

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

Villalpando y Rubens: una relación pictórica

Pintura y patronazgo en el mundo hispánico en el siglo XVII

Tesis para obtener el título de

Licenciada en historia

presenta:

Andrea Behar Bustos

Directora de tesis:

Dra. Cristina Elena Ratto

Ciudad Universitaria, Ciudad de México

Enero, 2021



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.

Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo 1: Peter Paul Rubens

1.1. El taller del artista y las tablas del maestro

1.1.1. El taller de Rubens

1.1.2. Descripción de los originales del artista

1.1.3. Los santos del taller

1.2. Los apóstoles del duque de Lerma

1.2.1. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas

1.2.2. La colección del duque de Lerma

1.3. Grabados y viajes a ultramar

1.3.1. Estampas y grabados

1.3.2. Circulación de grabados a Nueva España

Capítulo 2: Cristóbal de Villalpando

2.1. El artista novohispano

2.1.1. Modelos rubenianos en el virreinato de la Nueva España

2.1.2. Encargos y lienzos

2.1.3. Los lienzos de los apóstoles de Cristóbal de Villalpando

2.2. El Apostolado del Carmen

2.2.1. La Orden de los Carmelitas descalzos

2.2.2. Fundación del convento de Santa Teresa de Jesús

2.2.3. Juan Caballero y Ocio

2.2.4. Patronazgo religioso

2.2.5. El Apostolado del Carmen

Capítulo 3: Tablas y lienzos

3.1. El Apostolado del duque de Lerma

3.2. El Apostolado del Carmen

3.3. Imágenes mediadoras

3.4. Tablas y lienzos

3.5. Patronazgo

Conclusiones

Bibliografía

Agradecimientos

Me gustaría comenzar con la Dra. Cristina Ratto por todo su apoyo para la realización de este proyecto. Sin su incansable guía, tremendo cariño e indescriptible amabilidad esta investigación no hubiera sido lo que es hoy. La participación de la Dra. Ratto en esta tesis me honra y espero enorgullecerla mientras siga caminando por los caminos de la nueva historia del arte.

Así mismo me gustaría agradecer a cada uno de los sinodales, quienes invirtieron su tiempo y sabiduría en leer y aconsejarme de la mejor manera para llevar esta investigación al mejor puerto posible. Particularmente, me gustaría agradecer al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar por la pasión con la impartió sus clases de pintura novohispana, sin las cuales, no hubiera descubierto el amor desmedido que siento por la producción pictórica realizada en los virreinos. De la misma manera, quiero agradecer a la Dra. Ana Ortíz por su cariñosa guía durante los clases que compartimos. La alegría y entusiasmo con el que imparte y comparte sus clases se quedarán para siempre en mí.

No podría dejar de agradecer a todas las personas que me ofrecieron su amor, su amistad, su paciencia, su escucha y consejos a lo largo de este largo proceso. Sin más y de todo corazón, me gustaría agradecer a mis amadas amigas, fuerzas de la naturaleza, y a mis queridos amigos de la facultad, sin cuyas risas y compañía no hubiera podido llegar hasta aquí.

Gracias a ti, con todo mi corazón, por tu escucha, tu paciencia, tus palabras de aliento y por siempre creer en mí y en este proyecto. Gracias por todo tu Amor.

Finalmente, y con desmedido amor, quiero agradecer a mi familia por sus incansables alientos, escuchas, paciencia y porras. A mi papá, quien a pesar de no entenderme del todo, me escuchó mientras desarmaba y armaba este proyecto. A mi mamá, por su incansable compañía y por ayudarme a bordar finamente esta investigación. Y a mi queridísima hermana quien siempre, con todo su entusiasmo, ha estado a mi lado y ha celebrado cada logro como suyo. Gracias por todo, siempre, a los 3. Los amo. Sin ustedes, nada de esto hubiera sido posible.

Introducción

El arte novohispano se ha estudiado desde diversos puntos de vista a lo largo del tiempo. El arte realizado en los virreinos españoles en América durante los siglos XVI, XVII y XVIII sin duda posee rasgos estilísticos provenientes de Europa, sin embargo, estas creaciones comparten diversas características con las representaciones artísticas propias de estas tierras. Si bien ha sido un tópico analizar y estudiar el arte virreinal desde una perspectiva que sitúa a los virreinos españoles en una periferia y a Europa en el centro, la presente investigación partirá del examen de circunstancias específicas que nos ayuden a comprender la particularidad de las expresiones pictóricas elegidas. En este caso, exploraremos el caso de dos series pictóricas que representan, individualmente, a los apóstoles de Jesús. La primera serie, conocida como *Apostolado del duque de Lerma*, se encuentra actualmente en el Museo del Prado de Madrid y está formada por 12 tablas pintadas por Peter Paul Rubens, fechadas entre 1610 y 1612. La segunda serie la nombraremos *Apostolado del Carmen* y fue realizada por Cristóbal de Villalpando entre 1675 y 1680, aproximadamente. Hoy se encuentra en el Museo Regional del estado de Querétaro.

En cada una de las series podemos observar a los apóstoles representados individualmente. Si realizamos el ejercicio de comparar a los apóstoles pintados por Rubens con aquellos creados por Villalpando, podremos apreciar un considerable parecido entre ellos; en consecuencia, podemos inferir una relación formal entre las series pictóricas. Por lo tanto, es importante preguntar qué es lo que une estas dos series además de su vínculo formal, compositivo y temático.

Antes de continuar, es importante realizar una reflexión sobre el acceso a cada uno de los apostolados. El *Apostolado del duque de Lerma* se encuentra en el Museo del Prado, sin embargo solamente una vez han sido expuestas las doce tablas al mismo tiempo.¹ Al momento de mi visita a este museo, pude ver únicamente cuatro de

¹ Entre noviembre de 2010 y enero de 2011, bajo la curaduría de Alejandro Vergara, se reunió la totalidad de la obra de Rubens que forma parte del acervo del museo, cuyo origen se remonta a la colección de Felipe IV. Las noventa obras se exhibieron en orden cronológico con el fin de presentar un panorama de los medios expresivos del artista. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rubens/8d3d655f-bbaf-48c1-90d3-98015487bfcb>

estas obras. Los ocho apóstoles restantes fue posible estudiarlos en detalle en la página de internet del museo, espacio en el que se encuentran digitalizadas la mayoría de las obras del catálogo de la institución. Por otro lado, el *Apostolado del Carmen* se encuentra expuesto en su totalidad en el Museo Regional de Querétaro, como parte de su colección permanente. En cuanto a la digitalización de esta serie pictórica, se encuentra disponible en la mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Si bien fue posible observar en persona la mayoría de las obras que conforman el objeto de estudio de esta investigación, es importante resaltar el apoyo de los recursos digitales, los cuales permiten acercarnos a objetos y elementos físicos a los que no podríamos tener acceso de otra manera. Las fotografías digitales nos acercan las pinturas y potencian nuestra mirada, multiplicando los detalles y agudizando la contemplación; al mismo tiempo que nos distancian de algunos aspectos de su condición material. Ambas cuestiones, sus posibilidades y sus límites, se consideraron en esta investigación.²

Rubens destinó parte de su taller en Amberes al grabado de sus composiciones, para así asegurarse de la fidelidad y calidad de las reproducciones. Dichos grabados fueron comercializados en distintas partes del mundo, entre ellas España y América. Es a partir de los grabados que la cultura visual europea y, en este caso flamenca, llegó hasta los virreinos americanos. Resulta de vital importancia para el punto de vista desde el que se analizarán tanto el *Apostolado del Carmen* como el *Apostolado del duque de Lerma*, examinar el uso e interpretación de los grabados en los virreinos españoles —específicamente el reino de la Nueva España—. El traslado de una cultura visual y su adecuación en nuevos territorios se sirvió enormemente de los grabados creados en Europa a partir de las obras de grandes maestros pintores y grabadores. A su llegada se utilizaron principalmente como modelos; sin embargo, no debemos dejar

² Un balance sobre las posibilidades y los límites que los recursos digitales de algunos museos ofrecen puede encontrarse en Cristina Ratto, “Historia del Arte y museos digitales”, publicado el 10 de junio de 2019, <https://elaborahd.unam.mx/noticias/historia-del-arte-y-museos-digitales/>

de comprender el uso del grabado europeo como un estímulo a la creatividad e imaginación de los artistas nacidos en América.³

Uno de los aspectos más importantes de la relación que hemos establecido entre las series pictóricas mencionadas corresponde al patronazgo y objetivo que cumplen los apostolados en sus medios correspondientes. El *Apostolado del Carmen* fue realizado por Cristóbal de Villalpando para el convento de frailes de la Orden del Carmen de la ciudad de Querétaro, mientras que el *Apostolado del duque de Lerma* fue una parte importante de la colección pictórica de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma y valido del Rey Felipe III. Este aspecto será tratado a detalle en los capítulos 1 y 2.

El desarrollo de la investigación se enfocará en el reino de la Nueva España y el pintor Cristóbal de Villalpando. Con ello en mente, nos acercaremos a la figura de Peter Paul Rubens como pintor del Apostolado del duque de Lerma y los grabados derivados de la serie. De esta manera buscamos establecer un diálogo entre las dos series+, poniendo especial atención en sus similitudes y diferencias para poder apreciar qué es lo que une a una veintena de pinturas separadas por el mar.

Con el fin de acercarnos a los pintores y sus obras, es importante saber qué se ha escrito sobre los temas a tratar. Comenzaremos con la bibliografía pertinente a la figura de Peter Paul Rubens. Mucho se ha escrito sobre dicho artista, sin embargo, debemos mantener la mirada fija en la serie apostólica. Con esto en mente comenzaremos con uno de los primeros catálogos razonados de la obra del artista, iniciado por Ludwig Burchard a partir de 1939. En la actualidad, el *Corpus Rubenianum* está conformado por 29 tomos realizados por distintos especialistas y puede consultarse tanto en línea como físicamente.⁴ Específicamente, nos acercaremos al volumen dedicado a los santos en la obra de Rubens; de la autoría de Hans Vlieghe, el texto se enfoca en el análisis del tratamiento y presencia de cada uno de estos

³ Clara Bargellini, “La pintura colonial en América Latina”, en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820, Catálogo de la exposición*, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (Ciudad de México), Los Ángeles County Museum of Art, 2006 y 2007, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 324-336.

⁴ Rubenianum: Research Institute for Flemish art of the 16th and 17th centuries, página de inicio (sitio web), Amberes, 2015, <https://www.rubenianum.be/nl>

personajes en la vasta obra del artista.⁵ A través de un enfoque que propone interpretar la obra de Rubens en relación con los ideales y los programas artísticos propiciados durante la Contrarreforma, el autor cataloga cada obra, vincula los originales con las copias y realiza una breve descripción.

En busca de fijar la vista en Peter Paul Rubens y su apostolado recurriremos a dos textos más. El primero, de la investigadora americana Sarah Schroth, corresponde a su tesis de doctorado y se ocupa de la colección de pintura de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma.⁶ El texto se enfoca en la figura del valido dentro de la corte española en el siglo XVII y su impacto en el coleccionismo artístico de la época. A través del análisis de nueve inventarios realizados a lo largo de la vida del duque de Lerma, la autora examina el discurso construido por Lerma a partir de sus adquisiciones y ventas de pinturas. Dicho punto de vista resulta relevante en un estudio sobre las dinámicas artísticas del siglo XVII dentro del imperio hispánico. A partir de dicha idea, vale la pena tener en cuenta como fueron comprendidas las artes por los grupos de poder cercanos a la corona: la acción de coleccionar objetos curiosos y bellos cambió paulatinamente para dar lugar a colecciones centradas en la pintura y guiadas por un gusto desarrollado con base en los grandes maestros del siglo XVI y primera mitad del XVII.

Alexander Vergara, por su parte, enfoca su investigación en la relación de Rubens con sus patronos españoles.⁷ El autor presenta un panorama que abarca las dos estancias del artista en la corte española y en función de ello, examina las obras que Rubens produjo durante aquellos años. Una de las características más notables del texto corresponde a la problematización de las obras en función del cliente y lo que pudieron significar para el artista, mostrando al lector un diverso análisis sobre las estancias españolas del maestro de Amberes. La problematización de cada obra según

⁵ Hans Vlieghe, *Saints*, Londres, Phaidon, 1972.

⁶ Sarah Schroth, *The private collection of the Duque of Lerma*, Nueva York, NYU, 1990 (Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía).

⁷ Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

sus circunstancias particulares nos habla no sólo de la manera de observar las imágenes, sino de un momento historiográfico que acerca el arte a la política.

La bibliografía que se ha elegido para tratar a Peter Paul Rubens corresponde a textos que profundizan en la relación de dicho artista con el imperio español. Limitar las obras a revisar y que tendremos en cuenta a lo largo de esta investigación nos permitirá mantenernos a flote en el mar de información existente, y no olvidar que, de todas las facetas de Rubens, la que nos interesa corresponde al pintor patrocinado por miembros de la corona y la corte española.

En cuanto a la bibliografía sobre Cristóbal de Villalpando, será abordada cronológicamente con el fin de reflexionar sobre la fortuna crítica del artista. Dicho esto, comenzaremos con Francisco de la Maza y su obra monográfica sobre el pintor novohispano.⁸ El texto se desenvuelve cronológicamente y funciona como un catálogo crítico de las pinturas que se conocían hasta el momento firmadas o atribuidas a Villalpando. A lo largo del análisis de cada uno de los lienzos del pintor, de la Maza no pierde oportunidad para mencionar algunas de las composiciones que provienen de grabados realizados a partir de obras de Peter Paul Rubens.

Años más tarde, Manuel Toussaint destacó la figura de Villalpando en su panorama de la pintura virreinal. Con una breve noticia biográfica y citas a los documentos que mencionan al pintor, el autor dedica varios párrafos al comentario y análisis formal de los diversos lienzos que conocía del artista. Si bien el pasaje dedicado a Villalpando no es largo, debemos reconocer como Toussaint vuelve una y otra vez a la técnica del mencionado artista mientras habla de los pintores novohispanos del siglo XVIII, resaltando el uso del color y la luz en la técnica de Villalpando en comparación a la pintura “dulzona” característica del último siglo virreinal.

Cuando se habla del pintor Cristóbal de Villalpando resulta esencial recurrir al catálogo de la exposición realizada en 1997.⁹ Así mismo, debemos considerar el catálogo de la muestra de 2017. El primer tomo cuenta con textos que describen de

⁸ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964.

⁹ Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

manera cronológica el desarrollo artístico del pintor y un catálogo razonado y cronológico de la obra del artista. Existen diversas preguntas dentro del texto, las cuales son resueltas por los distintos autores e indican al lector cuál fue la importancia de Villalpando en su tiempo, cuáles fueron los cambios técnicos y compositivos que utilizó a lo largo de su vida y la procedencia de las composiciones utilizadas dentro de los lienzos. La ficha del *Apostolado del Carmen*, a cargo de Rogelio Ruiz Gomar, analiza la relación de la composición con el Apostolado del duque de Lerma y los grabados basados en él. Además de una reflexión técnica sobre el uso de los grabados, contiene información básica sobre el apostolado.

El volumen realizado a partir de la exposición de 2017 presenta una actualización de la obra anterior.¹⁰ Incluye textos inéditos de Jonathan Brown, Rogelio Ruiz Gomar y Ronda Kasl con temas como el concepto de invención dentro de la pintura novohispana y un profundo análisis sobre el tema de la transfiguración dentro de la obra del artista. Vale la pena diferenciar las nuevas problemáticas que han surgido en torno al análisis de la obra de un artista y hacia donde se dirigen las nuevas investigaciones sobre este asunto.

Uno de los temas más relevantes dentro de este estado de la cuestión es el estudio de la relación visual entre Peter Paul Rubens y Cristóbal de Villalpando. Para comenzar, nos acercaremos al libro editado por Sandra Benito Vélez, el cual contiene diversos análisis sobre el impacto de la obra del artista de Amberes en distintos aspectos artísticos.¹¹ La aportación de Rogelio Ruiz Gomar en este tomo consiste de un ensayo que examina la presencia de Rubens en la pintura novohispana.¹² El ensayo se desenvuelve como una enumeración de ejemplos y debe destacarse la habilidad del investigador para identificar las obras, grabados y lienzos novohispanos que derivan de las obras de Rubens.

¹⁰ Jonathan Brown, Rogelio Ruiz Gomar, Ronda Kasl, *Cristóbal de Villalpando: pintor mexicano del barroco*, México, Fomento Cultural Banamex, 2017.

¹¹ Sandra Benito Vélez (ed.), *Rubens y su siglo*, México, Landucci, 1998.

¹² Rogelio Ruiz Gomar, "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana" en Sandra Benito Vélez (ed.), *Rubens y su siglo*, México, Landucci, 1998.

La colección *Pintura de los reinos: identidades compartidas* contiene diversos enfoques y análisis de las artes en los distintos reinos españoles en América. Es aquí donde podemos encontrar la investigación de Helga Von Kügelgen, donde la autora se pregunta por la predilección de los artistas americanos por los grabados que reproducían obras de Rubens.¹³ A través de una breve biografía de Rubens y el trabajo desarrollado dentro de su taller, la autora trae a colación distintos artistas que recurrieron a las composiciones rubenianas para crear sus propias obras. Si bien la autora no profundiza especialmente en la relación de Villalpando y Rubens, el texto resulta especialmente rico por el reconocimiento de artistas y grabadores que recuperan la obra de Rubens en América.

La bibliografía presentada en este breve análisis muestra las transformaciones significativas en los últimos años. Las primeras reflexiones presentadas se circunscriben al análisis formal de las obras y breves menciones sobre los grabados utilizados para su creación; poco se dice sobre la situación particular de los lienzos y los actores implicados en su creación. Conforme la fecha de edición de los textos se acerca a la actualidad, la información presentada y el punto de vista utilizado se enriquece. En tal dirección, resulta de vital importancia reconocer las nuevas corrientes de pensamiento en cuanto a la historia del arte y aplicarlas en nuevas investigaciones.

Como acabamos de observar, existen textos dedicados a la importancia de los modelos rubenianos en la pintura americana. Sin embargo, un análisis más detallado que se enfoque en la relación entre características formales, la dinámica artística y la cultura visual del imperio hispánico del siglo XVII enriquecerá las discusiones sobre los vínculos entre la pintura virreinal y la pintura europea durante el siglo XVII. Al partir de las dos series apostólicas como estudio de caso, podremos acercarnos de manera más profunda a los hechos que acompañaron las creaciones de cada una de estas obras y cuál es la conexión entre estas dos series separadas por la geografía y el tiempo.

¹³ Helga Von Kügelgen, "La pintura de los reinos y Rubens" en Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008.

El establecimiento de un diálogo entre las series pictóricas ya mencionadas nos permitirá hacer una revisión de la dinámica artística establecida entre los distintos reinos del imperio español durante el siglo XVII. Así mismo, una investigación cómo ésta dará pie a la exploración de las prácticas de patronazgo en ambos extremos del océano y la función de las imágenes religiosas en relación con dinámicas comerciales y políticas. A partir de dicha hipótesis, podremos establecer objetivos adicionales que resultarán de la investigación. Uno de ellos corresponde al estudio de los intereses y necesidades artísticas e iconográficas de la Orden del Carmelo descalzo en la Nueva España a través del *Apostolado del Carmen*. En la misma dirección, el estudio del *Apostolado del duque de Lerma* en relación con Peter Paul Rubens y el coleccionismo de poderosos particulares resulta relevante. Finalmente, tendremos la oportunidad de profundizar en la relación entre artistas y órdenes religiosas dentro del virreinato novohispano, así como analizar las diferencias y similitudes artísticas entre Rubens y Villalpando.

Para lograr dichos objetivos y avanzar sobre la hipótesis planteada recurriremos a los conceptos e ideas planteadas por otros autores. Comenzaremos con Michael Baxandall, en particular con su concepto de intención.¹⁴ Es importante resaltar que el concepto de *intención* no se refiere al estado mental del artista, sino a la relación que existe entre el objeto artístico y sus circunstancias. En función de este concepto construiremos inferencias sobre la intención que puede rastrearse en cada uno de los apostolados, y así contrastar las diferencias y similitudes que caracterizan las circunstancias de cada serie.

Como parte de este proceso retomaremos también el concepto de *patronazgo*. Entendemos por este término la acción de pagar a un artista por una creación específica, por lo que resaltamos la participación activa de las dos partes que conforman esta relación comercial. Cada uno de los apostolados a investigar corresponde a diferentes tipos de patronazgo y, a pesar de que visualmente sean similares, responden a necesidades y objetivos distintos. *El Apostolado del duque de*

¹⁴ Michael Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Herman Blume, 1989.

Lerma fue una parte importante de la colección pictórica del poderoso cortesano — valido del rey Felipe III— y su investigación nos llevará a las acciones y reflexiones en torno a la práctica del coleccionismo en la Europa de principios del siglo XVII. Por otro lado, el *Apostolado del Carmen* fue encargado por la Orden del Carmelo Descalzo para su convento masculino de Querétaro. Analizar las circunstancias específicas de cada una de las series pictóricas mencionadas nos ayudarán a contrastar la función del arte en distintos puntos del imperio hispánico, para así avanzar en la interpretación de las diferencias entre la península y el virreinato desde otras perspectivas.

En este punto vale la pena realizar una breve diferenciación entre el patronazgo entre particulares y el religioso. Podemos comprender la creación del apostolado del duque de Lerma como el producto de patronazgo entre particulares, es decir, Francisco Gómez de Sandoval pagó a Peter Paul Rubens por un número específico de tablas pintadas al óleo. En cuanto al patronazgo de índole religioso, fenómeno dado con regularidad en el mundo hispánico, un particular se convierte en el patrono de un convento perteneciente a una orden religiosa, ya sea de frailes o monjas.¹⁵ Esta específica situación liga legalmente a la comunidad religiosa que recibe los fondos y a quien los dona a través de un contrato presentado ante notario público.¹⁶ Ahondaremos en estos asuntos en el capítulo 2, dedicado a Cristóbal de Villalpando y su relación con los patronos del siglo XVII novohispano.

Antes de continuar, es importante que diferenciamos los conceptos de patronazgo y mecenazgo. Ya hemos hablado de cómo comprendemos la primera acción y cómo se limita a un solo intercambio o transacción. En el caso de mecenazgo, reconocemos el término y la acción como una larga relación entre particulares y artistas

¹⁵ Cristina Ratto, “Monjas, mecenas y doctores. El rector Fernando de Villegas y el patronazgo del convento de San José de Gracia en la ciudad de México (siglo XVII)”, en Enrique González González, Adriana Álvarez y Mónica Hidalgo Pego (coord.), *Del aula a la ciudad. Estudios sobre la universidad y la sociedad en el México virreinal*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 241-288.

¹⁶ Cristina Ratto, “El concierto virreinal de las artes en la ciudad de México. La fiesta para la dedicación de la iglesia conventual de San Bernardo”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 40, 2017, pp. 5-30.

que da como fruto una cantidad considerable de obras.¹⁷ Así mismo, la persona —o familia— conocida como mecenas se encargará de la manutención, materiales y demás necesidades que pueda tener el artista mientras realiza su actividad.

Fuertemente vinculado al concepto de *patronazgo*, encontraremos el de *mercado*. Más allá de entenderlo como una simple relación mercantil en la que un objeto se intercambia por una cantidad monetaria, para Baxandall —y como lo entenderemos de aquí en adelante— también implica otros factores más generales que inciden en la relación del artista con la cultura que lo rodea y como esto impacta en la obra y su creación.¹⁸ Así mismo, aplicando el concepto de *mercado* a una época y momento específico, podemos permitirnos hablar sobre maneras específicas de observar y solicitar arte. Es en este punto donde el análisis de contratos entre pintores, particulares y entidades religiosas se harían pertinentes.

Los conceptos postulados por Baxandall nos servirán para examinar las dinámicas del coleccionismo en el imperio hispánico durante el siglo XVII, así como comprender la relación entre Peter Paul Rubens y el duque de Lerma y la importancia de los grabados dentro del taller del pintor y su impacto en la creación artística en América. Por otro lado, dichos conceptos servirán para interpretar desde otros ángulos el ambiente artístico de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII. En esa dirección, centraremos nuestra atención en la Orden del Carmen y, especialmente, la función religiosa de las pinturas de Cristóbal de Villalpando y el impacto de Rubens en ellas.

Es a través de estos conceptos que enriqueceremos el diálogo establecido entre el *Apostolado del Carmen* y el *Apostolado del duque de Lerma*. Describir cada una de las series utilizando los mismos conceptos nos ayudará a realizar un análisis que nos favorezca de la mejor manera nuestro objetivo. Por razones meramente cronológicas

¹⁷ Fernando Checa Cremades, *Felipe II: Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.

¹⁸ Al pensar y considerar el concepto de *mercado* tomaremos en cuenta aspectos como el estado de la reflexión en torno a la pintura en el momento a describir. En la misma dirección, tomaremos en cuenta aquellos rasgos que definen la relación entre artista y cliente; es decir, contratos legales, instituciones comprendidas en la relación mercantil y el objetivo del encargo. Michael Baxandall, *Op. Cit.*, p. 64.

comenzaremos con la serie realizada por Peter Paul Rubens y su relación con el duque de Lerma, para posteriormente cruzar el mar y fijar nuestra atención en los lienzos de Cristóbal de Villalpando y la Orden del Carmen en Nueva España.

El primer capítulo de la investigación, dedicado a Peter Paul Rubens, comienza con la descripción de las doce tablas que el artista realizó para el duque de Lerma. Así mismo, se abordan algunos conflictos iconográficos que conciernen a la identificación de cada uno de los apóstoles. El capítulo continúa con un breve análisis del taller de Rubens y su presencia en los aspectos concernientes al apostolado. Finalmente, el capítulo se dirige a la figura de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma, para apreciar la importancia de su figura en la corte de Felipe III.

En cuanto al segundo capítulo, el lector encontrará la inserción de la obra de Villalpando en su tiempo. Con una breve introducción a la utilización de modelos rubenianos por parte de pintores novohispanos anteriores a Villalpando, la primera parte del capítulo elaborará sobre el acercamiento del artista con Rubens. Será en este punto donde abordaremos la descripción de los lienzos que conforman el *Apostolado del Carmen* y las particularidades que los conforman.

Posteriormente nos aproximaremos a la Orden del Carmen hasta llegar al convento de Santa Teresa de Jesús en la ciudad de Querétaro. Para finalizar, abordaremos la figura de Juan Caballero y Ocio y sus diversas obras de patronazgo, entre ellas, el apostolado. Se presentarán diferentes aspectos del trabajo y proceso creativo de Villalpando en función de los mecenas religiosos de su época, así como la comprensión y uso de los grabados europeos en el desarrollo de una identidad visual en un virreinato del Nuevo Mundo.

El tercer capítulo contrasta la información obtenida de cada apostolado. Dejando claras las diferencias entre la técnica y objetivos de la pintura de cada uno de los artistas, así como la identificación de los tipos de patronazgo existentes en el imperio hispánico del siglo XVII y su impacto en las expresiones artísticas de dicho momento y lugar. Finalmente, se hablará de las necesidades artísticas de la corona española

según las particularidades de cada uno de los reinos que conforman un imperio en el que no se ponía el sol.

Capítulo 1: Peter Paul Rubens

*Señor, en todas las monarquías,
y en todas las edades ha sido
el arte de la pintura por noble y liberal*
Vicente Carducho¹⁹

1.1. El taller del artista y las tablas del maestro

1.1.1. El taller de Rubens

La importancia que el taller tuvo para la práctica artística no es una novedad del siglo XVII. Desde tiempos medievales, la gran mayoría de los oficios se establecieron bajo el esquema de talleres; en ellos se estableció un orden piramidal en cuya base se encontraban los aprendices, seguidos por los oficiales y finalmente el maestro, quien dirigía y coordinaba múltiples aspectos. Si bien existen diferencias entre cada uno de los gremios conformados en torno a específicos oficios, la mencionada estructura se mantuvo de manera similar para todos. En el caso de los pintores, la existencia de un taller le permitía a cada maestro cumplir con la cantidad de trabajo que se les pudiera encargar, y hacía posible la formación de otros pintores que posteriormente se harían cargo de continuar con el oficio.²⁰

¹⁹ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 447.

²⁰ Sobre la práctica del taller en la cultura hispánica del siglo XVII son clave los estudios de Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976 y Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993. Para el caso particular de Nueva España debe considerarse la obra pionera de Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España. 1521-1861*, México, Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1954; así como, Rogelio Ruíz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (eds.), *Juan Correa su vida y su obra*, tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 205-222 y Clara Bargellini, “La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII”, en José Francisco Román Gutiérrez (ed.), *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 87-89.

En el caso de Peter Paul Rubens, él mismo fue aprendiz en talleres de artistas flamencos como Tobias Verhaeght, quien se dedicaba especialmente al paisaje. Posteriormente, el joven Rubens se dirigió al taller de Adam van Noort, quien se especializaba en alegorías, retratos y pintura de historia. Finalmente, Rubens estudió en el taller de Otto van Veen, un prolífico artista de su momento y miembro de la corte de Alejandro Farnesio. En 1598, Peter Paul Rubens realizó un examen ante el gremio de pintores de la ciudad de Amberes y obtuvo el título de maestro pintor. Gracias a esta distinción pudo abrir su propio taller y tienda al público, además de reclutar aprendices y oficiales que ayudaran con las diversas tareas del oficio. Hacia 1600, Rubens se embarcó en un viaje por Italia que posteriormente lo llevaría a España.²¹ Una vez vuelto a Amberes, Rubens estableció un taller del cual se tiene poca información. Sobre la base del análisis de las obras realizadas a su retorno y la mudanza a su nueva casa-estudio en 1615, podemos inferir que ese primer taller no fue muy grande; las obras producidas en este periodo fueron, a grandes rasgos, de pequeño a mediano formato. Es dentro de esta categoría y temporalidad en la que podemos insertar el *Apostolado del duque de Lerma*, cuyos doce lienzos rondan el metro de altura.²²

Sólo como punto de partida es necesario considerar que el territorio de los actuales Países Bajos era parte del vasto territorio que se encontraba bajo el dominio de la corona española y de la dinastía Habsburgo. Felipe II, en sus últimos meses de vida, cedió al Archiduque Alberto y la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia parte de la herencia que su padre, Carlos V, le había legado, creando el ducado de Flandes. No obstante, ciertos aspectos de la política de la región seguían siendo controlados por el soberano español. Estos correspondían a la repartición de puestos políticos en las ciudades de Amberes, Gante y Cambrai, así como todos los asuntos correspondientes a la política exterior del ducado.²³ Los archiduques gobernaron este territorio durante la mayor parte de la vida de Peter Paul Rubens, periodo durante el cual, el ducado de

²¹ Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, Londres, Phaidon, 1998, pp. 22-26

²² Koen Bulckens, "The bigger picture: Rubens and his workshop during the twelve years' truce" en S. Suda y K. Nickel (eds.), *Early Rubens*, Munich/Nueva York, Prestel Publishing, 2019.

²³ Miguel Ángel Echevarría, *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, Madrid, Silex, 1999.

Flandes experimentó una oleada de crecimiento económico, cultural y artístico que sin duda se relaciona con algunos de los aspectos considerados en este estudio.

El ambiente de paz que experimentó Amberes durante el primer tercio del siglo XVII trajo consigo un importante interés de coleccionistas y poderosos cortesanos que pusieron su atención en el arte flamenco y, especialmente, en Rubens. Los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia ofrecieron al artista el puesto de pintor de corte; así mismo, agregaron a su oferta que el artista podría vivir en Amberes y no en la sede de la corte en Bruselas. Así, Rubens pudo establecer a su familia y taller en su ciudad.²⁴ La creación del *Apostolado del duque de Lerma* corresponde a este período temprano dentro de su amplia producción artística, el cual marca el inicio de su relación con el patronazgo español de la época.

Como punto de partida, nos enfocaremos en los aspectos correspondientes al horizonte creativo de la serie apostólica y sus implicaciones visuales. En primera instancia, es clave tratar de conocer el funcionamiento del taller de un artista para así interpretar con mayor precisión las características de su obra.²⁵ Los gremios estaban conformados por un conjunto de talleres no necesariamente dedicados al mismo oficio. En el caso de la ciudad de Amberes y durante el siglo XVII, hasta 25 oficios diferentes integraron el gremio de San Lucas; dentro de esta corporación se encontraban los pintores.²⁶ La organización gremial tenía como objetivo crear un control de calidad en cuanto al trabajo que se realizaba en los talleres que a ella pertenecían, así mismo, se encargaba de aplicar los exámenes de aquellos oficiales que se consideraran listos para convertirse en maestros y dueños de taller. Este tipo de corporaciones tenían también una función social. Al igual que en las cofradías, las familias de los agremiados eran consideradas parte de la organización, por lo que dentro de estos grupos sociales existía un fuerte sentimiento de colaboración y asistencia mutua.

²⁴ Kristin Lohse Belkin, *Op. Cit.*, p. 96.

²⁵ Svetlana Alpers ha demostrado la importancia de este aspecto en sus estudios de Rubens y Rembrandt. Svetlana Alpers, *La creación de Rubens*, Madrid, A. Machado, 2001. Svetlana Alpers, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Madrid, Mondadori, 1992.

²⁶ Carl Van Velde, "Painters and patrons in Antwerp in the sixteenth and seventeenth century" en Hans Vlieghe, Arnout Balis y Carl Van Velde (eds.), *Concept, design and execution in flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, Brepols, 2000.

El funcionamiento de cada taller estaba a cargo de su respectivo maestro. En el caso de Rubens, con el paso del tiempo y el crecimiento de su fama, el artista se vio obligado a crear un sistema que le permitiera una producción pictórica continua que diera abasto a la demanda que existía de sus obras. Una forma de optimizar el complejo proceso que implicaba la creación de una obra fue encargar a los aprendices la preparación de los pigmentos, lienzos y tablas para que estuvieran listos para su uso. Posteriormente, es posible que Rubens haya pedido a los oficiales más avanzados que comenzaran a preparar la composición que se iba a pintar en un específico soporte; en este sentido, puede que los oficiales se hayan encargado de paisajes y escenas secundarias, dejando listo el lienzo para la llegada del pincel del maestro.²⁷

Además de preparar obras, los oficiales con mayor habilidad estaban implicados en la creación de copias basadas en los originales que había creado el maestro, ya que para este tipo de copias existía una demanda y, por lo tanto, un mercado interesado en ellas.²⁸ Más adelante volveremos al análisis de estas copias y el impacto que tuvieron no sólo en el mercado, sino también en aspectos internos del taller. Las ganancias obtenidas de las obras salidas del taller no eran lo único que Rubens perseguía. Gracias a sus epístolas y al análisis de sus obras, podemos inferir que el artista buscaba continuos retos que superar con su pincel. En ese sentido, resulta esencial tener en cuenta la presencia e importancia del taller en la creación y técnica del maestro, quien al mismo tiempo desarrolló actividades políticas y diplomáticas que vinculó de manera muy hábil con su trabajo como pintor.²⁹

Hablar de materiales requiere de estudios técnicos especializados. En este caso, el breve comentario que haremos sobre los materiales utilizados en el taller de Rubens proviene de fuentes escritas. La pintura flamenca fue conocida durante los siglos XVI y XVII por preferir la tabla como soporte para la pintura. Cuando un importante encargo se comisionaba a un taller de aquella región, era usual recurrir a los materiales

²⁷ Koen Bulckens, *op. cit.*, p. 93.

²⁸ Kristin Lohse Belkin, *op. cit.*, p. 125.

²⁹ Koen Bulckens, *op. cit.*, p. 93.

vinculados a la tradición local.³⁰ No es de extrañar que un gran porcentaje de las obras de Rubens tengan como soporte tablas de roble. El uso del roble es un indicio de la relación del gremio de San Lucas con el gremio especializado en la producción de paneles.³¹ Con base en esta información, podemos explicar algunas de las razones por las cuales Rubens se decidió por usar tablas de roble como soporte para el *Apostolado del duque de Lerma*.

Si bien Rubens no realizó grabados, conocía suficientemente el proceso como para supervisarlos. Una parte de su taller estaba totalmente dedicada a la creación de estampas basadas en sus obras, mismas que se comercializaban a lo largo de Europa e incluso llegaron a los reinos españoles en América. Estos grabados se hacían sobre planchas de cobre, material más duradero que la madera y que aseguraba un tiraje más grande de impresiones. Por el taller de Rubens pasaron varios grabadores, sin embargo, otros artistas fuera del taller también se dieron a la tarea de reproducir las obras del maestro, aunque su calidad y similitud no fuera óptima.

Otro aspecto a considerar son los mecanismos del encargo y el patronazgo artístico.³² Para los pintores pertenecientes al gremio de San Lucas de la ciudad de Amberes, el pago por un encargo pictórico se realizaba en tres exhibiciones. Para comenzar, se daba una parte del precio acordado a la firma del contrato entre el cliente y el pintor. Posteriormente, se esperaba una segunda parte de la cantidad acordada, cuando el trabajo estuviera a la mitad aproximada de su elaboración. Finalmente, el pago era liquidado en su totalidad a la entrega de las pinturas. Vale la pena mencionar que cuando una obra o serie se realizaba por encargo, la obra se consideraba terminada una vez que era aceptada por el cliente. Era común que en tal situación la revisión de la obra se realizara en el taller del artista o en el sitio en el que se había creado.³³ A pesar de que no se tiene un contrato entre el duque de Lerma y Rubens, es

³⁰ Hans Vlieghe, "The execution of Flemish paintings between 1550-1700: a survey of the main stages" en Hans Vlieghe, Arnout Balis y Carl Van Velde (eds.), *Concept, design and execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, Brepols, 2000.

³¹ *Ibidem*.

³² Svetlana Alpers, *La creación de Rubens*, Madrid, A. Machado, 2001.

³³ *Ibidem*.

posible inferir que el *Apostolado del duque de Lerma* se inserta dentro de la categoría de encargo.

Si bien los aspectos formales del encargo y la creación pictórica funcionaban de manera similar en los diversos talleres de la zona, es en la cuestión de la fama del artista en la que se presentan excepciones. Dos de las diferencias más notables son apreciables en los aspectos de autenticidad y precio. Hoy en día podríamos reconocer de manera distinta el concepto de *autenticidad*. Durante el siglo XVII, tal idea indicó la importancia de que el maestro en persona realizara sus encargos y no fueran obras de taller. Por otro lado, era común que los precios de las pinturas fueran regulados por el gremio de San Lucas en función de las dimensiones y el tema. No obstante, en los talleres que gozaban de un reconocimiento considerable, los precios eran establecidos por los artistas. Esto permitía a los pintores establecer sus precios en función de la demanda de su obra y de los clientes que la solicitaban.³⁴

Posiblemente el *Apostolado del duque de Lerma* corresponda a un encargo realizado por el duque a Peter Paul Rubens. Es por ello que describir el funcionamiento del taller y el procedimiento seguido durante los encargos nos ayudará a establecer una dimensión creativa que es importante tener en cuenta para el análisis de la serie y su posterior diálogo con el trabajo de Cristóbal de Villalpando. Si bien los aspectos de técnicas y materialidad pueden ser difíciles de abordar para un historiador, no debemos perderlos de vista ya que enriquecerán la comprensión que tenemos de la obra desde nuestro presente.

³⁴ Nils Büttner, "The Hands of Rubens: On Copies and Their Reception" en Toshiharu Nakamura (ed.), *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*, Kyoto, Kyoto University, Department of Aesthetics and Art History, 2017.

1.1.2. Descripción de los originales del artista

Sabemos que Rubens pintó doce apóstoles y un Cristo con cruz al óleo sobre tablas de roble. Hoy en día, los doce apóstoles se encuentran en el Museo del Prado de Madrid; el Cristo está perdido. Cada una de las tablas pintadas por Rubens muestra un distinto tipo de hombre, en diferentes edades y en distintas actitudes. Describiremos cada una de las tablas, con el objetivo de reconocerlos y posteriormente poder vislumbrar las similitudes y diferencias de las reinterpretaciones que de esta serie emanen.

En cuanto al orden de las tablas y los apóstoles, no existen registros en los que el artista indique algún orden específico para sus obras. Por otro lado, el Museo del Prado ha exhibido en conjunto una sola vez el *Apostolado del duque de Lerma*: durante la exposición



Figura 1. Peter Paul Rubens, *San Andrés*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 108 x 84 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-andres/3b512d00-0e07-47f9-944e-159058552dbf?searchMeta=%20san%20andres%20>

Rubens, llevada a cabo de noviembre del 2010 al mes de enero de 2011 en el mismo museo.³⁵ Dentro de la exposición, se presentaron los apóstoles en una sola fila horizontal, pero no se cuenta con noticias acerca del orden original. Por mera funcionalidad, enumeraremos a los apóstoles para su descripción en orden alfabético.

En general, el *Apostolado del duque de Lerma* está conformado por doce representaciones de los apóstoles en formato de medio cuerpo. Cada uno de los santos se muestran en diferentes posiciones y en algunos casos se acompañan de atributos que indican su martirio y ayudan a su identificación. Así mismo, resulta particular la inclusión de San Pablo, quien no conoció a Jesús y no fue un apóstol.

³⁵ Museo Nacional del Prado, *Rubens (exposición)*, 2010 — 2011 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rubens/8d3d655f-bbaf-48c1-90d3-98015487bfc6> 10/12/19]

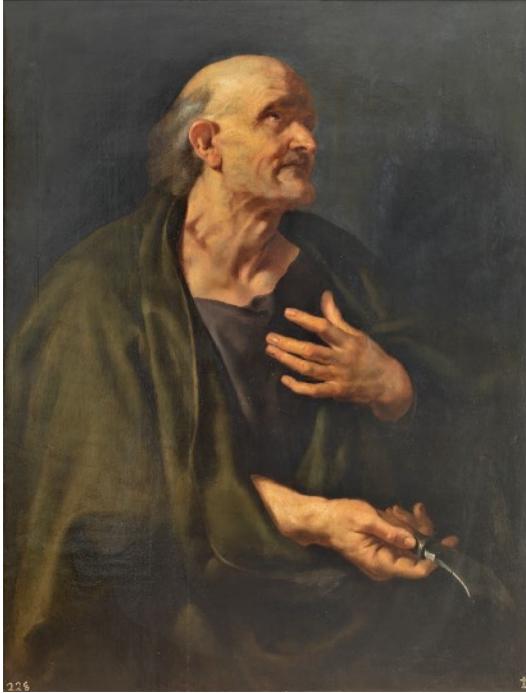


Figura 2. Peter Paul Rubens, *San Bartolomé*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107 x 82.5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bartolome/f49d896e-547c-40bd-ac5d-4cb537e429d8>

Comenzaremos con San Andrés (*figura 1*), este apóstol mira, desde la perspectiva de quien lo observa, hacia el lado izquierdo. Ha sido representado como un hombre de edad avanzada, rasgo que se acentúa por su coronilla calva. Su escaso cabello castaño se pierde entre la larga barba del mismo tono. Viste un manto en color rojo, cuya saturación cambia en función de la luz que en él impacta. En la composición, de medio cuerpo, la postura del apóstol se corresponde con la sección superior de una cruz en forma de X: el atributo del martirio con el cual se reconoce a este santo.

En el caso de San Bartolomé (*figura 2*), su mirada está dirigida hacia la esquina superior derecha. Su cabeza se muestra sólo una parte con cabello y con rasgos delineados con pinceladas fuertes que continúan hacia su cuello. Viste de color gris y lleva sobre sus hombros un manto verde oscuro que envuelve desde abajo en su brazo derecho. Su mano izquierda toca su pecho en ademán conmovido, mientras que la derecha sostiene un cuchillo que nos indica su martirio. San Bartolomé, por ordenes del rey Astiajes, fue desollado vivo; por lo que sus atributos pueden ser su propia piel colocada sobre uno de sus brazos o un cuchillo de tamaño considerable.³⁶ En este caso, el pintor decidió representar un cuchillo desollador —reconocible por la forma de la hoja— para identificar al apóstol.

San Felipe (*figura 3*), al igual que San Bartolomé, mira hacia el extremo superior derecho. Está vestido con un pesado manto color gris azulado. Según la tradición iconográfica, San Felipe está representado como un hombre barbado de edad avanzada. Con pelo incipiente en tonos de gris y una barba considerablemente larga en

³⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 3, p. 180.

los mismos colores, el hombre representado muestra una expresión de ternura y aceptación que se acentúa con la posición de su mano derecha. Sobre su hombro izquierdo el santo lleva la cruz que indica su martirio: crucificado cabeza abajo, atado, y muerto por lapidación. Según la iconografía cristiana, la cruz que lleva San Felipe puede ser de doble o triple travesaño; en este caso podemos observar una cruz *immissa* o latina.³⁷

Conocido como el apóstol preferido de Jesús y hermano de Santiago el Mayor, Juan es el apóstol más joven de este grupo (*figura 4*). En su representación, este rasgo resulta esencial para su identificación. En esta tabla San Juan viste con un manto color rosa, del cual salen sus brazos cubiertos con mangas carmesí. Sus rasgos son suaves, como deben ser los de un joven; los ojos se dirigen hacia abajo y su boca se observa entreabierta. En cuanto a su cabello, el pintor ha dotado a San Juan de rizos rubios que llegan a sus hombros. Su mano izquierda sostiene una copa, mientras los dedos de la derecha se aproximan al borde de ésta. Según la tradición, este ademán se interpreta como la bendición del veneno que fue obligado a beber.³⁸

Es importante reconocer las dos facetas de este personaje, ya que su iconografía cambia en función de si se presenta como apóstol o como evangelista: cuando se representa a San Juan como evangelista se acompaña con un águila y forma parte del tetramorfos. Cuando se representa como apóstol porta una copa, en alusión a la leyenda en que lo obligaron a beber veneno y, tras realizar la señal de la



Figura 3. Peter Paul Rubens, *San Felipe*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107 x 82.5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-felipe/a0e78920-8f28-47f5-8cd5-f50ba1dfa8c5>

³⁷ Louis Réau, *Op Cit*, p. 150.

³⁸ *Íbidem*.



Figura 4. Peter Paul Rubens, *San Juan Evangelista*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107.5 x 83 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-evangelista/29bfd358-bfd3-43b4-a894-b57f6eb2d81f>

cruz, lo bebió sin consecuencia.³⁹ En algunas ocasiones, como en la obra del Greco,⁴⁰ el veneno expulsado de la copa se representa con un pequeño dragón; Rubens, por su parte, se decidió por una copa dorada. Su atributo, de manera análoga a los instrumentos de martirio que caracterizan la representación de los otros apóstoles, evoca la prueba de su fe.

San Mateo va vestido con un manto en tonos de violeta oscuro que deja ver una prenda interior en color verde olivo (*figura 5*). Su tez blanca resalta su nariz y boca pequeña, mientras que sus ojos oscuros miran hacia el lado izquierdo. Su cabello, en tonos castaños, cae en suaves ondas sobre sus hombros. El pincel del artista trabaja en una superficie lisa que toma relieves gracias al fino trabajo de la luz. La posición de Mateo resalta por el escorzo que se observa a partir de la mano derecha del santo; en este sentido, la posición corpórea recuerda la que presenta el duque de Lerma en su retrato ecuestre, también obra de Rubens (*figura 15*). San Mateo, así como San Juan, fue representado como apóstol o como evangelista.⁴¹ Su identificación resulta problemática en cuanto a las diferentes versiones existentes sobre su martirio; se dice que pudo ser decapitado o atravesado por una espada, también se

³⁹ Louis Réau, *Op Cit*, p. 186.

⁴⁰ El Greco (y taller), *San Juan Evangelista* [Óleo sobre lienzo], hacia 1605, Madrid, Museo del Prado.

⁴¹ Cuando se representa a San Mateo como evangelista se acompaña de un ángel. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 4, p. 370.

ha mencionado que pudo ser muerto por lapidación o en la hoguera. En este caso, el artista se ha decidido por una alabarda.⁴²

San Matías se observa con bastante pelo, barba y bigote (*figura 6*). Su mirada se dirige hacia arriba, al igual que su mano derecha. Las arrugas del rostro fueron trabajadas con detalle, aspecto con el cual el artista creó un delicado perfil. En su mano izquierda, Matías sostiene un hacha, símbolo de su decapitación. Resalta su manto en tonos verdes azulados, que cae sobre su hombro y costado derecho. Vale la pena mencionar que San Matías ha sido poco representado, ya que con frecuencia el colegio apostólico se completa con San Pablo.⁴³

San Pablo mira fijamente hacia el espectador (*figura 7*). Su rostro, adornado con rizos y barba rubia, recibe una considerable cantidad de luz, aspecto que acentúa los rasgos dibujados por Rubens. El santo lleva un manto en tonos azulados y realzado con toques de luz y sombra. Su hombro derecho se descubre y muestra otra prenda en colores oscuros. Con la mano derecha sostiene un libro, objeto que hace referencia a las epístolas del Nuevo Testamento. Su mano izquierda sostiene una espada cuya empuñadura finaliza en la cabeza de una fiera rugiente; este atributo nos recuerda su martirio por decapitación.⁴⁴

San Pedro dirige hacia arriba su mirada (*figura 8*). La posición del santo acentúa la definición de la luz en la obra, creando claras zonas de luz y sombra. Su barba y



Figura 5. Peter Paul Rubens, *San Mateo*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 106.5 x 82 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-mateo/e52ae737-7a03-4690-9709-4eb5eec3fa98>

⁴² Arma medieval parecida a una lanza, cuya punta está atravesada por una cuchilla, aguda por un lado y con forma de media luna por el otro.

⁴³ Antoine-Henri de Bérault-Bercastel, *Historia general de la Iglesia, desde la predicación de los apóstoles, hasta el pontificado de Gregorio XVI*, Barcelona, Imprenta de Pons, 1852-1856.

⁴⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 5, p. 6.



Figura 6. Peter Paul Rubens, *San Matías*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107.2 x 82.5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-matias/7266e04d-6251-4769-a1c1-7d2711eceb3b>

cabello muestran tonos de gris y ocre que llegan hasta el blanco, dotando a la cabeza del santo volumen y movimiento. San Pedro puede ser representado de diversas maneras, sin embargo, las más comunes son como apóstol o como papa. En este caso, Rubens ha ataviado al santo solamente con la casulla papal en tonos marrones claros y lo ha dotado de dos llaves para su reconocimiento. Según la tradición, cuando Pedro lleva dos llaves, una suele ser de oro y otra de plata, representando las llaves del cielo y de la tierra, respectivamente.⁴⁵

Santiago el Mayor, al igual que San Pablo, mira hacia el espectador (*figura 11*). Rubens ha decidido ataviarlo como un peregrino que lleva un sombrero a la espalda y un báculo, en alusión a Santiago de Compostela. Los tonos

naranjas del manto de Santiago hacen resaltar su tez y manos blancas. Su cabellera es abundante, barba y bigote en tonos castaño oscuros que parecen difuminarse con el fondo de la tabla. Su mano derecha sostiene lo que puede reconocerse como un volumen correspondiente al Nuevo Testamento. Fue el hermano mayor de San Juan Evangelista y llamado *mayor* por ser uno de los primeros elegidos por Jesús.⁴⁶

En contraste con la juventud y fuerte actitud de Santiago el Mayor, encontramos a Santiago el Menor (*figura 12*). Su cansada mirada se dirige hacia abajo, la posición de su cabeza resalta la caída de luz sobre su barba blanca y gris. Del manto en tonos amarillentos y ocres solamente sobresale el rostro, parte del cuello y pecho y la mano derecha del santo. En busca de resaltar la luz sobre el rostro y barba de Santiago, el cuello y pecho han sido sombreados con amplias pinceladas en tonos oscuros que se difuminan en la barba. La mano derecha de Santiago el Menor luce toques del mismo

⁴⁵ Louis Réau, *Op Cit*, pp. 43.

⁴⁶ *Íbidem*.

color del manto; este juego de luz reflejada acentúa la fuerza con la que sostiene una escuadra de madera, símbolo de su trabajo como carpintero. En cuanto a la iconografía de Santiago, la tradición señala que su martirio consistió en una caída desde las alturas de una iglesia.⁴⁷ Sus atributos comunes pueden ser un báculo de batanero que a veces se sustituye por un arco triangular. No olvidemos mencionar que se le conoce como Santiago el Menor, para diferenciarlo del mayor.⁴⁸



Figura 7. Peter Paul Rubens, *San Pablo*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107.5 x 83 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pablo/d9ce01ba-2d87-4bb2-adc1-266482f24875>

Según la tradición pictórica, San Simón se representa como un hombre de edad avanzada; Rubens ha seguido éste canon (*figura 9*). El artista dibujó y pintó cuidadosamente los rasgos del santo, aspecto que resalta al observar los rizos grises de la cabeza del personaje. San Simón se encuentra leyendo atentamente un libro, mientras separa con los dedos sus páginas. La mano que sostiene el libro a su vez muestra una sierra, atributo que recuerda al espectador el martirio sufrido por este santo.⁴⁹

Santo Tomás se encuentra leyendo un volumen de tamaño considerable (*figura 13*). Luce una prenda interior en colores marrones, pero el santo destaca por su manto color índigo. Este tono podemos observarlo en algunas pinceladas de brillo en la barba y pelo del santo. Sus atributos pueden ser una escuadra de arquitecto, una lanza (objeto referente a su martirio) y el cinturón de la Virgen. Sin embargo, Rubens ha elegido representarlo con un libro y una alabarda que descansa en su brazo izquierdo.

El *Apostolado del duque de Lerma* muestra al espectador el cuidado que ha puesto Peter Paul Rubens en la creación de estos personajes. Cada una de las tablas

⁴⁷ Louis Réau, *Op Cit*, p. 148.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 226.



Figura 8. Peter Paul Rubens, *San Pedro*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107 x 82 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro/191fcaa5-1841-41dd-bcae-939be2f88437>

evidencia un estudiado manejo de la luz, las diferentes direcciones acentúan las texturas y el volumen de los paños, a la vez que realzan las expresiones y los gestos. Asimismo, los pigmentos y colores que ha utilizado el artista crean un particular contraste con el fondo oscuro. La conjunción de color y luz en cada uno de los cuerpos ayudan a crear una atmósfera que se mantiene a lo largo de la representación de cada uno de los santos.

El detallado trabajo pictórico de estas tablas puede apreciarse especialmente en las manos y los rostros. Las pinceladas que conforman los rasgos de estos hombres pueden apreciarse si se observa con cuidado, lo que nos lleva a pensar en que hubo un dibujo preparatorio debajo del óleo, que debió indicar a grandes

rasgos la composición pictórica.

Es sin duda el uso de los colores y el pincel lo que hace que el apostolado cobre vida. Observar cuidadosamente el cabello y barba de esta variedad de santos es uno de los aspectos más reveladores sobre la técnica del artista. Tal y como podemos observar en la *figura 5*, los rizos de la cabeza de san Matías muestran diferentes anchos, aspecto que indica al espectador como el artista utilizó varios pinceles con distintas cantidades de cerdas y diversas cargas de pintura para poder dotar de volumen este rasgo de la testa de cada uno de los santos del apostolado.

Las manos y su definición nos hablan del uso de un pincel más suave y la atenta distribución del óleo. Así mismo, los brillos que cuidadosamente se han colocado en los extremos de las uñas de los apóstoles nos indican la presencia de un diminuto pincel que coloca una de las últimas capas de pintura. El análisis de los detalles técnicos presentes en el *Apostolado del duque de Lerma* nos ayuda a pensar estas doce tablas como algo más que un encargo por parte de un noble español a un renombrado artista.

Las observaciones realizadas en torno a la técnica del artista nos ayudarán a no perder de vista la presencia del artista en su propia obra y, posteriormente, nos permitirá realizar mejores comparaciones entre técnicas y formas de pintar.

En cuanto a los aspectos iconográficos, debe destacarse el hecho de que Rubens hubiese omitido la figura de San Judas Tadeo y haya incluido a San Matías. Dentro de las sagradas escrituras, los discípulos de Cristo son doce hombres de distintas edades. Sus nombres fueron Pedro, Santiago el Mayor, Juan, Andrés, Bartolomé, Santiago el Menor, Mateo, Felipe, Simón, Tomás, Judas Tadeo y Judas Iscariote. Después de la traición del último y a su retorno a Jerusalén, el grupo apostólico

decidió que debían volver a completar su número original y, dejando la decisión en manos de Dios, hicieron un sorteo en el que Matías fue elegido.⁵⁰ En el ámbito de la pintura, el colegio apostólico puede ser completado con la presencia de San Pablo, conocido también como el apóstol de los gentiles, dejando fuera a San Matías.

Si bien ha sido el Museo del Prado el que se ha encargado de la identificación de cada apóstol, llama la atención el cambio de nombre de San Judas Tadeo por San Matías. Como ya hemos señalado, son estos dos santos quienes poseen elementos de identificación similares, por lo que no resulta extraño que ambos se confundan. Actualmente no podemos saber si Rubens estableció específicamente la identidad de cada uno de los apóstoles. Es posible que haya recurrido simplemente a la iconografía de los santos para identificar a cada uno de ellos, en función de la cultura visual del siglo XVII. Ahondaremos en ello en los apartados siguientes.

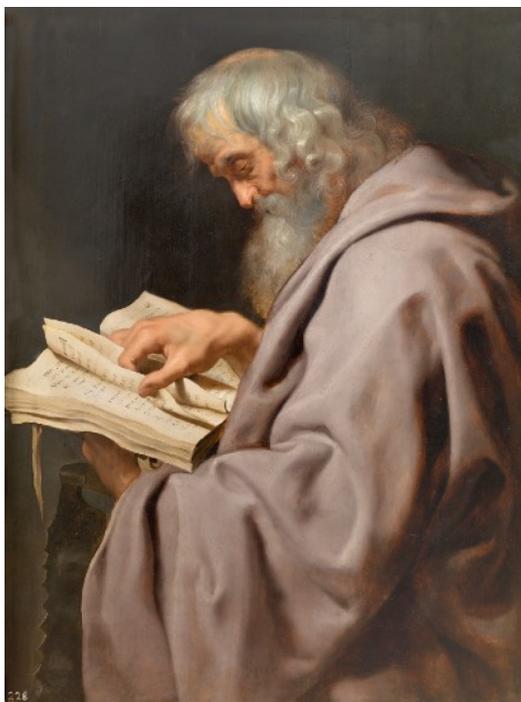


Figura 9. Peter Paul Rubens, *San Simón*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107.5 x 82.5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-simon/0679cee8-aa16-47dc-81f8-179530faaa68>

⁵⁰ Hechos 1:12-26

Isabel Farnesio de la Ducha.			Isabel Farnesio de la Ducha.		
Tabla	Asunto	Medidas	Tabla	Asunto	Medidas
1576	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 16.	1576	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 16.
1577	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1577	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1578	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1578	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1579	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1579	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1580	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1580	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1581	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1581	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1582	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1582	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1583	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1583	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1584	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1584	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1585	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1585	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1586	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1586	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1587	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1587	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1588	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1588	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1589	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1589	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1590	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1590	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1591	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1591	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1592	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1592	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1593	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1593	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1594	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1594	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1595	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1595	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1596	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1596	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1597	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1597	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1598	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1598	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1599	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1599	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.
1600	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.	1600	Isabel Farnesio de la Ducha.	2.3. 2.6.

Figura 10. Páginas 28 y 29 del inventario de Isabel Farnesio. Dentro de los recuadros se observa el registro de las 12 tablas que conforman el *Apostolado del duque de Lerma*. Archivo del Museo Nacional del Prado, *Inventario General de los Cuadros de S. M. existentes en la Galería del Real Museo de Pinturas, con expresión del número, soporte, asunto, autor y medidas*, 1834-1857. Recurso disponible en https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?query=inventario+general+de+los+cuadros&start=2&rows=1&sort=fecha%20asc&filter=mssearch_doctype&fv=&fo=and&fq=media&fv=&fo=and&msstored_fid82=7299

Los apóstoles de Rubens ingresaron a la colección real en 1746, año en el que las doce tablas aparecen en el inventario de Isabel Farnesio del Palacio de la Granja de San Ildefonso.⁵¹ La presencia de la serie apostólica en las colecciones reales dio inicio a una serie de interpretaciones iconográficas sobre la identidad de los discípulos de Jesús. A lo largo de los tres siglos en que estas tablas se mantuvieron en la colección real se realizaron inventarios y catálogos en los cuales se enlistan a los apóstoles individualmente. Como observaremos a continuación, hubo cambios en el reconocimiento de los santos, lo cual, indica que los atributos iconográficos presentes

⁵¹ Museo Nacional del Prado, *San Bartolomé*, 2015 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bartolome/f49d896e-547c-40bd-ac5d-4cb537e429d8> 20/12/19]



Figura 11. Peter Paul Rubens, *Santiago el Mayor*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 108 x 83 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santiago-el-mayor/72f76d59-fab7-4cea-8214-af0f98fc293>

en las tablas resultaron insuficientes para una clara identificación de los hombres que conforman el *Apostolado del duque de Lerma*. En tal dirección, es importante tener en cuenta los cambios presentes en los inventarios y archivos del Museo del Prado.

Dentro del *Inventario General de los Cuadros de Su Majestad existente en la Galería Del Real Museo de Pinturas* que comprende el periodo entre 1834 a 1857, tanto San Judas Tadeo como San Matías se encuentran mencionados, dejando fuera a Santiago el Menor.⁵² La misma situación se repite en el *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* realizado por Don Pedro de Madrazo, correspondiente a su octava edición en el año de 1900.⁵³

Por otro lado, los catálogos correspondientes a los años de 1933 y 1945 mencionan que falta no solamente la tabla en la que figura Cristo, sino también una que muestre a Santiago el Menor.⁵⁴ La información se sustentó en la confusión que existe

⁵² Archivo del Museo Nacional del Prado, *Inventario General de los Cuadros de S. M. existentes en la Galería del Real Museo de Pinturas, con expresión del número, soporte, asunto, autor y medidas*, 1834 - 1857 [Consultado en https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=inventario&start=11&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=7299 26/12/19]

⁵³ Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, 1900 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/catalogo-de-los-cuadros-del-museo-del-prado-de/22500183-a78e-434b-be11-b2281adbfc2a?searchid=9fc1ebbd-6592-ce51-0399-47ea385a1875> 26/12/19]

⁵⁴ Biblioteca del Museo Nacional del Prado, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 1933 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/museo-del-prado-catalogo/d430a00f-c2c6-4f0f-8925-4f1074306e5b?searchid=420848db-5e4d-2190-712a-22c9cfbd58a1> 27/12/2019]

Biblioteca del Museo Nacional del Prado, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 1945 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/catalogo-de-los-cuadros-del-museo-del-prado/fa170cbb-87ea-4503-bd59-488466c77ff0?searchid=59b19373-05cb-7aac-256e-687d8a774fa9> 27/12/2019]

hasta hoy en cuanto a la identificación de los apóstoles. Sin embargo, en el *Catálogo de pinturas de la escuela flamenca, S XVII* la falta de la segunda tabla no se vuelve a mencionar. En este texto, las identificaciones de los santos han dejado fuera a Santiago el Menor.⁵⁵ Finalmente, el catálogo pictórico del año 1996 echa en falta a San Judas Tadeo.⁵⁶ El texto sintetiza la confusión que existe en cuanto a tres de las tablas; en función a la identificación seguida dentro del catálogo, Santiago el Menor ha sido identificado como Santo Tomás o San Mateo, mientras que San Mateo puede ser reconocido como San Judas Tadeo y Santo Tomás, por último, Santo Tomás puede ser referido como San Mateo.

Para la mitad del siglo XVII es muy probable que la ambigüedad mencionada líneas atrás no existiera, y la elección de los apóstoles a representar pudiera haber dependido de un texto específico que haya circulado en la época y no hayamos localizado aún. Así mismo, al no haberse ubicado el contrato correspondiente al *Apostolado del duque de Lerma* entre Francisco Gómez de Sandoval y Rojas y Peter Paul Rubens, no es posible saber en este momento si el cliente solicitó santos específicos para formar parte del apostolado o dejó esta decisión a manos del artista.



Figura 12. Peter Paul Rubens, *Santiago el Menor*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 107 x 82.5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santiago-el-menor/02ef9e0d-b544-48cb-bcd0-89611b37f55b>

⁵⁵ Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Matías Díaz Padrón, *Catálogo de pinturas: escuela flamenca: siglo XVII*, 1680 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/museo-del-prado-catalogo-de-pinturas-escuela/1abfd03c-fa20-429b-8b9c-bf34d9c14ca8?searchid=1cb26331-c204-9363-f468-dd05ed80ae95> 27/12/2020]

⁵⁶ Biblioteca del Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*, 1996 [Consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/museo-del-prado-catalogo-de-las-pinturas/f8b4244b-7cce-4f6c-b002-125da1dace38?searchid=6bdc4f2d-e31f-6ecc-7cd8-18c9a64d6e72> 27/12/2019]



Si bien hasta hoy la identidad de algunos de los apóstoles pertenecientes a esta serie pictórica se mantienen como un supuesto, es importante tener en cuenta la función que cumplieron las 12 tablas en un tiempo y espacio particular. Es decir, cuando el duque de Lerma encargó estas pinturas a Peter Paul Rubens ¿cuál era su objetivo?

Figura 13. Peter Paul Rubens, *Santo Tomás*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 108 x 83 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santo-tomas/629fe4f7-9fdd-4b8f-af15-653882a62493>

1.1.3. Los santos del taller

Ahora bien, en cuanto al proceso de creación de la serie, debemos tener en cuenta que, dentro de los talleres de pintura, los discípulos mejor preparados se abocaban a tareas tales como la realización de copias de las obras que el maestro había realizado. Rubens fue pintor de corte para los Archiducos Alberto e Isabel Clara Eugenia, por lo que fue excusado de reportar al gremio de San Lucas sobre los aprendices que pasaban por su taller. Es por ello que, en este caso, no existen registros oficiales que podamos utilizar como fuente.⁵⁷

Las obras elaboradas por los aprendices y discípulos del taller de Rubens cumplían diversas funciones en el ambiente artístico de la primera mitad del siglo XVII. Para comenzar, podemos referirnos al proceso de aprendizaje del mismo Rubens, el cual, durante sus viajes a Italia y España utilizó gran parte de su tiempo en realizar copias de las obras de los antiguos maestros, como, Tiziano. Tales copias podemos comprenderlas a modo de ejercicios que ayudaban a Rubens a refinar su técnica y afinar aspectos pictóricos como la composición y el uso de la luz y el color. A su vez, para sus aprendices, crear copias con base en las obras que el maestro había pintado anteriormente, funcionaba también como un aprendizaje que ayudaría a que la producción del taller tuviera un estilo unificado que respondiera a las demandas del mercado artístico de la época.

En 1628, Rubens viajó a España para llevar a cabo una misión diplomática entre las coronas española e inglesa. Según la información recogida por Francisco Pacheco, las primeras obras que Rubens realizó a su llegada a la corte española fueron los retratos de la familia real solicitados por la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia. Se sabe, gracias a los inventarios de la colección particular del pintor, que existieron replicas de estos retratos expuestos en su hogar de Amberes. Esto pudo responder al interés del artista por evidenciar su vínculo, respecto a su función de pintor y cortesano con la casa real española de Habsburgo. Así mismo, estas obras sirvieron en la tienda

⁵⁷ Nils Büttner, "The Hands of Rubens: On Copies and Their Reception" en Toshiharu Nakamura (ed.), *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*, Kyoto, Kyoto University, Department of Aesthetics and Art History, 2017, p. 41.

y taller del artista como muestras para encargos de retratos particulares y oficiales.⁵⁸ Esta información nos ayuda a comprender otros objetivos de la creación de copias y réplicas durante el siglo XVII.

Así mismo, la presencia de réplicas propias dentro del taller y la colección del artista nos indican el funcionamiento del espacio como galería. La entrega de encargos y cómo estos tenían lugar en el taller del artista, por ejemplo, permite deducir la presencia de clientes en dicho espacio. La existencia de copias y réplicas de obras que se habían realizado por encargo ayudaban no sólo a subrayar la fama del artista, sino a tener muestras de los trabajos que se habían realizado y que podrían volver a repetirse. En tal dirección, es posible comprender como las obras presentes en ese lugar eran también una demostración de los diversos géneros y temas a los que se dedicaba cada taller pictórico.

Antes de continuar, es importante subrayar cómo el vínculo que existía entre Peter Paul Rubens y la casa de Habsburgo fue uno de los más productivos para el artista. La cercanía y confianza que existió entre los monarcas Felipe III (en este caso, con el duque de Lerma, mediador de la relación), Felipe IV y sus respectivas cortes con el artista de Amberes creó una relación de la que Rubens se benefició enormemente a lo largo de su vida. Una manera de apreciar la importancia de la presencia y obra del artista en la corte española es notar las diversas obras de la mano y taller de Rubens que existen en España actualmente.

Gracias a correspondencia conservada, sabemos que Rubens mantenía en su taller una copia del *Apostolado del duque de Lerma*. En una carta dirigida a Sir Dudley Carleton fechada el 28 de abril de 1618, Rubens enlista un conjunto de obras que conserva en su colección personal y que está dispuesto a vender al caballero inglés. Entre tales obras se encuentra “Les douze Apôtres et le Christ, par mes élèves, d’après

⁵⁸ Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish patrons*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 60.

les originaux de ma main que possède le Duc de Lerme; ils seront tous entièrement retouchés par moi”.⁵⁹

De tal información podemos resaltar varios elementos. Para comenzar, vale la pena reparar en el hecho de que Rubens poseía copias de sus propias obras en su colección personal. Dentro de la residencia que ocupó la mayor parte de su vida y que hoy se conserva como un museo en la ciudad de Amberes, el artista designó espacios tanto para su hogar como para su taller y colección.⁶⁰ En ella, se encontraban obras de los maestros italianos del siglo XVI, así como copias que él mismo había realizado de ellas y una considerable cantidad de esculturas y relieves antiguos griegos y romanos.⁶¹

Es importante comprender al artista como un hombre de su tiempo, y en tal dirección, entender cómo durante el siglo XVII se colocaron las bases de los futuros museos y colecciones artísticas. La acumulación de objetos curiosos y bellos ha estado presente a lo largo de tiempo. Durante los siglos XV y XVI, el interés por coleccionar se había consolidado en la *cámara de las maravillas*. Tal espacio comenzó a hacerse popular en las diversas cortes europeas y en algunas casas de humanistas y artistas —

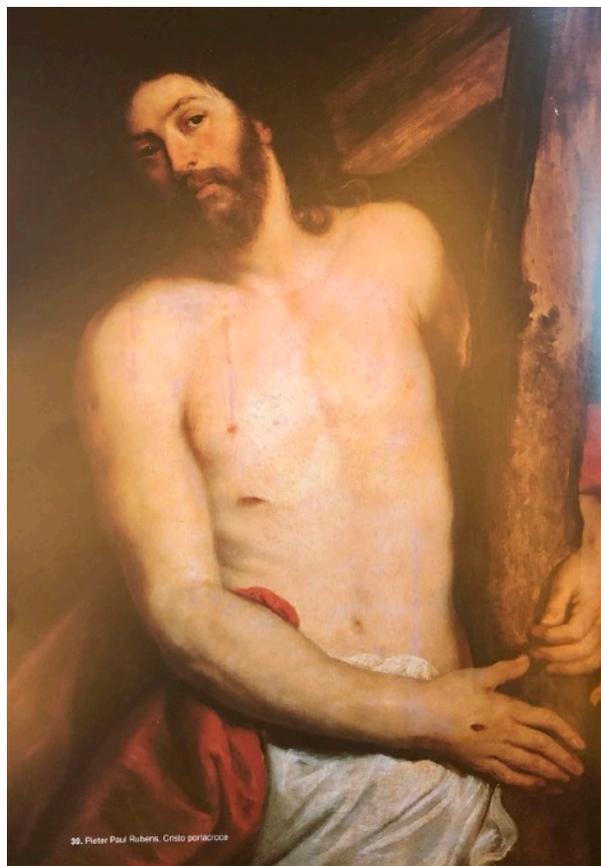


Figura 14. Taller de Peter Paul Rubens, *Cristo portacroce*, Palacio Pallavicini - Rospigliosi, Roma. Recurso disponible en *La collezione Pallavicini e il palazzo del giardino a Monticavano*.

⁵⁹ Max Rooses y Charles Ruelens (eds.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 vols., Amberes, Veuve de Backer, 1887-1909, p. 140. [Los doce Apóstoles con Cristo, realizados por mis discípulos basados en los originales de mi mano que posee el duque de Lerma; todos fueron retocados por mí] Traducción propia.

⁶⁰ Kristin Lohse Belkin, *A House of Art: Rubens as Collector*, Rubenshuis & Rubenianum, Schoten (Bélgica), BAI, 2004.

⁶¹ *Íbidem*.

la de Rubens, por ejemplo—. La cámara de las maravillas contenía no sólo pintura y escultura, sino también esqueletos de animales, mapas, fósiles y demás objetos traídos de los extremos del mundo. En el siglo XVII, se comenzó a separar la pintura de las demás curiosidades, dándole a esta un lugar especial y, por lo tanto, un valor adicional dentro de las colecciones del momento.⁶²

La presencia de pinturas en la colección de Rubens puede interpretarse desde distintas direcciones. En primer lugar, al ser un hombre de su tiempo particularmente interesado en el contacto con personajes clave del poder político y con los grandes coleccionistas conocidos durante sus viajes, el artista se interesó por conformar una colección propia. Por otro lado, el espacio dado a su colección de pintura le permitía a Rubens mostrar ejemplos de su obra para futuros encargos y demostrar no sólo la versatilidad de su pincel, sino su cercanía con las cortes europeas por los retratos ahí colocados. Fue probablemente en este espacio donde se encontraba el apostolado, mencionado en la correspondencia de Rubens de 1618.

Podemos también reflexionar sobre la presencia de las copias del apostolado en el taller del artista. Si bien las tablas pudieron utilizarse como muestras de obras realizables por el maestro y su taller, también pudo indicar su cercanía con uno de los cortesanos más poderosos de Europa, que a su vez, fue un reconocido coleccionista pictórico. El duque de Lerma se enorgullecía de su relación con Peter Paul Rubens, y de las obras que poseía de su pincel. De la misma manera, Rubens se mostraba complacido con el encargo que el duque había realizado y lo mostraba a potenciales clientes del taller.

Poco se sabe de la venta de la copia de taller del *Apostolado del duque de Lerma*, sin embargo, hoy se encuentra en una colección particular que se resguarda en el palacio Pallavicini-Rospigliosi en Roma. La colección no está abierta al público, pero existe un catálogo de ella. Este tomo muestra a los apóstoles colocados en una de las salas del palacio romano. Entre ellas, resalta una decimotercera tabla que muestra a Cristo con el torso desnudo y sosteniendo su cruz en el mismo formato y tamaño que sus discípulos (figura 14). Observar la imagen nos lleva a preguntarnos: si en la copia

⁶² Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 13.

de taller existe una tabla que representa a Cristo ¿por qué no se encuentra el original de la mano de Rubens en el Museo del Prado?

De estas observaciones podemos deducir que el *Apostolado del duque de Lerma* que actualmente se encuentra en el Museo del Prado echa en falta la tabla correspondiente al Salvador. Tal y como se mencionó, en 1746, cuando las tablas aparecen por primera vez en el inventario de Isabel Farnesio solamente se mencionan a los doce apóstoles. Es decir, en el tiempo transcurrido entre la salida de la serie pictórica de la colección de Lerma y su llegada a la colección real, el Cristo se extravió. No se descarta la posibilidad de que la tabla se encuentre en una colección particular.

La pertinencia del análisis de las copias realizadas a partir del *Apostolado del duque de Lerma* corresponde al impacto visual de las tablas de Rubens en el imperio español de principios del siglo XVII. Es decir, la existencia de otros apostolados realizados por los miembros del taller y retocados por el maestro del mismo, nos hablan no sólo de la relevancia de la pintura del artista flamenco en la cultura visual española sino también, de la relevancia de la colección pictórica del duque de Lerma dentro del imperio hispánico.

1.2. Los apóstoles del duque de Lerma

1.2.1. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas

En principio deben tenerse en cuenta algunos datos relacionados con la biografía de Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma. Así mismo, es importante considerar algunos aspectos que nos ayudarán a tener clara la posición de Lerma dentro de la monarquía hispana y el poder que ejercía.⁶³ Al conocer la situación política que se gestaba entre finales del siglo XVI y principios del XVII nos aproximaremos al duque de Lerma como coleccionista de arte y, especialmente, su relación con Peter Paul Rubens.

Fue durante el reinado de Felipe II cuando el duque de Lerma comienza su carrera dentro de la corte. Su situación inicial no difiere mucho de la de sus antecesores.⁶⁴ No obstante, Lerma pronto ubicó el único objetivo que podría ayudarlo a resucitar su casa: la atención del joven príncipe heredero. A partir de 1597, un año antes del fallecimiento de Felipe II, el duque de Lerma comenzó a convertirse en el centro de interés y atención de la corte. Es decir, la cercanía que había generado con el

⁶³ Para evitar confusiones, desde este punto nos referiremos a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas como el duque de Lerma o Lerma a pesar de que obtuvo su título correspondiente en 1599.

⁶⁴ Los Reyes Católicos promovieron la monopolización del patronazgo a la figura del rey: en otras monarquías era usual que los nobles mantuvieran su título y territorios dados a través de rentas o el trabajo de su tierra. La monopolización del patronazgo a la figura del rey significa que el sustento monetario de la aristocracia española dependería de las decisiones del monarca. Esta acción determinó que la valía de los aristócratas dependería de sus acciones en la corte y no sobre el trabajo que realizaran fuera de ella en pos de la corona española. Antonio Feros nos ayuda a sintetizar el ambiente político que generaron las decisiones de los Reyes Católicos en los siglos siguientes su reinado: “Todo el que buscara poder e influencia en la monarquía hispana moderna era consciente de la existencia de contextos, estructuras e ideas que determinaban las formas en las que se conquistaba y utilizaba el poder”. Es decir, todo noble que pretendiera asegurar la supervivencia de su casa sabía que sin el favor del rey, su causa estaba perdida. Dentro de la familia Sandoval, los antecesores del duque de Lerma nunca perdieron de vista donde debían posicionarse para asegurar una cómoda posición como aristócratas. Sin embargo, una vez muerto Fernando de Aragón, la cercanía con la realeza y una posición poderosa dentro del sistema monárquico fue una realidad que poco a poco se alejó de la mencionada familia. El reinado de Carlos I de España tuvo constantes altibajos para la familia Sandoval, quienes a pesar de mantener posiciones dentro de la corte aún se encontraban a una distancia considerable del rey en turno.

Antonio Feros, *El duque de Lerma: Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002, p. 81.

príncipe heredero había hecho evidente quien sería el favorito en la corte del futuro rey.⁶⁵

Apenas comenzó el reinado de Felipe III, Lerma se encargó de sustituir a la mayoría de los cortesanos con miembros de su propia familia o con personas fueran de su entera confianza. El control de Lerma se extendió también hacia los puestos que conformaban la institución de la Real Casa, es decir, aquellos hombres que se encargaban de los aspectos domésticos de la vida del rey, como mayordomías y caballerizas. Esta organización se repetía para la casa de la reina, institución en la que Lerma también colocó a damas de su confianza que le proporcionaran información y poder.⁶⁶

En la monarquía hispana moderna, y dentro de la estructura de la Real Casa, existían tres oficios que daban acceso ilimitado al rey. Estas posiciones correspondían al sumiller de corps, mayordomo mayor y caballero mayor. Lerma, quien poseía un total conocimiento sobre aquellos oficios, pronto puso su atención en obtenerlos para asegurar su cercanía con el monarca. Inmediatamente después de la muerte de Felipe II, el nuevo rey nombró al duque de Lerma mayordomo mayor; en diciembre de 1598, fue nombrado sumiller de corps. Tales designaciones hicieron del duque de Lerma la sombra del rey, acompañándolo a toda audiencia y visita e incluso estando presente cuando el monarca se acostaba y levantaba de la cama.⁶⁷

Las acciones realizadas por Lerma dentro de la corte española son un ejemplo de su cuidadosa búsqueda de poder político. El manejo y supervisión del monarca resultó no sólo en su reconocimiento como el cortesano más importante de su tiempo, sino en el aislamiento del rey de cualquier persona que no fuera él mismo o alguna de sus personas de confianza. En consecuencia, Felipe III se convirtió en un hombre poco accesible y, en pocas palabras, invisible a los ojos de sus súbditos.⁶⁸ Francisco Gómez de Sandoval y Rojas se había convertido en el único intermediario que existía entre el monarca y sus súbditos. Así mismo, el ambiente de confianza creado entre el

⁶⁵ *Íbidem*, p. 106.

⁶⁶ *Íbidem*, p. 180.

⁶⁷ *Íbidem*, p. 176.

⁶⁸ Entendemos *valido* como el súbdito más valioso y amado del rey.

duque de Lerma y Felipe III permitió que el monarca delegara a su valido decisiones y acciones políticas que originalmente correspondían a él. Además de establecer el aislamiento del soberano, el duque de Lerma arbitró distintas estrategias para asegurar su posición de poder dentro de la corte y ser reconocido como un hombre de gusto impecable. El patrocinio de obras de arte y arquitectura, el coleccionismo y la cercanía con hombres de letras y artistas fueron mecanismos cuidadosamente utilizados para consolidar su prestigio como cortesano.



Figura 15. Peter Paul Rubens, Retrato ecuestre del duque de Lerma, 1603, óleo sobre lienzo, 290,5 x 207,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-ecuestre-del-duque-de-lerma/323c6f0b-8a88-4241-9499-d4e389d0de64?searchMeta=duque%20de%20lerma>

1.2.2. La colección del duque de Lerma

El diálogo VIII de Vicente Carducho provee al lector un vistazo a las colecciones pictóricas españolas más notables de la primera mitad del siglo XVII.⁶⁹ Sus atentas descripciones han ayudado no sólo a entender la práctica del coleccionismo fuera de la corte, sino también en el reconocimiento del impacto y recibimiento de diferentes artistas europeos en la cultura visual española. El coleccionismo pictórico, tal y como lo muestra Carducho, resulta en un ejercicio de intercambios y ventas en los que el mismo autor parece formar parte. La presencia del autor y su conocimiento sobre la variedad presente en cada una de las colecciones del momento pueden indicar que Vicente Carducho trabajó también como un corredor artístico.⁷⁰

Si bien los *Diálogos* son una excelente fuente de información, es importante tener en cuenta que la escritura de su obra –específicamente el diálogo VIII– se data a más tardar en el otoño de 1632. Después de la muerte de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas acaecida en 1625, su colección pictórica pasó a manos de su nieto quien poco después subastó una considerable cantidad de pinturas, conservando poco más de doscientas.⁷¹ Es decir, en la obra de Vicente Carducho no existe registro de los logros adquisitivos del duque de Lerma, cuya colección alcanzó a albergar hasta 1500 pinturas.⁷² Sin embargo, utilizaremos la obra de Carducho como fuente de información para la práctica pictórica del siglo XVII. La colección pictórica del duque de Lerma fue la más grande su tiempo, sin embargo, su rápido crecimiento puede expresar que la acumulación de obras no seguía la línea de un gusto definido.⁷³ En tal dirección, la variedad de temas, pintores y calidades reflejan el estado de la práctica pictórica a

⁶⁹ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 379.

⁷⁰ José Juan Pérez Preciado, “Art Aficionados at Court”, en Jean Andrews, Jeremy Roe, y Oliver Noble Wood (eds.), *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2016, p. 122.

⁷¹ Sarah Schroth, *The private collection of the Duque of Lerma*, Nueva York, NYU, 1990, p. 20 (Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía), p. 89.

⁷² *Ibid.*, p. 97.

⁷³ *Ibid.*, p. 101.

inicios del siglo XVII y dos fuertes influencias en la conformación del gusto de Francisco Gómez de Sandoval.

El análisis elaborado por Sarah Schroth a partir de los inventarios realizados a la colección de Lerma revela que, en un primer momento, el gusto del duque se sustentó en la influencia de las colecciones reales. Tiziano –favorito de Felipe II– y otros pintores venecianos como Veronese y Tintoretto formaron parte de la colección de Lerma tanto en originales como copias, dejando claro que el duque había estado en contacto con las obras expuestas en recintos como el Escorial. Así mismo, la influencia real llevó a Lerma a adquirir obras flamencas de pintores como el Bosco y Jan van Eyck, entre otros.⁷⁴

Por otro lado, existió dentro de la colección pictórica del duque de Lerma un considerable grupo de obras de artistas principalmente florentinos. La presencia de este tipo de obras, alejadas de lo que se encontraba en la colección real, se debe a la cercanía de Bartolomé Carducho y Francisco Gómez de Sandoval. Carducho fue nombrado pintor del rey en 1598, sin embargo, después de la muerte del monarca se convirtió en el pintor principal del duque de Lerma. Así mismo, y como lo haría años después su hermano Vicente, Bartolomé fungió como agente y corredor artístico para el valido del rey.⁷⁵

En cuanto a la variedad y el estado de la práctica pictórica a principios del siglo XVII, es importante comprender que el duque de Lerma construyó su colección durante una época de transición entre la acumulación de objetos curiosos y artísticos y el establecimiento de colecciones pictóricas con marcadas líneas estilísticas definidas por el gusto de sus dueños.⁷⁶ La colección y el patronazgo artístico del duque de Lerma impactó no sólo en el recibimiento de pintores florentinos en España, si no en la futura creación de colecciones y, por lo tanto, en el surgimiento de un mercado artístico tal y como lo describió Vicente Carducho.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 110.

A pesar de su inclinación por las pinturas de artistas italianos, Lerma no perdió oportunidad de relacionarse con Rubens cuando este visitó la corte española en 1603. De igual manera, el duque no pasó desapercibido para el artista flamenco, quien en su correspondencia con Annibale Chieppio menciona "...si Monseigneur le Duc m'avait done une telle commission j'aurais pu, aves plus d'honneur pour lui et pour moi, offrir une bien plus grande satisfaction au duc de Lerme, qui est connaisseur de bonnes choses".⁷⁷

Las esperanzas de Rubens de recibir un encargo de Lerma se cumplieron el mismo año de su correspondencia. El *Retrato ecuestre del duque de Lerma* sirvió no sólo como una obra más para su colección particular, sino como un poderoso indicador de su posición dentro de la corona hispana. Poco se sabe del encargo realizado por el duque al artista flamenco, sin embargo, la observación de la obra puede dotarnos de información adicional. La luz utilizada por Rubens se enfoca en resaltar tanto la montura como la poderosa figura de Lerma. La imagen del valido del rey fue representada en semejanza a retratos ecuestres de monarcas españoles, lo que puede indicar que Francisco Gómez de Sandoval y Rojas pidió ser retratado de la misma forma que el rey. Si bien esta obra no indica un cambio radical en la manera de pintar del artista, utilizó recursos que retomó en obras posteriores.⁷⁸ Tanto para Peter Paul Rubens como para el duque de Lerma, el retrato ecuestre realizado en 1603 fue el inicio de una favorable relación. Para el artista flamenco comenzó una beneficiosa carrera con la casa española de Habsburgo. Mientras que para Lerma, la presencia de obras de Rubens en su colección impactó positivamente en su imagen como conecedor y coleccionista pictórico y la su preponderante figura como valido del rey español.

En cuanto al *Apostolado del duque de Lerma* no se ha localizado un documento en el que figure el contrato establecido entre ambas partes, así mismo, existen diferentes hipótesis sobre la llegada de estas tablas a España. En el caso de esta serie

⁷⁷ Rooses, Max y Charles Ruelens (eds.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 vols., Amberes, Veuve de Backer, 1887-1909, V. 1, p. 133. [... si monseñor el Duque me hubiera dado una comisión yo habría podido ofrecer, con mas honor para el que para mí, ofrecer mucho más para el duque de Lerma, que es un conecedor de las cosas buenas] Traducción propia.

⁷⁸ Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish patrons*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 14.

de obras buscamos resaltar su presencia y función dentro de la colección pictórica de uno de los hombres más poderosos del momento. A grandes rasgos, el conjunto pictórico de Lerma estaba conformado por un 26% de retratos, 9% de temas históricos o mitológicos, 9% de paisajes y mapas, 4% de temas variados y así como un 19% de obras consideradas de género o naturaleza muerta. El restante 31% de la colección correspondía a temas religiosos, los cuales, contaban con un valor monetario de hasta tres veces más que otros géneros pictóricos.⁷⁹

Sobre la base de esta información, es posible pensar que la cantidad de obras religiosas excedían las intenciones pías del duque y cumplieran una función diferente para su dueño. Es decir, si bien la serie pictórica de Rubens representa individualmente a cada uno de los discípulos de Jesús, es poco probable que Lerma pasara tiempo reflexionando sobre martirios y actos de fe. La creciente fama de Rubens en las cortes y en el mercado artístico europeo, así como la reconocida imagen del duque de Lerma como poderoso cortesano y coleccionista artístico crearon un ambiente propicio para colocar al *Apostolado* como una pieza de colección que expresa el poder económico y político de su dueño. El duque de Lerma no poseía sólo una obra de Peter Paul Rubens, su colección albergaba –por lo menos– quince obras del artista flamenco.

La colección pictórica del duque de Lerma expresó uno de los primeros logros dedicados a la compra, venta y reunión de pinturas. Como tal, el basto grupo de obras adquirido por Lerma impactó no sólo en el tipo de obras que se comenzaron a comercializar en la España de principios del siglo XVII, sino también en la creación de otras colecciones tan notables que valieron la atención de autores como Vicente Carducho.⁸⁰ Así mismo, las acciones de compra, venta e intercambio de obras del duque de Lerma y su corredor artístico Bartolomé Carducho, agilizaron el mercado artístico español.

Además, el *Apostolado del duque de Lerma* impactó en la cultura visual española del momento. Es posible que Rodrigo Calderón, favorito del duque de Lerma, tuviera una copia de la serie que poseía su señor, actualmente esté resguardada en el

⁷⁹ Sarah Schroth, *Op Cit*, p. 35. El restante 2% de la colección estuvo conformado por temas variados o sin clasificar.

⁸⁰ Sarah Schroth, *Op Cit*, p. 99.

palacio Pallavicini-Rospigliosi en Roma. Así mismo, durante su segunda visita a España, Rubens realizó una copia de la tabla de San Juan Evangelista para Don Jaime de Cárdenas.⁸¹ Estos dos ejemplos son sólo una muestra del impacto e influencia de la colección del duque de Lerma en la cultura visual española del siglo XVII, así como de la fama y relevancia de Peter Paul Rubens en el mercado artístico europeo.

Después de la muerte del duque de Lerma su conjunto pictórico fue subastado por su nieto y esparcida entre la colección del rey y otras colecciones particulares.⁸² A partir de 1625 se pierde todo registro del *Apostolado* y un siglo más tarde reaparece en el inventario de la colección de Isabel Farnesio en La Granja, fechado en 1746. A partir de entonces la serie cuenta con solamente doce tablas, dando por perdida aquella en que Rubens pintó al Salvador, y permaneciendo en la colección real hasta su entrada al Museo Nacional del Prado el 9 de septiembre de 1829.

⁸¹ Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish patrons*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 60. Esta obra fue subastada por la casa española Ansorena el 27 de septiembre de 2017.

⁸² *Ibid.*, p. 97.



Figura 16. Peter Paul Rubens y taller, *San Juan Evangelista*, SXVII, óleo sobre lienzo, 85 x 63 cm, colección particular. Recurso disponible en <http://www.artnet.com/artists/peter-paul-rubens/san-juan-evangelista-collaboration-with-unknown-MsT149LV-GuqSxGNsLAUIA2>

1.3. Grabados y viajes a ultramar

1.3.1. Estampas y grabados

El taller de Rubens fue uno de los más prolíficos en la Europa del siglo XVII. En él, no sólo se desarrolló la pintura, sino también diversas técnicas artísticas con distintos objetivos. El grabado fue una de las áreas de mayor interés para el artista, ya que esta técnica le permitía que sus obras llegaran a mayor cantidad de público. Este fue un aspecto clave de la difusión de la obra de Rubens en el Nuevo Mundo.

Así como la estructura y demanda del taller exigían la presencia de aprendices y oficiales que auxiliaran al maestro en la producción pictórica, Rubens estableció dentro de su proyecto artístico un área dedicada al grabado. Si bien el maestro no ejercía como grabador, conocía suficientemente el proceso como para supervisarlos. La venta de estampas —producto del proceso de grabado— ayudaron a extender la fama del artista, identificándolo como “inventor” de las composiciones.⁸³

En el taller de Rubens trabajaron varios grabadores. Nos concentraremos en Nicolaes Ryckmans y Peter Isselburg ya que ellos realizaron reproducciones del *Apostolado*. El primero fue un grabador que trabajó en el taller alrededor de 1620. Su serie posee 14 estampas que incluyen a los doce apóstoles e incorpora a San Matías y a Cristo. Recordemos que fue el mismo Rubens quien en 1618 indicó en su correspondencia que los apóstoles pintados por él ya se encontraban en poder del duque de Lerma. Por lo tanto, si Ryckmans trabajó en el taller hacia 1620 su serie grabada se basa en el apostolado de taller que se encontraba en la colección del maestro en ese momento.⁸⁴

⁸³ Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, Londres, Phaidon, 1998, pp. 128.

⁸⁴ Hans Vlieghe, *Saints*, Londres, Phaidon, 1972.

Peter Isselburg, por su parte, trabajó para el obispo de Bamberg. Si bien el apostolado que grabó, fechado entre 1623 y 1626, cuenta con 13 estampas, la similitud formal entre esta serie y la realizada por Rubens se limita a las posiciones de cada apóstol y sus respectivos atributos. Es importante mencionar que cada uno de los grabadores agregó texto a las estampas —tanto en latín como en alemán y neerlandés—, así como la identificación de cada uno de los santos que conforman las respectivas series.

Los grabadores tallaban la imagen a reproducir en una placa de piedra, madera o cobre y, una vez lista, el material se entintaba para crear considerables cantidades de estampas de la misma composición. Este proceso debe hablarnos sobre la calidad de las similitudes entre pintura y grabado. Es decir, si bien las estampas provenientes de grabados imitan en medida de lo posible las pinturas, será común encontrar diferencias en aspectos como el dibujo y la luz utilizada en las imágenes. Nos enfocaremos en un breve análisis de los grabados producidos por Nicolaes Ryckmans y Peter Isselburg. En general, el apostolado creado por Ryckmans presenta mayores similitudes con las tablas pintadas por Rubens. Existen cambios como la omisión de algunos atributos y cambios en la orientación de las figuras de los santos, sin embargo, el cuidadoso trabajo del grabador cumplió su objetivo: trasladar el apostolado del óleo a la tinta.

La obra de Peter Isselburg, por su parte, presenta un conjunto de hombres con rasgos totalmente diferentes a aquellos creados por Rubens. A pesar de eso, las posiciones y los atributos correspondientes a los apóstoles indican una relación visual con las tablas del maestro. La presencia de Isselburg en este análisis ejemplifica la variedad de *versiones* o interpretaciones de la obra de Rubens. En tal dirección, es necesario tener en cuenta la probabilidad de que otras reproducciones de las diversas obras de Peter Paul Rubens se hayan creado, estampado y distribuido sin su permiso, influyendo así en la calidad de las imágenes en circulación.

La comparación visual entre las tablas pintadas al óleo y los dos ejemplos de estampas que hemos seleccionado para este apartado nos permite no sólo apreciar las diferencias entre artistas, sino prestar atención a la disparidad técnica. Aquello que Rubens creó con ayuda del dibujo, la luz y —especialmente— el color, Ryckmans e Isselburg debieron crearlo sirviéndose de su capacidad de dibujo y especialmente en

su manejo de la luz. Si bien los grabados no comprendían la misma cantidad de tiempo y trabajo que una pintura, no por ello debemos considerarlos faltos de técnica o cuidado.

A grandes rasgos, el grabado fue utilizado como un medio de bajo costo que permitía a estratos de la población que no podían permitirse una tabla o lienzo al óleo, tener una imagen religiosa en sus hogares o para llevar consigo. Así mismo, las estampas resultaron un recurso vital para la creciente cultura del libro impreso. En este punto, resulta necesario preguntarnos sobre la intención que poseen las estampas basadas en obras de Peter Paul Rubens y cómo su función se diferencia a la del *Apostolado del duque de Lerma*.



Figura 17. Nicolaes Ryckmans, *Apostle Paulus*, 1616-1636, tinta sobre papel, 14.3 x 20 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Recurso disponible en <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-73.950>

Rubens, como un artista y empresario de su tiempo, extendió los alcances de su taller teniendo un área dedicada al grabado de sus obras. Estos grabados eran supervisados por el artista y aprobados para su venta y circulación. La creciente demanda de obras de Rubens en la Europa del siglo XVII permite considerar que existan más de dos series de grabados que reproduzcan el *Apostolado del duque de Lerma*. Por tanto, no resulta extraño que las series de Ryckmans, Isselburg y otras reproducciones del apostolado se hayan extendido por el continente europeo e incluso fueran exportadas al Nuevo Mundo. En relación con algunos aspectos considerados en este estudio, las pinturas al óleo y los grabados no sólo difieren en las representaciones de los apóstoles, sino también en aspectos económicos y políticos. No es de extrañar que tras la conquista del Nuevo Mundo el grabado fuera una de las técnicas más populares para enviar imágenes a los territorios de ultramar. Una vez consolidado el virreinato de la Nueva España y comenzado un mercado artístico firme, los grabados que reproducían obras del flamenco Peter Paul Rubens se convirtieron no



sólo en la *Europa portátil* de los pintores novohispanos, sino también en objetos de colección de las élites educadas del virreinato.⁸⁵

Figura 18. Peter Isselburg, *Apostle Paulus*, 1612-1630, tinta sobre papel, 145 x 18 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Recurso disponible en <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Peter+Isselburg+after+Peter+Paul+Rubens&start=2>

⁸⁵ Gustavo Curiel, “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España. Reflexiones sobre el comercio artístico transmarítimo”, en Shulamit Goldsmit Brindis y Rubén Lozano Herrera (coords.), *España y Nueva España: sus acciones transmarítimas*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, pp. 141-169.

1.3.2. Circulación de grabados a Nueva España

Tras la conquista y una vez establecido el virreinato, un número considerable de españoles comenzaron a llegar a tierras novohispanas con diversos objetos destinados para cumplir las necesidades de los peninsulares en sus nuevos territorios. Sobre todo, al iniciarse el proceso de evangelización de los indígenas del Nuevo Mundo se requirió con urgencia una diversa y amplia cantidad de imágenes religiosas en las que los religiosos pudieran apoyarse para continuar con su misión. Entre estos objetos pudieron encontrarse libros, el menaje para las primeras iglesias establecidas y demás piezas que en ese momento resultaron esenciales.⁸⁶

En 1503 los Reyes Católicos crearon la Casa de Contratación de Sevilla, institución dedicada a la administración y control del tráfico dirigido a las Indias. Como su nombre lo indica, el establecimiento en la ciudad de Sevilla respondió a su ubicación privilegiada a orillas del río Guadalquivir. Una vez que se establecieron claramente las rutas marítimas que iban a comunicar a España con sus nuevos reinos en ultramar, poco a poco creció la oferta y demanda de objetos y productos de primera necesidad para la población española en América. El viaje en barco de un extremo al otro del océano Atlántico duraba varios meses, por lo que no era extraño que hubiera pérdidas en cuanto a los productos transportados.⁸⁷

El comercio de imágenes al Nuevo Mundo estaba conformado –a grandes rasgos– por grabados o estampas en papel, así como de pinturas provenientes tanto de la península ibérica como del reino de Flandes.⁸⁸ Las estampas podían estar incluidas en libros o simplemente formar parte de colecciones que se venderían una por una al llegar a su destino. Los grabados eran producidos a bajo costo, en grandes

⁸⁶ Gustavo Curiel, *Op. Cit.*, pp. 141-169.

⁸⁷ José Sánchez y María Quiñones, “Materiales Pictóricos Enviados a América En El Siglo XVI” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, Vol. 31, no. 95, Ago. 2012, pp. 45-67.

⁸⁸ Neil Marchi y Hans Van Miegroet, “Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España” en *Netherlands Yearbook for History of Art/Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1999, pp. 81-112.

cantidades, de fácil transportación y almacenaje y resistentes a los viajes transatlánticos.⁸⁹

La llegada de imágenes a los reinos españoles en América, sin importar el formato, creó una red de circulación que iba más allá de comercio. El envío de estampas y pinturas europeas, la tradición prehispánica y el ejercicio artístico novohispano generó una cultura visual particular para el reino de la Nueva España. Es así como, a grandes rasgos, podemos observar el surgimiento y desarrollo de una identidad artística visual fuertemente relacionada con el espacio geográfico americano en el que se encuentra y que responde a sus propias necesidades.⁹⁰

El estudio en torno a Peter Paul Rubens, su obra, su taller y su relación con uno de los hombres más poderosos de la España del temprano siglo XVII, nos ha acercado a fenómenos sociales que impactaron directamente en la producción y circulación de la pintura europea. La descripción de un taller artístico y las prácticas de coleccionismo en la corte española nos han permitido también comprender la intención y la función de la pintura, así como su impacto visual en el imperio español.

A lo largo del siguiente capítulo, exploraremos el caso específico del pintor Cristóbal de Villalpando y su trabajo derivado de las obras de Peter Paul Rubens, en el reino de la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII. Dicho capítulo no pretende analizar la influencia de Rubens en los artistas novohispanos, sino comprender la intención de una serie de apóstoles dentro de un área cultural específica. Finalmente, en el tercer capítulo de este estudio compararemos las obras creadas por Peter Paul Rubens y Cristóbal de Villalpando, así como las particulares situaciones que llevaron a su creación, haciendo énfasis en la función e intención de dos apostolados separados por un océano.

⁸⁹ Almerindo Ojeda, *El grabado como fuente del arte colonial. Estado de la cuestión* (sitio web), Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), 2017, <https://colonialart.org/> (consulta: 23 de agosto de 2019)

⁹⁰ Véase Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 24, no. 80, Ago. 2012, pp. 47-99.

Capítulo 2. Cristóbal de Villalpando

*Los colores son accidentes
que llevan la pintura a su última perfección*

Francisco Pacheco⁹¹

2.1. El artista novohispano

2.1.1. Modelos rubenianos en el virreinato de la Nueva España

La obra de Rubens y otros artistas europeos llegó a los territorios españoles de América a través de estampas xilográficas o grabados en láminas de cobre. Conforme dichos modelos llegaban a la Nueva España, los artistas españoles, flamencos y criollos se sirvieron de ellos para la creación de sus obras. De igual manera, la distribución de estampas o grabados se dio a través de libros que circularon entre el clero secular, el clero regular y lectores privados.⁹² Si bien este estudio pretende resaltar la relación pictórica entre Peter Paul Rubens y Cristóbal de Villalpando, vale la pena tener en cuenta también a otros los artistas novohispanos que recurrieron a modelos rubenianos para la creación de sus obras. Esto nos ayudará a observar en general la práctica del pintor novohispano del siglo XVII dentro de un panorama más amplio.

Para comenzar, recordaremos las principales diferencias entre grabado y pintura. La estampa depende de la línea y su grosor como medio expresivo. Si bien este tipo de imágenes se presenta con un sólo color de tinta, el grabado integra los efectos de luz mediante gradaciones tonales y texturas. La pintura, por su parte, utiliza el color como medio de expresión distintivo.⁹³

⁹¹ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001. La *editio princeps*: Sevilla, Simón Fajardo, 1649.

⁹² Clara Bargellini, "Difusión de modelos. Grabados y pinturas flamencas e italianas en territorios americanos", en Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Grupo Financiero Banamex, 2008, pp. 965-1005.

⁹³ Rogelio Ruiz Gomar, "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII", en *Anales del IIE*, vol. 13, n.º 50, tomo 1, ago. 1982, pp. 87-101.

Uno de los temas centrales de la teoría del arte durante los siglos XVI y XVII fue la relación entre el dibujo y el color. El debate surgió a partir de un complejo proceso de interpretación de algunos conceptos de la retórica clásica. Cicerón estableció como partes esenciales de la retórica la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. En el siglo XV Leon Battista Alberti retomó los conceptos y los adaptó a la pintura, convirtiéndolos en composición, dibujo y color —en relación con la luz—.⁹⁴ Con frecuencia durante el siglo XVII, varios tratadistas recurrieron a esos conceptos para elaborar definiciones propias sobre qué es la pintura y qué partes la conforman. Dados los propósitos de este apartado, utilizaremos los conceptos establecidos por Francisco Pacheco para sustentar nuestras observaciones en torno a la interpretación novohispana de grabados europeos.⁹⁵

La relevancia del tratado pictórico de Pacheco en los estudios artísticos novohispanos deriva de su circulación en la Nueva España durante la segunda mitad de siglo XVII y a lo largo del XVIII.⁹⁶ El análisis de las composiciones y el colorido de obras novohispanas permiten contraponer las reflexiones de Pacheco con los lienzos y reconocer el texto en la pintura. Uno de los aspectos más notables del pintor español corresponde a sus numerosas citas, entre las que se encuentran Leonardo DaVinci, Ludovico Dolce, Giorgio Vasari y Leon Battista Alberti, entre otros.⁹⁷ Destacar el uso de citas en *El arte de la pintura* es un indicio de la presencia mediada del pensamiento de los artistas y tratadistas mencionados en los territorios americanos.

Pacheco establece tres partes de la pintura, que a su vez se dividen en secciones. La primera parte corresponde a la invención, la cual, se conforma por “la

⁹⁴ Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

⁹⁵ Francisco Pacheco, *Op. Cit.*

⁹⁶ Sobre la circulación de Pacheco en Nueva España, cfr. Cristina Ratto, “Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano”, en Adriana Álvarez Sánchez (coord.), *Conocimiento y Cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 181-221 y Cristina Ratto, “Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera” en *Revista Complutense de Historia de América*, La cultura del libro en la Nueva España, núm. 45, agosto 2019, pp. 89-112.

⁹⁷ Entre la amplia bibliografía sobre la obra de Francisco Pacheco cfr. Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980 y Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1999.

noticia”, “el caudal” y “el decoro”. Estos tres elementos podemos comprenderlos a grandes rasgos como bagaje literario, religioso y secular, bagaje visual de obras antiguas y de su tiempo y propiedad en el tema tratado, respectivamente. El dibujo es la segunda parte de la pintura y se conforma de “buena manera”, “proporción”, “anatomía” y “perspectiva”. Resalta la mención a la “buena manera”, en la que Pacheco repudia el modo flamenco de pintar y celebra el modo italiano. Si bien el autor elaboró su obra como un tratado que recopila los conceptos centrales de la teoría del arte, debemos tener presente que muchas de sus aseveraciones introducen un matiz propio. Los tres elementos restantes del dibujo corresponden a elementos técnicos recogidos de los tratadistas ya mencionados.⁹⁸

La última parte de la pintura es el colorido y se conforma de “hermosura”, “suavidad” y “relieve”. La “hermosura” de una pintura puede apreciarse, según Pacheco, por el adecuado uso de los colores en función de la armonía cromática, mientras que la “suavidad” refiere a la apropiada unión entre dos o más colores en concordancia con la luz correspondiente al tema retratado. El “relieve”, mencionado por Pacheco como la parte más importante del color, indica el volumen dado a los cuerpos y objetos dentro de una pintura. En función de las ideas del tratadista español y su observación en la creación teórica y práctica de la pintura, es posible apreciar con mayor precisión el proceso creativo del pintor. Analizar, a la luz de las partes de la pintura y sus respectivas divisiones, tanto los grabados como el



Figura 1. Sebastián López de Arteaga, *Estigmatización de San Francisco*, 1630-1652, óleo sobre lienzo, 241.5 × 166 cm, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México. Recurso disponible en <http://52.183.37.55/artworks/1611>

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 341.

producto final del artista, nos llevarán a examinar otra dimensión de la actividad inventiva del pintor.⁹⁹

Con ayuda de los conceptos planteados por Francisco Pacheco retomaremos las diferencias entre grabado y pintura. Ya que los grabados se presentan en un sólo color de tinta, la dimensión del colorido queda fuera del análisis. Sin embargo, es importante considerar los efectos de luces y sombras, como recurso expresivo, a través del contraste, las texturas y las gradaciones tonales. Por lo tanto, los grabados dependen del proceso de invención y el dibujo del artista, además de las gradaciones tonales y los contrastes, para alcanzar su objetivo de instruir, deleitar y persuadir al espectador. La pintura, por su parte, está conformada por la invención, el dibujo y el colorido; la completa integración de estas partes lleva a la obra a cumplir su objetivo instruyendo, deleitando y persuadiendo al observador. Resulta de vital importancia comprender que el uso de grabados por parte de los artistas novohispanos fue la base de la invención y el dibujo. Es decir, los grabados o estampas europeas son sólo una parte del proceso de invención de los pintores, los ejemplos siguientes nos ayudarán a dejar más clara esta idea.

Uno de los usos más tempranos de grabados de obras de Rubens corresponde al sevillano Sebastián López de Arteaga, llegado a la Nueva España hacia 1640. *La estigmatización de San Francisco*, lienzo que retoma el modelo de la obra de Rubens con el mismo tema. Si comparamos estas obras encontraremos más de una decena de diferencias. Sin embargo, en este caso quisiéramos enfocarnos sólo en el rostro de San Francisco de Asís. Rubens se decidió por dotar a San Francisco de una poblada barba, nariz ancha y ojos redondos que miran atentamente a la figura de Cristo crucificado que se presenta ante él. Por otro lado, Arteaga ha suavizado el rostro de Francisco recortando su barba, afilando su nariz y dotando a sus ojos de una mirada piadosa.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 394.

¹⁰⁰ Sebastián López de Arteaga, *Estigmatización de San Francisco*, 1630-1652, óleo sobre lienzo, 241.5 × 166 cm, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México. Peter Paul Rubens, *Estigmatización de San Francisco*, 1615-1616, óleo sobre tabla, 22 x 36 cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia. Alemania.



Figura 2. Baltasar de Echave Rioja, *Triunfo de la iglesia y la eucaristía*, 1675, óleo sobre tela, muro norte de la sacristía de la catedral de Puebla, Puebla. Recurso disponible en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1215>

El cambio que Arteaga realizó al rostro del santo de Asís responde, bien lo indica Rogelio Ruiz Gomar, a la tradición pictórica en la que el artista se desarrolló y ejerció.¹⁰¹ Si nos acercamos a pinturas españolas datadas hacia la primera mitad del siglo XVII encontraremos —a grandes rasgos— a un San Francisco de barba breve y ojos pequeños, es decir, con una fisionomía similar a la que el artista español ha representado al santo. En consecuencia, es posible conjeturar que Sebastián López de Arteaga realizó los cambios pertinentes en función de la cultura visual en la que se encontraba inmerso. Así mismo, puede deducirse

que el pintor sevillano observó la estampa de Rubens y reflexionó sobre la función que su pintura tendría, así como lo que su cliente hubiere solicitado y finalmente, sobre como tendría que representar a San Francisco de Asís en función de otras obras observadas en España y en el virreinato de la Nueva España.

Para continuar con esta revisión del uso de grabados de obras de Rubens en la Nueva España hemos elegido a José Juárez. Hijo del pintor español Luis Juárez, José se desarrolló como maestro pintor durante las décadas centrales del siglo XVII.¹⁰² Para este particular análisis acudiremos a la *Sagrada familia con paloma*, derivada de la

¹⁰¹ Rogelio Ruiz Gomar, “La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana” en Sandra Benito Vélez (ed.), *Rubens y su siglo*, México, Landucci, 1998, p. 43.

¹⁰² Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y sus obra*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

obra de Rubens del mismo tema y título.¹⁰³ La obra del artista europeo muestra a la familia en un íntimo momento en el que el niño Jesús y San Juan Bautista niño juegan con una paloma a la vista benevolente de la Virgen, San José y Santa Ana. La gestualidad de los personajes adultos presentes en la composición acentúan la ternura del juego infantil, dando al espectador la oportunidad de percibir la obra como una escena doméstica, íntima y familiar.

Por su parte, en un lienzo de mayores dimensiones, el pintor José Juárez enriqueció la escena con la adición de la figura de San Joaquín y completó el fondo con cortinajes y elementos arquitectónicos. Al comparar las obras, resalta particularmente el tratamiento que Juárez dió a los rostros de los personajes presentes en la escena. Tanto la Virgen como Santa Ana han dejado de sonreír tiernamente a los niños para mostrar un semblante serio y sereno; el pintor novohispano ha ajustado los rostros de sus personajes y adaptó la composición a la práctica pictórica novohispana y a la intención de sus clientes.¹⁰⁴ José Juárez observó la invención y dibujo derivado de Rubens, mas no su colorido. Al echar en falta el uso del color en el modelo, el artista novohispano se sirvió de su propia invención para crear aquello que no podía ver. Esta reflexión resulta esencial, ya que a partir de estas observaciones podemos apreciar la *inventio* —la calidad creativa— de los artistas novohispanos y deshacernos de aquellas ideas en las que el pintor “colonial” era un simple copista de maestros europeos. En consecuencia, tanto en el caso de Sebastián López de Arteaga como en el de José Juárez, las variaciones introducidas en las composiciones de Rubens se vinculan con elementos de orden expresivo: relación de los personajes, gestualidad, énfasis cromáticos y lumínicos.

A continuación abordaremos a Baltasar de Echave Rioja, heredero de la dinastía conformada por su abuelo —Echave Orio— y su padre —Echave Ibía—. Ejerció como pintor en la segunda mitad del siglo XVII y se presume como maestro de Cristóbal de

¹⁰³ Peter Paul Rubens, *Sagrada familia con paloma*, 1608, óleo sobre tabla, 66 x 51 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. José Juárez, *Sagrada familia con paloma*, óleo sobre tela, 193 x 150 cm, Academia de Bellas Artes de Puebla.

¹⁰⁴ Justino Fernández, “Rubens y José Juárez” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 3, n.º 10, pp. 51-57, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1943.10.347>

Villalpando.¹⁰⁵ Como en los casos anteriores, nos enfocaremos en una sola obra proveniente de composiciones rubenianas. En 1625, por encargo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, Rubens realizó una serie de veinte pinturas con temas enfocados en los triunfos eucarísticos.¹⁰⁶ Los grabados de los triunfos eucarísticos tuvieron gran fama en los territorios españoles de América, por lo que es posible apreciar diversas interpretaciones por parte de distintos artistas.¹⁰⁷ En 1675 el cabildo catedralicio de la ciudad de Puebla firmó un contrato con Baltasar de Echave y Rioja por “dos lienzos de pintura, ambos del *Triunfo de la iglesia*, para sacramento el uno contra la gentilidad, y el otro, contra el judaísmo, para la sacristía de dicha Santa Iglesia. Cada uno de ocho varas y media de ancho [...] conforme a dos estampas, que por dicho señor tesorero se le han entregado...”¹⁰⁸

Como nos indica el documento, los grabados en los que se basó Echave Rioja fueron provistos por las autoridades religiosas de la catedral de Puebla. Tal información expresa diferencias en cuanto a los ejemplos anteriores, en los que el grabado puede haber estado en poder de los artistas y el cliente haya encargado la obra indicando un tema específico. Si se comparan las obras del artista flamenco y el artista novohispano podemos apreciar cómo el último retiró aquellos elementos que enmarcaban la composición y, en función del espacio disponible, dotó a la escena de más espacio entre personajes y finalizó aquellas figuras que Rubens había dejado sugeridas en los márgenes de su obra.

¹⁰⁵ Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

¹⁰⁶ Dichas composiciones fueron pensadas para convertirse en tapices para el Monasterio de las Descalzas en Madrid. Museo Nacional del Prado, *El triunfo de la iglesia* (sitio web), España, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-iglesia/a07ba8b0-f1db-4d9a-a7cd-c103422d8f16?searchMeta=triunfo%20de%20la%20iglesia> (consulta: 27 de febrero de 2020).

Peter Paul Rubens, *Triunfo de la iglesia*, 1625, óleo sobre tabla, 63 x 105 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Baltasar de Echave Rioja, *Triunfo de la iglesia y la eucaristía*, 1675, óleo sobre tela, muro norte de la sacristía de la catedral de Puebla, Puebla.

¹⁰⁷ Un ejemplo de ello son los dos lienzos del novohispano Pedro Ramírez para la catedral de Guatemala. Rogelio Ruiz Gomar, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 13, n.º 50, tomo1, pp. 87-101, ago. 1982, p. 97.

¹⁰⁸ Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, Ciudad de México, Perpal, 1990, p. 142.

La interpretación que Echave realizó de los grabados europeos es particularmente interesante dada la sugerencia de que fue dicho pintor quien formó a Cristóbal de Villalpando.¹⁰⁹ Tal información resulta vital, ya que nos demuestra que fue a partir de su maestro como Villalpando, mientras fungió como aprendiz y oficial en el taller de Echave, tuvo un contacto cercano con estampas derivadas de obras de Peter Paul Rubens. Así mismo, Ruiz Gomar ha comentado el notable estilo del joven Villalpando en contraste al de su maestro dentro de las obras realizadas en Puebla.¹¹⁰

Los lienzos correspondientes al triunfo de la iglesia muestran una profunda reflexión por parte del artista novohispano. Si bien las autoridades religiosas optaron por darle al pintor una guía en forma de estampas para los lienzos y temas que buscaban, Echave se permitió reinterpretar la imagen que observó en función del espacio dado y de los espectadores que su obra tendría. En este caso, la invención de Rubens fue suficiente para que Echave utilizara su conocimiento en los aspectos teóricos del dibujo y el colorido para expresar el tema requerido a su propia manera. En otras palabras, el pintor novohispano tomó el modelo rubeniano y reflexionó no sólo sobre las dimensiones físicas de los lienzos y los cambios correspondientes a la composición, también tuvo en cuenta el espacio de la sacristía; este espacio conserva los objetos necesarios para el culto y es utilizado por los sacerdotes para vestirse y prepararse antes de la misa. Con esto en mente, es posible que el artista haya realizado los cambios ya señalados pensando en el uso de la estancia y quienes la utilizarían. Es así como Villalpando no sólo se familiarizó con la obra de Rubens durante su proceso de formación en el taller de su maestro, sino que asimiló el manejo de la estampa de acuerdo con una práctica pictórica específica.

Francisco Pacheco señala la importancia del uso del grabado y la copia como proceso de aprendizaje; sin embargo, hace énfasis en la valía de la propia invención del pintor. Es decir, si bien en la España del siglo XVII el uso de estampas y grabados era usual dentro de la práctica pictórica, diversos teóricos como Pacheco reprueba a aquellos que “hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada

¹⁰⁹ Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 39.

¹¹⁰ *Ibidem*.

abundancia”.¹¹¹ Francisco Pacheco no elaboró con profundidad sobre las relaciones establecidas entre pintores y clientes. No obstante, dentro de las descripciones correspondientes a las partes de la pintura se encuentran varias recomendaciones dirigidas a la reflexión del pintor y los encargos que pudiera recibir. Dichos consejos pretenden orientar la interpretación de los temas solicitados por los clientes y cómo la *buena manera* y el *decoro* son una parte esencial de esta práctica.

La circulación de estampas europeas y su relación con la práctica pictórica novohispana ha sido un tema explorado en la historiografía del arte virreinal; sin embargo, es necesario considerar otros aspectos de esta práctica artística. Las obras de arte creadas durante los siglos correspondientes al virreinato —ya sean pinturas, esculturas, edificios y menaje religioso— responden a una intención establecida entre el artista y su cliente.¹¹² Gracias al análisis de fuentes grabadas en el arte novohispano hoy sabemos que la circulación de estampas europeas en los reinos hispanoamericanos tuvo un considerable impacto en la práctica artística tanto del momento, como del lugar. En consecuencia, los estudios de las obras comprendidas en este periodo de tiempo deben realizarse en función al modelo grabado correspondiente, haciendo énfasis en el patrón de la obra y, por lo tanto, en la intención y función de la pieza artística.

Por tanto, es necesario reconocer en el artista novohispano un punto de inflexión en la circulación de imágenes dentro del imperio español durante siglo XVII. Es decir, las composiciones que circularon grabadas no fueron trasladadas de manera mecánica al lienzo; pueden rastrearse intenciones diversas que inciden en el resultado final de la obra. No se trata solamente de la práctica pictórica local y la cuestiones técnicas, sino de la función que cumplirá la imagen y de la reflexión del artista orientada a la satisfacción de sus patronos, además de su propia *invención*.

Si bien la presencia de grabados de las obras de Peter Paul Rubens fue notable en los territorios españoles de América, es necesario prestar atención a los aspectos particulares de su función vinculada con la creación artística. Como se ha mencionado,

¹¹¹ Francisco Pacheco, *op. cit.*, pp. 269.

¹¹² Recordemos que el concepto de *intención* no refiere a la reconstrucción de un estado mental específico, sino a la relación entre el objeto y sus circunstancias.

el estudio de composiciones rubenianas en los reinos hispanoamericanos debe tener consideraciones en cuanto a los conceptos de intención y función, los cuales no sólo esclarecerán las relaciones establecidas entre artistas y patrono, sino aspectos económicos y sociales particulares del siglo XVII novohispano.

Es necesario considerar que el uso de grabados europeos como modelos en el arte novohispano no solo nos refiere a una cultura visual específica, sino a medios de difusión y relaciones políticas. Una cantidad considerable del arte elaborado durante los siglos XVI, XVII y XVIII trata temas religiosos; sin embargo, transmitir el mensaje de la iglesia no siempre es el único objetivo de estas creaciones. La intención del patrón o patronos de la obra está presente en el lienzo, por lo que la intención y la función de la obra es una cuestión de primer orden dentro del estudio del arte durante el Antiguo Régimen, tanto en Europa como en América.



Figura 3. Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa penitente*, óleo sobre tela, 205 x 182 cm, Museo de El Carmen, Ciudad de México. Recurso disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A3415>

2.1.2. Encargos y lienzos

En comparación con otros artistas de la época novohispana, poco se sabe de la vida de Cristóbal de Villalpando. Cronológicamente, el primer documento conocido sobre dicho artista corresponde a su matrimonio con María de Mendoza, celebrado en 1669, y cuya acta se conserva en el Archivo del Sagrario Metropolitano.¹¹³ Así mismo, existen documentos posteriores correspondientes a bautizos de los hijos del matrimonio. No obstante, poco aportan estos datos a la reconstrucción de la carrera de Cristóbal de Villalpando como aprendiz y posteriormente como

maestro pintor y dueño de taller.

Dentro de este apartado, dedicaremos nuestra atención a la relación entre Villalpando y quienes encargaron sus obras, para resaltar el patronazgo artístico en la época novohispana. Es relevante para el estudio del arte, que el historiador preste atención a aquellos procesos y acciones que llevaron a la creación de la obra que hoy conocemos y estudiamos. La reconstrucción de hechos en torno a una —o varias— obras de arte nos acercará no sólo a las obras, sino a sus funciones y a las prácticas culturales relacionadas con ella. El análisis de las relaciones dadas entre Villalpando y aquellos personajes o instituciones que pagaron por su obra nos ayudarán a interpretar

¹¹³ Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 31.

desde un nuevo ángulo los datos obtenidos en torno a la investigación del *Apostolado del Carmen*.

Según indica el catálogo de la obra de Villalpando realizado en 1997, hoy en día se desconoce la procedencia de aproximadamente ochenta por ciento de las obras del artista.¹¹⁴ No obstante, es posible plantear hipótesis sobre los encargos realizados al pintor gracias al reconocimiento de composiciones y temas, así como de fuentes directas tales como contratos legales. Las obras que se analizarán en este apartado fueron elegidas en función de la información conservada en torno a ellas y a sus respectivos patrones. La exposición de estos ejemplos nos ayudarán no sólo a comprender la relación entre pintor y cliente, sino también a establecer las bases sobre las cuales se construirá el análisis de la serie apostólica.



Figura 4. Comparación entre las representaciones de San Juan de la Cruz realizadas por Cristóbal de Villalpando y Diego de Astor.

Cristóbal de Villalpando, *San Juan de la Cruz penitente*, óleo sobre tela, 205 x 182 cm, Museo de El Carmen, Ciudad de México. Recurso disponible en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1540>. Diego de Astor, *Visión de Segovia*, tinta sobre papel, portada de San Juan de la Cruz, *Obras espirituales que encaminan a un alma a la perfecta unión con Dios*, Alcalá: Viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618. Recurso disponible en <https://colonialart.org>

¹¹⁴ Cálculo realizado a partir de Juana Gutiérrez Haces, *Ibidem*.

Comenzaremos con los cinco lienzos realizados por Cristóbal de Villalpando para el convento carmelita de San Ángel, en la Ciudad de México. La serie realizada para la sacristía de la casa del Carmelo descalzo cuenta con dos lienzos dedicados a los santos fundadores de la orden —Santa Teresa y San Juan de la Cruz— en actitud penitente. Los tres lienzos restantes muestran tres momentos diferentes de la pasión de Cristo: Oración en el huerto, Cristo atado a la columna y Cristo rey de las burlas.

A pesar de que el contrato legal entre Villalpando y la orden carmelita no ha sido hallado, la relación de los lienzos con el espacio en el que se encuentran hasta el día de hoy permiten deducir que estas obras fueron realizadas específicamente para este lugar.¹¹⁵ Es decir, durante el último tercio del siglo XVII los hermanos carmelitas del colegio de San Ángel hicieron remodelaciones y ampliaciones a su inmueble. En el caso de la sacristía, se dispusieron muebles de madera y sobre ellos se colocaron los lienzos de Cristóbal de Villalpando.

La ubicación de las pinturas, la cual se ha mantenido desde el siglo XVII hasta nuestros días, nos habla del encargo realizado por los religiosos para su nuevo espacio. La temática y composición de las obras coinciden en resaltar los valores de la penitencia y, al mostrar a los santos fundadores de la orden, es muy probable que Villalpando siguiera un guión trazado por los carmelitas y hubiera hecho uso de



Figura 5. Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa recibe el velo y el collar de la Virgen y San José*, óleo sobre tela, 205x134 cm, Templo de San Felipe Neri, La Profesa, Ciudad de México. Recurso disponible en <http://52.183.37.55/artworks/721>

¹¹⁵ Juana Gutiérrez, *Op. cit.*, p. 145.

estampas provistas por los religiosos.¹¹⁶ En el caso del lienzo dedicado a San Juan de la Cruz, fue Pedro Ángeles quien ubicó el grabado que los carmelitas pudieron haber dado a Villalpando como referencia.¹¹⁷ Sin embargo, Villalpando realizó cambios en función de la construcción del conjunto de los cinco lienzos que conforman esta serie. El pintor novohispano conservó la figura del santo y el altar donde se encuentra una representación de Jesús; así mismo, Villalpando sintetizó el espacio y fondo



Figura 6. Gregorio Fernández, *Santa Teresa*, madera policromada, convento de Santa Teresa, Ávila, España.

arquitectónico del grabado de Diego de Astor, agregó dos hermanos carmelitas que observan la escena y cambió la figura y acción del santo.¹¹⁸

En cuanto a las obras dedicadas a las escenas de la Pasión de Cristo, es posible apreciar como el artista retoma la tradición pictórica novohispana y realiza cambios pertinentes a la homogeneidad del conjunto pictórico y a su propia invención. Dicho de otra manera, tanto Baltasar de Echave Orio como Luis Juárez pintaron el tema de *Oración en el huerto*; ambos artistas utilizaron una composición similar en la que cada uno plasmó su estilo personal.¹¹⁹

En el caso de Villalpando, la composición muestra que el artista conoció el tratamiento del tema por parte de ambos pintores; sin embargo, los cambios realizados –específicamente en la figura del ángel que consuela a Jesús– dejan entrever no solo la variedad de recursos utilizados por Cristóbal de Villalpando, sino su invención ante un tema usual en la

¹¹⁶ *Íbidem*.

¹¹⁷ *Íbidem*.

¹¹⁸ Ojeda, Almerindo, *Vision of Segovia* (sitio web), Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), <https://colonialart.org/artworks/3811a> (consulta: 9 de marzo de 2021)

¹¹⁹ Juana Gutiérrez, *op. cit.*, p. 145.

Nueva España del siglo XVII. A diferencia de los pintores anteriores, Villalpando ha acercado la figura del ángel a Jesús. Esta decisión permitió al artista detallar elementos en la imagen angelical, tales como la textura y movimiento de los ropajes, la forma de su armadura, la piel tersa y la cuidadosa construcción de las alas. Así mismo, la renovada composición de Villalpando se acentúa gracias la cálida luz que emana del ángel e ilumina el huerto de Getsemaní.

Cristóbal de Villalpando realizó cambios tanto a los grabados dados por los carmelitas como a la tradición pictórica en la que se insertaba. Hasta ahora, hemos relacionado esos cambios con la invención y creatividad del pintor, sin embargo, resulta vital comprender estas modificaciones en función de los intereses y objetivos de los patronos de las obras. Es posible que las dimensiones de los lienzos hayan requerido cambios en la composición o, tomando el grabado como base, los hermanos carmelitas hayan dado a Villalpando instrucciones adicionales de contenido para las pinturas de su nueva sacristía. Sin importar la situación, resulta de vital importancia comprender el trabajo y las variaciones realizadas por el artista como respuestas al mensaje que sus obras debían transmitir, esto, en función del espacio en el que se encuentran. Es decir, a pesar de que en este momento desconozcamos los aspectos específicos del contrato establecido entre la Orden del Carmen y Cristóbal de Villalpando, el estudio de las obras presentes en el convento de San Ángel debe tener en cuenta la función del espacio de la sacristía.

Dentro del acervo de la Pinacoteca de la Casa Profesa se encuentra *Santa Teresa recibe el velo y el collar de la Virgen y San José*. No se tiene información sobre la procedencia de esta obra, no obstante, el grabado correspondiente a su composición fue ubicado por Rogelio Ruiz Gomar. La estampa proviene del relieve realizado por Gregorio Fernández para el convento de San Teresa en Ávila, por lo que es posible considerar que la estampa haya circulado en las casas de la Orden del Carmen.¹²⁰

Al observar el relieve de Fernández y la pintura de Villalpando es posible apreciar claras diferencias compositivas, las cuales pueden interpretarse como requisitos del patrón de la obra y el cumplimiento del pintor a dichas solicitudes. En tal dirección, los cambios realizados por Villalpando en torno a la composición española

¹²⁰ Juana Gutiérrez, *op. cit.*, p. 173.

fueron producto de aquello que solicitaron sus clientes y creados a partir de la invención, el dibujo y el uso del color del maestro pintor. En comparación, el fondo del grabado del altar de Ávila está compuesto por serafines y querubines, mientras que el artista novohispano ha optado por un fondo arquitectónico que refiere al convento dominico de Santo Tomás en Ávila, España.¹²¹ Así mismo, la presencia de Dios Padre y Jesús fueron condensadas por Villalpando en la figura del Espíritu Santo. Estas variaciones sobre la composición del tema ayudan a dirigir la atención hacia la Virgen, San José y, desde luego, Santa Teresa.

La obra de Villalpando –a diferencia de su fuente grabada– posee un énfasis en los personajes centrales de la narración, aspecto que pudo haber sido solicitado por sus patronos y que haya permitido al artista trabajar con mayor realce en estas figuras. Las modificaciones realizadas al conjunto central de la obra subrayan el momento culminante de la narración de la visión de



Figura 7. Cristóbal de Villalpando, *La transfiguración*, 1683, óleo sobre tela, 865 x 550 cm, Capilla del Señor de la Columna, Catedral de Puebla, Puebla. Recurso disponible en <http://52.183.37.55/artworks/997>

¹²¹ Juana Gutiérrez, *op. cit.*, p. 174.

Teresa.¹²² De esta forma, Villalpando señala su conocimiento no sólo sobre la *buena manera* indicada por Francisco Pacheco, sino sobre su propio caudal; es decir, su conocimiento sobre los temas que su obra habría de representar. A través de los cambios y novedades introducidas en el lienzo, Villalpando pudo atender la demanda de sus patronos, creando una obra que resaltara las visiones y la actitud piadosa de Santa Teresa de Jesús, además de considerar la ubicación final de su lienzo y quienes lo observarían.

Si bien no se ha localizado el contrato legal correspondiente a esta obra, la reproducción grabada del relieve de Gregorio Fernández pudo haber formado parte de una serie de estampas dedicadas a la vida de Santa Teresa que, a su vez, pudo ser un objeto de circulación común dentro de los conventos femeninos y masculinos de la orden del Carmelo descalzo. No obstante, es importante considerar que el culto a Santa Teresa no fue exclusivo de la Orden del Carmen, por lo que es necesaria una investigación adicional que nos ayude a aclarar la procedencia de esta obra.

El último ejemplo que consideraremos en función del análisis de la relación establecida entre el pintor y su patrón —y la obra de arte como resultado— corresponde a *Moisés y la serpiente de bronce y la Transfiguración*. Este lienzo, realizado por Cristóbal de Villalpando para la capilla del Señor de la Columna de la Catedral de Puebla, fue un encargo del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz.¹²³ Si bien no se ha encontrado documentación correspondiente a esta comisión, los temas representados en la obra y la relación de éstos con el obispo Fernández de Santa Cruz

¹²² “(...) Vínome un arrobamiento tan grande que casi me sacó de mí. Sentéme aun paréceme que no pude ver alzar ni oír misa, que después quedé con escrúpulo de esto. Parecióme, estando así, que me vía vestir una ropa de mucha blancura y claridad, y al principio no vía quién me la vestía; después vi a nuestra Señora hacia el lado derecho y a mi padre san Josef a el izquierdo, que me vestían aquella ropa. Dióseme a entender estava ya limpia de mis pecados. (...) Parecióme haverme echado a ella cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá que no tiene comparación (...). Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, 2a. ed., transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, pp. 151.

¹²³ Montserrat Galí, “El patrocinio episcopal en la ciudad de Puebla el caso del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1677-1699)” en José Manuel Almansa (ed.) *III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Giralda, 2001, pp. 84.

nos ayudarán a observar cómo el pintor estuvo atento a los deseos de este patrón eclesiástico.

La obra muestra dos escenas correspondientes al Antiguo y Nuevo Testamento: Moisés y la serpiente de bronce y la Transfiguración de Jesús, respectivamente, las cuales no se han visto juntas en ningún otro lienzo de la época. En consecuencia, la inusual composición de este lienzo ha generado una serie de interpretaciones, entre las cuales resaltamos el análisis realizado por Juana Gutiérrez. Dicha observación señala la frecuente comparación de Aarón y Moisés —personajes presentes en la sección inferior del lienzo— con la figura del obispo ante su iglesia.¹²⁴ Esta búsqueda por resaltar las figuras obispales proviene de conflictos dados entre el clero secular y regular en Puebla y sus alrededores durante el siglo XVII. Para las autoridades episcopales, resultaba vital no solo subrayar la importancia de los obispos, sino dejar claro a las órdenes religiosas que el clero secular debía encargarse de las diversas iglesias y parroquias de la región.¹²⁵

El lienzo de Villalpando puede interpretarse en relación a los conflictos que enfrentaron a ambos cleros. Esta obra no sólo es una imagen que recoge los sermones y la causa del obispo Fernández de Santa Cruz; a través de recursos iconográficos y pictóricos Villalpando ha representado la victoria teológica del clero secular sobre el clero regular y subrayado la importancia de las figuras de Moisés y Aarón.¹²⁶ Es decir, si bien las escenas bíblicas pudieron ser elegidas por el obispo poblano, fue Villalpando —haciendo uso de su invención— quien “visualizó” en su lienzo el mensaje que el clero secular requería difundir en 1683 a la luz de aquellos conflictos.

La invención es uno de los aspectos más evidentes en este lienzo. En su firma, *Villalpando inventor*, el artista indica que no sólo ha pintado, sino que también ha creado la composición. Así mismo, es importante interpretar dicha invención en función de la dinámica artística en la que se inserta la obra en cuestión. Tal y como se ha

¹²⁴ Juana Gutiérrez, *Op. cit.*, p. 194.

¹²⁵ *Íbidem*.

¹²⁶ Ignacio de Torres, *Funebre cordial declamacion en las exequias del Ill. Y Excell. Señor Doctor D Manuel Fernández de Santa Cruz (...) celebradas en el Convento de Religiosas Recoletas de Santa Monica (...) Puebla*, por los Herederos de Juan de Villa - Real, en el Portal de las Flores, Año de 1699, fol.7. Torres cita las Antiloquias (tomo 2, fol. 355)

expuesto, la invención del artista novohispano incluyó expresiones de su noticia, caudal y decoro. Gracias a sus conocimientos compositivos, su erudición en los temas eclesiásticos y su entendimiento sobre el decoro, Villalpando creó una obra de dimensiones monumentales que transmitió el mensaje que el obispo Fernández de Santa Cruz buscaba difundir. La reunión poco usual de dos temas pertenecientes al Antiguo y Nuevo Testamento debió representar un reto compositivo para el artista, quien utilizó el asta con la serpiente y la cruz de Jesús como la conexión entre el pasaje evangélico de Moisés y la serpiente de bronce con la Transfiguración.

La reunión de estas dos escenas bíblicas requirió no sólo un cuidadoso trabajo de invención, sino la total comprensión de Villalpando sobre la historia sagrada y la particular situación del clero secular frente al regular. Es decir, para poder exponer adecuadamente las escenas requeridas por el obispo poblano en el lienzo, el artista debía conocer los pasajes evangélicos correspondientes y su adecuada representación. Los conocimientos y recursos utilizados por Cristóbal de Villalpando para la creación de esta obra son ejemplos del quehacer del pintor tal y como lo describió Francisco Pacheco.

Los ejemplos revisados en este apartado nos han permitido observar la pintura de Villalpando a la luz de un concepto amplio de intención. Si bien nos hemos servido de la temática de los lienzos para realizar hipótesis sobre los patronos de las obras es importante recalcar la importancia de la investigación particular a cada obra o serie de este artista novohispano. Dicho de otra manera, a pesar de que es posible establecer hipótesis reconociendo santos fundadores de órdenes religiosas específicas, estas deben ser verificadas con estudios y análisis adicionales. Por otro lado, y como pudimos observar en el ejemplo de *La transfiguración*, existen temas procedentes del Antiguo y Nuevo Testamento cuya relación directa con el clero regular o secular es incierta. En estos casos, se requiere una investigación adicional que nos ayude a vislumbrar a los patronos de la obra y, por lo tanto, la función de la imagen en un tiempo y lugar específicos. El *Apostolado del Carmen* se encuentra en esta situación, donde su temática no refiere a un patrono específico y una investigación adicional es necesaria.

2.1.3 Los lienzos de los apóstoles de Cristóbal de Villalpando

La representación de los doce apóstoles cuenta con una larga tradición pictórica. El proyecto sobre fuentes grabadas del arte virreinal ha documentado aproximadamente 24 series y 188 obras diferentes dedicadas a los apóstoles, indicando el grabado europeo correspondiente.¹²⁷ En el caso específico de la Nueva España, las series y ciclos dedicados a este tema se realizaron con más frecuencia a partir de la segunda mitad del siglo XVII.¹²⁸ Usualmente estas series estuvieron constituidas por trece o quince lienzos, ya que se solía incluir a San Matías —sustituto de Judas Iscariote—, a San Pablo, Jesús y la Virgen María.¹²⁹ A lo largo de este apartado nos enfocaremos en la descripción individual de cada una de las obras que conforman el *Apostolado del Carmen*, relacionándolas con varios aspectos considerados en este estudio.

Durante el último tercio del siglo XVII, Cristóbal de Villalpando pintó un apostolado para el convento carmelita de Santa Teresa de Jesús de la ciudad de Querétaro. Actualmente se encuentran 10 lienzos provenientes de esta serie en el Museo Regional de la misma ciudad. Cada una de estas obras muestra a un apóstol de



Figura 8. Cristóbal de Villalpando, *San Bartolomé*, 1675-1680, óleo sobre tela, 113 x 93 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

¹²⁷ *Series of Apostles* (sitio web), Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-apostles#c671a-671b> (consulta: 13 de abril de 2020)

¹²⁸ Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 141.

¹²⁹ *Ibidem*.



Figura 9. Cristóbal de Villalpando, *San Felipe*, 1675-1680, óleo sobre tela, 113 x 93 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

Cristo sobre un fondo oscuro; algunos miran hacia el espectador, mientras otros se representan en profunda reflexión. En general, la paleta de colores de este apostolado se percibe oscura, característica poco común dentro de la obra de Villalpando; sin embargo, siete lienzos muestran la firma del pintor.

Las medidas de los lienzos rondan los 113 centímetros de altura y 93 de ancho. Sin embargo, cerca de los bordes de las pinturas pueden apreciarse marcas y líneas en el óleo. Estas marcas forman un marco interior en las obras, lo que indica que estas telas fueron cambiadas a un bastidor de mayores dimensiones.

Este tipo de observaciones nos permiten percibir cómo las obras han cambiado a través del tiempo, enriqueciendo así nuestro conocimiento de los lienzos. No olvidemos que las obras de arte que estudiamos son una fuente de información, tanto física como intelectualmente. Poco se sabe del taller de Cristóbal de Villalpando en la Ciudad de México, no obstante, gracias a observaciones como el cambio de bastidor podemos argumentar que la serie apostólica no fue pintada en Querétaro. Es posible que los apóstoles hayan sido pintados en el taller metropolitano sobre un bastidor provisional, enviados enrollados a Querétaro y colocados en bastidores de madera en su destino.¹³⁰

Actualmente, el conocimiento que se tiene sobre los talleres pictóricos en la Nueva España corresponde a reconstrucciones hechas a partir de las ordenanzas del

¹³⁰ Elizabeth Vite Hernández, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII*, México, UNAM, 2016 (Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia) p. 67.

gremio y de tratados que describen los modelos europeos de taller. A grandes rasgos, estos espacios debieron conformarse por amplias habitaciones con abundantes ventanas que permitieran la entrada de luz, así como un espacio dedicado al estudio y la tienda donde el maestro atendería a los clientes.¹³¹

En cuanto a los materiales utilizados en el trabajo pictórico, sabemos que una considerable variedad de ellos fueron enviados desde España. El Archivo General de Indias resguarda varios legajos en los que se desglosa la información sobre la comercialización de *material de pintores*.¹³² Además de pinceles, aceites, esmaltes, pigmentos y otros elementos, un aspecto esencial en los talleres debió ser

la biblioteca. Ya fuera conformada por algunos tomos o una habitación completa del inmueble, los tratados artísticos, los libros sagrados, obras literarias e históricas y, desde luego, colecciones de estampas fueron un aspecto de vital importancia en esos espacios. Estos volúmenes no sólo enriquecieron la “noticia” y el “caudal” de los miembros del taller, sino también dotaron a los artistas de modelos derivados de artistas y grabadores europeos. Nuevos estudios se han dedicado a la historia del libro en la Nueva España y a las bibliotecas de artistas novohispanos. A partir de cuidadosos análisis documentales, ha sido posible conocer cuáles fueron aquellas obras esenciales



Figura 10. Cristóbal de Villalpando, *San Juan Evangelista*, 1675-1680, óleo sobre tela, 113 x 93 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

¹³¹ *Ibidem*, p. 51.

¹³² *Vide* José María Sánchez y María Dolores Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXI, No. 95, México, 2009, p. 45 - 67.



Figura 11. Cristóbal de Villalpando, *San Judas Tadeo*, 1675-1680, óleo sobre tela, 113 x 92 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

para pintores y arquitectos y comenzar a problematizar el impacto de dichos escritos en su obra.¹³³

El Apostolado del Carmen es un ejemplo más de la presencia de colecciones de estampas en el taller del pintor, quien retoma la serie realizada por Peter Paul Rubens para el duque de Lerma. La descripción de cada uno de estos apóstoles nos ayudará a plantear posteriores contrastes con la pintura de Peter Paul Rubens. Trabajaremos con estos santos en orden alfabético, tal y como lo hicimos en el capítulo anterior.

San Andrés se presenta de perfil ante el espectador (*figura 18*). En profunda concentración, el apóstol hojea un libro cuyas páginas son separadas por los dedos de su mano derecha; con la mano izquierda, sostiene el libro. Su cabello y barba fueron pintados en distintos tonos de gris, su manto muestra tonos marrones oscuros. En este lienzo, el manejo de la luz ha llevado al artista a crear sombras suaves que se difuminan hacia los otros colores. Resulta peculiar la identificación de esta figura como San Andrés ya que, iconográficamente, el santo es reconocido por una cruz *decussata* o en forma de X.¹³⁴

San Bartolomé se encuentra en una posición de tres cuartos y mira hacia arriba (*figura 8*). Su edad es acentuada por las marcadas arrugas en su rostro, cuello y

¹³³ Vide Cristina Ratto, "Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera" en *Revista Complutense de Historia de América*, Vol. 45, agosto de 2019, pp. 89-112 y Cristina Ratto, "Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano" en Adriana Álvarez Sánchez (Coord.), *Conocimiento y cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, México, Universidad Autónoma de México, 2016.

¹³⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 3, p. 86.

manos. Su manto, pintado en colores oscuros, se difumina en el fondo negro. La luz que ilumina a Bartolomé proviene del lado izquierdo del lienzo, por lo que la mitad de su rostro queda oculto. La luz acentúa los rasgos físicos de este hombre, evidenciando un fino trabajo del pincel en las carnaciones. Con la mano derecha, el apóstol sostiene un cuchillo curvo, el cual refiere a su martirio.¹³⁵

San Felipe lleva una cruz de madera sobre su hombro izquierdo (*figura 9*). Su mano derecha se dirige hacia el pecho y encamina la vista hacia el rostro del santo, quien mira hacia arriba. El cabello y la barba gris que luce este apóstol hacen referencia a su avanzada edad; sin embargo, podemos observar

una piel tersa y rasgos angulosos. El manto que cubre a San Felipe recibe la mayoría de la luz presente en la obra; este aspecto resalta los tonos verdes que el pintor utilizó en esta prenda. San Felipe fue crucificado cabeza abajo, por lo que su atributo más usual suele ser una cruz de un sólo travesaño, elemento que podemos observar en esta obra.¹³⁶

San Juan Evangelista sostiene una copa dorada con su mano izquierda (*figura 10*). Con la derecha, el más joven de los apóstoles bendice el objeto. El peso y rigidez de las telas generan un contraste con los delicados rasgos y manos de Juan. En el cabello castaño y rizado del apóstol, podemos apreciar las delicadas pinceladas del



Figura 12. Cristóbal de Villalpando, *San Mateo*, 1675-1680, óleo sobre tela, 110 x 89 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

¹³⁵ San Bartolomé fue desollado vivo, por lo que su atributo puede ser el cuchillo (elemento elegido por Villalpando) o su propia piel colocada en uno de sus brazos. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 3, p. 180.

¹³⁶ Louis Réau, *Op Cit*, p. 510.



Figura 13. Cristóbal de Villalpando, *San Matías*, 1675-1680, óleo sobre tela, 118 x 81 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

artista. En general, este lienzo muestra una paleta más cálida y luminosa en comparación al resto de la serie. La atenta observación de este lienzo muestra aspectos como el dibujo de las manos del santo, el tipo de pinceladas que se utilizó en su cabello y cómo se construyó la luz dentro de la obra cambiando los tonos de color. Estos aspectos nos ayudan a observar con más cuidado los aspectos técnicos de la obra, en particular el dibujo, las pinceladas y el uso del color del artista.

Cubierto con un manto, San Judas Tadeo sostiene con la mano derecha una escuadra (*figura 11*). La mitad de su rostro queda entre sombras, sin embargo, sus manos destacan por el impacto de la luz. Uno de los aspectos más notables de esta pintura

es la mirada del apóstol, dirigida de manera directa hacia el espectador. La paleta de colores de este lienzo es definida por los tonos marrones de la vestimenta de Judas Tadeo.

El lienzo correspondiente a San Mateo muestra a un hombre joven sosteniendo una alabarda (*figura 12*). La mirada de Mateo se dirige desinteresadamente hacia la izquierda. Sus rasgos jóvenes son iluminados desde la esquina superior derecha de la composición, resaltando el color púrpura de su vestimenta. Destaca el escorzo de la mano y brazo derecho del santo, donde la luz se ha colocado prolijamente en función de movimientos anatómicos y dobleces de telas.

San Matías, inmerso en una obscuridad mayor a la de sus compañeros, muestra una mirada piadosa dirigida hacia arriba (*figura 13*). Las definidas líneas de su vestimenta contrastan con las suaves pinceladas que conforman su rostro y manos. A excepción de la nariz, el resto de los rasgos de Matías parecen difuminarse y

eventualmente perderse en la oscuridad que lo rodea. Sus manos muestran el atento dibujo de Villalpando que, gracias a las pinceladas de color, cobran vida. Con la mano izquierda, San Matías sostiene un hacha, símbolo de su martirio.

San Pablo es una de las pinturas más luminosas de esta serie (*figura 14*). La figura de este hombre mira directamente al espectador. De acuerdo con la tradición de representar al santo como un hombre maduro, Villalpando decidió dotar a este santo de barba y cabello castaño. La mano derecha de Pablo descansa sobre una espada cuya punta se apoya en el suelo, mientras que la mano izquierda sostiene un pesado



Figura 14. Cristóbal de Villalpando, *San Pablo*, 1675-1680, óleo sobre tela, 113 x 93 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

libro. Vale la pena resaltar el trabajo realizado por el pintor en las manos del santo, las cuales, muestran la tensión de los dedos y la fuerza del gesto al sujetar el libro y la espada. El manto claro que cubre a San Pablo cae desde los hombros hacia el resto del cuerpo, se observa pesado y es, sin duda, una de las telas que muestran de mejor manera el manejo del dibujo y el color del artista dentro de la serie pictórica del Carmen. Pablo sostiene una espada, la cual evoca su martirio, y un libro en referencia a sus epístolas que forman parte del Nuevo Testamento.¹³⁷

San Pedro emerge desde las sombras y mira directamente a una fuente superior de luz (*figura 15*). Vestido con la casulla papal, Pedro se muestra con barba y cabello cano. La luz impacta directamente en el hombro izquierdo del santo y desde ahí se desenvuelve e ilumina el resto de los rasgos. En cada una de sus manos, el personaje

¹³⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 4, p. 376.



Figura 15. Cristóbal de Villalpando, *San Pedro*, 1675-1680, óleo sobre tela, 113 x 93 cm, Museo Regional de Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

sostiene una llave. Según la tradición iconográfica, cuando se observan dos llaves una suele ser de plata y una de oro, aspecto presente en este lienzo.¹³⁸

Santiago el Mayor mira al espectador (*figura 16*). Cubierto con un manto carmesí, se muestra como un hombre de mediana edad, con barba y cabello en un tono castaño oscuro. Detrás de su cabeza, se puede observar un sombrero de ala ancha. Con la mano izquierda, sostiene un cayado. Gracias a los intensos colores presentes en el lienzo, la imagen contrasta con el resto de la serie. El apóstol ha sido representado como peregrino, aspecto que subraya su misión evangélica.

En general, la paleta de colores que se observa actualmente en el *Apostolado del Carmen* muestra tonalidades oscuras, aspecto que contrasta con el tratamiento de la luz realizado por Villalpando en la mayor parte de sus obras. El aspecto que hoy presentan las figuras de Juan y Pablo – específicamente sus mantos– sirven como contraste no sólo con el trabajo de color realizado en la serie pictórica, sino también como un indicador del heterogéneo estado de conservación del apostolado.¹³⁹ Las observaciones y descripciones realizadas sobre los lienzos que conforman esta serie pictórica fueron realizadas siglos después de la creación de las obras. Dado el estado de conservación de los lienzos, resulta importante realizar estas aclaraciones, ya que el envejecimiento de los materiales y la

¹³⁸ Louis Réau, *op. cit.*, T. 2, V. 5, p. 43.

¹³⁹ Agradezco al Maestro Ramón Avendaño, director del Museo Regional de Querétaro, haber compartido conmigo sus impresiones e hipótesis acerca de este apostolado.

suciedad acumulada sobre las capas de barniz impactan directamente en la percepción actual de los colores utilizados por el artista.

El *Apostolado del Carmen* nos muestra la interpretación que hizo Cristóbal de Villalpando sobre las estampas que, a su vez, reprodujeron el *Apostolado del duque de Lerma*. Tal y como hemos observado en apartados anteriores, Villalpando y el resto de los pintores novohispanos no fueron simples copistas de modelos europeos. En este sentido, retomaremos los conceptos utilizados por Francisco Pacheco para examinar los recursos formales y compositivos manejados por Villalpando en la serie apostólica.

El uso de grabados no eximió al pintor de ejercer una propia invención. En tal dirección, es posible pensar que el pintor utilizó sus recursos no sólo inventivos, sino de dibujo y uso del color para satisfacer las demandas de sus patronos y así, a través de sus obras, comunicar el mensaje que buscaba transmitir. Es decir, a partir de las estampas que reprodujeron la obra de Peter Paul Rubens, Cristóbal de Villalpando creó nuevas imágenes –a través del uso de la luz y el color– que cumplirían los requerimientos no sólo de la orden carmelita, sino de aquella persona que pagó al pintor.

El brillante colorido que luce el lienzo correspondiente a Santiago el Mayor contrasta con el resto de sus compañeros. Es importante tener en cuenta, que este lienzo ingresó a la colección el 14 de diciembre de 2018 proveniente de una colección



Figura 16. Cristóbal de Villalpando, *Santiago el Mayor*, 1680-1690, óleo sobre tela, 113 x 92 cm, Museo Regional de Querétaro, Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

particular.¹⁴⁰ En ocho de los nueve lienzos restantes de esta serie puede apreciarse la textura del lienzo sobre el que el artista ha pintado. En el caso de Santiago, esta característica no es visible. Tales observaciones nos indican que es posible que el lienzo haya recibido capas de pintura adicional, probablemente realizadas con posterioridad a su creación.

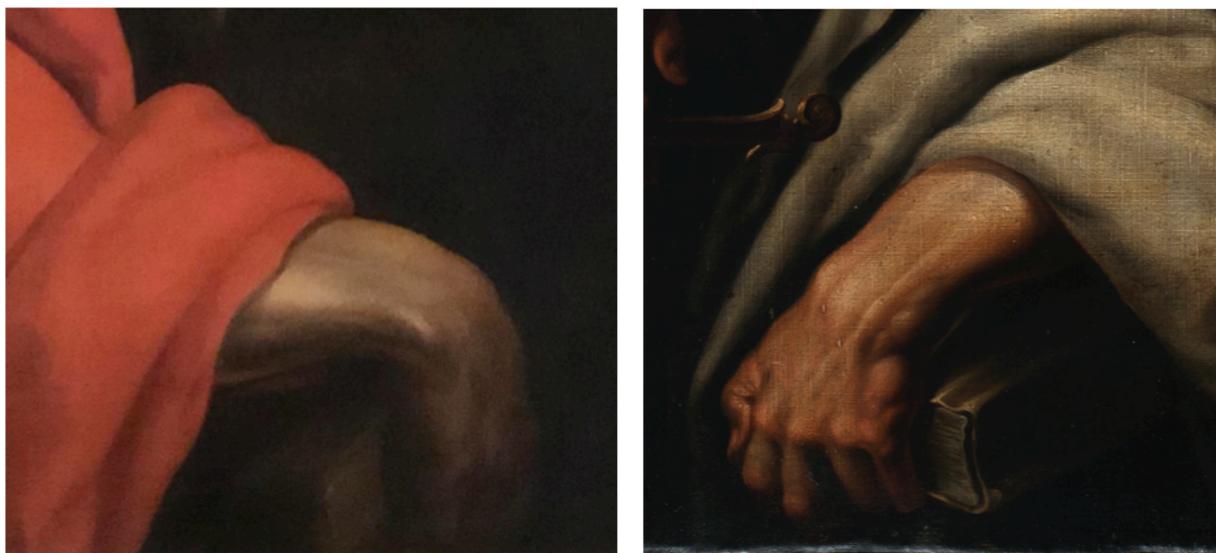


Figura 17. Comparación entre las manos de Santiago el Mayor (izquierda) y San Pablo (derecha), ambos detalles pertenecientes al *Apostolado del Carmen*, obra de Cristóbal de Villalpando.

Este aspecto se acentúa al comparar rasgos como la zona de los ojos, la nariz y, especialmente, las manos. En la *figura 17* podemos observar el trabajo realizado por Villalpando en el lienzo dedicado a San Pablo en torno a una de sus manos; el santo de los gentiles sostiene un pesado libro que representa sus epístolas: la tensión de sus dedos y muñeca indican al espectador la carga que el tomo representa. Santiago, a su vez, también sostiene un libro. No obstante, la mano que lo sostiene muestra desinteresadas pinceladas que han cubierto la anatomía trazada por el artista novohispano. Esta situación, además de generar cuestionamientos en torno al pasado de esta obra, debe resultar una invitación a un análisis físico y posible restauración.

¹⁴⁰ Rocío G. Benítez, "Hallazgo en La Lagunilla luce ahora en el Museo Regional", *El Universal*, Querétaro, 19 de diciembre de 2017. <http://www.eluniversalqueretaro.mx/cultura/19-12-2017/hallazgo-en-la-lagunilla-luce-ahora-en-el-museo-regional> (Consulta 15 de febrero de 2020)

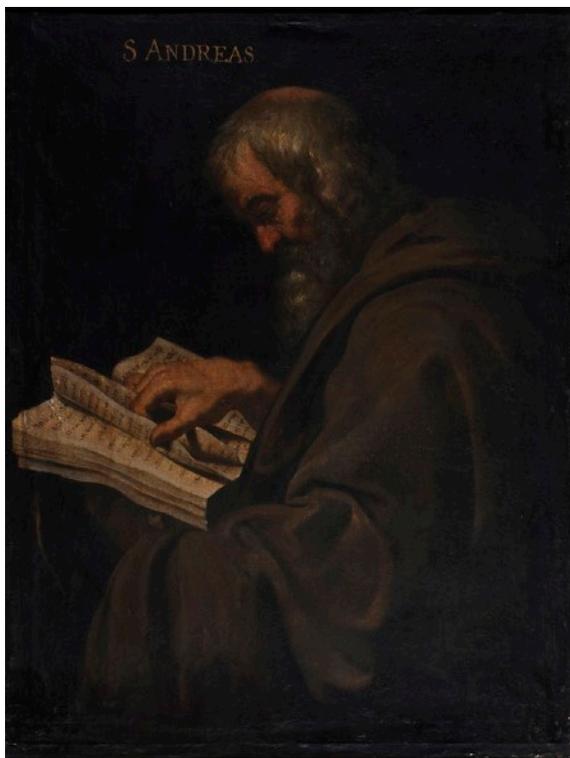


Figura 18. Cristóbal de Villalpando, *San Andrés*, 1680-1690, óleo sobre tela, 113x92 cm, Museo Regional de Querétaro, Querétaro. Recurso propiedad de Museo Regional de Querétaro, INAH. Fotografías de Hozcani Arellano.

Por otro lado, quisiéramos resaltar el caso de otro apóstol en el que se observan diferencias apreciables a simple vista. San Andrés no sólo presenta dimensiones distintas al resto de sus compañeros —109 × 82 cm, casi 10 centímetros de diferencia— sino también un estilo distinto en cuanto al dibujo y la técnica pictórica (figura 18). Es en el rostro donde las diferencias se hacen más evidentes. El rostro de Andrés muestra fuertes sombras que cubren la totalidad de sus cuencas oculares, aspecto que destaca la falta del uso de luz en el trabajo del resto de las arrugas presentes en su cara. La piel tersa y los pronunciados y afilados rasgos del resto del colegio apostólico hacen desentonar a San Andrés, quien muestra una piel de colores más cálidos, con rasgos más suaves y una textura distinta.¹⁴¹

Una característica llamativa en la serie del Carmen es la inclusión del nombre de cada uno de los apóstoles en letras doradas. Rogelio Ruiz Gomar indica que éstos debieron ser agregados posteriormente, y al hacerlo, se incurrieron en confusiones de reconocimiento en algunos de los apóstoles.¹⁴² Vale la pena considerar que, en el caso del lienzo identificado como San Andrés, se observan notables diferencias en comparación al resto de la serie. El nombre de San Andrés —*S. Andreas*— muestra diferentes tamaños en las distintas letras, así mismo, esta tipografía es más delgada que las de el resto de los apóstoles (Figura 18).

¹⁴¹ Resulta de vital importancia realizar análisis técnicos a todos los lienzos, esto con el objetivo de aclarar dudas en cuanto a dimensión, repintes y diversos tratamientos pictóricos.

¹⁴² Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 144.

En esta serie pictórica, la presencia de San Matías genera confusiones en cuanto a los santos que conforman el colegio apostólico. Matías se unió a los apóstoles después de la muerte de Cristo, por lo que su representación no ha sido muy usual.¹⁴³ Su inclusión en este apostolado forma un conjunto de trece en lugar de doce. No obstante, los modelos rubenianos de la serie constan de doce hombres de diferentes edades y características físicas en los que se reconocen a los apóstoles.

Actualmente, el *Apostolado del Carmen* reúne diez lienzos. Por proceso de eliminación y dada la inclusión de Matías, esta serie pictórica carece de los nombres de Santo Tomás, San Simón y Santiago el Menor. Es decir, gracias a la comparación con el *Apostolado de duque de Lerma* sabemos cuales son las imágenes faltantes en el *Apostolado del Carmen*. Sin embargo, en algunos casos la identificación de cada imagen con un apóstol no es completamente segura. A lo largo del próximo capítulo, abordaremos de manera más detallada las similitudes y diferencias entre cada uno de los apostolados. La detallada observación de las obras pertenecientes al *Apostolado del Carmen* reforzará el diálogo con las tablas pintadas por Peter Paul Rubens en Amberes. De esta manera, no sólo observaremos las diferencias y similitudes en cuanto a maneras de pintar en diferentes puntos de un mismo imperio, sino que contrastaremos las diferencias más notables en cuanto al patronazgo y la función de las imágenes religiosas en dos puntos del imperio.

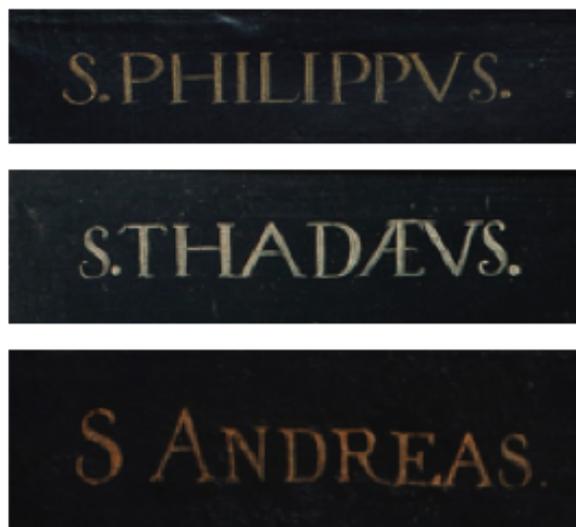


Figura 19. Comparación entre la tipografía visible en las inscripciones de los lienzos correspondientes a *San Felipe*, *San Judas Tadeo* y *San Andrés*.

¹⁴³ Antoine-Henri de Bérault-Bercastel, *Historia general de la Iglesia, desde la predicación de los apóstoles, hasta el pontificado de Gregorio XVI*, Barcelona, Imprenta de Pons, 1852-1856.

2.2. El Apostolado del Carmen

2.2.1. La orden de los carmelitas descalzos

El 24 de agosto de 1562 Santa Teresa de Jesús fundó el convento femenino de San José de Ávila.¹⁴⁴ Fue así como se fundó también la nueva rama de la antigua Orden del Carmen o *de la antigua observancia*: los carmelitas descalzos. Poco tiempo después, en 1568, San Juan de la Cruz abrió el convento masculino del reformado Carmen descalzo.¹⁴⁵ A partir de entonces, la orden se expandió hacia los diferentes reinos y territorios que conformaban el imperio español del siglo XVI.

Los religiosos de la Orden del Carmen Descalzo llegaron al puerto de Veracruz, puerta de entrada del reino de la Nueva España, en septiembre de 1585.¹⁴⁶ Una vez instalado su primer convento en la capital del reino, los carmelitas descalzos se enfocaron en fundar cinco nuevas casas en distintas ciudades y villas, lo que les permitiría conformar una provincia autónoma en ultramar.¹⁴⁷ Es importante tener en cuenta que el primer objetivo de los carmelitas en territorios americanos, fue establecer misiones en los puntos más lejanos del reino, tales como California.¹⁴⁸ Durante la siguiente década, los carmelitas establecieron conventos en Puebla (1586), Atlixco

¹⁴⁴ Fray Agustín de la Madre de Dios, O. C. D., *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de Eduardo Báez Macías, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, libro 1, capítulo 2, p. 11.

¹⁴⁵ Marcela Rocío García Hernández, “Los carmelitas descalzos en la Nueva España. De la fundación de sus conventos a la desamortización de sus bienes” en Cervantes Bello, Francisco Javier, Alicia Tecuanhuey Sandoval, María del Pilar Martínez López-Cano (coordinadores), *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XIX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2008, p. 312.

¹⁴⁶ Fray Agustín de la Madre de Dios, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁷ Antes de establecer una provincia, los primero cuatro conventos de la orden dependían de una provincia en la península ibérica. *Fundaciones de los Padres Carmelitas Descalzos en la Nueva España*, paleografía y estudio de Teresa Eleazar Serrano Espinosa, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

¹⁴⁸ Jessica Ramírez Méndez, *Los carmelitas descalzos en la Nueva España: del activismo misional al apostolado urbano 1585-1614*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015, p. 14.



Figura 20. Anónimo, *Apología de la orden del Carmen*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 288x376 cm, Museo de El Carmen, Ciudad de México. Recurso disponible en http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3362

(1589), Valladolid (1593) y Guadalajara (1595).¹⁴⁹ Fue así como los religiosos pudieron fundar la provincia de San Alberto, la cual se encargaría exclusivamente de los asuntos de los carmelitas descalzos en América y les permitiría trabajar con mayor rapidez. Sin embargo, los religiosos pronto comenzaron a percatarse de problemáticas espirituales que debían ser atendidas.

Las primeras órdenes religiosas en llegar al recién conquistado reino de la Nueva España fueron los Franciscanos, los Dominicos y los Agustinos. A partir de una distribución geográfica, estas órdenes se encargaron de la evangelización de los naturales de estas tierras. Años después, la Compañía de Jesús llegó a la Nueva España con el objetivo de abrir colegios para la educación indígena, criolla y española. La Orden del Carmelo Descalzo, formada principalmente por peninsulares, fundó la mayoría de sus conventos con el apoyo de las autoridades civiles y seculares, lo que los acercó a las altas esferas de la sociedad novohispana.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Marcela Rocío García Hernández, *op. cit.*, pp. 310.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 313.

Los religiosos carmelitas gozaron de la cercanía de los estratos más altos de la sociedad. En particular, se vincularon con virreyes y arzobispos, con quienes consolidaron redes de interés económico y político. Estas relaciones impactaron positivamente en el desarrollo y expansión de la orden durante los siglos XVI y XVII. De esta manera, los carmelitas descalzos encontraron un nuevo objetivo para su estancia en la Nueva España. Mientras el resto de las órdenes se dedicaron a la evangelización y educación de indígenas, los carmelitas se enfocaron en mantener vivos los principios establecidos por Santa Teresa de Jesús, actitud que les permitió consolidar una posición de prestigio en la sociedad novohispana.¹⁵¹

Ejemplo de las relaciones establecidas por la orden fueron las fundaciones de los primeros conventos, cuyos detalles fueron recogidos en crónicas carmelitas tales como la escrita por Fray Agustín de la Madre de Dios.¹⁵² La fundación del convento de Valladolid retrata la cercanía y los vínculos de los religiosos con el poder político:

“En esta ciudad (de Valladolid) (...) vivían dos ciudadanos tan nobles como ricos y tan píos como todo. Llamábase el uno Tomás González de Figueroa, alférez real de la ciudad y muy devoto de los religiosos, y el otro Pablo de Cisneros, depositario general (...) Eran los dos muy amigos y en las obras muy cristianos y queriendo como tales ser instrumentos de las del Señor se concertaron un día de procurar traer a su ciudad a los padres carmelitas para que fomentasen con su ejemplo la cristiandad y virtud que en ella estaba plantada.” Continúa líneas después: “(...) y todos de común acuerdo escribieron al virrey. Como don Luis de Velasco que ya tenía esta plaza, era tan de corazón afecto a los carmelitas (...) recibió con tales cartas notable gusto (...) y no sólo dio licencia para la fundación nueva, sino que exhortó a los padres a que emprendiesen muchas.”¹⁵³

El interés expresado por el alférez y el depositario general por llevar a su ciudad a los hermanos carmelitas indica no sólo un interés religioso particular. El pasaje

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 312.

¹⁵² Fray Agustín de la Madre de Dios, O. C. D., *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de Eduardo Báez Macías, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 453.

¹⁵³ Fray Agustín de la Madre de Dios, *op. cit.*, p. 168.

relatado por fray Agustín, en el que hábilmente se subraya la presencia del virrey de Velasco, es un indicador de la cercanía de la orden con los diferentes tipos de poder que existían en el reino de la Nueva España. Las estrategias de unos y otros, más allá de tener un objetivo religioso perseguían una función de reconocimiento social. Es decir, y como veremos más adelante, la fundación de un convento no sólo ayudaba a los carmelitas a extender los límites de la Provincia de San Alberto, sino se mostraba como un beneficio adicional para aquellos hombres poderosos que pagaron por la construcción de una casa para la Orden del Carmelo descalzo.

2.2.2. Fundación del convento de Santa Teresa de Jesús

Una vez establecidos los primeros cinco conventos que constituyeron la Provincia de San Alberto de Nueva España, los carmelitas continuaron con su expansión a lo largo del reino. No obstante, la distancia entre la Ciudad de México y los conventos establecidos en otras villas y ciudades era demasiado grande para hacer el viaje en un sólo día. Tal era el caso del convento de Nuestra Señora de las Nieves de Celaya, fundado en 1597. Los religiosos que se dirigían hacia Celaya debían pernoctar en la ciudad de Querétaro, recibidos en casas de bondadosos particulares. Ante la creciente circulación de religiosos, la necesidad de una casa carmelita en esta ciudad se tornó de vital importancia.¹⁵⁴ Durante el primer tercio del siglo XVII, Querétaro contaba con cerca de 400 vecinos españoles de diferentes condiciones sociales. La mayoría de ellos poseían grandes fortunas invertidas en giros comerciales establecidos en la ciudad.¹⁵⁵ En cuanto a la presencia de ordenes religiosas, los franciscanos eran casi los únicos en recibir las ricas ganancias de limosnas y donaciones de la población de la ciudad. La orden franciscana se mostró decididamente en contra de la fundación carmelita en su ciudad.¹⁵⁶

El 24 de abril de 1614, el papa Pablo V firmó la beatificación de Santa Teresa de Jesús.¹⁵⁷ La noticia llegó paulatinamente a todos los conventos de frailes y monjas del imperio español, quienes celebraron a su fundadora. Para festejar la ocasión, los frailes carmelitas del convento de Celaya invitaron a los franciscanos queretanos a las celebraciones en honor a Santa Teresa. La noche del 26 de octubre del mismo año, mientras los hermanos franciscanos se encontraban fuera de la ciudad, un grupo de

¹⁵⁴ Manuel Ramos Medina, *El Carmelo novohispano*, México, Centro de Estudios de Historia de México Carso, 2008, p. 135.

¹⁵⁵ José Rodolfo Anaya Larios, “Querétaro en el Virreinato” en Gabriel Rincón Frías, José Rodolfo Anaya Larios, María Isabel Gómez Labardini, *Breve historia de Querétaro*, Documentos de Querétaro 1, Gobierno del estado de Querétaro, 1986, pp. 43.

¹⁵⁶ Manuel Ramos Medina, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁷ Curia General del Carmelo Teresiano, *Santa Teresa de Jesús* (sitio web), Roma, Orden de los Carmelitas Descalzos, <https://www.carmelitaniscalzi.com/es/quienes-somos/fundadores/santa-teresa-de-jesus/> (consulta: 11 de mayo de 2020)



Figura 21. Vista actual del convento de Santa Teresa de Jesús en la ciudad de Querétaro. Fotografía de Andrea Behar Bustos.

carmelitas descalzos disfrazados de seglares, llegó a Querétaro.¹⁵⁸ Después de una entrevista con el alcalde mayor de la ciudad, quien les dio la posesión legal de una casa previamente donada por una bienhechora, los carmelitas se dirigieron a su nuevo hogar. Después de decir misa y firmar los documentos correspondientes, el convento de Santa Teresa de Jesús de Querétaro quedó fundado. A su regreso, los franciscanos buscaron echar atrás la instauración de la casa carmelita, pero el proceso legal era inamovible.¹⁵⁹

La fundación del convento de Santa Teresa de Jesús se dio, principalmente, gracias a la donación de una casa habitación por parte de doña Isabel González de Medina. Aquella madrugada de octubre, acompañados del alguacil mayor y otros testigos, doña Isabel firmó ante notario público un documento de donación para la fundación del convento, lo que la ligó a ella y su descendencia permanentemente con la orden.¹⁶⁰ Don Francisco de Medina, esposo de doña Isabel González, estableció una capellanía con los carmelitas del recién fundado convento; con el objetivo de asegurar la supervivencia de los religiosos. El señor de Medina dio una cantidad a los religiosos, ellos, por su parte, eran responsables de invertirla y usar el interés para comprar el aceite que mantendría una

¹⁵⁸ Manuel Ramos Medina, *op. cit.*, pp. 137.

¹⁵⁹ Fray Agustín de la Madre de Dios, O. C. D., *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de Eduardo Báez Macías, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, libro 1, capítulo 2, pp. 11.

¹⁶⁰ Gabriel Rincón Frías (coord.), *Don Juan Caballero y Ocio. La generosidad y el poder. Los anhelos barrocos del benefactor de Querétaro*, Querétaro, Librarius Historia y Municipio de Querétaro, 2013, pp. 63. Archivo Histórico de Querétaro, *Protocolo de Clemente Pérez de Anda 1622-23*, fojas 128r-129r.

lámpara prendida en todo momento.¹⁶¹ A la muerte de Isabel González y Francisco de Medina las capellanías que habían establecido fueron heredadas a sus descendientes.

En 1618 el arquitecto carmelita fray Andrés de San Miguel construyó un convento en forma para los religiosos de Querétaro; el edificio se construyó al mismo tiempo que la casa de la orden en San Ángel.¹⁶² El trabajo simultáneo que realizó fray Andrés resultó en un convento modesto y construido a toda prisa para los religiosos queretanos. El testimonio del hermano arquitecto revela que la iglesia, la parte del edificio más importante desde el punto de vista representativo, se construyó en cuatro meses. A la larga, el convento sufrió fuertes deterioros, dejando a los carmelitas en necesidad de una reconstrucción prácticamente total.¹⁶³ El cinco de diciembre de 1686, el notable benefactor queretano Juan Caballero y Ocio firmó un contrato con los hermanos carmelitas para la reconstrucción total del convento de Santa Teresa de Jesús. En este documento, Caballero y Ocio acordó con los religiosos dotarles de una iglesia, un convento y el adorno correspondiente a estos espacios. Un año después, los frailes carmelitas obtuvieron dispensa para trasladar el Santísimo a su iglesia nueva.¹⁶⁴

¹⁶¹ Archivo Histórico de Querétaro, *Protocolo de Clemente Pérez de Anda 1622-23*, fojas 128r-129r.

¹⁶² Fray Andrés de San Miguel, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introducción, notas y versión paleográfica de Eduardo Baez Macías, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 112.

¹⁶³ *Íbid.*, p. 62.

¹⁶⁴ *Íbid.*, p. 65.

2.2.3. Juan Caballero y Ocio

Juan Caballero y Ocio, reconocido benefactor de la ciudad de Querétaro, nació en 1643. Perteneciente a una acomodada familia dedicada a la ganadería, se desempeñó como primer alguacil de la ciudad de Santiago de Querétaro y ostentó los títulos de bachiller, presbítero y comisario del Santo Oficio de la Inquisición.¹⁶⁵ La vida y obra de don Juan Caballero y Ocio es un tema amplio que aun posee varios aspectos a investigar. En función del análisis de Cristóbal de Villalpando y el *Apostolado del Carmen*, existen datos y hechos que es necesario tener en cuenta.

Tras la muerte de su padre, acaecida en 1675, Juan Caballero y Ocio abandonó no sólo el cargo de alguacil mayor de Querétaro, sino también los cargos públicos heredados y decidió entregar su vida a Dios. Tras una rápida preparación religiosa, fue ordenado sacerdote en la ciudad de Puebla el 27 de abril de 1677 por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. Hasta hoy, se desconoce porqué Caballero y Ocio se decidió por esta ciudad; no obstante, resalta la relación establecida con el obispo poblano.¹⁶⁶ A partir de entonces, don Juan Caballero se dedicó a diversas actividades piadosas, entre las cuales podemos considerar las numerosas donaciones realizadas en favor de distintas instituciones religiosas de Querétaro, la Ciudad de México y otros puntos de la Nueva España. Estas obras pías fueron realizadas gracias a la herencia recibida a la muerte de su padre, la cual, incluyó



Figura 22. Nicolás Rodríguez Juárez, *Retrato de Juan Caballero y Ocio*, Fototeca Nacional. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Recurso disponible en <http://52.183.37.55/artworks/3636>

¹⁶⁵ Eduardo Loarca Castillo, *Don Juan Caballero y Ocio. Gran benefactor de Querétaro*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985, p. 6.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 41.

hasta cinco haciendas con 180,000 cabezas de ganado y casas, con sus respectivas tiendas, en las principales calles de la ciudad de Querétaro.¹⁶⁷ En función de esta riqueza y con habilidad administrativa, Caballero y Ocio costeó una verdadera campaña de patronazgo en favor de iglesias y conventos que contribuyó decididamente al esplendor artístico de la ciudad de Querétaro a finales del siglo XVII.

Gracias a contratos y reconocimientos de aquellas instituciones religiosas beneficiadas en su ciudad, hoy en día sabemos que Juan Caballero y Ocio pagó en su totalidad por un edificio para albergar el colegio y la iglesia de San Ignacio de Loyola. Así mismo, fundó el anexo Colegio Seminario de San Francisco Javier. Costeó también gran parte de la construcción del templo de Santa Cruz de los Milagros y un convento totalmente nuevo para la orden de los Carmelitas Descalzos. Construyó el templo de la Congregación y un colegio anexo para la formación de clérigos. A la llegada de los frailes dominicos a Querétaro, Juan Caballero y Ocio costeó su convento e iglesia. Más adelante, pagó por el aumento de celdas de las beatas de Santa Rosa de Viterbo.¹⁶⁸

En la Ciudad de México, Caballero y Ocio pagó por la primera enfermería del convento grande de San Francisco. Quizás una de sus obras más notorias fue la construcción de la iglesia y colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, acción cuidadosamente celebrada por Carlos de Sigüenza y Góngora.¹⁶⁹ Además de las obras inmuebles en las que aportó grandes sumas de dinero, Caballero y Ocio mantuvo más de 60 capellanías de misas y se encargó de las dotes de huérfanas y huérfanos en diversos conventos e instituciones de ayuda.¹⁷⁰

Juan Caballero y Ocio murió en abril de 1707. En su testamento, no olvidó al gran número de personas e instituciones que ayudó a lo largo de su vida, por lo que dejó claras instrucciones sobre la administración de capellanías en diversas iglesias y

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶⁹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Glorias de Querétaro*, Querétaro, Gobierno Constitucional del Estado de Querétaro, 2008.

¹⁷⁰ Eduardo Loarca Castillo, *op. cit.*, p. 48

conventos. Así mismo, legó una importante cantidad de sus bienes a conventos femeninos y masculinos de diferentes ordenes religiosas.¹⁷¹

Es importante considerar desde distintos ángulos, las caritativas actitudes de don Juan como características en su perfil como mecenas de las artes y de comunidades religiosas durante el siglo XVII. Su legado familiar, posición social y poder económico sin duda jugaron un papel significativo en la formación de su altruismo. Su cercanía con miembros notables del clero e intelectuales de la sociedad novohispana influyó en su preferencia por determinados pintores y retablistas. A pesar de que existen registros documentales de las diversas actividades piadosas realizadas por Caballero, es necesario afinar futuras investigaciones dirigidas a su posición como miembro de un grupo poderoso, acaudalado y educado que emprendió una campaña de mecenazgo en la Nueva España a través de un grupo de artistas cuidadosamente elegidos.

¹⁷¹ *Íbidem*, p. 50.

2.2.4. Patronazgo religioso

El rápido crecimiento social y económico de la Nueva España generó un ambiente propicio para convertir a conquistadores y comerciantes en acaudalados hombres que pronto formaron la élite del reino. Sin embargo, poseer una gran fortuna no era suficiente para adquirir y conservar un alto estatus en la sociedad novohispana; se hizo necesario obtener títulos nobiliarios, buscar matrimonios aventajados y participar activamente con aquellas instituciones que daban prestigio social.¹⁷²

El vínculo con el clero regular fue una de las acciones que ofrecían mayor reconocimiento social para los implicados, expresando así una de las cualidades más admiradas de la época: la piedad religiosa.¹⁷³ Tal fue el interés en acercarse a las órdenes religiosas en busca de expresar su actitud cristiana, que existieron diversas instituciones legales que unían económica y espiritualmente a ricos particulares con comunidades de religiosas o religiosos. A través de contratos legales suscritos ante notarios, que respondieron al interés de las partes implicadas, podemos reconocer distintos tipos de acuerdos: *capellanías*, *donaciones*, *obligaciones* y, por supuesto, *patronazgos*.

Se conoce como patronazgo a aquella figura legal en la que uno o más benefactores se comprometen con los priores y religiosos de una orden regular a costear la construcción de su convento e iglesia. Como retribución, los religiosos acordaban una serie de acciones en favor de su nuevo patrón. Estos acuerdos fueron realizados por notarios reales, en presencia de los interesados y acompañados de testigos adicionales. A grandes rasgos, los documentos correspondientes a esta acción legal identificaron en su introducción al bienhechor y a la comunidad religiosa beneficiada. Así mismo, en estos documentos se realizaba un escrupuloso desglose de los compromisos adquiridos por ambas partes. Posteriormente, podían agregarse los detalles de sucesión del patronazgo y puntualizar otros aspectos. Para finalizar, estos

¹⁷² Antonio Rubial García, "Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la Ciudad de México durante el siglo XVII", *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 7, num. 4, 1998, p. 364.

¹⁷³ *Íbidem*.

documentos incluían las firmas de los interesados y los testigos. Si bien este tipo de contratos fue común durante la época virreinal, existen pocas investigaciones que traten este tema.¹⁷⁴

El contrato de patronazgo celebrado entre los carmelitas descalzos de la ciudad de Querétaro y Juan Caballero está fechado el 5 de diciembre de 1686. El documento permite recuperar algunas de las características particulares del compromiso asumido entre Juan Caballero y los carmelitas, así como observar aspectos generales de la figura legal del patronazgo en el siglo XVII. Para comenzar, el título del documento nos indica que el prior y los conventuales de la comunidad de Santa Teresa de Jesús dan parte a la autoridad civil de la ciudad que el vecino Juan Caballero y Ocio ofreció reedificar su iglesia y convento *a costa de su caudal*, por lo que desean hacer el compromiso oficial.¹⁷⁵ Como se mencionó, el cuerpo del documento inicia presentando a los interesados en el acuerdo patronal, enumerando a todos los priores y religiosos que vivían en el convento. En el caso particular del patronazgo entre Juan Caballero y los religiosos carmelitas, el documento recuerda las acciones realizadas por los bisabuelos y abuelos del benefactor, (quienes donaron una casa para el primitivo convento queretano y establecieron capellanías para apoyo económico de los frailes) acentuando así su afinidad con la orden.¹⁷⁶

A continuación se desglosa el acuerdo realizado entre ambas partes, en el cual se encuentran detalles que deben ser resaltados en función de los objetivos de esta investigación:

¹⁷⁴ Vide Cristina Ratto, “Monjas, mecenas y doctores. El rector Fernando de Villegas y el patronazgo del convento de San José de Gracia en la ciudad de México (siglo XVII)”, en Enrique González González, Adriana Álvarez y Mónica Hidalgo Pego (coord.), *Del aula a la ciudad. Estudios sobre la universidad y la sociedad en el México virreinal*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 241-288.

¹⁷⁵ Fundación de patronazgo al Capitán Juan Caballero y Ocio, por el prior y conventuales del convento de Santa Teresa de Jesús, de Carmelitas descalzos de la ciudad de Querétaro, Querétaro, cinco de diciembre de 1686, Archivo Histórico de Querétaro, *Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1689*, fojas 79r-82r.

¹⁷⁶ (...) *los aguelos del dicho Comisario, con amor, caridad, cristiano celo y devoción, le asistieron y fomentaron con dádivas y limosnas, continuándolas asimismo sus padres, y dicho Comisario don Juan Caballero (...)*. *Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1689, Op. Cit.*, f. 79.

(...) nos ofreció reedificar dicha iglesia y hacerla de nuevo, a costa de su caudal, lo cual puso en ejecución y está a los fines de ella, cerradas sus bóvedas y media naranja, asistiendo en dicha obra fuera del mucho gasto della personalmente, todos los días, y previniendo a un mismo tiempo, altar mayor y retablos nuevos de mucha costa, dando asimismo para cuando llegue el día de su dedicación, para el servicio de dicha iglesia y sacristía, lámpara y ornamentos, cálices y preseas de mucho valor (...)

Sobresale la mención de que, a costa del caudal del benefactor, se reedificará la iglesia y que esta obra está a punto de finalizarse. Es decir, para el 5 de diciembre de 1686, las obras de reconstrucción de la iglesia y convento de Santa Teresa de Jesús estuvieron prontas a terminarse. Esto quiere decir que el acuerdo y la construcción del convento debió comenzar meses antes de que los interesados se presentaran ante las autoridades civiles de la ciudad.¹⁷⁷ Así mismo, es importante tomar en cuenta la referencia a que el patrón no sólo costó un nuevo inmueble, sino que lo dotó de un altar, retablos nuevos y el menaje necesario para la celebración de la dedicación de la iglesia. Más adelante, además de insistir en el compromiso de Caballero y Ocio, se menciona que el benefactor se encargará del adorno tanto exterior como interior de la iglesia.¹⁷⁸ A pesar de mencionar altares, retablos y adorno en general no hay dentro del documento detalles adicionales sobre los artistas que se encargarán de estas obras.¹⁷⁹

Una vez establecidos los compromisos adquiridos por el benefactor, los religiosos agradecen sus acciones y lo nombran patrón perpetuo.¹⁸⁰ Por su parte, como retribución por la reconstrucción de su iglesia y convento, los carmelitas descalzos del convento de Santa Teresa de Jesús disponen los compromisos que ellos cumplirán

¹⁷⁷ Sería necesaria una investigación documental adicional para conocer los detalles preliminares del acuerdo en cuestión y el inicio de la reedificación del inmueble.

¹⁷⁸ (...) adornando a toda costa lo interior de ella como también lo exterior de afuera (...) Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1689, *Op. Cit.*, f. 79.

¹⁷⁹ En tal dirección, es importante considerar una investigación adicional en la que se ubique el documento correspondiente a esta relación comercial.

¹⁸⁰ (...) y hallándose este dicho convento y nuestra provincia con el debido agradecimiento a tan liberales acciones, dignas de toda remuneración, le ha elegido por su patrón perpetuo (...) Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1689, *Op. Cit.*, f. 79r.

como parte del contrato de patronazgo. Resalta, no obstante, la alusión a otros acuerdos patronales:

(...) y el derecho permite, sin que les falte cosa alguna aunque aquí no sea expresado, según y como se ha guardado y debido guardar y de que han gozado y gozan otros patronos y fundadores de conventos e iglesias para cuyo efecto y ejecución, para que en todo tiempo haiga claridad, expresamos ser y pertenecer a dicho patronazgo las capitulaciones siguientes (...)

Es decir, el documento que ahora analizamos se ajusta a otros contratos de patronazgo. La construcción de iglesias y conventos para las órdenes religiosas en la Nueva España durante la época virreinal precisó de la participación económica de las élites del reino, por lo cual, la figura legal del patronazgo estuvo regulada de manera indirecta por las Leyes de Indias, así respondió a un conjunto de disposiciones que se fue construyendo en la práctica.¹⁸¹

Este contrato de fundación de patronazgo cuenta con 12 capitulaciones o acciones con las que los religiosos retribuirán a su nuevo patrón. Las capitulaciones describen puntualmente los compromisos adquiridos por los religiosos carmelitas, las cuales comienzan por permitir la colocación del escudo de armas del patrón dentro de la iglesia, así como el ofrecimiento de un lugar a su elección para su entierro. Así mismo, se menciona la regularidad y el número de misas que se cantarán en sufragio del alma de don Juan Caballero. Finalmente, el patrón indica expresamente a quiénes se legarán las obligaciones y derechos emanados del contrato de patronazgo al momento de su fallecimiento.¹⁸² El último aspecto que queremos resaltar sobre el contenido de este documento se encuentra dentro de las conclusiones del contrato. En esta sección se menciona que los convenios establecidos fueron previamente discutidos en juntas sostenidas entre los religiosos de la Orden del Carmen y Juan

¹⁸¹ *Recopilación de las Leyes de Indias*, tomo I, Madrid, Antonio Balbás, 1756. Título sexto. Del patronazgo real de las Indias, fojas. 21-30v.

¹⁸² Item atención a la facultad que se me da, desde luego es mi voluntad que después de mis días, suceda en dicho patronazgo, el Capitán don Juan Caballero Navarro, hijo legítimo de el Licenciado don Nicolás Caballero y Ocio, mi hermano, Presbítero (...)
Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1689, *Op. Cit.*, f. 80r.

Caballero y Ocio.¹⁸³ Es decir, retomando el hecho de que este contrato de patronazgo se realizó cuando el inmueble en cuestión estaba por terminarse, no es de extrañar que los interesados hayan discutido previamente las determinaciones a las que se atenderían cada una de las partes.

Si bien el contrato analizado no contiene información clara sobre el *Apostolado del Carmen* es necesario tener en cuenta las alusiones a la responsabilidad de Caballero y Ocio de encargarse del adorno interior y exterior de la iglesia, de dotarla de un altar y retablos nuevos y dar lienzos de pared para el convento. La existencia de este documento es una prueba de la relación establecida entre los religiosos carmelitas y Juan Caballero y Ocio; representa la formalidad y legalidad del vínculo y, en función de esta investigación, es un indicio de la posible conexión entre la Orden del Carmen y Cristóbal de Villalpando.

¹⁸³ (...) otorgamos ambas partes que aprobamos, ratificamos y damos por buenas las condiciones y capitulaciones de suso expresadas, las cuales tenemos en las juntas y tratados que en esta razón hemos hecho, visto y reconocido ser convenientes, para el lustro y conservación deste dicho convento y de su iglesia (...)
Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1689, *Op. Cit.*, f. 80r.

2.2.5. El Apostolado del Carmen

Uno de los objetivos de esta investigación es el estudio de los mecanismos del patronazgo artístico en Nueva España. Una de las principales fuentes para este tipo de análisis corresponde a los contratos legales establecidos entre pintores y clientes; sin embargo, muchas veces estos documentos no se encuentran disponibles o están extraviados. Si bien las fuentes primarias resultan de vital importancia, también es posible acercarse de otras maneras a las relaciones comerciales establecidas en torno al trabajo artístico. Los documentos correspondientes al encargo del *Apostolado del Carmen* no han sido localizados. Si bien no existe información sobre el vínculo entre Juan Caballero y Ocio y Cristobal de Villalpando, en relación con el Apostolado del Carmen, sí es posible hacer algunas inferencias a través del análisis de otros casos mejor documentados. Los datos presentados a continuación permiten observar en que medida Villalpando pudo formar parte del entorno artístico creado por el acaudalado patrono.

Para comenzar, el 25 de marzo de 1675, el cabildo catedralicio de Puebla firmó un contrato con Baltasar de Echave y Rioja. El documento comprometía al maestro pintor a realizar dos lienzos de ocho varas y media de ancho con el tema del *Triunfo de la iglesia*.¹⁸⁴ Dos años más tarde, en abril 1677, el nuevo obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, consagró a Juan Caballero y Ocio como sacerdote.¹⁸⁵ Como se mencionó, se desconocen las razones que llevaron a Caballero y Ocio a tomar los votos sacerdotales en Puebla. No obstante, esta particular situación permite vincular al benefactor queretano con el obispo Fernández de Santa Cruz y, a su vez, con los artistas a los que éste último había recurrido.

En el mes de mayo de 1677 comenzaron los festejos de la dedicación del nuevo templo de Santa María de Guadalupe en la ciudad de Querétaro. La iglesia, sus retablos y pinturas fueron costeados en su mayoría por Juan Caballero y Ocio, quien

¹⁸⁴ Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, Ciudad de México, Perpal, 1990, p. 178.

¹⁸⁵ Gabriel Rincón Frías (coord.), *Don Juan Caballero y Ocio. La generosidad y el poder. Los anhelos barrocos del benefactor de Querétaro*, Querétaro, Librarius Historia y Municipio de Querétaro, 2013, p. 41.

eligió a Baltasar de Echave y Rioja para realizar el lienzo de la Virgen de Guadalupe para el retablo mayor.¹⁸⁶ Durante la década siguiente, y después de la muerte de Echave y Rioja, Juan Caballero y Ocio recurriría a Cristóbal de Villalpando, aprendiz del fallecido artista, para realizar un apostolado para la Orden de los Carmelitas descalzos de su ciudad natal. La hipótesis sobre la relación maestro - discípulo del último pintor de la dinastía Echave y Cristóbal de Villalpando recibe, a partir de los datos presentados, un sustento adicional. Esta información permite conjeturar la relación entre el pintor y el patrón del *Apostolado del Carmen*.

Ahora bien, hacia 1688, el maestro ensamblador Pedro Maldonado y el maestro pintor Cristóbal de Villalpando realizaron el retablo lateral de la nueva iglesia del convento concepcionista de San Bernardo de la Ciudad de México.¹⁸⁷ Por otro lado, Juan Caballero y Ocio concertó contratos comerciales con el mismo ensamblador –en 1687 y 1688– para la realización de dos retablos destinados a dos iglesias diferentes en Querétaro. Si bien no se han encontrado los contratos correspondientes que documenten la relación entre Juan Caballero y Ocio y Cristóbal de Villalpando, la referencia a otros contratos puede ayudarnos a establecer la posibilidad del vínculo entre pintor y cliente.

Es posible que la cercanía entre Cristóbal de Villalpando y Pedro Maldonado haya trascendido el proyecto de la iglesia de San Bernardo y estos dos artistas siguieran trabajando juntos en otras iglesias y conventos de la Nueva España. En consecuencia, si durante el mismo periodo de tiempo en el que Villalpando y Maldonado trabajaron juntos, Juan Caballero y Ocio requirió el trabajo del ensamblador,

¹⁸⁶ (...) en cuyo medio superior (del retablo mayor) estaba colocada entre hermosas cortinas la imagen de María Santísima de Guadalupe, pintada en lienzo por el Maestro Baltasar de Echave, tercero de este nombre, y no inferior en aquel tiempo en la valentía del dibujo a su abuelo y a su padre. (...) Los seis claros de los intercolumnios laterales se llenaban con seis lienzos en que estaban pintados por el mismo Maestro Echave unos hermosos ángeles en diversas posturas y movimientos (...). Sigüenza y Góngora, Carlos y José María Zelaa é Hidalgo, *Glorias de Querétaro*, México, En la Oficina de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1803, <https://play.google.com/books/reader?id=xAQOAAAIAAJ&hl=es&pg=GBS.PP6>, pp. 95 (consulta: 22 de junio de 2020).

¹⁸⁷ Cristina Ratto, “El concierto virreinal de las artes en la Ciudad de México. La fiesta para la dedicación de la iglesia conventual de San Bernardo” en *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH, México, tercera época, núm. 40, mayo-agosto 2017, p. 10.

es probable que también haya requerido de los servicios de un pintor. En resumen, existen diversos indicios que sugieren como se generó la relación entre Cristóbal de Villalpando y Juan Caballero y Ocio.

En cuanto a la datación del *Apostolado del Carmen*, la monografía y el catálogo razonado de la exposición *Cristóbal de Villalpando*, realizada en 1997, sigue un orden cronológico creado a partir de documentación y del análisis del estilo del artista.¹⁸⁸ Los lienzos del *Apostolado del Carmen* están situados dentro del grupo de las primeras obras del pintor; sin embargo, es posible desarrollar observaciones adicionales para fechar con mayor precisión este grupo de obras. Es decir, a través de una reconstrucción temporal del trabajo del artista y de un cruzamiento de información de obras fechadas y contratos será posible sugerir un intervalo de tiempo para la creación del apostolado.

La primera obra firmada por Cristóbal de Villalpando se encuentra en el convento franciscano de Huaquechula, Puebla; muestra la firma del artista y el año de 1675. Después de esta fecha, existen varias obras de Villalpando en iglesias de Cholula, por lo que es plausible que el pintor haya ejercido durante algunos años en los alrededores de Puebla. Para 1680 es muy probable que Cristóbal de Villalpando se haya establecido en la Ciudad de México y hubiera abierto un taller al público en general.¹⁸⁹ Después de la apertura de su taller, el artista volvió a Puebla para pintar *La transfiguración*, fechada hacia 1683.¹⁹⁰ Entre 1684 y 1685 Villalpando pintó una cantidad considerable de encargos, entre los cuales se encuentran los retablos para San Bernardino —en Xochimilco— y San Bernardo —en la Ciudad de México—. ¹⁹¹ En 1689, Villalpando retornó a pintar en la catedral poblana.

¹⁸⁸ Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁹⁰ El lienzo de *La transfiguración*, fechado hacia 1683, fue un encargo del obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz. Montserrat Galí, “El patrocinio episcopal en la ciudad de Puebla el caso del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1677-1699)” en José Manuel Almansa (ed.) *III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Giralda, 2001, pp. 71 - 90.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 379.

En función del contrato legal que unió a Juan Caballero y Ocio con los religiosos carmelitas del convento queretano y teniendo en cuenta la carrera pictórica de Cristóbal de Villalpando, se puede asignar al *Apostolado del Carmen* un rango temporal de creación entre 1680 y 1688. La fama y el talento de Villalpando juegan un papel esencial en el análisis del patrocinio del *Apostolado del Carmen*. La elección de Juan Caballero y Ocio por Villalpando es una consecuencia de dos tipos de fama y reconocimiento.

Juan Caballero es reconocido como un pío benefactor de un considerable número de conventos, iglesias y diferentes obras de caridad. Sin embargo, su posición social y educación influyeron en la concepción y ejecución de sus obras pías. Es importante resaltar la relación de Juan Caballero y Ocio con maestros pintores, ensambladores, plateros y doradores. Por ejemplo, los encargos de retablos realizados por Caballero y Ocio durante el primer tercio del siglo XVII para varias iglesias de la ciudad de Querétaro fueron concertados directamente entre el benefactor y los artistas. Un ejemplo de esta situación corresponde a la *Obligación de Pedro Maldonado para hacer un colateral al glorioso San Felipe de Jesús en la iglesia y convento de San Antonio, por encargo de Don Juan Caballero y Ocio*, documento en el cual el maestro ensamblador Maldonado se comprometió a realizar el retablo mencionado directamente con Caballero y Ocio, quien pagó mil pesos de oro por la obra en cuestión.¹⁹²

Los contratos celebrados con artistas para la realización de distintas obras indican no solo la munificencia del benefactor queretano, sino su decisión de contratar específicos maestros para tales acciones. Es decir, Juan Caballero y Ocio recurrió a un grupo específico de artistas. Ejemplos de contrataciones realizadas directamente entre el benefactor y sus artistas elegidos, podemos considerar los documentos que señalan al ensamblador Pedro Maldonado y los patronazgos donde se encuentran presentes obras de los pintores Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Villalpando. Únicamente se conservan los contratos con Pedro Maldonado. En los casos de Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Villalpando los documentos correspondientes no han sido hallados.

¹⁹² Obligación de Pedro Maldonado para hacer un colateral al glorioso San Felipe de Jesús en la iglesia y convento de San Antonio, por encargo de Don Juan Caballero y Ocio, Querétaro, once de abril de 1687, Archivo Histórico de Querétaro, *Protocolos de Jerónimo Bravo de Aguilar 1686-1687*, fojas 155r-156r.

Es necesario tener en cuenta la posibilidad de que Caballero y Ocio haya sido miembro de un grupo de hombres de élite, educados y adinerados, que, a su vez, compartieran un objetivo que a grandes rasgos puede comprenderse como el engalanamiento de las iglesias novohispanas a través de un específico grupo de maestros en distintas artes.

El *Apostolado del Carmen* es un producto de las relaciones entre artistas, los altos estamentos de la sociedad y las órdenes religiosas en el marco de la época novohispana. Con ello en mente, es necesario pensar en las particularidades de esta serie pictórica. Juan Caballero y Ocio fue uno de los hombres más ricos de la Nueva España, su educación y, particularmente, sus relaciones impactaron en sus actividades benéficas con ordenes religiosas. El posible vínculo entre Caballero y Ocio y el obispo poblano Fernández de Santa Cruz puede ayudarnos a comprender su predisposición por específicos artistas –como Echave Rioja y Villalpando–.¹⁹³ La relación con el obispo poblano podría indicar la existencia de un grupo de acaudalados y educados hombres que crearon y utilizaron una red de artistas en diversas artes que pudieran cumplir sus solicitudes. La probabilidad de que este tipo de grupos hayan existido dentro de la sociedad novohispana debe comprenderse como una invitación a investigaciones posteriores. La posibilidad de que el grupo al que pertenecían el presbítero Caballero y Ocio y el obispo Fernández de Santa Cruz haya financiado otras obras plásticas en otras iglesias y conventos novohispanos es una incógnita que no podemos dejar pasar.

Para Juan Caballero y Ocio el encargo y donación del *Apostolado del Carmen* pudo significar más que el cumplimiento del contrato firmado con los religiosos del convento de Santa Teresa de Jesús. La decisión de elegir a Cristóbal de Villalpando para este particular encargo, quizá surgida de la relación con el fallecido Echave Rioja, podría indicar el inicio de una fructífera relación de mecenazgo entre el pintor y el benefactor queretano. Así mismo, el suntuoso regalo conformado por doce lienzos del maestro Villalpando a la orden carmelita pudo consolidar la especial relación del patrón con la orden religiosa, la cual se estableció con ayuda de sus bisabuelos y se mantuvo gracias a capellanías establecidas por el resto de la familia y el posterior contrato de

¹⁹³ Durante el obispado de Manuel Fernández de Santa Cruz se realizó el encargo a Cristóbal de Villalpando para el lienzo de *La transfiguración*. Así como la decoración de la capilla del Rosario, la iglesia de Santa María Tonantzintla y San Francisco Acatepec. Montserrat Galí, *Op. Cit.*, p. 73.

patronazgo que incluyó el pago total de una nueva iglesia, sus retablos y el convento.¹⁹⁴ Para los hermanos del convento carmelita de Santa Teresa de Jesús de Querétaro, el apostolado debió haber cumplido una función religiosa. La misma Teresa, dentro de sus escritos, indicó la necesidad de que en el refectorio de cada casa de su orden hubiera una representación de los discípulos de Cristo, los cuales ayudarían a los hermanos y hermanas a recordar que debían tratarse entre ellos tal y como los apóstoles lo hicieron.¹⁹⁵ Esta breve indicación de la fundadora de la orden es un indicio de que el apostolado no habría sido destinado para la iglesia, sino para el convento y el uso particular de los hermanos carmelitas.

Para Cristóbal de Villalpando el *Apostolado del Carmen* no fue un encargo menor. Después de este contrato la orden del Carmelo Descalzo siguió requiriendo al pintor para otras obras, tal y como lo muestra la temática carmelita de varios de sus lienzos posteriores. Si bien Villalpando no retomó los modelos de los apóstoles para otras obras, es posible pensar que la composición y la posibilidades expresivas de los modelos derivados de Peter Paul Rubens hayan llevado al artista a un cuidadoso trabajo de estudio. Es decir, la diversidad de los hombres que representan a los apóstoles en estos lienzos dieron a Villalpando la oportunidad de trabajar en su técnica y ejecución. Podemos comprender este ejercicio a través de las partes de la pintura planteadas por Francisco Pacheco y analizadas en los apartados anteriores en este capítulo. A través del ejercicio de la invención, el dibujo y el colorido del *Apostolado del Carmen*, Villalpando aumentó su caudal y su ejercicio de la buena manera, aspecto por el que fue reconocido en el virreinato de la Nueva España.¹⁹⁶

El uso de estampas y modelos europeos por parte de artistas americanos no fue una situación extraña durante los siglos virreinales. El estudio del arte creado en los territorios españoles en América requiere la reconstrucción del concepto de copia y la

¹⁹⁴ Libros manuscritos Querétaro 2, Querétaro, Centro de Estudios de Historia de México, México, *Archivo Histórico de la Provincia de San Alberto de los Carmelitas Descalzos*, fondo CCCLIII, exp. 1525, f. 5-238.

¹⁹⁵ Ricardo Fernández Gracia, *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano: la colección de grabados de las carmelitas descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia*, Pamplona, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Navarra, 2004, p. 99.

¹⁹⁶ Juana Gutiérrez Haces, *Op. Cit.*, p. 55.

discusión de las ideas tradicionales sobre la supuesta poca originalidad de los artistas novohispanos, también requiere abordar la creación de estas imágenes como un proceso intencionado construido a través de la interacción entre artista y su cliente.

En este caso, el estudio del patronazgo en torno al arte novohispano nos permitió acercarnos a dinámicas económicas propias de la época, donde las instituciones religiosas poseían un papel preponderante. En tal dirección, la llamada *economía religiosa* impacta en numerosos aspectos de la vida diaria durante la segunda mitad del siglo XVII. Por otro lado, esta investigación permitió recuperar algunos aspectos de la dinámica de consumo artístico de una de las ordenes religiosas más adineradas de los virreinos americanos.¹⁹⁷ No obstante, a través del caso del *Apostolado del Carmen* no es posible generalizar las relaciones comerciales del clero regular con los maestros pintores de la época. Un estudio de caso como el que se ha desarrollado en estas páginas no sólo ayuda a interpretar desde otro enfoque la circulación de imágenes a lo largo del imperio español durante el siglo XVII, también subraya la importancia de investigar y observar cuidadosamente la procedencia y la intención de las obras de arte. El análisis realizado sobre el patronazgo y la relación comercial entre miembros de la élite novohispana y artistas es una invitación. Continuar con los estudios sobre patronazgo dentro del arte creado en los virreinos americanos enriquecerá no sólo a la historia del arte novohispano; llevará a una mejor comprensión de la sociedad de la Nueva España.

¹⁹⁷ Jessica Ramírez Méndez, *Los carmelitas descalzos en la Nueva España: del activismo misional al apostolado urbano 1585-1614*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Capítulo 3. Tablas y lienzos

*Una cuestión más apremiante e interesante es de que forma sigue
siendo válida una consideración sobre la intención,
ante el elemento de “proceso” en la creación de un cuadro*

Michael Baxandall¹⁹⁸

3.1. El *Apostolado del duque de Lerma*

Para afinar las hipótesis y construcciones argumentales que hemos realizado a lo largo de los capítulos anteriores, realizaremos una breve recapitulación que resalte aquellos aspectos a contrastar. Es decir, si bien a lo largo del primer y segundo capítulo se han explorado aspectos específicos y acciones particulares al *Apostolado del duque de Lerma* y al *Apostolado del Carmen*, es necesario comparar tales investigaciones para poder plantear no sólo un diálogo entre estas dos series pictóricas, sino una reflexión en torno a la dinámica de circulación artística en el imperio hispánico del siglo XVII y sobre cómo ambos apostolados se insertan en ella.

Comenzaremos la recapitulación con Peter Paul Rubens y el *Apostolado del Duque de Lerma*. Tomando en cuenta los conceptos planteados por Francisco Pacheco en *El arte de la pintura*, buscamos resaltar la invención del pintor flamenco en función de lo que pudo solicitar Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. A pesar de que el documento correspondiente al encargo del duque al artista no ha sido hallado, a través de la construcción argumental realizada en el primer capítulo es posible reconstruir algunos aspectos. Si bien no podemos conocer los requerimientos específicos del contrato, podemos deducir algunas cuestiones relacionadas con la intención a partir de las obras que conforman esta serie pictórica.

Otro aspecto que es necesario resaltar y tener en cuenta corresponde a los materiales utilizados por Rubens. En general, los pintores flamencos prefirieron las

¹⁹⁸ Michael Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Herman Blume, 1989, p. 78.

tablas de roble como soporte para sus obras.¹⁹⁹ Este aspecto de la creación artística fue una constante en Flandes durante los siglos XVI y XVII y, por lo tanto, en el taller de Peter Paul Rubens. Al recibir un encargo del valido del rey español Felipe III, el artista debió haber seguido su propia tradición pictórica y, por lo tanto, elegido los mejores materiales disponibles. En consecuencia, es necesario problematizar los materiales y las técnicas utilizadas, así como reflexionar acerca de sus implicaciones sobre el patronazgo y la cultura visual.

Como se mencionó en el capítulo dedicado al pintor flamenco, sabemos que la serie constó de 13 tablas pintadas al óleo. Doce de estas tablas muestran individualmente a los apóstoles, mientras que la decimotercera –hoy extraviada– representaba una imagen de Cristo sosteniendo su cruz. En este punto, resulta de vital importancia tener en cuenta que no se ha encontrado algún registro en el que Rubens haya identificado a sus apóstoles. Recordemos que la presencia y omisión de santos en la serie apostólica puede responder a un texto religioso que se encontrara en circulación durante el siglo XVII y aún no hemos localizado. Por tanto, la existencia y circulación de series grabadas dentro y fuera del taller de Rubens debe considerarse dentro del estudio del *Apostolado del duque de Lerma*. Es decir, las series de estampas consideradas en este estudio y basadas en las tablas de Peter Paul Rubens presentan a cada uno de los discípulos de Jesús con su nombre, identificando así a cada hombre y atributo con un apóstol. La presencia de los nombres en las estampas correspondientes a cada santo permite aclarar las confusiones presentadas en los inventarios y catálogos del Museo del Prado.

A pesar de que el *Apostolado del duque de Lerma* muestra a los discípulos de Jesús, podemos sostener que la función de estas imágenes va más allá de la piedad religiosa. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas conoció a Peter Paul Rubens en Valladolid en 1601, fecha en la que la colección pictórica personal de Lerma había comenzado a crecer cuantitativa y cualitativamente.²⁰⁰ Así mismo, después de su viaje

¹⁹⁹ Hans Vlieghe, “The execution of Flemish paintings between 1550-1700: a survey of the main stages” en Hans Vlieghe, Arnout Balis y Carl Van Velde (eds.), *Concept, design and execution in flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, Brepols, 2000.

²⁰⁰ Sarah Schroth, *The Private Collection of the Duque of Lerma*, Nueva York, NYU, 1990, p. 20 (Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía), p. 101.

por Italia y España, la fama de Rubens se extendió por diferentes cortes europeas; las obras del artista pronto tomaron no sólo un lugar en las colecciones pictóricas del momento, sino que se tornaron en un símbolo de riqueza y poder. Siguiendo esta línea argumental, podemos observar que el encargo de Lerma a Rubens es una expresión de la cultura artística del duque y una forma de expresar su cercanía al gusto de las monarquías europeas del siglo XVII. La pérdida de su posición en la corte y la muerte del duque de Lerma –acaecida en 1625– significó la dispersión de su colección pictórica. El destino del apostolado y el Cristo con cruz se ignoró por más de un siglo, hasta reaparecer en 1746 dentro del inventario de Isabel Farnesio correspondiente al Palacio de La Granja. Para esta fecha, y desde entonces, la tabla donde Cristo fue representado sigue sin encontrarse. A partir de este momento el *Apostolado del duque de Lerma* formó parte de la colección real y, posteriormente, parte de la colección del Museo Nacional del Prado. Esta serie no ha dejado de cumplir su función como emblema de la riqueza y el poder político del duque de Lerma.

Los modelos italianos y flamencos fueron los de mayor circulación en los reinos españoles de Europa y América.²⁰¹ El taller de Peter Paul Rubens en la ciudad de Amberes incluyó no sólo la realización de pinturas por parte del maestro y sus discípulos, sino también el grabado de estampas con las composiciones realizadas por el artista.²⁰² A pesar de que Rubens mantenía un cuidadoso control de calidad sobre las obras de sus discípulos y los grabados de sus propias obras, era inevitable que grabadores fuera de su taller reprodujeran sus composiciones. El *Apostolado del duque de Lerma* está reproducido tres series de grabados, las cuales serán tratadas en este capítulo. Es posible que existan otras versiones de la serie apostólica que, a su vez, hayan llegado y circulado en la Nueva España.

²⁰¹ Clara Bargellini, “Difusión de modelos. Grabados y pinturas flamencas e italianas en territorios americanos”, en Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Grupo Financiero Banamex, 2008, p. 968.

²⁰² Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, Londres, Phaidon, 1998, p. 128.

3.2. El *Apostolado del Carmen*

Para recapitular la investigación realizada en torno a Cristóbal de Villalpando examinaremos la “*inventio*” del artista en función del uso de grabados europeos y los requerimientos del patrón del *Apostolado del Carmen*. Es necesario tener en cuenta que el grabado, como modelo pictórico y escultórico, fue ampliamente utilizado tanto en Europa como en América desde el siglo XVI y que fue un medio utilizado tanto para la consolidación de prácticas artísticas locales, como para la difusión de la cultura visual.²⁰³ El reconocimiento de la relación entre estampas y pinturas permite examinar, entre otras cosas, el proceso creativo de los artistas novohispanos.

En cuanto a los materiales utilizados por Villalpando para la creación de estas obras podemos resaltar el uso del lienzo, el cual debió ser importado desde Europa.²⁰⁴ Así mismo, es probable que se hubiesen pintado en un bastidor provisional y colocado en otro soporte a su llegada a Querétaro. Nuevos estudios dedicados a los materiales y su uso por parte de artistas novohispanos revelan no sólo su maestría en el manejo del color, sino su habilidad de preparación y aplicación de una considerable variedad de pigmentos.²⁰⁵ Si bien esta investigación no se ocupó especialmente sobre materiales, es importante señalar la importancia de estos análisis en el estudio del arte novohispano.

La serie pictórica realizada por Villalpando para los religiosos carmelitas de Querétaro no sólo retoma modelos creados por Rubens; estos lienzos forman parte de la construcción discursiva creada por el artista y su patrón. Es decir, Juan Caballero y Ocio —patrón del *Apostolado del Carmen*— posiblemente contrató a Cristóbal de Villalpando para materializar su deseo de donar un apostolado al convento de Santa

²⁰³ Neil de Marchi y Hans J. Van Miegroet, “Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Sprain and Nueva Espana” en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 50, 2000, pp. 81–111.

²⁰⁴ Por ordenes de Felipe II era ilegal cultivar lino y cáñamo fuera de la península ibérica. Rita S. Gonzales, “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico” en *Intervención 2*, no. 3, 2001, pp. 43–44.

²⁰⁵ Dorothy Mahon, Silvia A. Centeno y Louisa Smieska, “Cristóbal de Villalpando’s *Adoration of the Magi*: A Discussion of Artist Technique” en *Latin American and Latinx Visual Culture*, Vol. 1, Number 2, 2019, pp. 113–121.

Teresa de Jesús de su ciudad. Sin embargo, fue Villalpando quien a través de su invención, dibujo y color interpretó las estampas de Rubens y creó un discurso visual que satisfizo tanto a Caballero y Ocio como a los religiosos del Carmen.

Los lienzos pertenecientes al *Apostolado del Carmen* cumplieron diferentes funciones en relación con su intención, las cuales involucraron a los actores presentes en la interacción comercial y artística.²⁰⁶ En cuanto al patrón y cliente, sabemos que Juan Caballero y Ocio había estado en contacto no sólo con Cristóbal de Villalpando, sino también con su maestro Baltasar de Echave Rioja. Así mismo, la relación entre Juan Caballero y Ocio, Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Villalpando puede rastrearse hasta sus respectivas estadías y trabajos en Puebla, ciudad en la que Caballero y Ocio fue ordenado sacerdote y donde Echave y Villalpando recibieron encargos por parte del cabildo catedralicio encabezado por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. En este punto es necesario considerar la existencia de un grupo de élite, educado y adinerado, que haya formado e hiciera uso de un grupo de maestros en distintas artes que pudieran ayudarlos a realizar sus diversas actividades caritativas.

Por otro lado, los detalles de la relación entre Juan Caballero y Ocio y los religiosos del convento carmelita de Santa Teresa de Jesús se concentraron en un contrato de patronazgo establecido entre las partes interesadas. Para las ricas élites novohispanas, el patronazgo fue una de las maneras más usuales de relacionarse con las órdenes religiosas, creando así una economía piadosa que dotaba a comunidades de religiosos y religiosas con conventos e iglesias nuevas y al benefactor de la obra no sólo con la intercesión de los religiosos por su alma, sino con reconocimiento social.²⁰⁷ La carta de fundación de patronazgo entre Caballero y Ocio y los religiosos carmelitas indica el compromiso de construir "a costa de su caudal" una nueva iglesia, un nuevo

²⁰⁶ Recordemos que el concepto de intención refiere a a la relación que existe entre el objeto artístico y sus circunstancias. Michael Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Herman Blume, 1989.

²⁰⁷ Cristina Ratto, "Monjas, mecenas y doctores. El rector Fernando de Villegas y el patronazgo del convento de San José de Gracia en la ciudad de México (siglo XVII)", en Enrique González González, Adriana Álvarez y Mónica Hidalgo Pego (coord.), *Del aula a la ciudad. Estudios sobre la universidad y la sociedad en el México virreinal*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 241-288.

convento y dotar, además, de un altar y retablos nuevos, así como de “adorno” para el exterior y el interior del inmueble. Si bien no se ha encontrado un documento que vincule directamente el *Apostolado del Carmen* con el convento queretano de Santa Teresa de Jesús, el vínculo entre el pintor Cristóbal de Villalpando y el benefactor Juan Caballero y Ocio puede argumentarse a través de la reconstrucción realizada en el capítulo 2.

Los diez apóstoles que actualmente se encuentran en el Museo Regional de Querétaro presentan inscripciones que indican el nombre del santo en el lienzo. Estas adiciones fueron realizadas en siglos posteriores a la creación de las obras y muestran confusiones en la identificación de los apóstoles. A continuación ahondaremos en esta situación. A pesar del aspecto actual de los lienzos, Villalpando –al igual que Rubens– no indicó alguna manera de identificar a los apóstoles pertenecientes a la serie, por lo que es posible pensar que las imágenes de los santos pertenecientes al colegio apostólico estaban fuertemente arraigadas en la cultura visual de la época. Así mismo, ya que los lienzos podrían haber estado destinados al convento de Carmelitas descalzos de la ciudad de Querétaro, cabe la posibilidad de que los religiosos no necesitaran de la identificación de los santos en la obra.

Juan Caballero realizó un compromiso legal con los religiosos carmelitas en el que se obligó a pagar por una nueva iglesia y convento, además de otros enseres adicionales. Es posible postular que la serie pictórica realizada por Villalpando respondió al cumplimiento del compromiso del patrón de la orden en Querétaro, considerando que Caballero y Ocio pudo haber pertenecido a un grupo de élite que haya formado y hecho uso de un grupo de aventajados maestros artistas. En tal dirección, la presencia de la obra de Villalpando en el convento del Carmen es una prueba de las dinámicas económicas, prácticas artísticas y élites letradas en Nueva España. La serie puede interpretarse, en términos de Baxandall, como el “depósito de relaciones sociales”.²⁰⁸

²⁰⁸ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 60.

3.3. Imágenes mediadoras

Es importante no perder de vista la relevancia de las estampas en la confrontación entre las series apostólicas. Ya que el grabado fue una de las maneras más frecuentes en las que podemos ejemplificar la circulación de modelos artísticos y la existencia de una cultura visual que abarcó al imperio hispánico del siglo XVII, resulta esencial considerar su relevancia en un diálogo como el que se desarrolla en estas páginas. Las estampas, provenientes de diferentes puntos de Europa, se trasladaron al Nuevo Mundo y permitieron no sólo a los artistas, sino a la sociedad americana en general establecer una conexión con la cultura visual europea. El diálogo establecido entre el *Apostolado del duque de Lerma* y el *Apostolado del Carmen* comienza con las estampas creadas sobre la base de las obras de Rubens, las cuales fueron exportadas hasta el reino de la Nueva España. Como ya lo hemos mencionado, existen por lo menos dos versiones diferentes del apostolado flamenco, dejando para nosotros la incógnita sobre que estampas pudo haber utilizado Cristóbal de Villalpando para la creación de sus lienzos.

En función de las series de estampas encontradas para esta investigación presentaremos una comparación entre las dos series pintadas y las estampas correspondientes, de manera que sea posible comparar no sólo la similitud entre el trabajo de Villalpando y los grabados con los que pudo haber trabajado, sino comparar el trabajo realizado entre los dos maestros pintores. Es decir, la confrontación entre las imágenes pertenecientes tanto a las series realizadas al óleo como a aquellas provenientes de grabados europeos. Las series grabadas que utilizaremos para el ejercicio de comparación corresponden a las realizadas por Nicolaes Ryckmans, miembro del taller de Rubens, y de Peter Isselburg, quien trabajó en la ciudad de Bamberg al servicio de la iglesia. Como hemos mencionado, es posible que existan otras series de estampas basadas en la obra de Rubens; tras el ejercicio de observación podremos inferir si es posible que Villalpando haya visto los grabados de Ryckmans o Isselburg o pudiera haber utilizado otras estampas.

A primera vista resalta la orientación de las imágenes, en las cuales, mientras los grabados muestran cambios en comparación a las pinturas, Rubens y Villalpando

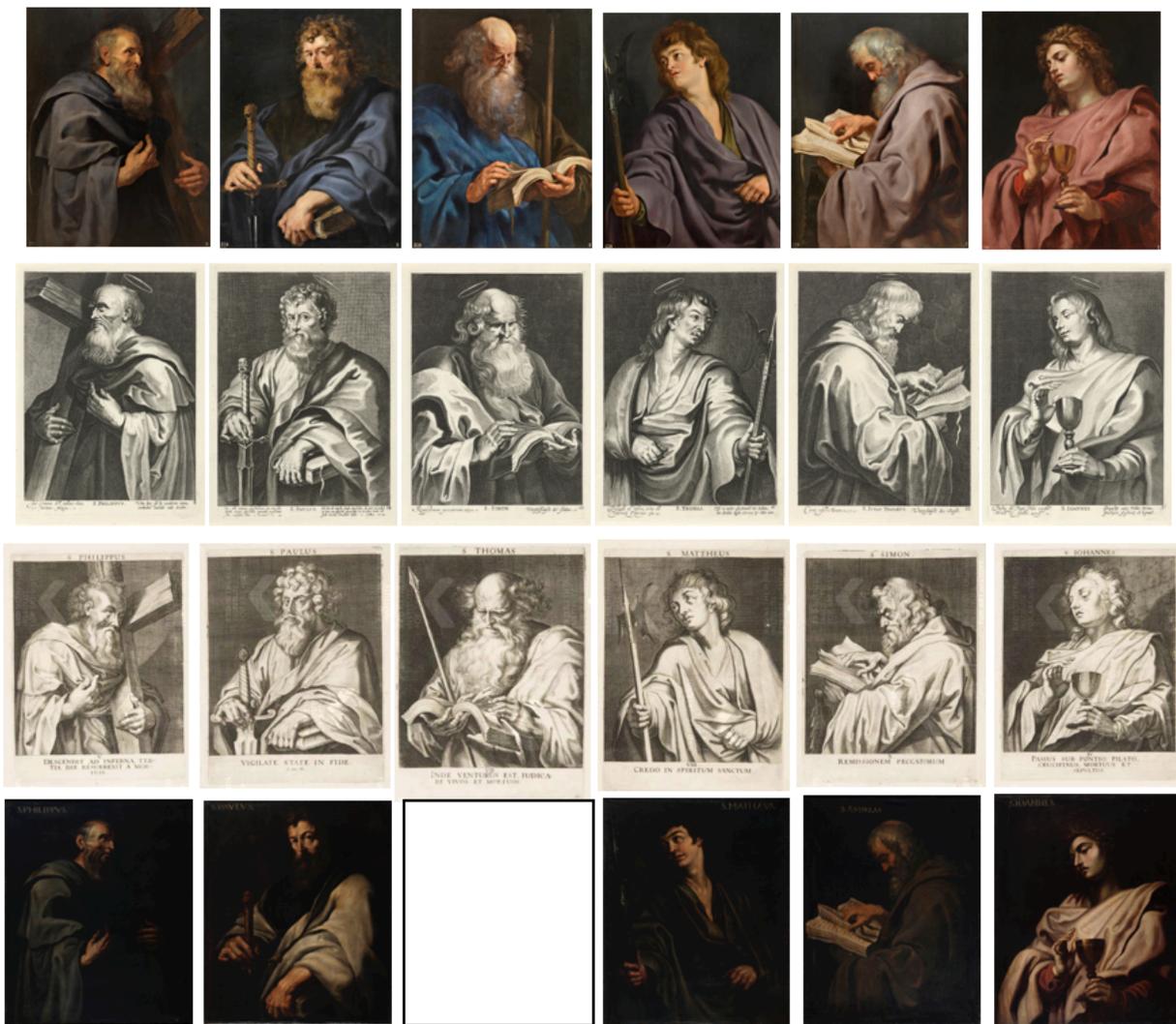


Figura 1. Comparación entre la primera mitad del *Apostolado del duque de Lerma*, la serie de grabados de Nicolaes Ryckmans, Peter Isselburg y el *Apostolado del Carmen*.

coinciden en todas sus obras. Es importante recordar que los pintores, ya fueran europeos o novohispanos, estaban familiarizados con el proceso de grabado y estampado, en el cual las composiciones sufrían cambios de orientación en función de la creación de la plancha y la stampa del grabado. Por lo tanto es indispensable considerar cómo los pintores que asimilaron y recrearon estos materiales adecuaron la orientación de las figuras durante su proceso creativo.

Otro aspecto que es necesario contemplar al proponer un diálogo entre apostolados, considerando los grabados como imágenes mediadoras, corresponde al color. Hemos mencionado cómo –partiendo de la obra de Francisco Pacheco– el color

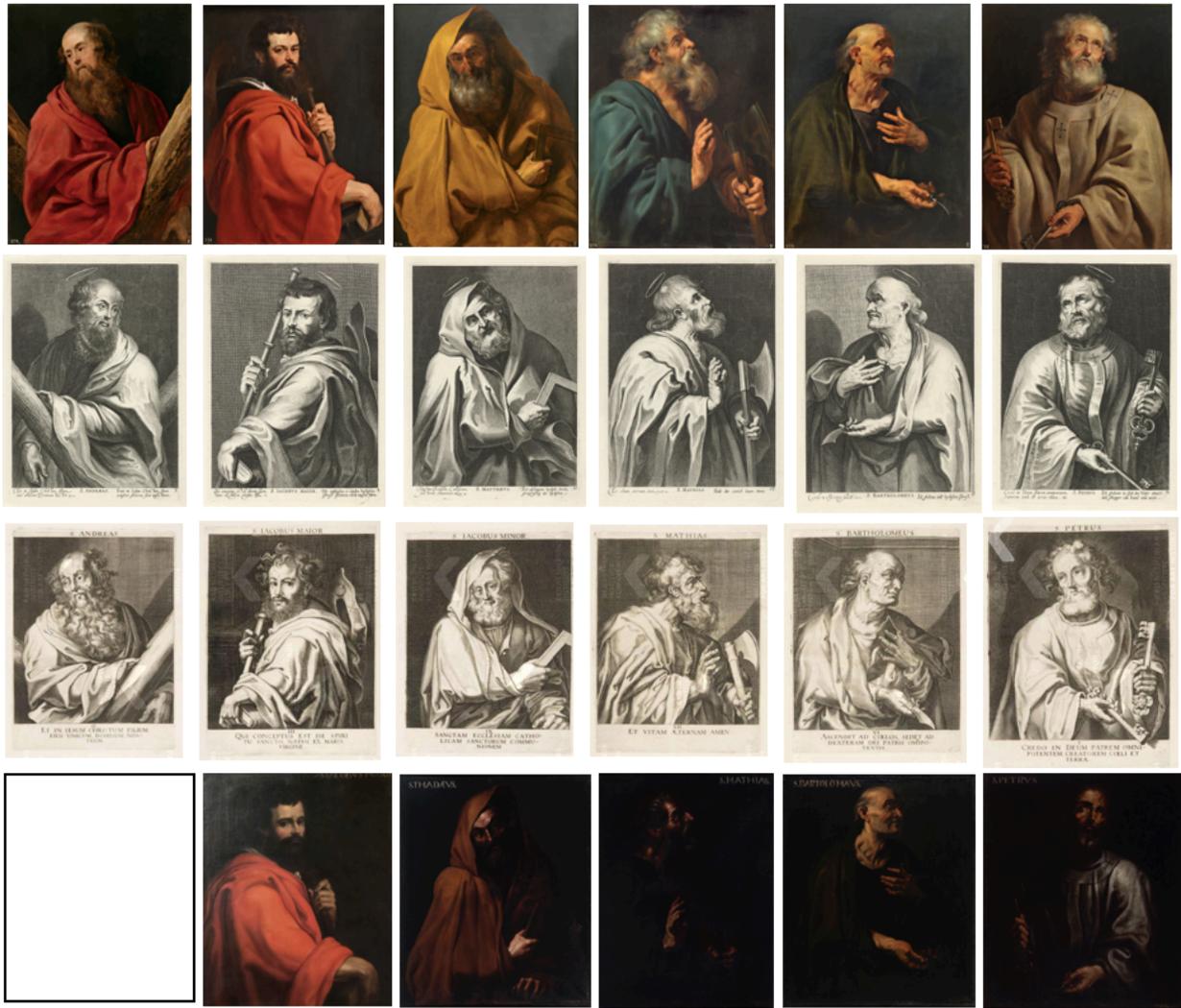


Figura 2. Comparación entre la segunda mitad del *Apostolado del duque de Lerma*, la serie de grabados de Nicolaes Ryckmans, Peter Isselburg y el *Apostolado del Carmen*.

es una de las tres partes de la pintura y como la falta de éste en las estampas fue sustituido con el uso de la luz. Por tanto, no debe extrañarnos la diferencia entre los colores elegidos para los mantos de los santos de cada uno de los artistas. Es necesario considerar el estado de conservación del *Apostolado del Carmen*, el cual muestra, a simple vista, una notable suciedad y la oxidación del barniz. La limpieza de los lienzos de Cristóbal de Villalpando nos permitiría apreciar la verdadera paleta de colores utilizada por el artista y observar el conjunto de obras lo más parecido posible a como lo hicieron los actores vinculados a su creación. El último aspecto que queremos comparar entre las series corresponde al parecido de cada uno de los apóstoles

representados. Los rasgos creados por Nicolaes Ryckmans a partir de las tablas de Peter Paul Rubens muestran, en casos específicos, hombres con fisonomías diferentes. El caso de Peter Isselburg es semejante, ya que los rostros y gestos de su apostolado muestran figuras muy diferentes a las creadas por Rubens. A pesar del uso de estampas europeas por parte de los artistas novohispanos, es importante considerar la posibilidad de que Villalpando se haya servido de una serie pictórica copiada de los originales realizados por Rubens. Esta hipótesis, presentada por Rogelio Ruiz Gomar dentro del catálogo de la obra de Cristóbal de Villalpando, debe considerarse en función de la existencia de un mercado dedicado a la exportación de pinturas de diversos temas a distintos territorios americanos.²⁰⁹

Es necesario enfatizar la composición de las obras de Rubens y Villalpando y las diferencias con respecto a las series grabadas. El ejercicio comparativos ofrece nuevos ángulos de análisis acerca de las prácticas artísticas tanto en Europa como en el Nuevo Mundo. Estas observaciones, adicionadas a las diferencias de orientación, nos permiten considerar que es posible que existieran otras series de estampas provenientes del *Apostolado del duque de Lerma*. Estas estampas podríamos considerarlas como una reproducción más apegada a las tablas del maestro flamenco, las cuales pudo utilizar Cristóbal de Villalpando dentro de su proceso creativo para la serie carmelita. A pesar de que sea posible encontrar y afirmar el uso de un grabado en la obra de un artista en este caso novohispano, no debemos desestimar el trabajo de invención, dibujo y colorido de cada artista. En tal dirección, es importante reconocer la creación artística como el resultado de relaciones y objetivos específicos. Las diferencias observables entre las obras de Rubens, Ryckmans, Isselburg y Villalpando son puntos de partida para examinar la relación entre cultura visual y prácticas artísticas dentro del imperio hispánico durante el siglo XVII. Independientemente de reconocer las estampas que pudo haber utilizado Cristóbal de Villalpando, resulta vital observar los lienzos pertenecientes al *Apostolado del Carmen* y observar cómo el dibujo, el uso de la luz y el color dieron lugar a una serie con características distintivas.

²⁰⁹ Vite Duncan Kinhead, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century" en *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 2 (Jun., 1984), pp. 303-310. Recurso disponible en <http://www.jstor.org/stable/3050420>

3.4. Tablas y lienzos

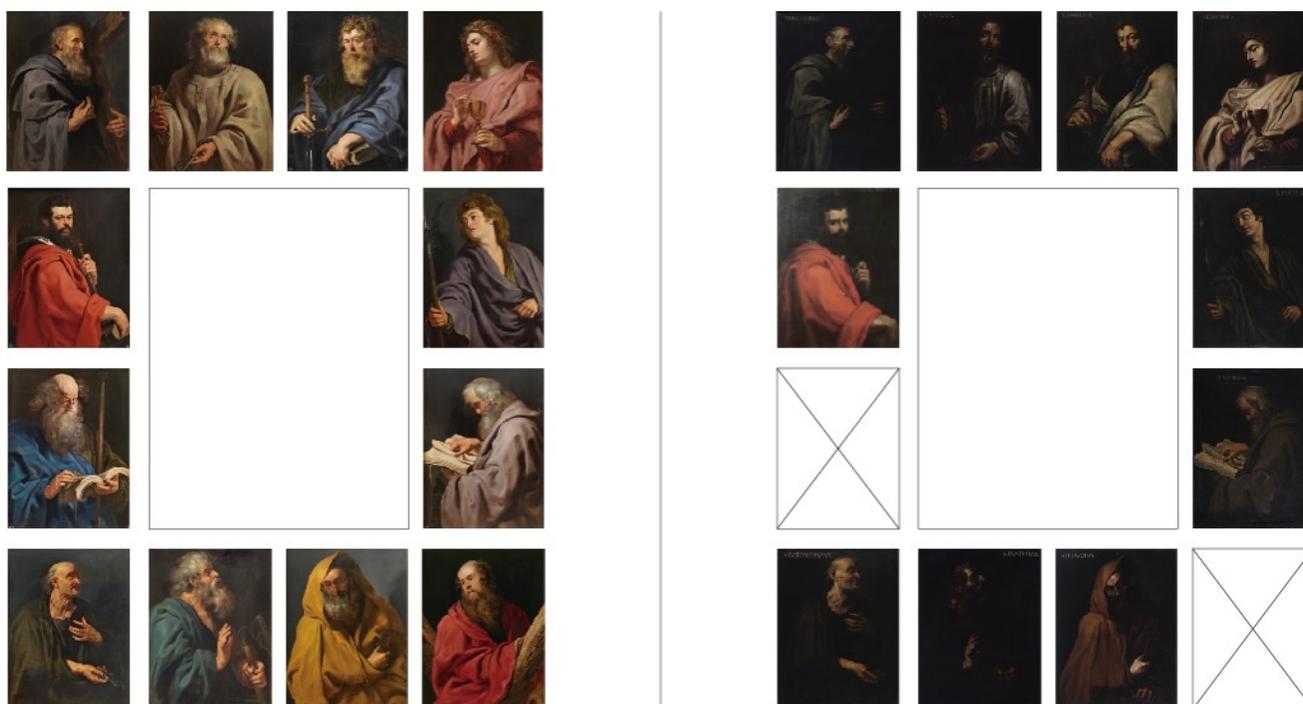


Figura 3. Orden propuesto en función de la posible presencia del *Apostolado del Carmen* en el reflectorio del convento de Santa Teresa de Jesús en Querétaro. Hemos utilizado las tablas de Rubens para mostrar la serie completa. Así mismo, el orden propuesto parte de la serie europea. Este orden fue propuesto por la doctora Cristina Ratto.

Así como Peter Paul Rubens y Cristóbal de Villalpando no indicaron cómo identificar explícitamente a los santos pertenecientes al colegio apostólico, tampoco parece haber un registro que indique el orden que los lienzos o tablas debían mantener en sus espacios de destino. Suponiendo que las obras se colocarían en un espacio de cuatro paredes, queremos proponer un particular orden que responda a las composiciones y el uso de la luz en cada una de las representaciones de los apóstoles. La propuesta parte con el *Apostolado del duque de Lerma* —ya que la única tabla faltante corresponde a *Cristo con cruz*—. La orientación de los lienzos responde a contraposiciones compositivas y posición de los personajes en función de la luz. (Véase figura 3)

Rubens	Villalpando
San Andrés	San Andrés
San Bartolomé	San Bartolomé
San Felipe	San Felipe
San Juan Evangelista	San Juan Evangelista
San Mateo	San Mateo
San Matías	San Matías
San Pablo	San Pablo
San Pedro	San Pedro
San Simón	Santiago el Mayor
Santiago el Mayor	San Judas Tadeo
Santiago el Menor	Santiago el Menor
Santo Tomás	San Simón
San Judas Tadeo	Santo Tomás

Diagrama 1. Comparación entre los nombres y las figuras que conforman cada una de las series apostólicas. Las líneas indican aquellas imágenes cuyas figuras son similares pero en cada caso han sido reconocidas con nombres diferentes.

Ya que la documentación correspondiente al *Apostolado del Carmen* no ha sido hallada, no es posible asegurar en que espacio del convento pudieron estar colocados los lienzos. Sin embargo, consideremos su presencia en el monasterio a partir de las reflexiones de la fundadora de la orden, Santa Teresa de Jesús, quien estimaba que cada casa del Carmen debía ser un pequeño “colegio de Cristo” en el que todas las religiosas o religiosos debían amarse como los apóstoles, así como para recordarles su voto de pobreza.²¹⁰ En tal dirección es posible que la serie pictórica se haya conservado en el refectorio, espacio en el que los religiosos se reunirían como comunidad.

Tal y como pudimos observar en los capítulos correspondientes a cada uno de los apostolados, existen incertidumbres iconográficas que debemos analizar. A grandes rasgos y realizando un ejercicio de comparación, podemos observar que algunas de las imágenes similares entre una serie y otra, no corresponde al mismo apóstol. Es decir,

²¹⁰ Ricardo Fernández Gracia, *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano: la colección de grabados de las carmelitas descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia*, Pamplona, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Navarra, 2004, p. 99.



Figura 4. Comparación entre *Santiago el Menor* de Peter Paul Rubens y *San Judas Tadeo* de Cristóbal de Villalpando.

en contados casos, sólo es posible observar algunas coincidencias. Para facilitar la comprensión de esta particular situación nos apoyaremos de un diagrama (ver diagrama 1). El primer caso en el que es posible observar una diferencia surge de la comparación entre la tabla de Santiago el Menor de Rubens y el lienzo de San Judas Tadeo de Villalpando (figura 4). Los cálidos tonos amarillos de la obra de Rubens resaltan al compararlos con los oscuros marrones de Villalpando. Mientras que el artista flamenco decidió pintar a Santiago el Menor con la mirada perdida y dirigida hacia abajo, el artista novohispano decidió que este personaje mirara hacia el espectador, haciendo aún más dramática su salida de entre las sombras. Los dos santos sostienen con la mano derecha una escuadra, atributo que puede ser relacionado con Santiago el Menor o con Santo Tomás.²¹¹ Teniendo en cuenta que la identificación de los lienzos de Villalpando no fue realizada por él mismo o su taller, no

²¹¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, T. 2, V. 5, p. 45.



Figura 5. Comparación entre las figuras correspondientes a San Simón en el Apostolado del duque de Lerma y San Andrés en el Apostolado del Carmen.

es posible asegurar qué personaje fue el que pintó el artista novohispano, dejando abierta la incógnita sobre el reconocimiento de los santos faltantes en la serie queretana.

Un segundo caso surge de la comparación del San Simón de Rubens con el San Andrés de Villalpando. Según la tradición, Andrés fue crucificado en una cruz con forma de X; es por ello que uno de sus atributos habituales es el objeto de su martirio. Con base en esta información, podemos reconocer la representación correspondiente en la serie realizada por Rubens (figura 5). En el caso de los lienzos de Villalpando podemos apreciar como, quien identificó y realizó las inscripciones posteriores en los lienzos de Cristóbal de Villalpando incurrió en un error de identificación.

Esta observación nos permite elaborar una hipótesis sobre el lienzo de San Andrés perteneciente al apostolado carmelita: la identificación errónea se origina en las obras faltantes en la serie. Es decir, es probable que la identificación de este santo haya sido no sólo posterior a la creación de Villalpando, sino al extravío de los lienzos



Figura 6. Peter Paul Rubens, *San Andrés*, 1610-1612, óleo sobre tabla, 108 x 84 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Recurso disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-andres/3b512d00-0e07-47f9-944e-159058552dbf?searchMeta=%20san%20andres%20r>

realizado en la figura del santo y en la tipografía de la inscripción presente en el lienzo—podrían indicar que la obra hoy conocida como San Andrés no sólo se identificó como tal después del extravío o pérdida de dos lienzos de la serie pictórica, sino que su creación puede ubicarse después de que el *Apostolado del Carmen* recibiera sus inscripciones de identificación.

Tal y como se indicó en el capítulo dedicado a Cristóbal de Villalpando, el *Apostolado del Carmen* —hoy resguardado en el Museo Regional de Querétaro— cuenta con solamente diez lienzos. La comparación realizada con el *Apostolado del duque de Lerma* nos demuestra cuales son las imágenes faltantes en la serie del Carmen, sin embargo, no es posible saber con que nombre fueron reconocidos. Por lo tanto, siguiendo la identificación de las tablas de Rubens realizada por el Museo del Prado, la serie novohispana carece de su San Andrés *original* y de Santo Tomás. Hasta ahora, sabemos que los apóstoles fueron creados entre 1680 y 1690 para el convento

faltantes actualmente. Según el diagrama presentado en este apartado, el *Apostolado del Carmen* carece de por lo menos dos lienzos, los cuales corresponden a las figuras identificadas —en función del *Apostolado del duque de Lerma*— como Santo Tomás y San Andrés (figura 5). Es posible que quien haya colocado las inscripciones en los lienzos de Villalpando, al no encontrar una figura que pudiera reconocerse iconográficamente como San Andrés, tomó la representación de San Simón como tal.

En consecuencia, es posible considerar que la identificación e inscripción de este lienzo se realizó después del extravío de las dos obras ya mencionadas. Así mismo, las diferencias observadas en el capítulo 2 de este estudio —las cuales incluyen el trabajo

de frailes carmelitas del convento de Santa Teresa de Jesús en la ciudad de Querétaro, y que hacia 1930 estos lienzos ya se encontraban en el museo.²¹² Esto quiere decir que en un intervalo de –aproximadamente– 245 años, dos de los lienzos de la serie se extraviaron.

Otro aspecto que genera incógnitas sobre este apostolado es la imagen correspondiente a Cristo sosteniendo su cruz. Dentro del capítulo dedicado a Peter Paul Rubens observamos que el pintor flamenco había realizado trece tablas para el duque de Lerma y que, a la muerte de este, la serie había desaparecido de cualquier registro para aparecer casi cien años después en el inventario de Isabel Farnesio del palacio de La Granja. En este inventario se describen sólo doce tablas; la obra correspondiente a la imagen de Jesús se ha considerado extraviada



Figura 7. Taller de Peter Paul Rubens, *Cristo con cruz*, aprox. 1612, óleo sobre tabla, 113.4 x 81.5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa. Recurso disponible en <https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/at-the-ngc/secrets-of-the-process-revelations-in-paintings>

desde entonces. No obstante, gracias a las copias del apostolado realizadas dentro del taller del artista, sabemos como debió verse esta tabla pintada por el maestro flamenco (figura 7).

Al realizar una comparación del *Apostolado del Carmen* con el *Apostolado del duque de Lerma* y percatarnos de la falta de dos lienzos en la serie novohispana, surge otra interrogante. Gracias a diversas fuentes sabemos que el Cristo de Rubens está perdido, sin embargo, al encontrarnos en una situación de poca documentación en torno al trabajo de Villalpando, no podemos saber si en su apostolado faltan entonces dos o tres lienzos. Es decir, si la hipótesis con la que hemos trabajado hasta ahora nos indica que Cristóbal de Villalpando trabajó con estampas derivadas de las obras de

²¹² Agradezco al Mtro. Ramón Avedaño, director del Museo Regional de Querétaro, por compartir estos datos conmigo.

Peter Paul Rubens, no sería extraño que dentro de tales estampas se encontrara la imagen de Jesús sosteniendo su cruz. Por lo tanto, al *Apostolado del Carmen* podría faltarle un tercer lienzo.

3.5. Patronazgo

El estudio del arte novohispano se ha volcado, principalmente, al reconocimiento de artistas y las obras que cada uno produjo, así como a las relaciones establecidas entre el arte producido dentro del imperio hispánico durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Estas investigaciones resultan de vital importancia para conocer y generar mayor conocimiento sobre el arte creado durante la época virreinal en el continente americano; no obstante, es necesario reconocer y estudiar otras dimensiones de la creación artística novohispana. También, es necesario profundizar en el estudio de las obras a partir de los vínculos de patronazgo. Es decir, debemos fijar nuestra atención no sólo en el análisis de composiciones y grabados, sino en comprender la relación de los objetos en función de sus circunstancias. Tal y como se mencionó en el segundo capítulo, actualmente se desconoce la procedencia de aproximadamente 80% de las obras de Cristóbal de Villalpando.²¹³ Para profundizar en el estudio de un artista es imprescindible tratar de indagar en el origen de cada una de sus obras. Debemos preguntarnos quién pagó por la obra, cuál era la función de ésta, dónde se resguardó y quienes estaban destinados a observarla. Esta investigación trata solamente de 10 lienzos pertenecientes a una serie, sin embargo, quedan más de cien lienzos esperando a que revelemos su historia.

El estudio realizado sobre el *Apostolado del Carmen* y el *Apostolado del duque de Lerma* nos ha mostrado el lugar de estas obras de arte dentro de una específica dinámica social y cultural. Cada una de las series se creó con un objetivo en mente, el cual, gracias a Cristóbal de Villalpando y Peter Paul Rubens, fue cumplido. Si bien los nombres dados a cada uno de los conjuntos pictóricos indica su procedencia, es importante retomar las específicas situaciones que llevaron a la creación de cada obra y su relación con el poder económico y político. El caso del conjunto flamenco fue una parte de las múltiples estrategias arbitradas por el duque de Lerma para legitimar su posición de poder dentro del imperio hispánico. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas creó una cuidadosa red que lo acercó de manera prácticamente exclusiva al rey Felipe

²¹³ Cálculo propio. Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

III, el cual, dado el ambiente de confianza creado por su cortesano se permitió delegar importantes decisiones de su reinado a su ministro. En busca de asegurar su posición en la corte y ser reconocido como un hombre de gusto impecable, el duque de Lerma emprendió una campaña de patrocinio de obras artísticas y arquitectónicas, así como de una prolífica actividad de coleccionismo pictórico; asimismo, procuró rodearse de artistas y hombres de letras.²¹⁴

El duque de Lerma conoció a Peter Paul Rubens en Valladolid en 1603. Después de ese primer encuentro, Lerma encargó un retrato ecuestre de sí mismo al artista flamenco, quien ya reconocía al duque como un conoedor de las cosas buenas.²¹⁵ A pesar de no haber localizado el contrato correspondiente, es posible considerar que alrededor de 1610 Francisco Gómez de Sandoval y Rojas haya hecho otro encargo a Rubens, esta vez de doce tablas en las que en cada una se mostraría un apóstol y una decimotercera obra que mostrara a Cristo con su cruz. El apostolado, más allá de su temática religiosa, puede considerarse parte de la actividad coleccionista del duque. En este sentido, la colección de Lerma contaría entonces con más de una docena de obras de la mano del maestro flamenco. Esto sin duda incrementaría el prestigio de su colección, en los años que Rubens consolidaba su posición en el panorama artístico europeo. En resumen, el *Apostolado del duque de Lerma* fue un emblema del poder político de su dueño. La posesión de las tablas y el reconocimiento de ello ayudó a acentuar el prestigio de Sandoval y Rojas como uno de los cortesanos más poderosos de la Europa del siglo XVII. Así mismo, la colección pictórica de Lerma marcó una tendencia sobre las pinturas que se comercializaron en España durante esta época. A pesar de la aparatosa caída y posterior muerte del

²¹⁴ Miguel Morán Turina y Javier Protús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 63-82.

²¹⁵ Max Rooses y Charles Ruelens (eds.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 vols., Amberes, Veuve de Backer, 1887-1909, V. 1, p. 133. [... si mi Señor el Duque me hubiera dado una comisión podría, con mas honor para el que para mí, ofrecer mucho más para el duque de Lerma, que es un conoedor de las cosas buenas] Traducción propia.

duque de Lerma, su actividad como coleccionista pictórico fue una demostración del poder ostentado durante el reinado de Felipe III.²¹⁶

Por otro lado, el conjunto pictórico novohispano se inserta en una dinámica social con características distintas. Si consideramos que el presbítero queretano Juan Caballero y Ocio fue cercano al obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz y éstos, a su vez, pudieron formar parte de un círculo que reunía a otros hombres poderosos de la época, que tenían a su servicio un grupo de artistas, es posible considerar el *Apostolado del Carmen* como una obra concebida dentro de este círculo, financiada por Juan Caballero y Ocio y realizada por Cristóbal de Villalpando. A reserva de futuras investigaciones sobre el papel de las élites letradas y el poder económico, es importante mantener en mente una hipótesis como ésta y considerarla como una invitación a posteriores investigaciones que nos ayuden no sólo a comprender las diversas obras piadosas de Caballero y Ocio, sino a interpretar el trabajo de Cristóbal de Villalpando en función del servicio a sus patronos.

La serie pictórica no solo implica la relación entre el pintor y su cliente. Es necesario considerar también cómo la Orden del Carmelo Descalzo participó en este vínculo. A partir de la donación de una casa y el establecimiento de dos capellanías, los abuelos de Juan Caballero y Ocio crearon un nexo entre los carmelitas y su familia. De esta manera, no es de extrañar la concertación de un contrato de patronazgo entre el adinerado heredero y la orden religiosa. Caballero y Ocio se comprometió con los religiosos carmelitas a construir una iglesia y un convento totalmente nuevos, así como de cubrir los gastos de un conjunto de imágenes y el menaje necesario para la celebración del culto. Si bien no existe mención del apostolado en el contrato establecido entre el benefactor y la orden, podemos interpretar la presencia de los lienzos en el convento como una muestra más de la munificencia del patrono. El Apostolado pudo interpretarse como un signo de su opulencia, de su preferencia por un artista y de su compromiso con la iglesia secular y regular. La pertenencia de Juan Caballero y Ocio al clero puede hacernos considerar que sus diversos patronazgos,

²¹⁶ Sarah Schroth, *The private collection of the Duque of Lerma*, Nueva York, NYU, 1990, p. 20 (Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía), p. 99.

obras pías y donaciones iban más allá de la búsqueda de reconocimiento y pudieran comprenderse como una campaña de fortalecimiento de la iglesia a través del arte.

A pesar de las diferencias aparentes entre el *Apostolado del Carmen* y el *Apostolado del duque de Lerma* es importante apreciar como, dentro de la cultura visual del imperio hispánico del siglo XVII, las imágenes analizadas en este estudio mantuvieron un lugar dentro de las dinámicas sociales en su respectivo tiempo y lugar. Es decir, el traslado de la composición apostólica creada por Rubens a la Nueva España no sólo es un ejemplo más de la presencia del artista flamenco en los virreinos americanos, sino un caso del lugar del arte dentro de las dinámicas sociales y económicas novohispanas.

Conclusiones

La comparación entre el *Apostolado del Carmen* y el *Apostolado del duque de Lerma* no sólo permite apreciar las diferencias compositivas y técnicas de los artistas que las realizaron, sino que plantea una reflexión acerca de la dinámica de circulación artística dentro del imperio español durante el siglo XVII. A lo largo de esta investigación —comenzada en Europa y terminada en el reino de la Nueva España— hemos podido apreciar el viaje de una serie de imágenes y cómo, a través de esta travesía, su función y significaciones cambiaron. Las imágenes de las dos series pictóricas pueden ser —en esencia— las mismas, sin embargo fueron realizadas en dos reinos diferentes, con dos estilos de pintar y destinadas a cumplir con funciones distintas. Si bien esta investigación no se concentró en los aspectos materiales de la creación artística en Amberes y la Ciudad de México, pudimos apreciar a grandes rasgos las diferencias esenciales del trabajo de ambos pintores en función de la tradición pictórica en la que su oficio se inserta. Así como Peter Paul Rubens trabajó sobre las mejores tablas de roble para crear el encargo del duque de Lerma, es posible que Cristóbal de Villalpando seleccionara tela importada de la mejor calidad para realizar el encargo de Juan Caballero y Ocio.

El diálogo entre estas dos series pictóricas está conformado por distintos aspectos tanto artísticos como económicos y políticos. El análisis entre la función y la intención de cada uno de estos grupos de obras nos demuestra las diferencias entre tradiciones pictóricas pero también sus similitudes. Es decir, los encargos realizados por cada uno de los patrones de las series responden a diferentes objetivos. Así mismo, las obras de arte tienen intenciones y objetivos distintos. En el caso de Francisco de Sandoval y Rojas, la serie de trece tablas que solicitó a Peter Paul Rubens iba más allá de la función religiosa relacionada con el tema tratado en las obras del pintor. Años antes, durante la estancia de la corte española en Valladolid, el duque de Lerma conoció a un virtuoso artista flamenco, a quien le solicitó un retrato en el que el duque pudiera verse como lo que aspiraba ser: el “rey” de España. Después de su primer viaje a la península ibérica, donde surgió la relación artística y diplomática con Lerma, la fama de Rubens se extendió entre las casas reales europeas, marcando

así una guía en el gusto del momento. Cuando el duque de Lerma encargó a Peter Paul Rubens una serie de los apóstoles con Jesús, la presencia de una obra del artista flamenco en una colección particular era un símbolo no sólo de riqueza y posición social, sino de *buen gusto*. El duque de Lerma poseía más de una docena de obras de Rubens.

Tal y como se mencionó en el capítulo 1, el taller de Rubens no sólo se dedicó a la producción de pintura. El maestro, quien estaba al tanto de la relevancia de las imágenes que creaba y su correspondiente circulación, estableció un área dedicada al grabado dentro de su taller. En ella, Peter Paul Rubens podía supervisar el trabajo realizado y asegurarse de que las estampas provenientes de sus composiciones tuvieran la mayor fidelidad y calidad posible. El *Apostolado del duque de Lerma* fue trasladado a grabados dentro y fuera del taller de Rubens; fue a través de este medio que el apostolado y otras composiciones flamencas llegaron a los reinos españoles en América. Al establecer un diálogo entre los apostolados resulta vital considerar la función mediadora de los grabados creados en Europa y trasladados a América, donde los artistas oriundos los utilizaron como parte de su proceso creativo.

Por su parte, Cristobal de Villalpando —aprendiz de Baltasar de Echave Rioja— había comenzado su carrera acompañando a su maestro en las obras solicitadas por el cabildo catedralicio para la sacristía de la Catedral de Puebla. Fue entonces cuando posiblemente maestro y aprendiz conocieron a Juan Caballero y Ocio, un adinerado heredero queretano que había decidido dedicar su vida a la iglesia y había recibido los votos en la misma ciudad en que ambos artistas habían pintado. Pocos años después, Caballero y Ocio solicitó a Echave Rioja un lienzo de la Virgen de Guadalupe para el templo de la congregación del mismo nombre. A la muerte de su maestro, Villalpando fue solicitado por el presbítero Caballero y Ocio para la creación de un apostolado para el recién renovado convento de los carmelitas descalzos de su ciudad. Para este momento, Cristóbal de Villalpando había vuelto a pintar un lienzo monumental para la catedral de Puebla, había pintado la sacristía de la catedral de México y sus obras eran solicitadas por las órdenes religiosas para sus diversos conventos. La donación de Juan Caballero y Ocio a los frailes carmelitas no fue un aderezo más para el convento

nuevo —que él mismo pagó—, fue un ostentoso regalo de la mano de uno de los artistas más notables del Reino de la Nueva España.

Los estudios de caso realizados dentro de esta investigación resultan ser ejemplos de relaciones de patronazgo. Es decir, las dos series pictóricas son producto de dos tipos distintos de relaciones en las que un adinerado particular realizó una transacción monetaria y obtuvo no sólo un conjunto de obras de arte, sino también otro tipo de recompensas. El duque de Lerma solicitó a Peter Paul Rubens trece tablas en las que se representasen individualmente a los apóstoles y a Jesús. La relación establecida entre el cortesano español y el artista flamenco impactó positivamente en la imagen del duque y en la creciente fama de Rubens en las cortes europeas. Si bien no se conservan los documentos correspondientes al encargo del duque de Lerma a Peter Paul Rubens, a través de la reconstrucción de datos fue posible resaltar algunos aspectos de la relación establecida entre patrón y artista. No obstante, es necesario considerar una investigación posterior enfocada en la búsqueda de los documentos correspondientes a las relaciones del maestro pintor con sus poderosos clientes; así, será posible comprender mejor las obras de Peter Paul Rubens.

La intención de ambos apostolados supera su significado religioso y contiene en su valor la fama de ambos pintores. Las dos series fueron requeridas por poderosos hombres que en distintas circunstancias estuvieron familiarizados con el lugar de la pintura como un mecanismo de reconocimiento social. Mientras el *Apostolado del duque de Lerma* fue creado para mantenerse en una colección particular y se mostraba como un signo del prestigio social de su dueño, el *Apostolado del Carmen* se inserta en el marco del patronazgo religioso de hombres y familias poderosas, como un gesto de munificencia que los dotó de reconocimiento social. En tal dirección, es necesario resaltar los usos dados a la imagen solicitada por los patronos de la obra. Si bien los dos artistas pintaron otras obras que fueron creadas con otros objetivos, en el caso de cada uno de los apostolados su función, objetivo e intención fueron definidos por el uso que los respectivos patronos les dieron. En el caso del *Apostolado del duque de Lerma*, su función continuó siendo la misma. Así como Lerma había encargado la serie para acercarse en materia de gusto y poderío al monarca español, la posterior presencia de las tablas en la colección real confirman la intención inicial de las obras. Lerma concibió

estas obras como símbolo de su poder adquisitivo y político, así como para resaltar su posición como la persona más cercana al poder del rey. Posteriormente, al encontrarse dentro de la colección real, el apostolado de Rubens mantuvo su función ligada al prestigio artístico de Rubens y al prestigio social derivado del coleccionismo.

En el caso de la creación de Cristóbal de Villalpando, a pesar de que Caballero y Ocio donó su encargo al convento carmelita que él mismo había renovado, esto no significó que la intención inicial del apostolado hubiera desaparecido. Al ser colocadas en el convento de Santa Teresa de Jesús, las obras de Cristóbal de Villalpando permanecieron como una donación del patrón de la orden en forma de pinturas de un connotado artista de la época, pero también se convirtieron en una invitación a la reflexión para los frailes carmelitas, a quienes Santa Teresa indicó que en todas las casas de su orden los hermanos debían tratarse como los discípulos de Jesús.

A lo largo de la investigación, trabajamos sobre el concepto de intención expuesto por Michael Baxandall en su obra *Modelos de intención*. Mas allá de un estado mental, *intención* refiere a la relación del objeto artístico con sus propias circunstancias históricas y las dinámicas de circulación en las que se inserta. A partir de este concepto, fue como pudimos analizar y comprender los diversos aspectos a considerar dentro del estudio de cada serie pictórica. Así mismo, al recuperar el concepto de *intención* para el estudio de los apostolados, fue posible contrastar diversos aspectos de cada grupo de obras y así construir un diálogo.

Por otro lado, la investigación realizada a lo largo de estas páginas se benefició del concepto de *patronazgo*, el cual refiere a la relación establecida entre un artista y un particular. La generalidad del concepto nos ha permitido analizar diversas relaciones establecidas y analizadas dentro de esta investigación con los mismos ojos. Es decir, partir de la hipótesis en la que toda relación comercial establecida entre artistas y particulares puede comprenderse como patronazgo, fue posible analizar cuidadosamente las peculiaridades de cada relación analizada en esta investigación.

Finalmente, el concepto de *mercado* —vinculado directamente a *patronazgo*— implica otros factores relacionados con la relación mercantil entre artista y patrón. Este concepto, sostenido también por Michael Baxandall, implica la inserción de la relación entre cliente y artista dentro de la cultura de su tiempo y cómo esta impacta en el

desarrollo del acuerdo. Es decir, a través de este concepto fue posible observar las diferencias culturales no sólo en la acción de encargar y comprar pinturas, sino en cómo se observa y para qué sirven estas manifestaciones artísticas.

Uno de los primeros objetivos presentados en la introducción de este estudio fue analizar las necesidades artísticas e iconográficas de la Orden del Carmelo Descalzo. El estudio de caso del *Apostolado del Carmen* nos demostró cómo la serie, al ser una donación del patrón del convento y la orden, no fue un encargo realizado por los religiosos a Cristóbal de Villalpando. Sin embargo, en este punto es necesario resaltar cómo el apostolado como tema iconográfico fue sugerido por Santa Teresa de Jesús para las casas de su orden. Así mismo, el análisis de la relación dada entre Juan Caballero y Ocio, la Orden del Carmen y Cristóbal de Villalpando resulta ser un ejemplo de la singular relación de la orden religiosa con letrados y adinerados particulares. Es decir, la contratación de Villalpando es producto de su fama como artista, así como una manifestación del tipo de patronos y fieles que se relacionaban legal y espiritualmente con la Orden del Carmelo Descalzo.

Así como pudimos comprender cómo el *Apostolado del Carmen* se insertó en la llamada “economía religiosa” de la Nueva España, pudimos apreciar cómo el *Apostolado del duque de Lerma* formó parte del coleccionismo cortesano español durante el siglo XVII. A través de la investigación realizada, fue posible recuperar información que no sólo enriqueció el análisis de la serie pictórica realizada por Rubens, sino que incrementó la comprensión de la práctica del coleccionismo en España y la conformación del gusto y el mercado de arte español durante el siglo XVII. El objetivo de analizar y profundizar en la relación entre artistas y órdenes religiosas deberá esperar a posteriores investigaciones en las que los documentos y la procedencia de la pintura novohispana sean cuestiones centrales. No obstante, la investigación arrojó luz sobre la participación de una elite letrada en las relaciones establecidas entre las órdenes religiosas y los artistas novohispanos. Será necesario tener en cuenta esta y otras consideraciones al profundizar en la investigación de la pintura realizada en la Nueva España. Así mismo, el análisis entre las similitudes y diferencias técnicas y circunstanciales de cada uno de los apostolados nos permitió

apreciar las particularidades de cada relación y las decisiones involucradas en cada caso.

En conclusión, la similitud entre las imágenes que conforman el *Apostolado del duque de Lerma* y el *Apostolado del Carmen* es un claro ejemplo de la circulación de temas y composiciones dentro del imperio español durante el siglo XVII. Sabemos que los artistas novohispanos se sirvieron de modelos europeos para la creación de sus obras y que el recurrir a modelos no indica una falta de originalidad para la creación artística novohispana. Cristóbal de Villalpando utilizó las composiciones de Peter Paul Rubens para la creación del *Apostolado del Carmen*. De acuerdo con las partes de la pintura planteadas por Francisco Pacheco, el artista tomó los modelos y a partir de ellos inventó —según su noticia, caudal y decoro—, dibujó —siguiendo la buena manera, la proporción y la perspectiva— y coloreó —creando hermosura, suavidad y relieve— en función del encargo que le había hecho Juan Caballero y Ocio. Villalpando tomó los modelos europeos y los hizo suyos para que su obra pudiera cumplir el objetivo que su patrón deseaba. El proceso, examinado aquí en unas pocas líneas, se inserta en las circunstancias económicas y sociales en las que se encontraban el pintor, su patrón y la orden religiosa.

En este trabajo hemos estudiado la relación pictórica entre dos grandes artistas del mundo hispánico en el siglo XVII. A través de investigaciones bibliográficas, de archivo y haciendo uso de herramientas teóricas tales como el concepto de intención, fue posible cumplir los objetivos planteados por la investigación, así como introducir nuevas incógnitas referentes a la pintura y el patronazgo en la Nueva España. Así mismo, hemos logrado vislumbrar la importancia del patronazgo en la creación artística tanto europea como novohispana. También se alcanzaron conclusiones, que esperamos resulten en posteriores investigaciones en torno a la creación e intención del *Apostolado del Carmen* y de la obra de Cristóbal de Villalpando.

Bibliografía

Fuentes impresas

Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001.

Rooses, Max y Charles Ruelens (eds.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 vols., Amberes, Veuve de Backer, 1887-1909. Disponible on line:

vol. 1 (1600-1609): <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12362>

vol. 2 (1609-1622): <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12286>

vol. 3 (1622-1626): <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12290>

vol. 4 (1626-1628): <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12291>

vol. 5 (1628-1631): <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12293>

vol. 6 (1632-1649): <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12294>

Recursos digitales

Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es>

Rijks Museum: <https://www.rijksmuseum.nl/en>

Rubenianum: Research Institute for Flemish art of the 16th and 17th centuries
<https://www.rubenianum.be/nl>

Curia General del Carmelo Teresiano <https://www.carmelitaniscalzi.com/es/quienes-somos/fundadores/santa-teresa-de-jesus/>

Bibliografía

Alpers, Svetlana, *La creación de Rubens*, Madrid, A. Machado, 2001.

Alpers, Svetlana, *The decoration of the Torre de la Parada*, Bruselas, Arcade Press, Phaidon Press, 1971.

Alpers, Svetlana, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Madrid, Mondadori, 1992.

Andrews, Jean; Jeremy Roe y Oliver Noble Wood (eds.), *On Art and Painting, Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2016.

Bargellini, Clara, “La pintura colonial en América Latina”, en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820, Catálogo de la exposición*, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (Ciudad de México), Los Ángeles County Museum of Art, 2006 y 2007, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 324-336.

Bargellini, Clara, “La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII”, en José Francisco Román Gutiérrez (ed.), *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 87-89.

Bargellini, Clara, “Difusión de modelos. Grabados y pinturas flamencas e italianas en territorios americanos”, en Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos*

XVI-XVIII, México, Grupo Financiero Banamex, 2008, pp. 965-1005.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención*, Madrid, Herman Blume, 1989.

Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Belkin, Kristin Lohse, *A House of Art: Rubens as Collector*, Schoten, BAI, 2004.

Belkin, Kristin Lohse, *Rubens*, Londres, Phaidon, 1998.

Benito Vélez, Sandra (ed.), *Rubens y su siglo*, México, Landucci, 1998.

Bulckens, Koen, "The bigger picture: Rubens and his workshop during the twelve years' truce" en S. Suda y K. Nickel (eds.), *Early Rubens*, Munich/Nueva York, Prestel Publishing, 2019.

Bérault-Bercastel, Antoine-Henri de, *Historia general de la Iglesia, desde la predicación de los apóstoles, hasta el pontificado de Gregorio XVI*, Barcelona, Imprenta de Pons, 1852-1856.

Brown, Jonathan, Rogelio Ruiz Gomar, Ronda Kasl, *Cristóbal de Villalpando: pintor mexicano del barroco*, México, Fomento Cultural Banamex, 2017.

Brown, Jonathan (et alt.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck*, Madrid, Museo del Prado, 1999.

Brown, Jonathan, *El Triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995.

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980.

Brown, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.

Brown, Jonathan, *Painting in Spain: 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 1998.

Büttner, Nils, "The Hands of Rubens: On Copies and Their Reception" en Toshiharu Nakamura (ed.), *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*, Kyoto, Kyoto University, Department of Aesthetics and Art History, 2017, pp. 41-53.

Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1999.

Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España. 1521-1861*, México, Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1954.

Cavalli-Björkman, Görel (et alt.), *Rubens copista de Tiziano*, Madrid, Museo del Prado, 1987.

Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.

Checa, Fernando y José Miguel Morán, *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1989.

Curiel, Gustavo, "Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España. Reflexiones sobre el comercio artístico transmarítimo", en Shulamit Goldsmit Brindis y Rubén Lozano Herrera (coords.), *España y Nueva España: sus acciones transmarítimas*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

DaCosta Kaufmann, Thomas, *Toward a geography of art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Echevarría, Miguel Ángel, *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*, Madrid, Silex, 1999.

De Marchi, Neil y Hans J. van Miegroet: "Art, Value and Market Practice in the Netherlands in the Seventeenth Century", en *Art Bulletin*, Núm. 3, Vol. LXXVI, sep. 1994, pp. 451-464.

De Marchi, Neil y Hans J. van Miegroet (eds.), *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*, Turnhout, Brepols, 2006.

De Marchi, Neil y Hans Van Miegroet, "Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España" en *Netherlands Yearbook for History of Art/Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1999, pp. 81-112.

Fernández, Justino, "Rubens y José Juárez" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 3, n.º 10, pp. 51-57.

Fernández Gracia, Ricardo, *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano: la colección de grabados de las carmelitas descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia*, Pamplona, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Navarra, 2004.

Feros, Antonio, *El duque de Lerma: Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

Fray Agustín de la Madre de Dios, O. C. D., *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de Eduardo Báez Macías, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Fray Andrés de San Miguel, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introducción, notas y versión paleográfica de Eduardo Baez Macías, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

Fundaciones de los Padres Carmelitas Descalzos en la Nueva España, paleografía y estudio de Teresa Eleazar Serrano Espinosa, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Galí, Montserrat, “El patrocinio episcopal en la ciudad de Puebla el caso del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1677-1699)” en José Manuel Almansa (ed.) *III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Giralda, 2001.

Gallego, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

García Hernández, Marcela Rocío, “Los carmelitas descalzos en la Nueva España. De la fundación de sus conventos a la desamortización de sus bienes” en Cervantes Bello, Francisco Javier, Alicia Tecuanhuey Sandoval, María del Pilar Martínez López-Cano (coordinadores), *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XIX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2008, pp. 309-336.

Gombrich, Ernst, *La historia del arte*, México, CONACULTA, 1999.

Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

González, Rita S., “Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico” en *Intervención 2*, no. 3, 2001.

Gutiérrez Haces, Juana, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

Gutiérrez Haces, Juana, “¿La pintura novohispana como koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 24, no. 80, Ago. 2012, pp. 47-99.

Jesús, Teresa de, *Obras completas*, 2a. ed., transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

Loarca Castillo, Eduardo, *Don Juan Caballero y Ocio. Gran benefactor de Querétaro*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Mahon, Dorothy, Silvia A. Centeno y Louisa Smieska, “Cristóbal de Villalpando’s *Adoration of the Magi*: A Discussion of Artist Technique” en *Latin American and Latinx Visual Culture*, Vol. 1, Number 2, pp. 113–121.

Martín González, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993.

Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964.

Morán Turina, Miguel y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.

Ramírez Méndez, Jessica, *Los carmelitas descalzos en la Nueva España: del activismo misional al apostolado urbano 1585-1614*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Pérez de Salazar y Haro, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, Ciudad de México, Perpal, 1990.

Pérez Preciado, José Juan, "Art Aficionados at Court", en Jean Andrews, Jeremy Roe, y Oliver Noble Wood (eds.), *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2016.

Ramos Medina, Manuel, *El Carmelo novohispano*, México, Centro de Estudios de Historia de México Carso, 2008.

Ratto, Cristina, "Monjas, mecenas y doctores. El rector Fernando de Villegas y el patronazgo del convento de San José de Gracia en la ciudad de México (siglo XVII)", en Enrique González González, Adriana Álvarez y Mónica Hidalgo Pego (coord.), *De la aula a la ciudad. Estudios sobre la universidad y la sociedad en el México virreinal*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 241-288.

Ratto, Cristina, "El concierto virreinal de las artes en la ciudad de México. La fiesta para la dedicación de la iglesia conventual de San Bernardo", en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 40, 2017, pp. 5-30.

Ratto, Cristina, "Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano", en Adriana Álvarez Sánchez (coord.), *Conocimiento y Cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 181-221.

Ratto, Cristina, "Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera" en *Revista Complutense de Historia de América*, La cultura del libro en la Nueva España, núm. 45, agosto 2019, pp. 89-112.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 2 T., 5 V., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Recopilación de las Leyes de Indias, tomo I, Madrid, Antonio Balbás, 1756.

Rincón Frías, Gabriel, José Rodolfo Anaya Larios, María Isabel Gómez Labardini, *Breve historia de Querétaro*, Documentos de Querétaro 1, Gobierno del estado de Querétaro, 1986.

Rincón Frías, Gabriel (coord.), *Don Juan Caballero y Ocio. La generosidad y el poder. Los anhelos barrocos del benefactor de Querétaro*, Querétaro, Librarius Historia y Municipio de Querétaro, 2013.

Rubial García, Antonio, “Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la Ciudad de México durante el siglo XVII”, *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 7, num. 4, 1998.

Ruiz Gomar, Rogelio, *El pintor Luis Juárez, su vida y sus obra*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

Ruiz Gomar, Rogelio, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (eds.), *Juan Correa su vida y su obra*, tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 205-222.

Ruiz Gomar, Rogelio, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”, en *Anales del IIE*, vol. 13, n.º 50, tomo1, ago. 1982, pp. 87-101.

Sánchez, José María y María Dolores Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXI, No. 95, México, 2009, p. 45 - 67.

Schroth, Sarah, *The private collection of the Duque of Lerma*, Nueva York, NYU, 1990 (Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía).

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Glorias de Querétaro*, Querétaro, Gobierno Constitucional del Estado de Querétaro, 2008.

Torres, Ignacio de, *Funebre cordial declamacion en las exequias del Ill. Y Excell. Señor Doctor D Manuel Fernández de Santa Cruz (...) celebradas en el Convento de Religiosas Recoletas de Santa Monica (...) Puebla*, por los Herederos de Juan de Villa - Real, en el Portal de las Flores, Año de 1699, fol.7.

Van Velde, Carl, "Painters and patrons in Antwerp in the sixteenth and seventeenth century" en Hans Vlieghe, Arnout Balis y Carl Van Velde (eds.), *Concept, design and execution in flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, Brepols, 2000.

Vergara, Alexander, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Vite Hernández, Elizabeth, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII*, México, UNAM, 2016 (Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia).

Vlieghe, Hans, *Saints*, Londres, Phaidon, 1972.

Vlieghe, Hans, "The execution of flemish paintings between 1550-1700: a survey of the main stages" en Hans Vlieghe, Arnout Balis y Carl Van Velde (eds.), *Concept, design and execution in flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, Brepols, 2000.

Von Kügelgen, Helga, "La pintura de los reinos y Rubens" en Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo*

hispanico, siglos XVI-XVIII, México, Fomento Cultural Banamex, 2008.

Hemerografía

Benítez, Rocío G., “Hallazgo en La Lagunilla luce ahora en el Museo Regional”, *El Universal*, Querétaro, 19 de diciembre de 2017.

<http://www.eluniversalqueretaro.mx/cultura/19-12-2017/hallazgo-en-la-lagunilla-luce-ahora-en-el-museo-regional>

Archivos

Archivo del Museo Nacional del Prado

Archivo General de Querétaro

Archivo Histórico de la Provincia de San Alberto de los Carmelitas Descalzos