

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

LA PINTURA DEL MARTIRIO DE SAN LORENZO EN

NUEVA ESPAÑA

ELENA SORIANO MAYA

ASESORA: DRA. CLARA BARGELLINI CIONI



284428



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA PINTURA DEL MARTIRIO DE SAN LORENZO EN NUEVA ESPAÑA

INDICE

	No. de pág.
1. Agradecimientos	4
2. Introducción.....	5
3. La leyenda de San Lorenzo	
3.1. Fuentes Historiográficas	8
3.2. Antecedentes. La persecución de los católicos en el mundo antiguo	9
3.3. Leyenda	9
3.4. Patrocinios ..	10
4. Las fuentes de inspiración iconográfica	15
4.1. El Real Monasterio de El Escorial	15
4.2. Los grabados	18
5. Catálogo	
5.1. El Martirio de San Lorenzo en Nueva España	28
5.2. Obras catalogadas	
I Mural de Huaquechula. Anónimo	30
II Martirio de San Lorenzo. Andrés de Concha.....	34
III Martirio de San Lorenzo. Lámina. Anónima.....	51
IV Martirio de San Lorenzo. Luis Lagarto	54
V Martirio de San Lorenzo. Relieve. Anónimo.....	58
VI Martirio de San Lorenzo. José Juárez	63
VII Martirio de San Lorenzo. Hipólito de Rioja	82
VIII La Iglesia Militante y Triunfante. C. De Villalpando	86
IX Martirio de San Lorenzo. Juan Tinoco	90
X Martirio de San Lorenzo. C. De Villalpando	94
XI Martirio de San Lorenzo. Anónimo	98
XII San Lorenzo. Anónimo	102
XIII Martirio de San Lorenzo. Francisco Martínez	105
XIV San Hipólito Victorioso. Anónimo	110
XV Martirio de San Lorenzo. Juan Correa	115
XVI Martirio de San Lorenzo. Atribuido a Francisco Martínez ..	119
XVII Martirio de San Lorenzo. Anónimo. Casa de la Bola	122

XVIII San Lorenzo. Escultura. Anónima	125
6. Iconografía del <u>Martirio de San Lorenzo</u> en Nueva España	129
6.1. La Leyenda en las pinturas	131
7. San Lorenzo en la geografía mexicana	135
7.1. Lista de San Lorenzo en la geografía colonial	136
7.2. Lista de San Lorenzo en la geografía actual	141
8. Conclusiones	
8.1. El culto a San Lorenzo	151
8.2. El culto mexicano a San Lorenzo Mártir	152
8.3. El <u>Martirio de San Lorenzo</u> en el arte colonial mexicano	153
8.4. Iconografía del <u>Martirio de San Lorenzo</u>	154
8.5. El culto a San Lorenzo en el <i>modus vivendi</i> novohispano	156
8.6. San Lorenzo ante la historia mexicana	157
9. Bibliografía General	162
10. Lista de Ilustraciones	169

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a la Universidad Nacional Autónoma de México la oportunidad de realizarme profesionalmente en la Facultad de Filosofía y Letras. Ahí pude conocer invaluable personas como mi maestra la Doctora Clara Bargellini Cioni, cuya calidad moral y humana, han enriquecido tanto mi formación académica como mi espíritu. Gracias maestra por sus atinados consejos, paciencia, cariño e interés en mi tesis, pues sin su guía no hubiera podido llegar a realizarse.

Hago patente mi gratitud a mis demás maestros, compañeros, familiares y amigos que desinteresadamente me tendieron su mano cuando la necesité, así como a los museos, archivos, bibliotecas y personas cuya valiosa colaboración hizo posible este trabajo.

De forma especial quiero agradecer el apoyo incondicional de mis padres y esposo, que durante todos estos "años" no ha cesado ni un instante.

Por último, doy gracias infinitas a Dios porque me dió el motivo principal que me impulsó a seguir con esta tarea no tan fácil que empecé hace 5 años: mi hijo Angelito. En los momentos desesperados en los que pensaba renunciar, tan sólo el pensar en que algún día se sienta orgulloso de mí, es lo que me hacía recapacitar, tomar aire y continuar. Gracias bebé por ser tú, por existir y por estar junto a mí. Es por tí y es para tí.

ELENA
Mayo 1999

INTRODUCCION

Durante toda mi vida he sido educada bajo principios estrictamente sometidos a la religión católica. Primero en mi casa con mis padres, y más tarde en la escuela de religiosas "Luz del Tepeyac", donde ingresé a estudiar el jardín de niños a los 4 años de edad y salí hasta haber concluido la preparatoria a los 18. Ahí me enseñaron a creer y amar a Dios, a la Virgen y a todos los santos.

Cuando entré a la U.N.A.M., me di cuenta de que no todo lo que el hombre cree o dice tiene que ser real y verdadero. Fue muy difícil al principio, pero creo hasta hoy haber superado la etapa de confusión y desconfianza en la que me vi envuelta. Continué con mis estudios abriendo mi mente a todo lo nuevo y contradictorio de algunas materias. Sin embargo, guardaba para mi sola los cimientos sobre los que está fincada mi vida, tomándolos sólo como fuente de conocimiento y olvidándome por un momento de la religión que profesaba. Así llegué al 8vo. semestre de la carrera, cuando ya mis inclinaciones por el arte religioso mexicano estaban definidas, gracias a clases como la de Arte Colonial Mexicano impartida por el Maestro Rogelio Ruíz Gomar. Al momento de elegir un tema para trabajar formalmente en el Seminario de Historia General de Artes Plásticas, no me fue difícil escoger la pintura de un santo.

¿Porqué san Lorenzo En principio la elección fue resultado del mero gusto, pues yo ignoraba por completo la vida de este santo y al ver la majestuosidad del **Martirio de San Lorenzo** del pintor novohispano José Juárez, me decidí a elegirlo para mi investigación. Poco a poco fui entregándome al misterio que envuelven el color, las telas, las luces, las sombras y los personajes del cuadro de Juárez. Este misterio -como yo lo llamo- me pareció y me sigue pareciendo una mezcla de valores conjugados entre sí de tres épocas diferentes de la historia: la primera donde ocurrió el suplicio del diácono Lorenzo; después, los ojos con que el pintor interpretó la escena y la plasmó en el lienzo; y ahora al finalizar el siglo XX, la época en que yo la veo bajo una nueva perspectiva. Me encuentro con que continúan vigentes los valores de la primera y de la segunda época, con otras circunstancias que las hacen aparentar diferentes, por lo que al final, el mensaje del martirio está aquí y ahora como lo expondré a continuación.

He caído en la cuenta de lo importante que es para cualquier persona, el efecto que produce el ver pintada una escena de la vida de un hombre en el momento de sacrificar todo, absolutamente todo, por defender lo que él quiere, y lo que siente que es la verdad. El martirio de san Lorenzo es un ejemplo de valentía -por lealtad a Dios- ante el dolor perpetrado en su propio cuerpo. Así que al contemplarlo, recordaba los valores transmitidos por las monjas del colegio: la entrega total de uno mismo por su Dios, la serenidad y la paciencia que Dios da ante las malas tentaciones, y lo más curioso de todo: el sacrificio continuo ofrecido a Dios por alguna causa buena, justa. Debía ser lo más doloroso para cada quien para que Dios lo tomara más en cuenta. Aquí es donde comprendí el porqué me interesa

tanto el tema del martirio, del porqué me identifico con las sombras y luces que ofrecen los estilos de pintar de la época colonial. Viví en carne propia la educación moral de la religión cristiana a través de los cinco sentidos, siendo la vista el que más efecto y poder ejercía sobre mí, al ver el cuerpo de Cristo clavado en la cruz, al ver la bella figura de la Virgen con el niño plasmada en una estampita, y al ver también los martirios que han sufrido los hombres que como san Lorenzo, han profesado esta religión.

El objetivo principal de este trabajo es recopilar y estudiar la pintura del **Martirio de San Lorenzo** hecha en Nueva España. Para ello, tuve que empezar desde conocer a fondo la vida mítica que encierra el santo en sí mismo, tratando de apegarme a las fuentes más cercanas a él. Hice un seguimiento de la manera en que los doctos de la Iglesia católica propagaron la imagen de Lorenzo como mártir, héroe y santo desde el siglo III d.C.. También me pareció interesante saber cómo a través del tiempo hicieron de él un ejemplo para toda la comunidad cristiana, hasta llegar al momento del contacto europeo con el Nuevo Mundo, donde implantaron su devoción con éxito, al igual que hicieron con otros personajes de la vida religiosa. Posteriormente, hay que conocer el proceso de expansión del culto a san Lorenzo a través de la evangelización: bautizando personas, lugares y calles con su nombre, construyendo parroquias y conventos dedicados a él, escribiendo libros que lo alaban y por supuesto, mandando a hacer imágenes de su vida. De igual manera, es básico conocer la historia del monasterio de El Escorial porque es una edificación española importante dedicada a san Lorenzo, y porque el bagaje cultural y religioso que contiene tanto en su estructura como en su decoración, pasó por extensión a Nueva España. La importancia de esta construcción -para mi interés- radica en que existe una estrecha relación iconográfica entre las obras del **Martirio de San Lorenzo** que se hicieron para el altar mayor, con las mexicanas del mismo tema.

En el arte colonial mexicano trato de rescatar la trascendencia que tuvo la iconografía de san Lorenzo representada en tres grandes campos: arquitectura, escultura y pintura. Dentro de ésta, le dedico una atención especial a su martirio, por ser una escena muy cercana a los ojos de los espectadores a los que se tenía que transmitir el mensaje del sacrificio de un hombre, cuyo delito fue amar y defender su religión por sobre todas las cosas. Por esta razón, recopilé hasta donde hoy conozco, las obras del **Martirio de San Lorenzo** hechas en Nueva España. El análisis de ellas consiste en hacer una apreciación iconográfica, para entender su importancia artística, sociológica y religiosa.

Por último, planteo el cambio que ha sufrido el culto a san Lorenzo en México, ya que me parece importante aclarar cómo se fue perdiendo poco a poco el dominio religioso del mártir entre la sociedad, cómo se vive su devoción hoy en día -no sólo en el terreno artístico, sino también en otros aspectos de la cultura mexicana pues la Iglesia está tratando de reivindicar las enseñanzas de Lorenzo-, y compararla entre la época colonial y la época actual. También hice un listado de la geografía histórica de Nueva España con los nombres de los lugares llamados San Lorenzo, cotejándola con una lista semejante pero con datos contemporáneos.

Cada uno de estos aspectos, los trataré en un capítulo específico, tratando de darle un sentido útil para la historia del arte colonial mexicano y resaltar la importancia del tema de mi especial interés: la pintura del **Martirio de San Lorenzo** en Nueva España. Cabe Destacar que el título de este trabajo podría ser "Las representaciones del Martirio de San Lorenzo en Nueva España", ya que en el catálogo no sólo hablo de pintura, sino también de escultura. Esta anotación se la agradezco a la Doctora Marcela Corvera, pero lamentablemente no la pude hacer por razones ajenas a mi voluntad.

Las ilustraciones que aparecen dentro del texto son las láminas que ilustran el catálogo y los grabados. Las 16 pinturas y las 2 esculturas que forman el catálogo se identifican con números romanos del I al XVIII. En una carpeta aparte se encuentra el material de comparación y nuevamente los grabados, ya que todas estas figuras tienen la numeración arábica del 1 al 28.

LA LEYENDA DE SAN LORENZO

FUENTES HISTORIOGRAFICAS.

Como ocurre con la mayor parte de la hagiografía, las fuentes históricas para rescatar o reconstruir fidedignamente la vida y muerte de un santo son muy pocas. Como veremos en este capítulo, san Lorenzo es de los primeros mártires en la historia de la Iglesia católica, por lo que algún documento que avale todo lo que se dice de su nacimiento, corta juventud y martirio ha desaparecido o nunca existió. Los relatos más antiguos que se conocen están basados en dos elementos importantes que son: el hecho real, pues los hombres que vivieron la época de san Lorenzo transmitieron su historia por tradición oral; y la versión que cada persona tuvo del suceso, y que al transmitirlo, añadían la gran admiración que sintieron por él, no pudiendo dilucidar entre lo que "realmente sucedió" y "lo que se dijo que sucedió". Así con el paso del tiempo, la vida del santo se convirtió en leyenda.

Para recrear la historia de san Lorenzo, me basé en fuentes antiguas y modernas. Las primeras son algunos textos que quizá se conocieron en Nueva España y que ayudaron al clero a difundir el culto al mártir. Estos libros son: La Leyenda Dorada escrita en 1264 (1), El Sermonario de la lengua mexicana que data de 1537 (2), el Flos Sanctorum de la vida de los santos de 1623 (3), el Despertador Christiano Santoral fechado en 1725 (4) y El pintor christiano y erudito... de 1782. (5) Estas historias están basadas en fuentes que datan de los siglos IV y V y son relatos, himnos y referencias que hicieron algunos Padres de la Iglesia sobre san Lorenzo. El primero en hacerlo fue San Ambrosio en De Officiis, después Aurelio Prudencio en Peristephanon, San Beda en su Martirologio, San Agustín en sus sermones, San Máximo en sus homilias, San Pedro Crisólogo, San León Magno, San Gregorio Papa, San Gregorio Turonense, San Cipriano y San Dámaso. Además también describen la leyenda del santo escritos como el Martirologio Romano, el Missale Gothicum, el Oratjionale Visigodo, el Depositio Martyrum, etc. A pesar de estas fuentes, los datos biográficos de san Lorenzo son poco precisos. Aún en nuestros días los autores dan una biografía muy escueta del santo -a excepción de Luis Ortíz Muñoz- y sus relatos siguen sustentados en las historias antiguas ya mencionadas, advirtiendo que proceden de la tradición oral. (6)

En general, casi todos los textos coinciden en sus narraciones; algunos varían en ciertos datos como lo iré indicando, pero tratando de ver la historia lo más objetivamente posible, dejando fuera los diálogos, anécdotas y comentarios enaltecidos de la figura del mártir, hice una recopilación de ellos para la leyenda de san Lorenzo, citando sólo los que enriquecieron la información.

ANTECEDENTES

Fue en Roma, centro del mundo antiguo, con el reinado de Valeriano que comenzaba en el año 253 d.C., un periodo de tolerancia religiosa para la Iglesia Católica. (7) En este ambiente de relativa paz, los mismos cristianos ocupaban cargos importantes en el Imperio. (8) Sin embargo, subyacía la desconfianza e interés por parte del Estado hacia la Iglesia, pues sabía y exageraba la existencia de objetos valiosos en su poder, de los fondos que poseían para la beneficencia pública y codiciaban todo esto para sí. Para atacarla, urdían entre los rumores populares, ciertas historias de orgías que gozaba la corte eclesiástica por las noches, en las cuales, bebían sangre humana en vasos de oro labrados a cincel "...en cenas como la mitología de Tiestes; y que las salas de estos festines iluminábanse con antorchas de cera oliente a miel y a flora rupestre, fijas en aureos candelabros." (9)

El consejero de Valeriano, llamado Macrino (10), influyó al Emperador para que promulgara un edicto en el año 257, con el fin de iniciar una persecución en contra de obispos, presbíteros y diáconos. En él se les exigía ofrecer culto a los dioses romanos so pena de destierro. (11) En 258 el Estado consideró no suficiente el primer edicto, por lo que dispuso un segundo: "Los que desobedecieran las órdenes del edicto anterior habían de ser inmediatamente ejecutados. Los nobles serían despojados de sus títulos, y si perseveraban en la fé, condenados a muerte. Las matronas sufrirían la pérdida de todos sus bienes y además el exilio." (12) De esta forma se generalizó la persecución con todo rigor. En consecuencia hubo mártires ilustres que hasta el fin de sus vidas le fueron fieles al Nuevo Testamento, por lo que la Iglesia los canonizó como santos. Así sucedió con san Lorenzo, quien gozó de inmediata glorificación pues se le consideró un mártir sui generis, como lo señala Santiago de la Vorágine: "Téngase en cuenta que después de san Estéban, el más importante de los mártires es san Lorenzo.(...) La importancia de su martirio se debe a que en él concurrieron (...) circunstancias que no se dieron, al menos todas juntas, en el resto de los mártires." (13)

LEYENDA

Diversos autores señalan que Lorenzo nació en un pequeño lugar llamado Loreto, muy cerca de la ciudad de Huesca, en el reino de Aragón, España. (14) Ortiz Muñoz hace una estimación aproximada de la fecha de su nacimiento: "Podemos, pues, imaginar que san Lorenzo tendría alrededor de 20 años en el momento de su martirio, y ello puede situar la fecha de su nacimiento entre el 235 y 240 después de Cristo." (15)

Sus padres Orencio y Paciencia fueron santos también al igual que su hermano Orencio que fue Obispo de Auch, Francia, y su primo Vicente. (16) De su niñez y

su viaje a Roma no se sabe nada con certeza. La mayoría de las fuentes sólo dicen que llegó a Roma y se convirtió en el fiel y más querido diácono del Papa Sixto II. Ortiz Muñoz es quien dice que salió de Huesca en compañía de San Sixto antes de ser Papa; ingresó al clero y fue ordenado diácono hacia el año 257. (17)

Otra laguna en la vida de san Lorenzo es que unas veces se le reconoce como diácono y otras como arcediano. (18) La diferencia entre uno y otro cargo está en que la misión del diácono era cuidar los libros sagrados y socorrer a los pobres, y la tarea del arcediano era "...administrar las rentas de la Iglesia, sustituir al Obispo en el ministerio de la palabra, asistirle en el altar, anunciar al pueblo los ayunos y días festivos, vigilar la conducta de los diáconos y clérigos menores, proveer a las necesidades de los pobres, de las viudas y de las doncellas." (19) Además tenían que administrar los vastos cementerios que poseía la Iglesia y de cuidar la caja donde se custodiaban las cotizaciones de sus miembros. (20) Quizá Lorenzo era diácono y como dice la leyenda, el Papa le confió tareas de arcediano. Lo cierto es que Lorenzo estaba encargado de predicar la palabra de Cristo, además de administrar los bienes de la Iglesia y repartir limosna, fé y esperanza a los pobres. (21)

A partir de esta parte de la historia, todos los relatos coinciden entre sí, a pesar de que algunos agregan pasajes sin más fundamento que el de la tradición oral, encargados de enaltecer la figura del mártir; razón por la que no los consideré. También porque no aparecen en las obras mexicanas que hasta ahora he recopilado. Entre estos pasajes están los diálogos sostenidos entre el santo y el Papa; los momentos en que Lorenzo hacía milagros con enfermos; las cálidas muestras de cariño y bienvenida cuando visitaba las catacumbas; etc. Es por eso que en algunos casos, me permití omitir la referencia de la historia, habiendo ya advertido las fuentes que utilicé para presentarla.

El Papa Sixto II dió a Lorenzo los bienes terrenales que poseía como vasos de oro, custodias y el dinero de la caja para que los escondiera del Estado, atemorizado por las amenazas de los edictos. Días después, el Papa fue aprehendido y llevado ante el Emperador Valeriano. Fiel a su maestro, Lorenzo no le quiso dejar solo y lo acompañó hasta el calabozo dándole consuelo, además de profetizarle que sus propios tormentos serían más rigurosos aún. El Pontífice le mandó repartir los tesoros que le había dado a guardar, a todos los pobres que encontrara en su camino, Lorenzo le obedeció y salió en busca de los miserables cristianos que se hallaban escondidos.

Entre las visitas a pobres cristianos que hizo Lorenzo en su misión, el Flos Sanctorum destaca: la casa de la viuda Ciriaca, la casa de Narciso y la cueva de Nepociano y Justino en donde estaban encerrados 73 cristianos. (22)

Al día siguiente, poco antes de que degollaran al Papa, el diácono habló con él y le dijo que ya había cumplido con el cometido de repartir los tesoros escondidos. La palabra "tesoros", llamó la atención de los ministros de justicia y lo hicieron aprehender de inmediato por el soldado Hipólito, quien era el jefe del ejército romano. En la cárcel, Lorenzo fue visitado por enfermos para que los sanara y convirtió al cristianismo a muchos paganos. Al mismo tiempo, el diácono se enfrentaba a los interrogatorios de Valeriano, quien con poca paciencia le dió un ultimatum: tenía tres días para recolectar los tesoros bajo la vigilancia extrema de

Hipólito. El poco tiempo que convivió Lorenzo con este soldado, fue suficiente para convencerlo de cuál era la verdadera religión y lo bautizó junto con toda su familia. (23) El santo juntó a ciegos, cojos, mancos y pobres presentándolos al Emperador como los tesoros de la Iglesia y de Dios; éste lleno de ira por la burla recibida, lo mandó castigar terriblemente: lo azotaron con varas, lo colgaron en el aire, le quemaron los costados de su cuerpo con hierro candente, lo azotaron con plomadas para que se molieran sus carnes, etc.. A pesar de estos martirios, Lorenzo oraba pidiendo a Dios por su alma y por la del mismo Valeriano.

Cuenta la leyenda que Dios mandó un ángel para dar alivio y consuelo al santo, le limpiara la sangre de las llagas y el sudor de la frente. Un soldado llamado Román o Romano, vió al ángel y la luz que emanaba del cielo, así que estupefacto, pidió ser bautizado. (24) Otra versión de ésto es que iluminado por una luz angelical, Román al ver el sufrimiento de Lorenzo, llevó agua y lavó las heridas del mártir, e imploró ser bautizado. (25)

Lorenzo fue llevado ante el juez del tribunal y el Emperador mandó esa noche que lo atormentaran en una cama de hierro como parrilla. Los verdugos obedecieron prendiendo fuego manso, desnudaron al santo y lo recostaron para quemarlo poco a poco. Ribadeneyra describe la inquietud de los ángeles al mirar desde el cielo el martirio. (26) Valeriano disfrutaba la escena mientras Lorenzo oraba, hasta que murió. Todas las fuentes coinciden en que el deceso ocurrió el día 10 de agosto del año 258 d.C. "No puede precisarse con rigor las circunstancias de hora y lugar del triunfo definitivo de nuestro santo. La tradición lo sitúa de noche (...). Las actas bolandianas, sin embargo, relatan con abundancia de pormenores las escenas ocurridas en el palacio de Salustio, -supuesto lugar del martirio-, la calurosa noche estival, la presencia del propio Valeriano y el diálogo entre Lorenzo y el César." (27)

Al día siguiente, acudieron Justino Presbítero y otros cristianos a reclamar el cuerpo de Lorenzo para velarlo por tres días, y después enterrarlo en un terreno de la viuda Ciriaca en Agro Verano, sobre la Vía Tiburtina. Los biógrafos del santo piensan que Hipólito fue quien recogió el cuerpo, razón por la que fue arrestado acusado de alta traición, se sometió a un juicio del cual resultó culpable y fue condenado al martirio el 13 de agosto del mismo año. (28)

PATROCINIOS DE SAN LORENZO:

San Lorenzo es el patrón de los quemados, archiveros, diáconos, bibliotecarios, bibliófilos, libreros, panaderos, cocineros y sopladores de vidrio. Además es protector de pobres y salvador de las almas del purgatorio. (29) Fig. 1

NOTAS

1. Santiago de la Vorágine, "San Lorenzo", en La Leyenda Dorada, Trad., Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1982, Vol. 1, pág. 461 - 472.
2. Fray Juan de la Anunciación, Sermonario de la lengua mexicana donde se contiene (por orden del missal nuevo romano), dos sermones en todas las dominicas y festividades principales de todo el año; y otro en las fiestas de los santos, con sus vidas, y comunes con un catecismo en lengua mexicana y española con el calendario, México, Antonio Ricardo, 1557.
3. Pedro de Ribadeneyra, Flos Sanctorum de las vidas de santos, Madrid, L. Sánchez, 1624, 988pp.
4. José de Barcia y Zambrana, Despertador Christiano santoral, de varios sermones de santos, de aniversarios de ánimas y honras, en orden a excitar en los fieles devoción de los santos, y la imitación de sus virtudes..., Madrid, Blas de Villa Nueva, 1725, 444pp.
5. Juan Interián de Ayala, El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores cometidos frecuentemente al pintar, y esculpir las imágenes sagradas, Madrid, Joachin Ibarra, 1782, Vol. II, p{ag. 335-339.
6. Consulté varios libros que abordan la leyenda de san Lorenzo, pero los textos que me sirvieron como fuente historiográfica son los siguientes:
 - Bernardino Llorca, Historia de la Iglesia Católica, en sus cuatro grandes edades: antigua, media, nueva, moderna, Madrid, Ed. Católica, 1890. Facsimilar de Católica, Madrid, 1950, Vol. I.
 - Héctor H. Schenone, Iconografía del Arte Colonial, México, Fundación Tarea, 1992, Vol. II.
 - Lamberto Echeverría, et al., Año Cristiano, Madrid, Católica, 1959, Tomo III.
 - Luis Ortiz Muñoz, "Exaltación de San Lorenzo", en El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. 1563-1963, Madrid, Patrimonio Cultural, 1963, Vol. II.

-Teresa Demeneguí, Cien años en San Hipólito, 1892-1992, México, Demeneguí, 1992, 48pp.

-Wilhelm Neuss, La Iglesia en la Edad Media, Madrid, Rialp, 1961, Tomo III.

-Alban Butler, Vida de los santos de Butler, Edición completa en cuatro volúmenes. Traducida y adaptada al español por Wilfredo Thurston S.J. y Donald Attwater, México, Pub. por C.I. John W. Clute, S.A., 1969, Vol. III, pág. 298-300

7. Existe gran controversia histórica en torno a las fechas en que se dio ese período de tolerancia; así en tanto que unos autores consideran que el Emperador romano en tiempo de la persecución en que se ejecutó a san Lorenzo fue Valeriano, otros aseguran que fue en tiempos de Decio. Este aspecto lo analizan profundamente Santiago de la Vorágine y Luis Ortíz Muñoz en sus respectivos libros, demostrando que Valeriano, fue el Emperador de Roma de los años 253 a 260 d. C.

8. Luis Ortíz Muñoz, "Exaltación de San Lorenzo", op.cit., pág. 45.
Bernardino Llorca, Historia de la Iglesia Católica, op.cit., pág. 305.

9. Lamberto Echeverría, Año Cristiano, op.cit., pág. 365.

10. Luis Ortíz Muñoz, op.cit., pág. 46. Es el único que da el nombre del autor intelectual del primer edicto.

11. Lamberto Echeverría, op.cit., pág. 362.
Bernardino Llorca, op.cit., pág. 305.
Luis Ortíz Muñoz, op.cit., pág. 46.

12. Luis Ortíz Muñoz, Ibid., pág. 46, habla del contenido real de este segundo edicto gracias a las cartas de San Cipriano y cita como fuente a Daniel Ruíz Bueno, Actas de los Mártires, Madrid, B.A.C., pág. 719, Carta LXXX de San Cipriano.

13. Santiago de la Vorágine, op.cit., pág. 468-469.

14. Es importante resaltar que han sido varias las ciudades que disputaban el verdadero origen del santo, por lo que algunas fuentes sólo mencionan que era español. Sin embargo, Loret en Huesca es considerado actualmente el lugar más probable de su nacimiento.

15. Luis Ortíz Muñoz, op.cit., pág. 37.

16. Héctor H. Schenone, op.cit., pág. 548.

Luis Ortiz Muñoz, op.cit., pág. 35.
Ribadeneyra, op.cit., pág. 580.

17. Luis Ortiz Muñoz, op.cit., pág. 39-42
18. El Flos Sanctorum y Luis Ortiz, advierten que Prudencio, San Agustín y otros Padres lo presentan con el título de arcediano. Los demás textos lo reconocen como diácono.
19. Luis Ortiz Muñoz, op.cit., pág. 42.
20. Héctor H. Schenone, op.cit., pág. 548.
Lamberto Echeverría, op.cit., pág. 363.
21. Todas las fuentes coinciden en este dato.
22. Ribadeneyra, op.cit., pág. 583.
23. Ibid., pág. 580.
Santiago de la Vorágine, op.cit., pág. 464.
24. Ibid., pág. 465.
Ribadeneyra, op.cit., pág. 583.
25. Luis Ortiz Muñoz, op.cit., pág. 52.
26. Ribadeneyra, op.cit., pág. 585.
27. Luis Ortiz Muñoz, op.cit., pág. 52-54
28. Todas las fuentes coinciden en estos datos.
29. Héctor H. Schenone, "Los santos", en Iconografía del arte colonial, México, Fundación Tarea, Vol. II, 1992, pág. 548.

LAS FUENTES PLASTICAS DE INSPIRACION ICONOGRAFICA

Para empezar a hablar de la pintura del *Martirio de San Lorenzo* en Nueva España, me resulta importante señalar los antecedentes iconográficos procedentes en su mayoría de España. Uno de ellos es sin duda el Real Monasterio de El Escorial pues la iconografía de las cuatro versiones del *Martirio de San Lorenzo* hechas para el retablo mayor de su capilla principal, está presente en la producción artística de este tema en México. Así que me resulta indispensable conocer la historia de esta basílica y específicamente la de su altar mayor. Es evidente la estrecha relación que existe en la composición, vestuario y postura de los personajes, espacio escénico, color, ambientación y demás detalles de las obras del Escorial y las mexicanas. Como veremos, dichas analogías se pudieron establecer gracias a los grabados que circularon en el Nuevo Mundo, ya que trasplantaron a las obras mexicanas los valores estéticos que exigió Felipe II a sus pintores.

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

El verdadero motivo por el que se construyó el “Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial”, no se sabe con certeza. La historia más conocida es la de que el triunfo del ejército imperial español del 10 de agosto en la batalla de San Quintín en 1557, coincidió con la fiesta de San Lorenzo, razón por la que Felipe II, que ya había hecho voto al santo si su ejército ganaba al francés, mandó construir el monasterio (1). El Escorial es una construcción de la que emana toda la ideología de Felipe II en cuanto a cultura, política y religión se refiere. Ésta última se refleja en el fenómeno de exaltación del martirio de san Lorenzo a través de la vanguardia artística del siglo XVI, -no sólo en España, sino también en América- la cual, no sería posible sin la devoción que Felipe le tenía al mártir. Así se puede decir que el Escorial representa simbólicamente el culto real al diácono. Es un reflejo tangible de los valores conjugados entre la santidad de Lorenzo, y los valores monárquicos que caracterizaron el reinado de Felipe II.

Cada parte del monasterio empezando desde la construcción en forma de la parrilla del martirio (Fig. 7^a), hasta los altares, columnas, esculturas, pinturas y demás detalles, están destinados a rendirle culto a san Lorenzo y a demostrar la magnificencia del rey. Principalmente, el retablo mayor (Fig. 8) forzosamente reflejaría su personalidad caprichosa: majestuosidad, soberbia, excelencia, innovación y riqueza. “El retablo era el foco espiritual de la fundación real y, de una forma deslumbrante, llegó también a convertirse en el foco de los deseos y necesidades del regio cliente, como si fuera una enorme pantalla donde las imágenes eran proyectadas, juzgadas, y luego rechazadas o corregidas según su conveniencia.” (2) En la elaboración del retablo mayor, participaron numerosos artistas de prestigio-

principalmente italianos pues se les consideraba mejores que los españoles-, entre pintores, escultores y arquitectos.

El 10 de junio de 1579, Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane fueron contratados para hacer el marco arquitectónico y la escultura del retablo mayor. La traza se le atribuye a Juan de Herrera. El retablo llena la pared de la capilla mayor. Tiene forma de frontispicio clásico. Está elevado sobre un zócalo en el que descansa el tabernáculo, y adelante se encuentra el altar. Está articulado por columnas adosadas que ascienden en el orden dórico, jónico, corintio y compuesto. El retablo está dividido en encasamientos con escenas de las Sagradas Escrituras y de las vidas de santos. Cada uno de los tres cuerpos que lo forman, tiene nichos a los lados, con diversas esculturas policromadas que enmarcan las pinturas. El segundo cuerpo lo forma el centro del retablo. Es el lugar destinado para glorificar a san Lorenzo, pues ahí se alberga la pintura de su martirio. Esta obra es la que más importaba al Rey, así que se esforzó para que fuera la de mayor calidad tanto en el terreno artístico como en su valor espiritual. En total se hicieron cuatro versiones del **Martirio de San Lorenzo**: la de Tiziano, Cambiaso, Zuccaro y Tibaldi.

En 1564 Felipe encomendó la obra al artista de su preferencia: Tiziano (Fig. 9), aunque el contrato para la construcción del retablo fue 15 años después, en 1579. Aunque Tiziano ya había trabajado este tema en 1548-1559 para la tumba de Lorenzo Massolo en Venecia (Fig. 6), la nueva interpretación incluye nuevos cambios como: no está el edificio del fondo, sólo se ve el arco de una construcción; se ven dos ángeles en el cielo y todos los personajes de la escena están más cerca del espectador. La pintura fue del total agrado del Rey; sin embargo, no se colocó en el lugar de honor porque no correspondían las dimensiones del cuadro con las de todo el conjunto, y por la poca iluminación, no se apreciaba bien la escena. Tiziano había muerto en 1576 y se comenzó la búsqueda del autor de un nuevo **Martirio de San Lorenzo**.

Siendo una exigencia del Rey que todas las pinturas armonizaran con la arquitectura y escultura del retablo, intervinieron varios artistas que trabajaron en un estilo tizianesco como Navarrete, quien murió en 1579, dejando sólo realizadas la Adoración de los pastores, la Flagelación y la Asunción. Ante este problema, Felipe decidió entonces que las ocho pinturas fueran de un mismo artista.

Antes de seguir con la historia de la escena del **Martirio de San Lorenzo** del altar mayor del Escorial, cabe mencionar que Rosemarie Mulcahy (2ª) analiza cuidadosamente la iconografía de cada versión que se hizo del martirio, llegando a la conclusión de que Felipe II era quien dictaba la forma de representar el tema, apegándose a la leyenda de san Lorenzo y resaltando o quitando ciertos detalles según su conveniencia. Al parecer, las exigencias del Rey eran: seguir la línea estilística que Tiziano dejó en su versión de 1564-1567 (Fig. 9), hacer la escena más visible dentro de la oscuridad que la envolvía disminuyendo la cantidad de personajes, resaltar la crueldad del verdugo que pincha al santo, resaltar la figura del tirano que observa la escena, un fuego más vivo y mordaz, un gran ángel con la corona del martirio y un ídolo apenas perfilado sobre un pedestal en el fondo.

Así se explica que la 2a. versión del martirio hecha por Luca Cambiaso en 1581 (Fig. 10) tampoco fuera del agrado del Rey y lo mandara quitar junto con los cuadros del Veronés y Tintoretto que lo acompañaban porque no satisfacían sus deseos. Después llamó a Federico Zuccaro en 1585, para que realizara todas las pinturas del altar. Sin embargo, la Natividad, la Adoración de los Reyes y el ***Martirio de San Lorenzo*** fueron rechazadas y sustituidas por Tibaldi. El cuadro del ***Martirio de San Lorenzo*** de Zuccaro fue llevado a una capilla para los trabajadores del pueblo y de ahí se perdió, por lo que no se sabe con certeza cómo era la escena. Sólo se conserva la fotografía de un boceto (Fig. 12) que puede ser la interpretación de la pintura tal como fue. También se presume que esta escena es la que se ve en un grabado del altar (Fig. 11) que hizo Pierre Perret en 1583-1589 pues la composición es la misma que la del dibujo (3). Sin embargo, Rosemary hace notar que dicha representación tiene más parecido con la pintura de Tibaldi hecha en 1592 que con la del mismo Zuccaro, y llega a la conclusión de que la escena del ***Martirio de San Lorenzo*** del grabado de Perret sí es la de Zuccaro pero corregida por orden del Rey para que sirviera de inspiración a la versión de Tibaldi.

Pellegrino Tibaldi hizo la 4a. y última interpretación del tema (Fig. 13) en 1592, exaltando todos los elementos iconográficos que Felipe pedía, con un estilo manierista enmarcado por el claroscuro. El ***Martirio de San Lorenzo*** de este artista es una escena dramática, cuyo objetivo principal es mostrar el martirio del diácono exaltando el dolor perpetrado en su hombro y muslo, aludiendo a las reliquias que de él Felipe poseía.

Es importante decir que en 1580, Alonso Sánchez Coello también hizo su versión del tema para el Escorial en su obra San Estéban y San Lorenzo. (Fig. 14) Se trata de una escena incluida en la parte inferior de la dalmática de san Lorenzo, el cual está de pie a lado de san Estéban. Su iconografía es similar a las versiones del ***Martirio de San Lorenzo*** hechas para el retablo. Por ejemplo: las posturas del santo y de los verdugos que lo rodean son semejantes, así también el Emperador en su trono presenciando la escena; es decir, está presente la insistencia de Felipe por mostrar la brutalidad del martirio del diácono. Sin embargo, al tratar de detallar la escena, se nota que Sánchez Coello hizo una interpretación diferente y quizá utilizó una fuente de inspiración diferente.

A pesar de las diferencias que existen entre las cuatro versiones del martirio hechas para el Escorial, es indudable que la maestría y originalidad del estilo de Tiziano, influyó el gusto del Rey y el trabajo de los artistas que le siguieron. Los elementos que se repiten en las obras de Cambiaso, Zuccaro y Tibaldi son: la composición, que pone en movimiento toda la escena a través de la diagonal que marca la parrilla y el cuerpo del santo retorcido, los ángeles que bajan del cielo con la palma del martirio, las posturas y vestuario de personajes como san Lorenzo, los soldados a caballo, el que trae la bandera roja, el hombre que carga leña, el que empuja al santo con una horquilla y el que atiza el fuego. Además, está la presentación de un espacio escénico innovador en el ambiente tenebrista logrado por el fondo oscuro.

Cabe mencionar que a lo largo de la investigación iconográfica, además de las representaciones del **Martirio de San Lorenzo** hechas para El Escorial, hay otras pinturas europeas del mismo tema como por ejemplo: un fresco de Agnolo Bronzino (Fig. 5) ubicado en la Iglesia de San Lorenzo, en Florencia, Italia. Fue terminado en 1569 para los Medici. (4) Un óleo de Tiziano (Fig. 6) realizado entre 1548 y 1559 para la tumba de Lorenzo Massolo, en Venecia, (5) y un lienzo de Rubens (Fig. 7) fechado en 1612-1615. (6) También encontré varios grabados del tema, pero son seis los que considero que son el antecedente directo del **Martirio e San Lorenzo** novohispano por su parecido.

LOS GRABADOS

1.- Grabado de **Marcantonio Raimondi**, 1525-1526. (Fig. 17) Es una escena donde un edificio romano de tres pisos, marca los planos de profundidad. El tema del martirio queda en el primero y se ve a san Lorenzo semirecostado en la parrilla, con una pierna encogida y la otra estirada y hacia afuera. Gran cantidad de verdugos atizan el fuego y vigilan que todo salga bien. En la parte media está sentado el Emperador rodeado de gente y más arriba hay muchos personajes que no se logran distinguir y que observan la escena.

Es un grabado basado en un dibujo que hizo Baccio Bandinelli (Fig. 22) por orden del Papa Clemente VII, para la capilla mayor de San Lorenzo en Florencia, Italia. (7)



FIG. 17

2.- Grabado de **Cornelis Cort**. (Fig. 16) Está fechado en 1571. Proviene de las dos pinturas de Tiziano sobre el **Martirio de San Lorenzo**. Una hecha en 1548-1559, en Venecia (Fig. 6) y la otra en 1564-1567 para El Escorial. (Fig. 9) Cort hizo una síntesis de ambas obras que permitió difundir los rasgos innovadores del tema. Conserva la composición horizontal que divide el cielo y la tierra. El cielo tiene nubes violentas que se abren para que dos angelillos salgan a ver la escena, uno de ellos trae la palma del martirio. A la izquierda se encuentra una diosa pagana con la Victoria en la mano. En la tierra está la parrilla dispuesta diagonalmente. El santo sobre ella tiene una pierna fuera y la otra en escorzo, el rostro y el brazo derecho están dirigidos al cielo con gran fuerza, mientras que un hombre lo jala hacia sí mismo y parece decirle algo al que trae leña bajo el brazo; otro personaje le encaja un trinché en las costillas. Un esbirro está agachado atizando el fuego y nos muestra su musculosa espalda desnuda. Del lado derecho hay una serie de soldados que hablan entre sí, destacando el que monta caballo y trae una bandera. También presencian el martirio un niño, un anciano y un hombre con casco que porta un báculo. (8)

Al parecer este grabado fue el más conocido por los artistas mexicanos, ya que es el que más aparece inmerso tanto en pintura como en escultura. Quizá esto se debe a que es una de las escenas preferidas de Felipe II y gozaba de gran fama.

3.- Grabado de **Gerónimo Wierex**. Siglo XVI – XVII. (Fig. 18) Presenta a san Lorenzo con un cuerpo muy joven y tieso postrado en la parrilla. Observan la escena un soldado que monta caballo y trae un báculo en la mano y otro que está a su lado, además de los tres esbirros que animan el fuego. Hay una ciudad al fondo, cuyo cielo es interrumpido por dos ángeles que traen la corona de flores. (9)



FIG. 16



S. LAURENTIVS MARTYR.

Ignis me exaransisti, et non est inuenta in me iniquitas. Psal. 111.

Offertorium. Gloria. Graduale. In diebus illis. Romanus.

FIG. 18

4.- Grabado de **Lucas Vorsterman**, fechado en 1621. (Fig. 19). Está basado en la obra de Rubens del mismo tema, (Fig. 7) fechada en 1612-1615, pues la escena es prácticamente igual, sólo que invertida. (10)

5.- Grabado de **Pedro Rodríguez**, fechado en 1638. (Fig. 20) Al igual que Vorsterman, este trabajo está basado en la obra de Rubens. He de aclarar que la obra de Rubens probablemente está parcialmente basada a su vez en la de Tiziano, probablemente a través del grabado de Cort (Fig. 16). Personajes como el verdugo que nos da la espalda, mostrando la musculatura que posee al atizar el fuego de la parrilla, aparece en los dos trabajos al igual que el soldado a caballo que tiene la bandera.

Curiosamente los grabados de Lucas Vorsterman y Pedro Rodríguez, son exactamente iguales, por lo que es imposible dilucidar cuál de los dos o si los dos circularon por la Nueva España; así que al referirme a ellos, lo haré utilizando sólo el nombre de Lucas Vorsterman.

La escena tiene una composición marcada por una diagonal dada principalmente por el cuerpo de san Lorenzo, el cual tiene la postura del momento en que lo van a recostar sus verdugos en la parrilla. El martirio es verificado por el Emperador que está sentado en su trono y se encuentra en el otro extremo. Quizá este personaje pudiera ser sólo una escultura en su nicho como amablemente me lo hizo notar el maestro Rogelio Ruíz Gomar.



FIG. 19



FIG. 20

6.- Grabado de **Juan Carreño**. Siglo XVII. (Fig. 21) La Biblioteca Nacional de Madrid, le atribuye al pintor Juan Carreño este grabado al aguafuerte. (11) Es de suponer que lo realizó en 1675, tiempo en que trabajó para el Escorial. Presenta con detalle la tortura del diácono y las manos divinas que desde el cielo le envían laureles en honor a su valentía. Valeriano ocupa el ángulo superior y parece entablar conversación con Lorenzo. (12)



Los artistas novohispanos tomaron algunos elementos de los grabados antes mencionados y los usaron como modelos a seguir pues aparecen constantemente en sus pinturas. Sin embargo, en algunas ocasiones cambiaron ciertos detalles que dan como resultado un efecto diferente. Un ejemplo de ésto es la escena del **Martirio de San Lorenzo** de José Juárez, quien incluyó y/o quitó tanto personajes como objetos secundarios innovando así en este tema. Lo cual, prueba que el artista novohispano quizá tomó a la literatura como otra fuente de inspiración, pues la narración plástica es similar a la narración de la leyenda de san Lorenzo. Sea como fuere, lo que sí es contundente es que varios artistas posteriores a él, lo

siguieron como modelo. El resultado de esto es que se inicia el establecimiento de una escuela mexicana entre los pintores. Este tema lo trataré con más detalle en el capítulo 6.

Es importante decir que existen otros grabados del *Martirio de San Lorenzo* que quizá también circularon en Nueva España; aunque su iconografía no se repite en las obras mexicanas, entre ellos están:

1.- Viñeta que acompaña al texto de san Lorenzo en la *Leyenda Dorada* (Fig. 15) Es difícil saber si es original de 1264, año en que se escribió o si fue añadida en 1845 cuando se tradujo por primera vez al castellano. (13)

2.- Grabado de Baccio Bandinelli. (Fig. 22) Al parecer es la escena en la que se basó Marcantonio Raimondi (Fig. 17). (14)

3.- Grabado Anónimo. (Fig. 23) San Lorenzo se dispone rodeado por escenas de su vida. (15)



FIG. 15



FIG. 22



FIG. 23

NOTAS:

1.- Luis Ortíz Muñoz, "San Lorenzo Patrono de El Escorial", en El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. 1563 - 1963, Madrid, Patrimonio Cultural, 1963, Vol. II, pág. 33.

2.- Rosemarie, Mulcahy, "A la mayor gloria de Dios y el Rey": La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Trad. Consuelo Luca de Tena, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994, pág. 143-147, 151, 164-165. La información sobre el retablo que sigue en el texto viene de esta fuente.

2ª.- Ibid.

3.- Este grabado es el octavo diseño del Retable Mayor de los trece que publicó Juan de Herrera en su Sumario (1589).

4.- Salvat Universal. Diccionario Enciclopédico. Vol. 4, Barcelona, Salvat Editores, 1988, pág. 367.

5.- Tiziano. Presentación de la obra, Fernando Marias Franco, Madrid, . Anaya, 1991, pág. 308-313.

Ma. Luisa Rizzatti, Tiziano. Grandes Maestros del Arte, Barcelona, Marín, 1977, pág. 102.

6.- Hans Vlieghe, "Saints", en Ludwig Buchard, Corpus Rubenianum, Vol. VIII - 2, London - New York, Phaidon, 1973, pág. 107-109

Juan Carrete; et al., El grabado en España. (Siglos XV - XVIII), Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pág. 340.

7.-Giorgo Vasari, Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, Ateneo, 1945, Vol. I, pág. 244.

8.- Rizzatti, op. cit., pág. 103.

9.- Marie Mauquox - Hendrikx, Les Estampes de Wierix, Il conserves au Cabinet des estampes de la Biblioteque Royale Albert, 1er. Catalogue reisonne, Bruxelles, Biblioteque Royale Albert, 1979, pág. 160.

10.- Hans Vlieghe, Ibid., pág. 107-109.

11.- Juan Carrete; et al., Ibid., pág. 340.

12.- Ibid., pág. 377.

Alfonso E. Pérez Sánchez, Carreño, Rizi, Herrera y la Pintura Madrileña de su tiempo, (1650 - 1700), Museo del Prado, Palacio de Villahermosa, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, 1986, pág. 54.

13.- Santiago de la Vorágine, La Leyenda Dorada, 1845, Trad. de Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1982, Vol. 1, pág. 461

14.- Jesús Maria Gonzalez de Zárate (De.), Real colección de estampas de san Lorenzo de El Escorial, España, Ediciones Ephialte-Patrimonio Nacional-Universidad del país Vasco, sin año, vol 3, pág. 147

15.- Ibid., vol. 5, pág. 160.

EL MARTIRIO DE SAN LORENZO EN NUEVA ESPAÑA

Para adentrarnos a la pintura novohispana, cabe mencionar que la doctrina del Concilio de Trento reguló la producción plástica de la época colonial. (1) Específicamente en pintura, las imágenes se tenían que apegar estrictamente a las sagradas escrituras y a la tradición, ya que las obras eran consideradas como lecciones didácticas de evangelización.

Por lo tanto, para hacer una pintura del **Martirio de San Lorenzo**, el autor tenía que apegarse a las indicaciones que para representar el tema dictaba la Iglesia. Basarse en la leyenda del santo y tener un modelo como fuente de inspiración. Un posible ejemplo de esto es que en ninguna de las representaciones del martirio el santo aparece con huella de tortura en su cuerpo, aunque éste haya sido calcinado. Según Juan Interián de Ayala en su libro El pintor cristiano y erudito... (2), éste es un error que cometen los artistas al representar la escena. Sin embargo, no creo que sea un error, sino que quizá así lo pedían quienes encargaban las obras para hacer menos cruel el momento del martirio, lo cual indica que quizá no siempre se pintaba fidedignamente lo que estaba escrito, sino lo que la Iglesia pedía que se pintara. Lo más interesante de cada cuadro, es que a pesar de las exigencias del cliente, el autor añadía a su obra su ingenio, su propia pincelada, color y estilo; mezclaba a su juicio la composición, posturas de los personajes principales y secundarios o algún detalle especial haciéndola parte de su trayectoria como pintor.

Suman 16 las pinturas que encontré del **Martirio de San Lorenzo** hechas en Nueva España, y formé un catálogo razonado con ellas. Durante la búsqueda hallé un relieve y una escultura de la misma escena que también incluí. Aunque la escultura parece ser del siglo XIX, la quise tomar en cuenta por ser la única pieza de bulto que conozco del tema y por estar en la parroquia de San Lorenzo del Centro Histórico de la ciudad de México. De esta manera son en total 18 obras. Cada una está numerada con números romanos y la acompañan su fotografía y la del o los posibles grabados en los que está inspirada. La ilustración de éstos continúa con el mismo número de Figura que le dí cuando los presenté por primera vez en el capítulo 4.

En el catálogo, identifiqué cada obra anotando el título, -porque en algunas la escena del martirio es secundaria-, su autor o el nombre del artista a quien se le atribuye, las fechas exactas o aproximadas de su nacimiento y muerte, el año en que fue realizada o la época en que se puede ubicar de acuerdo a sus características, la técnica utilizada en su elaboración, las medidas del largo y ancho en centímetros, la reproducción de la firma en el caso de que la tenga, y el lugar donde se encuentra actualmente. Posteriormente, hago una crónica de los lugares en donde ha estado la obra, tratando de llegar al sitio original para el que se hizo. También incluyo la controversia que existe -según el caso- sobre la atribución, incluyendo mi opinión al respecto. Enseguida está la descripción de la composición, de cada uno de los personajes, el color y ambientación, y comentarios sobre las características que señalen su posible inspiración en algún

grabado o pintura del mismo tema. Por último, anoto la bibliografía básica utilizada para cada obra. La conclusión a la que me conduce este análisis de las obras, se encuentra en el capítulo siguiente de la Iconografía del **Martirio de San Lorenzo**.

1 La información sobre las normas tridentinas proviene de Elisa Vargaslugo, "Mística y pintura barroca en la Nueva España. Sentimiento de la presencia de Dios en el fondo del alma", en Clara Bargellini, Gilles Chazal, Rogelio Ruíz Gomar, Elisa Vargaslugo, Arte y Mística del Barroco, Catálogo de exposición, México, U.N.A.M.-D.D.F.-CNCA, Ediciones del Equilibrista, 1994, pág. 31-41.

2 Juan Interián de Ayala, El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores cometidos frecuentemente al pintar, y esculpir las imágenes sagradas, Madrid, Joachin Ibarra, Vol. II, pág. 335.

1. SAN LORENZO (Fig. I)

Anónimo

Pintura mural.

Siglo XVI.

Claustro del convento franciscano de Huaquechula, Puebla.

HISTORIA:

La iglesia la diseñó y construyó el franciscano Fray Juan de Alameda en 1533 y fue terminada hacia 1560 (1). Aproximadamente en 1533, se levantó un pequeño convento en Huaquechula, Kubler piensa que corresponde a la planta baja del claustro actual (2). El segundo piso, probablemente fue construido en 1569; es de suponerse que los murales que están en esta parte alta son posteriores a esta fecha.

ANALISIS:

En el claustro alto del lado norte, hay una serie de cinco nichos grandes, en donde existen vestigios de pintura mural. En el primer nicho se encuentra san Lorenzo de pie con su parrilla en las manos y vestido de diácono; a la derecha está representado su martirio y al otro lado una escena que no se distingue debido al deterioro de la pared, pero se pueden ver varios personajes como un hombre con túnica corta, otro con sombrero que está sentado y arriba de éstos, un grupo de personas entre las que destaca una mujer.

En la escena del martirio, se ve la parrilla con san Lorenzo recostado, formando una línea diagonal. El santo está semidesnudo, tiene sus manos juntas en actitud de oración y lleva una auréola. Cerca de sus pies, se ve un verdugo que sostiene una lumbrera en sus manos y viste un paño amarrado a la cintura; otro hombre se encuentra a la cabeza del santo; remueve la leña de la parrilla con una horquilla y lleva una especie de casco, por lo que supongo se trata de un soldado. En un segundo plano se ven dos hombres que miran la escena; uno tiene barba y túnica y el otro viste falda corta y turbante en la cabeza.

En el segundo nicho se encuentra san Pedro; en el tercero la virgen "Tota Pulcra" entre ángeles; en el cuarto está san Pablo y en el quinto san Sebastián. Por lo tanto, en esta parte del claustro, quizá la intención franciscana al colocar estos murales era la de exaltar el orden espiritual de la Iglesia. El hecho de que en el nicho del centro se encuentre la Virgen, que es la madre de Cristo, a sus lados los dos fundadores de la Iglesia católica, Pedro y Pablo, y junto a ellos como ejemplos de fé y devoción al Evangelio, Lorenzo y Sebastián, significa que todo tiene un orden y que cada quien ocupa el lugar que se ha ganado por sus actos. Lo más importante para mi estudio, es que en este mural se reconoce a san Lorenzo como insigne defensor de la fe y compañero de Sebastián, otro mártir (3).

Esta versión de la tortura de san Lorenzo, será de vital importancia para la pintura del mismo tema subsecuente, ya que es una de las más antiguas que he encontrado. Hasta ahora no he podido localizar la fuente iconográfica que inspiró al autor de este **Martirio de San Lorenzo**. Puede tratarse de una interpretación original debido a la fecha temprana de su elaboración. Sin embargo, la anatomía del santo, la posición de la parrilla y el verdugo con la horquilla, recuerdan el grabado de Gerónimo Wierex (Fig. 18), ubicado entre los siglos XVI - XVII. No hay que olvidar que Alonso Sánchez Coello (Fig. 14) hizo un san Lorenzo que iconográficamente parece ser el antecedente de esta pintura, pues también se encuentra el santo vestido con su dalmática, portando sus atributos y la representación de su martirio, aunque ésta no se encuentra a un lado, sino en la parte inferior de su vestimenta.

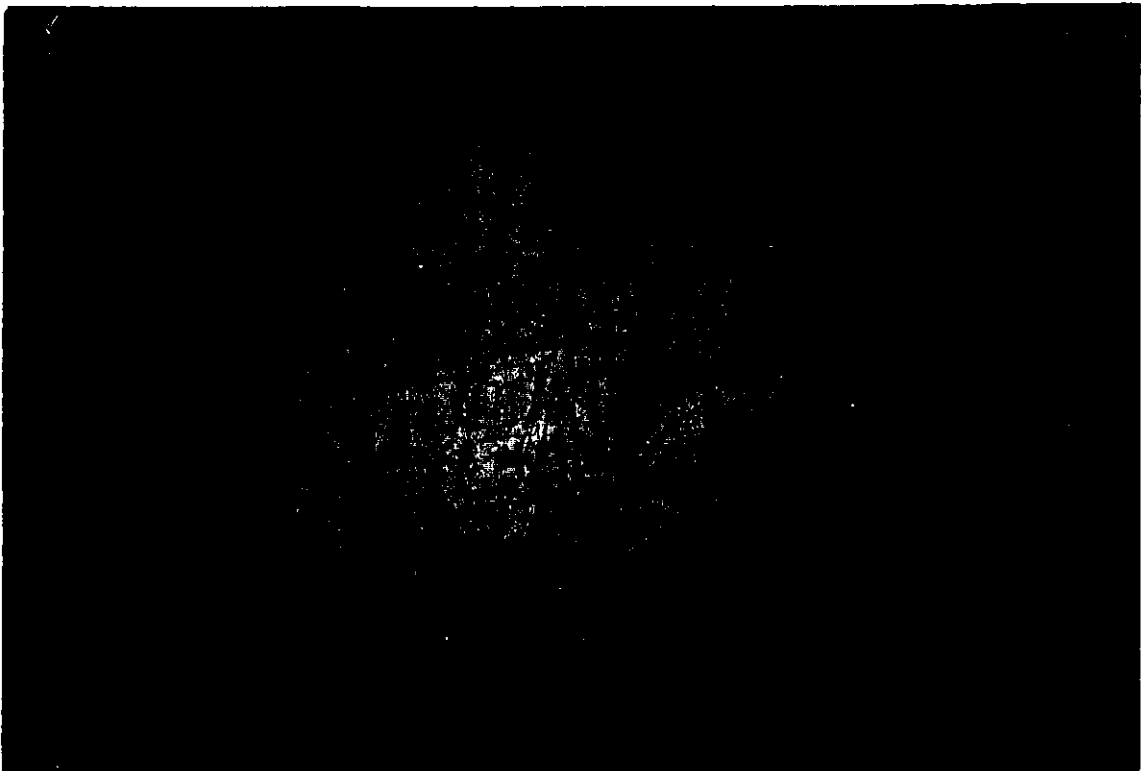


Fig. 1



Fig. 1
Detalle



S. LAURENTIUS MARTYR.
Lyone me recumbente et non est uisitata in me unquam. p. 111
Stimmen der Kirche, Band 1, S. 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200

Fig. 18



Fig. 14

NOTAS:

1.- George, Kubler, La Arquitectura Mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 565.

George Kubler, La Arquitectura novohispana del siglo XVI, México, Biblioteca de Cooperación Universitaria, S. A., 1975, pág. 51

2.- George Kubler, La Arquitectura Mexicana..., pág. 565

3.- Asesoría del R.P. Agustín Jaime's de la Parroquia "Cristo Rey", Ciudad de México.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

George Kubler, La Arquitectura Mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 121, 415, 565.

George Kubler, La Arquitectura novohispana del siglo XVI, México, Biblioteca de Cooperación Universitaria, S. A., 1975, pág. 51 y 149.

2. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. II)

Andrés de la Concha.

(Sevilla, España. Después de 1568 - ca. 1612)

Oleo sobre tabla

225 x 165 cm.

Sin firma ni fecha.

Pinacoteca Virreinal de San Diego.

Ciudad de México, CNCA - INBA.

HISTORIA:

Dos han sido las grandes lagunas que rodean esta pintura: el autor que la realizó y el lugar original de donde puede provenir. En cuanto al autor, este cuadro fue atribuido por Don Diego Angulo al llamado "Maestro de Santa Cecilia" (1) lo mismo que por Manuel Toussaint si bien éste llegó a la conclusión de que "el maestro de Santa Cecilia" no era otro que Simón Pereyng: "Comparando los cuadros de este retablo (de Huejotzingo) con los que existen en las galerías de la Academia que he atribuido (...) a un pintor designado con el nombre de El maestro de Santa Cecilia, se ve que es una misma la técnica empleada en ambas series de obras: el color aplicado por manchas, casi plano; las nubes ribeteadas de blanco, las figuras, además, parecen las mismas con sus actitudes y sus escorzos. De modo que estos tres cuadros, la Santa Cecilia, la Sacra Familia y el San Lorenzo deben atribuirse a nuestro (pintor) flamenco. Proceden de fijo de alguno de los retablos que hemos reseñado como obra suya y que en el día han desaparecido." (2) Los retablos que menciona como obra de Simón Pereyng y de los cuales podría provenir la pintura del martirio son: los de Tepeaca (1568), Mixquic (julio-agosto 1568), Malinalco y Ocuilan; el de Nuestra Señora de la Merced en la Catedral vieja de la ciudad de México; el retablo principal de la Catedral de México (1584), el de la iglesia franciscana de Huejotzingo (1586) que hizo con la colaboración de Andrés de la Concha; así como los de Teposcolula, Oaxaca y Cuernavaca (1594). A su vez, Justino Fernández dice: "... otras pinturas que se le han atribuido (a Simón Pereyng), como la Santa Cecilia y el San Lorenzo en las Galerías de Pintura (INBA), están tratadas a base de grandes planos y son de simplificado dibujo, como para verse a distancia, pues quizá pertenecieron a algún retablo; son atractivas y están compuestas y diseñadas con maestría." (3) Podemos ver que ninguno de los críticos menciona con certeza de cuál retablo ni de qué iglesia fueron originarias las pinturas.

Posteriormente, los estudios de Guillermo Tovar de Teresa sobre los retablos hechos por Andrés de la Concha en Yanhuitlan y Coixtlahuaca, lo llevaron a determinar que la pintura que nos interesa fue realizada por el mismo sevillano, junto con las otras tablas de Santa Cecilia y La Sagrada Familia. (4) Esta opinión la corroboró el maestro Angulo en el Prólogo del libro Pintura y Escultura del Renacimiento en México (5) y desde entonces, se reconoce a Concha como el autor del **Martirio de San Lorenzo**. De esta manera, la cuestión del autor de esta obra queda aclarada, sólo queda saber cómo llegó a la Academia y cuál fue el

lugar para el que originalmente se hizo. Para resolver estas dudas, busqué entre las fuentes más antiguas y encontré diferentes documentos que me permiten reconstruir la historia del cuadro de Concha. (6)

Las cartas, listas y demás registros localizados, me hacen suponer que el lienzo del martirio del diácono proviene o del convento de San Lorenzo o del de la Concepción. -Ambos fueron desocupados en 1861 como resultado de la Guerra de Reforma encabezada por Juárez. (7)- La razón por la que pienso esto es porque en 1580, De la Concha estaba contratado para hacer las pinturas del retablo mayor de la iglesia del convento de la Concepción de la Ciudad de México, en caso de que el encargado de hacerlo, Juan Gómez, muriera. (8) Estas fechas coinciden con la época atribuida por los críticos de arte al cuadro de Concha: finales del siglo XVI. (9) Sin embargo, también estos años coinciden con la fecha de fundación del convento de San Lorenzo -1582- (10) que está casi enfrente del de la Concepción, por lo que creo que De la Concha bien pudo haber hecho el cuadro para ornamento de su templo. Además, es más lógico pensar que lo haya hecho para San Lorenzo y no para la Conchita por ser la escena principal de la vida del santo patrono del lugar. De esta forma, puedo atribuir como posible momento de elaboración del **Martirio de San Lorenzo** la década de los 80s.

Esta hipótesis nace de los registros que hablan de dos pinturas del **Martirio de San Lorenzo** que estaban en las Galerías de la Academia de San Carlos, provenientes de los conventos extinguidos. Por varias décadas ha habido confusión por saber quiénes eran los autores de estas obras y por designarle un título específico a cada una. Gracias a los documentos puedo exponer a continuación parte de la problemática que envuelve la historia de estos cuadros.

El cierre de los conventos en 1861 incluía, aparte de la exclaustración de las monjas, la confiscación de bienes inmuebles como objetos de arte, entre los que se encontraban las pinturas. Los lienzos incautados fueron llevados al entonces también extinguido convento de la Encarnación. (11) La única institución interesada en rescatarlos del abandono y deterioro al que estaban expuestos fue la Academia de San Carlos, pues envió diversas cartas de petición a la presidencia de la República para que las obras fueran trasladadas a la Academia para formar una galería de arte. (12) Las primeras peticiones fueron negadas argumentando que esos cuadros "están destinados para formar la colección que debe quedar en el ex-convento de la Encarnación ..." (13)

El 19 de diciembre del mismo año de 61, por fin se aceptó el proyecto de la Academia (14) y se eligieron los cuadros que especifica el inventario que se hizo en 1862. (15) En él se mencionan dos cuadros de **San Lorenzo**, uno de Juan Rodríguez Juárez, cuyas medidas son: alto: 4 varas, 36 pulgs, 6 lin y ancho: 3 varas, 13 pulgs., 6 lin. La otra pintura es anónima y mide de alto: 2 varas, 33 pulgs., 6 lin y de ancho: 1 vara, 35 pulgs., 6 lin. (Una vara equivale actualmente a 83 cm., una pulgada a 2.5 cm. y un lin a 1 mil., aproximadamente (16)

El proyecto no prosperó entonces, pues en el mes de enero de 1865, la Academia resolvió nombrar a 2 profesores de pintura para que escogieran los mejores cuadros y formar la "Galería Nacional" con ellos. Los maestros asignados fueron Santiago Rebull, Pelegrín Clavé y como invitado Rafael Lucio. (17) Es de suponerse, que en este año se inauguró la galería, porque al año siguiente, en 1866, la Academia prestó sus mejores pinturas a Palacio, para exhibirlas durante la fiesta del Corpus. (18) Existen dos listas que contienen los nombres de los

cuadros que por orden del Emperador trasladó el profesor Santiago Rebull de la Academia a Palacio. En la primera se menciona un **San Lorenzo** anónimo y en la segunda un **Martirio de San Lorenzo** atribuido a Baltasar Echave; según se aclara, pertenece al Estado Civil. (19)

Resumiendo: en 1862 hay un **San Lorenzo** anónimo y un **San Lorenzo** de Juan Rodríguez Juárez con sus respectivas medidas y en 1866 hay un **San Lorenzo** anónimo y un **Martirio de San Lorenzo** atribuido a Baltasar Echave. Por lo tanto, puede pensarse que el **San Lorenzo** anónimo de 1862 sea el mismo **Martirio de San Lorenzo** atribuido a Echave en 1866 y que a su vez se trate de la obra de Andrés de la Concha. Las razones por las que pienso esto son las siguientes:

1.- Haciendo la conversión actual de las medidas, el cuadro anónimo mide: 254.5 x 176.5 cm. y el de Concha mide: 2225 x 165 cm. Hay una mínima diferencia de 29.5 cm. de alto y 11.5 cm. de ancho. Esta inexactitud en las medidas se puede deber a que quien las tomó, no lo hizo correctamente o a que quizá las tomaron con el marco puesto. Entonces por las dimensiones casi iguales, sí puede tratarse de la misma obra.

2.- En 1965, Manuel Toussaint dice que el **Martirio de San Lorenzo** atribuido a Baltasar de Echave Orio que está en la Academia, no es de su autoría, sino de un autor contemporáneo como Simón Pereyns (20). Ya anotamos que esta pintura está actualmente atribuida a Andrés de la Concha. Por lo que es lógico pensar que alguno de los **San Lorenzo** de 1862 sea el mismo atribuido a Echave en 1866, y por la aproximación de las medidas entre el anónimo y el de Concha, yo supongo que es el anónimo, y no el de Rodríguez Juárez, el que después fue atribuido a Echave Orio.

Entonces la hipótesis queda así: el **San Lorenzo** anónimo de 1862 es el mismo que en 1866 fue atribuido a Echave, porque éste mismo, fue atribuido por Toussaint a Pereyns, (ahora atribuido a Concha) y sus medidas no difieren mucho de las medidas actuales del de Concha. Por lo tanto, el anónimo de 1862 proveniente de uno de los conventos extinguidos, el atribuido primero a Echave, después a Pereyns y el cuadro de Andrés de la Concha son el mismo.

De esta forma, la historia del lienzo de Andrés de la Concha se puede narrar de la siguiente forma: el cuadro acaso fue hecho alrededor de 1582 para el convento de San Lorenzo fundado en el mismo año, de ahí pasó al ex-convento de la Encarnación en 1861 y en 1862 formó parte de las galerías de la Academia. En 1866 fue elegido por el Emperador junto con otras pinturas, para adornar el Palacio durante la fiesta del Corpus. El 11 de octubre de 1867, el director de la Academia pidió al Presidente de la República, un presupuesto para gratificar el trabajo de restauración hecho a las pinturas recogidas de los ex conventos en 1861 por Vicente Hurtado. (21) Actualmente, el cuadro se encuentra en la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

Una vez expuesta la hipótesis sobre la historia del **Martirio de San Lorenzo** de Andrés de la Concha, queda la duda de saber cuál es la otra pintura de San Lorenzo atribuida primero a Juan Rodríguez Juárez y después mencionada como de un autor anónimo. Lo que sabemos de ella es que se encontraba en uno de los ángulos de la Iglesia del convento de San Francisco (21^a), que llegó a la Academia en 1862 como parte de la colección proveniente de la

Encarnación y sus dimensiones. Gracias a éstas, se nota que es un gran lienzo, por lo que en un primer momento pensé que se trataba del cuadro de José Juárez. (Fig. VI) Sin embargo, la Doctora Nelly Sigaut en su tesis de Doctorado sobre José Juárez, (22) prueba que éste cuadro llegó a la Academia alrededor de 1878, cuando el arquitecto Francisco Alvarez lo rescató del convento de San Lorenzo, por lo que mi hipótesis se desvanece. Además, la obra de Juárez mide 505 x 329 cm. y la del inventario media 423 x 287.5 cm. Son de diferencia 82 cm. de altura y 41.5 cm. de ancho, mucho -creo yo- para pensar que se trate de un error de quien tomó las medidas y por lo tanto sea la misma obra.

ANALISIS:

Se trata de una escena que, por el fondo completamente oscuro, sabemos que ocurre de noche. Su composición está constituida primero, por la figura del santo que es la de mayor tamaño y ocupa todo el espacio inferior. Los demás personajes están divididos en dos grupos, entre los cuales queda un espacio vacío que llena, en la parte superior del cuadro, un angelillo desnudo que irrumpe en la oscuridad con la palma y la corona del martirio. La disposición de la parrilla y el mismo cuerpo del diácono, forman una línea diagonal que empieza en la parte inferior derecha. El cuerpo musculoso y desnudo de Lorenzo es el de un joven que levanta su brazo izquierdo y mira hacia el cielo que se abre. Tiene tonsura diaconal.

El grupo de personajes de la derecha lo conforman: el verdugo que sujeta el cuerpo del santo con una horquilla, viste traje azul y manto color naranja; dos que cargan leña, y un anciano que apenas cubre su cabeza con un pálido manto y parece querer interrumpir con su mano la labor de los verdugos. Al fondo vemos dos personajes que no están bien perfilados: uno es el Emperador Valeriano que está sentado en un palco adornado con una cortina verde detrás, tiene además de mando y lo corona una guirnalda de laurel; el otro hombre lleva una vela o antorcha en su mano. El brazo derecho del Emperador, el hombre de la vela y los leños que carga un esbirro conforman una diagonal que llega a la mirada del santo.

En la izquierda vemos a un joven verdugo que alienta el fuego de la parrilla, lleva vestido de color verde oscuro y tiene el brazo izquierdo sobre su cabeza; también está un anciano afligido que viste camisa rosa y manto color marrón; enseguida se ve un rostro muy difuminado. Arriba y a lo lejos está la figura de una esbelta escultura de mujer sobre un pedestal, la cual ha sido identificada como la diosa pagana Vesta en las pinturas hechas por Tiziano sobre el mismo tema, y reproducida en el grabado de Cornelis Cort, fechado en 1571. (Figs. 6, 9 y 16)

En conjunto, podemos observar que el artista supo trabajar la perspectiva del cuadro, ya que todos los personajes están ubicados en diferentes planos de profundidad, dándole a cada uno su lugar en la escena. En el primer plano se encuentran el santo y el verdugo con la horquilla; en el segundo los dos verdugos que cargan leña y el que atiza el fuego; el tercero lo ocupan los dos ancianos, y el cuarto el hombre de la vela, el Emperador y la diosa; el ángel queda en medio de



estos personajes pero debido a su tamaño desproporcionado, parece como si estuviera en un plano más cerca a nosotros.

En el cuadro de Andrés de la Concha, se notan algunos detalles del grabado de Cornelis Cort, -1571- (Fig. 16) porque hay que decir que si Concha estaba pintando alrededor de 1580-1582 y el grabado data de 1571, es poco el tiempo (9 años) para que llegara el grabado a Nueva España y se difundiera entre los pintores. Sin embargo, fue una obra tan importante para Felipe II, que no es difícil pensar que la fama que adquirió traspasara fronteras. Algunos de los detalles que son parecidos son: el monumento pagano de la diosa Vesta, aunque en la pintura no trae en su mano la estatuilla alada y no está tan bien detallada como en el grabado; la postura general del cuerpo de san Lorenzo, aunque sus músculos no se ven tan contraídos como lo están en el grabado. También el verdugo que encaja una horquilla en el cuerpo del santo, la fuerza física que tiene y la forma de vestir se ven en Cort, así como también el hombre que está detrás del mártir y que levanta su brazo izquierdo, es muy parecido al personaje que está a la izquierda del santo en el grabado. Es interesante hacer notar que en el grabado hay dos verdugos detrás del santo, uno que lo arrastra hacia sí mismo y el otro que carga leña bajo el brazo. De la Concha prefirió quitar al primero y dejar al segundo, pero sólo con un palo en su mano.



Fig. 16

NOTAS:

1. Diego Angulo Iníguez, Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, España, Salvat Editores, 1950, Vol. II, pág. 311-312.
- 2 Manuel Toussaint, Pintura colonial de México, Edición de Xavier Moysén, México, U.N.A.M. - I.I.E., 1990, pág. 61.
3. Justino Fernández, Arte Mexicano, México, Porrúa, 1958, pág. 68.
4. Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura en Nueva España, México, Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 1992, pág. 86 y 88.

Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, México, I.N.A.H., 1979, pág. 129-133.
5. Ibid., pág. 135.
6. Las fuentes donde se registran los documentos son:
Eduardo Baez Macías, Guía del archivo histórico de la Academia de San Carlos (1844-1867), México, U.N.A.M., 1976.

Archivo General de la Nación. Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes.
7. Manuel Gutiérrez Aparicio en su libro Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos. México, 1861, Primera edición en versión de Innovación, S. A., 1979, 291pp., no menciona a San Lorenzo como claustro extinguido. Sin embargo, los documentos que encontré y la historia de esta comunidad religiosa, confirman que sí fue suprimido en 1861.
- 8.- Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, México, I.N.A.H., 1979, pág. 130.
- 9.- Manuel Toussaint, Justino Fernández, Guillermo Tovar de Teresa, etc. al analizar el estilo pictórico de esta obra, la sitúan en el siglo XVII al atribuirla a pintores de esta época.
10. J. E. Hernández y Dávalos, Anexos a la memoria de Hacienda, México, Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público, Sección 6a., Doc. Núm. 27, 1874, pág. 151.
11. Guillermo Tovar de Teresa, La Ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1990, Tomo II, pág. 95; y todos los documentos encontrados se refieren a que el ex-convento de la Encarnación sirvió de sede a las pinturas recogidas de los conventos suprimidos.

12. Doc. 1. Gaveta 30 (1861 - 1863), Núm. 6046, Marzo 11 de 1861. Al margen de este documento, se mencionan las variadas cartas de petición que ya se habían mandado y la respuesta negativa a ellas.

13.- Doc. 1, Ibid.

14. Doc. 2. A.G.N. Instrucción Pública y Bellas Artes. Academia de San Carlos, C:1, Exp.: 16, F: 6. Diciembre 19 de 1861.

Doc. 3, Gaveta 30 (1861 - 1863), Núm. 6078, Diciembre 21 de 1861. Este documento tiene exactamente el mismo contenido que el Doc. 2, sólo cambia la fecha por unos días y se firma en Puebla.

15. Doc. 4 Gaveta 39, (1863 -1865), Núm. 6541, Exp. 6, Mayo 26 de 1862.

16.- Gieck Kurt, Manual de fórmulas técnicas, México, Representaciones y servicios de Ingeniería, 1988, Sección A-5.

La equivalencia del lin es una aproximación del Maestro Eduardo Baez Macías.

17.- Doc. 5 Gaveta 39 (1863 - 1865), Núm. 6541, Exp. 1, Enero 10 de 1865.

18. Doc. 6 Gaveta 38 (1866 - 1868), Núm. 6505. 29 de Mayo de 1866.

19.- Doc. 6 Gaveta 38 (1866 - 1868), Núm. 6505. Lista anexada sin fecha.

20.- Manuel Toussaint, Pintura Colonial..., pág. 93.

21.- Doc. 7 A.G.N. Instrucción Pública. Academia de San Carlos. C: 1, Exp: 48, F: 3, Octubre 11 de 1867.

21ª.- Bernardo Couto, Diálogos sobre la historia de la pintura en México (1870), México, Sección de Desarrollo Urbano y Ecología-Banamex, Secretaría de Fomento, 1981, pág. 142.

22.- Nelida Sigaut Valenzuela, José Juárez en la Pintura Mexicana del Siglo XVII. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., 1995, Pág. 519.

DOC. 1

GAVETA 30 (1861 - 1863)
Núm. 6046

Al Director de la Academia Nacional de San Carlos:

“En contestación del oficio de ud. fecha 9 del actual de cuyo contenido, di cuenta al E. S. Presidente, me ordena decirle: que los cuadros a que ud. se refiere, están destinados para formar la colección que debe quedar en el ex-convento de la Encarnación, y que en tal virtud no se puede acceder por ahora a lo que ud. solicita.”

Marzo 11 de 1861.

DOC. 2

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION
RAMO: INSTRUCCION PUBLICA Y BELLAS ARTES.
ACADEMIA DE SAN CARLOS.

C:1 Exp: 16 F: 6
1861 D.F.

* Este documento aparece también en la Guía del Archivo Histórico del Maestro Baez con la siguiente clasificación: Gaveta 30, No. 6078.

Ministerio de Fomento, Justicia, Colonización, Industria y Comercio.

“Traslado a la Academia de todas las pinturas de los conventos suprimidos, de 150 monedas de cobre y otros metales.”

“Por acuerdo de esta fecha el Presidente de la República ha tenido a bien disponer que sean trasladadas a la Academia Nacional de San Carlos todas las pinturas de algún mérito que hayan pertenecido a los extinguidos Conventos de esta Capital con el laudable objeto de que en dicho establecimiento se forme una galería, en la que se conserven dignamente todos esos monumentos del arte mejicano.

Con ese fin entregará ud. las mencionadas pinturas al C. Director de la Academia, mediante un esacto inventario en el que se consignará el asunto de cada cuadro, sus dimensiones y el nombre de su autor quedando una copia de esa noticia en el Ministerio de Ynstrucción Pública y otra en el archivo de la Academia.

Lo digo a Ud. para su inteligencia y cumplimiento.

C. J. Lamadrid encargado de los cuadros de los extinguidos conventos.”

Diciembre 19/1861

DOC. 3

GAVETA 30 (1861 - 1863)
Núm. 6078

“Por acuerdo de esta fecha el Presidente de la República ha tenido a bien disponer que sean trasladadas a la Academia Nacional de San Carlos todas las pinturas de algún mérito que hayan pertenecido a los extinguidos Conventos de esta Capital con el laudable objeto de que en dicho establecimiento se forme una galería, en la que se conserven dignamente todos esos monumentos del arte mejicano.

Con ese fin entregará ud. las mencionadas pinturas al C. Director de la Academia, mediante un esacto inventario en el que se consignará el asunto de cada cuadro, sus demensiones y el nombre de su autor quedando una copia de esa noticia en el Ministerio de Ynstrucción Pública y otra en el archivo de la Academia.

Lo digo a Ud. para su inteligencia y cumplimiento.

C. J. Lamadrid encargado de los cuadros de los extinguidos conventos.”

Puebla, 21 Dic. 1861.

DOC. 4

GAVETA 39

Núm. 6541

Exp. 6

Mayo 26 de 1862.

“Inventario de las pinturas que por orden del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública ha entregado el C. José Lamadrid a la Academia Nacional de San Carlos.”

San Lorenzo de Juárez, Juan Rodríguez.

Mide: Alto: 4 varas, 34 pulgs., 6 lin.

Ancho: 3 varas, 13 pulgs., - lin.

San Lorenzo. Incógnito

Mide: Alto: 2 varas, 33 pulgs., 6 lin.

Alto: 1 vara, 35 pulgs., - lin.

DOC. 5

GAVETA 39
Núm. 6541

Exp. 1

México, Enero 10 de 1865.

“Habiéndose informado este Ministerio del paradero de los cuadros de pinturas que se recogieron de los conventos de varias comunidades religiosas de esta Ciudad, en época del Gobierno de D. Benito Juárez, y sabiendo que en la actualidad existen, cuando no todos, la mayor parte en el convento de las Religiosas de la Encarnación, las cuales han tenido cuidado de su aseo y conservación; he creído conveniente, por la utilidad que debe resultar al público y al mayor decoro de esa Academia, mande V.S. recoger, de los mencionados cuadros, aquellos cuyas pinturas se califiquen buenas, para formar una Galería Nacional, a cuyo efecto nombrara V.S. a los profesores de pintura de la misma Academia, y a fin de que la Galería esté bajo su cuidado e inmediata inspección.”

Dios guarde a V.S. muchos años.

El Ministerio de Fomento.

L. Robles.

Continuación del DOC. 5.

Al margen dice:

México, Enero 12 de 1865.

"Nómbrese a los Sres. Clavé y Rebull. Comuníqueseles su nombramiento y dé cuenta de él al Ministerio. Diríjase una atenta comunicación al Ilmo. Sor. Arzobispo pidiéndole de sus órdenes para que se le permita la entrada a la Encarnación a la comisión nombrada."

"Entere al S. D. Rafael Lucio para que se sirva acompañar a la comisión y asociar sus conocimientos a los de aquella para la designación de los cuadros que se han de trasladar."

EXP. 2

México. Enero 17 de 1865.

Ilmo. Sor.

El E. S. Ministro de fomento, me dice con fha. 10 del actual, lo que copio (aquí).

"Deseando esta dirección dar cumplimiento a la resolución anterior, ha nombrado a los profesores D. Pelegrín Clavé y D. Santiago Rebull, y de asociado a dicha comisión al Sr. Profesor de Medicina D. Rafael Lucio, personas todas bien conocidas no solo por sus conocimientos en la Pintura, sino por sus virtudes morales. Ruego a V.S.L. en consecuencia se sirva acordarles la licencia que necesitan para penetrar en el interior del convento hoy que está ya ocupado por las Sras. Religiosas a fin de que puedan desempeñar su comisión."

D.g. a V.S.Y. muchos años.
Ylmo. Sr. Arzobispo de México.
El Dir. gral. de la Academia.

DOC. 6

GAVETA 38 (1866-1868)
Núm. 6505

Expediente sobre las pinturas de la Academia llevadas por Santiago Rebull al palacio para adornarlo durante la festividad del Corpus.

- Lista de las pinturas que de orden del Emperador se lleva para palacio, el Sr. Santiago Rebull.

- Se nombra un **San Lorenzo** que estaba en las galerías. No dan más información sobre él. Firma Santiago Rebull como recibo de estos cuadros.

29 de Mayo de 1866.

- Lista de las pinturas transportadas al Palacio de SS.M. M. de la Academia Imperial de San Carlos y que pertenecen al Estado Civil.

- Con el número 55, aparece registrado: **Martirio de San Lorenzo**
Autor: Baltasar Echave.

DOC. 7

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION.
INSTRUCCION PUBLICA.
ACADEMIA DE SAN CARLOS.

C: 1, Exp: 48, F: 3.

“Autorización del gasto para la gratificación de alumnos que cooperan en la reparación de cuadros de los conventos suprimidos en 1861.”

“Se pide al Presidente de la República el día 11 de octubre de 1867, autorice el gasto de 40 pesos mensuales para gratificar al alumno de la Academia C. Vicente Hurtado para proceder a la restauración de los cuadros de pinturas recogidos de los estinguidos Conventos en el año de 1861, y que otra vez se ha ocupado del mismo trabajo.”

Firma el Director de la Academia.

- Sí se les autoriza el presupuesto.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Diego Angulo Iñiguez, Historia del arte Hispanoamericano, Barcelona, España, Salvat Editores, 1950, Vol. II, pág. 311-312.

Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, México, I.N.A.H., 1979, pág. 132 y 135.

Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura en Nueva España. (1557-1640), México, Grupo Azabache, 1992, Colección Arte Novohispano, pág. 91.

Manuel Toussaint, Pintura Colonial en México, Edición de Xavier Moysén, México, U.N.A.M. - I.I.E., 1990, pág. 44 y 61.

Virginia Armella de Aspe, Mercedes Meade de Angulo, Tesoros de la Pinacoteca Virreinal, México, Multibanco Comermex, 1989, pág. 49.

3. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. III)

Anónimo

Oleo sobre lámina.

Finales del Siglo XVI-Principios del XVII

31 x 24 cm.

Paradero desconocido.

HISTORIA:

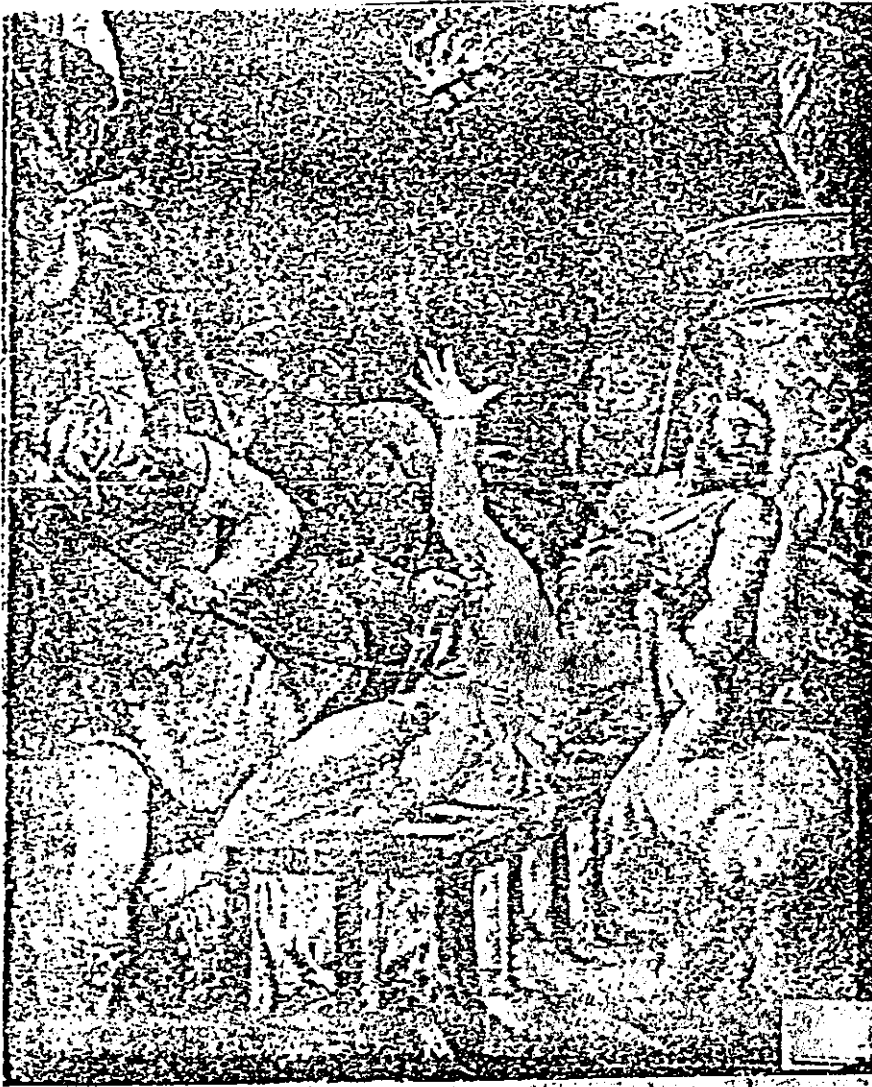
De esta obra desconozco su localización actual. Sólo tengo una fotocopia del Catálogo. Pinturas que se subastarán en favor de la Ciudad de los Niños "Espíritu de México", (1) amablemente proporcionada por la Dra. Clara Bargellini.

ANALISIS:

Se encuentra san Lorenzo en la parrilla jalado por un verdugo que está detrás de él. Ambas figuras forman una diagonal que empieza en el ángulo inferior izquierdo y termina en el ángulo superior derecho. A lado del verdugo hay otros dos hombres que atizan el fuego y uno más con una antorcha en la mano. Arriba, en un pedestal adornado, se encuentra la silueta de la diosa pagana Vesta. También se distingue una larga antorcha como lámpara. Al otro extremo hay un esbirro que inserta una vara en las costillas del santo. Hay varios soldados alrededor. Uno de ellos monta caballo y trae una bandera.

La fuente que con toda seguridad utilizó el autor para su obra, es el grabado de Cornelis Cort, (Fig. 16) fechado en 1571. La composición y espacio escénico, los verdugos que rodean al santo, los soldados, el escorzo del cuerpo del mártir, su postura, las telas de los vestidos y la diosa, son iguales a las obras de Tiziano. Quizá el cielo sea diferente, pero es de suponerse que también sea nebuloso y rebuscado como el que está en el grabado.

El texto que acompaña la foto de la lámina dentro del catálogo, habla del colorido cálido y variado y del estilo flamenco del conjunto. Además atribuye dicho trabajo a Baltasar de Echave Orio: "Tiene esta lámina muchas características del estilo de Echave el Viejo (...)" (2). Por todos estos comentarios, puede pensarse que la pintura sea posiblemente del siglo XVI, o principios del siglo XVII.



NO. 152.—MARTIRIO DE S. LORENZO. OLEO EN LAMINA 31 X 24.

Fig. III



Fig. 16

01146) The Martyrdom of St. Lawrence

NOTAS

1. Catálogo. Pinturas que se subastarán en favor de la Ciudad de los Niños. "Espíritu de México" , México, Imprenta Galas, ca. 1950, pág. 7.
2. Ibid., pág. 7.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

- Catálogo. Pinturas que se subastarán en favor de la Ciudad de los Niños. "Espíritu de México" , México, Imprenta Galas, ca. 1950, pág. 7.

4. SAN LORENZO (Fig. IV)

Luis Lagarto
(Sevilla, España 1556-después de 1624)
Acuarela sobre vitela
22 x 16.5 cm.
Firma: "L 1616" y un pequeño lagarto.
Pinacoteca Virreinal de San Diego.
Ciudad de México. CNCA / INBA

HISTORIA:

Perteneció a la colección de Francisco Pérez de Salazar y Haro y después a la colección del Lic. Carlos de Ovando.

No se sabe si la vitela formó parte de algún libro, pero de ser así, es de suponerse que provenga de la ciudad de Puebla, debido a que Luis Lagarto comenzó a iluminar los libros de coro de la Catedral de Puebla a partir de 1600, como lo dice primero Manuel Toussaint (1) y más tarde Guillermo Tovar de Teresa. (2)

ANALISIS:

Se encuentra san Lorenzo de pie en una terraza de mármol, cuyo fondo es una cortina verde que descubre el paisaje que está detrás. Su rostro imberbe revela el estado de santificación que gozó después del suplicio. Sostiene la parrilla con su mano derecha y la palma del martirio con la izquierda. Viste una suntuosa dalmática y en la parte inferior de la misma, como decoración bordada, se encuentra la escena de su sacrificio. El martirio ocurre de día, y se ven el santo en la parrilla, un hombre arrojando leña y otros dos que atestiguan. Del cielo baja un ángel con la palma y a lo lejos la diosa Vesta aparece sobre un pedestal. En la parte inferior de la obra, junto a la firma hay una inscripción que dice: "Opus Laudat artificem". (La obra alaba a su autor).

Esta pintura de San Lorenzo tiene gran similitud con el cuadro que hizo Alonso Sánchez Coello (Fig. 14) de San Lorenzo y San Estéban en 1580. La postura del mártir Lorenzo con la cabeza un poco inclinada hacia su derecha es muy similar, al igual que la dalmática ricamente bordada con la escena del martirio en la parte superior. Además, Lagarto presenta un paisaje detrás de San Lorenzo al igual que Sánchez Coello, sólo que en la escena de éste, el cuerpo de san Estéban no permite ver bien el fondo de ese paisaje.

Algunas diferencias entre ambas obras son: que el san Lorenzo de Lagarto tiene en su mano derecha la parrilla y en la izquierda una palma con la que parece que escribe algo, y el san Lorenzo de Coello tiene la palma en la mano derecha y abraza con la izquierda a la parrilla porque en su mano lleva un morralito que probablemente contenga limosmas. Otra diferencia es que el san Lorenzo de Lagarto tiene un rostro más joven que el de Coello. Por último, la representación

del martirio de san Lorenzo en la dalmática de Lagarto, es una escena completamente distinta en ambas obras. Desde la composición, la distribución de los personajes, su postura y el ambiente de día de la vitela, no parecen haberse inspirado en Sánchez Coello.

El modelo que probablemente inspiró a Luis Lagarto para ejecutar el *Martirio de San Lorenzo* es el grabado de Cornelis Cort (Fig. 16) fechado en 1571. Además de que la distribución de personajes es parecida, figuras como el verdugo que tiene una vara que empuja al mártir, el hombre que atiza leña a la parrilla, la diosa sobre un pedestal y el ángel en el cielo también lo son. Sin embargo, la postura de los demás personajes, su vestimenta y el cambio de una escena de noche por una de día, hablan de los cambios que Lagarto le hizo a su obra.



FIG. 16



FIG. IV

NOTAS.

1.- Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, México, U.N.A.M.-I.I.E., 1990, pág. 115.

2.- Guillermo Tovar de Teresa, Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, pág. 158.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Francisco, Pérez de Salazar y Haro, Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre Historia y Arte, México, Perpal, 1990. Edición Facsimilar de U.N.A.M.-I.I.E., Estudios y Fuentes del Arte en México XIII, México, 1963, pág. 61.

Guillermo Tovar de Teresa, Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, pág. 142-143.

José Luis Pérez de Salazar, Xavier Moysén; et al., La Pintura Mexicana. Siglos XVI-XVII. Colecciones Particulares, México, Editor Javier Pérez de Salazar, 1966.

5. RELIEVE DEL MARTIRIO DE SAN LORENZO. (Fig. V)

HISTORIA:

Es compañero de otro relieve cuyo tema es "La Anunciación". (Fig. 24) Ambos se encuentran en lo alto de la fachada principal de la antigua iglesia de la Encarnación del ex-convento del mismo nombre, ubicada en la calle de Luis González Obregón, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Al buscar información elemental como las medidas, la técnica y el autor de estas dos obras, lamentablemente me di cuenta de que no existe un estudio de arte que se haya ocupado específicamente de ellas. Ni siquiera en el mismo edificio de la SEP, que es la institución que lo ocupa actualmente, supieron darme algún dato al respecto. La bibliografía consultada sobre arquitectura mexicana no las menciona; tampoco los libros de iglesias y conventos coloniales; sólo se ocupan de la historia del claustro y resaltan su importancia por los hermosos murales de Diego Rivera que alberga el edificio en su interior. Manuel Toussaint dice algo acerca de ellos: "En México hay que mencionar desde luego los dos relieves del templo de la Encarnación, que revelan en las figuras de sus ángeles un arte contemporáneo a la pintura de Baltasar de Echave Orio." (1) La Maestra Martha Fernández en su libro Artificios del Barroco menciona que las portadas del templo tienen un estilo barroco que se nota "en los marcos acodados que encierran los espléndidos relieves de La Anunciación y San Lorenzo, en el segundo registro." (2)

La iglesia de la Encarnación data de 1594. Fue reconstruida con gran lujo en 1639, bajo la dirección del R.P. Luis Benítez en un estilo arquitectónico barroco. (3) Es posible que por esa fecha ambos relieves fueran incrustados cada uno en un nicho para darle fastuosidad a la fachada. El convento se fundó en 1594, su patrono don Sancho Sánchez Muñoz murió al poco tiempo y lo sustituyó don Alvaro de Lorenzana. En 1924 la antigua iglesia se convirtió en la Biblioteca Iberoamericana. Actualmente es un salón de usos múltiples decorado con las banderas de los países iberoamericanos y contiene obra mural y pictórica de Roberto Montenegro, Luis Nishizawa y Raúl Anguiano.

ANÁLISIS:

En el relieve de san Lorenzo, podemos observar los planos de profundidad que nos muestra el escultor: en el primero está el santo en la parrilla ocupando casi todo el espacio inferior. Está dispuesta horizontalmente, es de gran tamaño y tiene 6 altos barrotes que la sostienen. En ella se encuentra el santo recostado de lado, viendo de frente. Su posición es forzada, ya que al artista, al estar basándose probablemente en un grabado y tener que llevar su composición a tres dimensiones, le resultó difícil resolver la postura del mártir. A los lados se ven dos

verdugos con bigote y leños en la mano. Ambos quedan recortados por las piernas.

En el segundo plano vemos a otros dos esbirros que empujan el cuerpo de Lorenzo con dos palos largos. El tercer plano a la izquierda, lo ocupa un soldado visto de frente, con barba, coraza, casco y lanza. Probablemente sea san Hipólito. Detrás de él están dos hombres a los que sólo se les ve el rostro. En la parte alta, vemos una columna con una figura que debe ser la diosa Vesta. La parte derecha está ocupada por un soldado con barba que tiene su cabeza completamente recargada sobre el brazo con el que detiene un estandarte. Arriba de éste se encuentra el Emperador romano sentado en su trono con una cortina detrás. Junto está un ángel visto de frente, que baja con la corona y la palma para el santo.

Sinceramente me fue difícil relacionar la iconografía de esta obra con algún grabado. Quizá se trata de una interpretación original basada en la leyenda de san Lorenzo. El único personaje que puedo relacionar es el soldado visto de frente que tiene un tipo de coraza en el pecho y una lanza en su mano, pues se parece al del grabado de Gerónimo Wierex –s. XVI-XVII- (Fig. 18).



FIG. V



S. LAURENTIVS MARTYR.

igne me exarastis, et non estimatis in me iniquitas. psal. 113
Horreum vobis factum est, et granarium vestrum. psal. 113

FIG. 18

NOTAS:

1. Manuel Toussaint, El Arte en México, México, U.N.A.M.-I.I.E., 1988, pág.220.
2. Martha Fernández García, Artifícios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII, México, Colección de Arte 44, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1996, pág. 30.
3. Los siguientes autores coinciden en que la iglesia de la Encarnación fue construída en 1594 y reconstruída en 1639:

J. E. Hernández y Dávalos, "La Encarnación", en Anexos a la memoria de Hacienda, Secretaría de Estado y Crédito Público. Sección 6a., Doc. Núm. 27, México, 1874.

Lauro E. Rosell, Iglesias y conventos coloniales de México, México, Patria, 1946, pág. 267.

Guillermo Tovar de Teresa, La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1992, Tomo II, pág. 95.

Martha Fernández, op.cit., dice que el templo se construyó de 1639 a 1648.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Manuel Toussaint, El arte en México, México, U.N.A.M. - I.I.E., 1988, pág. 220 y 413.

Guillermo Tovar de Teresa, La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1992, Tomo II, pág. 95.

J. E. Hernández y Dávalos, "La Encarnación, en Anexos a la memoria de Hacienda, Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público. Sección 6a. Doc. Núm. 27, México, 1874.

Martha Fernández García, Artifícios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII, México, Colección de Arte 44, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1996, pág. 30

6. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. VI)

José Juárez.
(Ciudad de México, ca. 1617 - 1661)
Oleo sobre tela.
505 x 329 cm.
Sin firma ni fecha.
Pinacoteca Virreinal de San Diego.
Ciudad de México. CNCA / INBA.

HISTORIA:

Por la monumentalidad que representa esta obra, entre los historiadores de arte se ha expuesto la posibilidad de que haya pertenecido a la iglesia o al convento de san Lorenzo de la ciudad de México. En 1964, Francisco de la Maza escribió que "Debió estar en una sacristía, pues, por su tamaño, no es ni de retablo, ni de claustro. ¿Estaría en la inútilmente destruída sacristía del templo de san Lorenzo?" (1) Guillermo Tovar de Teresa dice que "...procede del viejo convento de monjas de esa advocación y es rescatado por el arquitecto Manuel Francisco Álvarez." (2) Más tarde, el mismo Tovar se refiere a la pintura en su libro La ciudad de los palacios y asegura que se encontraba en el muro de la escalera que conducía del claustro bajo al superior, y menciona un folleto de Ignacio de Santa Cruz Aldana impreso por los herederos de Juan Ruíz en 1676, que se refiere "a la feliz renovación de la Iglesia y convento del Sr. San Lorenzo de esta corte." En él se dice entre otras cosas que la iglesia tenía su retablo mayor dedicado a san Lorenzo, y que fue sustituido por otro de Manuel Nava en 1710; éste destruído en el siglo XIX. Ambos retablos debieron haber tenido por lo menos una pintura de la vida del santo. (3) También Nelly Sigaut en su tesis de doctorado sobre José Juárez, asegura que el cuadro se encontraba ubicado en la pared oriente de la escalera del mismo convento y, que en 1878 con el proyecto del arquitecto Álvarez para la nueva función del edificio, la obra no se perdió, pues él mismo logró que el ministro de Instrucción Pública se interesara por ella y la trasladó a la Academia de Bellas Artes, bajo el cuidado del Director de Pintura Salomé Pina. Vicente Hurtado restauró la pintura y logró conservarla en la biblioteca. (4)

Según algunos historiadores como Juan N. Del Valle, José María Álvarez, Lauro E. Rosell y Guillermo Tovar de Teresa, (5) el convento de San Lorenzo fue fundado en 1598 gracias a las donaciones de don Juan Chavarria y Valero. Sin embargo, Josefina Muriel demuestra que fue fundado en 1582 por el Doctor Santiago del Riego, Alcalde del crimen de la Audiencia de México y su esposa doña María de Mendoza o María Zaldivar y Mendoza, apoyada de su tía Isabel y sus hermanas Catalina, Juana y Mariana, (6) quienes llegaron al convento el 14 de noviembre de 1598 (7) como monjas fundadoras.

Don Juan Fernández de Riofrío y su esposa María de Riofrío, empiezan la reconstrucción de la iglesia del convento de San Lorenzo en 1643, realizada por Juan Gómez de Trasmonte y Juan Serrano (8). El 11 de julio de 1650 fue bendecida y el día 16 del mismo, dedicada, gracias al apoderado de la señora de Riofrío, don Juan Chavarría y Valero, quien también reedificó el convento con la ayuda del padre Núñez Miranda S.J. (9). En 1861, el claustro fue extinguido y las monjas tuvieron que abandonarlo debido a las leyes de Reforma del gobierno de Benito Juárez (10).

En cuanto al lugar originario del *Martirio de San Lorenzo* de José Juárez, yo también comparto la opinión de que fue realizado para el convento de San Lorenzo, pues si en 1650 se renovó la iglesia y el convento de San Lorenzo, y como dice la Dra. Nelly Sigaut, la pintura de Juárez se ubica en 1652, creo que bien pudo mandarse a hacer una pintura tan significativa como ésta para reestrenar los altos muros del monasterio, y por eso se encontró en una pared de las escaleras. Éste era un lugar fácilmente visto por todos, y colocado ahí, tenía la función de recordar a cada instante la proeza de san Lorenzo a través del martirio y exhibirlo ante las monjas a las que era necesario tener siempre presente el sufrimiento y sacrificio del hombre por su Dios. Nelly Sigaut confirma a través de sus fuentes que la pintura salió del convento en 1878, gracias a que el Arquitecto Francisco Alvarez lo rescató cuando el edificio sería la sede de la escuela de Artes y Oficios, lo cual explica que Bernardo Couto no mencione esta pintura tan significativa cuando habla de las pinturas de José Juárez en sus *Diálogos sobre la historia de la pintura en México* (10ª). Es hasta el año de 1881 cuando aparece ya como parte de la Academia, formando parte de una exposición (10b).

Cabe mencionar que en la *Guía del Archivo Histórico de la Academia de San Carlos* está registrado un documento fechado en 1862 (11) que menciona que en la galería de la Academia hay un **San Lorenzo** atribuido a Juan Rodríguez Juárez. El cuadro mide de alto 4 varas, 34 pulgs. 6 lin, y de ancho 3 varas, 13 pulgs. – lin. Haciendo la conversión de las medidas, esta pintura medía 423 x 287. Hay que recordar que la galería se formó con los mejores cuadros que estaban en el ex-convento de la Encarnación, provenientes de los conventos extinguidos en 1861 por las leyes de Reforma, así lo especifican los documentos 2,3 y 5 (12).

Por sus enormes medidas, en un primer momento pensé que este cuadro atribuido a Juan Rodríguez Juárez, podía ser el atribuido a José Juárez, y que al provenir del claustro extinguido de San Lorenzo, formaba parte de las pinturas llevadas a la Encarnación en 1861 y que de ahí pasó a la Academia en 1862. Sin embargo, la diferencia en las medidas de 82 cm. de alto y 41.5 de ancho, es grande y es contraria a esta hipótesis.

La pregunta que queda es: ¿Dónde está esta enorme pintura de Rodríguez Juárez de la que sabemos que proviene de alguno de los conventos extinguidos?. La respuesta se encuentra en la siguiente noticia de Bernardo Couto: “En los ángulos del corredor alto de San Francisco hay otras obras suyas –de Juan Rodríguez Juárez- del año 1702 y entre ellas una del **Juicio de San Lorenzo**, en la cual llama la atención no menos la noble figura del Santo diácono, que el grupo de mendigos que lo acompañan.” (12ª) Por lo tanto, esta gran obra al parecer sí es de Rodríguez Juárez, proviene del convento de San Francisco y se desconoce su

ubicación actual. Es lamentable que un lienzo de estas dimensiones que formó parte de las galerías de la Academia, no aparezca en ningún lado, pues hasta ahora, no tengo registro de ninguna que se le parezca en tamaño, a excepción de la de Juárez.

ANÁLISIS:

El óleo sigue el esquema de dos líneas diagonales, cuyo cruce marca un eje vertical central sugerido por áreas de luz, desde el fuego hasta el rompimiento de gloria. También la composición tiene una organización en niveles horizontales, en los que se encuentran distribuidos los muchos personajes del cuadro. Aunque una primera mirada puede dar la impresión de desorden, no es así, ya que las figuras están alineadas, ocupando cada una un lugar específico en la escena. Una de las diagonales inicia en la parte inferior izquierda con el hombre de rojo que nos introduce con su mano a la escena, y cruza hasta el ángulo superior derecho. La otra línea sigue la dirección de las piernas del ángel con túnica amarilla que está arriba y termina en la parte inferior derecha, con el bastón que recarga con firmeza otro de los personajes. Debido a que las diagonales nos hacen recorrer toda la pintura de manera ordenada, vemos movimiento y unidad en la misma.

En el ángulo inferior izquierdo está la primera figura que nos ofrece el autor: se trata de un verdugo que atiza el fuego de una gran parrilla; nos da la espalda y esconde sus músculos entre su camisa blanca y el chaleco. A su izquierda se encuentran un perro de aspecto feroz y monstruoso, y un hombrecito que viste sombrero y traje rojo; su mirada se comunica con nosotros y destaca dentro de todo el conjunto pues ríe burlonamente. (Fig. VI Detalle)

Al centro se encuentra la escena principal en la cual se está quemando al joven diácono en una cama de hierro; su cuerpo musculoso está casi sentado con las piernas cruzadas y se apoya en la parrilla con la mano derecha; las facciones afiladas de su rostro muestran la incomodidad y el dolor que le causan las llamas; sus labios entreabiertos sugieren un rezo y sus ojos miran al ángel que lo asiste incitándole al martirio con compasión. El ángel viste abundante túnica; tiene sus enormes alas extendidas, sus rubios cabellos despeinados y con dulzura le señala al mártir la gloria que se abre para recibirlo. A un lado y hacia abajo del ángel, vemos tres rostros, entre los que destaca el de un hombre barbado que lleva un turbante en la cabeza.

En la parte izquierda del cuadro, a espaldas del ángel, encontramos un soldado que monta un caballo ricamente ataviado de plumas y joyas; el jinete viste suntuosa capa y lleva plumas en su casco; va cruzado de brazos y en su rostro refleja una tremenda expresión de aflicción o de arrepentimiento por la escena que está presenciando. Este personaje puede ser Hipólito, que en la historia de la vida de san Lorenzo tiene gran importancia, ya que fue el temido jefe del ejército romano, encargado de custodiar al diácono por tres días, tiempo suficiente para ser convertido por éste al cristianismo y arrepentirse de la vida pagana que llevaba; razón por la que después fue suspendido de su cargo y también martirizado. Este hecho le fue reconocido por la iglesia que le dió el rango de santo. Además hay que recordar que san Hipólito fue el patrono de la ciudad de México y es festejado el día 13 de agosto, así que no es extraño ver en la pintura

de un santo tan venerado en México como san Lorenzo, a otro santo de tan alta importancia. Por lo tanto, en este cuadro quizá se está venerando a ambos santos mártires: Lorenzo e Hipólito. Así se explica el que arriba a la izquierda, detrás del ángel músico de túnica amarilla, un angelillo salga de entre las nubes portando una corona de flores como si con ella quisiera coronar a Hipólito, de la misma manera que los angelitos del centro llevan una corona para Lorenzo. La importancia de la veneración mexicana de estos dos mártires y su estrecha relación la trataré en el capítulo 6.1.

Enseguida de Hipólito aparecen varios hombres a los que sólo se les ve el rostro; destacan el que lleva un estandarte rojo y el que tiene un gesto de desagrado. Este último puede tratarse de san Román, pues de acuerdo a la leyenda de san Lorenzo, un soldado llamado Román vió al ángel asistiendo al santo en su agonía en medio de un gran resplandor. Esta visión lo conmovió y se declaró cristiano, por lo que fue degollado y más tarde canonizado por la Iglesia. Esta hipótesis es porque san Román es un soldado convertido y tanto la manera de esquivar con la cabeza y/o con la mirada el martirio de san Lorenzo, como la expresión que tiene en su rostro, me sugieren un sentimiento de horror, quizá hasta de desacuerdo a que se torturara al diácono, y como Hipólito también era ya un convertido y opositor silencioso al martirio, no es raro que José Juárez los pintara juntos en su descripción plástica de la leyenda del martirio de san Lorenzo.

A la extrema derecha en primer plano, otro soldado ataviado con lujo y representado con gran carácter, orgullosa y dignamente sostiene un bastón que le da presencia y fuerza. Quizá sea el Emperador Valeriano pues la personalidad y seguridad de la actitud con la que está representado, no deja lugar a dudas. El perfil de su rostro está exquisitamente delineado, con lo que se ve la perfección del dibujo de nuestro artista. A su lado aparecen un anciano que lleva cubierta la cabeza, un joven con turbante que remueve el fuego con una vara y otro anciano que carga leña para la parrilla. Cabe destacar que en el ángulo inferior frente a Valeriano, está tirado un montón de telas rojas y blancas que con seguridad es el ropa del mártir de la cual fue despojado antes del martirio.

En cuanto a la parte superior, totalmente divina, el autor nos muestra un cielo jerarquizado. Primero aparecen en el centro pequeños querubines tan difuminados que casi se confunden con las nubes. Alrededor vienen desnudos angelillos con flores revoloteando de prisa para verlo todo; se distingue el que porta una palma blanca muy fina. Más arriba se encuentran ángeles adolescentes sentados, con largas túnicas de colores llamativos; los que están en las orillas son de mayor tamaño que todos los demás. Mientras unos tocan el arpa, el violoncello, el laúd, el trombón y la flauta, otros cantan siguiendo las notas de sus libros y todos juntos forman un coro que interpreta una melodía. En la cúspide del cuadro, nos encontramos con lo que pareciera ser la entrada a la gloria de Dios; hay varios ángeles que por las nubes y la luz que emana de la altura no se distinguen bien; uno de ellos toca la flauta, otro el arpa y otro más lee un gran libro.



FIG. VI



FIG. VI
DETALLE

Revelar la autoría del *Martirio de San Lorenzo* no ha sido tarea fácil. Como ya vimos en su historia, desde que el cuadro salió de su lugar original, se perdió cualquier indicio que indique su autor. En una exposición de la Academia de San Carlos llevada a cabo en 1881, ya se menciona a José Juárez como autor de esta pintura (12b). Los grandes críticos como Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Justino Fernández y Diego Angulo entre otros, también le han atribuido a José Juárez tan importante trabajo. Sin embargo, hay quienes dudan de dicha atribución, como Guillermo Tovar de Teresa, quien cree que es obra de Sebastián López de Arteaga. (13) En el texto de las biografías del Catálogo de Arte y Mística del Barroco, se dice que quizá no sea José Juárez el autor, pero no asienta quien pueda serlo. (14)

Si bien es cierto que esta pintura muestra dificultad para atribuirla a tal o cual artista, me parece importante decir que puede ser vista en dos partes: la divina, tratada técnicamente en forma diferente a la parte inferior, ya que muestra una especie de difuminado, colores muy claros como grises casi plateados, mantos y túnicas muy holgadas y poca precisión en el dibujo porque no se puede seguir una línea para perfilar a los ángeles. Al contrario, en la parte terrena se observa una acentuada fuerza en la pincelada, colores oscuros poco contrastantes y figuras muy bien delineadas.

Al igual que la Dra. Sigaut, pienso que quizá se trate de una obra hecha al limón; es decir, una pintura en la que participaron dos manos diferentes. Quizá maestro y aprendiz o dos maestros trabajando juntos, pero lo que es cierto, es que hay una influencia sevillana -observada desde Angulo- muy marcada en la compleja composición pues encierra con maestría un movimiento en forma de x, al mismo tiempo que se divide la escena horizontalmente en dos espacios plásticos que resultan diferentes uno del otro: el cielo y la tierra; además es evidente el estilo claroscuro zurbaranezco de la parte inferior. El maestro más cercano a este bagaje en Nueva España fue Sebastián López de Arteaga con quien José Juárez colaboró. Por otra parte, tanto los angelitos desnudos como el que está sentado leyendo un gran libro, son parecidos a los hechos por Juárez en los "Santos Justo y Pastor"; (Fig. 25) también el tratamiento de las caras de todos los personajes terrenos es muy similar al de la pintura "La adoración de los Reyes" del mismo Juárez (Fig. 26). Hay que destacar que el soldado que he identificado como Valeriano es muy parecido a uno de los tres reyes magos de esta pintura. Ambos tienen la misma postura, presencia como gran señor y alta personalidad, además de ocupar el mismo lugar en la escena: el primer plano del lado derecho. La diferencia es que el soldado está de perfil y el rey mago dirige su rostro al espectador. Lo más curioso es que este personaje también recuerda al hombre barbado que está en el martirio, justo en el cruce de las diagonales de la composición.



Fig. 26



Detalle

Nelly Sigaut da una verosímil explicación de las diferencias visuales del *Martirio de San Lorenzo* de Juárez. Señala por primera vez la hipótesis que considero más acertada sobre la autoría de dicha pintura. Después de hacer profundos análisis de toda la obra de Juárez, las conclusiones a las que llegó son las siguientes: demuestra que el gran lienzo es una obra en la que intervinieron dos manos maestras: primero la de Sebastián López de Arteaga y después la de José Juárez. "...la obra fue encargada a Sebastián López de Arteaga, quien trazó la composición y comenzó la obra, posiblemente la parte central con el cuerpo del santo y el ángel que lo sostiene, así como los ángeles músicos que forman una gloria única en la pintura colonial. La muerte de Arteaga en 1652 debe haber dejado la obra sin terminar y el encargo de hacerlo recayó sobre Juárez, de quien es el grupo de hombres de izquierda a derecha, así como el fondo debajo de los querubines y quizá el que atiza el fuego y el niño que mira al espectador." (15)

El *Martirio de San Lorenzo* de José Juárez, es una pintura difícil de analizar iconográficamente, pues parece ser una innovadora presentación del tema en México. A pesar de esto, si se ve sólo la escena terrena, es decir, la parte del martirio, se advierten dos posibles fuentes de inspiración: la de Cornelis Cort -1571- (Fig. 16) y la de Lucas Vorsterman -1621- (Fig. 19).

Comparando las fotos tanto del grabado de Cornelis como de la pintura de Juárez, pude notar ciertas similitudes que me hacen suponer que este artista novohispano conoció dicho trabajo y, que lejos de basar su obra en él tal cual, cambió y combinó elementos que la hacen ver distinta a lo entonces visto del *Martirio de San Lorenzo*. Las figuras que recuerdan el grabado de Cort son:

1.- El grupo de personajes que están en la parte izquierda. Vistos de izquierda a derecha, se trata de un soldado a caballo, otro que lleva una bandera y uno más que parece que habla con el segundo. En el grabado también aparece este grupo pero del lado derecho: un soldado a caballo que porta la bandera y otro con una lanza, ambos parece que platican. Junto a éstos, se ve un tercero que pudo haber sido cambiado por Juárez al primer plano del lado derecho y es el que menciono a continuación.

2.- Este soldado que he identificado como el Emperador Valeriano en la pintura, es muy parecido al personaje número tres que está en el grupo de soldados antes detallados. Ambos personajes están de perfil viendo hacia el santo y sostienen con firmeza un bastón. En el grabado sólo se le ve el rostro y el brazo y parece que un niño lo abraza de las piernas. En la pintura está él solo de cuerpo entero, lo cual permite ver la elegancia de su ropa.

En la parte media del lado derecho del cuadro aparece la silueta de un hombre que está sentado. Es una figura muy difuminada, no se alcanza a ver su rostro pero lleva una túnica y se le ve gran parte de su cuerpo. En el grabado de Vorsterman hay un personaje parecido a éste y se trata de un dios pagano o inclusive del mismo Emperador Valeriano quien observa el martirio de san Lorenzo desde lo alto de su trono. En la pintura creo que el autor trata sólo de representar a la deidad pagana como si fuera una escultura simbólica del paganismo.

Hasta la época en que Juárez hizo esta obra del *Martirio de San Lorenzo*, no se había incluido en la narración plástica del tema la figura de un ángel que está detrás del santo y lo consuela dulcemente mostrándole el cielo, en lugar del verdugo que lo jala hacia sí mismo con rudeza. Este personaje aparece tanto en Cort como en el grabado de Vorsterman. (Figs. 16 y 19) El cambio suaviza en mucho la escena del martirio y quizá el autor lo hizo por iniciativa propia basado en la leyenda de la visión del soldado Román -que dice que estando custodiando a Lorenzo, vió la gloria de Dios cuando un ángel bañado de la luz bajó del cielo para consolar al mártir, razón por la que se convirtió al cristianismo y después fue reconocido como santo- o porque así lo exigió quien encargó la obra. Lo trascendente de este cambio, es que varios artistas que posteriormente hicieron *Martirio de San Lorenzo*, siguieron al maestro en este detalle.

Otra innovación de José Juárez al tema, resulta la presentación de toda la corte angelical en el cielo, en lugar de un cielo nebuloso como el del grabado de Cort o de un fondo completamente oscuro como el de Concha. Lo que es indudable es el esfuerzo que hizo Juárez por hacer una interpretación diferente del *Martirio de San Lorenzo*, basandose más en fuentes literarias sobre la leyenda del santo que en los grabados europeos e innovando con su singular estilo y genialidad; cualidades que marcarían el inicio de una escuela novohispana pues los artistas posteriores a él siguieron sus lineamientos como lo veremos en el análisis iconográfico de las obras recopiladas en este trabajo.

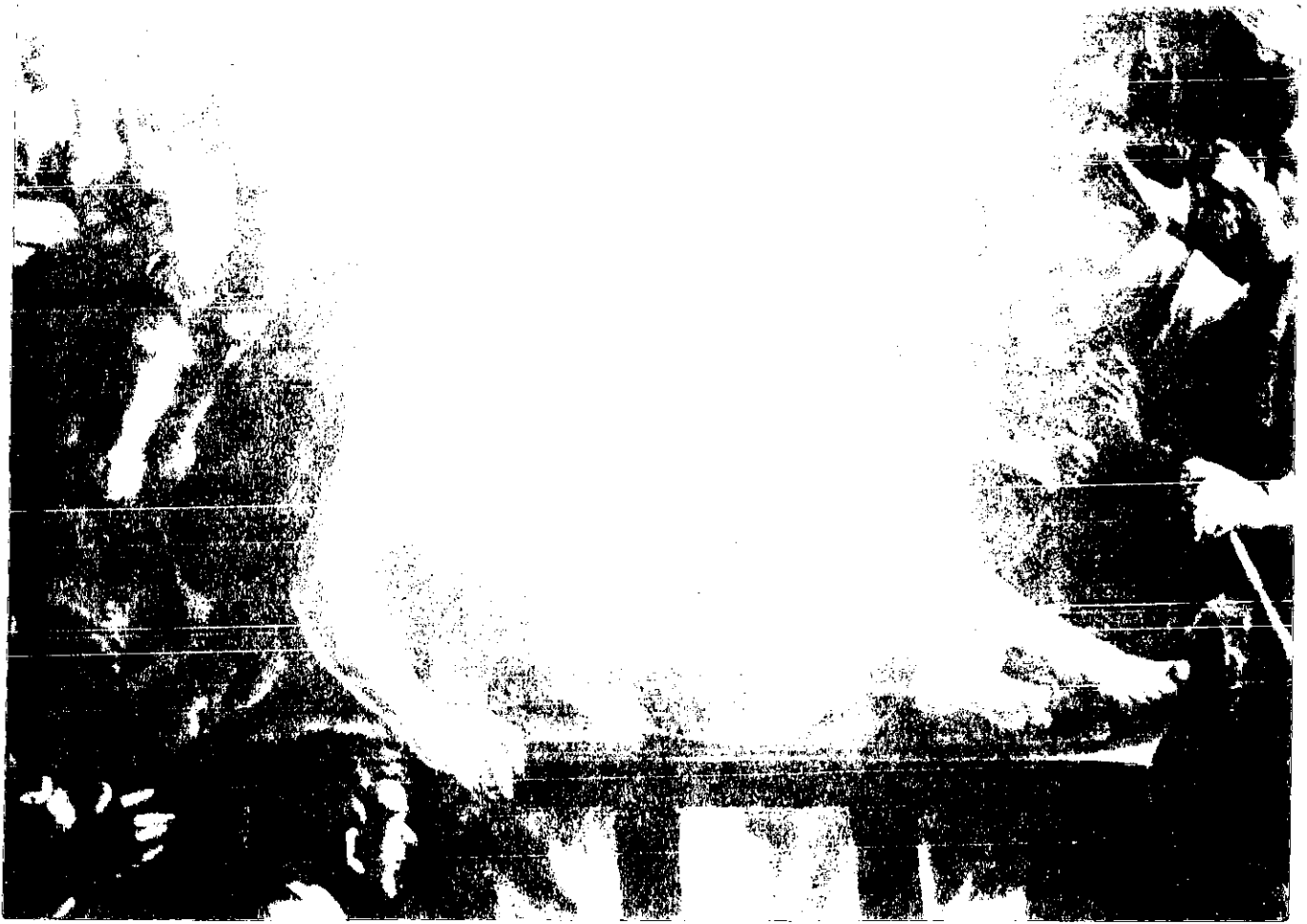


Fig. VI. DETALLE



012134 The Martyrdom of St. Lawrence
 Reproduction: Atlas Italia 1983 (with permission of Flore (It))

Fig. 16



Fig. 19

NOTAS:

1.- Francisco de la Maza, El pintor Cristóbal de Villalpando, México, INAH, 1964, pág. 133.

2.- Guillermo Tovar de Teresa, México Barroco, México, SAHOP, 1981, pág. 304.

3.- Guillermo Tovar de Teresa, La Ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1992, Tomo II, pág. 130-131.

4.- Nelida Sigaut Valenzuela, José Juárez en la Pintura Mexicana del siglo XVII. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, U. N. A. M., pág. 519.

5.- Guillermo Tovar de Teresa, La ciudad de los palacios..., op. cit., pág. 131.

Juan N. Del Valle, El viajero en México, o sea la capital de la República encerrada en un libro, México, Tipografía de M. Castro, 1859, pág. 147.

José María Álvarez, Añoranzas. El México que fue mi colegio militar, México, Imprenta Ocampi, 1948, pág. 458.

Lauro E. Rosell, Iglesias y Conventos Coloniales de México, México, Patria, 1946, pág. 193.

6.- Josefina Muriel, Conventos de monjas en la Nueva España, México, Santiago, 1946, pág. 305.

7.- Ibid., pág. 307

8.- Guillermo tovar de Teresa, La ciudad de los palacios..., op. cit., pág. 131.

9.- Josefina Muriel, op. cit., pág. 306

J. E. Hernández y Dávalos, Anexos a la memoria de Hacienda, Documento Núm. 27. Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público, Sección 6a. México, Ministerio de Hacienda, 10. de Julio de 1874, pág. 151.

Juan N. del Valle, op. cit., pág. 147.

Guillermo Tovar de Torsa, La ciudad de los palacios..., op. cit., pág. 131.

10.- Manuel Gutiérrez Aparicio en su libro Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos. México, 1861, Primera edición en versión de Innovación, S. A., 1979, 291pp., no menciona a San Lorenzo como

claustro extinguido. Sin embargo, los documentos que encontré y la historia de esta comunidad religiosa, confirman que sí fue suprimido en 1861.

10a.- Bernardo Couto, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, México, Sección de Desarrollo Urbano y Ecología – Banamex, Secretaría de Fomento, 1981, 105pp.

10b.- F.S. Gutiérrez, "La Exposición artística de 1881", "El Siglo XIX, México, 1881, en Ida Rodríguez Prampolini, La Crítica de arte en México en el siglo XIX, Doc. III (1879-1903), México, UNAM, Estudios y Fuentes del arte en México XVIII, 1964, pág. 122.

11.- Eduardo Baez Macías, Guía del Archivo Histórico de la Academia de San Carlos (1844-1867), México, U.N.A.M., 1976.

Doc. 4 de la ficha 2. Gaveta 39, Núm. 6541, Exp. 6, Mayo 26 de 1862.

12.- Eduardo Baez Macías, Ibid, Doc. 2 de la ficha 2. Gaveta 30, Núm. 6078, Diciembre 19 de 1861. Este mismo documento aparece en el Archivo General de la Nación en el ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes. Academia de San Carlos, C: 1, Exp.: 16, F: 6, Diciembre 19 de 1861.

Doc. 3 de la ficha 2. Gaveta 30, Núm. 6078, Diciembre 21 de 1861.

Doc. 5 de la ficha 2. Gaveta 39, Núm. 6541, Exp. 1, Enero 10 de 1865.

12ª.- Bernardo Couto, op.cit., pág. 82.

12b.- F.S. Gutiérrez, op.cit., pág. 122.

13.- Guillermo Tovar de Teresa, La ciudad de los palacios..., op cit., pág. 131.

14.- Clara Bargellini, Gilles Chazal, Rogelio Ruíz Gomar, Elisa Vargaslugo, Arte y Mística del Barroco, Catálogo de exposición, México, UNAM-DDF-CNCA, Ediciones del Equilibrista, 1994, pág. 367

15.- Nelida Sigaut Valenzuela, op cit. pág. 271 - 272.

DOC. 2

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION
RAMO: INSTRUCCION PUBLICA Y BELLAS ARTES.
ACADEMIA DE SAN CARLOS.

C:1 Exp: 16 F: 6
1861 D.F.

* Este documento aparece también en la Guía del Archivo Histórico del Maestro Baez con la siguiente clasificación: Gaveta 30, No. 6078.

Ministerio de Fomento, Justicia, Colonización, Industria y Comercio.

"Traslado a la Academia de todas las pinturas de los conventos suprimidos, de 150 monedas de cobre y otros metales."

"Por acuerdo de esta fecha el Presidente de la República ha tenido a bien disponer que sean trasladadas a la Academia Nacional de San Carlos todas las pinturas de algún mérito que hayan pertenecido a los extinguidos Conventos de esta Capital con el laudable objeto de que en dicho establecimiento se forme una galería, en la que se conserven dignamente todos esos monumentos del arte mejicano.

Con ese fin entregará ud. las mencionadas pinturas al C. Director de la Academia, mediante un esacto inventario en el que se consignará el asunto de cada cuadro, sus dimensiones y el nombre de su autor quedando una copia de esa noticia en el Ministerio de Ynstrucción Pública y otra en el archivo de la Academia.

Lo digo a Ud. para su inteligencia y cumplimiento.

C. J. Lamadrid encargado de los cuadros de los extinguidos conventos."

Diciembre 19/1861

DOC. 3

GAVETA 30 (1861 - 1863)
Núm. 6078

"Por acuerdo de esta fecha el Presidente de la República ha tenido a bien disponer que sean trasladadas a la Academia Nacional de San Carlos todas las pinturas de algún mérito que hayan pertenecido a los extinguidos Conventos de esta Capital con el laudable objeto de que en dicho establecimiento se forme una galería, en la que se conserven dignamente todos esos monumentos del arte mejicano.

Con ese fin entregará ud. las mencionadas pinturas al C. Director de la Academia, mediante un esacto inventario en el que se consignará el asunto de cada cuadro, sus demensiones y el nombre de su autor quedando una copia de esa noticia en el Ministerio de Ynstrucción Pública y otra en el archivo de la Academia.

Lo digo a Ud. para su inteligencia y cumplimiento.

C. J. Lamadrid encargado de los cuadros de los extinguidos conventos."

Puebla, 21 Dic. 1861.

DOC. 4

GAVETA 39

Núm. 6541

Exp. 6

Mayo 26 de 1862.

“Inventario de las pinturas que por orden del Ministerio de Justicia e
Ynstrucción Pública ha entregado el C. José Lamadrid a la Academia Nacional
de San Carlos.”

San Lorenzo de Juárez, Juan Rodríguez.

Mide: Alto: 4 varas, 34 pulgs., 6 lin.

Ancho: 3 varas, 13 pulgs., - lin.

San Lorenzo. Incógnito

Mide: Alto: 2 varas, 33 pulgs., 6 lin.

Alto: 1 vara, 35 pulgs., - lin.

DOC. 5

GAVETA 39
Núm. 6541

Exp. 1

México, Enero 10 de 1865.

“Habiéndose informado este Ministerio del paradero de los cuadros de pinturas que se recogieron de los conventos de varias comunidades religiosas de esta Ciudad, en época del Gobierno de D. Benito Juárez, y sabiendo que en la actualidad existen, cuando no todos, la mayor parte en el convento de las Religiosas de la Encarnación, las cuales han tenido cuidado de su aseo y conservación; he creído conveniente, por la utilidad que debe resultar al público y al mayor decoro de esa Academia, mande V.S. recoger, de los mencionados cuadros, aquellos cuyas pinturas se califiquen buenas, para formar una Galería Nacional, a cuyo efecto nombrara V.S. a los profesores de pintura de la misma Academia, y a fin de que la Galería esté bajo su cuidado e inmediata inspección.”

Dios guarde a V.S. muchos años.

El Ministerio de Fomento.

L. Robles.

ESTADO LIBRE SOBERANO
DE GUATEMALA

Continuación del DOC. 5.

Al margen dice:

México, Enero 12 de 1865.

“Nómbrese a los Sres. Clavé y Rebull. Comuníqueseles su nombremiento y dé cuenta de él al Ministerio. Diríjase una atenta comunicación al Ilmo. Sor. Arzobispo pidiéndole de sus órdenes para que se le permita la entrada a la Encarnación a la comisión nombrada.”

“Entere al S. D. Rafael Lucio para que se sirva acompañar a la comisión y asociar sus conocimientos a los de aquella para la designación de los cuadros que se han de trasladar.”

EXP. 2

México. Enero 17 de 1865.

Ilmo. Sor.

El E. S. Ministro de fomento, me dice con fha. 10 del actual, lo que copio (aquí).

“Deseando esta dirección dar cumplimiento a la resolución anterior, ha nombrado a los profesores D. Pelegrín Clavé y D. Santiago Rebull, y de asociado a dicha comisión al Sr. Profesor de Medicina D. Rafael Lucio, personas todas bien conocidas no solo por sus conocimientos en la Pintura, sino por sus virtudes morales. Ruego a V.S.L. en consecuencia se sirva acordarles la licencia que necesitan para penetrar en el interior del convento hoy que está ya ocupado por las Sras. Religiosas a fin de que puedan desempeñar su comisión.”

D.g. a V.S.Y. muchos años.
Ylmo. Sr. Arzobispo de México.
El Dir. gral. de la Academia.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Diego Angulo Iñiguez, Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, España, Salvat Editores, 1950, Vol. II, pág. 311-312.

Marcus Burke, Pintura y escultura en la Nueva España. El Barroco, México, Grupo Azabache, 1992, pág. 46.

Guillermo Tovar de Teresa, La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1992, Tomo II, pág. 131.

Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, Edición de Xavier Moysén, México, U.N.A.M. - I.I.E., 1990, pág. 104 - 106.

Nelida Sigaut Valenzuela, José Juárez en la Pintura Mexicana del Siglo XVII. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., 1995.

Virginia Armella de Aspe, Pinacoteca Virreinal, México, I.N.B.A., sin año, pág. 5.

7. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. VII)

Hipólito de Rioja
(Ciudad de México, 1646-1716)
Oleo sobre madera
87 x 67 cms.
Firmado y fechado "H. D. Rioja 1668".
Pinacoteca Virreinal de San Diego.
Ciudad de México, CNCA - INBA.

HISTORIA:

Este óleo forma parte de un conjunto de cuatro obras del mismo artista firmadas y fechadas de igual manera. El tema que trató el autor en ellas es el martirio ejecutado a varios santos: San Lorenzo, Santa Ursula y sus compañeras, Santa Catarina y San Esteban. Se desconoce su procedencia.

ANALISIS:

Es una escena que ocurre de noche, en donde las principales fuentes de luz son la gloria del cielo y el fuego de la parrilla. Los colores que utilizó el autor son oscuros, pero resaltan los rojos por ser tan chillantes y los metálicos de los soldados que son brillosos en la luz. Podemos ver un gran número de personas y ángeles que rodean la escena del martirio de san Lorenzo, el cual se lleva a cabo en el centro del cuadro. Los personajes están divididos respectivamente en tierra y cielo, por una faja de tinieblas que sirve como fondo.

San Lorenzo es un hombre imberbe de cabello rizado y negro, tiene sus piernas entrecruzadas y con una mano clama al cielo y con la otra se apoya en la parrilla; su delgado cuerpo es tocado por las llamas. Lo rodean de cerca tres ancianos que visten como civiles y otro hombre con turbante que le muestra una estampilla. Asimismo, aparece a los pies del mártir un niño que mira al soldado que está a su lado, el cual viste armadura y capa roja y que identifico como el Emperador Valeriano.

En el ángulo inferior izquierdo, vemos en primer plano a dos soldados que están recortados por la cintura; uno de ellos está de perfil mientras el otro nos introduce con su mano a la escena principal. Del otro lado de la pintura aparece una mujer cargando un niño. Junto a ella, se distingue la silueta de un soldado que nos da la espalda y a su izquierda, un verdugo recoge leña y nos enseña su musculoso cuerpo.

Sobresalen en tercer plano a los lados, los soldados montados a caballo que están hablando entre sí. Cabe resaltar que la actitud del caballo blanco de la derecha, es de tristeza y aflicción, por lo que creo que el jinete es san Hipólito;

mientras que el de la izquierda, se ve relinchando como si estuviera austado y quien lo monta es un soldado que porta un estandarte rojo.

En la parte superior, un grupo de angelillos sobrevuelan alrededor de uno de mayor tamaño que ellos. Este ángel viste largo vestido rojo, lleva una corona de flores y la palma del martirio, tiene las alas extendidas y mira hacia el mártir; su postura es más la de un ángel libertador que la de consuelo y dulzura.

En Hipólito de Rioja se observa la influencia del *Martirio de San Lorenzo* hecho por José Juárez. (Fig. VI) En las dos pinturas hay una separación del cielo y la tierra. Se manejan varios planos de profundidad en donde cada personaje juega un papel importante. El santo con las piernas entrecruzadas y la gloria en el cielo con angelillos revoloteando con flores son muy parecidos. En ambas pinturas desaparece la diosa Vesta. La postura y personalidad del Emperador es semejante, sólo que aquí se ve un niño muy cerca de él que parece mirarlo y en la pintura de Juárez no está. Estos dos personajes se parecen al soldado con el niño que están en el grabado de Cornelis Cort, (Fig. 16) lo cual indica que quizá Rioja también utilizó esta fuente. Es curioso que si al parecer Rioja se inspiró en Juárez para su obra, aparezca este soldado que, aunque está representado con un estilo muy diferente al del grabado, está acompañado de un niño. Este detalle no lo encontré en otra obra mexicana del *Martirio de San Lorenzo*, ni tampoco lo menciona la leyenda del santo, así que la única referencia que tengo es el grabado de Cort, aunque no puedo asegurar que esté inspirado en él porque se ve diferente.

Otra fuente que quizá Rioja utilizó es el grabado de Lucas Vorsterman, (Fig. 19) ya que hay varios elementos que se asemejan mucho a éste como: la posición del verdugo que inclinado tiene un montón de leña y está a los pies de la parrilla y el ángel que baja del cielo, además del hombre con manto que está muy cerca de san Lorenzo, se parece al hombre también con manto que se ve en este grabado. Por otra parte, la posición del santo, la juventud y esbeltez de su cuerpo, la aureola en la cabeza, se asemejan al san Lorenzo del grabado de Gerónimo Wierex. (Fig. 18)

Hay varios personajes de esta pintura que no encontré en ningún grabado como son: la señora con el niño que aparece en el ángulo inferior derecho y varios soldados que montan caballo y ocupan un lugar importante en la pintura. Por lo tanto, creo que Hipólito de Rioja, además de conocer los grabados de Cornelis, Lucas Vorsterman, Wierex y la pintura de José Juárez, o incluyó en su relato pictórico a otros personajes de la leyenda de san Lorenzo, o los puso para ambientar la escena, mostrando una interpretación original del tema.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, Tesoros de la Pinacoteca Virreinal, México, Multibanco Mercantil de México, 1989, pág. 106.



FIG. VII



Fig. VI



Fig. 16



Fig. 19



Fig. 18

8. LA IGLESIA MILITANTE Y TRIUNFANTE (Fig. VIII)

Cristóbal de Villalpando
(Ciudad de México, ca. 1650-1714)

Oleo sobre tela

Firma en el ángulo inferior derecho: "Xptoval de Villalpando pingebat". (1684-1685)

710 x 751 cm.

Ocupa el testero de la Sacristía de la Catedral Metropolitana, Sedesol.

HISTORIA:

Villalpando presentó un dibujo de la obra a las autoridades catedralicias y entre el 4 de octubre de 1684 y el 19 de junio de 1685 la realizó. "El pago fue de los fondos de la fábrica de la iglesia, así que, al parecer, no fue un encargo de algún canónigo en especial" (1)

ANALISIS:

Es un lienzo que se divide en tres partes horizontales. En la primera está representada la Iglesia Militante y es la parte que describo a continuación. En el centro, sobre un estrado, está una joven sentada que es la Iglesia. Viste un traje de Pontífice. A sus lados se encuentran San Miguel y San Pedro. Abajo de ella están las tres virtudes teologales y los 7 arcángeles. La figura central es la Caridad; tiene un niño en los brazos. A la izquierda está la Fé con una cruz y una balanza, rodeada de los arcángeles Gabriel, Uriel y Baraquier. También hay dos angelitos que esparcen incienso en copas de plata. A la derecha está la Esperanza con un ancla y un sol de metal. La acompañan Salatiel, Jehudiel y Rafael. Los niños que aparecen a lado juegan con un barco.

Cada una de las virtudes, lleva en el pecho un medallón con escenas de martirio: la Caridad tiene a san Juan Bautista, la Esperanza a san Lorenzo, y la Fé a san Esteban cayendo. Es lógico que de acuerdo a la historia de la vida de cada santo, se haya colocado su martirio en el medallón de la virtud que lo representa. En el caso de san Lorenzo, padeció y murió por defender la religión cristiana ante el paganismo con la esperanza de llegar a la gloria de Dios. Así, san Lorenzo está reconocido como la esperanza de Roma al vencer la religión pagana a través del martirio. Estas figuras fueron identificadas por Francisco de la Maza en su libro El pintor Cristóbal de Villalpando (2), pero menciona que san Lorenzo está en el medallón de la Fé y no en el de la Esperanza, lo cual es un error pues yo misma fotografié la pintura subiendome al andamio, gracias a la amable autorización extraoficial de la monja encargada del lugar.

La descripción del medallón que tiene la escena del *Martirio de San Lorenzo*, resulta bastante difícil debido a su tamaño tan pequeño y al lugar que ocupa en todo el conjunto. La escena ocurre de noche. En el primer plano se ve un verdugo que atiza el fuego, junto hay un recipiente sobre una superficie como si fuera una

mesa. Enseguida se encuentra la parrilla encendida y dispuesta horizontalmente. San Lorenzo está sentado sobre ella con las piernas estiradas, tiene un brazo levantado y su rostro se dirige al cielo. Está de perfil y no de frente como se acostumbró a pintarlo. Se distingue una luz que emana de la parte derecha del cielo e ilumina al santo, de igual forma que se encuentra el lienzo del mismo tema del mismo Villalpando, razón por la cual, pienso que ambos martirios son parecidos. Por lo demás, es una lástima no contar con una cámara más sofisticada que permita tomar una fotografía más precisa del medallón para hacer un análisis iconográfico más amplio.



Fig. VIII

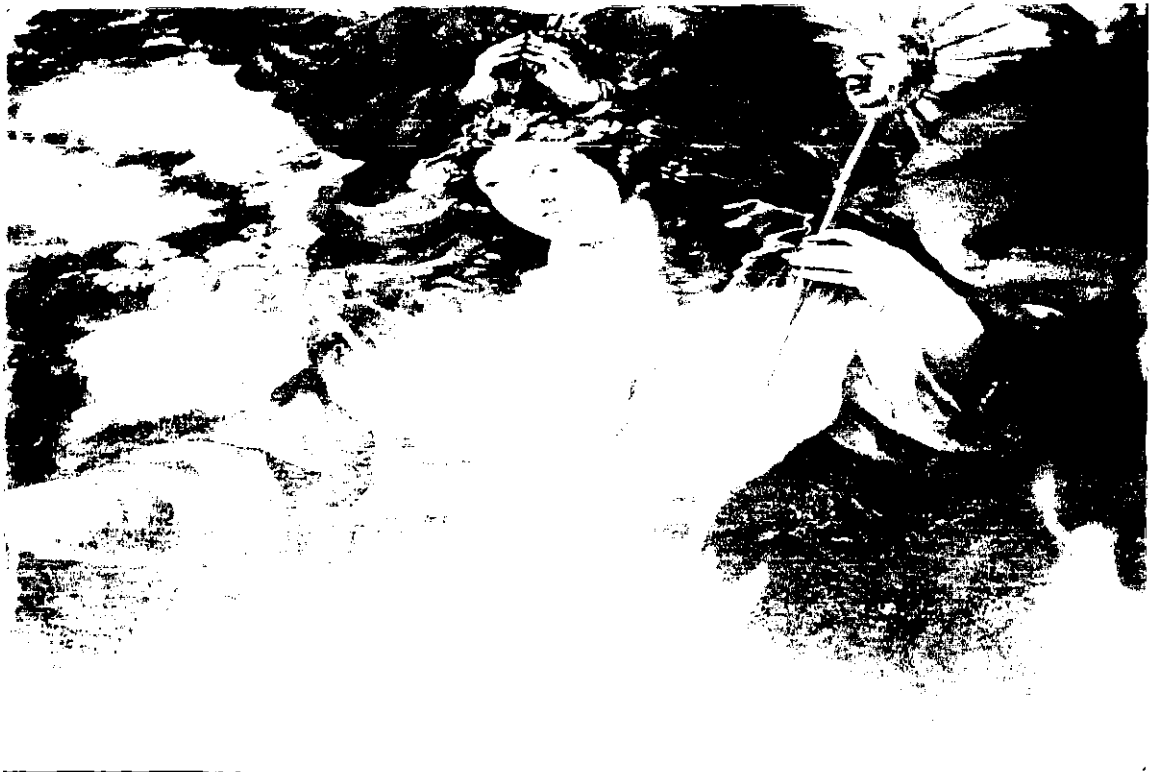


FIG. VIII
DETALLE

NOTAS:

1. Clara Bargellini, "Sacristía de la Catedral de México", en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Angeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruíz Gomar, Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado, Fomento Cultural Banamex, I.I.E., Grupo Modelo, S.A. de C.V., C.N.C.A., México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pág. 202.
2. Francisco de la Maza, El Pintor Cristóbal de Villalpando, México, I.N.A.H., 1964, pág. 65.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Clara Bargellini, "Sacristía de la Catedral de México", en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Angeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruíz Gomar, Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado, Fomento Cultural Banamex, I.I.E., Grupo Modelo, S.A. de C.V., C.N.C.A., México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pág. 202-204.

Francisco de la Maza, El Pintor Cristóbal de Villalpando, México, I.N.A.H., 1964, pág. 64-77.

9. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. IX)

Juan Tinoco

(Ciudad de Puebla, 1641 - 1703)

Oleo sobre lámina de cobre.

38 x 38 cm.

Firma: "Juan Tinoco Ft". ca. 1685

Puebla, Catedral, capilla de las Reliquias.

Sedesol.

HISTORIA:

Esta pintura forma parte de un conjunto de cuatro piezas realizadas por el pintor Juan Tinoco. Ramón Sánchez Flores en su aportación histórica para el libro La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles (1) dice que fueron hechas para el retablo de la capilla de las reliquias, aunque originalmente esta capilla estaba dedicada a santa Catarina Mártir a finales del siglo XVII, el Cabildo decidió hacer cambios y se labró un nuevo retablo destinado a alojar las veneradas reliquias. José Manzo y Jaramillo desmanteló toda esa riqueza, para diseñar un ambiente neoclásico absoluto. Este nuevo retablo es el mismo actualmente. Al centro hay un enorme nicho de madera dorada proveniente del retablo antiguo de estilo barroco. Se dejó simplemente para enmarcar las cuatro pinturas de Tinoco. Los temas de éstas son: el ***Martirio de San Lorenzo***, Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes, la escena de San Pedro recibiendo las llaves del cielo y Santa Bárbara y el cordero pascual.

No se conoce la fecha exacta de creación de las obras, pero el Ing. Fernando Rodríguez - Miaja en Una Cuestión de matices... las ubica alrededor de 1685, y dice que quizá fueron un encargo global para la Catedral, ya sea porque habían sobrado del Ochavo, o simplemente por haber coincidido con la fecha de decoración de la Capilla de las Reliquias. (2)

ANÁLISIS:

Es un cuadro que está completamente en tinieblas. Una línea diagonal sugerida por la parrilla atraviesa el cuadro, empieza desde abajo y se pierde en la oscuridad del fondo que envuelve la parte superior.

El fuego de la parrilla cubre al santo semidesnudo que está sobre ella. La expresión en el rostro y el gesto de la mano del mártir suplican compasión al ángel que lo está mirando. Éste ocupa el ángulo superior derecho del cuadro. Lleva la corona y la palma del martirio; viste un elegante vestido y tiene las alas extendidas. Hacia abajo, se ven un verdugo agachado de espalda desnuda que alienta el fuego, otro llevando bajo sus brazos un montón de troncos y mira al



FIG. IX

santo. En el ángulo superior izquierdo, se perciben algunas siluetas pero no se logra ver de qué o de quién se trata.

Juan Tinoco probablemente se inspiró en el grabado de Cornelis Cort (Fig. 16) para hacer su obra. La posición de san Lorenzo sobre la parrilla, el soldado con la bandera del lado derecho y el hombre que carga leña bajo sus brazos son parecidos. Sin embargo, el verdugo que inclinado nos enseña la desnudez de su espalda, recuerda el grabado de Lucas Vorsterman. (Fig. 19)



Fig. 16



Fig. 19

NOTAS:

1.- Eduardo Merlo Juárez, Miguel Pavón Romero, José Antonio Quintana Fernández, La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles, Puebla, Litografía AIAI, 1991, pág. 214-215.

2.-Fernando Rodríguez-Miaja, Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco, Puebla, Gob. del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, pág. 172.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Catálogo Nacional. Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla, Puebla, Gobierno del Estado, I.N.A.H., 1988, Tomo Y, pág. 157.

Eduardo Merlo Juárez, Miguel Pavón Romero, José Antonio Quintana Fernández, La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles, Puebla, Litografía AIAI, 1991,pág. 214-217.

Fernando Rodríguez-Miaja, Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco, Puebla, Gob. del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, pág. 172-173.

10. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. X)

Cristóbal de Villalpando
(Ciudad de México, ca. 1650 -1714).
Oleo sobre tela
275 x 175 cms.
Firma: "VILLALPANDO" ca. 1690
Capilla de San Lorenzo.
Tlalpuxahua, Michoacán. Sedesol.

HISTORIA:

Fue mandado a hacer para el barrio de Tlalpuxahua en Michoacán. Francisco de la Maza menciona un informe manuscrito de 1770 que hizo Felipe Neri Balleza, cura del barrio en ese entonces, al obispo de Valladolid, Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, en donde se describen la iglesia y el cuadro: "En el altar mayor está un cuadro de San Lorenzo, de pincel tal pulido que conocer y alabar su primor (es de todos los que le miran; (es) grande con marco dorado." (1)

ANALISIS:

La composición de esta pintura la forma una diagonal que cruza el cuadro, empieza en la parte inferior derecha y se pierde en la parte superior. Esta línea imaginaria está dada por la dirección del cuerpo, las piernas del santo, y la parrilla. El brazo del mártir que se levanta hacia el cielo y la luz que emana del cielo, forman otra línea diagonal.

En el ángulo inferior izquierdo se desarrolla la escena del martirio, en la cual, un verdugo semidesnudo nos da la espalda mostrándonos la gran torsión de sus músculos y aviva el fuego con el que asa al santo. Enseguida se encuentra el joven Lorenzo postrado en la parrilla que es pequeña, y mira al cielo implorando fuerza. La pierna izquierda está estirada, y la derecha flexionada, por lo que luce más pequeña. Detrás de él tenemos al ángel que lo asiste con dulzura; es un joven de cabellos despeinados, alas extendidas y sus ojos se comunican con los del mártir.

Hacia arriba, están un anciano del que sólo se ven las manos y la calva a medias y otro personaje que no se distingue bien. La parte derecha de la pintura la ocupan un verdugo de facciones toscas y burlonas que empuja con fuerza el cuerpo de Lorenzo con una horquilla, usa turbante, botas y vestido corto. Detrás de él hay tres soldados con lanzas y uno de ellos tiene una bandera roja; al parecer, están platicando unos con otros. Al centro del cuadro se encuentra un niño que tiene en su mano izquierda la estatuilla de una diosa pagana; ríe burlonamente y mira al espectador.



FIG. X

La sección celestial del cuadro nos es mostrada con un cielo nebuloso y agresivo, interrumpido por enormes rocas y ramas de árboles que se desdibujan al fondo de la escena principal. En el ángulo superior izquierdo, aparece la silueta de una estatua en lo alto de una columna. Quizá sea la diosa Vesta.

La pintura de Villalpando es inevitable relacionarla con el grabado de Cornelis Cort, -1571- (Fig. 16) en el cielo violento, los tipos de los verdugos, principalmente el que atiza el fuego de la parrilla, el grupo de soldados de la derecha, la idea de la diosa sobre un pedestal, la posición del santo y la parrilla junto con el hombre barbado que levanta el brazo sobre su cabeza y que aparece en medio de ambas composiciones. Sin embargo, hay algunos elementos que Villalpando no tomó de Cort, sino recuerdan más a la pintura de José Juárez (Fig. VI) como el hecho de cambiar al verdugo que jala a san Lorenzo -y que está en el grabado de Cort- por un ángel que lo consuela dulcemente. Creo que este cambio de ángel por verdugo sí comenzó con José Juárez, pero se volvió una exigencia de la Iglesia al encargarse la pintura del *Martirio de San Lorenzo*, pues es una forma de suavizar un poco la tortura del santo.

En el catálogo de Villalpando, se afirma que este pintor siguió el modelo de Juárez sólo en el detalle anterior, pero hay otro personaje que a mi parecer, también está inspirado en Juárez. Se trata del niño que tiene una estatuilla que enseña al santo y sonríe burlescamente. Su rostro cachetón es muy parecido al hombre vestido de rojo que también ríe presentado por Juárez. Por lo demás, comparto la opinión de la maestra Juana Gutiérrez cuando dice que "José Juárez tiene características muy diferentes, sobre todo en la cantidad de personajes y coros celestes que lo alejan del de Villalpando." (2)

Cabe mencionar que la nubosidad del cielo que se abre para que salga una luz que ilumina directamente a san Lorenzo, no está en el grabado de Cort -en su lugar hay dos angelitos- pero sí aparece en la pintura que Tiziano hizo en Venecia. Obra que junto con la del Escorial del mismo Tiziano hizo posible el grabado de Cort. Juana Gutiérrez dice que Villalpando logró más información sobre el estilo tizianesco de los escritos de Sigüenza, Pacheco y Carducho entre otros que del mismo grabado. (3)



FIG. VI



FIG. 16

NOTAS:

1. Francisco de la Maza, El pintor Cristóbal de Villalpando, México, INAH, 1964, Pág. 133.
2. Juana Gutiérrez Haces, "Martirio de San Lorenzo. Ermita de San Lorenzo, Tlalpujahua, Michoacán", en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Angeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruíz Gomar, Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado, Fomento Cultural Banamex, I.I.E., Grupo Modelo, S.A. de C.V., C.N.C.A., México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pág. 162.
3. Ibid., pág. 162.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

- Francisco de la Maza, El pintor Cristóbal de Villalpando, México, I.N.A.H., 1964, pág. 133-142.
- Juana Gutiérrez Haces, "Martirio de San Lorenzo. Ermita de San Lorenzo, Tlalpujahua, Michoacán", en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Angeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruíz Gomar, Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado, México, Fomento Cultural Banamex, I.I.E., Grupo Modelo, S.A. de C.V., C.N.C.A., 1997, pág. 162, 164, 369.

11. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. XI)

Anónimo

(Ciudad de México, ca. 1650 - 1714)

Oleo sobre tela

130 x 109 cm.

Sin firma ni fecha.

Colección Ma. Rodríguez de Reoyo.

HISTORIA:

Este cuadro apareció atribuido a Cristóbal de Villalpando en la exposición "El caballo en el arte mexicano", presentada por Fomento Cultural Banamex, A. C. en la ciudad de México en 1994. En el texto del catálogo, ninguno de los tres autores menciona algo acerca de la pintura. Sólo la incluyeron como una muestra de caballos pintados a fines del siglo XVII - principios del XVIII y lo atribuyen a Villalpando. Sin embargo, ni Francisco de la Maza, ni los autores del reciente catálogo de la obra de Villalpando lo incluyen entre los cuadros de este autor.

ANALISIS:

Se trata de una escena completamente oscura. La parte terrena está distribuida en tres planos de profundidad. El primero y más cercano al espectador lo ocupan: el ángulo derecho con el vestido y la dalmática roja de san Lorenzo tirada en el piso, y el lado izquierdo con dos niños que platican entre sí. Ambos niños nos dan la espalda completamente, pero uno de ellos voltea el rostro hacia el que mira la obra y levanta su mano izquierda; lleva un sombrero bastante ajeno a la época en que ocurrió el martirio. En el segundo plano se encuentra la escena principal en donde san Lorenzo está siendo quemado en la parrilla. Su cuerpo desnudo corresponde al de un joven esbelto, tiene las piernas flexionadas y semicruzadas; con un brazo se apoya en la parrilla y con el otro clama al cielo. Su rostro famélico mira al enorme ángel que lo atiende detrás y que le señala el camino hacia la gloria de Dios. El ángel viste amplia túnica, tiene sus rubios y largos cabellos despeinados y sus alas blancas extendidas.

Del lado derecho se encuentran un verdugo agachado que atiza leña al fuego, viste camisa blanca y chaleco amarillo; otro que trae troncos en sus brazos y un soldado que monta un elegante caballo blanco, lleva capa roja y su aspecto es de tristeza y aflicción tanto de él como del animal, así que pienso que este soldado es san Hipólito. Junto aparece otro soldado que lleva en sus manos una bandera roja.

Hacia la izquierda se ve un verdugo semidesnudo que remueve las cenizas de la parrilla. A su lado aparecen varios soldados, un hombre con barba y manto sobre



FIG. XI

su cabeza, y otro personaje que quizá sea el Emperador Valeriano, ya que viste elegante traje rojo, turbante con joyas y pluma en la cabeza y porta con dignidad un bastón. En lo alto se distingue, sobre un pedestal, un dios pagano sentado en un trono como si contemplara la escena causada por su culto, y a su lado aparece un ave de rapiña. Al centro del cuadro se pueden ver varios hombres de los que están perfilados sus rostros.

La parte superior está formada por dos líneas diagonales que enmarcan un bello cielo nebuloso. Éste se abre con angelillos desnudos y juguetones que traen flores y la palma del martirio. Los dos ángeles del centro llevan una corona para el santo. Más arriba hay ángeles que visten túnicas y están sentados tocando música con diferentes instrumentos como: el arpa, el violin y la flauta; mientras otros siguen las notas de un libro. En medio de todos ellos, hay una inscripción hebrea resaltada como si fuera un sol, la cual simboliza a Dios.

Esta pintura tiene ciertos aires de José Juárez (Fig. VI) y de Hipólito de Rioja (Fig. VII). Los tres cuadros son del mismo siglo. El de Juárez es el más antiguo, ya que data aproximadamente de 1650 - 1655; luego el de Rioja fechado en 1668 y éste ubicado a finales del siglo XVII. Pero tiene más semejanza con el cuadro de Juárez en la postura general de san Lorenzo, el ángel que le muestra el cielo, los verdugos, los soldados, el porte elegante del Emperador, el dios pagano sentado en un trono y los dos niños que están en el ángulo inferior izquierdo de ambas pinturas. Las diferencias más notorias que hay entre una y otra obra es que ésta está invertida y presenta en el centro de la gloria una especie de sol que representa a Dios, mientras que Juárez casi cierra la gloria con un grupo de ángeles coristas. Por lo tanto, pienso que el autor de esta obra mal atribuida a Villalpando (1) pudo conocer muy de cerca el trabajo de José -basado en los grabados de Cornelis Cort (Fig. 16) y Lucas Vorsterman (Fig. 19)- y se inspiró en él para la suya. Es posible pensar que este autor anónimo también haya utilizado los mismos grabados que Juárez, pero como hemos visto, la pintura de éste tiene también inmersa la maestría de López de Arteaga. No hay que olvidar que la representación del **Martirio de San Lorenzo** con un cielo lleno de ángeles como el de José Juárez es un ejemplo de los detalles que innovaron esta escena y que siguieron los demás artistas, incluyendo al autor de esta pintura, a pesar del cambio en el centro de la gloria celestial.

1.- La Doctora Bargellini me manifestó su desacuerdo a dicha atribución. Opinión que comparto pues el estilo del autor de esta pintura se aleja mucho del colorido y la fuerza de la pincelada en los personajes de las obras de Villalpando.



Fig. 16



Fig. 19

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Eduardo Baez Macías, Graciela Romandía de Cantú y Elia Espinosa, El caballo en el arte mexicano, Palacio de Iturbide, septiembre - noviembre de 1994, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, pág. 202-211.

12. SAN LORENZO (Fig. XII)

Anónimo

Siglo XVIII ca.

Parroquia de San Lorenzo, Tlalpuxahua, Michoacán.

Sedesol

HISTORIA:

El Maestro Pedro Angeles, amablemente me comunicó la existencia de esta pintura en una ermita de Tlalpuxahua. De inmediato busqué alguna referencia bibliográfica que me diera noticias de ella, pero no encontré ninguna. En el archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, localicé esta diapositiva con los siguientes datos: San Lorenzo, S. XVIII p., Tlalpuxahua, Michoacán.

ANALISIS:

Es un escenario abierto con una cortina roja que se recorre para dar paso a san Lorenzo que está parado con su dalmática roja. Lleva en su mano izquierda la parrilla y en la derecha un libro con la palma del martirio. En la parte inferior de la dalmática hay un medallón con una mujer de cabello largo y vestida como reina, seguramente es una santa mártir.

A un lado de san Lorenzo, se encuentra la representación de su martirio, en la que se ve al santo en la parrilla rodeado de cuatro verdugos: uno está detrás de él, otro muy cerca, casi encima y los otros dos atizan el fuego.

Esta pintura de san Lorenzo recuerda a dos obras mexicanas y una europea. La extranjera es de Alonso Sánchez Coello (Fig. 14) y la hizo para el Escorial en 1580. Las mexicanas son de Luis Lagarto (Fig. V) y el mural de Huaquechula, Puebla (Fig. I). En las tres obras vemos que la disposición del santo es parecida, al igual que la presentación de un paisaje de fondo. El rostro de san Lorenzo tanto de Lagarto como de esta obra, es el de un joven y el de Coello es el de un hombre más maduro; incluso con bigote. No puedo asegurar que la dalmática del san Lorenzo del mural haya tenido también un medallón, pero el autor no representó el martirio en ella, sino a un lado, igual que esta obra. Detalle que marca la diferencia entre éstas dos pinturas con las otras que sí tienen dicha escena en la dalmática.

En cuanto a la representación del martirio del diácono, Lagarto y Coello no tienen nada que ver con el mural y nuestra obra analizada. La única relación iconográfica que hay entre éstas dos, es que en ambas se ven cuatro verdugos distribuidos alrededor del santo y se ve parte de un edificio. Por lo demás son interpretaciones diferentes.

El personaje que está casi encima del mártir, quizá tenga que ver con el hombre que aparece de igual forma en la obra de Hipólito de Rioja (Fig. VII), fechada en

1668. Figura que tiene su antecedente en el grabado de Lucas Vorsterman (Fig. 19).



FIG. XII



FIG. 14



FIG. VII



OMI AVET ARTIFICI

Fig IV

13. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. XIII)

Francisco Martínez
(Ciudad de México - 1757)
Oleo sobre tela
190 x 253 cm.
Firma: "Fran. Martínez F. 1736"
Catedral Metropolitana. Ciudad de México,
Sedesol.

HISTORIA:

Es pareja de otra pintura del mismo autor en donde se ve a San Lorenzo mostrando los tesoros del cielo al Emperador Valeriano. Al parecer ambas obras fueron hechas para la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Quizá la parte exterior del coro haya sido siempre su lugar, ya que Bernardo Couto dice: "... en el muro exterior del coro de Catedral (existen) dos (pinturas) del Martirio de San Lorenzo a los lados de su altar..." (1)

Me parece importante destacar que Couto menciona un altar dedicado a san Lorenzo en la parte exterior del coro. Busqué en la historia de la Catedral para verificar la existencia de dicho altar, pero fue en vano ya que no se menciona ninguno. (2) Sin embargo, Don Alberto María Carreño, en un artículo titulado "Los órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México", dice que Francisco Martínez intervino en la Catedral de México en 1737, dorando: " (...) los ángeles del órgano por \$ 350; las cuatro tribunas de coro por \$ 900 cada una; los altares de San Bartolomé y de San Lorenzo por \$ 750, dándole los altares viejos; y el de Nuestra Señora del Perdón por \$ 3.200, dándole también el viejo." (3) Por lo tanto, es posible que este cuadro lo hiciera para dicho altar de San Lorenzo, pues la pintura está fechada en 1736 y hacia 1737 está dorando el retablo.

ANALISIS:

Encontramos en el centro de la pintura a un joven de piel rosada recostado en una cama de hierro dispuesta horizontalmente; su cuerpo lo cubre una pequeña tela blanca y lo corona una aureola. Casi encima de él, está un anciano con túnica azul y turbante que parece que le dice algo. Hacia arriba y atrás vemos a un grupo de soldados con lanzas. A la derecha encontramos en el primer plano a un hombre de espalda desnuda que está hincado echando leña al fuego; otro inclinado que está de frente y carga troncos con sus dos brazos; dos hombres barbados, uno que viste elegante traje rojo con turbante y está montado en un caballo café con blanco, y otro visto de frente en caballo blanco; además un hombre sentado arriba de una plataforma con la mano derecha extendida que puede ser Valeriano y que se logra distinguir por los colores azul y rojo de su ropa.



FIG. XIII

A la izquierda, vemos a un hombre con amplia túnica que levanta una antorcha para alumbrar la escena; otros dos que cargan troncos en sus hombros, uno de ellos mira hacia el espectador y tiene el torso desnudo. Una fuerte diagonal pasa por el brazo del primer hombre, la leña del segundo y termina con un angelito dentro de un resplandor que trae la corona y la palma del martirio. El ángulo superior izquierdo es la zona más oscura del cuadro, ahí quedan soldados a los que sólo se les alcanza a ver las caras y parte de su armadura, uno de ellos trae una bandera roja.

Es interesante resaltar que en esta pintura hay elementos parecidos a los de otros trabajos y que Martínez quizá los combinó con su propia interpretación de las fuentes literarias, ya que la composición y ambientación de la escena no se ha visto igual en los trabajos anteriores al suyo.

Del grabado de Cornelis Cort (Fig. 16) se ve el verdugo que está detrás del santo, abraza un montón de troncos y, con la espalda desnuda, hecha leña a la parrilla. Aunque Martínez no presume los músculos de este hombre como lo hace Cort, la posición de este personaje es parecida.

La actitud y posición del hombre que he identificado como Valeriano se parece mucho al Valeriano del cuadro de Andrés de la Concha, pues se encuentra de igual forma sentado en un palco con un brazo estirado en señal de mando. Aunque esta figura aparece así también en el grabado de Juan Carreño -s. XVII- (Fig. 21), es difícil saber cuál fue en realidad el modelo de Martínez para hacer este personaje. Me inclino más a pensar que este autor conocía el trabajo de Concha y que ésta fue una fuente de inspiración que utilizó, ya que también el verdugo de la izquierda que cruza su brazo para levantar el montón de leña sobre su hombro tiene la misma postura que el que está en Concha. Así también, el hombre que lleva la antorcha, lo pudo haber tomado de la obra "El Entierro de Cristo" de Echave Rioja, pues ambos son similares.

Por lo demás, es una obra original de su autor, pues al igual que el cuadro de Hipólito de Rioja, (Fig. VII) hay elementos que no logré relacionar con otros grabados o con otras pinturas del mismo tema como: los hombres a caballo que podrían ser los santos Hipólito y Román; los verdugos que llevan antorchas y leños en las manos, etc.



FIG. 16



FIG. 21



FIG. VII

NOTAS:

1. Bernardo Couto, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, (1870) México, Secretaría de Fomento, 1981, pág. 87.
2. Las fuentes consultadas son:
Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, Sección de Desarrollo Urbano y Ecología - Banamex, 1986, 635pp
Catedral Metropolitana de México. Noticias comenzadas por Pablo Sandoval Jesús y terminadas por José Ordoñez, México, Ed. Victoria, 1938, 221pp.
Manuel Toussaint, La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte, México, Porrúa, 1973, 377 pp.
3. Alberto María Carreño, "Los órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México", en Memorias de la Academia Mexicana de la Historia. Correspondiente de la Real de Madrid. México, D.F., Octubre-Diciembre de 1957. Tomo XVI, Núm. 4, pág. 326-339.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

- Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, Edición de Xavier Moyssén, México, U.N.A.M. e I.I.E., 1990, pág. 152.
- Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, Sección de Desarrollo urbano y Ecología - Banamex, 1986.

14. SAN HIPÓLITO VICTORIOSO Y LAS ARMAS MEXICANAS. (Fig XIV)

Anónimo

Oleo sobre tela

168 x 120 cm.

Fecha y dedicado: "La conquista de México fue a 12 de Agosto de 1521. A deposición de D. Hipólito Caciano Ayolzi Hernz, se hizo este lienzo a 10. de Agosto de 1764."

Col. Museo Franz Mayer.

Ciudad de México.

HISTORIA:

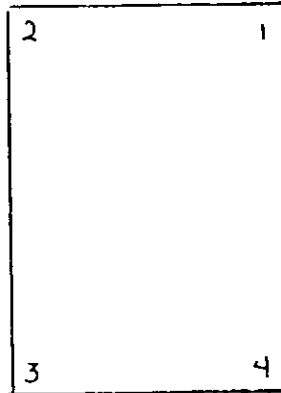
A pesar de la búsqueda iniciada en relación a la historia de este cuadro, no encontré referencias sobre él. El maestro Xavier Moyssén lo menciona como parte del conjunto de pinturas anónimas de siglo XVIII de la colección del Museo Franz Mayer y hace una descripción de la obra.

Estuvo en la exposición "Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España" que organizó el Museo Nacional de Arte. Aparece en el catálogo con el título San Hipólito y las armas mexicanas, ilustrando el tema "Los emblemas de nación y guadalupanismo"

ANÁLISIS:

Es una escena donde San Hipólito vestido de soldado, lleva un estandarte en la mano derecha y una espada en la izquierda; una corona en su cabeza y una aureola lo exaltan aún más. Está montado como jinete sobre un águila dorada que a su vez está parada sobre un nopal y tiene las alas extendidas en posición de emprender el vuelo. Debajo del nopal está la inscripción de la dedicación y fecha del lienzo. A los lados se encuentran hincados dos grupos de personajes: los del lado derecho son indígenas con penachos, encabezados por su rey y se lee la inscripción: "Moctezuma, último rey de los mexicanos". Los de izquierda son los conquistadores de Tenochtitlán encabezados por "el adelantado D. Pedro de Alvarado el Badajoz".

En las esquinas de la pintura, hay cuatro medallones custodiados por ángeles, donde están representadas las escenas más importantes de la vida de Hipólito, la cual está íntimamente relacionada con el martirio de san Lorenzo. A cada medallón le corresponde una inscripción de acuerdo a la leyenda de san Lorenzo y la de San Hipólito. Las escenas están ordenadas de derecha a izquierda consecutivamente:



1.- "Aqui bautizo San Lorenzo a politiano yalivio ciego y le restituyo la vista y a los demas prezos ynosentes de Roma".

2.-"Aqui supo el penado que habia bautizado a los prezos, Sn. Lorenzo lo mando al martirio donde es quemado".

3.- "Aqui estando enterrando politiano los guesos de San Lorenzo en llano se descubrio a Cristo. Fue preso y condenado a martirio".

4.-"Aqui es donde fue martirizado el glorioso Sn. Hipolito por el emperador".

De esta pintura, la parte que me interesa, es el segundo medallón donde se representa el martirio de san Lorenzo. La escena del martirio se lleva acabo en un espacio abierto donde se ve la luz del día y el cielo azul claro, del cual, baja un ángel con la palma y la corona del santo. San Lorenzo se ve recostado en la parrilla en forma horizontal; está semidesnudo y tiene los dos brazos levantados en forma de oración. Hay cuatro esbirros a su alrededor que alientan el fuego de la parrilla. Dos de ellos están a sus pies y dos en su cabeza. Al fondo se ve la arquitectura de un edificio y una ciudad a lo lejos.

Se percibe una linea vertical que corta tajantemente la escena de día para dar espacio al interior de un edificio, en cuya sombra, se encuentran el Emperador romano y san Hipólito juntos. También quedan dentro de esta sombra dos verdugos.

Siendo esta pintura una de las más tardías del martirio de san Lorenzo es de pensarse que la fuente iconográfica que utilizó su autor sería alguna obra de los grandes maestros novohispanos, sin embargo el parecido con la escena del mural de la Huaquechula del siglo XVI (Fig. 1) me hace pensar que quizá el autor conoció el mural y que lo tomó como modelo, con una composición y espacio diferentes. Los elementos que encuentro parecidos son los siguientes: la distribución de los verdugos rodeando al santo, el lugar que ocupan dos de ellos que traen una vara, su postura, la disposición de la parrilla y hasta el cuerpo delgado y joven de san Lorenzo.

De igual forma se ven dos figuras que quizá sean san Hipólito y el Emperador, ambos de pie y cerca del mártir.



FIG. XIV

Para el año en que está fechada esta obra, probablemente el mural estaba en mejores condiciones y el autor lo pudo ver mejor, o quizá utilizó la misma fuente que aparentemente siguió el autor del mural: el grabado de Gerónimo Wierex (Fig. 18).

Es importante destacar que esta pintura tiene inmerso un alto contenido político, social y religioso. El político es porque se está representando a las dos autoridades que cambiaron la historia mexicana: de un lado Moctezuma y del otro Pedro de Alvarado. Ambos con sus respectivas comitivas. En medio de los dos mundos -azteca y español-, surge el águila sobre un nopal como el símbolo nacionalista por excelencia, pero llevando encima a san Hipólito como representante del dominio de las instituciones españolas. Hay que recordar que la nueva nación mexicana surgió de la combinación de las dos sociedades representadas en esta obra. El sentido religioso es el que más se relaciona con mi investigación, ya que aparecen san Hipólito y san Lorenzo juntos. Por una parte, el primero es el patrono de la ciudad de México, ya que la toma de Tenochtitlán ocurrió el 13 de agosto, fecha en que se celebra la fiesta de este santo y por eso se le dió ese reconocimiento. El segundo es el mártir más agraciado por la corte española, pues recibió el culto real de Felipe II. Por esta razón, su veneración fue tan relevante que se difundió entre la sociedad novohispana, principalmente a los indígenas quienes lo adoptaron obligatoriamente con gran éxito durante el proceso de evangelización y más tarde lo aceptaron como parte de su forma de vida.

Por otro lado, la historia de la vida de san Hipólito está estrechamente vinculada a la de san Lorenzo, ya que Hipólito fue el soldado encargado de aprehender y custodiar al diácono Lorenzo tres días antes de ser ejecutado, tiempo suficiente para que Lorenzo lo convirtiera al cristianismo y lo bautizara. Por esta razón, Hipólito fue acusado de alta traición y también martirizado. Es importante ver que la relación Hipólito-Lorenzo se remonta hasta los orígenes de la religión católica en Europa. Relación que bajo circunstancias políticas y sociales anteriormente mencionadas, hizo del culto a estos santos, un culto "obligatoriamente" mexicano.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

Xavier Moyssén. "Pintura", en Franz Mayer . Una colección. México, Bancreser, 1984. pag. 186.

Juegos de Ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, Noviembre 1994-Febrero 1995, México, Museo Nacional de Arte, Ediciones del Equilibrista, 1994, pág. 382-395



Fig. XIII
DETALLE



S. LAVRENTIVS MARTYR.

Ipse me recognoscit et non est uicidia in me impetrat. p. 111.
Strenuus uir, sed et uolens se esse et fieri. p. 111.

Fig. 14

15. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. XV)

Juan Correa

(Ciudad México, 1645-1716)

Óleo sobre tela.

240 x 171 cm.

Firmado "Juan correa".

Museo de Nuevo México. Palacio del gobernador.

International Institute of Iberian Colonial art,

Sta. Fe, Nuevo México. Estados Unidos.

HISTORIA:

Formó parte de un grupo de siete pinturas del mismo Correa que adornaron el altar dedicado a una Virgen. No encontré ningún indicio que indique su procedencia ni de qué Virgen se trata. Lo único que logré conseguir es la descripción de dicho altar que menciona Barbara L. Moulard, pero no da ninguna otra referencia y lamentablemente estas pinturas no las encontré registradas en otra parte. "The canvases depicting the Virgen were most likely the central three panels with the Nativity below and the Assumption placed at the top. The images of the saints would have flanked the three central panels." (1) Las otras pinturas de santos son: San Juan Bautista, San Jerónimo y Santa Bárbara.

_ ANALISIS:

Se trata de una escena que está dividida por una línea diagonal marcada por el cuerpo del santo en la parrilla. Tiene como fondo la oscuridad de la noche. De arriba sale un angelito desnudo con la palma y la corona del martirio.

Por ser el personaje principal, san Lorenzo es la figura que está al centro del cuadro. Su cuerpo desnudo y el rostro famélico nos hablan del estado en el que se encontraba. Es bañado por una luz que ilumina la parte central del cuadro que se supone viene de arriba, pero no es así, ya que al parecer la luz llega por el lado derecho de la pintura. Un ángel con túnica azul y cara seria está parado sobre la parrilla y lo asiste en su dolor.

A la derecha, presencian el martirio dos personajes que no se distinguen bien. Destaca el que le enseña al santo la estatua de un dios pagano. También está un soldado que monta un caballo blanco ataviado de joyas y viste un traje suntuoso. Puede ser san Hipólito o Valeriano. En la parte izquierda vemos a dos soldados que hablan entre sí. En el ángulo inferior se ve un verdugo que atiza el fuego de la parrilla. Está de espaldas al espectador enseñando su gran musculatura.



FIG. XV

El grabado de Cornelis Cort (Fig 16) fechado en 1571, fue probablemente la fuente iconográfica que inspiró a Correa para su obra. La distribución de los personajes y modelos son parecidos, pero como hemos visto en otras obras, los artistas novohispanos interpretaron libremente los grabados europeos. El santo está en escorzo y dispuesto de igual forma que en el grabado. En la pintura se ve más sentado que acostado, -igual que el san Lorenzo de la pintura de José Juárez- su cuerpo está más relajado y en lugar de ser jalado por un verdugo, lo sostiene un ángel, idea original de Juárez (Fig. VI). Es por eso que pienso que quizá Correa conoció esta obra. El soldado a caballo, los hombres que miran la escena, el ángel del cielo y el verdugo de extrema izquierda se parecen a los del grabado.

El hombre del manto que está muy cerca de san Lorenzo, es un modelo que recuerda al grabado de Vosterman, (Fig 19) fechado en 1621, sólo que la pintura enseña una estatuilla al mártir y en el grabado no. Así también vemos a este personaje en el martirio de Hipolito de Rioja-1668-. (Fig. VII)



FIG. 16



Fig. 19

NOTAS:

1. Barbara L. Moulard. Tabula Rasa. Art of the Mexican Viceroyalty. Mesa Southwest Museum, Priscilla Preshau, 1988, s/n de págs.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

Elisa Vargas Lugo , José Guadalupe Victoria. Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo II. Catálogo, México , U.N.A.M.-I.I.E., 1985, pág. 329.

Barbara L. Moulard. Tabula Rasa. Art of the Mexican Viceroyalty. Mesa Southwest Museum, Priscilla Preshau, 1988, s/n de págs.

16. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. XVI)

Atribuido a Francisco Martínez

(Ciudad de México -1757)

Oleo sobre tela. Siglo XVIII.

162 x 105 cm.

Museo de Arte

El Paso, Texas, Estados Unidos.

HISTORIA:

Desafortunadamente, toda información sobre esta pintura parece ser inalcanzable tanto para los interesados en el arte mexicano, como para el Museo de El Paso, Texas, que la posee. Esta institución afirma por vía fax no tener ningún dato sobre la pintura y no encontré ningún otro registro de ella. En el catálogo donde la mencionan: The Cross and the Sword. La Cruz y la Espada, los textos sólo hablan de un arte cristiano *sui generis*, fruto de la expansión y evangelización hispana a Nuevo México, sin dar detalles de cada obra exhibida.

ANALISIS:

Se trata de una escena de fondo oscuro que el autor utilizó para expresar el martirio de san Lorenzo que ocurre de noche. La composición está dada por una fuerte diagonal que inicia en la parte inferior derecha con la parrilla y el cuerpo del santo y termina en el ángulo superior izquierdo con un ángel.

Está san Lorenzo sentado en la parrilla asistido por un ángel que está detrás y le señala el cielo que le espera al morir. A los pies del santo están dos hombres que llevan a cabo su martirio. Uno está de espaldas, exactamente en el ángulo inferior izquierdo; se le ve parte del torso desnudo y el perfil de su rostro. El otro está en segundo plano de frente al espectador y sujeta los pies de Lorenzo a la parrilla. El foco de luz es sugerido por un rompimiento de gloria en la parte superior que no vemos y que ilumina al santo, aunque la iluminación del ángel es distinta, parece que llega de la extrema derecha.

Esta pintura tiene gran parecido con la de Juan Correa, (Fig. XV) inspirada en el grabado de Cornelis Cort -1571-. (Fig. 16). Las obras de Martínez y Correa están ubicadas en los siglos XVII y XVIII y se relacionan por la sencillez de su composición, ya que están divididas por una línea diagonal sugerida por la parrilla y el cuerpo del santo, el cual tiene la misma postura. -Cabe mencionar que el san Lorenzo de estos dos artistas, recuerda a su vez al san Lorenzo de Andrés de la Concha-. También se encuentra un ángel detrás de él, aunque en Correa está sobre la parrilla y toca a Lorenzo, y en el otro parece que está volando y le señala



FIG. XVI



FIG. XV



63 (145) The Martyrdom of St. Lawrence
Reproduction. After Tilan. *RM* 1746 (lower margin); *Papst* (BN).

FIG. 16

la gloria de Dios. Otra coincidencia es que en la parte inferior de los dos cuadros, aparece un verdugo hechando leña al fuego y está de espaldas al espectador, pero en Correa está en el ángulo inferior izquierdo y en el atribuido a Martínez en el derecho. Martínez incluyó a un verdugo que le detiene las piernas al santo y quitó al ángel que sale del cielo, a los soldados y demás personajes que aparecen en Correa.

BIBLIOGRAFIA BASICA:

Jean Stern (Ed.), The Cross and the Sword. La cruz y la espada, An Exhibition at Fine Arts Gallery of San Diego. April 3 to May 16, 1975. San Diego California, 1976, Fig. 97.

17. MARTIRIO DE SAN LORENZO (Fig. XVII)

Anónimo

Oleo sobre tela

111 x 125cm.

Casa de la Bola

Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama, I.A.P.

Ciudad de México

HISTORIA:

Al parecer la historia de esta pintura se reduce a la de formar parte del patrimonio cultural de la "Casa de la Bola". Nadie sabe cuándo ni cómo llegó ahí, pero es de suponer que el fundador de la Casa, Sr. Don Antonio Hagenbeck, al comprar dicho inmueble en 1942, adquirió el cuadro como parte de toda una suntuosa gama de obras de arte que actualmente forman un museo. Este cuadro no aparece registrado en ningún texto dedicado al estudio del arte.

Para atribuirle una fecha fidedigna de elaboración a esta pintura, he tenido que tomar como referencia las obras del mismo tema que presentan elementos parecidos entre sí, como la de Francisco Martínez que está en la Catedral de México -s. XVIII- (Fig. XIII). En ambas obras el Emperador Valeriano está sentado en su trono en el ángulo superior derecho, con su mano derecha extendida dirigiéndose al santo; de igual forma, el angelito que sale del cielo con la corona del martirio, es semejante. También el cuerpo joven y delgado del santo es parecido al del san Lorenzo de Hipólito de Rioja, ubicado en el siglo XVII (Fig. VII). Sin embargo, por el tipo de composición, la distribución de los personajes y en general la factura del cuadro, puedo decir que este *Martirio de San Lorenzo* quizá pertenece a la primera mitad del siglo XVIII.

ANALISIS:

Se trata de una escena que ocurre de noche. Los únicos focos de luz son la parrilla con el santo y el ángel que baja del cielo con la corona y la palma del martirio. Ambos personajes se encuentran justo en el centro del cuadro, aunque la parrilla forma una pequeña diagonal que empieza en la parte inferior derecha y termina a la mitad de la pintura. San Lorenzo se encuentra sentado con su pierna derecha flexionada y la izquierda estirada; con una mano se apoya en la parrilla y con la otra se dirige al Emperador Valeriano. Su cuerpo desnudo es muy delgado y su rostro representa el de un adolescente. De sus labios salen las palabras que según la leyenda, dijo Lorenzo al Emperador: "Assatum est iaimversa et Manduca" (la carne está asada, voltéala y come).

En la parte derecha del cuadro se encuentran dos personajes: uno es un verdugo que viste camisa y pantalón arremangado hasta las rodillas, da la espalda al espectador y su rostro está de perfil; tiene en sus manos un garfio con el que empuja al mártir clavándoselo en el ombligo. Arriba de él, se encuentra Valeriano sentado en su trono, viste traje verde, botas y capa roja y lo corona una guirnalda. Su rostro y su mano derecha se dirigen al mártir. Del lado izquierdo vemos dos soldados: uno que remueve el fuego de la parrilla con un trinche y otro que levanta su rostro hacia el ángel y junta sus manos para orar. Este tiene su nombre arriba de él: "S. Hipólito M."

Esta pintura anónima tiene elementos que recuerdan más a las pinturas del martirio anteriores a ella que a alguno de los grabados. Valeriano y el ángel que baja del cielo parecen haber salido de la obra de Concha. (Fig. II) El san Hipólito es muy similar a los soldados del atribuido a Villalpando. (Fig. XI) La presentación casi de frente del santo no había aparecido antes, ni tampoco las palabras escritas en el lienzo, lo cual hace que esta obra tenga originalidad en su narración plástica. Quizá esto se debe a que el autor se basó en las fuentes escritas que había sobre la leyenda del martirio de san Lorenzo.

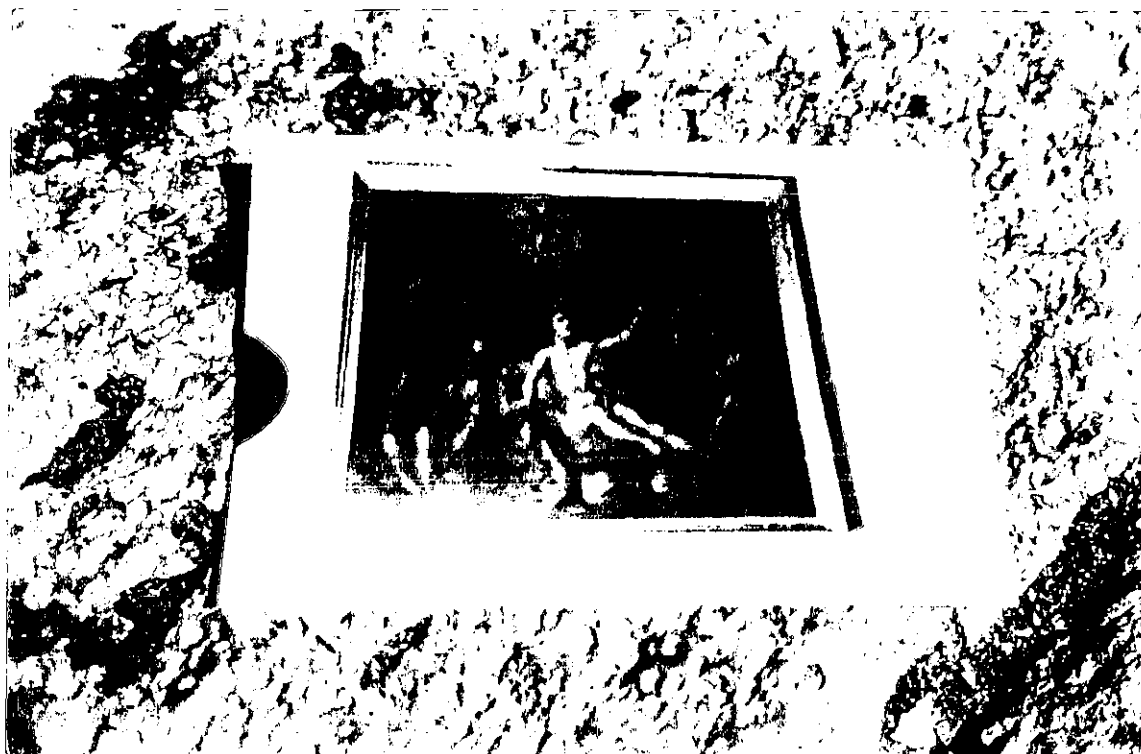


Fig. XVII

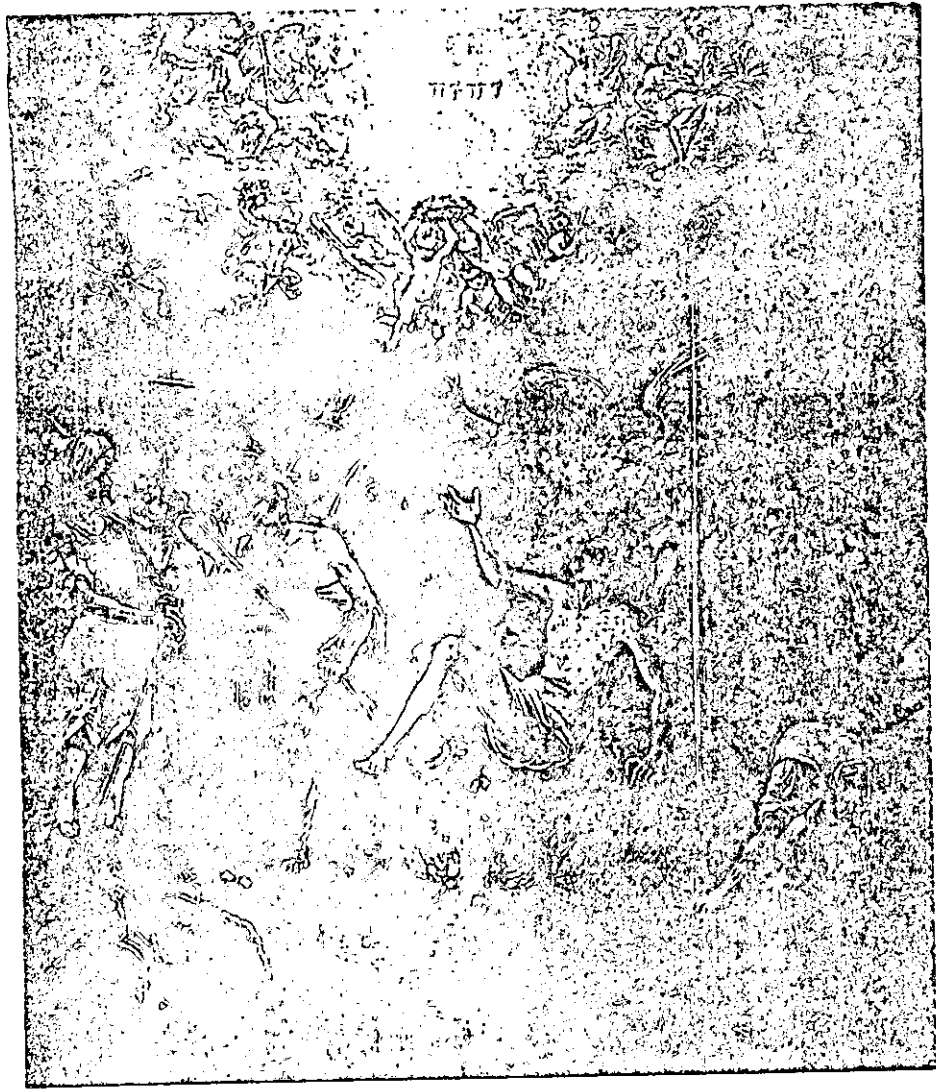


FIG. XI



Fig. II

18. SAN LORENZO (Fig XVII).

Anónimo

1.63m. de altura x .37cm de ancho en hombros.

Madera tallada y policromada

Siglo XX

Parroquia de San Lorenzo Diácono y Mártir.

Centro Histórico, Ciudad de México.

HISTORIA:

Al llegar a la parroquia de san Lorenzo en 1991, el P. Juan Carlos Guerrero encontró esta escultura en un estado deplorable. Estaba arrumbada y cortada en partes. Sabiendo de su valor estético y sentimental, la guardó por un tiempo por temor a que alguien la hurtara. En 1993 la mandó restaurar y ahora luce en la entrada de la iglesia. El padre no sabe quién la mando a hacer, ni cuándo, ni cuál era su lugar original. El trabajo de restauración lo hicieron Lourdes S. de Azuara y Carmen Ojeda; ellas consideran que esta figura de san Lorenzo data del siglo XIX.

El P. Héctor Gerardo Rosales Rodríguez, colaborador de la iglesia de san Lorenzo, amablemente me informó que desde 1919, cuando los padres Vicentinos o Paules llegaron por segunda vez a san Lorenzo (pues habían sido expulsados en 1864 con las leyes juaristas), la escultura ya se exhibía en uno de los altares menores. Este padre tampoco sabe su historia, lo que sí sabe es que una figura de san Lorenzo se mostraba de pie, vestido con su dalmática roja y no tenía tonsura. También dice que tanto esta figura como la que se exhibe actualmente en el altar mayor (Fig. 27), no son las esculturas originales del santo en la iglesia, ya que un incendio en 1910, terminó con el poco patrimonio artístico que le quedaba. De esta manera se hicieron otros dos san Lorenzo. Por lo que es posible que tanto el san Lorenzo de pie como éste sean obras posteriores a 1910.

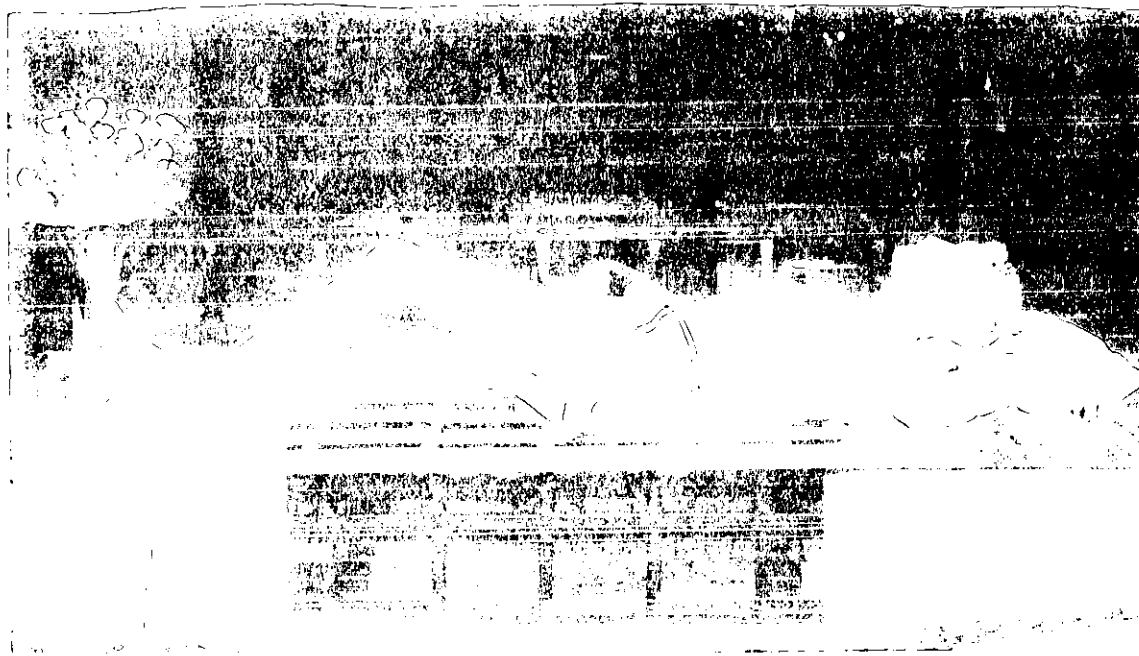


Fig. XVII



Fig. XVII
DETALLE



Fig. 27

En una fotografía del INAH, se ve cómo lucía la iglesia antes de la renovación de los años 60 (Fig. 3). En el altar menor del lado derecho, está la escultura de san Lorenzo recostado en la parrilla del martirio. Es de suponerse que ese fue el último lugar destinado para el santo después de la renovación. Por otra parte, en la bibliografía consultada a lo largo de toda la investigación, no encontré ninguna otra escultura del martirio de san Lorenzo, a excepción del relieve de la fachada de la Encarnación. (Fig V).

San Lorenzo está representado con el cuerpo de un adolescente. Se encuentra semidesnudo, encadenado de las manos a la parrilla que según el P. Juan Carlos Guerrero no es la original. Su pálido cuerpo no presenta ninguna conmoción en sus músculos ni alguna muestra de tortura; tiene sus labios entreabiertos, su mirada dirigida hacia arriba y su cabeza un poco levantada y hacia la derecha. La tonsura que tiene tampoco es original, pues en la fotografía parece no llevarla, por lo que ha de ser un repinte. La mano derecha tiene un ademán de hablar con alguien, mientras una pierna está flexionada y otra estirada.

Es curioso que una representación que supuestamente data del siglo XIX, sea muy parecida a la imagen de la portada de un folleto de San Lorenzo publicado en Sevilla, España por el Apostolado Mariano en 1987. Fue escrito por el carmelita Fray Rafael Ma. López-Melus. (Fig. 28) En esta ilustración se ve al santo desnudo, recostado en la parrilla, con una pierna flexionada y la otra estirada, encadenado de las manos y con la cabeza girada hacia su derecha. El padre Juan Carlos dice que no sabe a que se debe la semejanza entre este san Lorenzo y la figura de bulto, quizá sea coincidencia, pues la información del padre Héctor, confirma que la escultura llegó al templo a finales del siglo pasado o a principios de éste. Obviamente esta obra es una iconografía moderna.



Fig. 28

Es importante mencionar que encontré la referencia de dos pinturas del *Martirio de San Lorenzo* en Guillermo Tovar de Teresa Bibliografía novohispana de arte (1). La primera, está en una carta del P. Pedro de Morales, de la Compañía de Jesús, que fue copiada por el P. Francisco de Florencia en 1694, y más tarde, otra vez reproducida por José Rojas Garcidueñas, donde se describen los arcos triunfales de la ciudad de México. "El primer arco triunfal estaba situado en la esquina de Tacuba y Santo Domingo (hoy esquina de Tacuba y República del Brasil), y tenía una pintura de San Hipólito con versos alusivos y otras más de los martirios de San Estéban y San Lorenzo..." La noticia de la segunda pintura está en la descripción de la iglesia de monjas de Santa Isabel, estrenada en 1681, en un verso:

"El lado de la Epistola adornado
de cuatro altares bellos superiores,
una rosa de estrellas, un dechado,
un San Lorenzo amante de sus ardores,
un San Antonio a Dios tan abrasado,
que parece le dize mil amores,
el lienzo a quien fixo el afecto bello
de una muger el humanado fello."

Lamentablemente Tovar de Teresa no amplía más toda esta información y no logré obtener más datos que hablen del arco triunfal ni de esta iglesia.

1 Guillermo Tovar de Teresa, Bibliografía novohispana de arte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI Y XVII, México, F.C.E., 1988, pág. 37 y 264.

ICONOGRAFIA DEL MARTIRIO DE SAN LORENZO EN NUEVA ESPAÑA

De todas las obras del catálogo, he rescatado los elementos con los que se puede sintetizar la forma en que se representaba el martirio de san Lorenzo en Nueva España. Estas descripciones me permiten relacionar una obra con otra por medio de la ubicación de la escena, la composición de la obra y los personajes, ya que algunos artistas se apegaron al pie de la letra a la tradición de la historia del santo e incluyeron en sus obras motivos alusivos a ella. Otros se limitaron a exaltar el suplicio dejando implícita su leyenda. (1)

Composición: en cuanto a la composición que cada autor utilizó, se puede sintetizar de dos formas: la que está marcada por una o varias líneas diagonales dadas por la parrilla y el cuerpo del santo, que de manera inevitable dividen el cuadro visualmente. Así se encuentran las obras de Concha, Villalpando, Juan Correa, Juan Ticono y el atribuido a Francisco Martínez. En el otro tipo de composición se perciben líneas diagonales y horizontales conjugadas al mismo tiempo, como es el caso de José Juárez con dos diagonales que se cruzan al centro del cuadro, Francisco Martínez, Rioja, el cuadro de San Hipólito Victorioso, el anónimo 1 (2) y la lámina, donde se divide la escena en tierra y cielo por medio de los personajes, o también en el caso del relieve donde se muestra la parrilla marcando una línea horizontal paralela al plano.

Otra forma en la que encontré representado el martirio de san Lorenzo, es en una escena secundaria a la principal, ya sea a un lado del santo o en la parte inferior de su dalmática como parte del bordado. De la primera forma están las obras del Mural de Huaquechula y Luis Lagarto y, de la segunda la anónima de Tlalpuxahua. Cabe mencionar que Alonso Sánchez Coello hizo una interpretación semejante a la primera forma para el Escorial en 1580, pero como ya hemos visto en el análisis de cada obra, tanto las representaciones mexicanas del martirio de san Lorenzo como la europea son diferentes iconográficamente.

Ambientación: en la mayoría de las pinturas se da un ambiente nocturno logrado por la oscuridad del fondo. Ésta se interrumpe por la gloria que se abre en el cielo y se convierte en una importante fuente de luz que ilumina a san Lorenzo. Sin embargo, hay otras obras que tienen como fondo la luz del día y un paisaje como se ve en el anónimo de Tlalpuxahua.

Para ubicar la escena del martirio, De la Concha, el relieve, la lámina, José Juárez, Rioja, Juan Tinoco, Juan Correa, el anónimo 1 y el cuadro atribuido a Francisco Martínez, no precisan el lugar debido a la oscuridad del fondo o por tantos personajes. Sin embargo, Francisco Martínez, Luis Lagarto, el anónimo 2 y el autor del San Hipólito, nos ubican en el interior de un edificio, que como dice la historia, se trata del Palacio de Salustio.

Personajes: de acuerdo al nivel de importancia que se le da a cada personaje en la historia del martirio, unos pintores como Andrés de la Concha, Luis Lagarto, Juan Correa, el supuesto Francisco Martínez, Juan Tinoco, Villalpando y el anónimo 2, representan los elementos esenciales del martirio que son: el santo en la parrilla, quienes lo ejecutaron y el ángel que lo consoló a la hora de la muerte. Para esto, optaron por una composición en diagonal acercando el santo al

espectador, y la factura final del cuadro resulta más sencilla. También así se ven el mural de Huaquechula y el San Lorenzo de Tlalpuxahua.

Otros artistas incluyeron en su narración plástica a todos o casi todos los personajes que se relacionaron con el santo durante su corta vida, lo cual hace que sus obras luzcan monumentales debido a que requirieron de una composición maestra, para darle a cada persona un lugar específico en la escena. Estos autores son: José Juárez, Hipólito de Rioja, Francisco Martínez, el autor del San Hipólito y el anónimo 1. Entre los personajes recordados están: el Emperador Valeriano, unas veces sentado en su trono, otras de pie o a caballo, san Hipólito, san Román, el soldado de la bandera roja, varios ancianos, la diosa Vesta, una estatuilla de Mercurio, una mujer que puede ser Ciriaca y un niño que cuando aparece está muy cerca de san Lorenzo. Además se pueden observar elementos secundarios como: la ropa del santo tirada en el suelo, un perro y la gente curiosa del pueblo.

Mensaje: en conjunto, se pueden observar dos maneras de pintar la hazaña de san Lorenzo: una donde el único objetivo es exaltar la fidelidad a Dios, y la otra donde hay una lectura visual del acontecimiento, pues participan elementos y personajes secundarios que dan a conocer la vida del santo ampliando la información.

Desde el mural de Huaquechula en el siglo XVI hasta José Juárez en el XVII, se nota la primera forma de representar el martirio de san Lorenzo, el cual está basado principalmente en el grabado de Cornelis Cort. (Fig. 16), excepto el mural, la vitela de Lagarto y el anónimo de Tlalpuxahua donde quizá fue otra fuente de inspiración.

José Juárez marcó la segunda forma narrativa de pintar el tema, iniciando una iconografía novohispana que siguieron muchos artistas como: Villalpando, el anónimo 1, Juan Tinoco, Correa, Rioja y Francisco Martínez. José Juárez suavizó mucho el martirio pues incluyó varios elementos importantes que cambian por completo la escena cruel por una menos dolorosa. Los cambios son: en lugar del verdugo que está detrás de Lorenzo y que lo arrastra, puso al ángel consolador; el hombre que encaja al santo una horquilla para voltearlo, Juárez lo pinta removiendo la leña de la parrilla y no el cuerpo del mártir. También desaparece el pedestal con Vesta. Por último, una de las contribuciones más significativas al *Martirio de San Lorenzo* fue la representación de san Hipólito y san Román juntos, completando así la narración de la leyenda de san Lorenzo, que no se limita sólo al martirio, sino que incluye toda la tradición que hay a su alrededor. Sin embargo, el anónimo de Tlalpuxahua regresó a la primera forma de pintar la escena.

Es importante destacar que hay pinturas que tienen una estrecha relación entre sí como la de José Juárez, Hipólito de Rioja y el anónimo 1 que tienen gran parecido, al igual que la de Juan Correa, la atribuida a Francisco Martínez y las del mural, Luis Lagarto y el anónimo de Tlalpuxahua. Las similitudes tan evidentes como la composición, cantidad de personajes y distribución de los mismos, la escena celestial, etc. ya mencionadas en el análisis de cada obra, hablan de la existencia de una escuela local de maestros dignos de ser copiados por su ingenio y novedad. Pero al mismo tiempo, se ven detalles característicos de cada autor. Los pintores novohispanos no sólo seguían modelos europeos, sino también los

mexicanos, como es el caso de Juárez, ya que después de él y hasta el siglo XVIII siguen implícitos los grabados, las composiciones se van combinando con los cambios que estableció el maestro.

Fuentes: las fuentes de inspiración que más se utilizaron en las pinturas del martirio son las obras literarias que narran la leyenda del santo, pinturas europeas como las dos de Tiziano y la de Alonso Sánchez Coello y, desde luego los grabados. Entre éstos, los que más se utilizaron son el de Cornelis Cort (Fig. 16) y los hechos por Lucas Vorsterman y Pedro Rodríguez (Fig. 19 y Fig. 20), que como ya advertí, son iguales. El grabado de Cornelis es importante pues está dedicado al rey español Felipe II y es la síntesis de las dos pinturas de Tiziano del mismo tema, razón por la que gozó de gran fama. El gusto de Felipe por el estilo de este artista determinó la producción plástica del martirio de san Lorenzo que se hizo tanto en España para El Escorial como en el Nuevo Mundo. Artistas como José Juárez y Villalpando, pudieron conocer la forma de pintar de Tiziano gracias a los escritos de esa época que la describen y específicamente gracias al grabado de Coret. Así se explica la presentación de elementos de Tiziano en las obras mexicanas, en figuras como: la diosa pagana Vesta, el verdugo que atiza el fuego y que muestra su musculosa y desnuda espalda; la posición en diagonal de la parrilla, que también aparece en el grabado de Gerónimo Wierex (Fig. 18) y en el de Juan Carreño (Fig. 21); la postura del santo -la cabeza inclinada, un brazo levantado y el otro apoyado en la parrilla y una pierna estirada y la otra flexionada-, el hombre que porta elegantemente un bastón, el verdugo que carga leña, y el que con una horquilla empuja a san Lorenzo y que también aparece en los grabados de Juan Carreño (Fig. 21), Marcantonio Raimondi (Fig. 17) y Gerónimo Wierex (Fig. 18). Por último los soldados a caballo y el que tiene la bandera roja que también están en el grabado de Vorsterman (Fig. 19).

Del trabajo de Vorsterman y Pedro Rodríguez, los elementos que se repiten son: el verdugo inclinado en primer plano que enseña su musculoso cuerpo y tiene un montón de leña en sus manos; el soldado de la izquierda que monta caballo y el que trae la bandera, así como la aparición de otros soldados que son espectadores; el hombre que cubre su cabeza con un manto y que está muy cerca de Lorenzo; el Emperador en su trono y junto a él, un hombre con una antorcha en la mano.

LA LEYENDA EN LAS PINTURAS

A continuación, analizo cada uno de los elementos iconográficos que cada autor utilizó en la pintura del *Martirio de San Lorenzo*, lo cual permitirá ver cómo se lee la historia del santo en cada obra.

De acuerdo a la leyenda de san Lorenzo, la escena de su martirio se llevó a cabo de noche. En la mayoría de las pinturas perdura esta tradición nocturna que comenzó en la obra de Tiziano sobre el mismo tema hecha para el Escorial, donde incluye la luna llena. Sin embargo hay obras en las que se da un ambiente de día.

Como dice la historia, el martirio se efectuó en el interior del Palacio de Salustio. Hay varias obras que sugieren con arquitectura, el interior de un edificio, pero la

mayoría de los artistas prefirieron los fondos oscuros que no permiten la ubicación precisa y dan la impresión de una escena sumamente tenebrista.

A continuación, trataré de identificar a los personajes de la leyenda de san Lorenzo que aparecen en las pinturas. Comienzo con dos hombres que la Iglesia enalteció junto a san Lorenzo: Hipólito y Román. En las pinturas del martirio, se nos muestran varios soldados, pero destacan el que lleva una capa roja, casco con plumas y monta un caballo ataviado de joyas; y el que porta una bandera roja y algunas veces monta caballo. He identificado al primer soldado como san Hipólito pues su presencia está justificada en la vida del diácono y en la vida novohispana.

Hay que recordar que la conquista de Tenochtitlán se llevó a cabo el día 13 de agosto de 1521. Hernán Cortés que comandaba al ejército español erigió el templo de San Hipólito a manera de ex-voto y desde entonces éste santo fue reconocido como Patrono de la Ciudad de México. En la hagiografía la Iglesia lo describe como el mejor y más temido soldado que comandaba al ejército romano y que Lorenzo convirtió al cristianismo, por lo que fue martirizado por traición. Ambos santos, fueron impuestos a los indígenas quienes aprendieron a venerarlos como ejemplos de fidelidad a un solo Dios verdadero, uno por haberse convertido al cristianismo y el otro por ser capaz de dar el todo por el todo por defender sus creencias religiosas. Por tanto, no es raro suponer que el soldado ataviado de joyas, con gran capa roja y que destaca entre los demás en las pinturas, es san Hipólito. En la escena de San Hipólito Victorioso la presencia del soldado Hipólito tiene doble significado especial: uno es el religioso y el otro es un elemento político y social pues se trata de la imposición de un símbolo nacional importado que es san Hipólito combinado con el culto a un santo humilde y obediente como san Lorenzo.

El otro soldado podría ser san Román porque fue el soldado que al mirar a un ángel lleno de luz para consolar al santo y la gloria de Dios que se abría para recibir su alma, también quedó convertido. Su iconografía no describe esta parte de la leyenda pues carece de validez histórica, pero sí habla de un soldado que custodió a san Lorenzo, se convirtió al cristianismo y que pidió ser bautizado, razón por la que fue decapitado días antes del martirio de san Lorenzo (3). Además, hay que resaltar que la actitud que muestra este personaje en algunas pinturas es de tristeza y arrepentimiento al presenciar el martirio. Así se ve también al soldado Hipólito. Actitud indigna para dos soldados imperiales como fueron Hipólito y Román.

Los cuadros que incluyen a san Hipólito y al otro soldado juntos son el de Villalpando, el anónimo 1 y el de Juan Correa. Se localizan a la derecha de las pinturas. En José Juárez son los soldados de la izquierda y es la única pintura donde se le rinde culto a san Hipólito al lado de san Lorenzo pues lo corona un ángel con una guirnalda de flores. Con esto se le reconoce también como santo mártir. En San Hipólito Victorioso el tema principal es la exaltación de la vida y martirio de san Hipólito, pero en una parte de él, se recuerda a san Lorenzo. En Rioja aparece san Hipólito en el tercer plano a la derecha y el otro personaje a la izquierda; y en Francisco Martínez aunque me es difícil identificarlos con certeza, pienso que son los personajes que están en el ángulo superior izquierdo. Por último, en el relieve sólo aparece san Hipólito, al igual que en el cuadro anónimo 2,

último, en el relieve sólo aparece san Hipólito, al igual que en el cuadro anónimo 2, donde además tiene su nombre escrito, este detalle me confirmó que en la pintura del *Martirio de San Lorenzo* sí se incluye al soldado Hipólito en la narración.

Otro personaje que aparece en la mayoría de las pinturas es el Emperador Valeriano. Unas veces se le ve en lo alto de los cuadros, sentado en su trono con una cortina verde detrás; viste botas, capa roja y su mirada se dirige a san Lorenzo. Otras veces se ve parado junto a la parrilla, recargado en un báculo que porta con gran orgullo, como en José Juárez. En los cuadros de Juan Tinoco y Juan Correa no logré identificar con certeza a los soldados que aparecen detrás de la escena, pero, no está Valeriano. En el atribuido a Francisco Martínez, como no cuento con una fotografía más nítida, no puedo asegurar que no aparezca. La leyenda dice que el Emperador presencié el tormento y entabló un diálogo con el mártir, lo cual justifica su presencia en las pinturas.

También aparece un hombre anciano con calva a medias, barbado; lleva un manto y su actitud es de angustia. Se ve en Concha en el hombre que está a la derecha detrás de los dos verdugos que cargan leña y con su mano parece detenerlos. En Villalpando, sólo se le ven la cara y las manos, se encuentra justo detrás del santo y del verdugo que carga leña. José Juárez lo presenta junto al Emperador. En Rioja es uno de los tres ancianos que rodean al santo, y en el anónimo 1 aparece un hombre barbado pero no anciano detrás del verdugo que mueve al santo con una horquilla. La leyenda habla de un hombre llamado Justino que servía a la Iglesia pero no lo describe como un anciano. Sin embargo, por su constante aparición en escena, por la importancia que tuvo en la vida de Lorenzo por ser cristiano, haber presenciado el martirio y por estar vestido de civil, puede tratarse de él.

Como ya mencioné, hay artistas que incluyeron en sus obras a otros muchos personajes que difícilmente se pueden identificar. Sin embargo, estos hombres pueden ser la gente pobre y cristiana a la que Lorenzo convirtió y ayudó antes de ser arrestado. Están vestidos de civil y entre ellos se ven algunos niños.

En las dos pinturas de Tiziano y por consiguiente en el grabado de Cornelis Cort, aparece un niño abrazado a Valeriano. Ambos personajes están de igual forma en la obra de Hipólito de Rioja y no aparecen en otra pintura. Sin embargo, sí aparecen personajes con cara de niño que podrían estar relacionados con el de Tiziano. Al centro del cuadro de Villalpando se ve un niño que trae una estatuilla que le muestra al santo. En Juárez y en el anónimo 1, hay niños sentados en el ángulo inferior izquierdo, cuyo papel parece ser sólo el de espectadores.

En los cuadros de Francisco Martínez, Juan Correa y Rioja, aparece un anciano con manto en la cabeza que se acerca a san Lorenzo y le muestra la escultpagana. Hipólito de Rioja también pintó una mujer cargando un niño. Está en el ángulo inferior derecho y se relaciona con la viuda Ciriaca que se menciona en la leyenda. Me atrevo a suponer que también aparece en el martirio del mural de Huaquechula, del lado izquierdo, pero como no está completo, no puedo asegurarlo.

Un personaje iconográficamente importante es el ídolo romano que aparece casi en todas las representaciones del martirio. Se le ve en forma de Vesta con la Victoria en la mano, -como una estatuilla que tiene un niño- y como un hombre sentado en un estrado. La idea de incluir a un representante de la religión romana

en una escena cristiana aparece en Tiziano y en el grabado de Cornelis Cort. Tiene fines evangelizadores pues ejemplifica el triunfo de la Iglesia Católica sobre cualquier otro culto y en Nueva España esta representación encajaba muy bien. "El significado de esta imagen indicará el paso del paganismo al cristianismo que, con el martirio de San Lorenzo, marcó el hundimiento de aquella religión (...) y el triunfo de la nueva fé." (4)

NOTAS:

- 1.- En este capítulo no puse la relación de la obra o el autor con el número de figura debido a que se mencionan constantemente y me pareció muy repetitivo.
- 2.- Debido a que tengo varias obras anónimas, me referiré como anónimo 1 a la mal atribuida a Villalpando, y como anónimo 2 a la que está en la Casa de la Bola, las demás las menciono como la lámina y San Hipólito Victorioso y anónimo de Tlalpuxahua.
- 3.- Alban Butler, Vida de los santos de Butler, Edición completa en cuatro volúmenes. Traducida y adaptada al español por Wilfredo Thurson S.J. y Donald Attwater, México, Publicada por C.I. John W. Clute, S.A., 1969, Vol. III, pág. 295-296.
- 4.- Tiziano, Presentación de la obra Fernando Marias Campo, et al.; Madrid, 1988, pág. 307-308.

SAN LORENZO EN LA GEOGRAFIA MEXICANA

Es interesante reflexionar sobre el origen de todas las cosas que nos rodean. A veces no nos percatamos del valor histórico y estético que tienen por el ritmo de vida tan agitado que llevamos. Por ejemplo, vivimos rodeados de edificios maravillosamente contruídos e ignoramos quién los diseñó, el estilo arquitectónico al que pertenecen o el uso original para el que fueron hechos; también mencionamos una calle, un callejón o una avenida de la ciudad y no conocemos el motivo por el cual se le dió el nombre que lleva. Muchas veces visitamos lugares pintorescos que nos ofrecen atracciones turísticas y no conocemos su origen, la historia que guardan entre sus veredas, entre los muros de sus conventos, etc. San Lorenzo es un nombre que mencionamos con frecuencia al referirnos a un pueblo pequeño, a una calle, a un barrio o a una colonia; pero nos resulta tan cotidiano nombrarlo, que lo hacemos sin saber quién fue, de donde proviene su culto en México y porqué existieron y existen tantos lugares que se llaman como él.

En este capítulo recopiló la información de una búsqueda en la geografía mexicana tanto colonial como actual, de los lugares que se llamaron San Lorenzo y otros que aún existen y que continúan conservando el nombre. Pienso que esto puede dar una idea de la importancia que tuvo el culto al santo en la época del dominio español, y compararla con la que tiene ahora, que habla del arraigo de la devoción que la gente todavía le tiene -o no le tiene- a san Lorenzo.

Las fuentes antiguas señalan que san Lorenzo fue objeto de un culto muy arraigado en España, por ser un santo aparentemente nativo de la península ibérica y por representar fidelidad absoluta a Dios. (1) No puede extrañar, por tanto, que los españoles impusieran y difundieran su culto al conquistar Tenochtitlan, al igual que hicieron con otros santos y santas, modificando la cultura mexicana original, para dar forma a la religión novohispana que perduraría desde el siglo XVI.

Para dar a conocer a san Lorenzo, era necesario mostrarlo como un ejemplo de amor y sacrificio a seguir por cualquier persona, pero sobre todo, por gente a la que tenían que transmitir algunos valores que predicaban las ordenes mendicantes como la hermandad y la humildad. "Las biografías de mujeres indígenas y de religiosas españolas se escribían con fines similares: servir de testimonio, dar ejemplo de comportamiento y manifestar el triunfo de la virtud a través de los más diversos caminos, porque Dios elegía la forma en que deseaba santificar a sus criaturas." (2) Pero este no sólo era el caso de las mujeres, sino también con los varones sucedía lo mismo.

Los evangelizadores, una vez lograda la conversión de los indígenas, habían de otorgarles el bautismo, y era mejor si utilizaban el nombre de algún buen cristiano como Lorenzo. Un ejemplo muy temprano de este hecho, se encuentra en la lámina 8 del Lienzo de Tlaxcala. Representa el bautismo de los Señores

Xicohtencatl, Maxixcatzin, Tlahuexolotzin y Zitlalpopocatl. (3) A este pasaje se refiere la inscripción que se encuentra en la pila bautismal de la iglesia de San Francisco de Tlaxcala: "En esta fuente recibieron la fé católica los cuatro senadores de la antigua república de Tlaxcala. El acto religioso tuvo lugar el año de 1520, siendo Ministro Dn. Juan Díaz Capellán del ejército conquistador y padrinos el Capitán Dn. Hernando Cortés y sus distinguidos oficiales Dn. Pedro de Alvarado, Dn. Andrés de Tapia, Dn. Gonzalo de Sandoval y Dn. Cristóbal de Olid. A Maxixcatzin se le dió el nombre de Lorenzo, a Xicohtencatl de Vicente, a Tlahuexolotzin el de Gonzalo y a Zitlalpopocatl el de Bartolomé." (4)

Pero los religiosos no sólo bautizaban a las personas, también algunos lugares de nueva fundación y otros ya existentes los reconocían con nombres cristianos. De este modo, "San Lorenzo" se llamaron una serie de asentamientos y barrios indígenas de la Nueva España, pero debido a los programas de reducción y congregación de estancias de indios en cabeceras o pueblos más grandes (1545-1607), muchos de estos barrios desaparecieron, y otros más lograron sobrevivir. "Después de 1607 se permitió en teoría a los indios que todavía querían hacerlo, regresar a sus antiguas moradas, y algunos lo hicieron. Sin embargo, millares de toponímicos desaparecieron del mapa en esa época." (5)

El material investigado de este capítulo, está organizado en dos listas que contienen los nombres de la gran mayoría de los lugares que se llaman San Lorenzo. Una de ellas se refiere a la geografía de la Nueva España, y la otra a la geografía actual de la República Mexicana. Consulté bibliografía sobre historia geográfica de México, pero encontré poca información. Comencé con el libro de Elena Vázquez Vázquez, Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas de la Nueva España. Siglo XVI, en el que no se menciona ningún lugar con el nombre de San Lorenzo y los trabajos de Peter Gerhard, La Frontera Sureste de Nueva España, The North Frontier of New Spain y Geografía Histórica de la Nueva España 1521 - 1821, siendo este último el que me dió los datos suficientes para elaborar la primera lista.

Los lugares están ordenados alfabéticamente de acuerdo a la jurisdicción a la que pertenecieron y es la que aparece entre paréntesis junto a la ubicación de la misma actualmente. Así mismo, cito o resumo según el caso, la pequeña historia relativa al lugar, la cabecera de la que dependía el barrio o el pueblo y la orden religiosa a la que perteneció su iglesia, o si sólo era visitada eventualmente por curas seculares.

San Lorenzo. (Bahía de Guatulco, hoy Santa Cruz, Oaxaca). "Suchitepec o Xadani en el siglo XVIII, tenía cuatro estancias sujetas en 1550 - 1580. Además de la cabecera, tres lugares parecen haber sobrevivido a la congregación propuesta aquí en 1598: San Miguel Macupilco, San Bartolomé Tamagaztepec y San Lorenzo; las dos últimas comunidades fueron borradas por la epidemia de 1737." En Guatulco residía un cura secular de donde visitaba el área costera y Suchitepec. (6)

Barrio de San Lorenzo. (Cempoala, en el sureste de Hidalgo). "Nativitas Zacuala (...) era una estancia de Axapusco poblada en el manantial de Tecaxete (...) para finales del siglo XVII, los indios de Zacuala sobrevivientes (de la contaminación que sufrió el manantial) se habían trasladado al extremo oriental de Cempoala donde formaron el barrio de San Lorenzo". Su iglesia pertenecía a la orden de San Agustín. (7)

San Lorenzo. (Chiapas. Vertiente del Pacífico) Según Peter Gerhard, este pueblo se tiene registrado en 1664 como cabecera, pero en la lista de 1740 y en documentos posteriores, ya no aparece. "...tenía apenas unos pocos tributarios que presumiblemente fueron añadidos a los pueblos vecinos." A fines del siglo XVIII, San Lorenzo fue abandonado junto con otros Pueblos." (8)

Barrio de San Lorenzo. (Coatepec, hoy parte del Estado de México). "Hacia 1604 los indios fueron reducidos a seis pueblos: las tres cabeceras más Acuatla, Aticpac y Atlapulco. Con la recuperación demográfica del siglo XVIII, dos lugares más (San Sebastián y Jesús Tecamachalco) alcanzaron la categoría de pueblo, y se mencionan dos barrios: San Lorenzo y Xuchiaca." La iglesia Santa María Natividad Coatepec, era visitada por franciscanos de Texcoco pero en 1560, su administración pasó a los dominicos. (9)

San Lorenzo. (Córdoba, Veracruz). A mediados del siglo XVI en la villa de Medellín, "...se formaron haciendas de azúcar y ganado en las abandonadas tierras de indios, con trabajadores indios y negros, y muchos de estos últimos se escaparon de la servidumbre y por algunos años se mantuvieron independientes en las faldas del Pico de Orizaba bajo la dirección del caudillo Yanga, asaltando haciendas y viajeros. En 1609 se envió una expedición contra ellos, se llegó a una tregua y se les estableció en una comunidad predominantemente negra, san Lorenzo. La iglesia la visitaba un cura secular de Santiago Guatusco hasta 1618 en que la sede parroquial fue trasladada a Cordoba." (10)

Pueblo de San Lorenzo. (Cuiseo en el extremo norte de Michoacán). "En 1548 la población de Cuiseo estaba dispersa en cuatro cabeceras -Cuiseo, Guandacareo, Jeruco y Uriparao- y treinta y seis estancias. Para 1571 había sido reducida a veintisiete pueblos concentrados, visitados desde los dos conventos, - San Gerónimo Guandacaeo y Santa Ana Maya, ambos agustinos- y otros asentamientos que fueron abandonados después de la epidemia de 1576. Hubo posteriores congregaciones en las cuales la mayoría de las estancias fueron agrupadas en media docena de pueblos. Una de esas reducciones se produjo ca. 1593, cuando seis o siete comunidades satélites fueron trasladadas a Cuiseo, y Santa Ana Maya pasó a ser centro de congregación. Posiblemente otra tuvo lugar en 1599 - 1604. En 1639 sobrevivían como sujetos Capamacutiro -Capacho-, Chocandiro, Guandacareo, Maya, San Lorenzo y San Miguel." Para el siglo XVIII,

San Lorenzo y San Miguel desaparecieron y en su lugar surgió el pueblo San Buenaventura Guacao. (11)

Convento de San Lorenzo. (Ciudad de México). El convento de monjas de San Lorenzo Mártir está ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, entre las calles de Belisario Domínguez (antes 1a. de San Lorenzo) y Allende No. 28. El claustro fue la edificación más importante dedicada al santo en Nueva España y es lamentable que la historia de su origen sea confusa.

Casi todos los historiadores que narran la vida del convento, consideran que fue fundado en 1598 gracias a las donaciones de Don Juan Chavarría y Valero (12) pero Josefina Muriel demuestra que fue fundado en 1582 por el Doctor Santiago del Riego, Alcalde del Crimen de la Audiencia de México, y su esposa doña María de Mendoza o María Zaldívar y Mendoza, apoyada de su tía doña Isabel y sus hermanas doña Catalina, doña Juana y Doña María o Marina, quienes fueron las primeras monjas en habitar el claustro. El 14 de noviembre de 1598, llegaron las monjas en medio de una gran solemnidad, provenientes de los conventos de San Jerónimo y de Jesús María. (13) Por esta razón, los cronistas hablan de 1598, como el año de fundación del convento de San Lorenzo. (Fig. 2)

“La vida en este monasterio fue muy semejante a la que se practicaba en San Jerónimo, aunque no idéntica como algunos creen, porque las monjas de este convento no eran Jerónimas, sino Agustinas. Sin embargo, “el convento no estuvo nunca sujeto a los padres agustinos sino al Arzobispado de México.” (14)

En los primeros años de vida, el claustro era pequeño y contaba con una sencilla capilla, hasta que en 1643, Don Juan Fernández de Riofrío y su esposa María de Riofrío, empiezan la construcción del templo realizado por Juan Gómez de Trasmonte y Juan Serrano. En 1649, se dió licencia para construir el retablo de la Virgen de la Asunción. (15) El 11 de julio de 1650 se concluyó el templo y el 16 del mismo fue dedicado (16) gracias al apoderado de la señora Riofrío -pues ella murió sin ver terminada la obra- Don Juan Chavarría y Valero, quien también reedificó el convento con la ayuda del padre Nuñez Miranda S.J. (17)

“...Riofrío (...) acabó la Iglesia a maravilla, de oro y azul tan vistosa, que toda ella es Relicario de Santos de talla por las paredes en sus nichos, y bellas Imágenes de pincel, con un Comulgatorio de planchas de plata sobre doradas, y piedras preciosas engastadas, que se apreció en muchos ducados, hecho cerca a todo el Convento como Padre de familia de aquella vivienda...” (18)

Con el paso del tiempo, tanto la Iglesia como el convento sufrieron varias remodelaciones. La más trascendente es la que Guillermo Tovar de Teresa menciona, gracias a un folleto de Ignacio de Santa Cruz Aldana, impreso por los herederos de Juan Ruíz en donde se hizo una relación de los cambios que tuvieron la iglesia y el convento de San Lorenzo debido a la “feliz renovación” de 1676. También nombra los retablos que tuvo la iglesia en ese año: “el de San Lorenzo, o sea el mayor, que habría de ser sustituido por otro de Manuel de Nava en 1710, destruido en el siglo XIX; el de Santa Rosa de Lima; el del Prendimiento; el de Ecce Homo; el de la Presentación; el de Guadalupe; y el de San Jerónimo. El

monumento de Jueves Santo fue obra de Manuel Velazco, quien fue contratado en 1682; y fue costeado por el mismo Juan de Chavarría y Valero..." (19)

La información con la que cuenta la actual administración de la parroquia, es que en 1750 la iglesia se reedificó y dedicó nuevamente. Las monjas se dedicaban a la vida contemplativa y educaban niñas. Actividad que tuvo mucha demanda, pero el 22 de junio de 1775, se les prohibió a las monjas que las recibiesen, lo cual acabó con la enseñanza en este monasterio. (20)

Debido a las leyes de Reforma impuestas por el gobierno juarista, el 13 de febrero de 1861, las religiosas de la Encarnación se refugiaron en San Lorenzo, hasta que ambas comunidades fueron exclaustradas el 3 de mayo de 1863, regresando las lorenzas el 7 de julio. Es importante mencionar que el libro Los conventos suprimidos en México (21), no menciona el convento de San Lorenzo como uno más de los claustros extinguidos en la ciudad de México, pero los registros encontrados sobre la historia del mismo, -ya mencionados- dicen lo contrario.

La iglesia siguió funcionando como tal al servicio público por el decreto del 24 de octubre de 1861, que fue ratificado el 14 de marzo de 1863 y confirmado el 15 de mayo del mismo año. En 1864 las monjas salieron definitivamente del convento y el 4 de agosto de 1870 se destinó el edificio al uso público, estableciéndose en 1878 la Escuela de Artes y Oficios, aunque también fungió por un tiempo como cuartel (22). El 7 de septiembre de 1870 se mandó demoler la torre por estar muy deteriorada. (23) Según del P. Héctor Gerardo Rosales Rodríguez, un incendio ocurrido en 1910, acabó con mucho del patrimonio original que le quedaba a la iglesia. (24) En 1960 se adaptó a la Nueva Liturgia y el interior (Figs. 3 y 4) fue modernizado por Ertze Garamendi. (25) Actualmente el inmueble lo ocupa el Instituto Politécnico Nacional y se encuentra en pleito con las autoridades eclesíásticas.

San Lorenzo de Tlalpujahua. (Extremo noreste de Michoacán) "En la segunda mitad del siglo XVIII, al amparo desarrollo minero, se creó al suroeste de Tlalpujahua una congregación de indios denominada San Lorenzo, entegrada por indios -laborios-, es decir, operarios de minas. En medio de una cañada, entre cerros ásperos cubiertos de bosque, fabricaron una capilla, buena, de muros de cal y canto, cubierta de madera triangular y techo de tejamanil." (26)

San Lorenzo. (Dos pueblos mencionados en Tlalmanalco y en Chalco, Edo. de México). En 1558 el virrey mandó al corregidor de la provincia de Tlalmanalco, "Juan Bautista de Avendaño, que con toda brevedad, juntamente con el Rdo. Padre Guardián de Tlalmanalco, entiendan en la junta e congregación de los naturales de la dicha provincia, en esta manera: que en la cabecera de tlamanalco, donde este monesterio, cuya advocación se nombra San Luis, se junten los pueblos y estancias de San Jerónimo, San Martin, Santa Maria de la Aumpcion, San Lorenzo, San Mateo, San Pedro, Santa Maria Magdalena, San

Juan Bautista, La Visitacion, San Esteban, La Epifania, San Francisco, San Cristobal, San Miguel, San Jose (y) San Juan Degollado; y en la cabecera de Chalcotengo, donde esta el monesterio de Santiago, los naturales de la estancia de San Bartolome, Santa Cruz, San Lorenzo, Santa Maria de la Asumpcion, San Miguel, Santa Maria Magdalena y San Miguel...". (27)

Rancho de San Lorenzo. (Teocalhueyacan hoy Tlalnepantla, Estado de México) Considerado cabecera por los españoles aunque había estado sujeto a Tacuba. Lugar franciscano que se congregó en Tlalnepantla, Edo. de México. (28)

Convento San Lorenzo Tultitlán. (Tultitlán, Edo. de México). Es interesante mencionar que este convento probablemente haya pertenecido al rancho de San Lorenzo que acabo de mencionar, pues Peter Gerhard lo menciona franciscano, y dice que para 1560 era convento-doctrina de Tacuba (29) y el rancho estaba sujeto a Tacuba. Busqué en el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles. Edo. de México y en bibliografía sobre expansión franciscana, y encontré que en 1569, el Claustro estaba en construcción bajo la dirección de Bernardino de la Fuente, y fue terminado en 1586. (30) Antonio de Ciudad Real dice: "El convento aunque pequeño, está acabado, con su iglesia, claustro, dormitorios y huerta; todo es pequeño. Moraban en él dos religiosos." (31)

Fray A. de Vetancourt dice que el convento de Tultitlán queda cerca de Cuautitlán y su iglesia está dedicada a san Lorenzo mártir: "...viven tres religiosos con su Ministro Cura que administra 1665 personas, está sujeto al Alcalde Mayor de Cuiauhitlán; tiene 5 pueblos de visita... 3 cofradías y una Capilla de San Antonio." (32) Pero es Vicente Mendiola Quezada quien describe con detalle la arquitectura y ornamentación de todo el convento. (33)

Pueblo de indios San Lorenzo. (Valladolid, en la porción centro - norte de Michoacán.) Hacia 1548, Uruapan tenía siete barrios y la cabecera catorce. Se hizo una congregación en 1540 con veinticuatro nombres de asentamientos dependientes. Diez y siete pueblos de indios (ocho de ellos cabeceras) subsistían a fines del siglo XVIII: Angaguan, Apo, Corupo, Jucutacato, Parangaricutiro, Paricutin, San Felipe de los Herreros, San Lorenzo, Taciram, Taretam, Tingambato, Uruapan, Xicalan, Xirostro, Zacan, Ziracuaretiro y Zorumucapio." (34)

La segunda lista se refiere a los lugares que actualmente llevan el nombre de San Lorenzo. Abarca los 31 estados de la República Mexicana y el Distrito Federal. Está basada principalmente en los datos obtenidos de los volúmenes del INEGI: Datos por localidad, Integración territorial. Censo de 1991. (35)

La información incluye el nombre de cada entidad federativa; el municipio al que pertenece, la localidad llamada San Lorenzo y el número total de la población que la habita. En ocasiones, el municipio lleva el mismo nombre que la localidad y por lo tanto, el número de población es alto, lo cual, me permite dar una idea del tamaño del lugar, la importancia social que pueda tener, si tiene o pudo haber tenido iglesia y si hay mucha gente que lo habita, quizá conserve alguna veneración al santo patrono que le da su nombre.

También consulté el Directorio Eclesiástico de toda la República Mexicana. 1985 que me prestó amablemente el P. Francisco Macedo Tenllado. Esta fuente me ayudó sobre todo para obtener los datos del Distrito Federal, porque en él están registradas todas las diócesis que tienen a su cargo parroquias y capillas dedicadas a San Lorenzo, el lugar exacto donde se encuentran y la delegación a la que pertenecen.

ESTADO	MUNICIPIO	LOCALIDAD	POBLACIÓN TOTAL
AGUASCALIENTES	AGUASCALIENTES	SAN LORENZO	27
	JESUS MARÍA	SAN LORENZO	53
BAJA CALIF. NTE.	TECATE	SAN LORENZO	5
BAJA CALIF. SUR	NO EXISTE REGISTRADO NINGÚN SAN LORENZO		
CAMPECHE	NO EXISTE REGISTRADO NINGÚN SAN LORENZO		
COAHUILA	CASTAÑOS	SAN LORENZO	23
	CUATROCIÉNEGAS	SAN LORENZO	23
	PARRAS	SAN LORENZO	65
	PARRAS	SAN LORENZO	350
	SAN BUENAVENTURA	SAN LORENZO	155
	SAN PEDRO	SAN LORENZO	1676
COLIMA	TECOMÁN	SAN LORENZO	21
CHIAPAS	AMATÁN	SAN LORENZO	359
	LAS MARGARITAS	SAN LORENZO	165
	LAS MARGARITAS	SAN LORENZO	43
	PUEBLO NUEVO SOLISTAHUACAN	SAN LORENZO	393
	TAPACHULA	SAN LORENZO	40
	TAPILULA	SAN LORENZO	151
	LA TRINITARIA	SAN LORENZO	45
	LA TRINITARIA	SAN LORENZO	136
CHIHUAHUA	AHUMADA	SAN LORENZITO	18
	AHUMADA	SAN LORENZO	323
	BUENAVENTURA	SAN LORENZO	957
	DELEGACION	POBLACIÓN-TITULAR	
DISTRITO FEDERAL	ATZCAPOTZALCO	SAN LORENZO TLALTENANGO	
	BENITO JUÁREZ	SAN LORENZO XOCHIMANCA	
	IZTAPALAPA	SAN LORENZO TEZONCO	
	IZTÁPALAPA	SAN LORENZO XICOTÉNCATL	
	TLALPAN	HUIPULCO, TLALPAN	
	XOCHIMILCO	SAN LORENZO ATEMOAYA	
	XOCHIMILCO	SAN LORENZO TLACOYUCAN	

	MUNICIPIO	LOCALIDAD	
DURANGO	CANATLÁN	SAN LORENZO	31
GUANAJUATO	ABASOLO	SAN LORENZO	175
	CELAYA	SAN LORENZO	1714
	PÉNJAMO	SAN LORENZO DE ACEVES	100
	PÉNJAMO	SAN LORENZO DE LOBOS	85
GUERRERO	AJUCHITLÁN DEL PROGRESO	SAN LORENZO	869
	TEOLOAPAN	SAN LORENZO	149
HIDALGO	ALMOLOYA	SAN LORENZO XICOHTÉNCATL	138
	CUAUTEPEC DE HINOJOSA	SAN LORENZO -SAYULA-	1856
	HUASCA DE OCAMPO	SAN LORENZO -ZEMBO EL-	315
	HUEHUETLA	SAN LORENZO ACHIOTEPEC	2217
	NOPALA DE VILLAGRAN	SAN LORENZO EL CHICO	1230
JALISCO	AYOTLAN	SAN LORENZO	81
	EJUTLA	SAN LORENZO	204
	VILLA GUERRERO	SAN LORENZO DE ATZQUELTÁN	386
	ZAPOPAN	SAN LORENZO 1	191
	ZAPOPAN	SAN LORENZO 2	26
MEXICO	ALMOLOYA DE JUÁREZ	SAN LORENZO CUAUHTENCO	1295
	ATLACOMULCO	SAN LORENZO TLACOTEPEC	4292
	CALIMAYA	SAN LORENZO CUAUHTENCO	1993
	CHIMALHUACÁN	SAN LORENZO	
	COACALCO	SAN LORENZO TETLIXTAC	
	CUAJIMALPA	SAN LORENZO ACOPIILCO	
	CUAHUTITLÁN IZCALLI	SAN LORENZO RIOTENCO	
	IXTLAHUACA	SAN LORENZO TOXICO	1717
	JILOTEPEC	SAN LORENZO NENAMICOYAN	987
	JILOTEPEC	SAN LORENZO OCTEYUCO	26
	LERMA	SAN LORENZO HUITZITZILAPAN	743
	METEPEC	SAN LORENZO COACALCO	1820
	MORELOS	SAN LORENZO MALACOTA	2829
	NAUCÁLPAN	SAN LORENZO TOTOLINGA	
	OTUMBA	SAN LORENZO	30
	OZUMBA	SAN LORENZO TLALTECOYAN	399
	SAN BARTOLO MORELOS	SAN LORENZO MALACOTA	
TEOTIHUACÁN	SAN LORENZO TLALMIMILOPAN	3180	
TEPELTITLÁN	SAN LORENZO		
TIANGUISTENGO	SAN LORENZO HUEHUETITLAN	1378	

	TLALMANALCO	SAN LORENZO TLALMINOLPAN	1414
	TOLUCA	SAN LORENZO TEPALTITLAN	
	TINACANTEPEC	SAN LORENZO CUAUTENCO	1451
	ZUMPANGO	SAN LORENZO	574
	ZACUALPAN	SAN LORENZO TEZICAPAN	
MICHOACÁN	COTIJA	LORENZO	37
	EPITACIO HUERTA	SAN LORENZO	93
	IRIMBO	SAN LORENZO QUERÉNDARO	1138
	MARAVATÍO	SAN LORENZO	167
	MORELIA	SAN LORENZO ITZICUARO	424
	PURUANDIRO	SAN LORENZO	1714
	TLALPUJAHUA	SAN LORENZO	471
	URUAPAN	SAN LORENZO	2667
MORELOS	NO EXISTE REGISTRADO NINGUN SAN LORENZO		
NAYARIT	RUIZ	SAN LORENZO	531
NUEVO LEÓN	CADEREYTA JIMÉNEZ	SAN LORENZO	117
	CADEREYTA JIMÉNEZ	SAN LORENZO	252
OAXACA	CONCEPCIÓN PAPALO	SAN LORENZO PAPALO	659
	SAN CRISTÓBAL AMATLÁN	SAN LORENZO MIXTEPEC	295
	SAN JUAN LALANA	SAN LORENZO	223
	SAN LORENZO		4798
	SAN LORENZO	SAN LORENZO	1557
	SAN LORENZO ALBARRADAS		2711
	SAN LORENZO ALBARRADAS	SAN LORENZO	1592
	SAN LORENZO CACAOTEPEC		7061
	SAN LORENZO CACAOTEPEC	SAN LORENZO CACAOTEPEC	4545
	SAN LORENZO CUAUNECUILTITLA		670
	SAN LORENZO TEXMELUCAN		4124
	SAN LORENZO TEXMELUCAN	SAN LORENTO TEXMELUCAN	877
	SAN LORENZO VICTORIA		1522
	SAN LORENZO VICTORIA	SAN LORENZO VICTORIA	805
	SAN MIGUEL AMATITLAN	SAN LORENZO VISTA HERMOSA	1403
	SAN MIGUEL SUCHIXTEPEC	SAN LORENZO	4
	SANTA MARÍA ECATEPEC	SAN LORENZO JILOTEPEQUILLO	526
	SANTIAGO JUXTLAHUACA	SAN LORENZO MANZANAL	58
	ZIMATÁN DE ÁLVAREZ	SAN LORENZO	
PUEBLA	CHIAUTZINGO	SAN LORENZO CHIAUTZINGO	
	ATLIXCO	SAN LORENZO	40

QUERETARO

PEÑAMILLER

SAN LORENZO

226

QUINTANA ROO	FELIPE CARRILLO PUERTO	SAN LORENZO	40
	LÁZARO CÁRDENAS	SAN LORENZO	122
SAN LUIS POTOSÍ	CEDRAL	SAN LORENZO	373
	CIUDAD VALLES	SAN LORENZO	43
	MATEJUALA	SAN LORENZO	38
	VILLA DE REYES	SAN LORENZO	375
	VILLA HIDALGO	SAN LORENZO	1008
SINALOA	AHOME	SAN LORENZO (NUEVO)	39
	AHOME	SAN LORENZO (VIEJO)	715
	CONCORDIA	SAN LORENZO	75
	CULIACÁN	SAN LORENZO	438
	CULIACÁN	SAN LORENZO	211
SONORA	MAGDALENA	SAN LORENZO	164
TABASCO	TACOTALPA	SAN LORENZO	49
TAMAULIPAS	BURGOS	SAN LORENZO	9
	JAUMAVE	SAN LORENZO	383
	LLERA	SAN LORENZO	38
	MATAMÓROS	SAN LORENZO	248
	OCAMPO	SAN LORENZO EL GRANDE	74
	REYNOSA	SAN LORENZO	326
	SAN FERNANDO	SAN LORENZO	156
	VICTORIA	SAN LORENZO	18
TLAXCALA	CUAXOMULCO	SAN LORENZO XALTELULCO	674
	CUAPIAXTLA	SAN LORENZO	
	HUEXOTLIPAN	SAN LORENZO TECHALOTE	275
	TLAXCO	SAN LORENZO SOLTEPEC	804
VERACRUZ	ANGEL R. CABADA	SAN LORENZO	114
	LAS CHOAPAS	SAN LORENZO	171
	JALTIPAN	SAN LORENZO	233
	JUAN RODRÍGUEZ CLARA	SAN LORENZO	204
	MOLOACAN	SAN LORENZO MEZCALAPA	268
	OTATITLAN	SAN LORENZO	36
	PAPANTLA	SAN LORENZO	844
	LA PERLA	SAN LORENZO	127
	SANTIAGO TUXTLA	SAN LORENZO	43
	TANTIMA	SAN LORENZO	300

	TEPEILAN	SAN LORENZO	205
	TEXISTEPEC	SAN LORENZO -POTRERO NUEVO-	203
	XALAPA	SAN LORENZO YANGA	
YUCATÁN	HOCTUN	SAN LORENZO	
	TAHZIU	SAN LORENZO	14
	TIZIMIN	SAN LORENZO	33
	TIZIMIN	SAN LORENZO CHIQUILLA	280
	UAYMA	SAN LORENZO	51
	YOBAIN	SAN LORENZO	
ZACATECAS	CONCEPCIÓN DEL ORO	SAN LORENZO	19
	MOMAX	SAN LORENZO	128
	MOYAHUA DE ESTRADA	SAN LORENZO	42

Al conocer por medio de la geografía mexicana, el origen, desarrollo y fin de las poblaciones que existieron en la época colonial que se llamaron San Lorenzo y la historia de las que están vigentes y aún conservan su nombre y tradiciones, podemos darnos cuenta de que Lorenzo, su santo patrono, tuvo alta difusión por parte de las órdenes mendicantes. De estos pueblos, ninguno llegó a tener el suficiente rango como para trascender en el tiempo y llegar hasta nosotros como un pueblo importante social y económicamente hablando. Pero más interesante para este estudio, es que ni siquiera trascendieron por la fuerza de su devoción y culto a san Lorenzo, como es el caso de otros lugares, que por la alta religiosidad y veneración de su gente, conservaron sus tradiciones y han logrado importancia y persisten ahora como municipio.

El especial interés por saber si en alguno de estos lugares hay una iglesia dedicada a san Lorenzo, es porque en ellas podría encontrar pintura del martirio del santo. Por esta razón recorrí hasta donde me fue posible las iglesias de San Lorenzo más cercanas a mi comunidad, encontrando un completo deterioro del culto a santos como Lorenzo. Una de las causas por las que la devoción de sus fieles se fue perdiendo es que quizá la nueva liturgia invita a una evangelización basada únicamente en la fé de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, siendo la principal mediadora la Virgen, madre de Dios. Los santos son los hijos que con sus acciones, han imitado a Cristo y han muerto por él. Por lo tanto, la vida y muerte de santos como Lorenzo, dejó de ser el motor de la doctrina cristiana. Ahora el martirio y resurrección de Cristo es el mejor ejemplo de fé que un creyente puede tener ante sus ojos. (36)

En el terreno artístico, este concepto centrado en Jesucristo, se refleja en las mismas iglesias, en donde el altar mayor ya no tiene gran cantidad de santos, sino en el centro la custodia y a los lados una Virgen o ángeles, o nada. De esta forma, la producción artística bajó considerablemente, al ya no encargarse cuadros, esculturas, relieves, etc. de pasajes de la vida de santos. Así se explicaría el porqué en las iglesias que visité, el altar mayor tiene a un Cristo o la custodia en el centro y a la Virgen de Guadalupe a un lado; y en un altar menor la figura del santo patrono: san Lorenzo. En algunas iglesias como la de San Lorenzo Tetlixac, en Coacalco, Edo. de México, san Lorenzo sólo se encuentra en el nombre de la parroquia; ya no hay imagen. Es de pensarse que los lugares que actualmente se llaman San Lorenzo, quizá conserven el culto a san Lorenzo celebrando su fiesta el día 10 de agosto, recordando la hazaña de este mártir a través de la literatura y pintura que guarden entre sus paredes, o quizá por medio de una manera más tangible: practicando los valores espirituales que el diácono Lorenzo transmitía: fundando centros de ayuda a jóvenes adictos, pobres y enfermos, repartiendo fé, amor y esperanza. Así lo hace "Un hogar para tí. Fundación San Lorenzo", de la parroquia de San Lorenzo Mártir de la ciudad de México.

NOTAS:

1.- Las fuentes más antiguas que lo mencionan son las de los doctores de la Iglesia romana como: san Ambrosio, Aurelio Prudencio Clemente, san Agustín, san Máximo, san Pedro Crisólogo, san León Magno, san Gregorio Papa, san Gregorio Turonense, etc.

2.- Pilar Gonzalbo, La Educación de la mujer en la Nueva España, Antología, México, Ediciones el Caballito - SEP, 1985, pág. 26.

3.- "Bautismo de los senadores", Lámina 8 del Lienzo de Tlaxcala, Publicado por Alfredo Chavero, México, Edición Faccimular, 1892.

4.- Pila Bautismal de la iglesia de San Francisco en Tlaxcala, Tlaxcala.

5.- Peter Gerhard, Geografía Histórica de la Nueva España, 1519 - 1821, México, U.N.A.M., 1986, PÁG. 28.

6.- Peter Gerhard, Geografía Histórica..., pág. 129.

7.- Ibid., pág. 70.

8.- Peter Gerhard, La Frontera Sureste de la Nueva España, México, U.N.A.M., pág. 133

9.- Peter Gerhard, Geografía Histórica..., Ibid., pág. 79.

10.- Ibid., pág. 87.

11.- Ibid., pág. 101.

12.- Guillermo Tovar de Teresa, La Ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1992, Tomo II, pág. 131.

Juan N. Del Valle, El viajero en México, o sea la capital de la República encerrada en un libro, México, Tipografía de M. Castro, 1859, pág. 147.

José María Álvarez, Añoranzas. El México que fue mi colegio militar, México, Imprenta Ocampi, 1948, pág. 458.

Lauro E. Rosell, Iglesias y Conventos Coloniales de México, México, Patria, 1946, pág. 193.

13.- Josefina Muriel, Conventos de monjas en la Nueva España, México, Santiago, 1946, pág. 307.

14.- Josefina Muriel, Ibid., pág. 309.

15.- Archivo General de la Nación. Ramo Templos y Conventos, Vol. 158, Exp. 71, Fojas 847-848 v.

16.- J. E. Hernández y Dávalos, Anexos a la memoria de Hacienda, Documento Núm. 27. Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito úblico, Sección 6a. México, Ministerio de Hacienda, 1o. de Julio de 1874, pág. 151.

Juan N. del Valle, Ibid., pág. 147.

17.- Josefina Muriel, Ibid., pág. 306

José María Alvarez, Ibid., pág. 458.

18.- Fray Agustín de Vetancourt, Teatro Mexicano, Tomo II, Colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España, José Porrúa Turanzas, Madrid, MCXLX, pág. 293.

19.- Guillermo tovar de Teresa, La ciudad de los palacios..., op. cit., pág. 131.

20. -Josefina Muriel, op. cit., pág. 310.

21. Manuel Gutiérrez Aparicio en su libro Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos. México, 1861, Primera edición en versión de Innovación, S. A., 1979, 291pp.

22. J. E. Hernández y Dávalos, op. cit., pág. 151.

23.- José María Alvarez, op. cit., pág. 458.

24.- Conversación con Héctor Gerardo Rosales Hernández, párroco auxiliar de la Iglesia de San Lorenzo, Ciudad de México, Diciembre 19 de 1998.

25.- Guillermo Tovar de Teresa, La ciudad de los palacios..., op. cit., pág. 131.

26.- Esperanza Ramírez Romero, Catálogo de Monumentos y Sitios de Tlalpuxahua, México, Gobierno del Estado de México, 1985, pág. 129.

27.- Lino Gómez Cañedo, Evangelización, cultura y contribución franciscana a los orígenes cristianos de México, México, Biblioteca Porrúa 109, pág. 333-334.

28.- Peter Gerhard, Geografía Histórica... Ibid., pág. 256.

29.- Ibid., pág. 254-255.

30.- Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, Estado de México, Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social del Gobierno del Estado de México, INAH, 1986.

Lino Gómez Cañedo, Evangelización, cultura y contribución franciscana a los orígenes cristianos de México, México, Biblioteca Porrúa 109.

Kubler, La Arquitectura Mexicana del Siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 591.

31.- Antonio de Ciudad Real, Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, Tomo I, México, I.I.H., 1976, pág. CLXXI.

32.- Fray Agustín de Vetancourt, Teatro Mexicano de los sucesos religiosos, 4a. parte, México, Edición facsimilar, Porrúa, 1982, pág. 80.

33.- Vicente Mendiola Quezada, Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993, Pág. 319-320.

34.- Peter Gerhard, Ibid., pág. 352.

35.- Resultados Definitivos. Datos por localidad. (Integración Territorial.) XI Censo General de Población y Vivienda, 1990, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 1991, 31 Vols.

36.- Opinión expuesta por los sacerdotes: Agustín Jaime's de la Parroquia "Cristo Rey" y Cándido Hernández Castro de la Parroquia "San Martín de Porres"

CONCLUSIONES

EL CULTO A SAN LORENZO

San Lorenzo es un personaje que se distingue por las bondades y virtudes que poseía, y por haber enaltecido la religión cristiana, a pesar del martirio el cual recibió gustoso, porque tenía la certeza de que ello le daría un lugar especial en el cielo.

San Lorenzo practicó los más altos valores de Cristo que lo hacen un ejemplo a seguir: humildad, osadía, reciedumbre ante la adversidad, fortaleza, fidelidad, esperanza, etc. Por difundir la doctrina cristiana y ser de los primeros santos mártires, es reconocido por la Iglesia como uno de los pilares espirituales que la sustentan. San Lorenzo es continuador de la obra de los padres Pedro y Pablo. (1) Su corta vida, martirio y muerte sucedieron en Roma y ahí está erigida su Basílica, siendo la 5a. Basílica Patriarcal de Roma. Es la figura de una juventud apasionada por y para Cristo y guardián de los tesoros de la iglesia: pobres, desvalidos, ciegos, cojos, viudas, huérfanos, infortunados, etc. (2).

El diácono Lorenzo es uno de los pocos santos que gozó de glorificación casi inmediata a su martirio. Su culto es muy antiguo y está muy arraigado en Europa, principalmente en España. Esto se debe a su origen hispano y a su estrecha relación con la monarquía española del siglo XVI, pues Felipe II era su fiel devoto y se encargó de difundir su culto, tanto en España como en América.

Una forma de reconocer la santidad de Lorenzo por el Rey, fue la construcción de El Real Monasterio de El Escorial a manera de ex - voto. Desde el diseño arquitectónico del monasterio -pues la planta tiene forma de parrilla, emblema del santo- hasta la decoración del retablo mayor, están destinadas a rendirle culto al mártir. El altar principal de la basílica es la máxima expresión espiritual del monarca y tenía que proyectar la excelencia de su reinado. Los artistas que intervinieron en su elaboración fueron los mejores de la época. Entre arquitectos, pintores y escultores, consiguieron que el retablo luciera un esplendor vanguardista. Atención especial mereció la pintura del *Martirio de San Lorenzo* pues es la escena principal de la vida del santo patrono y ocuparía la parte central. Dicha obra simboliza el culto que la corte española le guardaba al diácono.

En 1579 se firmó el contrato para la construcción del retablo, pero desde 1564 se encomendó a Tiziano el lienzo del *Martirio de San Lorenzo*. (3) (Fig. 9) No se colocó en el lugar destinado cuando el retablo estuvo listo porque no coincidía con el tamaño del conjunto y la poca iluminación no permitía apreciarlo, así que se necesitaba una pintura más chica, menos tenebrista para resaltar el drama del martirio y hacer varias modificaciones iconográficas. Tiziano ya no pudo hacer otra obra pues murió en 1576. Se pensó en Navarrete quien también había trabajado para el altar, pero murió en 1579. En 1581 se pidió a Luca Cambiaso que hiciera el martirio, pero su versión no le gustó al Rey. (Fig. 10) Llamaron entonces a Federico Zuccaro, pero sucedió lo mismo que con Luca. (Fig. 12) Esta pintura se perdió y se piensa que fue el modelo al grabado de Pierre Perret que es el 8vo.

diseño del Retablo Mayor de los trece publicados por Juan de Herrera, (Fig. 11) aunque también podría tratarse de la sugerencia de Felipe II para Tibaldi, pues este artista hizo la versión definitiva del martirio del santo en 1592. (Fig. 13) Su pintura cumplió con los requisitos que Felipe exigía para interpretar el tema y fue la única que aceptó después de la de Tiziano.

Desde el punto de vista iconográfico, las obras de Tiziano y Tibaldi son indispensables para la representación de esta escena en México, pues el espacio, composición, posturas de ciertos personajes, etc., de ambas obras, llegaron a Nueva España a través de los grabados.

EL CULTO MEXICANO A SAN LORENZO MARTIR.

Al establecer España la religión católica en México, la necesidad de enseñar y continuar con la misión apostólica y pastoral entre los indígenas, -y para los mismos frailes- llevó a los frailes y sacerdotes a ejemplificar la fé, a través de la historia de santos. La difusión de la vida de estos hombres y mujeres que han acogido el amor de Dios mediante el resplandor de la verdad divina del Evangelio, se hizo paralela a la de la vida y obra de la Virgen María y de Jesucristo como hijo de Dios y redentor del mundo. "Conservar el depósito de la fé es la misión que el Señor confió a su Iglesia y que ella realiza en todo tiempo" (4) y en todo lugar.

San Lorenzo forma parte de la jerarquía eclesiástica terrenal (diácono) y espiritual (pilar de la Iglesia), por lo que resultaba obligatorio dar a conocerlo; además, el mártir era venerado por la corona española pues recibía el culto real de Felipe II y obviamente se tenía que imponer y exaltar su veneración en Nueva España. De esta manera, san Lorenzo es un personaje importante en el proceso de evangelización cristiana de la época colonial, pues la Iglesia fomentó su culto, a través de la literatura, pintura y escultura, encontrando en estas representaciones, un medio útil para narrar el mensaje evangelizador.

Así se explica que a lo largo de la época colonial a san Lorenzo se le representara de varias formas dentro del arte para la expansión de su culto en Nueva España. La forma más común de presentar su iconografía es parado, vestido de diácono con su dalmática roja; lleva tonsura y sostiene en sus manos los atributos que lo identifican: la parrilla y la palma del martirio. Estas figuras se localizan en las parroquias dedicadas a él, ya sea como parte del altar mayor, o como ocurre en la mayoría de las veces actualmente, en un altar menor. Así las encontré en las parroquias de Huejotzingo, Puebla, Xochimilco, D. F., San Lorenzo Río Tenco, Naucalpan y en otras que visité en el Estado de México. También las encontré en relieves de algunas fachadas, en retablos de diferentes iglesias y como ornamento de la sillería de coro de la Catedral Metropolitana. En pintura se recuerda a san Lorenzo como diácono con sus atributos; en el juicio ante el Emperador romano mostrándole los tesoros de la Iglesia y, en su martirio.

Este pasaje de la leyenda del santo fue el más importante para la Iglesia, porque aparte de ser la mejor penitencia para purificar el alma, es una forma de

demostrarle al mundo la fé del hombre a Dios. Así, la importancia del culto a san Lorenzo radica en su martirio. Un ejemplo literario del significado del martirio está en una historia de santos narrada en letra mexicana, donde el autor se dirige al "religioso lector" con estas palabras: "Y ésta es la razón porque la primitiva Iglesia quiso que hubiese escritores de los martirios de los santos: para que se animasen los seguidores de Cristo nuestro redentor, a imitar a los que al mismo Cristo siguieron en sus tormentos." (5)

Actualmente, en México se reconoce a san Lorenzo como la gloria de Roma porque con su martirio, la religión cristiana venció al paganismo usando como única arma la fe en Dios. (6)

EL MARTIRIO DE SAN LORENZO EN EL ARTE COLONIAL MEXICANO.

La expansión del culto a san Lorenzo en Nueva España comenzó en el siglo XVI. Este proceso se refleja en los libros que enaltecen al mártir, en las muchas personas, lugares, pueblos y barrios bautizados con su nombre, y en las iglesias y conventos que lo llevan como advocación. La forma más directa de conocer la proeza del diácono, es a través del lenguaje plástico colonial. La arquitectura, escultura y pintura fueron el medio ideal para transmitir de manera fácil, accesible y cotidiana para toda la sociedad, el pensamiento lorenzano. Las iglesias como construcciones, sirvieron de alojamiento a la veneración de la gente por san Lorenzo. El monasterio más importante dedicado al santo en Nueva España es el que está en el Centro Histórico de la ciudad de México. La escultura fue el medio físico para venerarlo y reconocerlo como una de las bases de la religión cristiana junto a los padres de la Iglesia, al igual que la pintura -apoyada en la literatura-. Considero que la pintura por la variedad de elementos que se pueden manejar (mayor cantidad de personajes, objetos primarios, espacio escénico, etc.) es el mejor recurso didáctico para explicar quién fue san Lorenzo, cómo murió, porqué es tan reconocido por la cristiandad, y porqué es un ejemplo a seguir.

Así tenemos escenas como por ejemplo: la del mural de Huaquechula, (Fig. I) que es la más antigua representación mexicana que se conserva del *Martirio de San Lorenzo*. Aquí, el santo forma parte de la alta jerarquía eclesiástica espiritual. Es reconocido como el continuador de la obra de san Pablo, y representante del mundo romano -junto a san Sebastián-, lo cual hizo posible la unión con el mundo hebreo para conformar la Iglesia cristiana. La vitela de Luis Lagarto (Fig. IV) y la pintura anónima de Tlalpuxahua (Fig. 12) enaltecen el martirio como el medio para gozar de la gloria eterna. En el gran lienzo de Villalpando La Iglesia Militante y Triunfante, (Fig. VIII) que está en la Catedral Metropolitana, se identifica a san Lorenzo como el símbolo humano de la esperanza. Aunque esta representación, más que una intención evangelizadora, tiene la tarea de recordarle a los altos clérigos, que ellos son los principales encargados de transmitir la esperanza del

goce de la vida eterna después de la muerte, así como la tuvo el diácono Lorenzo a través del martirio.

Por la recopilación de obras que hice, me dí cuenta de que la producción artística del martirio del santo no fue muy alta, sin olvidar que muchas imágenes se han perdido con el paso del tiempo. En total encontré diez y ocho pinturas, un relieve y una escultura. Cronológicamente tres representaciones son del siglo XVI, ocho del XVII, seis del XVIII y una del XX. Esto quiere decir, que a lo largo del dominio español, los sacerdotes quizá no mandaron a hacer muchas representaciones del martirio de san Lorenzo porque no les interesaba tener una imagen del santo en su parroquia o en algún monasterio. Tal vez esto se debe a que en México, no es un santo que se distinga por otorgar muchos y/o grandes milagros, y consecuentemente la demanda de los fieles era poca. Aún en nuestros días, sucede el mismo fenómeno.

Por esta razón, la mayoría de las pinturas -de las que se tiene el dato- provienen de las iglesias dedicadas al santo, a excepción del relieve, el mural y la de la Catedral Metropolitana, donde Bernardo Couto dice que hubo un altar dedicado al santo y por eso tiene dos pinturas sobre él. (7) Durante la investigación, no encontré ningún elemento escrito que confirme la existencia de dicho altar, pero lo que es cierto es que las dos obras de la vida de Lorenzo: el martirio y la burla del diácono en el momento del juicio, son patrimonio de la Catedral. De igual forma, tengo datos sobre una obra de Juan Rodríguez Juárez que Couto menciona en sus diálogos (8). Los informes que tengo son: que procede del Convento de Sn Francisco pues estaba en uno de los ángulos del corredor alto; que está fechada en 1702; que es bastante grande pues mide 423 x 287 y que llegó a la Academia en 1861 según el Documento 4 de la ficha 2. Lamentablemente esta pintura no se conoce ni al menos en fotografía y se desconoce su suerte.

ICONOGRAFIA DEL *MARTIRIO DE SAN LORENZO*.

La importancia del análisis de la escena del *Martirio de San Lorenzo* radica en que tiene inmerso el mensaje didáctico que transmitía la Iglesia en la época colonial. Este mensaje se puede entender a través de la interpretación iconográfica que hacía el artista sobre el tema, llegando así a la conciencia del espectador, despertando sentimientos de miedo, angustia, compasión, arrepentimiento, caridad, perdón, etc., y sembrando la necesidad de creer en un solo Dios verdadero. Dicha interpretación se ve en la intención evangelizadora encarnada en cada personaje y en su relación con el santo, en el efecto fúnebre y tenebrista del color y demás elementos que intervienen en la escena. De esta forma, en todas las obras está inmersa la intención de enseñar que los "tesoros" de la Iglesia, de los que Lorenzo hablaba al Emperador, son las almas más humildes de la tierra, herederas del reyno de Dios. San Lorenzo en su sufrimiento, les demuestra a estas almas que el amor que Cristo infundió en su corazón a

través del Evangelio, es razón suficiente para dar la vida por defender su doctrina, y que su recompensa será alcanzar la vida eterna en la gloria de Dios.

El martirio de san Lorenzo se representó de dos formas distinguibles por la composición y distribución de personajes: una cuyo principal motivo es exaltar el sacrificio de san Lorenzo por defender su religión del paganismo; y la otra en que se muestra a la gente pobre del pueblo a la que el diácono convirtió, y que acude a testificar el martirio. Para comprender su iconografía, hay que destacar que desde el punto de vista religioso, el culto a san Lorenzo y las escenas de su martirio, tienen sus antecedentes en el culto que la monarquía española le rendía al santo. Esto explica que el modelo de los personajes principales, proviene esencialmente del grabado que Cornelis Cort hizo de las obras de Tiziano sobre el mismo tema y que al ser una pieza muy valorada por Felipe II, tuvo fama y alta difusión entre los artistas. Las figuras que se repiten son: san Lorenzo, los verdugos, la diosa Vesta y los soldados. Otro antecedente iconográfico importante son los grabados de Lucas Vorsterman y Pedro Rodríguez. Ambos trabajos son reproducciones de la pintura que del mismo tema hizo Rubens en 1612 - 1615. Es difícil saber cuál de los dos usaron los artistas mexicanos, o si los dos circularon por Nueva España, pero lo que es cierto, es que se nota su uso en los modelos del Emperador romano sentado en su trono y en la actitud de sus verdugos.

Sin embargo, la interpretación mexicana del martirio, no podía sujetarse exclusivamente a los patrones europeos, -a pesar de que la clientela novohispana se distinguió muchas veces por ser conservadora e imitativa- pues las necesidades de la sociedad, requerían de nuevos valores que llevarían a formar un estilo artístico singular basado en la influencia ideológica de la hagiografía. Además, el maestro no podía dejar de imprimirle a su creación el bagaje social y cultural en el que estaba inmerso. A pesar de que la obra de arte no era vista como tal, sino como un medio de enseñanza, la subjetividad del artista estaba presente. De esta manera, en el espacio escénico del *Martirio de San Lorenzo*, a parte de los grabados, se combinan, se integran o se eliminan figuras principales y demás objetos secundarios que intervienen en él.

Las innovaciones al tema son: la presentación de un san Lorenzo mártir adolescente. Tiene tonsura diaconal y en la mayoría de los casos su cuerpo no se resiste al martirio, ni se conmocionan sus músculos por el dolor; sino por el contrario, su actitud es serena. Solamente en pinturas como la de Concha, José Juárez y Juan Tinoco, aparece un san Lorenzo maduro, musculoso y robusto, igual que el de los grabados. La escultura de bulto, es la única representación donde el santo está encadenado a la parrilla, en todas las demás escenas está él solo o apoyado en un ángel.

La aparición de un ángel detrás del santo que lo consuela, mostrándole la gloria que le espera, es un elemento original, completamente novohispano porque no aparece en ningún grabado. Es en el siglo XVII con José Juárez, cuando se incluye el ángel consolador. El cambio tiene la intención de suavizar la crueldad del martirio, pues en el grabado de Cornelis Cort, hay un verdugo detrás del

diácono que lo jala para acomodarlo en la parrilla, en lugar del ángel que sirve de apoyo al cuerpo de san Lorenzo. El ángel recuerda la parte de la leyenda que dice que un soldado llamado Román vió a un ángel limpiando con un paño blanco las heridas del santo causadas por los azotes recibidos. Es de pensarse, que Juárez quiso apegarse fielmente a la historia del martirio del santo para pintarlo, o así lo exigió quien encargó la obra. Hay varias pinturas como las atribuidas a Villalpando y Francisco Martínez, y la de Juan Tinoco que siguieron al maestro en este personaje.

Otro claro ejemplo de esta intención piadosa novohispana, es la pintura de Juan Tinoco, donde san Lorenzo dirige su atención hacia un gran ángel que sale del cielo con la palma del martirio. En el grabado de Vorsterman aparece el Emperador sentado en su trono, en el mismo lugar donde Tinoco puso al ángel, lo cual quiere decir que el artista cambió al tirano por la figura angelical.

Otro personaje nuevo que se venera junto a Lorenzo en su martirio, es san Hipólito. Aparece claramente en el cuadro de José Juárez donde un ángel baja del cielo con una guirnalda de flores para coronarlo. También está con su nombre en la pintura anónima que está en la Casa de la Bola. Por el rico vestuario y fuerte personalidad como soldado, supongo que también se encuentra en el relieve, en el cuadro del San Hipólito Victorioso y en el de Hipólito de Rioja. San Hipólito es el más claro ejemplo del poder de convencimiento que san Lorenzo poseía, pues pudo convertir al más temido soldado del Emperador romano. En Nueva España se le veneró de forma especial pues Hernán Cortés tomó Tenochtitlan justo el 13 de agosto que es el día en que se conmemora su martirio, razón por la que le construyó su templo a manera de ex-voto.

No hay que olvidar que siguiendo lo que la literatura dice de la leyenda de san Lorenzo, también interviene en la escena san Román, y así supongo que aparece en el cuadro de José Juárez. Este también es el caso de la mujer que aparece en la escena de Rioja que he relacionado con la viuda Ciriaca, lo cual habla de una narración plástica más cercana a la leyenda de san Lorenzo. Posiblemente también se encuentra este personaje en el mural de Huaquechula, pero no puedo asegurarlo. Estos son los cambios importantes que innovaron el *Martirio de San Lorenzo* en Nueva España, haciendo una interpretación *sui generis* del tema.

EL CULTO A SAN LORENZO EN EL *MODUS VIVENDI* NOVOHISPANO.

Tomando en cuenta aspectos como el número de lugares, iglesias, conventos, etc., que también hablan de la "fama" de san Lorenzo, aparte del arte, se puede ver que tan sólo en la época colonial, se tienen registrados 11 lugares llamados San Lorenzo -de los que se tiene noticia, pero quizá existieron muchos otros que no se registraron-. Es de suponerse que cada uno de estos pueblos, tuviera una Iglesia dedicada al santo patrono; sin embargo, gracias a los múltiples cambios que se han dado a lo largo de la historia geográfica mexicana, muchos de estos lugares desaparecieron y otros fueron absorbidos por unos más grandes, (9)

perdiéndose las primeras edificaciones cristianas de las órdenes mendicantes. Actualmente, el censo de 1980 tiene registrados 11 municipios y 147 localidades entre pueblos y ranchos con dicho nombre. (10) Aunado a esto, el Directorio eclesiástico (11), menciona 22 parroquias que actualmente están dedicadas a san Lorenzo en México.

Estos datos hablan de la veneración que san Lorenzo ha tenido desde la colonia hasta ahora. El deseo de llamar un lugar San Lorenzo, por algún suceso especial acaecido el 10 de agosto, el bautizar a una persona por ofrecerla al santo o porque nació el día de San Lorenzo, hablan de cierto culto popular que la gente le tiene al diácono. Las cifras son alentadoras para el mártir, pues a pesar del tiempo y de la nueva liturgia, se ha logrado mantener encendida su devoción, principalmente a través de las iglesias que llevan su nombre.

Al hacer un recorrido por las parroquias dedicadas a san Lorenzo en el Distrito Federal y en el Estado de México, encontré un fenómeno interesante: desde el punto de vista magisterial, el culto al mártir es actual, pues la Iglesia no lo ha discontinuado del santoral romano, y el 10 de agosto es el día de San Lorenzo; pero social y culturalmente, san Lorenzo prácticamente ha desaparecido de la memoria de la mayoría de los habitantes de estos lugares.

San Lorenzo Acopilco en el municipio de Cuajimalpa, San Lorenzo Río Tenco en Cuautitlán Izcalli, San Lorenzo Totolinga en Naucalpan, San Lorenzo Tezonco y San Lorenzo Tlacoyucan en Milpa Alta, son pueblos pintorescos con pequeñas parroquias, en cuyo interior, san Lorenzo no se encuentra en el altar mayor, sino en uno menor. En San Lorenzo Tetlixac en el municipio de Coacalco, ni siquiera hay una imagen del santo, pues es el sitio más renovado. La excepción a este abandono de fieles devotos al mártir, es la iglesia de "San Lorenzo diácono y mártir" del Centro Histórico de la Ciudad de México. Aquí ha sucedido todo lo contrario a las demás parroquias. Los párrocos del lugar se han encargado de fomentar, como sucedió en la época colonial, el culto a san Lorenzo, acercando las enseñanzas, vida y muerte que dejó el mártir como legado a la comunidad cristiana. Inclusive, han creado la fundación San Lorenzo, para dar ayuda material, moral y psicológica, a toda la gente que lo necesita, principalmente jóvenes con problemas de adicción.

SAN LORENZO ANTE LA HISTORIA MEXICANA.

San Lorenzo y su culto se fue perdiendo poco a poco, al igual que el de muchos otros santos. La razón lógica de este olvido se encuentra en los sucesos históricos que se dieron en México. Las necesidades de la misión evangelizadora del siglo XVI y XVII fueron diferentes a las del siglo XVIII y XIX. La política, la economía, la cultura y desde luego, la religión, gritaban pidiendo un cambio de convicciones.

La sociedad mestiza y criolla en su gran mayoría, ya no requería que la Iglesia le hablase de muerte y sacrificio del hombre por su Dios, llevando inmersos los valores de obediencia y fidelidad ciega, dominando sus pensamientos y voluntad a

conveniencia. El rechazo a todo lo hispano estaba latente y consecuentemente, san Lorenzo que era español, fue perdiendo devoción entre los fieles. De igual forma, la jerarquía eclesiástica española era totalmente denegada y san Lorenzo diácono que perteneció a ella, no era la excepción. Con el paso del tiempo, el clero perdió completamente el interés de encargar a los artistas, obras de arte sobre san Lorenzo y su martirio, lo cual provocó aún más el olvido de su devoción por sus seguidores.

A esto se suma el que muchos de los lugares llamados San Lorenzo, -que en su mayoría eran barrios de indios- con el paso del tiempo hayan sido absorbidos por otros más grandes, desapareciendo junto con su veneración al santo patrono. Es lógico que inmediatamente después de la conquista, la tarea evangelizadora estaba dirigida únicamente a la comunidad indígena, organizada en pequeños barrios, así que el culto a su santo patrono fue una de las primeras imposiciones que tuvieron que padecer, por lo que al ir formando parte de localidades más grandes que la suya, la ya aceptada creencia en san Lorenzo quizá se transformó también en la veneración al nuevo santo patrono. Estas razones históricas son reconocidas y avaladas por las opiniones de sacerdotes (12) que también coinciden en que el culto a algunos santos mártires (hispanos principalmente) decayó debido a que a finales del siglo XVIII, el tema del martirio ya no se usaba como ejemplo a seguir para convencer a los herejes del verdadero camino.

Otra causa del olvido de san Lorenzo, es que en el Concilio Vaticano II celebrado del 11 de octubre de 1962 al 8 de diciembre de 1965, se revisa el santoral y se eliminan muchos santos, cuyas vidas carecen de documentación válidamente comprobable regresando a la liturgia original: el culto centrado en Jesucristo, dirigido al Padre con el impulso del Espíritu Santo. La principal mediadora entre Dios Padre y Dios Hijo, es la Virgen María y los "santos nos deben conducir fundamentalmente a Cristo Jesús, origen, fuente y meta de todo anhelo de santidad." (13) De esta manera, la adoración a los santos toma un rumbo diferente en la evangelización actual de la doctrina católica, motivando a los fieles a no verlos como meta de la fe, sino como un estímulo para seguir a Cristo que es el único fundamento de esta fe.

El culto a san Lorenzo mártir, sigue existiendo hasta nuestros días, a pesar de las reservas antes mencionadas. La Iglesia lo venera el 10 de agosto en el santoral romano y en algunas parroquias dedicadas a él, todavía hay personas que le tienen una fe inquebrantable, como los sacerdotes Juan Carlos Guerrero, Guillermo Ramírez y toda su comunidad. "Tanto en conciencia religiosa, como extramuros de la parroquia, se ha dado un nuevo amanecer para san Lorenzo y sus feligreses." (14)

En general, a lo largo de este trabajo de tesis pude confirmar la importancia del estudio de imágenes para conocer y entender la cultura de una sociedad determinada. Es a través de la interpretación que un artista hace de un tema específico que nos da a conocer lo que él piensa y lo que siente, mezclando su

forma personal de ser como carácter, sentimientos, formación académica y familiar, etc.. Considero que la tarea del historiador del arte consiste justamente en descubrir toda esta relación de ideología humana que está inmersa en los personajes, colores, telas, ambiente, etc., de una escena. Espero que este objetivo se haya cumplido con la investigación y opinión de ***LA PINTURA DEL MARTIRIO DE SAN LORENZO EN NUEVA ESPAÑA.***

NOTAS:

- 1 Así lo reconocen las fuentes más antiguas como el Depositio Martyrum de Augusto Laurentii que lo menciona después de san Pedro y san Pablo, según cita Luis Ortíz Muñoz, El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. 1563-1963, Madrid, Patrimonio Cultural, 1963, Vol. II, pág. 52. También en las letanias cantadas a todos los santos, aparece san Lorenzo enseguida de Pedro y Pablo. La Iglesia de Roma le da tanta importancia a su veneración, que sólo le preceden los Padres fundadores en el rito que se lleva a cabo.
2. Luis Ortíz Muñoz, El Escorial... Ibid., pág. 66.
Novena a San Lorenzo Diácono y Mártir, México, Parroquia de San Lorenzo del Centro Histórico, 1998, sin núm. de pág.
3. Esta información y la que sigue viene de:
Rosemarie, Mulcahy, The Decoration of the Royal Basílica of El Escorial, Cambridge, University Press, E. U., 1994, pág. 149-168.
4. Catecismo de la Iglesia Católica, España, Asociación de Editores del Catecismo, 1992, pág. 7.
5. Fray Juan de la Anunciación, Sermonario de la lengua mexicana, México, Antonio Ricardo, 1577.
6. Novena a San Lorenzo..., Ibid.
7. José Bernardo Couto, Diálogos sobre la historia de la pintura en México, México, Sección de Desarrollo Urbano y Ecología - Banamex - Secretaría de Fomento, 1981, pág. 82.
8. Guillermo Tovar de Teresa, Bibliografía novohispana de arte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII, México, F.C.E., 1988, pág. 37 y 264.
9. Peter Gerhard, Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821, Traducción de Stella Mastrangelo, México, U.N.A.M., Dir. General de Publicaciones, 1986, pág. 27-28.

Peter Gerhard, La frontera sureste de la Nueva España, México, U.N.A.M., 1979, pág. 133.
10. XI Censo General de Población y vivienda, 1990, Resultados definitivos. Datos por localidad (Integración Territorial), México, I.N.E.G.I., 1991.

11. P. Fco. Antonio Macedo Tenllado, Directorio Eclesiástico de toda la República Mexicana 1985, México, Curia del Arzobispado de México, E. Especial del "Plano del Arzobispado de México", 1984, 48pp.
12. P. Germán Ambrosio Florean. Capilla de la Inmaculada Concepción, D.F.
P. Octavio Hernández. Santuario de Loreto, Tultepec, Edo. de México.
P. Raymundo Maya Paz. Santuario Santísima Trinidad, Cd. de México.
P. Cándido Hernández Castro. Parroquia San Martín de Porres, Cd. de México.
P. Jaime Tello. Parroquia San Simón, Cd. de México.
P. Agustín Jaimes. Parroquia Cristo Rey, Cd. de México.
P. Guillermo Ramírez. Parroquia de San Lorenzo, Cd. de México.
13. Novena..., op cit.
14. P. Guillermo Ramírez. Parroquia de San Lorenzo, Cd. de México. 6 de agosto de 1998.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Álvarez, José María, Añoranzas. El México que fue mi colegio militar, 1ª. Parte, México, Imprenta Ocampo, 1948, 458pp.

Álvarez Turienzo, Saturnino, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. IV Centenerio 1584 - 1984, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1984, 47pp.

Andrade, Carmen, La Pinacoteca Virreinal, México, Secretaría de Educación Pública, SEP Setentas, 170, 1974, 158pp.

Angulo Iñiguez, Diego, Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, España, Salvat Editores, 1950, Vol. II, pág. 311-312.

Anunciación, Fray Juan de la, Sermonario de la lengua mexicana donde se contiene (por orden del missal nuevo romano), dos sermones en todas las dominicas y festividades principales de todo el año; y otro en las fiestas de los santos, con sus vidas, y comunes con un catecismo en lengua mexicana y española con el calendario, México, Antonio Ricardo, 1557.

Armella de Aspe, Virginia, Pinacoteca Virreinal, México, I.N.B.A., sin año.

Armella de Aspe, Virginia y Mercedes Meade de Angulo, Tesoros de la Pinacoteca Virreinal, México, Multibanco Mercantil de México, 1989, 214 pp.

Baez Macías ,Eduardo, Guía del archivo histórico de la Academia de San Carlos. (1844-1867), México, U.N.A.M., 1976.

Baez Macías, Eduardo, Graciela Romandía de Cantú y Elia Espinosa, El caballo en el arte mexicano, Palacio de Iturbide, septiembre - noviembre de 1994, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, 187 pp.

Barcia y Zambrana, José de, Despertador Christiano santoral, de varios sermones de santos, de aniversarios de ánimas y honras, en orden a exitar en los fieles devoción de los santos, y la imitación de sus virtudes..., Madrid, Blas de Villa Nueva, 1725, 444pp.

Bargellini Cioni, Clara, "Andrés de la Concha. Cinco señores", en Elisa Barragán, et al., Exposición-Homenaje a Manuel Toussaint. 1890-1990. Catálogo. México, U.N.A.M. - I.I.E., 1990, pág. 54.

Bargellini Cioni, Clara, Gilles Chazal, Rogelio Ruíz Gomar, Elisa Vargaslugo, Arte y Mística del Barroco, Catálogo de exposición, México, U.N.A.M.,-D.D.F.-CNCA, Ediciones del Equilibrista, 1994, 385pp.

Bargellini Cioni, Clara, "Sacristía de la Catedral de México", en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Angeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruíz Gomar, Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado, Fomento Cultural Banamex, I.I.E., Grupo Modelo, S.A. de C.V., C.N.C.A., México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pág. 202-204.

"Bautismo de los senadores", Lámina 8 del Lienzo de Tlaxcala, Publicado por Alfredo Chavero, México, Edición Faccimular, 1892.

Burke, Marcus, Pintura y escultura en la Nueva España. El Barroco, México, Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 1992, pág. 46.

Butler, Alban, Vida de los santos de Butler, Edición completa en cuatro volúmenes. Traducida y adaptada al español por Wilfredo Thurston S.J. y Donald Attwater, México, Pub. por C.I. John W. Clute, S.A., 1969, Vol. III, pág. 298-300

Carreño, Alberto María, "Los órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México", en Memorias de la Academia Mexicana de la Historia. Correspondiente de la Real de Madrid. México, D.F., Octubre-Diciembre de 1957. Tomo XVI, Núm. 4, pág. 326-339.

Carrete, Juan; et al., El grabado en España. (Siglos XV - XVIII), Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pág. 340.

Catálogo Nacional. Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla, Puebla, Gobierno del Estado, I.N.A.H., 1988, Tomo 1, pág. 157.

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, Estado de México, Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social del Gobierno del Estado de México, INAH, 1986.

Catálogo. Pinturas que se subastarán en favor de la Ciudad de los Niños. "Espíritu de México", México, Imprenta Galas, ca. 1950, pág. 7.

Catecismo de la Iglesia Católica, España, Asociación de Editores del Catecismo, 1992, pág. 7.

Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, Sección de Desarrollo Urbano y Ecología - Banamex, 1986, 635pp

Catedral Metropolitana de México. Noticias comenzadas por Pablo Sandoval Jesús y terminadas por José Ordoñez, México, Ed. Victoria, 1938, 221pp.

Ciudad Real, Antonio de, Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, Tomo I, México, I.I.H., 1976, pág. CLXXI.

Couto, Bernardo, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, (1870) México, México, Sección de Desarrollo urbano y Ecología - Banamex, Secretaría de Fomento, 1981, 105pp.

Demeneguí, Teresa, Cien años en San Hipólito, 1892-1992, México, Demeneguí, 1992, 48pp.

Diccionario de símbolos, Barcelona, Herder, 1988.

Diccionario Porrúa. Historia, biografías y geografía, 4Vols., México, Porrúa, 1976.

Echeverría, Lamberto, et al., Año Cristiano, Madrid, Católica, 1959, Tomo III, pág. 360-365.

Enciclopedia de la religión católica, Barcelona, Dalmau y Jóver, 1951.

Enciclopedia Unicursal Ilustrada, Barcelona, Hijos de J. Espasa, Editores, 31 Vols.

Ferguson Wells, George, Símbolos y signos en el arte cristiano, Trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, Emece Editores, 1956, 282pp.

Fernández García, Justino, Arte Mexicano. Desde sus orígenes hasta nuestros días, México, Porrúa, Colección de Arte, 1958, pág. 68.

Fernández García, Martha, Artificios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII, México, Colección de Arte 44, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1990, pág. 30.

Gerhard, Peter, La Frontera Sureste de la Nueva España, Trad. Stella Mastrangelo, México, U.N.A.M.

Gerhard, Peter, Geografía Histórica de la Nueva España, 1519 - 1821, Trad. Stella Mastrangelo, México, U.N.A.M., Dir. Gral. de Publicaciones, 1986.

Gómez Cañedo, Lino, Evangelización, cultura y contribución franciscana a los orígenes cristianos de México, México, Biblioteca Porrúa 109.

Gonzalbo, Pilar, La Educación de la mujer en la Nueva España, Antología, México, Ediciones el Caballito - SEP, 1985, pág. 26.

González de Zárate, Jesús María, (De.) Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Ephialte - Patrimonio Nacional - Universidad del país vasco, s/año. 8 Vols.

Gutiérrez Aparicio, Manuel, Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos. México, 1861, Primera edición en versión de Innovación, S. A., 1979, 291pp.,

Gutiérrez Haces, Juana, "Martirio de San Lorenzo. Tlalpujahua, Michoacán", en Juana Gutiérrez Haces, Pedro Angeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruíz Gomar, Cristóbal de Villalpando. Catálogo Razonado, Fomento Cultural Banamex, I.I.E., Grupo Modelo, S.A. de C.V., C.N.C.A., México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pág. 162, 164, 369.

Hernández y Dávalos, J. E., "La Encarnación", en Anexos a la memoria de Hacienda, Secretaría de Estado y Crédito Público. Sección 6a., Doc. Núm. 28, México, 1874, pág. 153.

Hernández y Dávalos, J. E., "San Lorenzo", en Anexos a la memoria de Hacienda, Doc. Núm. 27. Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público, Sección 6a. México, Ministerio de Hacienda, 1o. de Julio de 1874, pág. 151.

The Illustrated Bartsch, New York, General Editor Walter L. Strauss, Aberis Books, 1980, Vol. XV.

Interián de Ayala, Juan, El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores cometidos frecuentemente al pintar, y esculpir las imágenes sagradas, Madrid, Joachin Ibarra, 1782, Vol. II.

Juegos de Ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, catálogo de exposición, México, I.N.B.A.-C.N.C.A.-Sociedad de Amigos del Museo Nacional de Arte, Ediciones del Equilibrista, 1994.

Kubler, George, La Arquitectura Mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 121, 415, 565, 591.

Kubler, George, La Arquitectura novohispana del siglo XVI, México, Biblioteca de Cooperación Universitaria, S. A., 1975, pág. 51 y 149.

Kurt, Gieck, Manual de fórmulas técnicas, México, Representaciones y servicios de Ingeniería, 1988, Sección A-5.

Llorca, Bernardino, Historia de la Iglesia Católica, en sus cuatro grandes edades: antigua, media, nueva, moderna, Madrid, Ed. Católica, 1890. Facsimilar de Católica, Madrid, 1950, Vol. I.

Macedo Tenllado, Pro. Francisco Antonio, Directorio Eclesiástico de toda la República Mexicana, 1985, México, Curía del Arzobispado de México, De Especial del "Plano del Arzobispado de México", 1984, 48pp.

Male, Emile, El Arte religioso del siglo XII al XVII, Trad. Juan José Arreola, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 231pp.

Manrique, Jorge Alberto, "El arte novohispano en los siglos XVI y XVII", en Historia de México Salvat, Vol. 8, Arte Colonial, México, Salvat Editores, 1970.

Mapa. Revista de Turismo, México, Publicación mensual de la Ed. Mercurio, Dir. Francisco Borja Bolado, Tomo V, No. 47, Febrero de 1938, pág. 17-18.

Mauquox - Hendrikx, Marie, Les Estampes de Wierix, II conserves au Cabinet des estampes de la Biblioteque Royale Albert, 1er. Catalogue reisonne, Bruxelles, Biblioteque Royale Albert, 1979, pág. 160.

Maza y Cuadra, Francisco de la, El pintor Cristóbal de Villalpando, México, INAH, Memorias IX, 1964, pág. 133-142.

Mendiola Quezada, Vicente, Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993, Pág. 319-320.

Merlo Juárez, Eduardo, Miguel Pavón Rivero, José Antonio Quintana Fernández, La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles, Puebla, Litografía AIAI, 1991, pág. 214-217.

Moulard, Barbara L. Tabula Rasa. Art of the Mexican Viceroyalty. Mesa Southwest Museum, Pricilla Preshau, 1988, s/n de págs.

Moyssén, Xavier, Franz Mayer. Una Colección, México, Bancreser, 1984, pág. 186.

Moyssén, Xavier, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, Comité Organizador de la XIX Olimpiada, 1968.

Mulcahy, Rosemarie, , "A la mayor gloria de Dios y el Rey": La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Trad. Consuelo Luca de Tena, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994, pág. 143.

Muriel, Josefina, Conventos de monjas en la Nueva España, México, Santiago, 1946, pp.

Neuss, Wilhelm, La Iglesia en la Edad Media, Madrid, Rialp, 1961, Tomo III.

Novena a San Lorenzo Diácono y Mártir, México, Parroquia de San Lorenzo, Centro Histórico, Ciudad de México, 1998.

Ortiz Muñoz , Luis, El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. 1563-1963, Madrid, Patrimonio Cultural, 1963, Vol. II.

Salazar y Haro, Francisco , Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre Historia y Arte, México, Perpal, 1990. Edición Facsimilar de U.N.A.M.-I.I.E., Estudios y Fuentes del Arte en México XIII, México, 1963, pág. 61.

Pérez de Salazar, José Luis, Moyssén, Xavier; et al., La Pintura Mexicana. Siglo XVI-XVII. Colecciones Particulares, México, Editor Javier Pérez de Salazar, 1966.

Pérez Sánchez , Alfonso E., Carreño, Rizi, Herrera y la Pintura Madrileña de su tiempo. (1650 - 1700), Museo del Prado, Palacio de Villahermosa, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, 1986, pág. 54.

Ramírez Romero, Esperanza, Catálogo de Monumentos y Sitios de Tlalpuxahua, México, Gobierno del Estado de México, 1985, pág. 129.

Reau, Louis, Iconographié de L'Art Chetien, Vol. III, Paris, Presses Univ. De France, 1955-1959, pág. 787-792.

Resultados Definitivos. Datos por localidad. (Integración Territorial.) XI Censo General de Población y Vivienda, 1990, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática.1991, 31 Vols.

Ribadeneyra, Pedro de, Flos Sanctorum de las vidas de santos, Madrid, L. Sánchez, 1624, 988pp.

Rizzatti, Ma. Luisa, Tiziano. Grandes Maestros del Arte, Barcelona, Marín, 1977, pág. 102-103.

Rodríguez-Miaja, Fernando, Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco, Puebla, Gob. del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, pág. 172.-173.

Rodríguez Prampolini, Ida, La Crítica de arte en México en el siglo XIX, México, U.N.A.M., Estudios y Fuentes del Arte en México XVI - XVII, 1964, 3 vols.

Roig, Juan Ferrando, Iconografía de los santos, Barcelona, De Omega, 1959.

Rosell, Lauro E., Iglesias y conventos coloniales de México, México, Patria, 1946, pág. 267-293.

Salvat Universal. Diccionario Enciclopédico. Vol. 4, Barcelona, Salvat Editores, 1988, pág. 367.

Schenone, Héctor H., "Los santos", en Iconografía del Arte Colonial, México, Fundación Tarea, 1992, Vol. II., pág. 548.

Sigaut Valenzuela, Nelida, José Juárez en la Pintura Mexicana del siglo XVII. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, U. N. A. M., 1995.

Tiziano. Presentación de Fernando Marías Franco, Trad. Martha Mozzillo, Madrid, Anaya, 1988, pág. 308-313.

Toussaint, Manuel, El arte en México, México, U.N.A.M. - I.I.E., 1988, pág. 220 y

413.

Toussaint, Manuel, La Catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte, México, Comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1948, pág. 121.

Toussaint, Manuel, La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano; su historia, su tesoro, su arte, México, Porrúa, 1973, 377 pp.

Toussaint, Manuel, Pintura colonial de México, Edición de Xavier Moyssén, México, U.N.A.M. - I.I.E., 1990, pág. 44, 61, 104-106, 115,152.

Tovar de Teresa, Guillermo, La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1992, Tomo II, pág. 95,130-131.

Tovar de Teresa, Guillermo, México Barroco, México, SAHOP, 1981, pág. 304.

Tovar de Teresa, Guillermo, Pintura y escultura en Nueva España 1557-1640, México, Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 1992, pág. 86, 88, 91.

Tovar de Teresa, Guillermo, Pintura y escultura del Renacimiento en México, México, I.N.A.H., 1979, pág. 130-132, 135.

Tovar de Teresa, Guillermo, Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, pág. 142, 143,158.

Tovar de Teresa, Guillermo, Miguel León Portilla, Silvio Zavala, La Utopía mexicana del siglo XVI: lo bello, lo verdadero y lo bueno, México, Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 1992, 108pp.

Valle, Juan N. Del, El viajero en México, o sea la capital de la República encerrada en un libro, México, Tipografía de M. Castro, 1859, pág. 147.

Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria. Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo II. Catalogo, México, U.N.A.M.-I.I.E.,1985,pag.329.

Vasari, Giorgo, Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, Ateneo, 1945, Vol. I, pág. 244.

Vetancourt, fray Agustín de, Teatro Mexicano de los sucesos religiosos, 4a. parte, México, Edición faccimilar, Porrúa, 1982, pág. 80.

Vlieghe, Hans, "Saints", en Ludwig Burchard, Corpus Rubenianum, Vol. VIII - 2, London - New York, Phaidon, 1973, pág. 107-109

Vorágine, Santiago de la, "San Lorenzo", en La Leyenda Dorada, 1845, Trad., Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1982, Vol. 1, pág. 461 - 472.