada a la educación de las jóvenes, no llegó a México hasta el siglo XIX, sin embargo, es posible que Úrsula se convirtiera en modelo para la educación de las niñas y, como tal, estuviera integrada al patrimonio de un convento femenino. Es que, a pesar de la sensualidad que caracteriza el tratamiento de las figuras femeninas, hay un cierto recato en la exhibición del drama. La acción está suspendida, aún no hay muerte, ni sangre y si en cambio una dolorosa resignación. El color acompaña el tono general de la escena, con azules profundos, grises y pardos en el primer plano, así como pálidas encarnaciones en las mártires. Nuevamente es en el paisaje del fondo donde se destacan, en azules de distinta intensidad, el paisaje de la ciudad, el puerto y un grupo de figuras abocetadas tan características en Echave *El Viejo*, para crear profundidad y centrar la atención en el primer plano. Es interesante el cambio del lenguaje plástico al comparar este cuadro con dos obras del mismo tema firmadas por Juan Tinoco, que se encuentran en las capillas de Reliquias y del Ochavo de la catedral de Puebla, dadas a conocer por María Isabel Fraile Martín. Ambas pinturas son un gran ejemplo para mostrar las diferencias en la concepción del espacio, la figura humana e incluso el color, entre el primer y el último tercios de siglo XVII.²

El martirio de Santa Úrsula formó parte de las Galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1879. Figuró en el inventario levantado en 1916. Su fotografía en blanco y negro fue publicada en la obra de Manuel Toussaint *Pintura colonial en México*. Desde hace mucho la única noticia que se tenía es que se conserva en la Embajada de México en Inglaterra. Ésta es la primera fotografía a color que se publica de la obra, donde se puede observar que se encuentra en buen estado de conservación. [NS]

NOTAS

¹ Albert Poncelet, transcrito por Robert Olson y traducido por Edmundo B. Durell en <http://www.encyclopediacatolica.com/s/sanursu.htm>

² María Isabel Fraile Martín, "Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la catedral de Puebla", en *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Ediciones Giralda-Universidad Pablo de Olavide, 2001, vol. 1, pp. 377-386.

Descripción

Una figura femenina, de medio cuerpo, se destaca sobre un fondo oscuro. La parte más clara de ese fondo corresponde a la espalda de la mujer, colocada de tres cuartos, mientras que la más oscura corresponde a la cara. El traje es negro, de una fina tela adornada con botones de oro. Una gran gorguera blanca rodea su cuello, detalle que se repite en los puños del traje. Dos velos cubren su cabeza: uno blanco y, sobre él, otro negro, que cae a lo largo de la espalda. Las delicadas y transparentes telas se sujetan a la cabeza por medio de un hilo de oro aderezado con perlas. En el rostro, de tez blanca y mejillas sonrosadas, se destaca una nariz aguileña y una boca pequeña, cuyas comisuras se elevan, subrayando la amabilidad que se desprende de todo el retrato. Los ojos se elevan hacia una figura hoy ausente, suaves ojeras y breves arrugas permiten intuir a una mujer aún joven. Las cejas, algo levantadas, acompañan el movimiento de la mirada. Las manos unidas, a la altura del pecho, están adornadas con dos anillos de oro y piedras.

Comentario

La mujer retratada, hoy anónima, fue seguramente una conocida figura de la sociedad novohispana, pues los detalles de su atuendo hablan de una holgada posición económica. Su gestualidad permite asociarla con una donante, pues remite a la posición que durante siglos adoptaron aquellos que decidían hacer evidente su especial devoción por medio de la ofrenda de una imagen. Al mismo tiempo, hay mucho de solemne en su actitud devota.

En la historia de la pintura novohispana, esta obra estuvo atribuida a Echave Orio (*El Viejo*) y luego a Baltasar de Echave Ibía (ca. 1585/1605-1644) por Manuel Toussaint, Rogelio Ruiz Gomar y Guillermo Tovar de Teresa, por citar a algunos de los más destacados historiadores de la pintura novohispana. Sin embargo,

a. BALTASAR DE ECHAVE ORIO (ca. 1558-
ca. 1623), atribución

b. *Retrato de una dama*

c. Óleo sobre madera

d. 65.5 × 48

i. 3069



PÁGINA SIGUIENTE

Blas de Prado (ca. 1545-1599)

Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, 1583

(detalle)

Óleo sobre tela

Museo de la Santa Cruz, Toledo

Frans Pourbus *El Joven* (1569-1622)

Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, 1599

(detalle)

Óleo sobre tela

Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid

desde hace años, he atribuido esta obra a Baltasar de Echave Orio.¹ Como señala Ruiz Gomar, el recurso de pintar el interior de los párpados no es exclusivo de Echave Orio, fue compartido por otros pintores como Luis Xuárez. Sin embargo, hay otras características plásticas que se pueden considerar para esta atribución, como el dibujo cerrado, la masividad de la figura, la manera en que ésta se recorta contra el fondo oscuro y, por lo tanto, se destaca su volumen. Recursos que pueden compararse con el *San Ignacio entre ángeles* (templo de la Compañía en Guanajuato), atribuido a Echave Orio por José Guadalupe Victoria,² obra realizada cuando el fundador de la Compañía de Jesús era beato e incluso no se había codificado la inscripción que siempre lo acompaña —*Ad maiorem Dei gloriam*— y, en cambio, en el libro abierto que sostiene Ignacio de Loyola se cita el capítulo 6 de la Epístola a los Gálatas.³

A las características plásticas apuntadas, se suma la “moda filipina” elegida por la retratada. El color negro se había impuesto desde la época de Carlos V, y cuando lo sucedió su hijo, Felipe II, la corte española se convirtió en modelo para el resto de Europa.⁴ Hacia 1556, el estilo ya tenía marcadas características y, desde entonces, “la moda española conoció algunos cambios y novedades, pero en lo esencial man-

Anónimo

La condesa de Miranda, ca. 1590

Busto

Colección de los Duques de Alba, Madrid

Antonio Moro (ca. 1517-1576)

Retrato de Catalina de Austria, reina de Portugal,

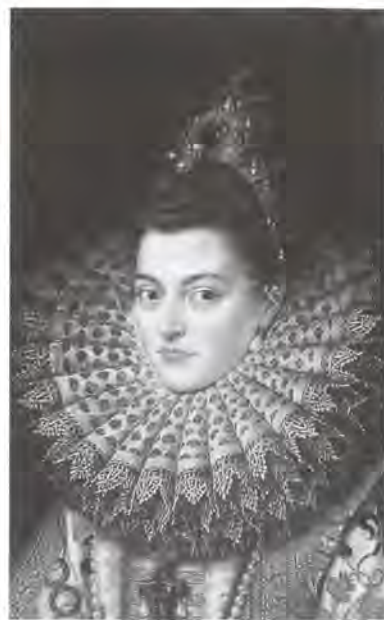
1552

Óleo sobre tela

Museo del Prado, Madrid



tuvo un inmovilismo del que es difícil encontrar paralelos en el traje de otras épocas”.⁵ Nuestra dama lleva una galerilla abierta por delante, de tela que parece raso labrado, con mangas redondas adornadas con botones de oro y un cuello levantado por detrás. El jubón está hecho de la misma tela, cuyos adornos que lo cierran desde el cuello se repiten en las mangas tubulares, “de casaca”, que asoman bajo la galerilla. Gran cantidad de imágenes dan testimonio del uso generalizado de la galería o galerilla, “tanto entre “las mujeres principales” como entre “las mujeres comunes y ordinarias”, expresiones que en los textos de la época se usaban para dar cuenta de las diferencias sociales.⁶ El adorno del cuello conocido como gorguera o lechuguilla rodea la cara y deja descubiertas las orejas y sube por detrás de ellas pero sin sobrepasarlas, tal como se usó entre 1560 y 1570. La lechuguilla estaba hecha de anchas tiras de tela de lienzo o de holanda, bordeadas por encaje, que en este retrato parecen de puntas de bolillo. El cambio en este tipo de cuellos se dio en los años de 1580, cuando la cara quedó hundida dentro del cuello, que subió hasta tapar las orejas. Las tocas fueron usadas solamente por las mujeres casadas y eran tupidas o transparentes, como en nuestro retrato, donde la dama la lleva doble, más fina la primera, blanca y más gruesa, larga y negra, la que cae por su espalda. La primera, transparente, está sujeta por una cadena de oro y perlas desde la frente, tal como se usó en la corte a mediados del siglo XVI y pasa sobre el pelo, levantado en la mitad anterior de la cabeza, tendencia de peinado que comenzó en la corte de Madrid hacia 1580 y se fue pronunciando con el correr de los años. La parte posterior del pelo está cubierto con la toca negra. Hacia el 1600, el cambio radical se produjo en los retratos de corte, donde las mujeres aparecen con peinados muy elevados y el pelo ensortijado, que distinguía a las damas vestidas a lo cortesano. El análisis de la indumentaria de la misteriosa dama del retrato nos acerca a las fechas de 1590-1600, pero, al mismo tiempo, pone en evidencia un cierto eclecticismo que no se ve en los retratos de corte, donde los cambios de la moda pueden seguirse rigurosamente, casi por décadas, como en el caso paradigmático de los retratos de Isabel Clara Eugenia. Es posible entonces que no se trate de una dama recién llegada de Madrid, con las novedades que pudo haber visto en el centro de los vastos dominios españoles. Parece sugerir, en cambio, que se trata de una española que lleva tiempo en México y que mantiene una decorosa elegancia, que seguramente resultaría anacrónica en la corte. La hipótesis sugerida por Jaime Cuadriello de relacionar este retrato con la donante de la Virgen de Guadalupe



firmada por Baltasar de Echave Orio en 1606 es tan atractiva como improbable por el momento. Sin embargo, ¿por qué no pensar que se trata de Isabel de Zumaya Ibía, con quien Baltasar de Echave Orio se casó en 1582? Como tantos otros pintores, Echave Orio pudo pertenecer a la Tercera Orden de San Francisco —para la cual realizó muchos encargos— y con él su mujer, a la que retrató en esta obra. Identificado como el retrato de la esposa de Echave Orio, en 1935 figuró en la lista de obras que debían salir de las Galerías de la Academia hacia el Palacio de Bellas Artes. Ya había aparecido mencionada en el inventario de las Galerías de pinturas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1916. [NS]

NOTAS

¹ *La mujer en la pintura. Sociedad, mito y religión*, México, Patronato del Museo de San Carlos-INBA-Cultura SEP, 1982. El cuadro figuró en esta exposición con el núm. de catálogo 8, pp. 22-23.

² José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo, Baltasar de Echave Orio*, México, IIE, UNAM, 1994, pp. 133-134.

³ Ga 6, 16: "Y para todos los que se sometan a esta regla, paz [y misericordia] para ellos." Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer la noticia de un retablo que Echave Orio hizo para la Compañía en Guanajuato en 1617, por lo cual se fecha la pintura alrededor de esos años. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Azabache, 1992, p. 112.

⁴ James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1988, p. 90.

⁵ Carmen Bernis, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 66. Todas las observaciones sobre la moda en la corte filipina siguen este espléndido trabajo de Carmen Bernis.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

Descripción

En el ángulo derecho de la composición, san Juan aparece sentado sobre unas rocas, sosteniendo con un brazo una gran tabla, mientras la otra mano se abre en un gesto de sorprendida admiración. Su cabeza, casi de tres cuartos de perfil, muestra un rostro joven, de rasgos delicados. La mirada se dirige hacia el cielo, donde aparece el gran motivo que describirá en su visión: la mujer vestida de sol. La figura masculina, de gran formato, ocupa dos tercios de la pintura, pero no sojuzga al paisaje, que se impone desde atrás hasta el primer plano, donde los pies desnudos se apoyan con firmeza en la roca viva. Compensa la minuciosidad evocadora de ese fondo azul un gran árbol pintado con la misma búsqueda descriptiva. El águila que acompaña a Juan y lo distingue abre sus alas, mientras su cabeza se levanta hacia el santo. Con su presencia, equilibra la intensa diagonal que produce el cuerpo del evangelista.

Comentario

Cuando Manuel Toussaint realizó la separación de obras entre los tres pintores Echave, esta tabla quedó atribuida a Baltasar de Echave Ibaía, atribución que se ha mantenido por más de cincuenta años. Sin embargo, muchas de las características plásticas más sobresalientes de la obra se relacionan mejor con la producción de Echave Orio, a quien creo que hay que atribuirle esta pintura. La figura humana tiene el tono heroico de las figuras de Orio, de manera tal que puede compararse con *La Porciúncula* (Munal). El tratamiento de las telas mantiene el dibujo cerrado, con pocas líneas interiores y profundos pliegues que cambian radicalmente de color bajo el influjo de la luz, siguiendo conocidas fórmulas manieristas. El dibujo de la cara, donde la boca pequeña se abre levemente, mantiene íntima relación con el *San Ignacio entre ángeles* de Guanajuato, el *Retrato de una dama* del Munal y *La oración en el huerto* del mismo museo. La composición también está inspirada en una estampa de Martín de Vos y guarda ese claro tono idealizante y retórico del flamenco. El fenómeno de la visión, que ha dejado al sujeto inmovilizado en el tiempo y en el espacio, en el exterior y en su interior, reclama que de manera inmediata busquemos con un recorrido visual el motivo de ese estatus. Una línea virtual nos lleva hacia el ángulo superior izquierdo, donde una pequeña figura inmersa en una mandorla luminosa, la Mujer del Apocalipsis, está parada sobre una media luna, con la cabeza coronada por estrellas y amenazada por la bestia roja de siete cabezas, con notable apego a la fuente bíblica (Ap 12):

a. BALTASAR DE ECHAVE ORIO (ca. 1558-ca. 1623), atribución

b. *San Juan Evangelista y la visión de la mujer del Apocalipsis*

c. Óleo sobre tela

d. 208 × 125

i. 3072

Martín de Vos (1532-1604)

San Juan

Grabado en lámina





Una gran señal apareció en el cielo; una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza, está encinta y grita con los dolores del parto y el tormento de dar a luz. Y apareció otra señal en el cielo: un gran dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos y sobre sus cabezas siete diademas [...]. La Mujer dio a luz un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro.

La asimilación de la Mujer Apocalíptica con María permite entender el paisaje del fondo como una gran metáfora mariana: un puerto seguro al que se acerca un barco confiadamente, con sus velas desplegadas y una península, en cuyo entorno varios barcos pescan. Uno y otro parecen referirse a la Virgen y su reconocimiento como puerto seguro y a las señales que se producen en el cielo y que Cristo reclama que no son entendidas (Mt 16). El tono azulado del paisaje, que condujo la atribución hacia Echave Ibía, ya había sido utilizado por Orio en obras como *La Adoración de los reyes* (Munal). La calidad ligera de pincel de los personajes en las barcas puede compararse con la de los soldados del fondo de *El martirio de san Ponciano*, mientras que la disposición diagonal desde donde parte la narración visual es una de las características más constantes en la plástica del viejo Echave. Sin embargo, no puedo dejar de señalar la falta de plasticidad en el trabajo de la materia en el tratamiento del rostro del evangelista y que se hace evidente en comparación con el rey mago arrodillado en la *Adoración* o el personaje que se asoma tras la pilastra en *El martirio de san Aproniano*. En estas dos cabezas, Echave sacó lo mejor de su pincel, con lo que modeló la materia con toques suaves y cortos. Un intento de explicación sobre estas diferencias de acuerdo con la situación original de las pinturas —que lamentablemente hoy desconocemos— en relación con un posible espectador. Si la pintura de san Juan formaba parte de un retablo, podría haber tenido la lejanía y la altura necesarias para que fuera más importante el efecto del conjunto que el detalle.

La comparación con una obra del mismo tema de la época sevillana de Velázquez permite entender el distinto desarrollo de las dos escuelas: el *San Juan* de Velázquez ya está impregnado de un intenso naturalismo que llega de Italia y que hace del vidente un individuo común. La diferencia con Orio y la carga idealizante de su discurso se hace evidente. Ambos parten de grabados flamencos, pero con una reelaboración formal distinta. Sin embargo, es imposible dejar de lado la aguda

Diego Velázquez (1599-1660)

San Juan

Óleo sobre tela

National Gallery, Londres



observación de Stoichita¹ en relación con el tema de la visión: la Mujer Apocalíptica. En ambos casos, la referencia visual es mínima, una presencia apenas abocetada en el ángulo izquierdo de la composición. El caso velazqueño se resuelve con la pintura de la *Inmaculada Concepción*, de similares medidas, procedente de la misma iglesia de los Carmelitas en Sevilla (las dos pinturas se encuentran hoy en la National Gallery de Londres): Velázquez, afirma Stoichita, “ha reducido el espacio de la visión porque la desarrolla en otro cuadro, [...] la gran señal del Apocalipsis acaba de transformarse en imagen de devoción”.² ¿Es posible pensar en una situación similar para Echave y su obra? Mi hipótesis es que el cuadro de *San Juan evangelista* puede relacionarse con la *Tota Pulchra* atribuida a Echave Ibía, de la colección del mismo museo, magníficamente estudiada por Jaime Cuadriello.³ Sin embargo, considero que las características plásticas de la obra están más cercanas a Echave Orio que a Ibía. El rostro y las manos de la Virgen pueden compararse con el *Retrato de una dama*; el tratamiento de las telas y las texturas se relaciona con las ricas indumentarias que visten los reyes del Oriente en *La Adoración de los reyes*, así como los

angelitos que portan los atributos marianos, con el Niño Jesús de la misma obra y los que acompañan a Cristo en *El martirio de san Aproniano*. Tiene, además, el mismo interés por la superficie pulida que es propio de Orio.

El concepto de María preservada del pecado original se afirmó en la Edad Media y se convirtió en uno de los nudos de la discusión teológica de los siglos XII y XIII. Se debe a la patrística, pero en especial a san Agustín, la definición de la plena santidad de María. Sin embargo, la polémica sobre estos argumentos fue muy apasionada, especialmente entre los dominicos, que negaban la inmaculada concepción de María, y los franciscanos, que se convirtieron en sus defensores y difusores. Entre ellos, Duns Scoto (†1308),

Baltasar de Echave Orio
(ca. 1558-ca. 1622), atribución
Tota pulchra
Óleo sobre tela
190.5 × 121.5
Museo Nacional de Arte, INBA,
ciudad de México
Número de inventario: 2



quien elaboró el concepto de “redención preservativa”. El teólogo franciscano organizó una clarificación sobre la santidad personal de María, la mediación salvífica de Cristo para toda la humanidad y la cuestión del pecado original. El papa franciscano Sixto IV instituyó la fiesta en 1484 y fue efectivamente el tiempo de elaboración del tipo de la Inmaculada, entre los siglos xv y xvi. Paulo V (1617) y Gregorio XV (1622) prohibieron defender en privado la doctrina contraria, periodo que coincide con el posible fechamiento de estas obras. El desarrollo de la devoción inmaculista en el mundo hispánico deja abierta la puerta a la consideración de estas pinturas en relación con un recinto franciscano, orden para la que Echave Orio trabajó con frecuencia. En 1879 aparece en el inventario de las Galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde seguía en 1917, atribuida a Echave Orio. En 1935 continuaba atribuida a este pintor y figuró en la lista propuesta para pasar al Palacio de Bellas Artes. [ns]

NOTAS

¹ Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp. 102-108.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Jaime Cuadriello, “Tota pulchra”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, INBA-INE, UNAM, 1999, t. 1, pp. 95-97.

Descripción

Un manto rojo envuelve el cuerpo semidesnudo de Cristo, que es el eje compositivo y lumínico del cuadro. De proporción heroica y bañado por una intensa luminosidad, se destaca de un fondo oscuro, rodeado por las cabezas de los apóstoles, que contemplan la escena con gestos de admiración. Desde esa oscura profundidad van saliendo las cabezas modeladas por la luz, hacia delante, hasta llegar al cuerpo completo de santo Tomás. El apóstol incrédulo está arrodillado frente a Cristo y, bajo su dirección, la mano cede al temor y sus dedos se introducen en la herida del costado.

Comentario

Las apariciones a los apóstoles de Cristo resucitado se narran en la cena de Emaús, cuando los apóstoles reconocen a Jesús en el momento de bendecir y partir el pan, siguiendo el relato lucano (Lc 24, 13-25). En otra aparición de Cristo resucitado a los discípulos, les mostró sus manos y el costado y, ante su reconocimiento y alegría, con un soplo les envió al Espíritu Santo y, con él, la posibilidad de perdonar los pecados. Tomás no estaba con el grupo en ese momento y cuando los demás discípulos le contaron de su llegada, dijo: "Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré." Una semana después Cristo apareció y le dijo: "Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; tráe aquí tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente." Tomás recuperó su fe, pero Cristo dijo: "Porque me has visto, has creído. Dichosos los que no han visto y han creído."¹ La fuente bíblica es Juan (Jn 20, 21-29).

La incredulidad de santo Tomás está firmada y además, en la inscripción del cuadro, el autor hace constar que es notario del Santo Oficio de la Inquisición, así como que la obra se hizo con los bienes del capitán Francisco de Aguirre. Como obtuvo el citado nombramiento en 1643, se puede considerar que ésta es una de las primeras obras del sevillano en la ciudad de México. Si se compara con la obra del mismo tema, pintada por Caravaggio en 1600-1601, se hacen evidentes la cercanía en la intencionalidad de la luz, en los intensos contrastes de luz y sombra, ese tenebrismo introducido por Caravaggio y ese naturalismo que busca la representación de la naturaleza intentado una aproximación fiel al modelo, rechazando cualquier idealización, así como una especial atención a la textura y superficie pictóricas,

a. SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA (1610-1652)

b. *La incredulidad de santo Tomás*

c. Óleo sobre tela

d. 226 × 156,5

e. SS.^a de Arteaga, notario Del S.^{to} off.^o inuenter. pinx. [en el ángulo inferior derecho]

i. 3129

*SS. de Arteaga,
notario Del S.^{to} off.
inuenter. pinx.*



que compromete la percepción del espectador con una sensación táctil. Sin embargo, hay una enorme distancia entre ese intenso naturalismo del italiano y los restos de idealización del sevillano. En la pintura de Caravaggio, la naturaleza humana de Cristo se hace evidente en la carne que cede ante la increíble penetración. En el cuadro de Arteaga, la mano tímida se acerca al costado de Cristo resucitado, mayestático, divino. Esta actitud mental y material del pintor frente a la obra es el remanente del uso de una estampa antigua del mismo tema, del flamenco Martín de Vos, de la cual la pintura de Arteaga parece depender. De esta manera, Arteaga está procediendo como Zurbarán frente a José de Ribera: capta algunos elementos superficiales de un nuevo lenguaje plástico, pero no termina de asimilarlo por completo. De hecho, algunas de las cabezas del cuadro de Arteaga podrían relacionarse con obras de Ribera. A pesar de su permanencia en Nápoles, la influencia de José de Ribera en la pintura española del siglo XVII y especialmente en la sevillana ha sido revalorada por la investigación histórica en los últimos años. Su obra fue conocida en los centros artísticos peninsulares del XVII, tanto por su contacto con los españoles en Italia —especialmente los virreyes de Nápoles, para los que trabajó— y por las pinturas que llegaron a España.² Aunque no hay noticias sobre la llegada de las primeras obras de Ribera a Sevilla, es posible considerar ciertos rasgos de influencia en el joven Velázquez, así como en Alonso Cano y en Francisco de Zurbarán. A partir de 1627, con las obras de la Colegiata de Osuna, comienzan los testimonios de la presencia de obra de Ribera.³ Aunque no fuera así, una obra como *La tentación de san Jerónimo* de Zurbarán, del monasterio de Guadalupe, o la *Inmaculada Concepción* de Murillo (Museo del Prado) serían los mejores ejemplos para detectar su influjo. Por mencionar a los más notables, porque un recorrido por la pintura española de ese periodo nos permite detectar, en pintores de distintos calibres, esas cabezas de ancianos de tez rugosa, curtida por el sol, de cuerpos fuertes y musculosos, cubiertos por pieles arrugadas, en medio de poderosos contrastes de luces y sombras, en los aspectos de la pintura de Ribera más cercanos al caravaggismo.



Michelangelo Merisi da Caravaggio

(1571-1610)

La incredulidad de santo Tomás

Óleo sobre tela

Stiftung Schlösser und Gärten

Potsdam-Sanssouci, Potsdam



Francisco de Zurbarán (1598-1664)

La cena de Emaús, 1639

Óleo sobre tela

Museo Nacional de San Carlos, INBA,
ciudad de México

Arteaga debe de haber vivido una profunda contradicción. Nació en Sevilla en 1610 y se formó como pintor en la misma ciudad, donde también rindió su examen como maestro el 19 de abril de 1630.⁴ Casi exactamente un mes después, el 25 de mayo de 1630, Alonso Cano y otros miembros del gremio de pintores llegaban al taller de Zurbarán a exigirle que presentara el mismo examen, a lo cual el maestro de Fuente de Cantos, en principio, se negó. Sin embargo, desde entonces se convirtió en el pintor más famoso de Sevilla y hacia fines de esa década recibía múltiples encargos para Andalucía y el mercado americano.⁵ ¿Fue esta difícil competencia la que llevó a Arteaga a salir de Sevilla? ¿La respuesta de Ribera a Jusepe Martínez citada en múltiples oportunidades: “España es madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de sus propios naturales”, estaría en el fondo de su decisión? ¿El modo de pintar de Zurbarán, que conocía de primera mano, le auguraba éxito en el Nuevo Mundo? El hecho es que Arteaga estaba en Cádiz en 1638 y entre 1639 y 1640 pasó a México, sin que se tenga aún una fecha cierta. Uno de sus primeros encargos fue *La incredulidad de santo Tomás*, que se encontraba en los brazos del crucero de la iglesia de San Agustín, en la ciudad de México, sobre la puerta de la antesacristía y, en el lado opuesto, *Cristo en Emaús*, firmada por Francisco de Zurbarán en 1639.⁶ Por lo menos así fue en el siglo XIX, porque hay que recordar que la iglesia de San Agustín sufrió un devastador incendio en el siglo XVII y fue reconstruida en el siglo XVIII. Sin embargo, es posible considerar que ambas pinturas fueron propiedad del convento de San Agustín. Por lo menos *La incredulidad de santo Tomás* se relaciona con un tema muy caro para la orden: la Virgen del Cinturón, historia paralela a la anterior, tomada de uno de los relatos apócrifos de la Asunción de la Virgen. En el mismo, Tomás también estuvo ausente en el momento preciso y luego pidió una señal para poder creer, ante lo cual la Virgen le envió su cinturón.⁷ En cada iglesia de San Agustín, se fundaba la cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia o de la Virgen del Cingulo. Las actividades económicas de Arteaga y una preocupación constante por el dinero, así como los envíos de Zurbarán a América, son circunstancias que permiten suponer que el mismo Arteaga pudo haber traído *La cena de Emaús* a México para vender, y luego conseguir el contrato para realizar la pintura que completara el ciclo teofánico. Así se entiende el mismo “clima” entre ambas obras, dado no sólo por el tenebrismo ya señalado, sino por el tono severo y el gesto medido que las alejan del poderoso realismo caravaggesco que penetra en España como herencia de Ribera. Pronto se verá cómo

ese lenguaje aprendido por Arteaga de manera superficial, cede rápidamente ante las presiones de un medio y de una clientela conservadoras con más fe en las fórmulas que espíritu de aventuras artísticas. Los años de trabajo de Arteaga en México lo muestran intentando complacer a un medio que trata de entender y frente al que se desenvuelve con cautela. Como experiencia de las veleidades de los centros artísticos y su volatilidad, Arteaga vivió la llegada de Zurbarán a Sevilla y su éxito frente a la envidia y la mediocridad, así como su regreso de Madrid, con el rotundo fracaso, frente al medio cortesano dominado por Velázquez y Rubens. Arteaga murió en México en 1652, a los 42 años, cuando comenzaba una lenta transformación en la vida novohispana que daría como resultado la profunda renovación de la pintura en el último tercio del siglo xvii. El reducido grupo de obras que produjo en esos años no logró conmover el medio plástico novohispano, en cambio, lo absorbió de manera tal que fue él quien modificó su manera de pintar.

La pintura de Arteaga formó parte del conjunto de obras concentradas en la Encarnación, de donde salió en 1861 para las Galerías de la Academia. En 1879 figura en el inventario de las Galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde continuaba, junto con *Los Desposorios*, según el inventario de 1916. [NS]

Inscripción

[En el margen inferior, al centro:]

Hizose . de los bienes, / De el . Cap.^o fran.^{co} de. / aguirre.—

NOTAS

¹ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, pp. 353-355.

² Adolfo Pérez Sánchez, "Ribera e la Spagna", en *Josepe de Ribera, 1591-1652*, Nápoles, Electa, 1992, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ Xavier Moyssén, "Sebastián de Arteaga, 1610-1652", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, núm. 59, 1988, p. 18.

⁵ Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1991, pp. 166-167.

⁶ Manuel Romero de Terreros, *La iglesia y el convento de San Agustín*, 2a. ed., México, IIE, UNAM, 1985, p. 18.

⁷ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 354-355.



Descripción

La Virgen María, representada como una mujer joven, de rasgos muy delicados, abraza a su Hijo con ternura. El rostro de María es heredero de las características de la plástica sevillana del siglo XVI: es ovalado, con los párpados grandes y despejados, la boca pequeña, lo baña una intensa luz que ayuda a pronunciar una curva que termina en el cuello. La misma fuente lumínica, que debemos ubicar a la izquierda y en lateral, ilumina la cabeza del Niño Jesús, aunque no cae plenamente sobre la cara, sino desde la frente y modela con suavidad los rasgos infantiles. La Madre y el Hijo tienen el cabello castaño claro; una fina diadema corona la cabeza femenina, detrás de la cual un resplandor construye un espacio sagrado. La combinación de colores de las vestimentas de ambos personajes no es nada tradicional, rojo anaranjado para el vestido de la Virgen y verde con forro morado claro para la capa. Elección que se repite —con ligeros cambios de tono— en el Niño. Las manos de la Virgen María sujetan a su Hijo de una manera extraña, pues el cuerpo del pequeño termina casi de frente al espectador y no viendo hacia la madre.

Comentario

El tema de la maternidad de María tiene sus fuentes bíblicas y su papel al lado de Cristo y en la Iglesia católica, una carga de enorme importancia. “Al llegar la plenitud de los tiempos, envió Dios a su Hijo, nacido de mujer” (Ga 4, 4). El culto mariano se funda en el vínculo establecido —según san Pablo— entre la identidad humana de Jesús con una mujer, María de Nazaret. Este afecto filial desde Él hacia todos, se refrendó en el Calvario, cuando Jesús dijo: “Ahí tienes a tu hijo” y “Ahí tienes a tu madre” (Jn 19, 26-27). Siguiendo a san Juan, los cristianos prolongarían con el culto el amor de Cristo a su madre. Los dos primeros capítulos del Evangelio de san Lucas parecen recoger la atención particular que tenían los judeocristianos hacia la madre de Jesús. En los relatos de la infancia se pueden captar las expresiones iniciales y las motivaciones del culto mariano sintetizadas en las exclamaciones de santa Isabel: “Bendita tú entre las mujeres [...]. ¡Feliz la que ha creído que se cumplirían las cosas que le fueron dichas de parte del Señor!” (Lc 1, 42 y 45). En la primera comunidad cristiana se hallan presentes las huellas de una veneración ya difundida en el cántico del *Magnificat*: “Desde ahora me felicitarán todas las generaciones” (Lc 1, 48). Además, los testimonios evangélicos (Lc 1, 34-35; Mt 1, 23, y Jn 1, 13), las primeras fórmulas de fe y un pasaje de san Ignacio de

a. SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA (1610-1652)

b. *La Virgen y el Niño*

c. Óleo sobre tela

d. 92.5 × 97.4

e. *Arteaga Inbentor fat.* [en el ángulo inferior izquierdo]

g. *La Madona y el Niño*

i. 3130

Arteaga Inbentor fat.

PÁGINA SIGUIENTE:

Tipologías iconográficas marianas

Eleusa

Odighitria

Antioquía (cf. *Smirn.* 1, 2: sc 10, 155) atestiguan la particular admiración de las primeras comunidades por la virginidad de María, íntimamente vinculada al misterio de la Encarnación. El Evangelio de san Juan señala la presencia de María al inicio y al final de la vida pública de su Hijo, y da a entender que los primeros cristianos tenían clara conciencia del papel de María. En el siglo II, empieza a destacarse santa María en la devoción occidental gracias a san Justiniano y san Ireneo. Estos Padres de la Iglesia la identifican con la Nueva Eva, la mujer que va a redimir los pecados de la Eva Antigua.

María salió reforzada de los debates teológicos de los concilios ecuménicos de Éfeso (431) y Calcedonia (451), cuando se puede hablar de una primera fase de la iconografía mariana. El Concilio de Éfeso fue celebrado en el año 431, convocado por el problema doctrinal que planteó Nestorio, obispo de Constantinopla, quien aseguraba que no se podía llamar a María Madre de Dios porque Cristo solamente era un hombre en el que habitaba el Hijo de Dios y María, en consecuencia, era solamente madre de un hombre. Esta doctrina fue considerada herética por Cirilo de Alejandría y por el papa Celestino (422-432). En consecuencia, el emperador Teodosio II (408-450) convocó al Concilio Ecuménico de Éfeso, que condenó la doctrina de Nestorio y afirmó a Cristo como un solo sujeto que resulta de la verdadera unión entre el Verbo de Dios y la naturaleza humana, por tanto, todo lo

que realiza la naturaleza humana debe atribuirse al único sujeto, que es el Verbo de Dios encarnado, y de ahí que María pueda llamarse con propiedad Madre de Dios.¹ La definición exegetica y conceptual que elaboran los Padres está totalmente dominada por el problema dogmático de la doble naturaleza de Cristo: la formulación del nombre de Theótokos resulta del desplazamiento del interés en las cuestiones discutidas, la reflexión teológica va del problema de Dios al de la Encarnación del Hijo, bajo el impulso de distintas corrientes consideradas heréticas, que explotaron la veta dejada por la Iglesia sobre la cuestión de la unión en Cristo de la naturaleza divina y la naturaleza humana. Precisamente, en la articulación de dos cristologías posibles, la propuesta de una María Madre de Dios bajó el tono de las controversias y formuló un compromiso aceptable para los diferentes grupos. Sin embargo, el emperador Marciano (450-457) tuvo que convocar a otro Concilio ecuménico, que se reunió en Calcedonia, en el año

Tipología iconográfica mariana

Theótokos



451, pues no se había superado el problema de las dos naturalezas de Cristo y por eso insisten: “Todos nosotros profesamos a uno e idéntico Hijo, nuestro Señor Jesucristo, completo en cuanto a la divinidad y completo en cuanto a la humanidad en dos naturalezas, inconfusas y sin mutación, sin división y sin separación, aunadas ambas en una persona y en una hipóstasis.”² La iconografía mariana de la Theótokos que habían elaborado los conciliares de Éfeso ubica a María en lo alto de un *podium* al que se accede por dos series de gradas; está sentada en una silla decorada con patas de león, viejo atributo de la soberanía real derivada de las monarquías orientales helenizadas: se beneficia de un atributo que le confiere autoridad y dignidad, la acerca al poder imperial y más particularmente a las representaciones de la emperatriz. El Niño está dormido y María es el personaje activo de la composición. Los mosaicos de Santa María la Mayor proclaman el papel y la función que la Theótokos asume en los misterios de la infancia de Cristo, desde la Anunciación hasta la huida a Egipto.³

Las dos tipologías iconográficas marianas, ligadas a la proclamación del Concilio de Éfeso, se difunden rápidamente en Oriente entre los siglos iv y v: el tipo afectuoso (*Eleusa*), en el que la Madre y el Hijo se unen en un tierno abrazo, y el tipo majestuoso (*Odighitria*), en el cual María presenta a Cristo como vía y camino. Los dos constituyen los modelos marianos más productivos, reflejo de dos aproximaciones a la figura de María y la relación con su Hijo: la *Odighitria*, que muestra al Hijo que es Dios, y la *Eleusa*, tiernamente inclinada sobre su Hijo que para ella es hombre. En Occidente se retoman estos dos temas pero con numerosas variantes: el tipo majestuoso y real (la *Sedes Sapientiae*, la *Maestá*, etc.) y el tipo amoroso que muestra a la Virgen en momentos de intimidad maternal (en el lecho del parto, mientras alimenta a su hijo o juega con él). En el siglo xiv, las expresiones de la Virgen son menos formales, con la intención de acercar siempre más a la Madre de Dios a la vida cotidiana de la gente. La pintura del sevillano Arteaga es una pequeña imagen de devoción en la que se representa la maternidad de María y su amorosa relación con el hijo, producto de la sensibilidad religiosa de mediados del siglo xvii. No hay grandes arquitecturas ni paisajes en esta sencilla representación, donde se alude solamente a una realidad representada, en el círculo en el que se inscribe, perceptible en los ángulos y que coloca a las sagradas personas en un mundo distinto al del cuadro. Esta ilusión de un espacio dentro del espacio, es “como una ventana simulada en la que puede aparecer un retrato [...] como alguien de



la familia”.⁴ De ahí la diferencia entre estas imágenes y las antiguas Theótokos y sus derivadas. Pero no es la única diferencia: el Niño dormido no habla al espectador, éste no puede dirigirse a Él, sino a su Madre para pedir intermediación. El sueño del cual despertará —como una metáfora de su muerte y Resurrección— constituyó desde los inicios del siglo xvi un momento excepcional en la tradición del icono mariano. Al quitar cualquier referencia a la monumentalidad y exhibir el puro sentimiento, el pintor humaniza la escena. El cuadro fue comprado por José Luis Martínez a la colección Díez Barroso.⁵ [NS]

NOTAS

¹ Javier Paredes (dir.), *Diccionario de los papas y concilios*, Barcelona, Ariel, 1998, pp. 610-611.

² *Ibid.*, pp. 611-612.

³ Marie Dominique Jégno-Prat, Eric Palazzo y Daniel Russo, *Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1997, pp. 191-193.

⁴ Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 634.

⁵ Rogelio Ruiz Gomar, comunicación personal, 24 de marzo de 2003.

Descripción

Una pareja, formada por san José y la Virgen María, extiende sus manos derechas hacia el sacerdote que va a consagrar su unión matrimonial. José se ve como un hombre joven, de barba y cabello castaño claro, extiende una de sus manos hacia el centro geométrico de la composición, mientras que con la otra sostiene la vara que floreció para distinguirlo como el elegido y sobre la que vuela la paloma blanca, el Espíritu Santo. Frente a él está María, de piel clara y mejillas sonrosadas, que repite el gesto de José y extiende su mano derecha sostenida por Zacarías, el sumo sacerdote. Éste se encuentra en el centro del cuadro, de pie como los esposos, y sostiene con sus manos las de José y María, para celebrar la unión conyugal. Ángeles altos y rubios rodean a la pareja, mientras que otros, más pequeños, arrojan flores desde el cielo, abierto con una intensa luz dorada, en cuyo centro se encuentra el tetragrama, el nombre de Dios escrito en caracteres hebreos. Toda la escena destila armonía y riqueza, tanto por la simetría de su estructura compositiva como por las delicadas texturas de las finas telas del trío protagonista, aderezado con joyas, galones y cadenas de oro y piedras preciosas. En el ángulo inferior izquierdo de la escena, cerca del pie de san José, sobre un papel, se encuentra la firma de Sebastián de Arteaga.

Comentario

Aunque los evangelios canónicos no hacen referencia a esta escena, las necesidades narrativas del cristianismo impulsaron a usar los evangelios apócrifos como fuente: el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio del Pseudo Mateo, el Evangelio de la Natividad de María y el Evangelio Armenio de la Infancia, de los cuales se realizó una síntesis, a partir de la cual se puede encontrar gran cantidad de variantes. María, doncella de la casa de David, a una edad que oscila entre los doce y los quince años, y después de haber pasado diez en el templo, fue elegida con otras vírgenes para salir del mismo y casarse. María se negó porque había decidido consagrar su vida y su virginidad a Dios, pero el sacerdote Zacarías le dijo que había tenido una revelación durante la cual un ángel le había dicho que reuniese a todos los hombres solteros y viudos y que les hiciese dejar una vara en el templo durante la noche. Al día siguiente, una señal le indicaría quién entre los candidatos había sido elegido para casarse con María. A la mañana siguiente se vio que la vara de José, un anciano carpintero de Nazaret, había florecido y que sobre ella volaba una

a. SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA (1610-1652)

b. *Los Desposorios de la Virgen*

c. Óleo sobre tela

d. 223.5 × 170

e. *Sebastian de Arteaga, f* [ilegible] [en el ángulo inferior izquierdo]

i. 3131

*Sebastian de
Arteaga, f*



paloma. A pesar de las negativas de José al matrimonio, debido a su muy avanzada edad y al temor de convertirse en objeto de burlas por la extrema juventud de María, se realizó la unión. Las tradiciones iconográficas se dividen en este tipo de representaciones donde José es un anciano (como en la *Serie de la vida de la Virgen* de Durero) y otras donde es un joven, casi de la misma edad de la Virgen (como en la tabla de Rafael, de 1504, Pinacoteca Brera, Milán). A diferencia de la línea rafaelesca, donde la escena se desarrolla en el exterior y frente al templo, ésta transcurre en un interior, evidente por la luz, por el tapete que se encuentra en el piso y por las líneas arquitectónicas que se dibujan en el fondo de la composición y que enmarcan la silueta de Zacarías. Si entre los judíos el matrimonio era un contrato civil y no un rito religioso, la escena se occidentalizó —como observó Reáu hace muchos años— a partir del gesto simbólico de la *conjunctio manuum*, propia del derecho romano,¹ unido a la antigua tradición grecorromana del uso del anillo como autoridad y cesión de la misma, motivo por el cual se representa el preciso momento en el que José va a colocar el anillo en el dedo de María durante la ceremonia.

De los evangelios apócrifos también derivan los colores con los que va vestida María, pues fue elegida para tejer un velo para el templo y los colores asignados fueron púrpura y escarlata. Siguiendo la moda de principios del siglo XVII, va vestida con saya rosa de fina tela adornada con guarniciones de oro, piedras preciosas y perlas y un broche que marca la unión del cuerpo, que termina en una punta, con la falda. El manto que la envuelve y que cae desde los hombros, también de tela rica, es azul por fuera y por dentro, pero en un tono más claro. Las texturas de las telas de *Los Desposorios* están pintadas con gran habilidad y demuestran la pericia que alcanzaban los pintores para resolverlas.

Los Desposorios plantean un problema muy interesante en relación con la obra de José Xuárez y Sebastián López de Arteaga. Cuando Manuel Toussaint conoció la *Adoración de los magos* que existía en el Museo de Davenport se la adjudicó a Arteaga, por sus características de “un dibujo extraordinariamente fino, paños explotados ricamente que ofrecen la sensación de realidad hasta en la diversa calidad de las telas empleadas en las vestiduras de los personajes”. Pero en una frase clave para este problema, afirmó “que el autor de esta *Adoración de los reyes* es el mismo pintor a quien debemos *Los Desposorios*”.² Martín Soria pudo ver la *Adoración* del Museo de Davenport antes de que decidieran venderla y señaló que estaba firmada por



Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520)

Los Desposorios de la Virgen, 1504.

Óleo sobre madera

Pinacoteca Brera, Milán



Alberto Durero (1471-1528)

Los Desposorios de la Virgen

Grabado en lámina

Serie de la *Vida de la Virgen*

José Xuárez “en la parte inferior derecha”. Pero además, según Soria, el cuadro que representa *Los Desposorios*, a pesar de estar firmado, difiere “radicalmente —en espíritu, técnica, composición, iluminación, tipos y colores— de los trabajos conocidos de Arteaga” y en cambio señaló las relaciones de las figuras con las de José Xuárez.³

Cuando Toussaint escribió sobre esa *Adoración de los magos*, hoy desaparecida, la consideró como obra de Arteaga, no sólo por sus características, sino también porque recordaba que Couto había oído hablar de una obra del mismo tema de Arteaga. Es posible que Toussaint no viera la firma de Xuárez en esa obra, pero tuvo en cuenta el problema que significa la presencia de Arteaga en nuestra pintura y por lo tanto se limitó a afirmar que el autor de esa *Adoración* que fue de Davenport es el mismo que el autor de *Los Desposorios*. Ya se ha planteado que en la década de 1640 confluyeron en Puebla, y quizá también en México, cuatro pintores que representaban diferentes corrientes: la itinerancia de Pedro García Ferrer por diversos centros artísticos peninsulares antes de su viaje a México —Valencia, Toledo— hace que su figura resulte particularmente interesante como representante del eclecticismo propio del siglo XVII; Sebastián López de Arteaga, formado en Sevilla; el flamenco Diego de Borgraf, joven pintor heredero de una tradición flamenca de larga estirpe, pues su padre y abuelo también fueron pintores, y el criollo José Xuárez, representante de una tradición local. Además, Arteaga y Xuárez tuvieron sucesivamente al mismo oficial, Bernabé Sánchez, y la restauración reciente de una obra tradicionalmente atribuida a Borgraf permitió ver que está firmada por Gaspar Conrado,⁴ quien tiene deudas formales muy claras con José Xuárez.⁵ Los ángeles que rodean a la pareja a derecha e izquierda tienen una clara deuda con José Xuárez. A esta red de relaciones se debe agregar el problema del modelo grabado que se usó para la composición de esta obra. Parece que Arteaga usó uno diferente al que ya se había establecido como tradición en la Nueva España. Rogelio Ruiz Gomar dio a conocer dos obras de este mismo tema, una atribuida por él mismo a Luis Xuárez (sacristía de la parroquia de Atlixco, Puebla) y otra que atribuye a Echave Orio (no localizada por el momento).⁶ En ambas composiciones aparece una nota iconográfica precisa: las dos manos que salen de las nubes y que se apoyan sobre los hombros de los desposados, y que fuera repetida a fines del siglo XVII por Cristóbal de Villalpando. La obra de Arteaga se acerca pero también se aleja de todas estas composiciones novohispanas y no solamente por la misteriosa

aparición de las manos celestiales, sino en cuestiones plásticas: desde la parte superior de la composición, donde los angelitos crean con su disposición en el espacio un nicho profundo que cobija toda la escena, hasta la peculiar manera de pensar y pintar los cuerpos cubiertos por los lujosos ropajes, en los cuales la calidad de la tela no mata a la figura humana, sino que la cubre generando volúmenes que permiten entenderla. Esa forma de tratar la composición y la relación cuerpo-forma es una de las pautas que diferencian la obra del sevillano Arteaga, a pesar de las observaciones señaladas por Toussaint y Soria. Hasta ese momento en la pintura novohispana (con el riesgo que suponen las generalizaciones), el movimiento se daba en superficie y no en profundidad, por dos motivos que considero fundamentales: la poca sofisticación en la construcción geométrica del espacio y el desconocimiento de los secretos constructivos de las proporciones de la anatomía humana —procedimientos bien conocidos por los italianos, medianamente usados por los españoles y mayoritariamente desconocidos por los pintores novohispanos.

La complejidad de las relaciones plásticas hace evidente que en el territorio de la Nueva España había espacios culturales dinámicos interactuantes, tal como en otros reinos del imperio de los Austria. Esta complejidad, durante décadas, ha sido motivo de atribuciones y cambios de atribuciones de pinturas y se constituyó en uno de los quehaceres más espinosos de los historiadores de arte. Propongo este cuadro como uno de los modelos de las relaciones formales que contribuyeron a configurar la identidad de la plástica novohispana, pues se atiene a la tradición vigente en la Nueva España, pero utiliza los recursos visuales que traía desde Sevilla a los que, sin embargo, suaviza de acuerdo con la tradición local.

Procedente de algún convento novohispano, ingresó al conjunto reunido en la Encarnación de donde salió en 1861 para la Academia Nacional de San Carlos. En el inventario levantado en 1917, aparece en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde además figuran dos tablas del mismo tema que por el momento no se han podido identificar y quizá como tantas otras estén irremediablemente perdidas. [NS]



Luis Xuárez (ca. 1585-1639)

Los Desposorios de la Virgen

Óleo sobre tela

Parroquia de Atlixco, Puebla

NOTAS

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, vol. II/2, p. 171.

² Manuel Toussaint, "Pinturas coloniales mexicanas en Davenport", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE, UNAM, núm. 14, 1946, pp. 26-27.

³ George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800*, Londres, Penguin Books, 1959, p. 393.

⁴ Fernando Rodríguez-Miaja, *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, Puebla, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla-Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 2001, p. 162. Se trata de *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, tradicionalmente atribuida a Borgraf y firmada por Gaspar Conrado. Cf. p. 199, nota 37-8.

⁵ Nelly Sigaut, "El oficio de pintar", en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, 2002.

⁶ Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, IIE, UNAM, 1987, pp. 141-144.