



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MAZO, HACHA, TEA Y PINCEL: IMÁGENES DE UNA SANTIDAD FRACASADA
Promoción, politización e identidad en la representación del martirio de Gonzalo de Tapia
(1594-1767)

ENSAYO ACADÉMICO
PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

Julián Alonso Briones Posada

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Jaime Cuadricillo Aguilar

Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES

Mtro. Rogelio Ruiz Gomar

Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. Gerardo Lara Cisneros

Instituto de Investigaciones Históricas

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Guerra me hace el demonio, y algunas veces muy cruda. Pocos días ha me vide lleno de tedio, tristeza y sequedad, que mi alma y mi vida estaban cansadas. ¡Oh, qué paciencia y confianza en Dios es menester para estos ministerios! ¿Qué no hay de ocasiones? ¿Qué soledad? ¿Qué caminos? ¿Qué despoblados? ¿Qué hambres? ¿Qué aguas amargas y de mal olor? ¿Qué serenos y noches al aire? ¿Qué soles? ¿Qué abundancia de mosquitos? ¿Qué espinas? ¿Qué gentes y niñerías con ellas? ¿Qué tlatolles y contradicciones de hechiceros? Cada día espero la muerte, y para recibirla, pido a mi Dios el espíritu contribulado, corazón contrito y humillado.

Juan Agustín, sobre la misión jesuita de Parras, siglo XVII.

La imagen cruda y espantosa impacta con denuedo en los sentidos cuando difunde actitudes decorosas con deseos de afianzar la fe en la gloria divina, como la abominación de vicios y pecados, martirios de santos y miserias de la vida, el temor al demonio y las penas del infierno, o la condena de herejías y sacrilegios. En esta porfía cualquier exageración es bienvenida, incluso las monstruosidades maravillosas o imaginativas.

Carlos Alberto González Sánchez.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	5
I. Gonzalo de Tapia: Historia de la promoción de una santidad fracasada	11
Los primeros biógrafos y el discurso martirial	18
Mártir sin altar	22
II. Cronología del retrato martirial: imágenes de Gonzalo de Tapia	28
Iconografía de Gonzalo de Tapia en España	29
<i>El Martirio de Gonzalo de Tapia</i> en San Luis de la Paz	43
III. <i>Sanguinae lauratus</i> : la cultura martirial cristiana	50
La transformación de la imagen martirial	54
<i>En defensa de la fe católica cayó en manos de aquellos bárbaros gentiles...</i>	56
IV. San Luis de la Paz y León: Construcción de la imagen política desde la provincia	63
San Luis de la Paz o el colegio imposible	63
León: nobleza y cristiandad	74
V. Conclusiones	
La invención de un héroe regional, siglos XVII y XVIII	79
Anexo	84
Índice de figuras	85
Archivos consultados y bibliografía	90

AGRADECIMIENTOS

Antes de dedicarme totalmente a la lectura e interpretación de las imágenes que componen esta investigación, es mi obligación reconocer de forma pública la labor de las personas e instituciones que colaboraron en este proyecto y que, sin su intervención, es harto probable que el resultado no sería satisfactorio.

Comienzo agradeciendo a mi tutor, Jaime Cuadriello, por su paciente apoyo y generosidad en todo momento. Con su auxilio, conocí la importancia de comprender el discurso inmerso en las obras de arte y la utilidad de dirigirse siempre ante las imágenes, frente a frente y sin intermediarios.

Enseguida, expreso mi gratitud a mi familia, mis hermanos y mis padres, quienes desde la distancia me han ayudado a seguir mis planes y me reconfortan en momentos de aflicción. Agradezco a mi madre inculcarme el amor a la vida y a mi padre que la disciplina siempre te destina al éxito. Este logro también es suyo. También a Jessica y Josefina, por adoptarme durante mis primeros meses en esta ciudad.

A los miembros de mi comité y lectores, Gerardo Lara Cisneros y Rogelio Ruiz Gomar, por su disposición y puntuales observaciones y recomendaciones, que indudablemente enriquecieron mis indagaciones. A Elsa Arroyo, por introducirme al estudio de las técnicas y materiales, y a Luisa Elena Alcalá, por ser mi guía académica en Madrid y facilitar mi consulta en los archivos de la ciudad. A Carlos Trejo, por iniciarme en el maravilloso mundo de la historia del arte y a Norma Lara, por estar presente en el mismo camino.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgarme la beca de maestría, y a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ya que gracias al estímulo económico que me brindó por parte del Programa de Apoyo a Estudiantes de

Posgrado (PAEP), tuve el privilegio de viajar a España y conocer los escenarios donde actuó el padre Tapia. Al personal del posgrado, a Gabriela, a Héctor y la Dra. Deborah.

Aprovecho para brindar reconocimiento a los encargados de los repositorios documentales y los templos que custodian las obras artísticas que conocí. A Andrés Pérez, responsable del Archivo de la Provincia Jesuita en México y a Javier, por su disposición en mi consulta del Archivo Jesuita de Alcalá de Henares. Agradezco mucho la amabilidad del presbítero Félix Alvarado, párroco de Santa Marina la Real, en León, así como la confianza que mostró cuando solicité la consulta del archivo jesuita en su resguardo. A Violeta Arias y Santiago Gómez, vecinos de Quintana de Raneros, por permitirme conocer los recintos y pinturas de la parroquia en la comunidad. Finalmente, deseo hacer un reconocimiento especial al presbítero Asunción Briones, cura de la parroquia de San Luis Rey en San Luis de la Paz, pues sin su disposición no hubiera sido posible efectuar los objetivos de este trabajo.

A dos grandes amigos, Elizabeth y Ramón, quienes desinteresadamente compartieron sus conocimientos sobre materialidad y me auxiliaron en el estudio técnico y el registro fotográfico de la pintura de Francisco Vallejo que originó este estudio. Sin su participación, indudablemente la autoría de la obra no estaría resuelta y mi investigación adolecería de la ausencia de excelentes fotografías. Por otro lado, quiero reconocer el apoyo de Carlos en la edición de las imágenes y al técnico radiólogo Gerardo Torres, por su cordial colaboración. A Marco Polo, Catalina, Edgar y Adriana, porque siguen creyendo en mí. A Diana y a su familia cuevanense, por su generosidad y aliento en mis proyectos.

A Diana, mi cómplice ludovicense, porque desde lejos siempre estás aquí. A Eduardo, gran amigo y compañero, por contagiarme de felicidad, por ayudarme a ser mejor; conociste mi ensayo antes que todos, gracias por siempre escucharlo.

INTRODUCCIÓN

En el noreste de Guanajuato se ubica el poblado de San Luis de la Paz, abrazado por las estribaciones de la Sierra Gorda. En el costado este de la plaza principal se levanta la parroquia de San Luis rey fundada por la Compañía de Jesús a finales del siglo XVI; aunque el edificio actual muestra una faz decimonónica, en sus bóvedas traseras aún pueden palpase restos de su pasado jesuítico. En una sombría capilla interior cuelga el cuadro del martirio del ignaciano Gonzalo de Tapia, quien murió asesinado en 1594 a manos de indígenas en territorio misional; la obra está firmada por Francisco Antonio Vallejo y fue hecha a mediados del siglo XVIII. Este temprano suplicio en tierras gentiles lo hizo ser considerado por la orden como protomártir de la provincia novohispana y modelo extremo de entrega evangelizadora al que debían aspirar los que seguían sus pasos.

Durante el siglo XVII, la Compañía de Jesús en España y Nueva España desplegó su aparato propagandístico para exaltar la figura del misionero, por medio de las crónicas de la orden y la producción de imágenes, con el objetivo de refrendar la importancia de su papel emergente en el orbe católico y justificar sus acciones en territorio misional americano. Se propuso la beatificación de Gonzalo de Tapia en dos ocasiones, durante la misma centuria, sin respuesta por parte de la Santa Sede. En el siglo XVIII, los jesuitas de San Luis de la Paz y el linaje de los Tapia en León, España, emplearon la imagen del mártir con fines políticos, en el momento cuando fue necesario reafirmar sus privilegios afincados en su relación con el ínclito religioso. Con la expulsión de la Compañía en 1767, los intentos de beatificación cesaron y las imágenes quedaron desactivadas, pues sin el apoyo de la corporación ignaciana, la promoción no pudo ser continuada.

El *Martirio de Gonzalo de Tapia* de Vallejo es una obra que conozco desde mi niñez, pues soy originario del pueblo de San Luis. La curiosidad de conocer más sobre la

pintura me hizo elegirla para realizar el breve ensayo que me permitió concluir la especialización en historia del arte. Este estudio consistió en una ficha de descripción y breve comentario, así que mi intención fue proseguir con la misma obra en mi ensayo de maestría, problematizando alrededor de la autoría y las intenciones del cuadro en el ámbito misional y el contexto de la expulsión de la Compañía.

A causa de la pragmática de extrañamiento de la orden religiosa y por obra del descuido y destrucción a los cuales fueron condenados sus documentos y demás obras artísticas, es imposible reconstruir con total eficiencia el circuito de la comisión e intención de la imagen. Es decir, la forma en que emergió, se exhibió y el mensaje que transmitió la pintura a los ignacianos y feligreses de San Luis de la Paz. Durante el curso de mi indagación, me encontré con otros diez cuadros sobre el misionero, albergados en España, los cuales decidí incluir en el corpus de mi proyecto; considero que contribuyen a reconstruir las formas e intenciones con las que el jesuita fue representado en otros contextos, pero manteniendo la obra de Vallejo como eje de mi investigación.

Debido a que las fuentes documentales son el auxilio más eficiente a las deliberaciones del historiador del arte, acudí a los textos de las autoridades literarias de la época con la intención de conocer de qué forma se concebía y se promovía el martirio al interior de la Compañía y la proyección que daban al mismo en la sociedad. De especial utilidad fue la vida de Gonzalo de Tapia en la crónica de Andrés Pérez de Ribas, *Los Triunfos de Nuestra Santa Fe*, escrito en 1645; y la vida del mismo religioso en *Varones Ilustres de la Compañía de Jesús*, de Juan Eusebio Nieremberg, publicada en 1647, así como la *Relación de la muerte del padre Gonzalo de Tapia para el padre Diego de Avellaneda*, redactada por Martín Peláez en 1594, en el sitio donde ocurrió el martirio.

Es preciso mencionar que, a través de los testimonios de este elenco de jesuitas prestigiosos, me enfrenté a la figura del jesuita como construcción ejemplarizante y propagandística, en favor de la orden y sus intereses; así que fue necesario tomar distancia

crítica respecto a este discurso e intentar profundizar en los matices ideológicos de la exaltación y exhibición de las vidas meritorias de los mártires como estrategia publicitaria. El conocimiento estrictamente histórico o concreto de Gonzalo de Tapia sólo puede rastrearse parcialmente en los testimonios que él mismo dejó y los de su compañero de misión Martín Pérez, merced a las cartas e informes enviados por los provinciales novohispanos a los generales de la orden en España en los siglos XVI y XVIII. Éstos fueron los que mostraron la información más novedosa y reveladora, pues describen los usos políticos de los martirios jesuitas, la desalentadora situación de las fundaciones misionales y la negación de la orden para evangelizar entre los naturales. Dichos argumentos son abordados por Juan José Rodríguez Villarreal en su libro *La Compañía de Jesús en Sinaloa. Historias de rechazos a evangelizar indios, y del “estado infelícísimo de las misiones”, 1572-1756*, mismo que enriqueció notablemente mi visión sobre la actuación de los ignacianos en la Nueva España.

Hay un despliegue siempre presente de la figura del mártir misionero en los textos e imágenes de la Compañía de Jesús en Europa y América durante el periodo virreinal —a modo de promoción para asistir a las misiones—, que contrasta con la indisposición de acudir a predicar por temor a las duras penas del trabajo entre los gentiles. Esta evidencia me obligó a reformular mis hipótesis sobre el lugar que ocupaban las pinturas martiriales en el imaginario de la orden tanto en los colegios urbanos como en las regiones misionales. Y por otro lado, la forma en la que el linaje de los Tapia colaboró con la orden para promocionar la figura del misionero de acuerdo con sus propios intereses nobiliarios.

Con base en lo expuesto, surgieron las preguntas ¿Cuáles eran las intenciones de las promociones textuales y visuales de los martirios para la Compañía de Jesús? ¿De qué forma se puede vincular la imagen del martirio de Gonzalo de Tapia en los momentos de coyuntura política de la orden? ¿Cuál era el estatuto del episodio en el debate con los enemigos de la Compañía? ¿Qué significa la presencia de un cuadro de martirio ocurrido entre naturales en el contexto del abandono de las misiones ignacianas? ¿Qué permitió la

pervivencia de las imágenes de un mártir sin altar cuando otras devociones jesuitas fueron suprimidas?

A partir del corpus de obras considerado en el ensayo, propongo una aproximación a las intencionalidades de las imágenes de martirio en el imaginario religioso de su tiempo, más allá de ser alicientes visuales para los misioneros en formación. Sin duda estos artefactos visuales no poseían un sentido unidireccional —volver, paradójicamente, deseable la muerte— sino que tenían un valor polisémico, si consideramos las ideas políticas y sociales puestas de forma subrepticia por los comitentes de los cuadros y la resignificación a la que estaban sometidos por parte de los espectadores, sobre todo en momentos donde los grupos prestigiaron sus privilegios y prebendas reafirmando su relación con la figura del padre Tapia.

Mi investigación se ordena alrededor del cuadro de Vallejo conservado de San Luis de la Paz, complementada con un breve abordaje de diez cuadros conservados en León, España y uno más que fue destruido en el siglo XX, pero que pude conocer por medio de fotografías. La temporalidad abarca un lapso desde finales del siglo XVI, a la muerte del religioso y la circulación de las noticias de su suplicio, hasta los últimos años del siglo XVIII, en el momento que la Compañía quedó suprimida y algunos grupos afines a la corporación se esforzaron por mantener vivo el recuerdo del jesuita.

El primer capítulo *Gonzalo de Tapia: historia de la promoción de una santidad fracasada*, lo dedico a la exposición histórica de la forma en que se describió la vida y muerte del jesuita, además de las intenciones veladas de la intensa promoción textual y visual que hicieron de su figura como modelo ideal de misionero. El segundo apartado es la *Cronología del retrato martirial*, donde hago una descripción de las imágenes del padre Tapia que se han conservado y una descripción iconográfica en orden temporal. Pensé en la pertinencia de abordar la cultura martirial en el contexto del catolicismo contrarreformista y las fórmulas de representación de la muerte por la fe, así que en un tercer capítulo llamado

Sanguinae lauratus abordo estos temas y los engarzo a las imágenes de Gonzalo de Tapia. En el cuarto apartado *San Luis de la Paz y León: construcción de la imagen política desde la provincia*, propongo la manera en la que, desde centros provinciales, la misión de San Luis y el linaje de los Tapia utilizaron a su favor el prestigio del mártir para no ver vulnerados los derechos que detentaban. Por último, a modo de conclusiones, cierro con una suerte de *Invención de un héroe regional*, merced a una historiografía más reciente.

Sin duda, me fue de gran utilidad el estudio de las causas de beatificación frustradas en Nueva España de Antonio Rubial, que recoge en su libro *La santidad controvertida*. Sobre la retórica de la imagen postridentina y la representación de santos y mártires, fue de importancia el texto de Juan Luis González García *Imágenes sagradas y predicación visual en el “Siglo de Oro”*. Para la construcción de las intencionalidades de las imágenes, su conformación y recepción en la cultura y la sociedad, hice uso de las propuestas de Ernst Gombrich y Michael Baxandall, acerca del ideario de las sociedades y su proyección en la cultura visual y cómo lo icónico contribuye al mismo tiempo a modelar la conciencia colectiva de una época, siempre sujeta a reciclaje y transgresión. A esto agrego el libro de Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen*, que me auxilió en la comprensión de la relación de la historia del arte y la historia de la cultura, para pensar a las imágenes como productos culturales.

A causa de la ausencia de documentos relacionados directamente con la pintura del *Martirio de Gonzalo de Tapia*, fue necesario —con fructíferos resultados— navegar entre los archivos y fondos históricos que permitieran un acercamiento genuino a las condiciones del cuadro, tanto para sus productores como para sus consumidores. Entre los repositorios consultados quiero destacar el Archivo de la Casa de la Provincia de la Compañía de Jesús en México, el Archivo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, el Archivo Nacional de España, el Archivo parroquial de Santa Marina y el Archivo Histórico del Obispado de Morelia. Las bibliotecas que resguardan fuentes que sirvieron a mi investigación fueron la Biblioteca Nacional de México y la Biblioteca Nacional de España.

Quiero acentuar la importancia de haber realizado un acercamiento material al cuadro de Vallejo, lo cual permitió resolver la autoría que anteriormente atribuí erróneamente a Francisco Martínez.¹ A pesar de las limitaciones tecnológicas de dicha exploración, la información recogida fue muy reveladora, pues con el empleo de luz adecuada y el hecho de descolgar la obra, observarla de cerca y con detenimiento, fue posible rescatar la signatura. Con este ejercicio también me aproximé a la técnica del pintor, pude apreciar con mayor precisión sus pinceladas y colores, así como algunas correcciones en sus trazos y cambios en el formato de la obra, pues parece que fue recortada al menos brevemente en sus extremos para adecuarse al bastidor moderno que la soporta. El mayor cambio observado fue la posición del dedo índice de la mano derecha del mártir, donde Vallejo decidió variar levemente su postura. Debido al deterioro de los materiales usados en la encarnación en esa zona, es que ahora es posible observar tal modificación sin la necesidad de usar luces especiales. Ya que que la cartela en el lienzo fue repintada a principios del siglo XX, fue realizado un estudio radiográfico a la misma, lo que reveló el texto que originalmente había escrito el pintor. Todo esto contribuyó a la interpretación histórica de las imágenes de Gonzalo de Tapia. Ninguna reproducción, por exacta que sea, puede reemplazar la labor de enfrentarse a la obra y apreciar su materialidad.

¹ Pintor y dorador originario de la Ciudad de México, activo entre 1717 y 1755.

I. GONZALO DE TAPIA: HISTORIA DE LA PROMOCIÓN DE UNA SANTIDAD FRACASADA

En 1591, el jesuita leonés Gonzalo de Tapia y otro religioso criollo llamado Martín Pérez, marcharon desde la ciudad de Durango hacia la sierra de Sinaloa.² Este territorio, que había sido explorado por Francisco de Ibarra hacía menos de treinta años, fue objeto de infructuosos intentos de colonización, debido a la naturaleza agreste del terreno y la cultura nómada de sus pobladores originarios, todo lo que impedía la pronta asimilación de la vida occidental. Ya que el vasto espacio del noroeste se encontraba, hasta entonces, desamparado de la presencia de religiosos, los ignacianos se establecieron en el puesto más fronterizo — San Felipe de Sinaloa—, desde donde organizaron y desplegaron su actividad misional.³

Las misiones se afianzaban, aunque débilmente, entre aquellos pueblos dóciles que servían de ejemplo a los grupos más reacios para incorporarse a la vida cristiana; esto significaba aceptar también los preceptos morales, como evitar la embriaguez y practicar el matrimonio monógamo e indisoluble. Tal como había sucedido en el Altiplano, estos cambios en las costumbres de las naciones sinaloenses generaron conflictos internos entre los conversos y los que se resistían a abrazar el cristianismo. Los líderes espirituales indígenas, conocidos entre los jesuitas como “hechiceros” que “traía[n] engañadas y enredadas a tantas gentes”, eran los que desde un principio se mostraron renuentes a aceptar la evangelización, pues vieron vulnerados su autoridad y prestigio, además de que defendían

² Martín Pérez nació en 1558 en San Martín, Jalisco. Ingresó a la Compañía de Jesús, en la Ciudad de México, en 1577. Después de residir en Puebla y nuevamente en la Ciudad de México, misionó en San Luis de la Paz en 1591. De ahí partió con el padre Tapia a Sinaloa, donde fundaron las primeras misiones. A la muerte de Tapia, en 1594, se convirtió en superior de Sinaloa hasta el año 1612. Permaneció ahí hasta su muerte en 1626. Francisco Zambrano, *Diccionario Biobibliográfico de la Compañía de Jesús en México* (México: JUS, 1962), 465, 480-506.

³ Delfina E. López Sarrelangue, “Las Misiones Jesuitas de Sonora y Sinaloa base de la colonización de la Baja California”, en *Estudios de Historia Novohispana* 4 (México: UNAM-IIIH, 2003) 6-8.

la permanencia de su ancestral modo de vida.⁴ Necabebe, hechicero dogmatizante, arengaba a su gente para “que no creyesen ni oyesen, ni dejasen sus idolatrías, bailes y borracheras” e instigó a los suyos para deshacerse del padre Tapia, ya que “todo lo que él decía era falso, engañoso y sin fundamento”.⁵ Entonces comenzó a convocar a sus cómplices, concretaron su ardid y resolvieron asesinar al religioso.

¿Quién era este hombre, próximo a convertirse en el primer jesuita en derramar su sangre a manos de los indígenas y con ello aumentar el caudal de santidad martirial que irrigó a la Nueva España?

Gonzalo de Tapia nació en 1561 en León, España; fue descendiente de la familia de los Tapia, un linaje que se remonta al siglo IX y fue afianzado durante la primera mitad del siglo XVI. En 1543, los Tapia ganaron un litigio contra el conde de Luna, un patricio local, para exhibir sus armas y tener la “propiedad, tenencia y alcaldía del castillo de Tapia con todas sus torres, baluartes y fosos, puertas y jurisdicciones”.⁶ Gonzalo de Tapia, abuelo de nuestro misionero jesuita, dio cuenta de la antigüedad de su estirpe: don Gonzalo fue “cavallero y gentil hombre del emperador Carlos quinto” y cuando se retiró del servicio militar le fue concedida una pensión a perpetuidad. Murió en 1554 y fue sepultado en la capilla familiar del templo leonés dedicado a Santa Marina. Su hijo Pedro de Tapia heredó la sucesión del linaje y contrajo nupcias con María de Padua.⁷ Su primogénito fue Gonzalo de Tapia, nombrado así en memoria de su abuelo; era un hombre de fuerte constitución y de tez morena, heredero del título de nobleza de su casa. El historiador Francisco Zambrano relata que desde joven mostró aptitudes para la cacería y gustaba escalar

⁴ Andrés Pérez de Ribas, *Triunfos de Nuestra Santa Fe* (Sinaloa: Gobierno del Estado, 1985), 103.

⁵ Juan Eusebio Nieremberg, *Varones Ilustres de la Compañía de Jesús* (Bilbao: Mensajeros del Corazón de Jesús, 1887), 326.

⁶ Archivo de la diputación de León (ADL), *Manuscrito del pleito*, caja 21, núm 3, f. 20r.

⁷ La vocación religiosa estuvo constantemente presente en la familia, pues María de Padua era hija de un comisionado del Santo Oficio, y seis de las siete hermanas de Gonzalo de Tapia se convirtieron en religiosas. Ana I. Arias Fernández, “El linaje de la familia Tapia”, en *Argutorio*, 2004, año 6, no. 12, 24, 25.

montañas; una premonición o anuncio de las duras pruebas que correría como misionero atravesando las serranías novohispanas.⁸

Todavía mancebo, se educó en el recién fundado colegio jesuita de San Miguel y los Ángeles en su ciudad natal desde 1571. Fue admitido en la Compañía en 1576 cuando era rector Jerónimo de Acosta e hizo el noviciado en Medina del Campo, donde se reconoció su notable memoria. Renunció a sus rentas y derechos de primogenitura, e invitado a misionar en territorios gentiles por el recién nombrado provincial de la orden en Nueva España, Antonio de Mendoza, se embarcó hacia América en 1584 junto con otros compañeros ignacianos.⁹ Después de residir un tiempo en la Ciudad de México, marchó al colegio indígena de Pátzcuaro en 1585 para apoyar en las acciones pastorales de la región.¹⁰

Dotado con la habilidad de aprender lenguas con rapidez, de una firme resolución y un talante optimista ante el panorama misional en el Septentrión, Tapia marchó con dirección a Guanajuato, tierra de naciones chichimecas; misionó entre los grupos indígenas incorporados a los de asentamientos españoles que apenas estaban consolidándose, como Pénjamo, Irapuato y las minas de Guanajuato.¹¹ El religioso continuó con su tenaz marcha hacia la congregación indígena de San Luis de la Paz, donde evangelizó y bautizó a chichimecas de varias naciones en 1590, acompañado del ignaciano Nicolás Arnaya. Sin embargo, un año después surgió una disputa con los franciscanos, que al parecer, se reservaban el derecho de realizar conversiones en la región. Esto orilló a los jesuitas a abandonar temporalmente el asentamiento.¹²

⁸ Zambrano, *Diccionario*, 377.

⁹ “Entregó 520 ducados a los padres Fco. Vázquez y Melchor Marco por sí, y en nombre de Juan Bautista Cajina y Gonzalo de Tapia, y Francisco De la Casa y Nicolás de Arnaya, y Cristóbal Bravo, y Gregorio López y Martín Peláez y Hernando de Montemayor, Agustín de Sarria, Hernando de Villafañe, Bernardino de los Llanos, Vicente Beltrán, Juan López de Arabisa, Mateo Sánchez, Gerónimo Ramírez, Hernando de San Sebastián, Martín de Aguirre, Hernando Escudero, todos de la Compañía de Jesús; llevaron a la provincia de Nueva España por órdenes de su majestad.” Zambrano, *Diccionario* tomo II, 377

¹⁰ Zambrano, *Diccionario* tomo II, 380.

¹¹ Isaura Rionda, *La Compañía de Jesús en la provincia guanajuatense 1590-1767* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1996), 22.

¹² David Alejandro Sánchez Muñoz, “Itinerario de una nación india. Los chichimecas de misiones en la jurisdicción de San Luis de la Paz” (1743-1810) (México: UNAM-tesis de maestría en historia, 2015), 33. Desde

Reconocida la fructífera labor de Gonzalo de Tapia entre la gentilidad chichimeca, el visitador de la provincia, Diego de Avellaneda, ordenó al misionero marchar hacia Sinaloa en compañía de Martín Pérez, a donde llegaron en 1591, después de breves estancias en las ciudades de Zacatecas y Durango. La travesía se prolongó por varios meses en un recorrido de más mil kilómetros que significó atravesar una porción de la Sierra Madre Occidental, “aunque por caminos excusados y muchos más largos, a causa de la guerra en que ardían entonces los valles de Topia”; este territorio accidentado y caluroso estaba surcado por numerosos ríos, en cuyas riberas habitaban diversos grupos indígenas [Figura 1].¹³ Ya avecindados, los jesuitas fundaron la misión de Sinaloa ese mismo año. La provincia del mismo nombre distaba de la “Ciudad de México trescientas leguas assia el poniente, aunque declina algo al Norte. Las poblaciones están... en las orillas de seis ríos caudalosos que desienden de la sierra grande.” El entorno natural fue reconocido como agresivo, pues los ríos “están de tal manera dispuestos que lo que dellos está a la alda [sic] de la sierra es fértil de maíz, pero frío y harto falto de algodón.” Además “lo más vecino a la mar es estéril de todo, porque no llueve.” Sobre los naturales, reconocieron que “abitan más de cien mil almas... en tiempo de calor anda la gente casi desnuda... [y] crían hombres y mujeres el cabello largo. Hay muchas guerras entre una nación y otra [pues] no tiene esta gente ni rey ni superior.”¹⁴

1585, en Xichú de Indios (hoy Victoria, Guanajuato), distante de San Luis de la Paz a cuatro leguas, existía un pequeño templo dedicado a san Juan Bautista, atendido por dos religiosos franciscanos; quizá desde este asentamiento se atendía la zona de San Luis. Gerardo Lara Cisneros, “El cristianismo en el espejo indígena, religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII” (México: UNAM, tesis de maestría en historia, 2000), 89.

¹³ Zambrano, *Diccionario* tomo II, 385.

¹⁴ *Carta Anna de la Provincia de la Nueva España de la Compañía de Jesús*. 31 de marzo de 1593, en Félix Zubillaga, *Monumenta Mexicana* tomo V, (Roma: Monumenta Histórica Soc. Iesu, 1956), 86-89.



Figura 1. Itinerario de la acción evangelizadora de Gonzalo de Tapia en territorio novohispano, durante los años 1584-1594.

La empresa ignaciana atravesó diversas vicisitudes, así lo informó el propio padre Tapia en una carta dirigida al provincial jesuita en los primeros meses de la misión sinaloense, como el hecho de que no había “casa en qué vivir”, ni “quien aderece qué comer, ni muchas veces qué aderezar”, los grupos con los que convivían eran “vivos, curiosos y muy parleros”, pero también “bárbaros, rudos e incultos... no hay vestidos qué remudar, no hay casa en qué vivir... Los superiores están lejos; en tres meses van las cartas y en otros tres vienen las respuestas”. También hubo obstáculos por parte de la Compañía y los miembros que sin vocación eran “enviados, más por mortificación, que por su devoción, viven aquí con gran violencia, y hallan tantas causas para justificar su vuelta a los colegios, que, a los que con gusto andan, entibian y desaniman.”¹⁵ A pesar de todo, la actividad evangelizadora parecía consolidarse de manera próspera hasta que su labor fue abruptamente interrumpida con la muerte violenta del religioso.

En julio de 1594, a tan sólo tres años de su llegada a la región, Tapia fue martirizado en la misión de Teborapa.¹⁶ La noche del once de julio, cuando el padre se hallaba rezando el rosario en su cabaña, Necabeba entró a la habitación pretendiendo conversar. Inmediatamente, tras el “viejo gentil”, ingresaron dos indios armados con “macanas que traía[n] escondidas” y que descargaron en la cabeza del religioso; éste, aturdido, salió corriendo hacia el oratorio que se encontraba vecino, se arrodilló frente a la cruz del cementerio y ahí “lo alcançaron y cercaron”.¹⁷ Comenzó a predicarles, diciéndoles “cuán grande pecado cometían contra Dios y que él protestaba que moría por la fe que les había enseñado”,¹⁸ pero los inclementes sayones terminaron con su vida con golpes de hachas y palos. Acto seguido, lo desnudaron, le cortaron el brazo izquierdo y la cabeza, huyendo sin un dejo de culpa para celebrar su crimen. En este punto del relato es donde sus hagiógrafos introducen los signos del portento: cuando los españoles quedaron informados de la muerte

¹⁵ *Carta de Gonzalo de Tapia al General de la Orden*, Zambrano, *Diccionario* tomo II, 386-387.

¹⁶ En la actualidad, es imposible saber dónde se ubicaba con precisión la misión de Teborapa o Devorapa.

¹⁷ Martín Peláez, 1594, *Relación de la muerte del padre Gonzalo de Tapia para el padre Diego de Avellaneda, prepósito de la Compañía de Jesús en Toledo. Por el padre Martín Peláez, de la misma Compañía*, en Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 300.

¹⁸ Nieremberg, *Varones Ilustres*, 328.

de religioso y acudieron a levantar el cadáver, “repararon en una maravillosa postura del brazo derecho que le habían dejado los matadores. Porque habiendo dejado el cuerpo boca abajo así como estaba tenía el brazo derecho levantado en lo alto sobre el codo y hecha la señal de la cruz con los dedos índice y pulgar... acción de brazo y mano, que aunque muerta levantaba el estandarte de la santa cruz”.¹⁹ Los pueblos de los nuevos conversos quedaron abandonados y las iglesias y las casas quedaron arrasadas por los grupos sublevados. Los jesuitas fueron reunidos en San Felipe, temiendo que sufrieran un destino similar.²⁰ Pasarían algunos años antes de que las reducciones y misiones se recuperaran para la Compañía.

A pesar de la catástrofe moral desatada por la muerte del jesuita, que atrasó el control militar de Sinaloa y representó un fracaso en el proceso de evangelización, la Compañía de Jesús inmediatamente interpretó el martirio como “victoria y triunfo”,²¹ pues consideraban que con el suplicio del religioso se regaba “con su sangre aquellos campos estériles”;²² así, con su muerte, lograba su propia salvación y la de aquellos que se convirtieron con su ejemplo.²³

Pronto, la orden movilizó su aparato propagandístico y comenzó la promoción de la figura martirial del religioso, por medio de recursos textuales, como el relato de su suplicio en la Carta Anua de 1594, convirtiéndolo en el modelo paradigmático del misionero jesuita novohispano, por poseer la primicia del martirio; sin embargo, en este momento aún no se meditaba en torno a la santidad de su muerte, pues “no había otra razón de su muerte, que avérsela dado por vivir a sus anchuras con muchas mugeres y con vorracheras, y por no cumplir con lo que en el bautismo prometieron.”²⁴ Las primeras imágenes sobre este y otros

¹⁹ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 107.

²⁰ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 229-233.

²¹ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 108.

²² Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 102.

²³ Antonio Rubial, *La Santidad controvertida, hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados en la Nueva España*, (México: FCE, UNAM-FFyL, 1999), 141.

²⁴ *El padre Alonso de Santiago al padre Esteban Páez, provincial*. Sinaloa, finales de julio de 1594. Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 280.

suplicios tendrían que esperar, ya que a diferencia de Europa, los tormentos indianos no ocurrían frente a numerosos testigos, sino en regiones lejanas y aisladas: el extendido uso de estas imágenes al interior de la Compañía se consolidaría hasta principios del siglo XVII y siempre basando —y legitimando—su creación en los testimonios de las autoridades literarias de la época.

Los primeros biógrafos y el discurso martirial

Con una muerte tan cruel como desolada, la figura del jesuita comenzó otra etapa de su historia, pues una miríada de hagiógrafos e historiadores ignacianos construyeron y transmitieron una imagen edificante de santidad ejemplar. Uno de los testimonios más tempranos que fue determinante para conformar el relato de la vida de Gonzalo de Tapia es el del jesuita manchego Martín Peláez (1559-1619) quien se hallaba cerca de Sinaloa cuando ocurrió el martirio, pues acudía desde Durango para apoyar las acciones evangelizadoras en la región.²⁵ Tuvo oportunidad de entrevistar a un mulato y un infante que habían presenciado el martirio y como él mismo relata, recuperó “la cabeça del bendito padre Tapia que [los indios] la tenían en un palo. De aquí saqué, también, el sombrero, pedaços del vestido, ornamento, etc. La casulla saqué de Tehueco, donde la tenía un indio principal que se la ponía quando yba a las guerras. El cáliz se le quitó a la mujer de Necabeva [sic], que vevíá en él”;²⁶ todos estos objetos en calidad de reliquias las remitió al colegio Máximo de san Pedro y san Pablo en la Ciudad de México, donde el cráneo fue conservado hasta la expulsión de la orden [Figura 2].²⁷ A partir de sus indagaciones, y

²⁵ Martín Peláez nació en La Mancha en 1559 e ingresó en la Compañía de Jesús en 1580 en Madrid, pasando a Nueva España cuatro años después. En 1586 se convirtió en rector del Colegio de San Ildefonso. En 1593 marcha hacia Guadiana (hoy Durango) y un año después se dirige a Sinaloa, para apoyar a los jesuitas Pérez y Tapia. En 1596 vuelve a México como profesor de lengua mexicana. Dos años después se convierte en el rector del colegio de Puebla. En 1603 es nombrado procurador de la provincia jesuita. En 1608, mientras era rector del Colegio Máximo, pasó a gobernar toda la provincia novohispana. Murió a los 55 años de edad en el Colegio de San Pablo en Lima, en 1614. Zambrano, *Diccionario* tomo II, 244-267.

²⁶ Martín Peláez, 1594, *Relación de la muerte del padre Gonzalo de Tapia para el padre Diego de Avellaneda, prepósito de la Compañía de Jesús en Toledo. Por el padre Martín Peláez, de la mesma Compañía*, en Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 300.

²⁷ Zambrano, *Diccionario* tomo II, 244; Nieremberg, *Varones ilustres*, 329; W. E., Shiels, *Gonzalo de Tapia* (Guadalajara: S.I., 1958), 202. “Habiendo muerto por la fe a manos de los indios de Sinaloa el padre Gonzalo de Tapia, y trayendo su cabeza a México el padre Martín Peláez, pasaron por Culiacán y posaron, como solían, en casa de sus padres [jesuitas]” Archivo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (ACJAH), *Residencia de*

conmocionado por la violencia, escribió una relación sobre la muerte de su compañero. El interés de Peláez por construir una narración edificante sobre la vida y muerte de Tapia y rescatar sus restos probablemente se debe a que se conocieron y estimaron en vida, pues ambos llegaron juntos desde España hacia México en 1584.²⁸ El escrito fue enviado a Antonio de Mendoza, provincial de México, y posteriormente a Diego de Avellaneda, prepósito de la Compañía de Jesús en Toledo. La pormenorizada descripción del martirio se acerca más a una narración forense. Narra Peláez que cuando los españoles acudieron a levantar el cuerpo de Tapia lo “hallaron revuelto en su sangre, desnudo en carnes, cortada la cabeza y brazo izquierdo y la mano derecha ensangrentada, de los golpes que le dieron, levantada y hecha la cruz. A todos causó gran compasión y lástima este espectáculo y, derramando muchas lágrimas, cubrieron el cuerpo, lo mejor que pudieron, y volbieron con él a la Villa”.²⁹ En ese momento, este testimonio exento de prodigios no insinúa la santidad del mártir, sino que alude al triste fin de una vida virtuosa, digna de ser imitada: “[la recuperación del cuerpo] fue motivo de mucho consuelo, y despertó los deseos de muchos para tam gloriosa empresa”.³⁰



Figura 2. Cráneo de Gonzalo de Tapia, conservado en Coyoacán.

Guadiana y rebelión de los indios tepehuanes y muerte de ocho de nuestros padres y otros religiosos y españoles, Nicolás de Arnaya, legajo 8, 21f, Misiones, sección América, Nueva España.

²⁸ Ver cita 5.

²⁹ Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 300.

³⁰ Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 307.

Gran parte de los restos del mártir permanecieron en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.³¹ Hernando de Villafañe, visitador de las misiones de Sinaloa, envió a León —tierra natal del misionero— algunos huesos de la mano derecha a modo de reliquia; Tapia comenzó a ser desde finales de ese siglo y durante largo tiempo un modelo de vida y entrega al interior de la Compañía de Jesús.³²

En las fronteras de los siglos XVI y XVII, parte de la estrategia educativa de los jesuitas buscaba de forma explícita despertar la admiración hacia los mártires y el profundo deseo de imitarlos. En 1611, se prescribió la lectura de las vidas de mártires y confesos en el aniversario de su muerte, en los refectorios de las comunidades.³³ En esa misma época, el ignaciano flamenco Viglius Maes relata que en Duinkerke se realizaron fiestas públicas donde se celebraba a los mártires jesuitas de Japón, donde él, siendo un niño, quedó tan fascinado con el espectáculo visual que decidió seguir su ejemplo.³⁴ La “buena nueva” de la “buena muerte del santo padre Gonçalo de Tapia” inauguró el río de sangre que tanto proclamaba la Compañía;³⁵ incluso, el provincial Esteban Páez, solicitó a su compañero Martín Pérez noticias sobre la vida del mártir, a lo que contestó que “quisiera aver tenido mejores ojos para advertirla y imitarla, pero él se escondía tanto que se me pasaba lo más de buelo... Era tan despegado de sí, que, cierto, me ponía cuidado de mirar por él.”³⁶

Pero lo que en realidad preocupaba a los superiores jesuitas era comprobar, por medio de estos cruentos afanes, el lucimiento y la utilidad de la orden en la ocupación de nuevos territorios y el aumento de vasallos; además, así intentaban disipar las dudas del rey Felipe II sobre “el provecho que alcanzaban los naturales por tener colegios en Nueva

³¹ El cráneo del religioso se conserva actualmente en el museo de la Casa de la Provincia de la Compañía de Jesús en México, ubicada en Coyoacán.

³² Shiels, *Gonzalo de Tapia*, 199.

³³ José Luis Betrán, “¿La Ilustre Compañía? Memoria y Hagiografía a través de las vidas jesuitas Juan Eusebio Nieremberg y Alonso Andrade (1643-1667)” en *Hispania* (2014), vol. XXIV, no. 248, septiembre-diciembre, 722.

³⁴ Bart de Groof, “Encuentros discordantes. Expectativas y experiencias de los jesuitas belgas en el México del siglo XVI”, en *Historia Mexicana*, vol. XLVII, (1998), núm. 3, 541.

³⁵ *Carta del padre Claudio Acquaviva, General, al padre Esteban Páez, Provincial*. Roma, 13 de marzo de 1595. Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 369.

³⁶ *Martín Pérez al Padre Esteban Páez, provincial*. 8 de febrero de 1495, Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 345-347.

España”³⁷ y la acusación directa del Papa Gregorio XIII, quien afirmaba que los jesuitas “se ocupaban con los españoles, curando muy poco de los indios; y que convenía remediarse, pues la necesidad de aquel nuevo mundo era ganar los naturales.”³⁸

La vida de Gonzalo de Tapia fue ampliamente conocida en Europa a través de la obra *Varones Ilustres de la Compañía de Jesús*, escrita por el jesuita español Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), publicada en 1647.³⁹ Este personaje tan destacado en lo intelectual como lo político fungió como pieza clave para la agenda política de la Compañía de Jesús en el mundo hispánico; aparte de su vasta producción escrita, fue Consejero del rey Felipe IV, rector de la casa de probación de Madrid y docente del colegio Imperial. Tuvo una importante actividad diplomática y participó en los debates entre el papado y la monarquía hispánica que afectaban a la religión católica en materia de doctrina, como en la Junta Real sobre la Inmaculada Concepción.

La publicación de *Varones Ilustres* se realizó para conmemorar el centenario de la fundación de la orden. Aunque el texto estaba dirigido a los colegios jesuitas, pronto circuló entre un público más amplio y externo, en el que se buscaba promocionar el reconocimiento y la veneración hacia los ignacianos ejemplares a modo de trofeos de la fe. Además, la obra pretendía comprobar la madurez espiritual de la institución, pues su joven identidad estaba en duda no sólo por el mundo protestante, sino por las órdenes religiosas de mayor tradición en el catolicismo; ejemplo de esto es el recelo que despertó entre franciscanos y dominicos la actuación de los jesuitas en Japón, ya que los primeros acusaban a los hijos de Loyola de pretender “monopolizar” la evangelización en la región.⁴⁰

³⁷ Juan José Rodríguez Villarreal, *La Compañía de Jesús en la provincia de Sinaloa, Historias de rechazos a evangelizar indios, y del “estado infelicitísimo de las misiones”, 1572-1756* (México: El Colegio de San Luis, 2014), 259.

³⁸ *El padre Claudio Acquaviva general, al padre Antonio de Mendoza, provincial*, Roma, 15 de marzo de 1584, en Zubillaga, *Monumenta* tomo II, 279.

³⁹ Juan Eusebio Nieremberg nació en España en 1595, entró a la Compañía de Jesús en 1614 en Salamanca ordenándose nueve años después. Fue un escritor muy prolífico en temas relativos a teología, filosofía e historia. Murió en 1658. Hughes Didier, *Vida y Pensamiento de Juan E. Nieremberg* (España: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976), 49-54.

⁴⁰ Betrán, “¿La Ilustre Compañía?”, 715, 727.

El relato sobrio de Nieremberg sobre la vida de Tapia —basado en el testimonio de Martín Peláez— está exento de elogios y hechos prodigiosos. Incluso nos muestra a un misionero que siente temor, pues cuando el leonés fue notificado por algunos indios conversos que sus enemigos querían matarlo, “espantóse el padre de esto y no dio crédito; y cuando sus asesinos lo asediaron en su casa les preguntó qué buscaban, espantado de verlos, por saber que andaban huidos en el monte”.⁴¹ Los siguientes biógrafos se encargaron de eliminar estas muestras de miedo por parte del misionero, pues podía argumentarse que la entrega de la vida por la fe no había sido voluntaria. La narración, sin insinuaciones miríficas, está insertada más en el sentido promocional de la obra que en un intento de edificación de santidad.

Nieremberg, como autoridad intelectual de la orden, posibilitó que la figura de Tapia como protomártir de la Compañía de Jesús en América circulara por España. En 1659, los descendientes del linaje de los Tapia que habitaban en León escribieron por su cuenta una breve relación de la vida del misionero inspirada en la publicación de Nieremberg y afirmaron que para ese momento “en toda la Compañía está retratado y venerado el dicho padre.”⁴²

Mártir sin altar

Al mismo tiempo que Nieremberg escribía los *Varones Ilustres*, otro testimonio importante sobre Gonzalo de Tapia lo hallamos en la obra del jesuita cordobés Andrés Pérez de Ribas (1576-1655).⁴³ Este cronista es recordado por ser el autor de la primera gran crónica de la

⁴¹ Nieremberg, *Varones Ilustres*, 328.

⁴² *Relación verdadera de vida milagros y muerte del venerable Padre Gonzalo de Tapia de la Compañía de Jesús protomártir de Méjico y tío del Señor Don Diego de Tapia y Quiñones*. Archivo del Vizconde de Quintanilla de Flores, transcrito y conservado actualmente en la parroquia de San Nicolás de Bari, comunidad de Quintana de Raneros, León, España. Copia del legajo número 3. Año de 1695. León. Cajón 2. Legajo 3°. Número 103.

⁴³ Andrés Pérez de Ribas fue un jesuita español que jugó un papel muy importante para la orden en territorio novohispano. Llegó a la Ciudad de México en 1602 y dos años después marchó a las misiones de Sinaloa, donde permaneció hasta 1620. En los años siguientes, ostentó cargos importantes para la Compañía, como maestro de novicios en Tepotzotlán, rector del Colegio de San Pedro y San Pablo (1626-1632), superior de la casa Profesa (hasta 1637), provincial de la Compañía de Jesús (1638-1641), y representante de la provincia mexicana en Roma, viajando por Europa durante tres años (1643-1647). Volvió a Nueva España y murió a la edad de 80 años en

Compañía de Jesús en la Nueva España: *La Historia de los Triunfos de Nuestra Santa Fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe*, que fue publicada en Madrid en 1645. La obra, en tono apologético, relata la actividad de la orden desde su llegada al virreinato hasta la segunda mitad del siglo XVII, con especial énfasis en la historia de las misiones de Sinaloa, que él mismo recorrió.

Según el historiador Ignacio Guzmán Betancourt, la *Historia de los Triunfos* fue escrita a manera de “probanza de méritos” de la Compañía por dos motivos: justificar el gasto que suponía a la Corona Española el intento de evangelización de poblaciones tan remotas —empresa que comenzaba a ponerse en duda— y resolver a favor de los ignacianos el enconado conflicto que sostenía contra el obispo angelopolitano, Juan de Palafox. Este influyente personaje pretendía supeditar las acciones de los ignacianos al control del clero secular. Por medio de esta obra, Pérez de Ribas pretendía propagar las acciones loables de la orden y arremeter contra los argumentos palafoxianos.⁴⁴

A pesar de que el autor incluyó en la crónica las biografías sobre otros jesuitas notables de la provincia, resaltó entre todos la figura de Gonzalo de Tapia, que para ese momento ya era reconocido como modelo de virtud, entrega e iniciador de la actividad misionera en el Septentrión. A lo largo de la lectura es notable el interés que tiene Pérez de Ribas en recalcar ciertos aspectos de la vida del mártir, como “ser de padres muy nobles”, su pureza y castidad “pues se tiene por cierto que murió virgen”,⁴⁵ la entrega total a la labor misionera, el vaticinio de su propia muerte⁴⁶ y los prodigios sucedidos al momento de ser asesinado en defensa de la fe; incluso, lo convierte en espejo de Jesús, pues “el venerable

1655. Andrés Pérez de Ribas, *La Historia de los Triunfos de Nuestra Santa Fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe*, introducción a la edición facsimilar por Ignacio Guzmán Betancourt (México: Siglo XXI, 1992), XIII-XV.

⁴⁴ Pérez de Ribas, *Historia de los triunfos*, 1992, IX-XXXV.

⁴⁵ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 229.

⁴⁶ “No faltan indicios de que el bendito padre sabía que había de rematar el curso de su vida, con tal cruel muerte como tuvo a manos de los que él deseaba encaminar a la vida. Indicios fueron que llegando al colegio de Pátzcuaro y en su compañía los indios de Sinaloa, y mostrándole al padre rector las armas de que usaban y que consigo traían, y teniendo el padre rector la macana en la mano y mirando cuán fuerte arma era, dijo el padre Tapia, como si tuviera presente lo que después sucedió; mírela muy bien, y para que el día que oyere decir, que con unas de estas me han quitado la vida, no se espante. Y eso dijo con tal sentimiento y ponderación”. Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 237.

murió de treinta y tres años, edad en que murió Cristo redentor nuestro, habiendo enseñado al mundo su divina doctrina.”⁴⁷ El discurso del cronista, con un lenguaje ornado y pletórico de hechos preternaturales, acerca a la figura del mártir a la devoción piadosa más que a la imitación virtuosa, con un claro matiz propagandístico y persuasivo.

Dicha exaltación no es gratuita, ya que este ramillete de virtudes hacía de Tapia un candidato perfecto a la santidad, en un momento en el que las órdenes religiosas promovían el llevar a los altares a sus más notables miembros. Quizás alentados por la noticia de la beatificación de los mártires Felipe de Jesús y sus veinticinco compañeros en 1629 por Urbano VIII, los jesuitas de la provincia mexicana propusieron ante la Santa Sede un proceso similar para beatificar “al Venerable mártir Gonzalo de Tapia y a los otros diez que en Tepehuanes y Chínipas habían muerto por Jesucristo a manos de los bárbaros, como también a Pedro Martínez, Juan Bautista Segura y sus siete compañeros, muertos por la misma causa en Florida.”⁴⁸ La propuesta, que se expuso en la 12ª Junta Provincial de 1637, se presentaría ante el mismo pontífice y para ello fueron enviados como comisionados el propio Pérez de Ribas y como sustituto a Pedro de Velasco; sin embargo, al primero se le notificó su nombramiento como provincial y finalmente no pudo asistir. Al parecer, el proceso quedó diluido entre la burocracia vaticana, cada vez más restrictiva frente a la oleada de peticiones de santidad llegadas desde América.

Es probable que a través de la crónica *Triunfos de Nuestra Santa Fe* —escrita años después del mencionado intento de beatificación—, Pérez de Ribas intentó reforzar la ignorada idea de la santidad entre los mártires novohispanos, y responder a la controversia discutida en el curso del siglo XVII acerca de si los misioneros martirizados a manos de indios podían ser canonizados; la particularidad de las circunstancias de su muerte generaba un nuevo tipo martirial alejado del convencional, bien distinto de aquel tipo nacido en los albores del cristianismo, cuyos miembros eran perseguidos por los tiranos romanos; los

⁴⁷ Pérez de Ribas, *Triunfo de nuestra*, 229-237.

⁴⁸ Zambrano, *Diccionario* tomo II, 412.

primeros mártires optaban por la muerte y la tortura antes de negar su fe, por lo tanto eran martirizados con la promesa de que después del doloroso tránsito, serían llevados a la presencia de Dios. En el caso novohispano, cronistas como el franciscano Torquemada negaban la gloria a la santidad a los misioneros americanos, pues eran sorprendidos por la muerte a manos de neófitos ignorantes, antes de poder elegir el martirio en defensa de su fe, además de que no existía la figura de un tirano que negaba la doctrina y ordenaba el castigo.⁴⁹ Pérez de Ribas, quizá con conocimiento de dichos argumentos enunciados a finales del siglo XVI, expresaba de manera pormenorizada en su relato sobre Gonzalo de Tapia la presencia de un “indio viejo endiablado” al que identifica como “un famoso hechicero” (o equivalente del tirano idólatra) y el hecho de que el mártir nunca desistió de extender la predicación cristiana, aunque “sabía que había de rematar el curso de su vida, con tan cruel muerte como tuvo a manos de los que él deseaba encaminar en vida.”⁵⁰

Para una sociedad ávida de santos propios, se volvió una prioridad la promoción de los procesos de venerables americanos ante Roma; pues si Nueva España buscaba elevar santos reconocidos por la Iglesia quedaba en pie de igualdad frente a Europa como república cristiana, si no en términos de la cristiandad fundacional, sí en términos de una dislocada maduración espiritual.⁵¹ A pesar de la apología perezribeana, la discusión no quedó resuelta y el proceso relativo a los mártires novohispanos permaneció ignorado. Durante el siglo XVII fueron canonizados los jesuitas españoles san Ignacio, san Francisco Javier (quien murió en misión), y san Francisco de Borja. Sólo los procesos sobre los ignacianos que habían actuado en la conversión en América fueron olvidados, posiblemente por el creciente conflicto entre el clero secular y la Compañía.⁵²

⁴⁹ Probablemente por esta oposición franciscana, esta orden nunca propuso como beatos a ninguno de sus cuarenta y dos mártires novohispanos, a diferencia de los jesuitas. Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, “Mártires y predicadores. La conquista de las fronteras y su representación plástica” en *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana, 1750-1860* (México: INBA UNAM, 2000), 54.

⁵⁰ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 104, 237.

⁵¹ Rubial, *La Santidad*, 64-65.

⁵² Rubial, *La Santidad*, 69-70.

En su monumental *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España* (escrita a partir de 1764), Francisco Javier Alegre ya afirmaba que la petición de beatificación de Tapia y el resto de los ignacianos martirizados fue repetida en el Acta Provincial de 1668, apoyados en el hecho de que habían muerto en circunstancias similares a los mártires jesuitas de Japón —Miki, Goto y Kisai— y que fueron beatificados junto con san Felipe de Jesús.⁵³ Sin embargo, nuevamente se ignoraba el destino de dicha propuesta. En esta misma obra, el jesuita exiliado en 1767, al hablar de la vida de Gonzalo de Tapia, entrega al lector un relato desprovisto de prodigios y elogios; conforme a su pensamiento ilustrado, se limita a insertar la obra del misionero en el proceso evangelizador de su orden, despojado ya de cualquier insinuación de santidad: “Así acabó su vida mortal este religiosísimo y apostólico misionero, el primero de la Compañía que regó con su sangre estas regiones. Fue natural de León, en Castilla, en que dejó burlada la nobleza y floridas esperanzas del mundo... Si no tuvo un milagroso don de lenguas, tuvo por lo menos para aprenderlas una admirable felicidad.”⁵⁴

Para el siglo XVIII, el ímpetu de la promoción de santos se había relajado y en general los mártires se convirtieron en parte de los procesos de evangelización, sin detenerse en las particularidades milagrosas de sus vidas.⁵⁵ Con la expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios españoles en 1767 y la supresión de la orden en 1773, toda intentona de promocionar o elevar a los altares a los jesuitas notables quedó descartada y en el caso de Gonzalo de Tapia, su imagen hasta entonces venerada entre los suyos se diluyó y la promoción a la santidad fracasó hasta el presente.

Como ha sido expuesto, estos escritores, en función de voces autorizadas, edificaron con el auxilio de recursos textuales una vida ejemplar que difundieron de forma pública. El papel del elemento icónico visual complementaba la duplicidad de una predicación

⁵³ Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, tomo III (Roma: Institutum Historicum, S. J.), 398-399.

⁵⁴ Alegre, *Historia de la Compañía* tomo I, 428-429.

⁵⁵ Rubial, *La Santidad*, 84.

destinada a modelar la conciencia moral de la sociedad. Esta estrategia competitiva y de exaltación del padre Tapia hecha por la Compañía se reflejó en diversas imágenes que mostraban una iconografía con miras a extenderse, pero que no logró afianzarse. Ahora es necesario conocer la producción plástica alrededor de la figura del misionero leonés.

I. CRONOLOGÍA DEL RETRATO MARTIRIAL: IMÁGENES DE GONZALO DE TAPIA

De forma paralela a la intensa promoción hagiográfica en España y Nueva España, se conocieron algunas representaciones pictóricas comisionadas desde la segunda mitad del siglo XVII con la intención de reforzar la propaganda de la figura del misionero. Pero tales imágenes sólo fueron manifestaciones de devoción al interior de la orden o en espacios privados; los cuadros, más restringidos que las crónicas, nunca pudieron transitar al culto público, pues la beatitud no quedó reconocida por la Congregación de los Santos.

Sobre las pinturas que representaban al jesuita y hoy están desaparecidas tenemos algunas noticias. El historiador Eugene Shiels afirma que en la misión de Teborapa, sitio del martirio, los tarascos conversos pintaron un retrato de Tapia y lo colocaron en la capilla del lugar.⁵⁶ Pérez de Ribas habla de un par de pinturas ubicadas en “la capilla de Santa Marina, que es parroquia de la ciudad de León en Castilla... y parroquia propia de los Tapia... como también los padres de nuestra Compañía de Jesús en retablo.”⁵⁷ Entre los documentos de la parroquia de San Nicolás de Bari en Quintana de Raneros (hacienda agrícola de León propiedad del linaje de los Tapia fundada en la primera mitad del siglo XV), se halla un documento de 1685 donde se autoriza a Manuel de Tapia colocar una “efigie pintura” de su tío, el “Venerable Gonzalo de Tapia para recuerdo del martirio que padeció entre los infieles de Japón [sic]”.⁵⁸ Como se ha mencionado, estas obras se desvanecieron con la marcha del tiempo.

⁵⁶ Shiels, *Gonzalo de Tapia*, 199.

⁵⁷ Pérez de Ribas, *Triunfos*, 241.

⁵⁸ *Licencia que concedió el Señor Obispo de la ciudad de León para colocar en la Yglesia parroquial del lugar de Quintana de Raneros una efigie pintura en cuadro del retrato del Venerable Gonzalo de Tapia.* (AVQF), Año de 1685, Cajon 6º, legajo 13, número 101,

Iconografía de Gonzalo de Tapia en España

En León, España, encontramos algunas manifestaciones visuales sobre la vida del misionero —recordando que tal lugar es la tierra donde nació y fue educado al amparo de los jesuitas—. Sin embargo, la primera, y sin duda la más antigua, tan sólo podemos conocerla por medio de una fotografía, pues la pintura que representaba a Tapia de cuerpo completo quedó destruida en 1970 al desplomarse el muro de la sacristía donde estaba ubicado, en la parroquia de Santa Marina la Real, en la ciudad antes mencionada [figura 3].⁵⁹



Figura 3. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia mártir*, siglo XVII (destruida).

⁵⁹ La imagen corresponde a una fotografía del cuadro que, según el testimonio del padre José María Barrero, fue destruido en 1970 cuando “el ábside de la iglesia se vino abajo, quedado enterrado entre las ruinas el amplio cuadro del padre Gonzalo de Tapia que, poco tiempo antes, fue llevado, no sé por qué motivos, para la capilla cerrada, hoy sacristía. Influyó en don Gregorio el consejo de algún seminarista que le invitó a quitar el cuadro del lugar de siempre, que era el descanso de la escalera del coro, a la que daba una gran prestancia. Cuando me hice cargo de la parroquia, logré hallar el lienzo del cuadro, pero estaba totalmente perdida la figura, solamente la cara se percibía algo. Se conserva todavía como un relicario, aunque vuelvo a insistir, sin utilidad alguna. Todo no fue mal, ya que lo reprodujo el citado artista Rodrigo Blanco”. José María Barrero Baladrón. “¿A los altares el P. Gonzalo de Tapia, S.J.?” en *Colación de Santa María, barrio de Las Torres*, León, España, diciembre 1982, imprenta católica, convento 9. León. 1-2.

Se trataba de un óleo sobre tela posiblemente novohispano, que tiene como fondo un paisaje agreste y solitario. En este marco y en primer plano está contenida la figura del jesuita que está de pie, de un tamaño muy cercano al natural. El cuerpo visto de tres cuartos está girado a la derecha, así como su rostro sereno y sus manos, unidas en una actitud orante; al mismo tiempo que sostiene una vara de tres lirios y un crucifijo. En el plano superior, se abre un rompimiento de nubes muy cercano a la figura del religioso y asoman cuatro angelillos de medio cuerpo que forman un coro honorífico y de ejecutantes. De izquierda a derecha, el primero porta un arpa, el segundo sostiene una palma al igual que el tercero; éste, además, ase una corona de flores que está a punto de ceñir en la cabeza del mártir, mientras que el cuarto sostiene una guitarra. Estos atributos indiscutiblemente aluden a la muerte por martirio, la victoria sobre la muerte y la recompensa divina por el sacrificio máximo, que era la entrega de la vida por la fe.

Tengo para mí que el autor de la pintura que se conservaba en la sacristía de Santa Marina se basó en un grabado de Hieronymus Wierix que data de 1607 y que representa a san Luis Gonzaga en actitud orante, probablemente la estampa surgió en torno al proceso de beatificación del santo en esos años [figura 4].⁶⁰ En ambas imágenes los ignacianos portan los atributos más gonzaguinos: los tres lirios, como símbolo de castidad y el crucifijo. Pero si en Gonzaga la actitud ante la cruz es meditativa —como se muestra en la mayor parte de sus retratos—, para



Figura 4. Hieronymus Wierix, *Beato Luis Gonzaga*, 1607.

⁶⁰ Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello, quien amablemente me proporcionó el texto donde fue posible localizar el grabado.

el padre Tapia es más bien propia de la predicación. Al parecer, la relación entre san Luis Gonzaga y el mártir leónés va más allá del modelo llevado a la pintura, pues ambos personajes renunciaron a sus rentas, títulos nobiliarios y derechos de primogenitura, se mantuvieron vírgenes hasta el final de sus vidas y sus muertes se relacionan con una actitud de servicio, obediencia y sacrificio.⁶¹ A diferencia del grabado, la pintura de Gonzalo de Tapia cuenta con el añadido en la parte superior con los atributos comunes a los mártires (la palma y la corona de flores) y una representación muy distinta del paisaje: probablemente este cambio a un ambiente agreste y silvestre pretendía aludir al territorio de misión donde el jesuita fue asesinado.

Es probable que esta obra haya sido enviada a León desde Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII, junto con las reliquias del mártir que se conservan en la ciudad desde esa época. El modelo usado en la representación era común en el arte jesuita novohispano en ese momento, quizás en un intento de afianzar una efigie reconocible del mártir, como también ocurría con otros personajes en dicha centuria, como san Francisco Javier y el propio san Ignacio, en sendos testimonios visuales de semejante tratamiento estilístico conservados en Tepotzotlán: figuras piramidales de cuerpo completo vistas de tres cuartos que se perciben colosales —acompañadas de sus atributos iconográficos— sobre un fondo con paisaje perfilado en el tercio inferior [Figuras 5 y 6].

⁶¹ Gonzaga solicitó misionar en Oriente, pero esto no le fue concedido. Murió a los 23 años contagiado en una epidemia de tifo en Roma en 1591; fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726. Jaime Cuadriello, “San Luis Gonzaga”, en *Catálogo Comentado del Museo Nacional de Arte tomo II Nueva España*, (México: MUNAL, 2004), 79-81.



Figuras 5 y 6. Autor desconocido, *San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola*, siglo XVII.

En la parroquia de San Nicolás de Bari, en Quintana de Raneros, se conserva una serie de nueve óleos de pequeño formato sobre la vida de Tapia. De autor desconocido, la secuencia narrativa no está fechada; sin embargo podemos fijar su temporalidad en la segunda mitad del siglo XVIII, de acuerdo a algunos elementos de decoro presentes en las imágenes, tales como el vestuario afrancesado de los personajes, el mobiliario y la composición estilística del retablo rococó representado en uno de los cuadros. La serie fue hecha por una mano inexperta, casi artesanal, con una concepción genérica del territorio misional, más cercana a la idea de un “país” de Oriente que al paisaje americano. Si bien las obras no están tituladas, podemos inferir el tema de cada una siguiendo la vida del mártir.

Gonzalo de Tapia sale del colegio de León hacia América. La primera obra muestra la partida de Gonzalo de Tapia del colegio jesuita de León con destino a Nueva España “llamándole Dios a la gloriosa empresa de promulgar la fe entre los infieles.”⁶² A la izquierda se agrupan algunos jesuitas en la entrada del colegio de San Miguel, que observan

⁶² *Relación verdadera*, AVQF.

a un par de religiosos al centro que se preparan para partir, ya que portan bastón y sombrero de tejo; en la extrema derecha están tres lugareños que también presencian la salida de los hijos de Loyola [Figura 7]. Este episodio alude a la doble despedida del padre Tapia, tanto de su familia religiosa como de su linaje. La escena guarda estrecha relación con imágenes de las vidas de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier en su salida a Roma, jesuitas también itinerantes en escenas semejantes, obedeciendo a su vocación de servicio y predicación [Figura 8].



Figura 7. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia sale del colegio de León hacia América*, siglo XVIII.



Figura 8. Autor desconocido, *Despedida de Ignacio y Javier*, Siglo XVII.

Partida a la Nueva España. El segundo cuadro posiblemente representa la salida del misionero desde España a territorio americano. Una pequeña barcaza, guiada por tres hombres y un jesuita, navega y se aleja a la costa, al fondo se dibujan algunas casas con arquitectura que recuerda a la del norte de Europa, y otras embarcaciones ancladas en la orilla del agua, así como la figura de un pescador [Figura 9].



Figura 9. Autor desconocido, *Partida a la Nueva España*, siglo XVIII.

Gonzalo de Tapia predicando entre los indígenas de Sinaloa. La tercera obra evoca la predicación del padre Tapia entre “gentiles bárbaros que comían y sustentaban de carne humana y los redujo a nuestra Santa fe enarbolando la cruz de Cristo.”⁶³ A la derecha, el misionero tocado de bonete y con un crucifijo en mano se dirige a los naturales desde un púlpito portátil colocado en el exterior, al frente de un templo. Una multitud congregada a la izquierda escucha con atención. Entre los presentes se observan a mujeres y hombres de todas las edades, aludiendo a los ciclos de la vida del hombre presentes en estos ejercicios de predicación, vinculados al tema del episodio bíblico del Sermón de la Montaña (Mateo 5:1-7) [Figura 10]. La candorosa y caprichosa representación de la arquitectura está distante de

⁶³ *Relación verdadera*, AVQF.

la realidad misional, pues en los primeros años de predicación en la región los templos no distaban de ser chozas de adobe con cubierta de palma. Es una simple nota de exotismo tectónico para ambientar un paraje distante. Nuevamente podemos apreciar la similitud entre este evento y la escena javeriana del sermón entre gentiles [Figura 11].



Figura 10. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia predicando entre los indígenas de Sinaloa*, siglo XVIII.



Figura 11. Gérard Edelinck según pintura de Jerónimo Sourley, *San Francisco Javier predicando*, siglo XVII.

Martirio de Gonzalo de Tapia. El siguiente cuadro muestra el martirio del padre que “en odio de nuestra Santa fe católica, por mandado de un cacique llamado Macabea [sic] y dándole con una macana en la sien, deshicieron su cuerpo con hachas y palos cortantes”⁶⁴ a manos de cuatro individuos, de los cuales dos lo aporrean y los otros dos lo apuñalan. Resulta curiosa la presencia de un hombre con un turbante y otros dos individuos en papel de lanceros infieles que, a caballo, portan un estandarte con la luna creciente, símbolo asociado al Islam [Figura 12].



Figura 12. Autor desconocido, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII.

El cuerpo del padre Tapia es desmembrado por sus verdugos. En la quinta obra, que presenta grandes lagunas debido al desprendimiento de la capa pictórica, se adivina a los martirizantes que según el relato “le degollaron y... cortáronle también el brazo izquierdo y teniendo el derecho levantado formando una cruz con los dedos con que protestaba a voces moría por la fe, aunque lo intentaron no se lo pudieron cortar, acreditando Dios con esta

⁶⁴ *Relación verdadera*, AVQF.

maravilla su martirio.”⁶⁵ En la pintura, apenas se nota dicho brazo; desafortunadamente el detalle de la mano se ha perdido merced al deterioro [Figura 13].



Figura 13. Autor desconocido, *El cuerpo del padre Tapia es desmembrado por sus verdugos*, siglo XVIII.

Los indígenas fracasan al intentar asar los miembros cercenados. En un paisaje agreste, un grupo de hombres (los de la izquierda armados “a la romana”), se reúnen alrededor de una fogata donde ponen al fuego lo que parece ser el brazo del misionero. De acuerdo al relato del martirio “poniéndole a asar tres veces para comerle salió siempre ileso... y sin que se deshiciese la cruz formada con los dedos.”⁶⁶ Al centro de la pintura está un personaje que con seguridad representa al instigador “cacique Necabea [sic]”, ya que está vestido como sacerdote, con tocado de borla y bastón de mando, con el que parece ordenar el sacrilegio a los sayones [Figura 14]. Aquí, el autor de la relación comete un error, pues el brazo derecho

⁶⁵ *Relación verdadera*, AVQF.

⁶⁶ *Relación verdadera*, AVQF.

que esgrimía el signo de la cruz fue el que no pudieron cercenar y más adelante afirma que se trataba del que intentaron asar.



Figura 14. Autor desconocido, *Los indígenas fracasan al intentar asar los miembros cercenados*, siglo XVIII.

Los perros revientan al intentar devorar los restos mortales del mártir. En la séptima pintura, un grupo de hombres armados, al frente de dos casas, entregan los miembros cercenados a los canes, los cuales intentan comerlos sin éxito; de hecho, “hecharonle a un perro que le comiese y sin hacerlo reventó luego”, mostrando sus vísceras expuestas.⁶⁷ Ante esta anomalía, algunos de los presentes quedan asombrados por el fracaso de la profanación. Nuevamente al centro está el cacique Necabeba con su tocado y bastón, perplejo ante el hecho mirífico [figura 15].

⁶⁷ *Relación verdadera*, AVQF.



Figura 15. Autor desconocido, *Los perros revientan al intentar devorar los restos mortales del mártir*, siglo XVIII.

Informaciones del martirio de Gonzalo de Tapia. En el cuadro número ocho, se aprecia un estrado interior con nueve hombres, cinco de ellos llevan el hábito jesuita y el resto van vestidos como nobles; la presencia de una mesa que expone un crucifijo y una sotana negra también están contenidos en la escena. Es probable que se representen las averiguaciones y deposiciones de testigos en torno al martirio y el traslado de sus reliquias al colegio de León.⁶⁸ La imagen posiblemente remite al testimonio sobre la muerte de Tapia y la presentación de las pruebas del suceso. Es viable que el personaje enlutado que está de rodillas represente al padre de Tapia, que ha sido informado de la muerte de su hijo y ha recibido la noticia junto con el patriciado local [Figura 16].

⁶⁸ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 138.



Figura 16. Autor desconocido, *Informaciones del martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII.

Colocación de los restos de Gonzalo de Tapia. La última obra muestra el primer culto que tuvieron los restos del padre Tapia a principios del siglo XVII, tiempo en que llegó a la “ciudad de León una reliquia de su cuerpo en la cual salieron a recibir con suma veneración los Señores eclesiásticos y caballeros con lo demás del pueblo de aquella ciudad y está colocada con su relicario de plata en la Yglesia de San Miguel de Nuestro Colegio de dicha ciudad.”⁶⁹ En la imagen se ve una pintura de la Virgen María encastrada en un retablo con molduras y capelo rococó; frente a éste se encuentra un relicario en forma de fanal y ampolleta sobre un altar y su frontal enflorado que contiene el dedo de la mano derecha del mártir; a los lados del conjunto están dos grupos de personas en actitud de veneración. Una de las figuras masculinas, un patricio local, señala directamente hacia el altar para acreditar el origen y la licitud de los objetos [Figura 17]. Tengo para mí que se trata de la representación de los padres y hermanos del misionero en la capilla familiar que tenían en la

⁶⁹ *Relación verdadera*, AVQF.

parroquia de Santa Marina, las mujeres van cubiertas como figuras dolientes y el hombre de la derecha es con seguridad su padre. Este cuadro sirve para afincar la importancia del linaje entre la nobleza local, pues tenía entre sus hijos al ínclito ignaciano que había entregado su vida en beneficio de la cristiandad.



Figura 17. Autor desconocido, *Colocación de los restos de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII.

El testimonio que estos episodios inspiró, fue *la Relación verdadera de vida milagros y muerte del venerable Padre Gonzalo de Tapia de la Compañía de Jesús protomártir de Méjico* escrita hacia 1659 en Quintana de Raneros, ratificada por el Colegio de la Compañía de Jesús de Oviedo, siendo provincial Martín de Lesaun. A su vez, deja acreditado que esta relación estaba basada “en la vida de este Venerable protomártir [que] escribió el Padre Andrés Pérez de Ribas provincial de nuestra Compañía de Jesús en la Nueva Vizcaya... la vida que últimamente escribió el Padre Juan Eusebio en que le llama protomártir de Méjico hablando del Padre Gonzalo de Tapia en la vida del Padre Hernando de Tobar.”⁷⁰

⁷⁰ *Relación verdadera*, AVQF.

En el altar dieciochesco del presbiterio del mismo templo, en la calle del extremo izquierdo, está un cuadro que, según la tradición local, representa al protomártir leonés. Está mostrado de medio cuerpo, señalando hacia un crucifijo apoyado sobre una roca. Esta obra forma *pendant* con una imagen de san Francisco Javier colocada en la calle derecha, sobre el mismo cuerpo. En el libro abierto representado en el segundo lienzo se lee “AMPLIUS, DOMINE, AMPLIUS”, palabras que el santo “dijo en Roma, al presentarle Dios en sueños los inmensos trabajos que avia de padecer en la India; más y más trabajos, más y más cruces, más y más muertes: amplius, Domine.”⁷¹ El autor desconocido, que con seguridad ejecutó las dos obras, pretendió establecer un paralelismo entre los dos jesuitas, a partir del mensaje del cuadro javeriano, legitimando el papel de Tapia como continuador de la obra evangelizadora en las Indias, puente simbólico entre las Orientales y las Occidentales [Figuras 18 y 19].



Figuras 18 y 19. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia* y *san Francisco Javier*, siglo XVII.

⁷¹ Francisco García, *Vida y Milagros de San Francisco Javier*, (Madrid: s/e, 1672), 362.

En 1685 Manuel de Tapia —sobrino del ignaciano— solicitó al obispado de León la autorización para “poner y colocar en la Yglesia de este dicho lugar [Quintana de Raneros] una efigie pintura en cuadro del retrato de Venerable Padre Gonzalo de Tapia... sin más motivo que dedicarlo a la Yglesia para recuerdo del martirio que pasó entre los infieles en el Japón.” Aunque don Manuel no tenía muy claro dónde ni a manos de quién había muerto el hermano de su padre, insistió en exponer la obra para “que los vecinos y más personas contemplen en él y yo como tal tener mi casa y hacienda en dicho lugar” y sobre todo enfatizar el vínculo familiar, pues lo hace “por ser como soy persona a quien me toca como tan parientes el laurearle y venerarle hago por ahora esta corta demostración.”⁷²

No debió estar de acuerdo con esta petición el cura de la parroquia, Alonso de Cos, en exponer dicha imagen al capricho del terrateniente (¿por ser una imagen jesuita?), pues en la autorización firmada por el obispo Juan de Aparicio y Navarro en ese mismo año, éste especificó que “Su Majestad mando al cura que al presente se dirija la parte y no perturbe en ponerle, y cada cuando esta parte lo quisiese renovar lo pueda hacer por ser como es acto de celo y no ser cosa contra el derecho parroquial.”⁷³

Es difícil precisar si la pintura que vemos hoy en el retablo de la parroquia de San Nicolás es la protagonista de este episodio; sin embargo, este testimonio visual, junto con la serie de la vida del mártir, comprueba el interés del linaje de los Tapia y los lugareños por mantener vigente la conmemoración de su coterráneo, sobre todo en momentos cuando fue necesario reivindicar su hidalguía, como se expone más adelante.

El Martirio de Gonzalo de Tapia en San Luis de la Paz

Del repertorio visual de la imagen de Gonzalo de Tapia, conocemos actualmente tan sólo un notable testimonio pictórico en México, cuyo origen es poco anterior a la expulsión de los jesuitas. Se ubica en los muros de la parroquia de San Luis Rey, en San Luis de la

⁷² *Solicitud de Don Manuel de Tapia para colocar una efigie pintura de Gonzalo de Tapia en la yglesia de Quintana*, (AVQF).

⁷³ *Licencia que concedió el Señor Obispo de la ciudad de León para colocar en la Yglesia parroquial del lugar de Quintana de Raneros una efigie pintura en cuadro del retrato del Venerable Gonzalo de Tapia*. 31 de enero de 1685 (AVQF).

Paz, Guanajuato. En el extremo inferior derecho se halla casi desaparecida la signatura del autor, Francisco Antonio Vallejo (1722-1787) [Figuras 20 y 21]. Aunque no está fechado, con seguridad fue ejecutado entre los años 1755, año en que el pintor inició su actividad artística, y 1767, cuando la Compañía abandonó el curato. Me voy a detener más en ella, por resultar la más compleja en términos iconográficos, por su excelente oficio pictórico y por su significado tan elocuente de los discursos políticos de su tiempo. Para este cometido es útil comenzar por la descripción de la obra [Figura 22].

Fran.^{cus} Antt.^{us} Vallejo pinxit Mexici

*Fran.^{cus} Antt.^{us} Vallejo
pinxit a.^o 1769.*

Figuras 20 y 21. Comparación entre dos firmas de Francisco Vallejo, la primera presente en el cuadro del *Martirio de Gonzalo de Tapia* (arriba) y la segunda en el lienzo *San Antonio Abad* (abajo), conservado en la parroquia de San Juan Bautista de Coyoacán, siglo XVIII.



El Venerable Padre Gonzalo de Tapia de la Compañía de Jesús, natural de León en Castilla, de donde pasó su sacerdotio a esta nueva España el año de 1585. Fue, como se colige de un libro de barbaños, el fundador o uno de los primeros señores que fundaron este curato, pues en él se hallan las primeras partidas formadas de su mano, y consta a ser tan adidos los barbaños que pasaban ya de treinta años antes de su muerte, y no falta una de ellas que recien el cura juntamente con su mujer. En virtud de esta obediencia para que continuase su predicación, que fabrica en la provincia de Sancho, a donde pasó el año de 1691. Aquí fue donde por causa de su celo y en defensa de la Fe Católica cayó en manos de aquellos bárbaros gentiles, la noche del día once de Junio de 1699, en la lava y circunstancias que demuestran lo 2.º Al caso, ya moribundo en el lugar del martirio formó con las dedos de la mano derecha la S.ª Cruz, levantando el brazo como por estandarte o bandera de su glorioso y así perseveró el débil cuerpo, hasta que con una hacha le temeraron la cabeza y brazos, que no pudieron quemar por repetidas veces que la intentaron.

Esta histórica narración del martirio de tan Venerable santo, siendo casi ilegible por el fondo oscuro en que estaba escrito, se refieren corrigiéndola de algunos barbarismos gramaticales a los veinte días del mes de Septiembre de mil novecientos. A. M. B. G.

Figura 22. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 230 x 155 cm, parroquia de San Luis Rey, San Luis de la Paz, Guanajuato.

A la izquierda, un par de casuchas grisáceas techadas con paja sirven de fondo a la mitad del cuadro; a la derecha, el espacio se abre merced a un horizonte nocturno y sólo recortado por un árbol de escaso follaje. Estos elementos sirven de escenario para las cuatro figuras del cruento episodio martirial y cuyas figuras en movimiento forman una gran zeta que ya indica al espectador una lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo. En ese orden, pues, observamos a dos hombres erguidos y gesticulantes y uno más en cuclillas, identificados como los verdugos gentiles y prevaricadores de Sinaloa. Desde la parte siniestra, el primero empuña en lo alto un mazo con ambos brazos en un decidido gesto de asestar un golpe, el segundo, enarbola una antorcha encendida y el último, un indio envejecido, ase una hacha que está a punto de descargar sobre el cuerpo tendido del jesuita. Este grupo rodea a la figura reptante de Gonzalo de Tapia, identificado por la inconfundible sotana negra y el alzacuello de los miembros de su orden. El misionero ya ha sido derribado en un suelo rocoso por un golpe que se le ha hecho en la frente.

Estamos frente al momento inmediatamente anterior a la consumación del martirio, a pesar de que Tapia está a punto de quedar ultimado no intenta defenderse. La pasividad frente a sus victimarios enfatiza la voluntaria entrega de su vida en aras de propagar y mantener la fe. No se descompone con gestos indecorosos de dolor o temor, la expresión del rostro es más bien de dulce agonía, revelando palidez extrema, la boca y los ojos entrecerrados; incluso, las cuencas oculares están mostradas ya hundidas, acentuando el aspecto mortecino del jesuita. En medio del trance, apoya la cabeza sobre su mano izquierda, que sostiene un rosario; al igual que en el relato hagiográfico, la mano derecha se levanta al tiempo que forma con los dedos índice y pulgar el signo de la cruz, la posición erguida que de manera prodigiosa conservó el miembro ya sin vida.

Las posturas de los indios y sus armas en alto, adecuadas con maestría al formato del lienzo, forman líneas diagonales y verticales que enfatizan la fuerza destructora. Todo converge hacia la mano que forma la cruz, un signo esgrimido real y simbólicamente al centro de la composición. Este teatro de violencia y triunfo muestra un instante detenido y

recogido mediante un episodio de gran dramatismo. Al calce hay una cartela —repintada en 1900— que describe brevemente la vida del religioso, así como las condiciones de su martirio. Los tonos azules en la obra (presentes en el vestuario del sayón armado con la tea y el cielo oscurecido) y la disposición en círculo de los actores de la escena, son empleados con frecuencia en otras obras del pintor.⁷⁴

El cuadro —actualmente ubicado en la capilla del Sagrado Corazón— es un óleo sobre tela que mide 240 x 155 centímetros, sin marco. Un acercamiento físico a la obra permitió observar en el reverso que el soporte, probablemente lino, está compuesto por cuatro lienzos unidos con costura que presentan un tejido en tafetán con una densidad baja —10 hilos de trama y 11 de urdimbre por cm— [Figura 23].⁷⁵ El desprendimiento y los craquelados de la capa pictórica en algunas zonas permitieron observar que el autor usó una imprimación rojiza [Figura 24]; además, la degradación natural de los pigmentos reveló un *pentimento* en el dedo índice de la mano que forma en signo de la cruz [Figura 25].



Figura 23. Fotomicrografía del lienzo del cuadro de Vallejo, se observa el tejido en tafetán con hilos irregulares, lo que comprueba su origen preindustrial.

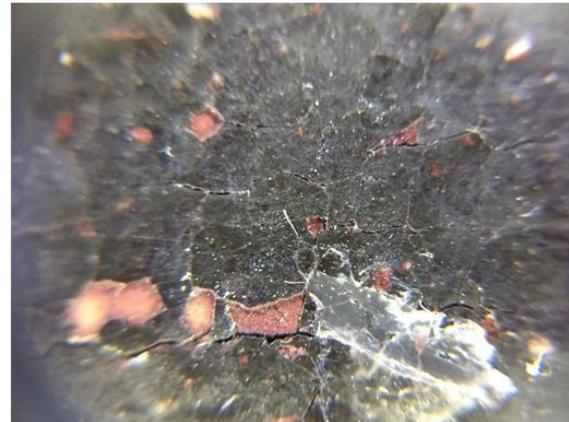


Figura 24. Fotomicrografía en la que debido a un faltante en la capa pictórica se aprecia la imprimación rojiza.

⁷⁴ Como ejemplo de esta composición circular, quiero mencionar el cuadro de *El Cristo de Totolapan*, conservado en el convento agustino del mismo nombre, en Morelos; en esta escena, fray Antonio de Roa y tres compañeros asisten a la milagrosa aparición de la imagen, rodeándola. El gusto y dominio del azul en las obras del artista puede apreciarse en sus cuadros de la sacristía del antiguo colegio de San Ildefonso, *Pentecostés* y la *Sagrada Familia*, todas obras de la segunda mitad del siglo XVIII.

⁷⁵ El tafetán es el ligamento más corriente de un tejido. Este tipo es el más fácilmente identificable por la estructura perpendicular de la trama y la y la urdimbre.



Figura 25. Detalle de la obra. Al parecer el personaje de la derecha es el sayón Necabeba, armado con un hacha. A la izquierda, sobre el dedo índice de la mano derecha, se aprecia un *pentimento*, visible a causa del envejecimiento de los pigmentos con el paso del tiempo.

El autor, Francisco Vallejo, fue un brillante pintor contemporáneo de Miguel Cabrera (ca. 1715-1768), que gozó de gran demanda y reconocimiento en vida: participó en la inspección de la imagen de la virgen de Guadalupe en 1751 junto con un grupo de pintores liderados por Cabrera y alcanzó el nombramiento de profesor de la Academia de San Carlos en 1781, aunque nunca ejerció el cargo. Muchos de sus cuadros conocidos fueron realizados para espacios de devoción privada, como el coro del convento de San Guillermo en Totolapan, la capilla del Señor de Burgos en el Convento Grande de San Francisco, el coro bajo del convento femenino de Regina Coeli, la sacristía del colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México y del convento (y coro) del Carmen en San Luis Potosí, además de ejecutar el monumental cuadro *de La glorificación de la Inmaculada*, que se ubicaba en la escalera de la desaparecida Universidad Pontificia de México.

Su obra se caracteriza por el empleo de intensas tonalidades azules y rojas y la búsqueda de una pintura apegada al decoro y donde, al mismo tiempo, imprime un profundo patetismo religioso, capaz de conmocionar los afectos, tal como él mismo lo

señaló en una carta que envió a uno de sus comitentes, donde enfatiza la “ternura y devoción” que exigen los temas, cuidando que lo pintado sea “representado con viveza y propiedad”, y así “ver las emociones que han causado de lágrimas y compasión en otros”, porque finalmente ese “es el fin peculiar para el que se hacen las pinturas y se colocan en los templos”.⁷⁶

En el *Martirio de Gonzalo de Tapia*, observé que el artista se vale de pinceladas largas, curvas y con poca carga para pintar; funde suavemente los colores que emplea en cada zona. La delgadez de la capa pictórica permite que el color rojo de la imprimación vibre desde el fondo para ayudar en la modulación tonal, especialmente de las encarnaciones. Éstas son trabajadas con calidades distintas dependiendo del personaje representado, así, por ejemplo, en los rostros de los sayones la imprimatura tiene un papel más protagónico, pues sirve de tono base para el color de su piel, más oscura y rojiza en comparación con la del mártir.

Todas estas imágenes del padre Tapia —desaparecidas y conservadas— producidas en España y los territorios novohispanos reflejan el afán constante de la Compañía y el linaje familiar por extender y afincar el recuerdo del religioso, exhibido en los principales espacios donde fue educado y había llevado a cabo su actuación apostólica. Si bien a través del testimonio de sus hagiógrafos se exalta la totalidad de sus cualidades cristianas meritorias, era más importante la representación visual de su muerte, “pues por medio de ella consiguió la gloriosa palma de martirio y regó con su sangre aquellos campos estériles.”⁷⁷ Antes de continuar descifrando el significado intrínseco de las obras, es pertinente hablar de la figura del mártir en el ideario católico, el porqué de su importancia y las fórmulas visuales para representarlo.

⁷⁶ Nuria Salazar, *La Capilla del Santo Cristo de Burgos*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990), 106.

⁷⁷ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 102

III. SANGUINAE LAURATUS: LA CULTURA MARTIRIAL CRISTIANA

Al ordenarse sacerdotalmente, los religiosos se invisten de una gracia divina que los autoriza para impartir los sacramentos. Al ser los sucesores directos de la obra apostólica, quedan comprometidos para predicar la fe y la conversión. Por lo tanto, al convertirse en espejos de Cristo —*Imitatio Christi*—, su vida podía alcanzar el sacrificio máximo, los límites del sufrimiento e incluso en la pérdida de la vida terrenal en defensa de la fe. Así como Cristo fue escarnecido y martirizado por su predicación, sus discípulos y seguidores también sufrirían persecución y castigo: “Miren que los envío como ovejas en medio de lobos... Ustedes serán llevados ante gobernantes y reyes por causa mía, y tendrán que dar testimonio ante ellos y los pueblos paganos”, además, recalcaba el Evangelio, “ustedes serán odiados por todos por causa mía, pero el que se mantenga firme hasta el fin, morirá.” (Mt, 10:17-22).

Los doctores de la iglesia primitiva, consideraron el martirio el modelo de perfección cristiano; a partir de los episodios bíblicos que involucran a los primeros mártires —como el caso de san Esteban (He, 7:57-60)— y los testimonios paleocristianos de testigos presenciales, se consolidó el modelo heroico del mártir, el paradigma máximo de santidad. San Agustín de Hipona, autoridad intelectual del cristianismo emergente, determinó que el objetivo de la muerte de los mártires era la predicación, pues “combatieron por la verdad hasta aventurar y perder la vida de sus cuerpos para que se manifestase la verdadera religión.”⁷⁸. Esta muerte, llamada por santo Tomás de Aquino bautismo de sangre o segundo bautismo, involucraba una voluntaria entrega de la vida por la fe, aunque buscar afanosamente morir era desaprobado. El mártir —del griego μάρτυρας testigo—, como

⁷⁸ Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*, (México: Porrúa, 1993), 247.

imitador de Cristo, vertía su sangre al mismo modo que su maestro lo había hecho, a modo de agua fertilizadora en territorio de predicación.⁷⁹

El mártir en misión fungía en papel de portador de un orden superior y divino, que debía imponerse en el orbe pagano. Aunque el cristianismo medieval no fue prolífico en crear mártires, estos permanecieron con una fuerte presencia en el imaginario religioso; durante este periodo es cuando se establece el arquetipo narrativo sobre los martirios: predicación, arresto, suplicio y una muerte gloriosa que, aunque aniquilaba el trabajo misional, paradójicamente era interpretada como un triunfo para la fe, pues abría la puerta a futuras conversiones y daba al mártir su propia salvación.⁸⁰ Durante el Renacimiento tardío hubo un gran auge por la veneración de los santos y sus reliquias, consecuencia del *revival* paleocristiano, originado con el descubrimiento de las catacumbas romanas, creyéndose que las osamentas encontradas pertenecían a los primeros santos, víctimas de la persecución imperial. Las reliquias eran vestigios corporales de primer orden, que se consideraban la prolongación tangible e histórica de la presencia y trascendencia de los santos en la tierra.⁸¹

En la Europa previa a la Reforma, no había posibilidad para nuevos mártires, pues el territorio se encontraba totalmente cristianizado, pero en el siglo XVI, con las divisiones religiosas y el dominio ibérico en América y la exploración de China y Japón, se renovó el interés por el martirologio y su representación visual. Estas nuevas fronteras de una cristiandad apostólica, pobladas por civilizaciones paganas, eran el escenario perfecto para que las órdenes religiosas probaran un fervor religioso.

⁷⁹ Rubial, *La santidad*, 141-142.

⁸⁰ Rubial, *La santidad*, 141-142.

⁸¹ “Las catacumbas romanas, tras su caída en desuso en torno a la segunda mitad del siglo VI, permanecieron ocultas por un largo periodo hasta que en 1578 un derrumbe de tierra que se produjo en la Vía Sacra, descubrió el Cementerio de los Jordanes... Aunque otro derrumbe volvió a sepultar estos subterráneos, se redescubrieron otras vías catacumbales y cementerios que comenzaron a estudiarse por medio de expediciones arqueológicas... se empezaron a excavar los lóculos contenidas en ellas, las cuales se interpretaron como tumbas de los mártires de los primeros siglos del cristianismo.” Montserrat A. Báez Hernández, “El cuerpo relicario, mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual”, en Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García (ed.) *Valor discursivo del cuerpo barroco hispánico*, Imago, revista emblemática y cultura visual, núm. 4 (España, Universidad de Valencia, 2015), 323-325.

En 1563, durante la última sesión del Concilio tridentino, se determinó que “se deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires” y se condenó a “los que afirman que no se deben honrar ni venerar las reliquias de los santos”. Junto con la reafirmación de la veneración de imágenes y su uso como recurso mnémico para explicar y comprender los misterios divinos, también se determinó el papel del martirio y la visualidad en tanto medios para responder a la herejía en el norte de Europa, y combatir al paganismo en los territorios ganados a la cristiandad.⁸²

Los jesuitas, como adalides de Trento, pronto determinaron impulsar la representación visual de los santos y mártires y la veneración de las reliquias como causa de propagación y defensa del catolicismo. El padre Antonio Possevino, teórico ignaciano, insistía en que las imágenes de martirio debían ser “sangrientas y vívidas” para lograr un mayor impacto en el espectador; a finales del siglo XVI, el interior de algunos colegios y espacios públicos de los templos jesuitas fueron vestidos de sangrientas y terribles imágenes martiriales, como es el caso de San Stefano Rotondo, en Roma. Ahí, treinta y dos frescos realizados —a partir de 1582— por Niccolò Circignani y Antonio Tempesta, despliegan un vasto panorama de tortura, representando todos los métodos imaginables de martirio [Figura 26].⁸³ Esta serie, considerada cumbre del arte jesuita contrarreformista, y el resto de sus expresiones visuales, junto con la persecución de la Compañía de Jesús en Inglaterra, hicieron germinar entre sus miembros una cultura martirial y de veneración a las reliquias que llevaron consigo a los territorios donde ejercían su ministerio, incluidos los que estaban controlados por la Corona Española en América; ahí, el espíritu evangelizador de las primeras órdenes mendicantes ya se había relajado y los religiosos estaban acomodados en sus parroquias. En cambio, los jesuitas, movidos por “el deseo de Indias”, llegaron a Nueva

⁸² Alejandro Cañeque, “Mártires y discurso martirial en la formación de las fronteras misionales jesuitas”, en *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, vol. 37, núm. 145, México: El Colegio de Michoacán, 2016, 17-18.

⁸³ Incluso el Marqués de Sade, dijo sobre los murales de San Stefano: “Una de las más aterradoras colecciones de horrores que se han reunido”. Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque, Jesuit Art in Rome, 1565-1610* (Toronto: Universidad de Toronto, 2003), 122-123.

España en 1572, sin una experiencia misionera y un gran ímpetu evangelizador, que implicaba la posibilidad de morir en defensa de la religión.⁸⁴



Figura 26. Antonio Tempesta, *Mártires suspendidos y torturados con humo y golpes*, 1591.

⁸⁴ Cañeque, “Mártires y discurso martirial”, 21.

La transformación de la imagen martirial

Las fuentes literarias que sirven de inspiración a las escenas de martirio son dos: las actas de los mártires — como fuentes primarias— y las hagiografías y narraciones incluidas en las relaciones sobre la actividad de las órdenes religiosas —consideradas fuentes secundarias—. Hay dos tipos iconográficos para representar a los mártires: ya sea mostrando sus heridas y acompañados de los instrumentos de su suplicio y muerte o en las escenas de su tormento y su inmediata glorificación.⁸⁵

Por eso, en cuanto a las imágenes del acto del martirio, su objetivo no era estrictamente representar escenas sanguinarias ni el barbarismo de la muerte o *deinosis*.⁸⁶ Aunque también tenían la intención de conmover e impresionar, pretendían, sobre todo, que los espectadores contemplaran el triunfo y la gloria prometida por tales sufrimientos.⁸⁷ En estos escenarios la muerte y el dolor no equivalen a fracaso o humillación; se trata de la exaltación de un triunfo, traducido visualmente en un rompimiento de gloria sobre el teatro de la tortura. El mártir, con resignación y sosiego, dirige su mirada hacia lo alto para recibir la palma y la corona de hojas de laurel o flores, ofrecidas por un ángel descendente; ésta es la recompensa divina visualizada sólo por el que está a punto de entregar su vida por la fe.

Durante la Edad Media y el Renacimiento no eran habituales las representaciones de mártires con un marcado carácter triunfal y un aspecto doloroso y de aflicción, pero esta característica iconográfica se transformó con las disposiciones tridentinas, se abandonó el canon de la serenidad renacentista y fue enfatizado el sufrimiento y la búsqueda del decoro

⁸⁵ Vicent F. Zuriaga Senent, “El cuerpo de los mártires y la visión simbólica del dolor” Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García (ed.), *Valor discursivo*, 184.

⁸⁶ Según el cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597), las pinturas fieras y horrendas debían evitarse porque no aportaban utilidad ni deleite, con dos importantes excepciones: las pasiones de los mártires y las penas del infierno, que conducían a la virtud y al aborrecimiento de los vicios, respectivamente. Estos temas, característicos de la Contrarreforma, hacían uso del recurso de la *deinosis*, técnica para representar un hecho más terrible de lo que es en realidad; dar fuerza adicional y apasionante a las cosas que son crueles y alcanzar altura expresiva. Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, (España: Akal, 2015), 234-235.

⁸⁷ José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 362.

como arquetipos de la pintura religiosa.⁸⁸ Estas convenciones iconográficas, cuyo dramatismo fue en aumento con el paso del tiempo, permanecieron durante los siglos XVII y XVIII y cruzaron el océano hacia el Nuevo Mundo, incubadas en la mentalidad del clero secular y las órdenes religiosas, especialmente entre la Compañía de Jesús. Ya en 1608, Martín Peláez, provincial de dicha orden en Nueva España, había traído desde Roma a la Ciudad de México el cuerpo entero de San Ponciano mártir y le dedicó un altar en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.⁸⁹ Es harto probable que el cuadro *El martirio de San Ponciano* —hoy conservado en el Museo Nacional de Arte—, de Baltasar de Echave Orio, haya ornado dicho retablo. Este hecho permite comprobar cómo la promoción de las reliquias fue importante para los ignacianos desde sus inicios, y la imagen martirial, que complementaba esta dualidad, potenciaba la importancia de los vestigios mortales de los santos y su veneración.

Con la muerte de Gonzalo de Tapia se inauguró una serie de martirios jesuitas, sucedidos *in situ* o en las inestables misiones del noroeste novohispano, que quedaron plasmados en las relaciones y crónicas de la orden, con intención publicitaria y autopromoción;⁹⁰ además, pretendían que éstas *exempla vitae* sirvieran como el modelo de imitación en el grado más extremo al que podían aspirar los estudiantes que continuarían con la labor evangelizadora. De forma paralela, la Compañía de Jesús desarrolló una hagiografía pictórica sobre los mismos mártires;⁹¹ estos conmovedores cuadros —sujetos a la tradición iconográfica—, operaban como recursos identitarios y aleccionadores dentro de la

⁸⁸ Zuriaga Senent, “El cuerpo de los mártires”, 194. El mismo Paleotti define el decoro como “la dignidad de la persona, empleando el término “inapropiado” como su opuesto, por la falta de atribuir a la persona acciones, vestuarios, emociones o algo más que no convenga a su edad, sexo, aspecto (*abito*) o grado”. Gabriele Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, (Los Ángeles: Getty Publications, 2012), 227.

⁸⁹ Es importante recordar que se trata del mismo Martín Peláez que llegó junto con Gonzalo de Tapia a Nueva España en 1584 y rescató las reliquias del mártir, remitiéndolas al mismo colegio imperial a finales del siglo XVI. Zambrano, *Diccionario* tomo II, 267.

⁹⁰ Como el caso expuesto de la obra de Pérez de Ribas en el contexto de la controversia entre la Compañía y el obispo Palafox.

⁹¹ Sobre la representación de los mártires jesuitas del norte tengo noticia de los cuadros dieciochescos ubicados en Santiago Papasquiario y El Zape, en Durango, que representan a los mártires de la rebelión Tepehuana de 1616, así como el cuadro firmado en 1806 del padre Lorenzo Carranco Barrientos, conservado en San Pedro Cholula, de donde era oriundo el ignaciano; y por supuesto, el Martirio de Gonzalo de Tapia por Francisco Vallejo.

corporación y reafirmaban el prestigio de la misma ante la sociedad. A través de sus colegios y misiones, los jesuitas explotaron el prestigio de sus mártires y junto con sus santos declarados y devociones particulares, construyeron una constelación visual que replicaron en las comunidades donde ejercieron su ministerio.⁹² Desde sus casas centrales en la Ciudad de México, la Compañía enviaba cuadros a grandes distancias (como a las misiones del norte), del pincel de los principales artistas de la urbe, quizá con la intención de trasladar el que consideraban este buen gusto a sus residencias lejanas, conscientes, además, de la relación entre calidad artística y eficacia didáctica y devocional.⁹³

En defensa de la fe católica cayó en manos de aquellos bárbaros gentiles...

En estas circunstancias, un comitente hasta ahora desconocido encargó *El Martirio de Gonzalo de Tapia* a Francisco Vallejo para el colegio de San Luis de la Paz, si nos atenemos a la información de la cartela actual, repintada en 1900. Al parecer, el pintor se reservó la composición de la obra, logrando una representación armónica y efectista, proponiendo una iconografía original. La pintura está inspirada en el testimonio de la muerte del jesuita presente en los *Triunfos de Nuestra Santa Fe*, de Pérez de Ribas; no deja lugar a dudas la insistencia de referirse a la señal de la cruz hecha con la mano derecha “como por estandarte o bandera de su glorioso triunfo” tanto en la crónica como en la inscripción.⁹⁴ El texto anejo a la imagen explica la vida del misionero y clarifica la acción del brazo invulnerable a la muerte —acento mirífico de la trama—, además de legitimar la representación con base en

⁹² Entre las devociones jesuíticas más importantes está el nombre de Jesús, presente en el escudo de la orden —el monograma IHS—, las imágenes de la Trinidad, imágenes de distintas advocaciones de la virgen María, como la Virgen de Loreto, la Virgen de los Dolores y la Madre Santísima de la Luz, así como el conjunto de santos de la Compañía: san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja, san Estanislao Kostka, etc.; además de santos no jesuitas, como san Juan Nepomuceno, entre otros. También se promovió la devoción a las imágenes de los apóstoles y mártires, pues fundamentaban el papel de los jesuitas como evangelizadores planetarios. María Guevara *et al*, *La Compañía de Jesús en Guanajuato*, (Guanajuato: La Rana, 2003), 106-108.

⁹³ En relación a este flujo de obras desde la capital hacia el interior del virreinato, poco sabemos si los pintores viajaban o no y los mecanismos a través de los cuales recibían esos encargos y enviaban las obras. Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, editores, *Pintura en Iberoamérica, 1550-1820*, (Madrid: El Viso, 2014), 54.

⁹⁴ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 108.

una fuente de autoridad.⁹⁵ El mismo Vallejo insistía en la utilidad de usar en las pinturas “grandes rotulones que den a conocer a los no instruidos los pasajes que allí se representan, pues todos somos deudores y para todos se exponen las pinturas a el público”.⁹⁶

Por medio de una escenografía de desolación, Vallejo enfatizó el desamparo del episodio suprimiendo lo accesorio e intensificando la sensación de soledad a través de la pobreza del entorno y el cuerpo inerme del misionero, a merced de la fuerza envolvente y aniquiladora de los sayones: el observador, único testigo de la muerte ineluctable, es conducido a una “inmersión empática”, de modo que para el devoto es más fácil imitar un modelo si invita a la compasión, en la creencia de que la redención se conquista a través del sufrimiento.⁹⁷

Aunque la imagen evoca al instante anterior a la muerte, el pintor, con gran elocuencia, logró condensar completa la narración hagiográfica en el lienzo, a través de las armas esgrimidas por los indios. Según el relato “al caer ya moribundo en el lugar del martirio formó con los dedos de la mano derecha la Santa Cruz [...] y así perseveró el difunto cuerpo, hasta que con un hacha le truncan la cabeza y los brazos, que no pudieron quemar por repetidas veces que lo intentaron”;⁹⁸ así, el mazo que hiere, el hacha que mata y el fuego que pretende aniquilar son presentados como la trama visual, los tres momentos del martirio en una sola secuencia, inteligibles gracias a la cartela. Por otro lado, si bien el tema de la obra es la culminación gloriosa de la vida de Gonzalo de Tapia, lo que permanece indemne ante las *arma belli* demoniacas es el signo de la cruz, o *arma Christi*, que se yergue al centro de la composición a manera de estandarte triunfal; este elemento funge como sello

⁹⁵ “El uso de textos implicaba dos actos consecutivos por parte del devoto: primeramente, de lectura, y, en segundo lugar, de interrelación de lo leído con lo icónico. En el primer acto se prescindía del contexto iconográfico y en el segundo se trataba de integrar éste con el contexto verbal”. González García, *Imágenes Sagradas*, 424.

⁹⁶ Salazar, *La Capilla del Santo*, 106.

⁹⁷ “Por “inmersión empática” no sólo entendemos una identificación emocional, sino también designamos el proceso más o menos consciente y más o menos dirigido por el cual el suplicante pierde su sentido de identidad al contemplar una imagen devocional y, en su lugar, se identifica con lo representado. La capacidad mimética de la imagen invita a la propia imitación del devoto, que siente la necesidad de reproducir en su vida aquello que muestra la pintura.” González García, *Imágenes Sagradas*, 398-402.

⁹⁸ Según la inscripción de la cartela.

de la intervención divina (pues autorizaba el milagro) y símbolo de victoria de la Compañía de Jesús, y sus militantes, sobre la “bandera de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura.”⁹⁹

Considero que Vallejo procuró atender a la teoría del *decorum* de acción, tiempo y lugar de la escena,¹⁰⁰ a través de la representación del medio agreste (remitiendo al espectador al abrupto territorio misional) y la fiereza de los indios sayones, proyectados descalzos, semidesnudos y con cabellera larga, todos elementos que aluden a su naturaleza incivilizada, como miembros de una sociedad gentilica e indómita; en contrapunto a la figura del indio cristianizado —vestido de blanco, calzado con sandalias y peinado de balcarrotas— bien conocida por el pintor, como podemos comprobar en uno de sus cuadros conservados en Totolapan, titulado *Fray Antonio de Roa*, que representa un suceso de ascesis cruenta nocturna entre el fuego, contemporáneo al martirio del padre Tapia [Figura 27].¹⁰¹ Esto nos permite pensar cómo meditaba al respecto de la pertinencia temporal de sus obras.

⁹⁹ Ignacio de Loyola, *Exercicios Spirituales, Autógrafo Español* (Bilbao: Tradición, 1975), 42, en Guevara, *La Compañía de Jesús*, 23.

¹⁰⁰ Las dos ramas mayores de la teoría del *decorum* son la verosimilitud, en tanto adaptación de la narración al contenido y la claridad, en cuanto adaptación del lenguaje pictórico al público. La impresión de verosimilitud se lograba si lo contado representaba características de la vida real, como una acción apropiada a los personajes, coherencia argumental y oportuna disposición del espacio y el tiempo para los eventos producidos. González García, *Imágenes Sagradas*, 322; Sobre el decoro, Pacheco dice que “una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro de las historias o figuras, atendiendo a tiempo, a la razón, al lugar, al efecto, afecto de las cosas que pinta, para que la pintura, con la verdad posible, represente con claridad lo que pretende [...] en cuanto al tiempo, se debe guardar el uso de la antigüedad en él en los trajes y en las cosas; cuanto a la sazón, si lo que se quiere pintar sucedió tal o tal tiempo del año, en la noche o en el día, es cosa conveniente acomodarse con la verdad; pues cuanto al lugar, ya se ve que no se ha de pintar en Turquía lo que pasó en Roma, o España: también cuanto al efecto y acción, si una figura saluda a otra no ha de parecer que la amenaza, ni menos, ha de hacer lo contrario; y desto había mucho qué decir; pues el afecto de cada figura, también ha de ser conforme a su representación, con prioridad, o triste o alegre, o airado o suave”. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (España: Cátedra, 2001), 299,300.

¹⁰¹ Mientras que en el lienzo del martirio del jesuita los indios actúan como sayones inclementes, en el cuadro de Totolapan tienen un papel similar, pues azotaban y escupían al padre Agustín de Roa en sus ejercicios de penitencia. Sin embargo, aquí actúan sin el afán de herir realmente al religioso, incluso sus rostros muestran tristeza y piedad al presenciar el cruento episodio. Es muy elocuente cómo el artista logró distinguir en sus obras la dicotomía del indio novohispano; tanto el gentil y martirizante, como el cristianizado y contrito que colabora en los ejercicios penitentes. Cabe recalcar la similitud entre el fondo nocturno de esta obra y el representado en el cuadro jesuita de San Luis de la Paz.



Figura 27. Francisco Vallejo, Fray Antonio de Roa, siglo XVIII.

El tono efectista del martirio lo encontramos en la faz agónica del misionero (cuya sangre ya se ha derramado sobre las rocas) que se opone al rostro adusto de sus verdugos, que no muestran ningún asomo de piedad [Figura 28]. Mediante este equilibrio en una pintura tanto decorosa como conmovedora, Vallejo logró otorgar una gran fuerza expresiva a esta formidable escena. En *La muerte de san Francisco Javier*, una obra comisionada por el colegio de San Ildefonso de México, el mismo autor representó en el Apóstol de las Indias una faz de patetismo muy similar al del mártir novohispano. No cabe duda que el pintor consciente de la similitud del tema en ambas obras, repitió este recurso expresivo en los rostros de estos jesuitas desamparados en misión, cuyos cuerpos inertes ya columbran un glorioso tránsito [Figura 29].¹⁰²



Figura 28. Francisco Vallejo, Martirio de Gonzalo de Tapia (detalle), siglo XVIII.

¹⁰² El rompimiento de gloria estaba reservado a las escenas de martirios o tránsitos donde la santidad estaba declarada por la Congregación de los Santos. Sobre la pintura de san Francisco Javier: Jaime Cuadriello, “Santos vestidos, muros vestidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso” en *Antiguo Colegio de San Ildefonso* (México: Área Editores, 2007), 53-54.



Figura 29. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia y Muerte de san Francisco Javier* (detalles), siglo XVIII.

Muy distinta es la representación del martirio de Gonzalo de Tapia en el cuadro de Quintana de Raneros. En éste, sirve de fondo a la pintura un escenario de arquitectura clásica, al modo de los murales de San Stefano Rotondo. Los verdugos están presentados mediante una ensalada de estereotipos visuales asociados a los pueblos infieles, como la figura semidesnuda que lleva un turbante y los personajes a caballo, más cercanos a una mixtura de soldados romanos y lansquenetes; incluso, uno de ellos, porta un estandarte con la luna creciente, símbolo indiscutible del Islam [Figura 30].¹⁰³ La relación de la vida del

¹⁰³ Sin duda la figura del soldado romano se asocia con los relatos de los mártires paleocristianos. El lansquenete, soldado mercenario, surgió durante las guerras germánicas del siglo XVI. Se caracterizaban por el uso de lanzas y ostentosos trajes acuchillados, moda pasajera entre la nobleza pero que se afianzó entre la clase militar de la época. Su vida disoluta y antisocial fue juzgada como abyecta por católicos y protestantes, y pronto se les asoció con los turcos, como omnipresencia de la muerte y la inmoralidad. Keith Moxey, “Lansquenetes mercenarios y “la vara de Dios””, en *Carlos V, las armas y las letras* (Granada: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000) 139-161.

mártir que inspiró a la pintura menciona que sus efigies fueron hechas en “recuerdo del martirio que padeció entre infieles en el Japón.”¹⁰⁴



Figura 30. Autor desconocido, *Martirio de Gonzalo de Tapia* (detalle), siglo XVIII.

A pesar de su escasa calidad artística, esta obra permite un acercamiento a la idea del martirio en territorio indiano a través de la mentalidad imaginaria propia de un centro provincial español. No descarto que dicha representación tan distante de la realidad misional en América sea intencional, pues el martirio cobra sentido al situarse en una sociedad urbana y civilizada, en oposición a un entorno feroz y sin policía; aquí, la muerte podría interpretarse como un simple acto de barbarismo, similar a los que ocurrían en los grupos del *homo sylvestris*.¹⁰⁵

En el entendido de que el mensaje de las imágenes era adocrinante y propagandístico, la muerte de Gonzalo de Tapia no puede desvincularse de la tradición martirial católica. Por lo tanto es evidente que su representación era útil a la Compañía de Jesús. Sin embargo, la construcción visual del religioso también sirvió a los intereses políticos de la orden y el linaje de los Tapia, como lo desarrollo en el siguiente capítulo.

¹⁰⁴ *Licencia que concedió*, AVQF.

¹⁰⁵ Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: FCE, 2011) 394-308.

IV. SAN LUIS DE LA PAZ Y LEÓN: CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN POLÍTICA DESDE LA PROVINCIA

La presencia de las pinturas de Gonzalo de Tapia en León y San Luis de la Paz se explica debido a que ambos fueron sitios determinantes en la vida del misionero: en la ciudad castellana nació y fue educado al amparo de la Compañía, y en el pueblo de San Luis, donde, ejerciendo plenamente su vocación misional, fundó el curato que a la postre se convirtió en una de las más prósperas misiones jesuitas. Su imagen, además de poseer un sentido conmemorativo, fue usada como mecanismo de legitimidad para el linaje de los Tapia y en el colegio incoado de San Luis de la Paz, en momentos en los que fue necesario afirmar —o reafirmar— su posición y privilegios dentro de la dinámica social y corporativa de la orden, respectivamente.

San Luis de la Paz o el colegio imposible

En las estribaciones de la Sierra Gorda, en el noreste del actual estado de Guanajuato, fue fundado San Luis de la Paz en mayo de 1560 por órdenes del virrey Luis de Velasco I, el cual concedió “que el dicho pueblo se intitule y nombre la Nueva Villa de San Luis Xilotepeque y la advocación de la iglesia se nombre San Luis”, con la intención de proteger el Camino Real de las minas de Zacatecas a la Ciudad de México. El asentamiento se pobló con quinientos indios cristianizados de Jilotepec, de la provincia de México.¹⁰⁶ En 1590, Gonzalo de Tapia misionó en el poblado, fundó el curato y realizó algunos bautizos, recogidos en el primer libro del archivo parroquial. Aunque los ignacianos dejaron el asentamiento por conflictos de jurisdicción con los franciscanos del cercano convento de

¹⁰⁶ *Mercedes*, vol.5, 1ª parte, f46v., México, 29 de mayo de 1560, Archivo General de la Nación (AGN), en Juan Cuauhtémoc Ocampo Suárez, “La libertad como enemigo: la pacificación de los chichimecas y el inicio de la misión jesuita en San Luis de la Paz” (México:UNAM, tesis de licenciatura en historia, 2013), 159.

San Juan Bautista de Xichú, regresaron, amparados por el virrey, para crear una modesta residencia en el poblado en 1594, cuya manutención corrió a cargo de “la dicha real hacienda... [con] seicientos pesos e cinqüenta”,¹⁰⁷ privilegio que conservó la orden en el lugar hasta su expulsión. La residencia quedó enclavada en una región controlada en cuestiones de evangelización por la orden seráfica, a medio camino entre las casas jesuitas de la Ciudad de México y las misiones de Durango, las más cercanas a la capital de entre todas las repartidas en el noroeste novohispano.

El trabajo misional de la Compañía de Jesús en Nueva España exigió reorientar su vocación, pues significaba salir de los colegios urbanos para dirigirse a las poblaciones indígenas, lo cual provocó una fuerte oposición en una facción de los miembros de la provincia mexicana. Los argumentos utilizados para negarse a asistir a misión eran que veían “el trabajo y trato baxo” y que estando entre naturales “se queda olvidado y como sepultado en este ministerio, sin emplearle en otro para el qual tenga talento”,¹⁰⁸ además, así como hubo jesuitas que buscaban afanosamente las penas corporales y la corona del martirio, otros las evitaban: en 1571, cuando murieron ocho misioneros a manos de indios en Florida, la provincia rogó a Felipe II que los eximiera de tratar ante tales grupos, por ser “sumamente inconstantes, crueles y dados a los vicios.”¹⁰⁹

En el caso de la residencia de San Luis de la Paz, los documentos revelan un dejo de desconfianza ante el trabajo de evangelización entre los chichimecas. En un informe de 1594, el padre Francisco Zárate comunicó que “a este pueblo... venimos a petición e instancia del señor virrey... haciendo gran fruto y cada día se espera más; sólo tenemos la inconstancia natural de estos indios... por ser estos los peores de todos, y los mayores homicidas y salteadores de toda la tierra.” Agrega que “también es de mucha dificultad el

¹⁰⁷ *Luis de Velasco, el Joven, a los oficiales de Hacienda de México*, 26 de febrero de 1594. Zubillaga, *Monumenta* tomo V, 344.

¹⁰⁸ El *padre General Claudio Aquaviva al padre visitador Diego de Avellaneda*, Roma, 20 de enero de 1592, Zubillaga, *Monumenta* tomo IV, 117; Rodríguez Villarreal, *La Compañía de Jesús*, 140.

¹⁰⁹ Francisco de Florencia, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España* (México: Editorial Academia Literaria, 1955), 65.

idioma, porque en treinta vecinos suele haber tres o cuatro lenguas distintas; y, tanto que, aún después de mucho trato, no se entienden sino las cosas más ordinarias.”¹¹⁰ En la Carta Anua de 1595, la provincia informa brevemente sobre la misión de San Luis, diciendo que “está entre los chichimecas, enemigos del español... Con solemnidad se han bautizado, ya se van amansando, aunque de por sí son belicosos y andan siempre cargados de arcos y flechas.”¹¹¹

Es probable que estos obstáculos minaran el ímpetu misional de los ignacianos en el asentamiento pues, a pesar de contar con apoyo del erario real, consideraron abandonarlo; sin embargo, durante la Congregación Provincial de 1608 se determinó que, debido a “que la residencia de San Luis de la Paz se ha querido dejar, y es puesto muy importante para la paz de aquel reino de los chichimecas, en ninguna manera se deje.”¹¹²

Si en un principio el ministerio entre chichimecas había desalentado a los tres jesuitas que residían en el poblado, pocos años después la situación cambió, al reconocer la feracidad del lugar y su privilegiada situación en la geografía novohispana [Figura 31]. En 1643 la residencia argumentó que aunque contaban con el apoyo de la caja real “esta cantidad no ha sido suficiente para los gastos que aquí hay.” Debido a esto “tanto ha sido forzoso a los superiores de esta residencia para sustentarla, valerse de alguna cantidad de ganado, que parte de él han dado de limosna... y, además de eso, han plantado una viña, arrimada a nuestra casa, de que se suele sacar fruto, cada año, de más de mil pesos.” Sin embargo, las misiones no debían tener posesiones, ni “bienes raíces y renta de ellos; lo cual no parece lícito, según nuestras constituciones que no admiten si no es colegio o casas de probación.” Como remedio, los ignacianos propusieron que se convirtiera en colegio incoado, para que cesara “el escrúpulo de tener renta de bienes raíces y otros frutos.” A conveniencia de esta petición, agregaron que “este pueblo tiene, sola una legua distante, un real de minas que es población de españoles, que tienen muchas minas de plata que

¹¹⁰ *Carta del padre Francisco Zárate al padre Esteban Páez, provincial*. Zambrano, *Diccionario* tomo X, 276.

¹¹¹ Zambrano, *Diccionario* tomo V, 630.

¹¹² 17º Congregación provincial, 7º en Mexico. 15 enero 1608. Zambrano, *Diccionario* tomo V, 409.

labran... [y] no dista de la Ciudad de México más de 40 leguas, y es camino para visitar otros colegios y misiones de la tierra adentro.” La petición fue aprobada tres años después.¹¹³ En 1674, se solicitó a los superiores convertir el colegio incoado en íntegro para poder aumentar sus propiedades; sin embargo, en esa ocasión la provincia rechazó la propuesta.¹¹⁴

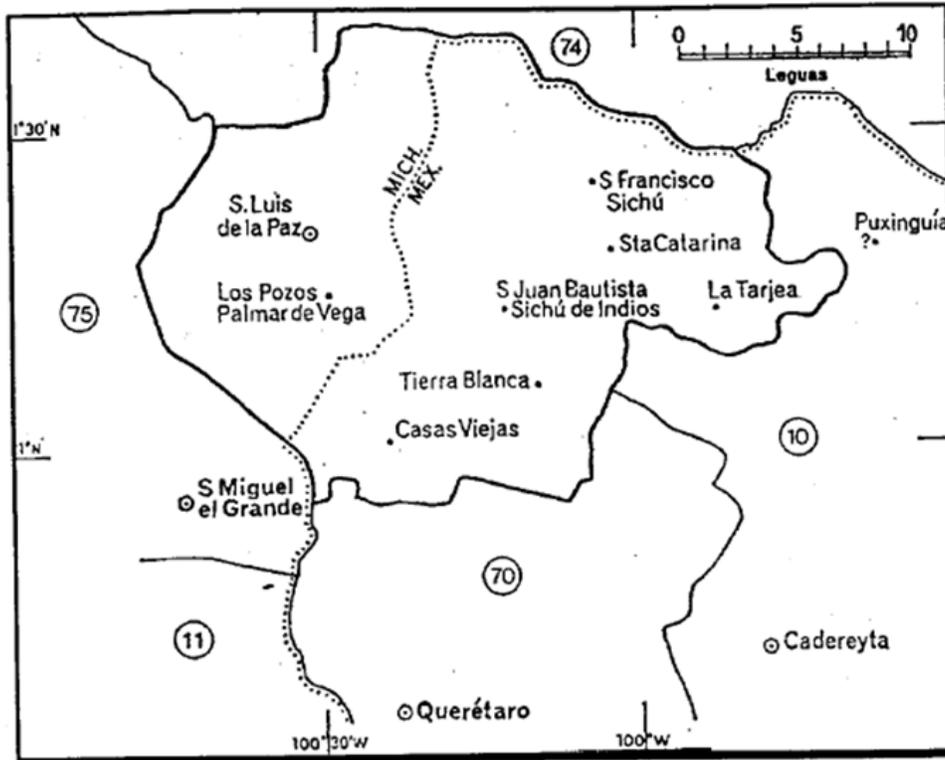


Figura 31. Peter Gerard, *Alcaldía de San Luis de la Paz durante el siglo XVIII*, 1982. Durante el virreinato, el asentamiento de San Luis era parte de los presidios del Camino Real de Tierra Adentro, fungió como puerta de entrada a la Sierra Gorda y a los centros mineros de la zona, como Los Pozos y San Francisco de Xichú; al mismo tiempo, estaba conectado al circuito comercial del Bajío por medio de su cercanía a las ciudades de Querétaro, Celaya y San Miguel el Grande.

¹¹³ 13º Congregación Provincial en la capital de México. 3 de febrero de 1643. Zambrano, *Diccionario* tomo V, 409-411.

¹¹⁴ Rionda, *La compañía de Jesús*, 53.

A pesar de no lograr convertirse en colegio donde se impartieran cátedras, el colegio de San Luis aprovechó la licencia provincial para adquirir mayores posesiones y tener el control de la economía de la región: a principios del siglo XVIII sus haciendas y extensas estancias contenían más de 46,000 cabezas de ganado.¹¹⁵ En esta época, muchas misiones dirigieron sus esfuerzos a la acumulación de bienes materiales y satisfacer sus propias necesidades, descuidando “la instrucción y cultivo de su pueblo, y almas que les están encomendadas”,¹¹⁶ además, como existían jesuitas que estaban disgustados por haber sido enviados a la conversión de los naturales y fracasaban en su intento de regresar a los colegios urbanos, desanimaban a sus compañeros, al mismo tiempo que se les veía “en continuos comercios, contratos y negociaciones y aun dados a mineros, con escándalo y repetidos lamentos en los tribunales.”¹¹⁷

Estas condiciones provocaron una relajación de la vocación evangelizadora de la orden y una crisis que se extendió a muchas de sus fundaciones. Comenzaron las quejas y denuncias, pues “de 106 misioneros, apenas treinta de ellos viven como tales... ninguna lengua de éstas saben; y ni parece que fueron a ellas con otro fin, que el tener una vida libre y aseglarada, Pocos son los que a la instrucción y cultivo de su pueblo... se apliquen”; los ignacianos, lejos de la vigilancia de los colegios vivían “en casas bien alhajadas y con tal curiosidad y riqueza, como pudieran habitarlas seglares muy ricos.” Esta conducta los distraía de su ministerio; los naturales “con el solo nombre de cristianos viven como gentiles, por culpa de aquellos a quienes en el tribunal divino se pedirá cuenta estrecha de tantas almas, como el descuido y omisión de su cargo con el mal ejemplo de su vida.”¹¹⁸

Ante este panorama, en 1740 el General Francisco Retz propuso “dejar aquellas misiones y curatos antiguos, donde o por razón de las minas, o de otros comercios y

¹¹⁵ Rionda, *La Compañía de Jesús*, 63.

¹¹⁶ *Carta del General Retz al Provincial Oviedo*. José Gutiérrez Casillas, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo XVI, 257.

¹¹⁷ *Carta del General Retz al Provincial Oviedo*. 10 de mayo de 1738. Gutiérrez Casillas, *Diccionario* tomo XVI, 259. Rodríguez Villarreal, *La Compañía de Jesús*, 259.

¹¹⁸ *Carta del General Retz al Provincial Oviedo*. Gutiérrez Casillas, *Diccionario* tomo XVI, 258-259.

grangerías, o por más expuestos a los muchos males que apunté en el Despacho pasado, son ocasión de repetidas quejas, y no muchas falsas.” Las infecundas fundaciones que pretendían convertirse en colegios no debían privilegiarse en lugar de los ya fundados, a estos era “preferible proveerlos, y parece necesario el anteponerlos”; además, denuncia que en las cartas le eran solicitados solamente “misioneros, ponderándome con la falta de sugetos para las misiones... y sin expresar jamás la falta de sugetos para los colegios”, cuando “aquella provincia no puede dar un operario más a las misiones.” Finalmente, la vida mandarinesca de los jesuitas en las misiones y el descuido de los colegios en preferencia de aquellas provocó la renuncia de algunas, y se pidió entregarlas “a curas seculares o a otros religiosos.”¹¹⁹

A mediados del siglo XVIII, en el trance del abandono de las misiones, el colegio de San Luis gozaba de una gran prosperidad: poseía tres haciendas —con más de 185,000 hectáreas y 43,000 cabezas de ganado—, agostaderos y huertas anexas al fastuoso templo parroquial que estaban construyendo;¹²⁰ en el interior había colaterales dorados dedicados a sus devociones más particulares: santa Ana, santa Rosalía, san Juan Nepomuceno y la Inmaculada Concepción, además de numerosas esculturas y pinturas de santos asociados a la corporación.¹²¹ Esta bonanza contrastaba con la situación de descuido de la misión de Nuestra Señora de Guadalupe de chichimecas. En 1743, en la visita que hizo José de Escandón al poblado, reportó que “los indios mecos jonases que en uno de los arrabales de este pueblo están congregados y se hallan encargados a los religiosos de la Compañía de Jesús... son [tan sólo] docientas y cuarenta y cinco personas.”¹²² Por su parte, el cura de Mineral de Pozos José Antonio Cavallero afirmaba, en la misma época, que los indios no

¹¹⁹ *Carta del General Retz al Provincial Ansaldo*. 8 de enero de 1740. Gutiérrez Casillas, *Diccionario* tomo XVI, 153-156.

¹²⁰ Ileana Schmidt Díaz de León, “El colegio de San Luis de la Paz en el siglo XVII” en *Boletín del Archivo Histórico del Estado de Guanajuato*, María Guevara Sanginés editora (Guanajuato: Gobierno del Estado, 2006), 7-9; *Estado del colegio jesuita de San Luis de la Paz en 1742* AGN, Jesuitas I, vol. 35.

¹²¹ *Relación de los cuadros que se hayan en los claustros y sacristía del pueblo de San Luis de la Paz*. AGN, Temporalidades no. 40, documento 124.

¹²² *Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones*, Querétaro, 23 de febrero de 1743. AGN Historia, vol. 522, fol. 133-156, en Lino Gómez Canedo, *Sierra Gorda, un típico enclave misional en el centro de México (s. XVII, XVIII)* (Querétaro: Instituto Queretano para la Cultura y las Artes, 2011), 196.

estaban “totalmente instruidos en los ministerios de nuestra santa fe católica.”¹²³ Los chichimecas gentiles cometían actos de idolatría, borracheras y atacaban a sus compañeros que habían adoptado los preceptos cristianos, como lo denuncian los propios miembros de la misión, cuando hubo “muertes, robos, y otros latrocinios como consta en este pueblo con nos que vinieron a dar a esta Nuestra Misión y nos mataron a uno de los nuestros e hirieron a nuestro gobernador.”¹²⁴

En 1759, el provincial de la orden Pedro Reales solicitó al obispado de Michoacán la renuncia del curato de San Luis de la Paz por “ir en contra de la calidad de la orden”,¹²⁵ y en la visita que hizo a la misión “intentó preparar los ánimos de los indios a que recibiesen sacerdotes porque ellos se habían de retirar a sus colegios y que el obispo de Valladolid les enviaría otros curas.”¹²⁶ Ante esta situación el párroco de San Miguel de Allende y la república de naturales enviaron sendas defensas para que la orden permaneciera en la residencia, sin saber que fueron los propios jesuitas quienes pidieron abandonarla. En la conmovedora carta de la Misión de Chichimecas, estos ruegan a “Vuestra Santa Ilustrísima por amor de Dios Nuestro Señor y Su Santísima Madre no se les permita ya ni largarnos pues son Nuestros Padres desde que nos sacaron de nuestra gentilidad, y vimos el esmero de doctrina y crianza en que nos tienen pues todos los Domingos de el año somos traídos a misa... y a la explicación de la doctrina cristiana en nuestro idioma”; aunque el verdadero motivo era el temor de que la parroquia, al ser administrada por seculares, perdiera el apoyo real y fueran impuestos “más derechos de los que está hecho, y acostumbrados [los naturales] a que se les lleven del colegio.”¹²⁷

¹²³ Díaz de León, “El colegio de San Luis”, 11.

¹²⁴ *La Misión de Nuestra Señora de Guadalupe al obispo de Michoacán*. Archivo Histórico del Obispado de Michoacán (AHOM), Fondo diocesano, sección gobierno, serie religiosos, subserie jesuitas, siglo XVIII, 1760.

¹²⁵ *Respuesta del obispo de Michoacán sobre la dejación del curato de San Luis de la Paz*. AHOM, Fondo diocesano, sección gobierno, serie religiosos, subserie jesuitas, 0192.

¹²⁶ *El Conde de Aranda al virrey Marqués de Croix*, Biblioteca Nacional de México (BNM), fondo de origen, manuscritos vol. 1031., 25 de julio de 1767, f. 40r.

¹²⁷ *El alcalde Juan Antonio Barreda al Conde de Aranda*, BNM, fondo de origen, manuscritos vol. 1031., 5 de julio de 1767, f. 50r.

Al final, por sugerencia del virrey, en 1761 el obispo determinó que la Compañía continuara en la misión y que no debía insistir “en dicha renuncia, ni la repitiese, ni tampoco en mí, que aunque me hiciese mil, hacer yo caso de ninguna.”¹²⁸ Esta resolución sólo postergó la salida de los jesuitas del colegio incoado de San Luis de la Paz, pues en 1767 los siete padres que residían en el pueblo fueron notificados sobre la pragmática de expulsión; los chichimecas se amotinaron para impedir la salida de sus benefactores. Como respuesta, las autoridades virreinales reprimieron con violencia a los naturales y los jesuitas salieron a su amargo exilio, quedando extinto el conato de colegio y sus dependencias. Los consternados catecúmenos quedaron a merced del clero secular, quien comenzó a cobrar onerosos servicios parroquiales y terminó por desarticular la misión de Nuestra Señora de Guadalupe.

Las haciendas, alhajas y pinturas de la casa jesuita fueron inventariados y puestos a la venta. Los informes sobre los bienes muebles dan muestra de la riqueza material alcanzada hasta el año de la destitución de la Compañía: solamente el altar de la Inmaculada Concepción, poseía una “peana de plata y en ella cuatro angelitos con campanillas en las manos, luna y corona de plata marina, soguilla de cuatro o más de perlas finas, tres joyas dos de punta de diamante, la otra de esmalte de oro, con dos pendientes de esmeraldas, dos manillas de perlas finas, cinco anatemas de plata marina, nueve sortijas de oro y un cintillo con piedras preciosas.”¹²⁹ En 1772, la relación de los “cuadros que se ayan en claustros y sacristía del pueblo de San Luis de la Paz” incluye varias imágenes de la iconosfera jesuita, como un óleo de “san Luis Gonsaga de una vara” y otro de “san Francisco de Borja de tres quartas.”¹³⁰ La Corona decretó la *damnatio memoriae* de las imágenes devocionales asociadas a la orden —incluso el monograma de la Compañía fue borrado de muchos

¹²⁸ *El obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle al virrey Marqués de Cruillas*. AHOM. Fondo diocesano, sección gobierno, serie religiosos, subserie jesuitas, siglo XVIII, 28 de marzo de 1761.

¹²⁹ *Listas de las alhajas de plata que tiene esta parroquia de San Luis de la Paz, antes administrada por los regulares que se llamaron de la Compañía de Jesús*, ACJAH, Misiones, Sección América, Apartado: Nueva España, 73, legajo 5, exp 3. México, 27 de octubre de 1785, José de Gálvez. F 3f.

¹³⁰ *Relación de los cuadros*, AGN, Temporalidades no. 40, documento 124.

espacios públicos—, lo cual explica que las obras hayan sido vendidas y no conservadas en el colegio.

En la misma relación de cuadros, es mencionado uno que representa a “tres santos mártires de la Compañía [¿Miki, Goto y Kisai?], de poco más de tres cuartas”. Además, en el actual templo parroquial —cuya construcción fue iniciada por los ignacianos—, son conservados dos óleos dieciochescos que representan los suplicios de san Lorenzo diácono y san Bartolomé. Estos, junto con la obra de Vallejo sobre el padre Tapia, son síntoma de la importancia de la representación plástica de los martirios para la orden en territorio misional, el *locus* martirial por antonomasia en Nueva España.

Sin embargo, estas obras contrastan con la actitud extendida entre los misioneros de rechazar el ministerio entre naturales, temer del suplicio y buscar enriquecerse para satisfacer sus propias necesidades, desatendiendo la administración religiosa. No considero que esta aparente contradicción entre las aspiraciones de la orden y la realidad misional sea del todo absurda. Es dable pensar que estas imágenes devocionales tuvieran una función aleccionadora entre sus espectadores, que apelaban a una conducta que debían desear e imitar, teniéndolas siempre presentes y así complementaban a los textos sobre la entrega de la vida por la fe, tanto simbólica como real.

De acuerdo a los años de la actividad pictórica de Francisco Vallejo (1750-1781), la obra del *Martirio de Gonzalo de Tapia* debió ser comisionada en la tesitura de la dejación de las misiones jesuitas; pienso que puede ser fechada entre los años 1755 —cuando se afianza la fama del artista— y 1759 —momento en que el provincial propuso que la orden abandonara el colegio—. El cuadro, que representa el glorioso tránsito del ínclito ignaciano, ayudaba a prestigiar y legitimar la actividad originaria de la orden en el sitio, pues los padres que residían ahí eran conscientes que Tapia había sido “el fundador o uno de los primeros

sujetos que fundaron este curato”;¹³¹ así, ellos se reclamaban como los continuadores de la labor evangelizadora del protomártir de la provincia mexicana.

Por otra parte, la representación de Gonzalo de Tapia, cuya vida era ampliamente conocida en la Compañía gracias a los textos de las autoridades literarias de la orden, era un signo del orgullo corporativo local, pues brindaba a San Luis de la Paz un lugar preeminente en el teatro de la evangelización. Además, tengo para mí que la pintura, como estrategia evocativa, conmemoraba un hecho sucedido en la edad dorada de evangelización, útil a la luz de la crisis vocacional de las misiones: refrendaba y volvía efectiva la acción misional de la orden y, al mismo tiempo, se activaba la función didascálica de la imagen, mostrando el fruto más deseable de los afanes apostólicos, cuya recompensa era la corona del martirio y la promesa de que la cuota de sangre serviría a las futuras conversiones. No dudo que el tema y su puntual representación fueron meditados con sumo detenimiento por los jesuitas, pues lejos de solicitar a Vallejo la imagen de un santo o alguna escena sagrada más convencional, comisionaron una pintura con historia y con un mensaje cifrado dirigido a un público muy acotado; este argumento, sumado a que no se trata de una imagen devocional, me hace pensar que su emplazamiento original debió ser la sacristía del extinto colegio. Ausentes sus receptores originales, el cuadro quedó mudo, sin poder transmitir su finalidad y fue resignificado por los nuevos huéspedes de la parroquia.

De la misma relación de pinturas de 1772, no existe mención sobre el martirio del padre Tapia, omisión que no me parece casual y que además permitió su pervivencia en el curato de San Luis rey. No dudo que los lugareños encontraron en la conservación de la obra un bastión de resguardo de la memoria respecto a sus arrebatados bienhechores, pues desde que se rumoraba la salida de los ignacianos, era “lo que mas congoxa [y] temor” causaba.¹³² Aunque la cartela actual, repintada en 1900,¹³³ menciona a Gonzalo de Tapia

¹³¹ Según la cartela de la pintura.

¹³² , *Juan Antonio barrera al Conde de Aranda*, BNM, fondo de origen, manuscritos vol. 1031. 5 de julio de 1767, f. 50r.

como “Venerable... de la Compañía de Jesús”, un estudio técnico reveló que en la inscripción original no es mencionado el nombre de la orden; aunque la radiografía no muestra con mucha claridad la caligrafía del pintor, fue posible inferir la mayoría de los trazos comparándolos con otros cuadros de su autoría [Figura 32]. Con seguridad, esta omisión ayudó a que el lienzo pasara desapercibido para los comisionados encargados de censurar las imágenes.¹³⁴

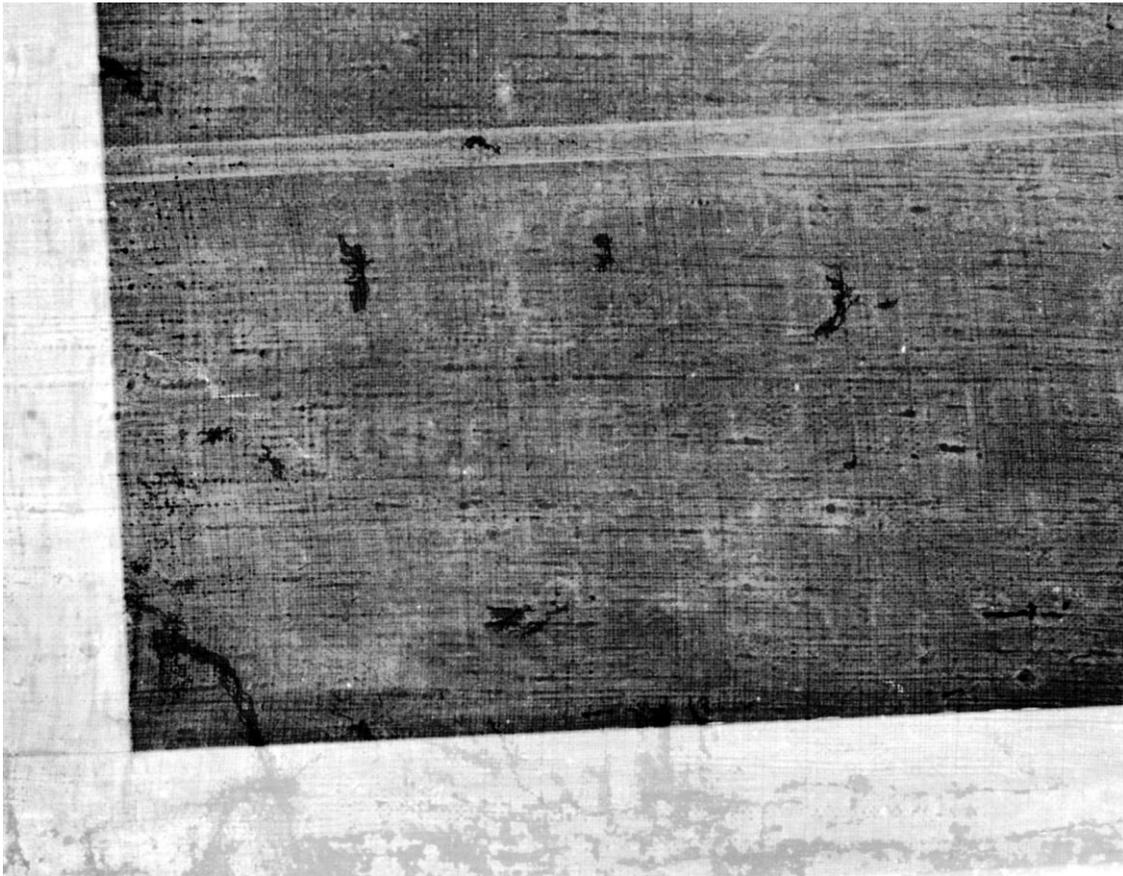


Figura 32. Radiografía del extremo inferior izquierdo del cuadro del *Martirio de Gonzalo de Tapia*. Este acercamiento técnico a la pintura permitió observar los trazos de la cartela original.

¹³³ Así se lee en la inscripción: “Esta histórica narración del martirio de tan venerable santo siendo casi ilegible por el fondo oscuro en que estaba escrita, se reformó, corrigiéndola de algunos barbarismos gramaticales a los veinte días del mes de septiembre de mil novecientos. A. M. D. G. Aurelio Arnaya [este nombre fue borrado].”

¹³⁴ Agradezco a Elizabeth Vite, Ramón Avendaño y al Dr. Jaime Cuadriello su desinteresada ayuda para llevar a cabo el análisis radiográfico del cuadro; en una posible restauración, podrá repetirse el estudio técnico, para reforzar nuestras inferencias. Brindo un reconocimiento especial al Técnico Radiólogo Gerardo Torres Aguilera, por su oportuna colaboración en este ejercicio.

Sin embargo, el tiempo obró en contra de la pintura que sirvió para ornar el colegio y posteriormente como resignación de un pueblo atribulado; el paso de las generaciones diluyó el recuerdo de la Compañía y el padre Tapia en San Luis de la Paz. Después de una desafortunada restauración a principios del siglo XX, fue colocada en una sombría capilla que no suele ser concurrida. Los fieles, al encontrarse con ella, se persignan creyendo que se trata de algún santo.

León: nobleza y cristiandad

La noticia del sacrificio de Gonzalo de Tapia fue conocida muy pronto en España y recogida con mayor pena y gozo por la familia del mártir y el colegio jesuita de León, donde había estudiado. Al ser recuperados sus restos mortales, “una reliquia” fue remitida a dicha ciudad “la cual salieron a recibir con suma veneración los Señores eclesiásticos y caballeros con lo demás del pueblo... y está colocada con su relicario de plata en la Yglesia de San Miguel de Nuestro Colegio [jesuita] de dicha ciudad.”¹³⁵ Honores también le rindieron “los vecinos de Quintana de Raneros, sus vasallos, jactándose de tener por señor a un varón tan santo, que tienen por ilustre mártir.”¹³⁶

Quintana de Raneros era la hacienda del linaje de los Tapia, fue fundada por Pedro de Tapia, tatarabuelo del mártir, en 1448; además, construyó la capilla familiar en el templo de Santa Marina la Real, que se ubicaba intramuros de la ciudad medieval de León.¹³⁷ Estos dos sitios fueron importantes para la familia, pues en ellos exhibían sus armas y podían detentar sus títulos, especialmente en los momentos donde fue necesario reafirmar su abolengo. Para esto, fue crucial el uso de la imagen del mártir Gonzalo de Tapia, miembro más eximio de dicha familia que la dotó de mayor prestigio en el momento de colocarse en lo más notable de la sociedad de la provincia castellana.

¹³⁵ *Relación verdadera*, AVQF.

¹³⁶ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 242.

¹³⁷ Arias Fernández, “El linaje”, 3.

En 1650, se concluyeron las pruebas de limpieza de sangre para que Diego de Tapia y Quiñones, sobrino del jesuita, fuese admitido como canónigo catedralicio. Según las informaciones, aludió a la antigüedad de su estirpe y destacó la importancia de la figura del misionero en su beneficio, al mencionar que “el hermano del padre del pretendiente fue Gonzalo de Tapia, el jesuita que murió mártir”.¹³⁸ Para esta época, Pérez de Ribas aseguraba que “el retrato del venerable padre está en una capilla de Santa Marina... también sus vasallos de un lugar llamado Quintana de Raneros, le tienen en su iglesia... como también los padres de nuestra Compañía de Jesús en retablo.”¹³⁹

Como fue expuesto en el segundo capítulo, en 1685 el obispo de León autorizó a Manuel de Tapia exponer un retrato del “veatísimo padre” en la parroquia de San Nicolás de Bari, en Quintana de Raneros. Es probable que Diego de Tapia y Quiñones “canónigo y arcipreste de la santa yglesia de León” haya influido en esa decisión, pues era tío de don Manuel, el cual pagaba de su peculio la pintura “por ser como soy persona a quien me toca como tan parientes el laurearle y venerarle hago por ahora esta corta demostración.” A ellos convenía colocar a la vista de la comunidad la pintura y “que los vecinos y más personas contemplen en él”,¹⁴⁰ pues con seguridad les permitía refrendar su nobleza en la hacienda que administraban. Unos años antes, en 1686, los Tapia se habían unido con los Florez Osorio, Vizcondes de Quintanilla, por el matrimonio de Ana de Tapia (hija de don Manuel) y Francisco Nicolás de Osorio, tercer vizconde; cuyas capitulaciones se concertaron en Quintana de Raneros. De esta forma, la unión de las familias y la evocación visual del misionero que ahora las ennoblecía potenciaba la importancia del lugar.¹⁴¹

Desde la fundación del colegio jesuita de San Miguel y los Ángeles en 1571, los Tapia mantuvieron una relación muy estrecha con la orden, la cual se consolidó con el martirio del padre Gonzalo y la promoción de su figura, pues los religiosos custodiaban el

¹³⁸ Arias Fernández, “El linaje”, 4.

¹³⁹ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra*, 241.

¹⁴⁰ *Solicitud de Don Manuel de Tapia*, AVQF.

¹⁴¹ Taurino Burón Castro, *La parroquia de Santa Marina la Real de León*, (León: Ayuntamiento de León, 2003), 49.

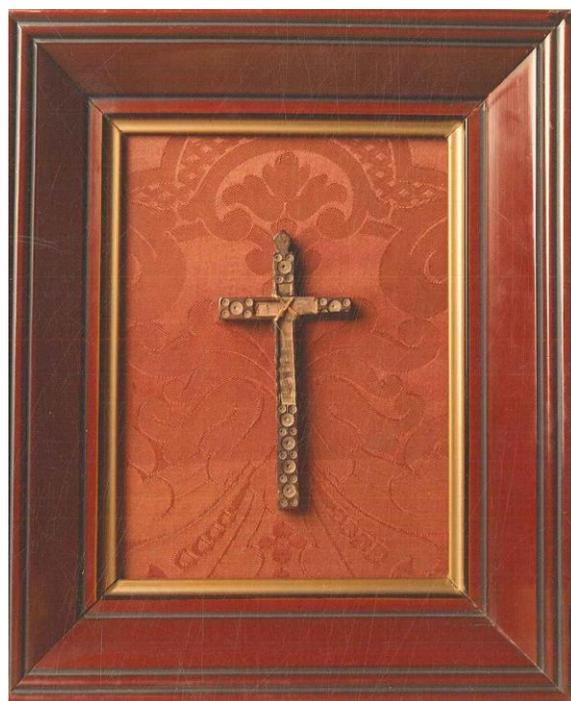
retrato y las reliquias del misionero desde principios del siglo XVII. Cuando los ignacianos fueron expulsados del colegio de León en 1767, el obispado ordenó el traslado de la parroquia de Santa Marina al templo del extinto colegio. Jerónimo Flórez Osorio y Tapia, heredero del vizcondado, solicitó reubicar desde el antiguo emplazamiento de Santa Marina en la “capilla titulada de los Tapias... a el lado del evangelio [del nuevo templo]... sus armas, silla, cojín, sepulcro y demás anexos.”¹⁴² Sin embargo, su petición fue denegada, pues el párroco ya había asignado un espacio más discreto, alejado del presbiterio. Finalmente, el consejo falló a favor del Vizconde, después de que éste impugnó alegando la antigüedad e importancia de sus antepasados. El traslado de “sus inscripciones, sepulcro, lápida, silla y armas y ornamentos sagrados con caxones para su custodia” se realizó en 1776;¹⁴³ gracias al inventario hecho el siguiente año, sabemos que en el nuevo emplazamiento en la capilla de los Tapia existía una “reliquia del Padre Tapia, de cuarenta y cuatro y cuarta” entre sendas reliquias de san Ignacio y san Francisco Javier.¹⁴⁴ Los restos del misionero novohispano ya no son conservados en Santa Marina; sin embargo, con total seguridad se trata de los que actualmente están en resguardo por los descendientes del vizcondado de Quintanilla de Flórez, compuestos por un hueso del dedo índice de la mano derecha y la cruz relicario que pendía del cuello del mártir en el momento de su muerte [Figuras 33, 34 y 35].¹⁴⁵

¹⁴² *Resolución del consejo de Castilla en relación con la colocación de la capilla y armas del vizconde en el presbiterio del altar mayor.* Archivo de Santa Marina la Real (ASMR), documento 49, 1776.

¹⁴³ *Copia del decreto del notario eclesiástico ordenando el traslado de la capilla de vizconde y reordenando las imágenes de los santos en la iglesia de Santa Marina.* ASMR, 1776, documento 50.

¹⁴⁴ *Inventario de los bienes y efectos del colegio de San miguel y los ángeles de León.* ACJAH, Caja 41, exp. 654. 1777. Once de diciembre, Manuel González, f. 6v.

¹⁴⁵ Deseo agradecer a Violeta Arias y Santiago Gómez, vecinos de Quintana de Raneros, por facilitarme la búsqueda de los descendientes de los Tapia, que ahora residen en Ponferrada y San Sebastián, España.



Figuras 33, 34 y 35. Reliquias de Gonzalo de Tapia, se trata de un hueso del dedo índice de la mano derecha y la cruz de reliquias que portaba en el momento de su martirio.

Considero que en el tenor de este enconado conflicto entre el vizconde y el clero secular, fue comisionada la serie de la vida de Gonzalo de Tapia que está en el coro del templo de Quintana de Raneros. La pérdida del reconocimiento por parte de la Compañía, y la indisposición del párroco de Santa Marina de reconocer las preeminencias del vizconde, provocó que éste reactivara el prestigio de su título a través del plano legal y la rememoración del más ínclito de sus antepasados; además, no era la primera vez que la figura del mártir era usada por sus descendientes como mecanismo político. Hasta donde es posible saber, la parroquia de San Nicolás, en Quintana, es el último baluarte de la memoria del misionero. Desprovistos del respaldo político de la Compañía y los aires secularizadores del siglo XIX, los herederos del vizcondado y el resto de los leoneses olvidaron paulatinamente y casi por completo la figura del padre Tapia.

V. CONCLUSIONES

LA INVENCION DE UN HÉROE REGIONAL, SIGLOS XVII Y XVIII

Las imágenes de Gonzalo de Tapia, concatenadas al discurso textual y presente en las obras de las autoridades jesuitas, brindaron un ejemplo elocuente de cómo una estrategia de promoción visual pudo ser manipulada para satisfacer los afanes políticos de instituciones religiosas y civiles, más allá de su intencionalidad primordial, que era fungir como representaciones conmemorativas, edificantes y aleccionadoras. La figura del protomártir fue construida desde dos frentes: la crónica, el medio de difusión acaparado por las voces facultadas de la época que certificaba sus méritos, y por otro lado el método visual ignaciano, que aprovechó la potestad de la imagen en un mundo poco letrado, y que dotó a los cuadros de funciones mnemónicas, propagandísticas y reformadoras de la conducta, así también como de identidad regional, corporativa y familiar.

Durante el siglo XVII, la promoción de martirios ignacianos acaecidos en las misiones americanas permitió a la Compañía afianzar su posición como institución renovadora en el orbe católico y probar ante la Corona Española y la Santa Sede que los frutos de sus actividades entre las sociedades gentiles eran óptimos y heroicos. La exhibición de las imágenes generadas en esta centuria es testimonio de las aspiraciones de consolidación y propaganda corporativa. Por parte del linaje familiar, la rememoración visual del padre Tapia permitió a sus descendientes probar la preeminencia espiritual de su estirpe y los méritos de su sangre para ganar —y mantener— un lugar entre lo más granado de la sociedad leonesa. En Sinaloa, escenario del teatro martirial, la inestabilidad poblacional y pobreza de las fundaciones de la Compañía restringió la continuidad de una tradición visual alrededor del jesuita leonés.

A mediados del siglo XVIII, la actitud de la Compañía ante los cruentos y descarnados martirios se había transformado y la exaltación de los mismos comenzaba a entrar en desuso, a causa de la influencia del pensamiento ilustrado incorporado a la teología; aunque la sociedad continuaba interesada en los principios de conducta, la afición por lo maravilloso disminuyó y vio en las reliquias e imágenes los peligros de la superstición. Los jerarcas católicos mostraron cada vez más una actitud de escepticismo ante los hechos miríficos. Aún así, la promoción de las imágenes continuó hasta el momento de la expulsión, ya que le permitió a la orden en la Nueva España afincar sus contribuciones a la cristiandad evocando una edad dorada de la misión; sin duda ahora se trataba de retener *in situ* un pasado construido en beneficio de los intereses institucionales.

En San Luis de la Paz, la pintura del martirio fue comisionada por una voz autorizada —con toda seguridad desde el provincialato de la Ciudad de México—, que dejó manifiestos los intereses de los jesuitas del asentamiento en un mensaje visual dirigido a modelar la conciencia de los misioneros y que al mismo tiempo legitimaba la permanencia de la residencia en la región. Más aún en un momento en el que se cuestionaba la eficiencia de la evangelización desde el interior de la orden. No me parece casual que la obra haya sido comisionada a Francisco Vallejo, brillante artista avecindado en la capital, ya que era capaz de plasmar con elocuencia el mensaje altamente cifrado solicitado por sus comitentes, a través del recurso del decoro y una gran expresividad propios de una pintura de historia; el *Martirio de Gonzalo de Tapia*, junto con otros lienzos de su tiempo, como *El milagro de san Luis Gonzaga* y *el novicio Nicolás Celestini* de Miguel Cabrera, fueron la última estrategia visual de la Compañía que ya oteaba el desfavorable desenlace de sus conflictos con la Corona Española y el clero secular.

Además, esta comisión nos permite conocer el diálogo que existía entre las casas centrales de la Compañía y sus residencias que, aunque lejanas, formaban parte de una eficaz red de relaciones e intereses. No descarto que el mensaje del lienzo exhibido en el colegio ignaciano de San Luis de la Paz posea una raíz localista, el orgullo de la provincia

novohispana por el tributo de sangre que les daba el privilegio de formar parte del macrocosmos cristiano y que al mismo tiempo dirigía este lucimiento al poder virreinal, para asegurar sus acciones al territorio y sus orígenes. Sin embargo, con la salida de los ignacianos del colegio frustrado, el mensaje del lienzo quedó desactivado y tengo para mí que fue conservado y resignificado por los lugareños al modo de un artefacto retentivo; sólo de esa forma podían evocar a la institución expulsada y los privilegios perdidos que ya no volverían.

La única noticia que conocemos de los intentos de reactivación conmemorativa del protomártir en el poblado ocurrió en 1880, durante los trabajos para concluir la fábrica del templo de San Luis Rey. En ese momento, el cura coadjutor Nazario Bautista ordenó pintar una copia del cuadro de Vallejo que es hoy conservada en la casa jesuita de Coyoacán, junto a las reliquias rescatadas del Colegio de San Pedro y San Pablo.¹⁴⁶ Es el recuerdo edificado de la orden restituida, encargada de reconstruir su historia a través de los fragmentos de su pasado (Figura 36).

Ya que la cartela de esta copia no coincide con la que se lee actualmente en el cuadro original (pues fue repintada en 1900), es factible que la “actualización” de la inscripción se haya hecho en más de una ocasión, la primera en algún momento anterior a 1880. En el

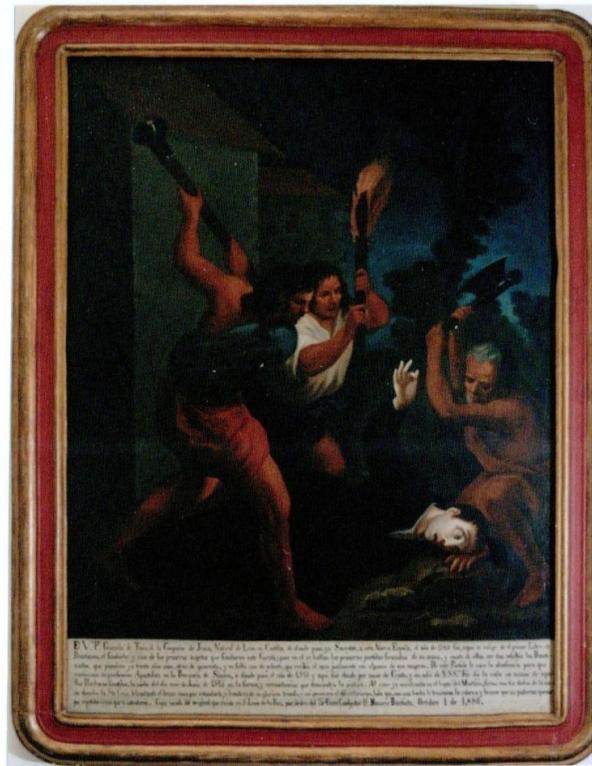


Figura 36. Autor desconocido, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, 1880.

146

futuro, será útil repetir el acercamiento a la materialidad del cuadro de San Luis de la Paz, auxiliados de instrumentos de mayor precisión, y de esta manera indagar sobre los posibles motivos por los cuales fue reescrita la cartela en distintos momentos.

En León, durante el siglo XVII, la insistente alusión a la vida virtuosa de Gonzalo de Tapia por parte de sus descendientes les permitió enriquecer su hidalguía y mostrarse como cristianos viejos. Con la muerte ejemplar del religioso, la Compañía de Jesús y el linaje de los Tapia quedaron localmente vinculados: al amparo de la corporación, la familia detentó de forma pública su nexos con el padre Gonzalo a través de la posesión de reliquias y escenas que exhibieron en los espacios que simbolizaban su abolengo: el colegio jesuita de San Miguel potenció su prestigio a través de las mismas estrategias. En el tenor de la supresión de la Compañía, los Tapia, ya enlazados a un vizcondado, volvieron a intentar engarzar su nobleza con el mártir jesuita, ya que sin el apoyo de la orden, la devoción no quedaba continuada. La desarticulación de los espacios ignacianos desconfiguró los símbolos de poder de la nobleza asociados al misionero y su culto terminó diluyéndose a finales del siglo XVIII.

Los autores hagiógrafos se encargaron de inventar la figura del religioso, modelado de acuerdo a los intereses de cada uno de los relatos. A pesar de que en todos los casos se recalcó el glorioso martirio, fue posible distinguir las peculiaridades de los discursos y la forma en que reflejaron las implicaciones ideológicas de la Compañía y sus transformaciones a través del tiempo. Estas visiones fragmentarias, rémora para conocer al Tapia estrictamente histórico, complementaban las lagunas de información sobre su vida y funcionaron como la inspiración acreditada para componer las imágenes.

Las obras contempladas en esta lectura interpretativa proceden de varios momentos, entre los siglos XVII y XVIII, y estuvieron diseñadas para actuar en distintos espacios. Empleando la oratoria y el recurso de la visualidad, la orden se encargó de modelar la conciencia moral de su grey y prestigiar su corporación por medio de la promoción de sus

ínclitos miembros, entre los que se encontraba el padre Tapia. La sociedad aleccionada y receptora de tales ideas, replicaba las imágenes compartiendo el mismo orgullo y, en algunos casos, deseando seguir la misma senda de vida. Así, todos quedaron vinculados a una causa infructuosa, desmantelada con la supresión de la orden; las imágenes desprovistas de significado sobrevivieron como detritos visuales y testimoniales del fracaso de un santo sin altar.

Mazo, hacha, tea y pincel: imágenes de una santidad fracasada

Anexo. Testimonios del martirio de Gonzalo de Tapia: los autores (de acuerdo al orden de aparición en el primer capítulo).

Testimonios	Martín Peláez (1569-1619), de la relación enviada al provincial Antonio de Mendoza, 1594.	Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), en <i>Varones Ilustres de la Cía. de Jesús</i> , 1647.	Andrés Pérez de Ribas (1576-1655), en <i>Triunfos de Nuestra Santa Fe</i> , 1645.	Francisco Javier Alegre (1729-178), en <i>Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España</i> , ca. 1764.
-Narración del Martirio	“El padre gastó aquel día en doctrinar y enseñar a sus indios y, llegada la noche, se puso a rezar el rosario... y estándolo haciendo llegó Necabeba con su cuadrilla y, cercando la casa los siete, los dos entraron donde el padre estaba... Preguntóles de dónde venían y qué buscaban, a aquellas horas. La respuesta que dieron, fue sacar el uno dellos una macana que traía escondida, con la qual dio tal golpe, junto al ojo... Levantóse el padre, medio aturrido y, como pudo, fue andando hacia la iglesia y, llegando junto a la puerta, lo alcanzaron y cercaron todos y derribaron en el suelo, para le cortar la cabeza.”	“Gastó el padre en doctrinar indios, y llegada la noche se andaba paseando junto a su casa y rezando el rosario. Llegó entonces Necavera con su cuadrilla, y cercando la casa siete de ellos, los dos se llegaron cerca del padre, el cual les preguntó qué buscaban... La respuesta fue sacar una maza que traían y darle con ella en la cabeza, y de este tan fuerte golpe cayó aturrido el padre en el suelo... mas luego se levantó como pudo y se fue hacia la iglesia, que estaba pegada a su casa, y allí le cercaron para matarle, y le echaron en el suelo para cortar la cabeza.”	“Llegaron a la casita del padre: en ella le hallaron rezando el rosario de la Santísima Virgen. El Necabeba entró como que le iba a besar la mano: y como traidor, comenzó a trabar plática con él: luego llegaron otros dos cómplices y con una macana... tiró a la cabeza del padre un fuerte golpe y se la rompió por una sien; pero no de suerte que luego cayese; antes bien, viéndose herido, se levantó y salió hacia la iglesia... cargaron tras él, Necabeba y sus consortes, y añadiendo otros golpes de hachas y palos cortos, allí le acabaron de quitar la vida.”	“Estando el Siervo de Dios empleado en rezar el rosario de la Santísima Virgen, entrando en su pobre aposento Necabeba... Comenzó a hablar, y al poco rato le siguieron dos de sus compañeros. Proseguía su conversación el anciano; y, cuando les pareció, descargaron repentinamente un golpe de macana con que le hendieron la cabeza. El santo hombre, regando con su sangre el terreno, y cuasi fuera de sentido, se fue para la iglesia; y, puesto de rodillas, abrazado con una cruz que estaba en la entrada, acabó de expirar a los golpes de las hachas y las macanas.”
-Prodigio del signo de la cruz	“con un hacha que llevaban, le cortaron la cabeza... Cortáronle, también, el brazo izquierdo; procuraron, a lo que, después, pareció, cortarle, también, la mano derecha, con la qual tenía hecha la cruz, con golpes de hacha; pero no pudieron. Debíó de pretender el Señor quedase la mano, así, para testificación de su martirio.”	“Le cortaron la cabeza con un hacha y el brazo izquierdo, sin cesar el padre de predicar mientras pudo, y procuraron luego cortar con golpe de hacha la mano derecha en que tenía hecha la cruz; mas no pudieron por más que hicieron, queriendo el Señor quedase así para satisfacción de su martirio.”	“Vieron el cuerpo tronco y repararon en una maravillosa postura del brazo derecho que le habían dejado los matadores. Porque habiendo dejado el cuerpo boca abajo así tenía el brazo derecho levantado en lo alto sobre el codo y hecha la señal de la cruz con los dedos índice y pulgar, teniendo los demás muy compuestos; acción de brazo y mano, que aunque muerta levantaba el estandarte de la santa cruz.”	“Hallaron a la entrada de la iglesia el cuerpo del venerable padre, con el pecho en tierra, cortada la cabeza y el brazo izquierdo... El brazo derecho con un golpe de hacha, que parece también habían pretendido cortárselo... La relación que se envió en la <i>annua</i> de ese año dice así: hallaron levantado el brazo derecho, herido por la muñeca, y formando con los dedos índice y derecho la señal de la cruz.”

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. *Mapa del itinerario de Gonzalo de Tapia durante los años 1584-1594*, diseñó: Erick Colín, 2017.

Figura 2. Cráneo de Gonzalo de Tapia conservado en la Casa de la provincia de la Compañía de Jesús en México, fotografía reproducida del Archivo de la Casa de la Provincia de la Compañía de Jesús en México.

Figura 3. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia mártir*, siglo XVII, óleo sobre tela, Parroquia de Santa Marina la Real, destruida en 1970 por el derrumbe del presbiterio del templo, fotografía de época reproducida del Archivo parroquial de Santa Marina.

Figura 4. Hieronymus Wierix, *Beato Luis Gonzaga*, 1607, grabado, reproducido de Gianluigi Arcari, *L'Immagine a stampa di San Luigi Gonzaga I*, Mantua, Archivio di Stato di Mantova, 55.

Figura 5. Autor desconocido, *San Ignacio de Loyola*, óleo sobre tela, reproducido de *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato*, México, Américo Arte Editores, 1992, 119.

Figura 6. Autor desconocido, *San Francisco Javier*, siglo XVII, óleo sobre tela, reproducido de *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato*, México, Américo Arte Editores, 1992, 119-120.

Figura 7. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia sale del colegio de León hacia América*, siglo XVIII, óleo sobre tela, parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 8. Autor desconocido, *Despedida de san Ignacio y san Francisco Javier*, reproducido de Ricardo Fernández Gracia, *El fondo iconográfico del p. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, 63.

Figura 9. Autor desconocido, *Partida a la Nueva España*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 10. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia predicando entre los indígenas de Sinaloa*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 11. Gérard Edelinck según pintura de Jerónimo Sourley, *San Francisco Javier predicando*, reproducido de Ricardo Fernández Gracia, *El fondo iconográfico del p. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, 63.

Figura 12. Autor desconocido, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 13. Autor desconocido, *El cuerpo del padre Tapia es desmembrado por sus verdugos*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 14. Autor desconocido, *Los indígenas fracasan al intentar asar los miembros cercenados*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 15. Autor desconocido, *Los perros revientan al intentar devorar los restos mortales del mártir*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 16. Autor desconocido, *Informaciones del martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 17. Autor desconocido, *Colocación de los restos de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 18. Autor desconocido, *Gonzalo de Tapia*, siglo XVII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 19. Autor desconocido, *San Francisco Javier*, siglo XVII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 20. Calco de la firma de Francisco Vallejo en el cuadro *Martirio de Gonzalo de Tapia*.

Figura 21. Firma de Francisco Vallejo en el cuadro *San Antonio Abad*, reproducida de Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1953, 109.

Figura 22. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 230 x 155 cm, Parroquia de San Luis Rey, San Luis de la Paz, fotografía de Elizabeth Vite.

Figura 23. Detalle del soporte textil. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, microfotografía de Ramón Avendaño.

Figura 24. Detalle. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, microfotografía de Ramón Avendaño.

Figura 25. Detalle. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, fotografía de Elizabeth Vite.

Figura 26. Antonio Tempesta, *Mártires suspendidos y torturados con humo y golpes*, 1591, grabado. En Antonio Galloni, Antonio Tempesta, Ascanio Donangeli y Girolamo Donangeli, *Trattato de gli instrumenti di martirio*, Roma, Ascanio y Girolamo Donangeli, 25.

Figura 27. Francisco Vallejo, *Fray Antonio de Roa*, siglo XVIII, óleo sobre tela, ex convento de San Guillermo, Totolapan, Morelos. En *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, 1999, 171.

Figura 28. Detalle. Francisco Vallejo, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, fotografía de Elizabeth Vite.

Figura 29. Comparación de la expresión facial en dos obras de Francisco Vallejo, fotografías de Ramón Avendaño.

Figura 30. Detalle. Autor desconocido, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Nicolás de Bari, Quintana de Raneros, fotografía de Julián Briones.

Figura 31. Mapa de la *Alcaldía de San Luis de la Paz*, 1982, en Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, México, UNAM-IIH, 1986.

Figura 32. Detalle. Radiografía del cuadro *Martirio de Gonzalo de Tapia* de Francisco Vallejo, realizada por Gerardo Torres Aguilera.

Figura 33. *Reliquia del dedo índice de la mano derecha de Gonzalo de Tapia*, 1982, fotografía de José María Barrero Baladrón, reproducida del Archivo Parroquial de Santa Marina.

Figura 34. *Inscripción en el relicario de la reliquia del dedo índice de la mano derecha de Gonzalo de Tapia, donde se lee R.P. GONZALO DE TAPIA IHS*, 1982, fotografía de José María Barrero Baladrón, reproducida del Archivo Parroquial de Santa Marina.

Figura 35. *Cruz de reliquias que llevaba en el cuello Gonzalo de Tapia en el momento de su martirio*, 1982, fotografía de José María Barrero Baladrón, reproducida del Archivo Parroquial de Santa Marina.

Figura 36. Autor desconocido, *Martirio de Gonzalo de Tapia*, 1880, óleo sobre tela, Museo de la Casa de la Provincia de la Compañía de Jesús en México, reproducida del Archivo de la Casa de la Provincia de la Compañía de Jesús en México.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación (AGN).

Archivo Histórico de la Casa de la Provincia de la Compañía de Jesús en México (AHCJM).

Archivo de la Parroquia de San Luis Rey de Francia (ASLR).

Archivo Histórico de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (ACJAH).

Archivo Nacional de España (ANE).

Archivo Histórico del Obispado de Michoacán (AHOM).

Archivo Parroquial de Santa Marina (ASMR).

Archivo de la Diputación de León (ADL).

Archivo del Vizconde de Quintanilla de Flores (AVQF).

Biblioteca Nacional de México (BNM).

BIBLIOGRAFÍA

Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*. México: Porrúa, 1993.

Alarcón Cedillo, Roberto M. y García de Toxqui Ma. del Rocío, *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato*. México: Américo Arte Editores, 1992.

Alcala, Luisa Elena, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”. En *Pintura en Iberoamérica, 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown. Madrid: El Viso, 2014.

Alegre, Fransico Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. México: Institutum Historicum S. J., 1958.

- Arcari, Gianluigi, *L'immagine a stampa di san Luigi Gonzaga*. Italia: Archivio di Stato di Mantova, 2000.
- Arias Fernández, Ana I. "El linaje de la familia Tapia". *Argutorio*, número 12 (2012): 23-26.
- Báez, Montserrat A., "El cuerpo relicario, mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual". En *Valor discursivo del cuerpo barroco hispánico*, número 4 (2015), 322-334.
- Bailey, Gauvin Alexander, *Between Renaissance and Baroque, jesuit art in Rome 1565-1610*. Toronto: Universidad de Toronto, 2003.
- Barrero Baladrón, José María, "¿A los altares el padre Gonzalo de Tapia?". *Colación de Santa Marina*, número 17 (diciembre de 1982): 1-2.
- Betrán, José Luis, "¿La ilustre Compañía? Memoria y hagiografía a través de las vidas jesuitas, Juan Eusebio Nieremberg y Alonso Andrade (1643-1667)". *Hispania*, número 248 (2014): 715-748.
- Bouza Álvarez, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Burón Castro, Taurino, *La parroquia de Santa Marina la Real*. León: Ayuntamiento de León, 2003.
- Cañeque, Alejandro, "Mártires y discurso martirial en la formación de las fronteras misionales jesuitas". *Relaciones, estudios de historia y sociedad* 37, número 145 (2016): 13-61.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*. México, Imprenta Universitaria, 1953.

- Cuadriello, Jaime, “San Luis Gonzaga”. En *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte tomo II Nueva España*, 79-81. México: MUNAL, 2004.
- _____, “Santos revestidos, muros vestidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso”. En *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, 35-63. México, Área Editores, 2007.
- Díaz de León, Ileana Schmidt, “El colegio de San Luis de la Paz durante el siglo XVIII” en *Boletín del Archivo Histórico del Estado de Guanajuato* en María Guevara Sanginés, 7-23. Guanajuato, Gobierno del Estado, 2006.
- Didier, Hugues, *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*. España: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976.
- Fernández Gracia, Ricardo, *El fondo iconográfico del p. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006.
- Flores, Francisco de, *Historia de la provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. México: Academia Literaria, 1955.
- De Groof, Bart, “Encuentros discordantes. Expectativas y experiencias de los jesuitas belgas en el México del siglo XVI”, *Historia Mexicana*, número 3 (1998): 537-569.
- Galloni, Antonio, Antonio Tempesta, Ascanio Donangeli y Girolamo Donangeli, *Trattato de gli instrumenti di martirio*. Roma: Ascanio y Girolamo Donangeli, 1591.
- García, Francisco, *Vida y Milagros de san Francisco Javier*. Madrid: s/e, 1672.
- Gómez Canedo, Lino, *Sierra Gorda, un típico enclave misional en el centro de México*. Querétaro: Instituto Queretano para la Cultura y las Artes, 2011.
- González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. España: Akal, 2015.

Guevara Sanginés, María *et al*, *La Compañía de Jesús en Guanajuato*. Guanajuato: La Rana, 2003.

Gutiérrez Casillas, José, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México: JUS, 1962.

Knipping, John. *Iconography of the Counter Reformation in the Neterlands: Heaven on Earth*. Holanda, 1941.

Lara Cisneros, Gerardo, “El cristianismo en el espejo indígena, religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII”. Tesis de maestría en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

López Sarrelangue, Delfina E. “Las misiones jesuitas de Sonora y Sinaloa, base de la colonización de la Baja California”. *Estudios de Historia Novohispana* 4, 2003: 1-67.

Los Pinceles de la Historia, El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750. México: Museo Nacional de Arte, 1999.

Moxey, Keith, “Lansquenetes mercenarios y la vara de Dios”. En *Carlos V, las armas y las letras*, 139-165. Granada: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Nieremberg, Juan Eusebio. *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*. Bilbao: Mensajeros del corazón de Jesús, 1887.

Ocampo Suárez, Juan Cuauhtémoc, “La libertad como enemigo: la pacificación de los chichimecas y el inicio de la misión jesuita de San Luis de la Paz”. Tesis de licenciatura en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*. España: Cátedra, 2001.

- Paleotti, Gabrielle, *Discourse on sacred and profane images*. Los Ángeles: Getty Publications, 2012.
- Pérez de Ribas, Andres. *Historia de los Triunfos de Nuestra Santa Fe*. México: Gobierno del Estado de Sinaloa, 1985.
- _____. *La historia de los triunfos de Nuestra Santa Fe entre las gentes más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe*. México: Alianza, 1992.
- Rionda, Isauro, *La Compañía de Jesús en la Provincia Guanajuatense 1590-1767*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1996.
- Rodríguez Villarreal, Juan José, *La Compañía de Jesús en la provincia de Sinaloa*. México: El Colegio de San Luis, 2014.
- Rubial, Antonio, *La Santidad Controvertida, hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados en la Nueva España*, México: FCE, 1999.
- Rubial, Antonio y Suárez Molina, María Teresa. “Mártires y Predicadores. La Conquista de las fronteras y su representación plástica” en *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. México: INBA UNAM, 2000.
- Salazar, Nuria, *La Capilla del Santo Cristo de Burgos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- Sánchez Muñoz, David Alejandro, “Itinerario de una nación india. Los chichimecas de misiones en la jurisdicción de San Luis de la Paz (1743-1810)”. Tesis de maestría en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Shiels, W. E. *Gonzalo de Tapia*. Guadalajara, Jalisco: s/e, 1958.
- Zambrano, Francisco. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México: JUS, 1962.

Mazo, hacha, tea y pincel: imágenes de una santidad fracasada

Zubillaga, Felix, *Monumenta Mexicana*. Roma: Soc. Iesu, 1965.

Zuriaga Zenet, Vincent F., “El cuerpo de los mártires y la visión simbólica del dolor”. *Valor discursivo del cuerpo barroco hispánico*, número 4 (2015), 173-181.