

Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México

Como parte del legado patrimonial del templo de la Santísima y hospital de San Pedro se ha conservado una serie de pinturas con el tema de los martirios de los apóstoles, conjunto que hoy sabemos está firmado por José de Ibarra y dos de sus discípulos: Juan Gil Patricio Morlete Ruiz y Miguel Rudecindo Contreras. Se estudia la serie pictórica identificando sus temas y algunas fuentes grabadas en la obra de carácter histórico de Charles Le Brun, y se reflexiona la manera en que los talleres pictóricos como el de Ibarra podían crear un conjunto de obras desde una perspectiva innovadora ligada a las actividades e intereses artísticos más modernos de su momento. Asimismo, se proponen posibles fechas de creación y usos primarios de la serie.

Palabras clave: pintura novohispana, Charles Le Brun, José de Ibarra, Patricio Morlete Ruiz, Miguel Rudecindo Contreras, martirios de los apóstoles, batallas de Alejandro Magno, templo de la Santísima, hospital de San Pedro.

La historia del conjunto que forma el templo de la Santísima Trinidad y el hospital de San Pedro, azarosa y llena de dificultades, entreteje devociones profundas y arraigadas en la piedad de grupos sociales diversos, que desde sus orígenes tuvieron conflictos, pero que supieron privilegiar la fe antes que las voluntades individuales. Esta actitud les permitió crear un complejo artístico aventajado que se niega a sucumbir en el tiempo, pese a su profundo deterioro actual. Ante los avatares de los años, el conocimiento de su historia y la valoración del templo, el hospital y su legado, pueden ser remedio contra el olvido y descuido, espirituales y materiales. Quisiera contribuir al rescate de esta herencia con el estudio de una pequeña parte de su riqueza aún persistente: la serie de pinturas de martirios de los apóstoles que se conserva entre sus bienes, y que en muchos sentidos es extraordinaria.¹

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH.

¹ En este estudio me ceñiré a problemas particulares que surgen de las pinturas que no están documentadas ni fechadas. Por ello no pretendo, en lo absoluto, adelantar en el estudio del templo o el hospital en general. Dejo esas altas tareas a otros colegas que participan en esta publicación y que son especialistas en el tema.

La fundación del templo y hospital se remonta al siglo XVI, mientras que su factura y adorno a los siglos XVII y XVIII. Esta urdimbre, larga y compleja, se conformó como todas por retazos de tiempo y espacio que pueden dejar al espectador actual vislumbrar momentos y circunstancias concretas, como un guiño al pasado. El estudio de la serie pictórica de los apóstoles martirizados puede considerarse como esa breve mirada, pues remite a un momento muy particular, y probablemente fugitivo, hacia mediados del siglo XVIII, que deja entrever la manera en que los pintores y sus talleres respondían al reto artístico de comunicar mensajes comprensibles para sus espectadores, a veces grupos muy concretos, otras muy amplios, al representar la devoción por medio de las historias y figuras pintadas en los lienzos.

Apóstoles, martirios y pinturas

Al investigar acerca del templo de la Santísima Trinidad hace unos años, María Cristina Montoya mencionó una serie de 12 pinturas ovales ubicadas en el templo, cuyos temas eran los martirios de los apóstoles. Se refirió a ellas como obras “de gran interés”, e identificó la firma de Miguel Rudecindo Contreras (1706-¿?) que ostenta uno de los lienzos (figura 1). Del autor se han identificado pocas pinturas y se tienen escasas noticias, por lo que Montoya consideraba ya importante que estas obras fueran estudiadas con mayor profundidad, lo que no ha sucedido hasta la fecha,² seguramente por la

Esbozaré entonces la manera en que, en mi opinión, fueron creadas estas obras del pincel, y cómo pudieron relacionarse con su entorno inmediato. Este ensayo tiene como principal objetivo dejar patente la importancia de la serie y de su conservación, así como pretende llamar la atención acerca de la forma en que ocasionalmente los pintores novohispanos hicieron su trabajo —intelectual y práctico de creación— de manera conjunta.

² María Cristina Montoya. *La iglesia de la Santísima Trinidad*, México, ENEP Acatlán-UNAM, 1984, pp. 124-26.



Figura 1. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de san Simón*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

altura en la que colgaban en los muros; sin embargo, no pudo ver otras firmas que están también plasmadas en otros óvalos:³ las de José de Ibarra (1685-1756) y Juan Gil Patricio, sin duda Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772),⁴ quien firmó algunos documentos como Juan Gil Patricio Morlete.⁵

³ La firma de José de Ibarra fue encontrada por la maestra Nuria Salazar Simarro y la doctora Alicia Bazarte, a quienes agradezco infinitamente el darme a conocer este importante dato para el estudio de José de Ibarra que realizaba al momento. Gracias a su generosidad y sus gestiones, en los últimos momentos de corrección de mi tesis doctoral pude ver y fotografiar la serie e incluir en mi estudio una brevísima reflexión sobre estas obras. Entonces pudimos constatar tres signaturas diferentes en los lienzos. Véase Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”, tesis doctoral en Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 2009.

⁴ En fechas muy recientes Ilona Katzew, curadora de arte virreinal del Departamento de Arte Latinoamericano de Los Angeles County Museum of Art, ha recorrido su fecha de muerte a 1781.

⁵ Por ejemplo, así se refirieron a él en el acta de su matrimonio, celebrado en la casa de su maestro José de Ibarra, así co-

El hallazgo de las firmas de estos autores en la misma serie de pinturas no demerita la importancia del estudio de las obras, o de Rudecindo Contreras en particular. Por el contrario, hace aún más interesante este conjunto pictórico, pues las firmas evidencian un rastro casi imperceptible de la manera en que los talleres novohispanos de pintura trabajaban cotidianamente al compartir los encargos, repartir labores y basarse en modelos afines para dar una idea de unidad, aunque el trabajo fuera individual. En realidad sus características plásticas y calidad, por sí mismas, le valían al ciclo de pinturas un estudio particular, pues presenta cualidades destacables en el arte del pincel de mediados del siglo XVIII, así como un tipo de expresividad poco común, por medio del manejo en la figura y los rostros.⁶ Estas características, aunadas a una temática y forma de resolver las fuentes literarias y formales, compleja y efectiva, hacen excepcional esta serie.

De los 12 cuadros, están firmados seis, dos de ellos por José de Ibarra, dos por el mencionado

mo en las averiguaciones que se hicieron cuando una de las hijas de Morlete quiso ingresar al convento de San Felipe y Pobres Capuchinas. Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM), Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano, México, Matrimonios de españoles, rollo 16, f. 24v; y Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3; este documento fue descrito por primera vez por María del Carmen Olvera y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "La importancia de las fuentes documentales para el estudio de los artistas y artesanos de la Ciudad de México siglos XVI al XIX", tesis de licenciatura en Historia, México, FFL-UNAM, 1991.

⁶ Por desgracia tengo que aclarar que cuando hablo de la calidad destacable de las pinturas en el arte de su momento, no tengo ningún prejuicio hacia la pintura del siglo XVIII, como sucede con otros investigadores, incluso la propia María Cristina Montoya (*op. cit.*, pp. 125-126), que destaca las obras por parecer más cercanas a las del siglo anterior por el tratamiento de luz, o su temática no amable. Me separo así de la historiografía que ve a la pintura de la centuria como decadente, de menor calidad que la anterior, y con un estilo despreciable por abordar, por lo general, un tipo de expresividad suave y dulce. En mi opinión, por el contrario, la pintura del siglo XVIII responde a parámetros artísticos y culturales distintos a la del siglo XVII y no debe, de ninguna manera, seguir considerándose decadente, pues presenta sus propios parámetros de calidad, que alcanza altos vuelos.



Figura 2. Anónimo, *La Crucifixión*, 100 x 82 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

Contreras, y dos más por Juan Gil Patricio. Todos son más o menos del mismo tamaño, excepto uno un tanto menor y que representa *La Crucifixión* (figura 2). Aunque no es extraño que este tema forme parte de los apostolados, tampoco es seguro que el cuadro sea el original del mismo, pues presenta, además de la diferencia en sus medidas, pequeñas discrepancias, por otro lado tampoco suficientes para excluirlo como ajeno al conjunto. Estas diferencias se dan en el manejo de la figura, con musculaturas menos consistentes; la pincelada es más suelta, y la distribución de la luz más pareja que en los otros cuadros.

Cada pintura representa a un mártir, sus victimarios, y parte de los paisajes, urbanos o no, en donde ocurrió la acción, respetando el principio de la composición de lugar, es decir, de tiempo y acción que se recomendaba en la tratadística artís-



Figura 3. José de Ibarra, *Martirio de Santo Tomás*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

tica (figura 3). En tres de ellas aparecen niños, testigos privilegiados por su inocencia, y en dos se muestran ángeles que llevan la palma y la corona de laurel, simbolizando la victoria de los santos contra el mal.

La gestualidad de los personajes es muy evidente, ya sea de súplica, dolor, furia o indiferencia. Pero esta gestualidad con frecuencia se ve reforzada por la manera de representar los cuerpos, haciendo exhibición de musculaturas desnudas, poderosas o bien un poco viejas y por lo tanto ajadas. Varias figuras están en escorzos muy forzados, posiciones retorcidas que acentúan el dolor de los cuerpos, y contrastan en ocasiones con otros más relajados de los victimarios, que incluso adoptan a



Figura 4. Juan Gil Patricio, *Martirio de San Matías*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

veces posturas elegantes (figura 4). En varios casos la anatomía se exagera al punto de ser antinaturalista, pero en todos se produce un efecto que va de la mano con el discurso de la serie: los mártires sufren con el alma debido a la brutalidad del paganismo, a veces simbolizado por estatuas o templos al fondo, mientras los cuerpos sufren por los tormentos infringidos duramente en su contra.

Los apóstoles protagonistas de cada obra en ocasiones son difíciles de identificar, ya que la iconografía de sus martirios no fue siempre explícita ni unánime.⁷ Pese a que todas las pinturas presentan una o dos inscripciones en latín, éstas no siempre se

⁷ La Biblia sólo narra la muerte de uno de ellos: Jacobo o Santiago (Hechos 12: 2), quien fue decapitado.

refieren directamente al santo representado, sino que remiten a algún pasaje de la Biblia, ya de los Evangelios, ya de otras diferentes partes del Antiguo y Nuevo testamentos. El complemento de las imágenes es el texto, y es por tanto complejo y erudito.

Es posible que la serie se conformara en su origen por 14 piezas, es decir, con dos obras más de las que se conservan al día de hoy. Baso esta hipótesis en la identificación de los mártires, pues entre los personajes representados se encuentran los dos apóstoles que usualmente sustituían a Judas Iscariote tras su traición, san Pablo y san Matías, siendo más común que sólo apareciera uno de ellos. El hecho de que no aparezcan dos santos de gran prestigio e importancia (san Juan y san Felipe) que frecuentemente eran parte de los apostolados, cuya ausencia es difícil de explicar, refuerza esta idea.

Para poder valorar mejor las obras, ya que los martirios de los apóstoles no parecen haber sido tan frecuentes en el arte novohispano y existen discrepancias en su representación,⁸ me gustaría detenerme brevemente en la identificación de cada uno de los apóstoles pintados.⁹

Quisiera empezar por el maestro de los discípulos: Jesucristo, aquí representado muerto en la

⁸ Sin embargo, existen apostolados muy interesantes que no se han estudiado de manera sistemática o comparativa. Por mencionar sólo algunos quisiera recordar los siguientes: quizás uno de los más conocidos sea el de Juan Tinoco, de cuerpo completo, con los instrumentos del martirio pero sin señales de él, resguardados en la BUAP. Una serie similar es la que cuelga de los muros del templo de Santa María la Redonda, en el Distrito Federal. Existe otro apostolado en las oficinas del templo franciscano en Guadalajara. En el museo de Santa Mónica de Puebla se conserva otra serie, también con los instrumentos de su martirio, en la que los personajes son representados en posiciones muy forzadas, recordando su martirio. Algunos muros y techos de la capilla lateral de Teposcolula, cerca de la ciudad de Oaxaca, se adornaron con los martirios en yesería y pintura.

⁹ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza (Alianza Forma, 29-30), 1992; Pedro de Ribadeneira, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, 3 tt., Imprenta de Juan Piferrer, 1734; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vols. 3-5, Barcelona, Serbal, 2001; Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 63-67.



Figura 5. Anónimo, *Martirio de Santiago El Mayor*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

cruz (figura 2). Se trata de una imagen sencilla, pero muy expresiva, que pinta un momento determinado de calma, después de su sufrimiento. Era común que los apostolados contuvieran alguna representación de Cristo, pero no necesariamente crucificado, como aparece aquí, frente a un paisaje desolado con el cielo nuboso.¹⁰ Sin embargo, el momento concuerda con la serie por representar el dolor que se infringió con su martirio.

Por su parte, Santiago *El Mayor* se ve momentos antes de que le corten la cabeza (figura 5). Su cuerpo, en un escorzo muy pronunciado, se recarga en un altar de piedra, tras el que se ubican varios personajes, algunos a caballo. Su sombrero, báculo y túnica de peregrino están a un lado de sus pies, y el sayón, dando la espalda al especta-

¹⁰ El Greco (1541-1614), pintor que realizó por lo menos tres apostolados, prefirió la representación de Cristo bendiciendo, sin señales del martirio.



Figura 6. José de Ibarra, *Martirio de San Andrés*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

122 |

dor, sostiene su cabeza para estirar el cuello, mientras se acerca con la espada. Un par de niños destacan entre la gente, en actitud de espanto ante la escena. En la inscripción del cuadro dice: “Potestis bibere calicem, [quem ego bibiturus sum]? [Dicunt ei:] Possumus”, que en español se traduce: “¿Podéis beber de este cáliz [que yo he de beber]? [Ellos le dijeron:] Podemos” (Mateo 20: 22).

La representación de san Andrés es claramente reconocible, pues aparece el momento en que fue atado a una cruz en aspas, su principal atributo (figura 6). La obra, firmada por José de Ibarra, destaca del conjunto por su claroscuro profundo, que respeta la lógica naturalista de una sola luz que baña principalmente el cuerpo del santo, y se distribuye después en los otros personajes.¹¹ El texto

¹¹ Aunque el cuadro de san Pedro también presente claroscuro, es, sin embargo, más luminoso.



Figura 7. Juan Gil Patricio, *Martirio de San Bartolomé*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

que aparece a los pies de uno de los verdugos, dice: “Expandi [tote die] manus meas ad populum incredendum” (Isaías 65: 2), que significa “Extendí [todo el día] mis manos al pueblo incrédulo”, de la misma forma como el santo extiende al cielo una de las suyas.

Dentro del ciclo también se identifica claramente a san Bartolomé, a quien varios hombres atan con mucho ímpetu a un árbol, mientras otro ha empezado ya el martirio (figura 7). En esta obra, firmada por Juan Gil Patricio, casi todos los cuerpos están en posiciones muy forzadas, un tanto irreales. En particular, llama la atención la del hombre que parece pender del árbol para sostener el brazo del santo, que otro victimario desuella y del que cuelga un poco de piel, dejando ver los

músculos. La convulsión de las figuras está en consonancia con la atrocidad que realizan los verdugos, mientras el rostro de Bartolomé, sin atender a ellos, no es calmo ni realmente doloroso, sino que parece turbado. El texto se encuentra en relación absoluta con la escena, pese a que no remite directamente al apóstol: “Pellem pro pelle, et cuncta quæ habet homo dabit pro anima sua” (Job 2: 4), es decir, “Piel por piel, todo lo que el hombre tiene lo dará por su alma”.

También la representación de san Simón, que fue cortado en dos con una sierra, sigue claramente la iconografía tradicional, pese a que este instrumento de martirio no sea reseñado por todas las fuentes hagiográficas, como la del mismo sacerdote jesuita Pedro de Ribadeneyra, autor del *Flos Sactorum*, uno de los libros sobre vidas de los santos más leídos en la Nueva España¹² (figura 1). Esta pintura, firmada por Rudecindo Contreras, presenta a Simón atado a un árbol mientras un hombre tensa las cuerdas. Dos más mueven una enorme sierra de un lado al otro sobre el cuerpo del apóstol. En el momento preciso en que la sierra hiere su cuerpo, un chisguete de sangre la salpica. Al fondo de la escena llegan varios individuos, uno a caballo adelanta su brazo en ademán de verificar el martirio, que señala otro. Simón voltea la cara hacia este grupo de personajes, y con sus ojos muy abiertos arruga la frente, pero decide posar su mirada en el cielo. En latín se lee: “Zelus domus tuæ comedit me” (Salmo 69: 10),¹³ en

¹² Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, t. III, pp. 231-233. Este autor habló en forma conjunta de Simón y de Judas Tadeo, pues predicaron juntos hasta su muerte, que sucedió el mismo día. Respecto a ella dice que los sacerdotes paganos los destrozaron, pero no señala de manera especial ningún instrumento de martirio. La mención de los santos que hace De la Vorágine es muy similar. Santiago de la Vorágine (ca. 1230-1298), *La leyenda dorada*, trad. de José Manuel Macías (2001), *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*, vols. I y II, Madrid, Alianza (10a. reimp. de la 1a. ed. de 1982), t. 2, pp. 681-662. Por su parte, Louis Réau (*op. cit.*, t. 2, vol. 5, pp. 226-227) señala que la sierra es su más común atributo.

¹³ El cuadro remite al Salmo 68, que seguramente cambió en algún ajuste de la numeración posterior.

español “El cielo de tu casa me consume”, que en la Biblia continúa “Y caen sobre mí los ultrajes de los que te agravian”.

La vida y muerte de san Judas Tadeo son reseñadas generalmente al lado de las de san Simón, pues predicaron y murieron juntos en martirio. Como las de su compañero, no todas las fuentes señalan atributos específicos para él, pero generalmente el deceso de san Judas Tadeo se representa al ser golpeado con una maza “[...] a los pies de una estatua de Diana”.¹⁴ Réau señala también que “Su atributo más frecuente es una maza, instrumento de su martirio. A veces dicha arma es reemplazada por una espada, hacha, alabarda e incluso una escuadra, que es el atributo habitual de Santo Tomás”.¹⁵ En la obra de la Santísima, la representación parece bastante extraña, pues al santo lo golpean con una escuadra, una barreta y un pico, mientras un verdugo lo jala por el cabello y un sacerdote señala la escultura del dios pagano —no precisamente Diana— que el santo se niega a adorar (figura 8). La inscripción de la obra dice “Unus assumetur”, es decir, “Uno será tomado”, (Mateo 24: 40), que en extenso sería “Entonces estarán dos en el campo; el uno será tomado, y el otro será dejado”. La referencia a dos, generalmente interpretada como que uno se salvará y otro se condenará, quizás aquí aluda a que ambos santos predicaron juntos (estaban dos en el campo). El santo en esta pintura, como puede verse, es difícil de identificar, pues podría confundirse con santo Tomás por las referencias a los instrumentos de arquitecto que utilizan para infringir su martirio, como se verá adelante.

La representación de san Pedro no se presta a confusión, pues se eligió el momento de su crucifixión de cabeza (figura 9). Quizá por su formato oval, el artista representó a los verdugos cargando

¹⁴ Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, libro 4, p. 206.

¹⁵ *Ibidem*, p. 207.



Figura 8. Anónimo, *Martirio de San Judas Tadeo*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

el cuerpo del santo, en lugar del levantamiento de la cruz, más común. La obra presenta también claroscuro, pero bastante atenuado, pues se alcanzan a ver azules del atardecer en el paisaje. La forma de pintar la piel en varios personajes es naturalista, formándose pliegues y arrugas escasamente representadas en la Nueva España, que están realizados con base en la observación anatómica. El cuerpo del santo, bañado en luz, señal divina, es de un blanco contrastante, casi reluciente, excepto su cabeza, más rosada, otro efecto naturalista, pues al estar de cabeza se ha llenado de sangre. En este caso la inscripción “*Extendes manus tuas, et alius te cinget*” (“*Extenderás tus manos y alguien más te atará*”, Juan 21: 18) es parte de un diálogo en el que Jesús pregunta tres veces a Pedro si lo



Figura 9. Anónimo, *Martirio de San Pedro*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

ama, quien le responde tres veces que sí. Entonces Jesús le dice que cuando sea viejo le atarán, extenderá las manos y lo llevarán a dónde él no quiere, es decir, morirá por él.¹⁶ El rostro de Pedro, pensativo, quizá refleje estos recuerdos.

San Pablo, también claramente reconocible, se presenta momentos antes de ser decapitado (figura 10). En esta obra la anatomía está pintada de forma tan naturalista como en la de Pedro, así como los fondos arquitectónicos, totalmente clásicos, llaman la atención por su precisión. La luminosidad, mucho mayor que la del lienzo anterior, deja ver con detalle soldados y sacerdotes romanos, verdugos, templos y la estatua de Júpiter. La obra tiene dos inscripciones; la primera reza: “*Adimpleo ea quae desunt, passionem Christi in carne mea*” (Colosenses 1: 24), que significa “*Cumplo en mi*

¹⁶ Juan 21: 15-19.



Figura 10. Anónimo, *Martirio de San Pablo*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

carne aquellos dolores de Cristo que faltan”, y otra, en un libro abierto que está a los pies del martirizador, y que remite a la Carta a los romanos, capítulo 1, en donde alude a la misión apostólica de llevar la palabra de Dios ante los pueblos paganos como instrumento de salvación.

El otro lienzo de Rudecindo Contreras, dedicado a Santiago *El Menor*, lo muestra un poco antes de recibir un garrotazo fatal, después de haber sido arrojado desde la parte alta del templo, por lo que se ven heridas en sus piernas, salpicadas de sangre¹⁷ (figura 11). Delante del santo, un verdugo voltea su rostro al lado opuesto, mientras descansa el cuerpo apoyando su garrote en el suelo. Un

¹⁷ Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, pp. 2-4.



Figura 11. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de Santiago El Menor*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

niño, que da la espalda al espectador, dirige su mirada perturbada a un sacerdote que anima al verdugo que se dispone a matar al santo. Ambas figuras introducen, por su postura y colorido, las líneas compositivas del cuadro, así como el acusado escorzo de cuerpo del apóstol.

Los siguientes santos son más difíciles de identificar. Por ejemplo, Tomás se muestra al momento de recibir golpes de lanza, mientras descansa sobre una base de una cruz de piedra (figura 3). Algunos textos señalan que murió al ser atravesado por una lanza (no por varias)¹⁸ y que es común que se acompañe de las herramientas de arquitecto, como la

¹⁸ *Ibidem*, vol. 5, pp. 269-275.

escuadra, pues se sabe que fue el constructor de un templo, quizás el que se ve a sus espaldas en esta pintura. Pero como señalé, la escuadra y otros instrumentos arquitectónicos aparecen en el lienzo dedicado a san Judas Tadeo, así que la identificación se presta a confusión. Las razones para sostener que este lienzo representa a Tomás, son dos principales. Pedro de Ribadeneyra menciona, al hablar de la vida de santo Tomás, que éste construyó, por medio de un milagro, un templo en la India, y cerca de él una cruz de piedra. Explica que en la base de la cruz agregó una inscripción que predecía la llegada de un día en que el mar alcanzaría dicha cruz, momento en el cual hombres blancos de tierras remotas predicarían la misma doctrina que él. Señala también que los paganos, al no poder derribar esta cruz de piedra, decidieron matar a santo Tomás, que meditaba delante de ella.¹⁹ Por otro lado, la inscripción que tiene el cuadro, “Eamus [et nos], ut moriamur cum eo”, remite a una frase que dijo Tomás, “Vayamos [también nosotros] para que muramos con él” (Juan 11: 16), lo que refuerza la identificación de este personaje con el santo.

La obra, firmada por José de Ibarra, muestra un gran dinamismo, escorzos muy bien logrados, así como un buen manejo perspectivo. Llama la atención el rostro del personaje, pues con pinceladas amplias y con toques de color dados directamente sobre el lienzo, esboza, más que delinea, una cara que representa dolor. La postura del santo es consistente con este sentimiento, pues parece sobresaltarse ante los piquetes de lanza. La piel y la musculatura otorgan naturalismo a la figura.

La representación del martirio de san Mateo tampoco está exenta de problemas iconográficos (figura 12). Hay fuentes que señalan que fue decapitado, atravesado por espada, lapidado o incluso muerto en la hoguera en Egipto; pero también las hay que especifican que su muerte sucedió al pie

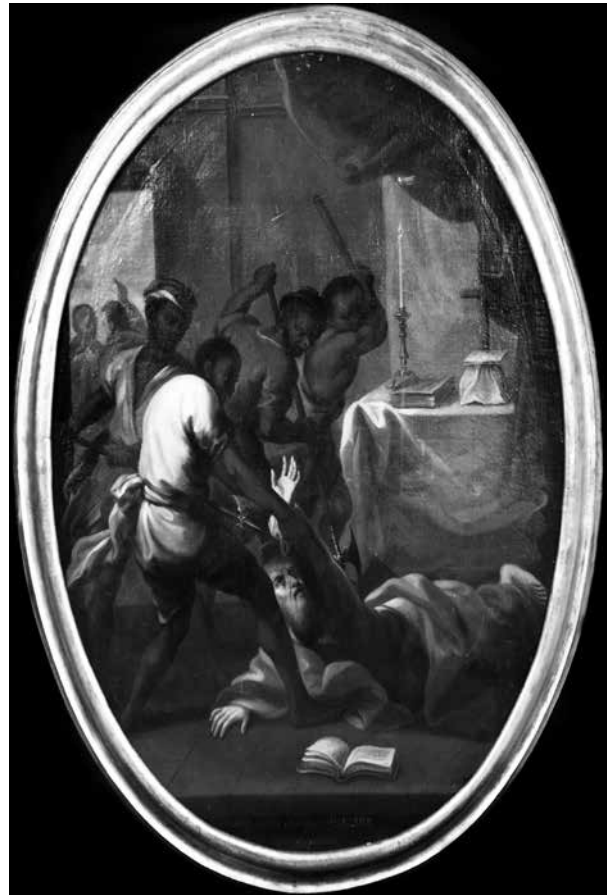


Figura 12. Anónimo, *Martirio de San Mateo*, 108 x 90 cm aproximadamente. Templo de la Santísima Trinidad. Fotografía de Martha Ghigliazza Solares.

del altar, a filo de espada. Según Réau, uno de sus atributos es “[...] la espada de su martirio, que a veces se transforma en alabarda o en hacha”.²⁰ En la pintura de la Santísima puede verse al santo tirado en el suelo, delante de la mesa del altar, mientras unos personajes golpean con un palo, acercan una lanza y una alabarda. Tal vez para la iconografía de la obra la fuente fuera una vez más Pedro de Ribadeneyra, que lo único que deja claro es que, al terminar la misa, el santo fue asesinado, sin decir con qué, y por ello permitiendo a la imaginación del artífice los instrumentos del martirio.²¹

²⁰ Juan Carmona, *op. cit.*, p. 66; Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, vol. 4, pp. 370-378.

²¹ Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, t. III, p. 64.

¹⁹ Pedro de Ribadeneyra, *op. cit.*, t. 3, p. 486.

Por último, la representación de san Matías, el sustituto usual de Judas Iscariote, se pintó antes de ser decapitado, como señalan muchas fuentes, con un hacha (figura 4). La obra, firmada por Juan Gil Patricio, representa al santo flexionado, listo para recibir el golpe de metal que le dará un frenético verdugo. Tras él aparecen hombres a caballo y a pie, y otro cautivo a punto de recibir un espadazo, asunto que no se explica iconográficamente. En la obra no hay señales de la lapidación que generalmente se dice que ocurrió antes de la decapitación.²² La inscripción “Stabis in sorte tua in finem dierum” (“Tendrás tu recompensa en el final de los días”, Daniel 12: 13), alude al objetivo final de toda la serie: la salvación del alma por medio del martirio del cuerpo.

Artistas y modelos

De los tres artistas que firmaron las obras de martirios de los apóstoles, el único que ha sido estudiado al día de hoy es José de Ibarra,²³ porque de los otros dos tenemos pocos datos disponibles. La intervención de estos artífices en una misma serie es indicio de cercanía entre ellos, que en efecto se confirma con la documentación existente. Se sabe que Ibarra fue el maestro tanto de Rudecindo Contreras como de Morlete Ruiz, debido a unas informaciones que se levantaron ante notario cuando Morlete solicitó el ingreso de una de sus hijas al convento de San Felipe de Jesús de Pobres Capuchinas, en 1764. En esa ocasión el primero en declarar fue Contreras, quien señaló que había tenido la “[...] ocasión de haver visto criar a Don Juan Patricio”, seguramente en el taller de Ibarra, y que con él había “profesado siempre estrecha amistad”.²⁴

²² *Ibidem*, t. I, pp. 344-346, no menciona el instrumento del martirio, pero sí la lapidación; Louis Réau, *op. cit.*, t. 2, vol. 4, pp. 376-377.

²³ Paula Mues Orts, *op. cit.*

²⁴ AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3, f. 3v.

El maestro nació en Nueva Galicia en 1685, pero vivió en la ciudad de México desde principios del siglo XVIII.²⁵ De origen mulato, Ibarra borró esta denominación para ser reconocido como español desde fechas muy tempranas. Fue un pintor que tardó en hacer carrera independiente, sólo después de permanecer por años en los talleres de Juan Correa (h. 1635/1646-1716) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). A la muerte del segundo consolidó pronto su taller, al atender a clientes sumamente importantes y reconocidos en diversas esferas de la sociedad virreinal, como los cabildos catedralicios de Puebla y México, los jesuitas de San Ildefonso y Tepotzotlán, los franciscanos de México y Celaya, así como varios virreyes y miembros de la audiencia, entre otros muchos.

A la par de sus obras individuales, Ibarra desarrolló un trabajo grupal para hacer visible la pintura como un arte liberal entre los habitantes de la ciudad, y de manera importantísima en los tribunales de la misma, para que su arte fuera reconocida como tal. Fundó con este fin una academia de pintura en la ciudad de México, y es muy probable que participara en la traducción de un texto teórico del italiano para su enseñanza.²⁶ En mi opinión Ibarra difundió, entre los artífices de su taller y de otros muchos a su alrededor, las ideas teóricas que sustentaban la nueva práctica artística. Fue considerado por sus colegas del pincel como un líder para su causa.

El obrador encabezado por José de Ibarra debió emplear a Contreras y Morlete de manera cotidiana,

²⁵ Esta brevisísima síntesis está basada en mi investigación doctoral. Ibarra firmó sus primeras obras entre 1726 y 1727.

²⁶ Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, 1964, pp. 15-29; *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México, Museo de la Basílica de Guadalupe (Estudios en torno al arte 1), 2006; véase también Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México, IIB-UNAM, 2005.

pero al día de hoy es imposible saber cuándo se separaron de él para abrir los suyos propios. Como las obras de la Santísima no están fechadas, ni hasta el momento se ha encontrado ningún documento de su encargo, sólo se pueden hacer especulaciones acerca de estos puntos, que deben cuestionarse en aras de entender las obras en su contexto más cercano y con ello valorar mejor su excepcionalidad, aunque las respuestas sean sólo probabilidades.

Juan Patricio Morlete nació en San Miguel el Grande (hoy Allende), en 1713, contrajo matrimonio en la ciudad de México en casa de Ibarra, en 1733. En el padrón de la ciudad de México de 1753 se señaló que era maestro de pintor, que estaba casado aún, y que era padre de ocho hijos, con los que vivía en la Alcaicería.²⁷ Aunque Manuel Toussaint señala que vio una obra suya en una colección particular firmada en 1737, esta fecha no coincide con el resto de piezas signadas por el autor y localizadas al día de hoy, pues la mayoría, si no todas, parten de la década de 1750, cuando seguramente empezó a trabajar de manera independiente, y por lo tanto a firmar.

De Miguel Rudecindo Contreras se sabe aún menos. Montoya, siguiendo a Toussaint y Carrillo y Gariel, señala que el pintor fue incluido en un libro publicado en 1874 titulado *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, de Bernardo Olivares Iriarte.²⁸ En efecto, el pintor “Contreras Rudecindo”, aparece en el apéndice titulado “Catálogo de los pintores de quienes se han visto obras en esta ciudad de Puebla”. En ese listado se anotan los nombres de otros artífices radicados en la capital del virreinato, como Sebastián de Arteaga, Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra y

Miguel Cabrera, pues el autor conoció pinturas suyas en algunos templos.²⁹ Ya que Olivares no refiere los sitios ni obras, hoy no están localizadas las piezas de Contreras que vio. La estancia en el taller de Ibarra, así como su cercanía con él, hacen probable que fuera natural de la ciudad de México, o viviera en ella desde joven, en donde se llamó a sí mismo “Maestro de la Nobilísima Arte de la Pintura”.³⁰ Con este título, Contreras hacía gala de un orgullo de pintor que buscaron los artistas congregados alrededor de su maestro, al defender el arte pictórico como liberal y noble.³¹ En un tributo a su maestro, Miguel Rudecindo Contreras pintó a Ibarra enfrente de un lienzo, en pleno trabajo, con lo que se aludía a su creatividad artística.³²

En varios de los embates de Ibarra a favor del arte del pincel, tanto Contreras como Morlete fueron sus aliados: firmaron, por ejemplo, documentos como la petición de los pintores y grabadores de México al virrey para la exclusión de las castas de la práctica de las artes liberales y la prohibición de venta de obras a personas sin taller, de 1753,³³ así

²⁹ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico 1874*, ed., estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Secretaría de Cultura, 1987, p. 103. Agradezco a Alejandro Andrade Campos su ayuda en la localización de esta información.

³⁰ AGN, Bienes Nacionales, vol. 677, exp. 3, f. 3v.

³¹ Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008; véase también “El pintor novohispano...”, *op. cit.*

³² Se sabe que este retrato estaba en propiedad de Rafael Gutiérrez poco después de la fundación de la Academia de San Carlos, pues en un manuscrito que señala sus méritos para “hacerse recomendable a la Academia”, y con ello alcanzar la obtención del grado de académico de mérito (1790), recaló que había regalado a la institución “[...] para adorno de las salas [...]” un lienzo de cabezas del “[...] apostolado del indio Joseph, el retrato de D. Joseph Ybarra, hecho por Contreras, y el de Rodríguez Juárez, por sí mismo”. Archivo Antigua Academia de San Carlos, doc. microfilmado 580, 25 de agosto de 1790.

³³ Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), Artesanos y gremios, t. 381, exp. 6, f. 60. El documento fue publicado por primera vez por Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 103-128. En dicho documento Morlete firmó como Juan Patricio Ruiz.

²⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. 2, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996, p. 388; AHAM, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano, México, Matrimonios de españoles, rollo 16, f. 24v; Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990, pp. 167-168.

²⁸ María Cristina Montoya, *op. cit.*, pp. 125-126.

como los poderes para que se tramitara, en Madrid, el reconocimiento real a la academia que Ibarra y otros pintores tenían en la ciudad, en 1754, acompañados de un poder para pleitos en la capital.³⁴

Morlete también firmó un par de documentos de la cofradía de los pintores en un momento en que peleaban, con Ibarra a la cabeza, las joyas de su imagen tutelar, y más tarde a la escultura misma, una Virgen del Socorro, a las monjas del convento de San Juan de la Penitencia, en donde estaba establecida la cofradía.³⁵ Asimismo, José Bernardo Couto lo menciona en un documento, hoy perdido, en que el pintor oaxaqueño Miguel Cabrera (?-1768) establecía algunas reglas de la academia de pintores que él dirigía, supongo yo, al morir Ibarra.³⁶ Por último, Morlete se volvió cercano a Cabrera, a quien le hizo el retrato de su hija María Ana Gertrudis Cabrera y Solano antes de ingresar al convento de San Felipe de Jesús de Pobres Capuchinas (donde estaba su propia hija).³⁷ Asimismo, fue él el encargado de valuar los bienes de pintura y libros teóricos del arte a la muerte de su amigo.³⁸

³⁴ AGNot, notario Andrés Bermúdez de Castro, notario 71, vol. 503, fs. 15v-17v, 18r, 20r-22r y 2v-4r.

³⁵ AGN, Indiferente virreinal, sección Cofradías y archicofradías, caja: 5641, exp. 20, fs. 25v y 37v. Acerca del pleito, véase Paula Mues Orts, "El pintor novohispano...", *op. cit.*, y Mues, "Del culto a la Virgen del Socorro de los pintores novohispanos: una crónica de propiedad y apropiación", *Memorias del Primer Congreso Internacional sobre escultura virreinal Encrucijada* del Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

³⁶ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, Conaculta, 1995, pp. 112-113. La fecha de este documento es polémica, pues Couto refiere que fue establecida en 1753, en tanto que los documentos notariales conservados de la Academia que dirigía Ibarra son del año siguiente, y dejan claro que era él el director, y no Cabrera. En ellos el pintor oaxaqueño firmaba entre varios artífices que aceptaban el papel protagónico de Ibarra en la Academia.

³⁷ Jaime Cuadriello, *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2004, pp. 42-43.

³⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, pp. 272-279.

Ya que Ibarra era el maestro de los otros dos artífices que firmaron las piezas de la Santísima, es probable que la serie estuviera a su cargo. Entre la fecha de su muerte en 1756, y las de las obras conocidas de Morlete, se pone de manifiesto la posibilidad de que las piezas hubieran sido realizadas en momentos tardíos de la producción de Ibarra, hacia los años cincuenta del siglo XVIII, pues firmó obras y documentos hasta el último momento de su vida. El estilo de las piezas, es decir, el tipo de herramientas plásticas que se aprecian en las dos obras firmadas por Ibarra, demuestran detalles en su factura que coinciden con una etapa madura en su producción. En mi opinión incluso podrían tratarse de las últimas pinturas del profesor académico, quien quizá recibió el encargo de la serie y, con su muerte repentina, tuvo que ser finalizado por sus discípulos.³⁹

En realidad en la serie de pinturas existen coincidencias muy grandes que denotan capacidad de diálogo y trabajo en equipo, pero una mirada atenta también percibe diferencias muy claras entre la forma de emprender el reto por sus distintos autores. Las dos obras de Ibarra (figuras 3 y 6) muestran dos distintos tipos de abordar los temas que tenía el autor, aunque ambas sean representativas de su estilo personal. Mientras que la figura de santo Tomás está más o menos cercana al espectador, y en un primer plano, con una luminosidad brillante, san Andrés aparece en un plano más profundo, a una escala un poco menor (que contribuye a la sensación de lejanía), y se conforma

³⁹ De la misma manera, muchos años antes Ibarra había prometido finalizar las obras que dejó inconclusas su maestro Juan Rodríguez Juárez a su muerte, pese a que ya había trabajado de manera independiente. Algunas de las últimas obras de Ibarra fueron el arco para el virrey marqués de las Amarillas en 1755 (él realizó todo el proyecto, hasta la impresión del cuadernillo con su descripción), así como un Calvario, reseñado por Couto (*op. cit.*, p. 106) cuando cuenta que su dueño, un hombre viejo y pobre, no quiso desprenderse de él aunque le hicieron buenas ofertas para comprarlo para la Academia (firmado en 1756).

por un claroscuro dramático y preciso. En ambas hay un manejo naturalista y cuidadoso de los personajes, así como de la representación del espacio.

Las dos obras de Contreras guardan una gran similitud entre ellas en la composición y en colorido, y contrastan un poco con las de Ibarra (figuras 1 y 11). La característica más distante a las obras del maestro sin duda es la escala de las figuras, bastante mayor, y que presenta personajes en primer plano. Véase, por ejemplo, el hombre de rojo, a la derecha, que mueve la sierra en el martirio de san Simón, o el de túnica azul que descansa el garrote en Santiago *El Mayor*. El tipo de expresividad y rasgos también es muy similar en ambos cuadros, además de ciertos detalles como la manera efectista de pintar, o “manchar”, la sangre en la herida de Simón, y la pierna de Santiago *El Menor*. Algunos aspectos de la obra de san Mateo, como el colorido y la escala de los personajes, coinciden con estos lienzos de Contreras, aunque no del todo el manejo del claroscuro, muy atrevido en esta pintura por las sombras proyectadas en el brazo del santo (figura 12).

Por su parte, las dos firmadas por Juan Gil Patricio (figuras 4 y 7) tienen también semejanzas grandes entre ellas. Tanto en colorido como en la escala de los personajes, son más similares a las obras de Ibarra, pero las figuras presentan posturas más contorsionadas, incluso a veces exageradas y antinaturalistas, como si el pintor hubiera confiado más en esa manera de expresar el dramatismo que en elementos más sutiles. Varios de los martirizados, por ejemplo, no parecen tener cuello o curvan demasiado sus espaldas, así como la musculatura se potencia. Ambas obras presentan un claroscuro atenuado, que moldea los cuerpos. Una pieza que guarda cierta relación con estas dos en su manejo corporal y espacial, es la que representa a san Judas Tadeo, cuyas características quizá denoten una intervención importante del pincel de Morlete (figura 8).

Por su parte los martirios de san Pedro y san Pablo se relacionan con la misma problemática presentada en las dos obras firmadas por Ibarra, pues la primera de ellas tiende al claroscuro, mientras la segunda no (figuras 9 y 10). La calidad de ambas piezas es muy alta, y en su narrativa muestran un conocimiento profundo de los efectos y afectos por medio de la expresividad, tanto de los rostros como de los cuerpos, sin caer en excesos, por lo que creo pueden atribuirse a la mano de José de Ibarra. Santiago *El Mayor*, quizá la obra más compleja de la serie, se antoja también como de este pintor. La composición dibuja una fuerte diagonal, plena de movimiento, exaltada por los escorzos muy bien manejados y la luminosidad. Se reconoce aquí una madurez en la resolución de problemas espaciales, en concordancia con la temática de la obra. Las pasiones plasmadas en sus personajes se muestran abiertamente, y ayudan a narrar la historia (figura 5).

El Cristo crucificado, único personaje aislado del ciclo pictórico, alude por tanto a la tranquilidad de la muerte después del tormento (figura 2). El paisaje, aunque agreste y desolado, contribuye a este sentimiento de la paz por llegar, pues se pintó con colores cálidos y tonos rojizos que anuncian de nuevo la luz.

Creo que para la creación de esta serie Ibarra contó con la experiencia que le dio pintar un ciclo de obras quizá sólo unos años antes, y con las que veo similitudes muy importantes, aunque sus figuras no sean de cuerpo completo. Algunas de las características similares se pueden resumir de la siguiente manera: en cuanto a la composición, el hecho de pintar a varios personajes rodeando al principal; en la conformación de los espacios, al pintar muchas veces un edificio que sirve de fondo a la mitad de la obra, mientras el espacio se abre en la otra sección; hay también semejanzas en el manejo de escorzos, y, sin duda alguna, en la expresividad de las pasiones que sienten los personajes. Me refie-



Figura 13. José de Ibarra, *Décima estación del Via Crucis*, 310 x 146 cm. Catedral de Puebla. Fotografía de Paula Mues Orts.

ro, además, a una serie que hasta hace muy poco se había atribuido a Miguel Cabrera, pero de la que ahora se puede decir, sin temor a equivocarse, que es de la mano de José de Ibarra: el *Vía Crucis* de la Catedral de Puebla de los Ángeles⁴⁰ (figura 13).

Otro punto sumamente interesante del apostolado de la Santísima es la utilización de fuentes

⁴⁰ Existen varios documentos en el archivo de la Catedral poblana que se refirieron con claridad a la autoría de la serie, que se realizó entre 1753 y 1754. Es así en un inventario de 1764-1765, que señala que el *Vía Crucis* es de Ibarra y que sustituyó otro que estaba ahí antes (Libro de inventario de los bienes muebles, alhajas y utensilios de esta santa Iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles de 1764-65, Archivo Histórico de la Catedral, Puebla). Los otros son cartas que Ibarra dirigió al comitente de la serie, el canónigo Méndez de Cisneros. Están escritas con bastante naturalidad, denotando una cierta cercanía entre ellos (el mismo personaje le había encargado 20

grabadas en su creación, como fuente de inspiración, problema que ejemplificaré con algunas obras y sus detalles. La identificación de estampas en la factura de cuadros novohispanos no es nueva ni inusual, pero una vez más el caso de la serie de la Santísima se presenta como excepcional, como intentaré probar a continuación.

En lugar de basarse en algún conjunto de pinturas de martirios de los apóstoles, o quizá por su escasez, Ibarra, Morlete y Contreras usaron en casi todas las obras detalles de estampas del pintor francés Charles Le Brun (1619-1690) delineadas por los grabadores Jean Audran (1667-1756) y Bernard Picart (1673-1733) dedicadas a las batallas de Alejandro Magno.⁴¹ Es de llamar la atención el tamaño de las estampas, aproximadamente 71.7 x 165.8 cm, que permiten una enorme cantidad de detalles, y que no debieron ser en absoluto baratas para un pintor novohispano. La influencia en la Nueva España del pintor de Luis XIV empieza a ser cada vez más evidente, tanto en la copia de grabados como en la inspiración de su credo pictórico, en el que la expresividad del rostro de los personajes era fundamental para narrar las historias con los efectos precisos que causarían persuasión.

años antes las cuatro obras del coro). En ellas explica la demora en el envío de las piezas, pues su mujer estaba muy enferma, así como luego relata que había muerto. Se refiere a las obras con seguridad de que son de muy buena calidad. Por ejemplo, dice al comitente que quiere servirle para “darle gusto a V Sa. para lo q he puesto especial cuidado, y si no me engaño parece q se ha logrado el intento, pues se han hechos la figuras de mas de medio cuerpo, y an salido de buena proporción, y con la historia q le corresponda a cada passo” (3 A. Cuenta de superintendencia 1753-1754. Archivo Histórico de la Catedral, Puebla). Agradezco infinitamente a la doctora Patricia Díaz, así como a la doctora Montserrat Gallí y la maestra Greta Hernández, la gentileza de proporcionarme las fotografías de estos documentos inéditos para el estudio que realizo actualmente sobre estas pinturas.

⁴¹ Charles Le Brun pintó el ciclo de escenas dedicadas a Alejandro Magno entre 1661 y 1673, que se conforma por cinco grandes grabados realizados por Audran. Otros grabadores, como Picart, hicieron también sus versiones de las escenas, o completaron con otras el ciclo original.

En las caras, decía el pintor de Luis XIV en sus escritos, se reflejaban mejor que en ningún otro lado los movimientos del alma, es decir, las pasiones, que podían ser representadas por medio de un sistema de medidas de los rostros.⁴²

Es mi opinión que Ibarra y un círculo de colegas cultos de la capital usaron estas ideas como base teórica para su obra, y lo hicieron de forma compartida, quizás amparados por veladas de discusión en su academia. Pero en el caso de estas pinturas en particular, lo que hicieron los participantes de un solo taller fue elegir figuras concretas en este repertorio privilegiado por su enorme calidad, quizás ampliado a otras estampas del pintor francés y sus seguidores. Los artifices novohispanos transformaron así escenas de batalla, cruentas y explícitas, en elocuentes discursos católicos.⁴³

Por supuesto excluyo aquí las figuras de algunos de los santos de la serie novohispana que siguen otros grabados religiosos, o bien las tradiciones establecidas para su representación, por ser más conocidos y contar con ejemplos más claros a seguir. Es el caso de san Pedro, san Pablo, san Simón y san Bartolomé, que además tenían un martirio muy establecido en la cultura visual de la época. Fue, por tanto, en los verdugos y en los santos menos comunes en donde los pintores tomaron como modelo a estos grabados profanos.

⁴² Paula Mues Orts, "El pintor novohispano...", *op. cit.*, cap. V.

⁴³ De los tres pintores señalados, se sabe que Morlete realizó varias pinturas al óleo que reprodujeron grabados de Le Brun sobre estos temas. En la colección de Fomento Cultural Banamex se conservan obras pintadas por él que copian las composiciones de Le Brun de la serie de Alejandro Magno, pero Manuel Toussaint (*op. cit.*, p. 168) refiere haber visto dos óleos de Morlete que representaban "[...] la Entrada de Constantino en Roma, fechado en 1766, y el otro un Combate de Aníbal". Es probable que la primera obra a la que se refiere el autor sea el *Triunfo de Constantino*, de Le Brun y grabada por Audran, y quizá la segunda fuera también un tema grabado por Picart, *La batalla de Poro*, en la que, como en las escenas de Aníbal, aparecen elefantes, ya que todos estos grabados están "citados" en las pinturas de la Santísima.



Optima cruci acire me ab hominibus et est de me. Magister meus, et per te me recipiat, qui per te me voluit.

Figura 14. Etienne Picart, después de Charles Le Brun, *Martirio de San Andrés*, 53.6 x 40.4 cm.

Hasta donde he logrado averiguar, sólo la escena de san Andrés, firmada por Ibarra, se basa parcialmente también en un grabado de Le Brun con el mismo tema, según Etienne Picart (1632-1721), pero ignoro si el pintor francés realizó otros martirios de apóstoles (figuras 6 y 14). De hecho, pareciera haber más diferencias que semejanzas, sobre todo en la figura principal, pues en la obra de Ibarra la cruz está en lo alto y las piernas del santo se flexionan por las rodillas, lo que provoca un escorzo diferente, auxiliado por el manejo de sombras y luces. Incluso la cara del Andrés novohispano es distinta, pues voltea a ver a sus captores, en una actitud acorde con la inscripción "Extendí todo el día mis manos al pueblo incrédulo". Sin embargo, Ibarra respetó en lo fundamental, aunque modificando un poco las posturas, las figuras de dos personajes: el hombre agachado que amarra los tobillos del santo y que en el graba-



Figura 15. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, de la serie de las batallas de Alejandro Magno, 1678, 71 x 156.6 cm.

do está en espejo (a la izquierda si se mira de frente el cuadro);⁴⁴ y el hombre que está arriba de éste, que en la pintura tiene la cabeza a la altura del vientre de Andrés, y que se corresponde con el que aparece sobre la cabeza del apóstol en el grabado, cuya expresión es casi idéntica.

Los siguientes ejemplos que daré se refieren todos a figuras que se encuentran dispuestas en varios de los grabados históricos de Alejandro Magno.⁴⁵ Para que el lector tenga clara la complejidad de las estampas francesas, ofrezco el ejemplo de una completa: *Alejandro y Poro*, grabado de Gerard Audran sobre la composición de Le Brun, realizado en 1678, y cuyas medidas son 71 x 156.6 cm (figura 15). Esta bella estampa representa la victoria de Alejandro sobre el rey indio Poro, que luchó con una valentía impresionante. Al terminar la batalla Alejandro preguntó a Poro cómo debía

tratarlo, y éste contestó que como a un rey, respuesta digna y con gran entereza que gustó a Alejandro. Por ella y su valentía le perdonó la vida, lo hizo su amigo y aliado, y le restituyó incluso más tierras de las que gobernaba con anterioridad.⁴⁶

Tres de las pinturas del apostolado se basan en figuras de este mismo grabado. La obra de Juan Gil Patricio identificada como *Martirio de San Matías*, reproduce, con variantes, tres personajes, incluido el principal. En el grabado se representa un oficial del ejército de Alejandro que está a punto de ultimarse a unos cautivos de guerra (figuras 16 y 17). El verdugo en la obra de Morlete no aparece en el grabado, y debió estar inspirado en otra fuente; sin embargo, uno de los prisioneros, que está agachado y recarga la cara en su brazo flexionado para no ver su futuro fatal, sufrió algunas transformaciones que lo convirtieron en santo.⁴⁷ El pintor novohispano

⁴⁴ Era muy común que los pintores “voltearan” las figuras de los grabados, ya sea para que estuvieran igual que en las pinturas, ya fuera por cuestiones compositivas.

⁴⁵ Por cuestiones de síntesis y claridad, no mostraré todas las figuras identificadas, sino ejemplos significativos de la forma de proceder de los pintores novohispanos.

⁴⁶ Louis Marchesano y Christian Michel, *Printing The Grand Manner. Charles Le Brun and Monumental Prints in The Age of Louis XIV*, Los Ángeles, The Getty Reserch Institute, 2010, p. 72.

⁴⁷ En el grabado, detrás del caballo, otro cautivo reproduce casi la misma postura que éste, como una reiteración visual. Seguramente Morlete vio ambas figuras para realizar la suya.



Figura 16. Juan Gil Patricio, *Martirio de San Matías*, detalle.

alzó un poco la cabeza dejando la cara a la vista, pues el apóstol no podía mostrar miedo, sino que su actitud debía ser valiente y resignada, que exhibiera la aceptación de su muerte como camino a la salvación. Morlete también suprimió el brazo izquierdo, con lo que separó al santo de los otros cautivos que no aparecen en el cuadro. El hombre a caballo que se ubica en el fondo de la pintura y blande una espada, así como el cautivo al que está por alcanzar ésta, son también figuras tomadas del grabado, que el pintor incluyó quizá para dar más dramatismo a la escena, pero sin una razón iconográfica clara.

Otra de las pinturas asociada al mismo artífice —de la cual no puedo asegurar su autoría—, se ba-

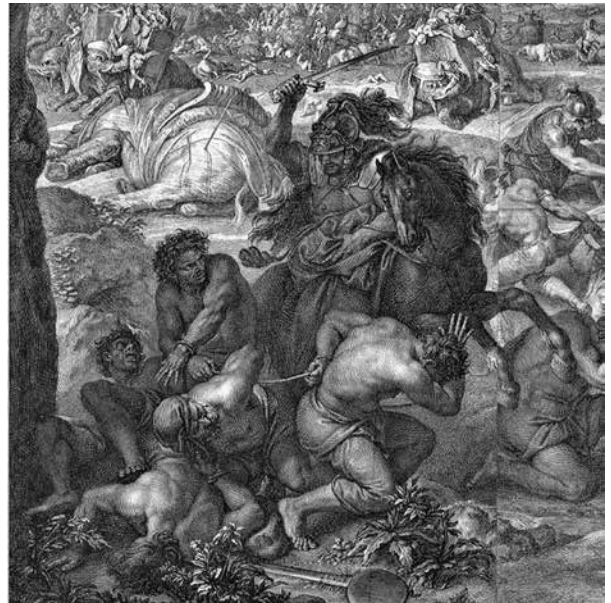


Figura 17. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, detalle.

sa en una figura muy próxima a este detalle de la estampa. Se trata de *Martirio de San Judas Tadeo*, en la que retomó al prisionero como fuente para representar al santo, en tanto que los verdugos de la izquierda y otros personajes no están relacionados con el grabado (figuras 18 y 19). Quizás aquel que toma por los cabellos al santo se inspire en dos distintas figuras del entorno: la cara y expresión del soldado que viste uniforme y casco, y que jala a otro cautivo de la cabeza, así como un oficial que aparece un poco atrás, cuyos brazos están en una posición parecida al victimario de la pintura, pero que despoja a un elefante muerto. El artista novohispano transformó también el escorzo del santo y el espacio al complicar la composición, ubicando al hombre del pico delante de la pierna más extendida del apóstol. Además, en la pintura asoma un ojo de la cara del santo (lo que no pasa en el cautivo), que lo hace consciente y partícipe de su situación, otorgando con ello el decoro debido a toda la escena. Ese ojo, acuoso y brillante, que mira al cielo decidido, parece adivinar la gloria que se abre para él.

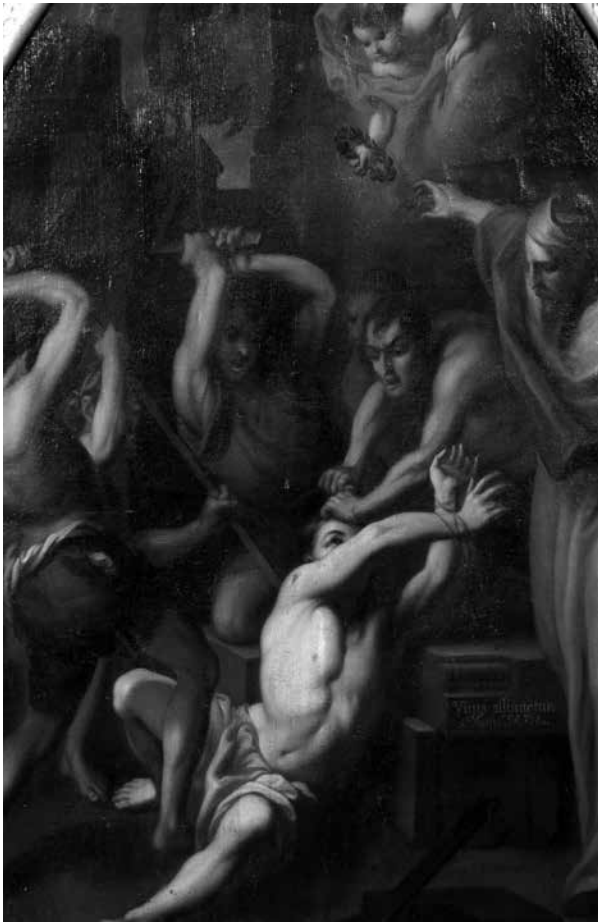


Figura 18. Anónimo, *Martirio de San Judas Tadeo*, detalle.

Por último, de este grabado se tomó otra figura, cambiando por completo el contexto en el que aparece. Se trata del verdugo en reposo del *Martirio de Santiago El Menor*, en la obra de Rudecindo Contreras, que está tomado de una estatua de un dios pagano, en el extremo del grabado de *Alejandro y Poro* (figuras 20 y 21). Contreras ha cambiado la postura del garrote, en la estampa sobre los hombros del varón que —en *contraposto*— descansa una de sus piernas mientras flexiona el brazo sobre su cadera. El artífice novohispano varió un poco el ángulo del brazo en jarra y quitó la barba del rostro, en tanto que reprodujo su vestimenta cercanamente.

José de Ibarra también resolvió una de sus figuras de verdugos al basarse en un general de Ale-



Figura 19. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, detalle.

jandro, en este caso en la *Batalla de Arbela*, estampa de 1674.⁴⁸ En la misma franja en que aparece Alejandro, pero más cercano al espectador, un soldado empuña una lanza que dirige hacia adelante, tiene un pie sobre los restos de un carro, por lo que está flexionada, como si fuera a subir la otra pierna. Ibarra reprodujo esta figura al representar a aquel que se adelanta para picar con la lanza a santo Tomás (figuras 22-23). Sólo la luz y el color serían aportaciones originales del pintor, excepto por la de cambiar el sentido del personaje para adaptarlo perfectamente al mensaje divino.

El último ejemplo que quiero dar es el de una figura que aparece en un grabado que no fue parte de la serie original de Alejandro Magno, pero se

⁴⁸ Miguel Cabrera tomó de este grabado la figura de un cautivo muerto bajo un caballo para realizar al *San Sebastián* recibiendo golpes en la escena del fondo del martirio de este mismo santo, en el templo de Santa Prisca y San Sebastián. De hecho, otras obras del pintor se inspiraron en estas estampas francesas.



Figura 20. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de Santiago El Menor*, detalle.



Figura 21. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Alejandro y Poro*, detalle.



Figura 22. José de Ibarra, *Martirio de Santo Tomás*, detalle.



Figura 23. Gerard Audran, después de Charles Le Brun, *Batalla de Arbela*, detalle, de la serie de las batallas de Alejandro Magno, 1674, 70.5 x 156.6 cm

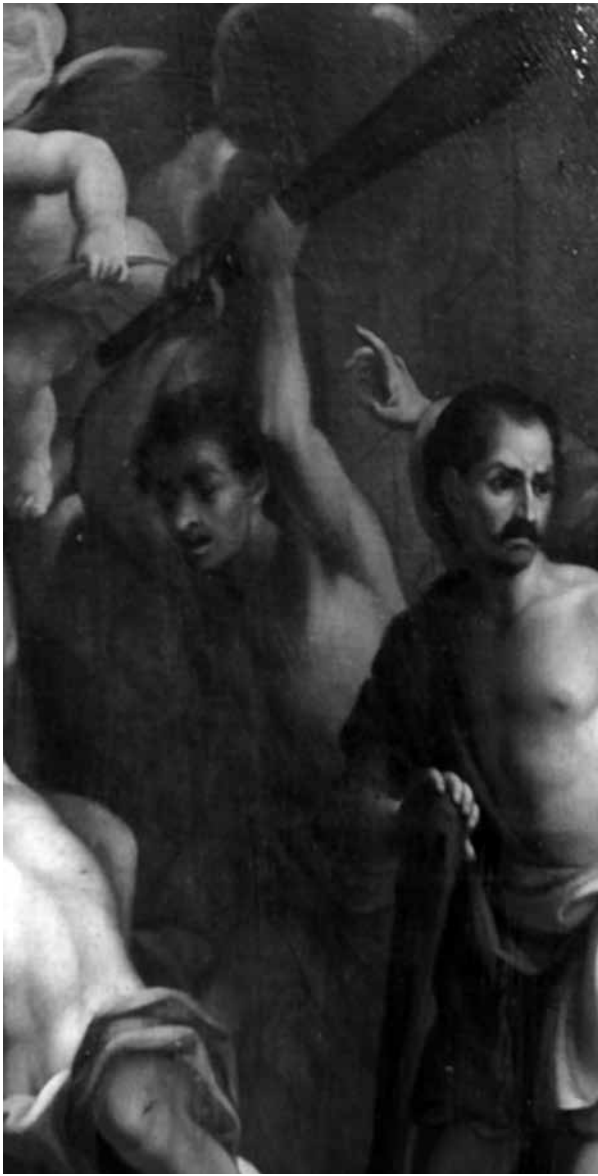


Figura 24. Miguel Rudecindo Contreras, *Martirio de Santiago El Menor*, detalle.

sumó a ella en el siglo XVIII.⁴⁹ Se trata de *Poro en batalla*, del taller de Bernard Picart, realizada en 1717. La fecha, bastante más tardía que la del res-

⁴⁹ Louis Marchesano y Christian Michel, *op. cit.*, p. 86. Los autores señalan que Le Brun no vio impresos todos los grabados, pues lo alcanzó primero la muerte. Los sobrinos de Jean Audran realizaron también una versión de este tema, pero la estampa de Picart fue la mejor realizada, por lo que se sumó al gabinete del rey que estaba en la suite con los otros cinco grabados.

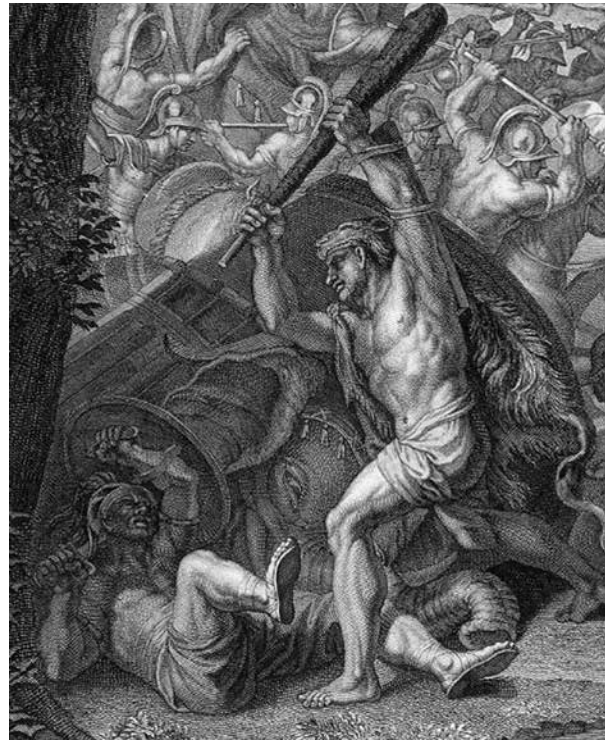


Figura 25. Taller de Bernard Picart, después de Charles Le Brun, *Poro en batalla*, detalle, 1717, 70.2 x 149.8 cm.

to de las estampas, podría indicar que éstas llegaron ya juntas al mercado novohispano, y ayudaría a situar tardíamente el consumo del conjunto. Rudecindo Contreras utilizó la figura de un hombre que está por golpear con un gran garrote a un enemigo caído (figuras 24 y 25). El victimario está casi desnudo, por lo que su musculatura es evidente y expresiva. Sin embargo, Contreras lo ha puesto en un segundo plano, pese a que es él quien lleva a cabo el terrible golpe que le volará los sesos a Santiago *El Menor*, según narra Ribadeneyra. Las modificaciones realizadas al personaje sirvieron para adecuar la figura al espacio disponible en el óvalo, pero su esencia se mantuvo.

La utilización de estos grabados por los pintores novohispanos, y su adaptación, sumamente efectiva, a los mensajes de martirio y salvación, plantean varias cuestiones interesantes, que podrían formularse mejor como preguntas y que se ligan

directamente con la cuestión de su patrocinio, al que me referiré someramente a continuación. Antes de ello me gustaría resaltar que el cambio de sentido de las fuentes grabadas (de exaltar la historia de un príncipe a enaltecer a los discípulos de Cristo), se hizo con total conciencia y de forma efectiva, y por lo tanto creo en el proceso creativo que dio origen al apostolado de la Santísima, más se puede entender a la luz de los intereses del grupo de pintores —la anatomía y la gestualidad— que a la mansedumbre y falta de originalidad que generalmente se asocian con la utilización de grabados en las composiciones pictóricas.⁵⁰ Después de todo, la influencia de Chales Le Brun estaba en pleno apogeo en Europa en la medianía del siglo XVIII, y la asunción de sus modelos y teorías era un signo de modernidad.

Mensajes y patronos: la salvación del alma

Al revisar los datos que se conocen de la historia del conjunto de templo de la Santísima y hospital de San Pedro al día de hoy, es imposible ubicar el ciclo pictórico de los martirios de los apóstoles de manera precisa, ni en un momento determinado ni en un espacio concreto.⁵¹ Ante estos vacíos hay que buscar respuestas en los pocos datos disponibles, así como en las propias obras.

⁵⁰ No hay que olvidar, por otro lado, que ahora se reconoce que toda la pintura de los siglos XVII y XVIII, incluso española, tomaba grabados como punto de partida. Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998.

⁵¹ Además del estudio de Montoya sobre la Iglesia, véase también Alicia Bazarte Martínez, “La iglesia de la Santísima Trinidad y la Cruz Redentorista Trinitaria (de Malta). Emblema de devoción, poder y arte”, en Alicia Mayer y Ernesto de la Torre Villar (eds.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, México, IHH-UNAM, 2004, pp. 313-334. Sobre la congregación de San Pedro, véase Asunción Lavrín, “La congregación de San Pedro. Una cofradía urbana del México colonial, 1604-1730”, *Historia Mexicana*, vol. XXIX, núm. 4 (116), abril-junio de 1980, pp. 562-601.

El conjunto del templo y el hospital tuvieron, como se mencionó, su origen en dos distintas corporaciones: la archicofradía de la Santísima Trinidad, que congregó a un gran número de cofradías gremiales (la primera cofradía se fundó en 1526), y la congregación de San Pedro Apóstol, de sacerdotes ilustres del clero secular (fundada en 1577). Se unieron en 1580 por medio de un acuerdo para compartir la capilla que tenía la archicofradía, y, entre ambas, de manera diferente y en distinta medida, ayudaron a que el templo y las oficinas de las congregaciones progresaran, pese a las dificultades que se suscitaron entre ellas, en algunos momentos a las catástrofes naturales, o a la falta de capital para construir e incluso arreglar los edificios. El hospital de San Pedro era manejado por la congregación dedicada a este santo, y se ocupaba de cuidar a los sacerdotes pobres, enfermos, ancianos y dementes. Su presidente, el abad, era generalmente un canónigo de la Catedral. El hospital se construyó en el siglo XVII y se tienen noticias de diferentes arreglos en esa y la siguiente centuria.⁵²

Ya que las pinturas del apostolado se presentan en un formato oval de tamaño mediano, adecuado para adornar paredes y no retablos, es menester pensar que no necesariamente tenían que estar en el templo. Pero más importante que su formato para tratar de determinar su origen, es la temática misma de las obras: el martirio de los apóstoles, los elegidos por Dios para difundir su palabra, que fueron martirizados y alcanzaron así la gloria. Tengo para mí, por lo tanto, que la serie responde mejor a los intereses de la congregación de San Pedro que a ningún otro grupo dentro del complejo de la Santísima.⁵³ Pedro, el príncipe de los

⁵² María Cristina Montoya, *op. cit.*, principalmente pp. 65 y ss.

⁵³ Alicia Bazarte y Clara García (*Los costos de la salvación, las cofradías de la ciudad de México. Siglos XVI al XIX*, México: CIDE/IPN/AGN, 2002, p. 100) señalan que la archicofradía de la Santísima agregó a la de San Homobono, y ésta a la del Santo Cristo de la Salud, que estaba dedicada a la asistencia médica

apóstoles, era el santo patrono de la cofradía, y quedaría incluido en el ciclo pictórico. Además fue el encargado por Jesús de edificar su Iglesia (Mateo 16: 13-19), y, con los demás discípulos, diseminar su palabra para la salvación del pueblo.

Los sacerdotes tenían la misma tarea que los apóstoles: predicar para la conversión y la vida en la fe, que llevarían a la salvación. Los presbíteros, en efecto, debían sufrir en el cumplimiento de su ministerio porque, a través de la ordenación, estaban investidos de la gracia divina que les permitía impartir los sacramentos, derecho que los obligaba a ser la imagen de Cristo en la Tierra. El sacerdote, por tanto, estaba dispuesto (por lo menos en teoría) a sufrir y aun a sacrificar su vida en testimonio de su fe y de su ministerio, como hicieron los apóstoles. Esta disposición al sacrificio los hacía objeto de caridad y estimación por parte de sus hermanos sacerdotes. Por lo tanto, los ministros podían ver reflejada su misión en las pinturas de los discípulos de Jesús. La temática del dolor corporal, además, resultaba totalmente adecuada a un hospital, pues destacaba que el sufrimiento terrenal conduciría al cielo. En el hospital los sacerdotes disfrutarían de la caridad y el consuelo de sus hermanos, sentimientos empáticos que produce el dramatismo de las pinturas, así como el consuelo de la salvación. La total disposición de los apóstoles de vivir el martirio como una misión divina, es decir, de aceptar el tormento del cuerpo, fue plasmada en cada una de las pinturas del ciclo del apostolado, que a la vez prometía la vida eterna. Dolor y salvación quedaban indisolublemente

de sus agremiados. A su vez ésta agregó a la de San Cosme y San Damián, de flebotomistas, cirujanos y boticarios. Las pinturas que refieren a los dolores corporales podrían relacionarse con los cirujanos, pero en ese caso no tendrían que haber sido figurados necesariamente por apóstoles, pues cualquier mártir cumpliría con la función de representar el dolor y la salvación, y de hecho otro tipo de personajes serían más incluyentes de los distintos sectores sociales que conformaban la cofradía.

unidos si se moría defendiendo la fe, en el ministerio, como hacían los sacerdotes al abrazar el camino de Dios.

La complejidad de las obras, tanto en la identificación de los personajes como en la inserción de textos en latín que remiten a versículos incompletos de varias partes de la Biblia, presuponen un espectador-lector versado en ella, capaz de completar estas alusiones y relacionarlas con la narrativa de los cuadros. Una vez más los sacerdotes serían los principales candidatos para descifrar su mensaje de forma completa.

El contratar a José de Ibarra y su taller para la realización de los cuadros demuestra un patrocinio también culto y refinado, pues a mediados del siglo XVIII era el pintor más afamado y prestigioso del momento,⁵⁴ como se expresa en varios documentos, algunos de ellos del propio cabildo catedralicio (cuyos miembros lo eran en su mayoría también de la cofradía de San Pedro).⁵⁵ De hecho Ibarra había trabajado desde fechas tempranas de su producción para algunos miembros de la congregación, pero quiero ejemplificar cómo había tejido relaciones con miembros de las congregaciones ligadas a la Santísima por medio del caso de un patrocinio particular. Se trata de una pintura procesional que ostenta a la Virgen de Guadalupe por un lado y a

⁵⁴ Entonces empezaban a destacar los artífices de la siguiente generación, como Miguel Cabrera, el propio Morlete, José Antonio Vallejo o José de Alzibar, pero al año de la muerte de Ibarra, en 1756, sin duda era todavía el artista más reconocido incluso por sus colegas, como lo atestigua la manera en que Miguel Cabrera se refiere a él en su *Maravilla Americana*, publicado apenas un mes antes de la muerte del maestro. Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México, Jus, 1977 [1756], p. 9; Paula Mues Orts, "El pintor novohispano...", *op. cit.*

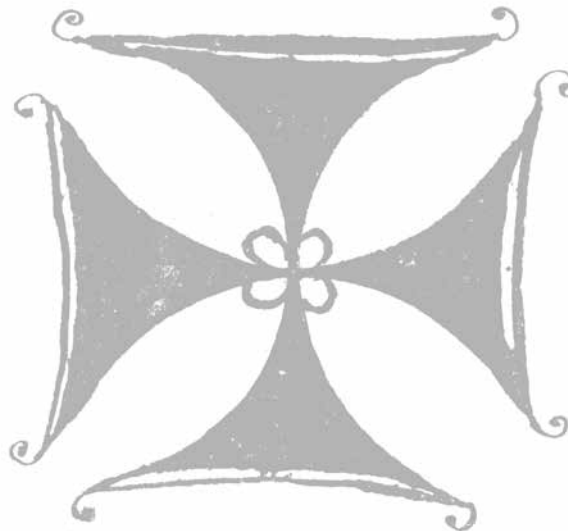
⁵⁵ Por ejemplo, en 1741, cuando el cabildo catedralicio contrató a Jerónimo de Balbás para la realización del altar mayor, se puso como condición que la pintura de la cúpula fuera "[...] de mano de Don Joseph Ybarra, por ser el mejor que tiene el Reyno". Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Fábrica material, caja 2, exp. 10, f. 7v.

Juan Diego por otro, conservada en la capilla de Las Reliquias de la Catedral Metropolitana, y que fue encargada en 1743 por el prebendado Juan José de Castro, quien había sido abad de la congregación de San Pedro, y en marzo de 1737, primicerio de la archicofradía de la Santísima Trinidad.⁵⁶

Además de la complejidad simbólica del ciclo pictórico que acerca el mensaje de la obra a espectadores cultos, en este caso se puede constatar también la complejidad artística en la elección de los modelos, sufrientes o maleantes, entre los grabados de Alejandro Magno. Pues si bien parece claro que las inscripciones latinas debieron ser propuestas, o por lo menos supervisadas, por algún sacerdote que las relacionara con los martirios, creo difícil pensar que un presbítero eligiera, como santos apóstoles, las figuras de unos cautivos paganos delineados en la Francia del siglo XVII.

Una última consideración me lleva a pensar que las obras debieron ser para el hospital y no para el templo: hacia 1754 se mandó demoler la iglesia, desde sus cimientos, y estuvo en construcción por lo menos hasta 1777.⁵⁷ Difícil sería que un ciclo pictórico se mandara a realizar en los momentos previos a su desmantelamiento, y, dadas las fechas de producción de Morlete y de la muerte de Ibarra, también que se hubieran pintado en otro momento para el templo.

De cualquier manera la serie de martirios que ha llegado hasta hoy en día, casi de manera milagrosa, encierra en sus pinceladas y trazos no sólo el mensaje sacerdotal del sacrificio y la salvación, sino que, vista a la luz de sus propios creadores, esboza también la forma de trabajo y creación en uno de los talleres más importantes de pintura novohispanos de la medianía del siglo XVIII.



⁵⁶ Juan José de Castro y Vera tomó posesión de una canonjía vacante de la Catedral en 1735, habiendo sido el racionero más antiguo de ese mismo cabildo. Juan Ignacio Castorena y Ursúa y Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, introd. por Francisco González de Cossío, México, SEP, 1949, vol. II, pp. 268-268, y vol. III, p. 18.

⁵⁷ Alicia Bazarte Martínez, "La iglesia de la Santísima Trinidad...", *op. cit.*, p. 329.