

Montserrat A. Báez Hernández

“Del cuerpo violentado al cuerpo glorificado: la imagen del mártir como *exemplum maius*”

p. 189-208 + [IV]

La función de las imágenes en el catolicismo novohispano

Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García
y Jorge Luis Merlo Solorio (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas/
Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

2018

312 + [LII] p.

Figuras

(Serie Historia Novohispana 106)

ISBN 978-607-30-0511-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 6 de febrero de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



DEL CUERPO VIOLENTADO AL CUERPO GLORIFICADO: LA IMAGEN DEL MÁRTIR COMO *EXEMPLUM MAIUS*

MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

La palabra mártir (del latín *martyr* y del griego *μάρτυρας* “testigo”), para el cristianismo, es aplicada a todos aquellos personajes que padecieron la muerte en defensa de la fe o por negarse a abjurarla. El martirio, momento en el que un cristiano padecía crueles tormentos y moría, era considerado el más grande testimonio de fe, pues entregaba la vida en nombre de Cristo, emulando su sacrificio en la cruz (figura 1).

La veneración al santo mártir de los primeros siglos del cristianismo surgió alrededor del siglo IV, paralelamente al periodo de las persecuciones y, aunque no nació sustentada en la imagen, ésta se convirtió, tras el Concilio de Trento, en uno de los móviles más poderosos para transmitir el ejemplo de su muerte heroica a los creyentes a través de su representación gráfica. De este modo se pretendió mostrar el sufrimiento físico y la fragilidad de la materia humana como móvil de la fortaleza del espíritu y la sacralización de la carne por medio de la confesión de la fe, a través de medios plásticos que conmovieran al espectador. La figuración del cuerpo martirial, al igual que la de Cristo en su Pasión, lo mostró entonces violentado y posteriormente higienizado y glorificado.

La Reforma Católica, tras el Concilio de Trento, fue para el cristianismo la renovada edad de los mártires, pues los hubo en Inglaterra, Alemania, Asia, África y en América.¹ Esta nueva ola

¹ Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 169.

de sacrificios, producto de la acción misionera en los nuevos territorios descubiertos y posteriormente dominados, se relacionó con el regreso a los orígenes del cristianismo primitivo fundado sobre la sangre de los mártires.² Asimismo, uno de los hechos de mayor relevancia para el aumento de su veneración fue el redescubrimiento en 1578 de las catacumbas romanas, las cuales comenzaron a ser exploradas por autores como Antonio Bosio, quien, en su obra póstuma *Roma sotteranea* (1634), describió las principales rutas catacumbales, lápidas y manifestaciones artísticas presentes en ellas. Otro autor, Pauli Aringhi, también publicó su *Roma subterranea* (1671),³ dividida en tres libros, que incluía índice de cementerios, índice de tablas de bronce copiadas de sarcófagos y calendario romano. La tradición asoció los enterramientos catacumbales y los descubrimientos de lápidas e inscripciones a víctimas que habían dado su vida a Cristo durante las persecuciones acaecidas durante el imperio romano. También el descubrimiento del cuerpo “incorrupto y entero” de santa Cecilia en 1595, tras varios siglos de haber sido sacrificada, se interpretó como una muestra de los favores divinos a los que eran merecedores los testigos de la fe: la promesa de la resurrección y la vida eterna.

La lectura del cuerpo postridentino destacaba que, aunque la carne podía ser vehículo del pecado, al ser el receptáculo del alma y poder recibir el cuerpo de Cristo en la eucaristía, era un templo del Espíritu Santo comparable a un tabernáculo,⁴ y podía llegar a convertirse en parcela de la divinidad. Esto se potencializaba en los mártires, pues sus cruentos decesos en defensa de la fe eran una imitación del sacrificio de Cristo en la cruz, quien murió para la salvación del mundo. Estos cuerpos santos, entonces, experimentaban en su carne la antesala de la resurrección de los muertos a través de fenómenos como la concesión de gracias, la

² Antonio Rubial, *La justicia de Dios*, Puebla (México), Educación y Cultura, 2011, p. 190.

³ Pauli Aringhi, *Roma subterranea novissima*, Arnhemiae, Apud Joan Fridericum Hagium, 1671.

⁴ Alain Corbin, “El dominio de la religión”, en *Historia del cuerpo. Volumen II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005, p. 58.

incorruptión, la destilación de óleos y licores milagrosos y el olor a santidad, fenómenos que eliminaban o “revertían” el deterioro material de los mismos.

La imagen del mártir puede ser sujeta de múltiples lecturas, dependiendo del contexto en el que se encuentre y destacando estudios de casos particulares, como el de *El martirio de san Ponciano* de Baltazar de Echave Orío por Jaime Cuadriello,⁵ el apostolado del templo de la Santísima de México por Paula Mues Orts⁶ y la tesis dedicada a los lienzos de los mártires del Górkum de Isabel del Río Delmotte,⁷ entre otros. En este estudio se esbozarán de manera general algunas de las justificaciones postri-dentinias del uso de la efigie del mártir, su cuerpo violentado y posteriormente glorificado como *exemplum maius*, ejemplo mayor: símbolo de la fortaleza y defensa de la fe, representado en algunas obras y sus fuentes presentes en la Nueva España.

La veneración al santo mártir

Si bien la veneración a los santos mártires adquirió relevancia tras el periodo de las persecuciones, las referencias más tempranas sobre su culto proceden de las obras de Cipriano y Tertuliano y de la *Epístola de la iglesia de Esmirna a la iglesia de Filomelio*, consignada por Eusebio de Cesárea, donde figura el martirio de san Policarpo (ca. 168) y se explica que: “...tenían la intención con el permiso de Dios para cumplir en su tumba y celebrar el día de su nacimiento, es decir, el día de su muerte [...] como ejemplo, para

⁵ Jaime Cuadriello y Sandra Zetina, “Tinta, color, cuerpo y material: el martirio de san Ponciano de Baltazar de Echave Orío”, en *Curso de pintura novohispana: procesos de creación y restauración*, Puebla (México), Museo Amparo/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

⁶ Paula Mues Orts, “Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México”, *Boletín de Monumentos Históricos. El Templo de la Santísima Trinidad de la Ciudad de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, n. 24, enero-abril 2012, p. 117-140.

⁷ Isabel Cristina del Río Delmotte, *La iconografía de dos cuadros de mártires del Convento de San Francisco en Puebla*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

la posterioridad”.⁸ Así, la veneración a quien murió por la defensa de la fe cristiana inicialmente se sustentó en la manifestación del honor rendido por la comunidad de fieles a su memoria.⁹

Para que el martirio fuera considerado como un medio de testimonio de fidelidad cristiana requería dos condiciones: la persecución de un tirano motivado por el *odium fidei* y la aceptación voluntaria de la muerte, pues el entregarse abiertamente era desaprobado y considerado homicidio.¹⁰ Tras la denuncia del cristiano y su negativa a sacrificar a los ídolos o negar su fe, se realizaban juicios y procesos que usualmente consistían en interrogatorios acerca de la identidad y razón del acusado. Las respuestas eran recopiladas en las actas proconsulares donde se detallaban los pasos del proceso y el interrogatorio, tras lo cual pasaban a los archivos judiciales. Aunque las actas no eran biográficas, pues sólo contenían los procesos, para los cristianos se convirtieron en la fuente a partir de la cual se construyeron las *passios*, relatos piadosos en los que se hacía presente la fortaleza y la valentía de estos héroes de la fe. Estas narraciones de tintes legendarios describían y adornaban apologeticamente los diálogos contra los verdugos y las gloriosas muertes de los martirizados.

Además de las actas y *passios* como documentos que guardaron la memoria de los mártires, otros autores cristianos también salvaguardaron sus vidas legendarias y aconsejaron su lectura. Por ejemplo, san Agustín dedicó una serie de sermones a explicar, encomiar y sustentar su culto, entre ellos el *Sermón 273* (Hipona, 21 de enero de 396), en el que recordó a los cristianos que los testigos de la fe fueron hombres comunes glorificados por su

⁸ Joseph Bingham, *Origines ecclesiasticae*, London, Printed for William Straker, 1834, v. III, p. 106.

⁹ Rafael González Fernández, “El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen y evolución y factores de su configuración”, *Revista Kalakorikos*, Asociación Amigos de la Historia de Calahorra, Calahorra (La Rioja), n. 5, 2000, p. 170. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192201>> (19 de julio de 2012).

¹⁰ Antonio Rubial, “El mártir colonial, evolución de una figura heroica”, en *El héroe entre el mito y la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, p. 75-87.

sacrificio e invitó a exaltar sus fiestas y orar para seguir sus huellas. San Agustín interpretó estos decesos como el fin más glorioso para un cristiano: “El olor de los santos comenzó a sufrir persecución; pero, al igual que los frascos de perfume, cuanto más se rompían, tanto más olor difundía.”¹¹

Posteriormente, entre los siglos VI y IX, obras como el *Martirologio Hieronymianum* (escrito aproximadamente en el siglo VI), *El libro de la gloria de los mártires* de Gregorio de Tours (ca. 587) y los *Martirologios* de Beda (735), Floro (ca. 860), Adón (875) y Usuardo (877)¹² recopilaron listas de estos santos, ordenándolos por mes, región o siglo, lo que significó poseer sumarios que reunieran sus memorias. La *Legenda aurea o Lombardica historia*, escrita en el siglo XIII por Jacobo de la Vorágine, es otro volumen dedicado a compendiar los relatos legendarios de las vidas de los testigos de Cristo y otros santos. Entre los siglos XVI y XIX se publicó más literatura de este tipo, inclusive en castellano o italiano, para ser utilizada como consulta al interior de conventos y colegios, pues el conocimiento del latín —la lengua culta por excelencia— estaba reservado al ámbito erudito eclesiástico. En 1586 se publicó la primera edición del *Martirologio romano* de Cesar Baronio, seguida en 1570 por el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas y, en 1599, el *Flos sanctorum de la vida de los santos* de Pedro de Ribadeneyra, la versión castellana y purgada de la *Legenda aurea*. Ya en el siglo XVII, Teodorico Ruinart publicó su *Acta primorum martyrum*, obra dedicada a las actas de los más célebres mártires. Finalmente, en 1756, *La vida de los santos, padres, mártires y otros principales santos* de Albano Butler, obra que integraba en sus relatos las fuentes predecesoras. La vigencia de este tipo de literatura sumaria continuó hasta bien entrado el siglo XIX.

La razón para reunir la historia de los mártires en estas grandes obras, que solían componerse de varios volúmenes, probablemente obedeció a los fines manifestados en los prólogos y las advertencias de tales compendios, pues explicaban la necesidad

¹¹ Pío de Luis, *Obras completas de san Agustín, Sermones (5o.)* 273 338, *Sermones sobre los mártires*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 9.

¹² Rubial, *La justicia...*, p. 180.

de la lectura de dichas vidas para la edificación del alma y como ejemplo de admiración. Por ejemplo, Ribadeneyra enfatiza: “Uno de los mayores argumentos que tenemos los Cristianos para la confirmación de nuestra santa religión, es la de los bienaventurados y fortísimos mártires que por ella dieron sus vidas”,¹³ y Albano Butler: “De san Anastasio mártir se dice que cuando leía las victorias de los mártires llenaba el libro de lágrimas y pedía a Dios poder padecer otro tanto por Cristo.”¹⁴ Un tercer ejemplo es el de Teodorico Ruinar, quien en su *Acta primorum martyrum* destaca siempre la valentía del sacrificio: “Los pastores se sirven de estos grandes ejemplos en las instrucciones que hacen a sus pueblos y comprendiendo los fieles la ganancia sólida que se halla en morir por Jesucristo, llegan hasta desear la misma muerte.”¹⁵ Estas citas reflejan el sentido del *exemplum maius* o ejemplo mayor del mártir: admiración y no imitación. El devoto debía maravillarse y celebrar la fortaleza del martirio, pero comprenderlo como un favor especial de Dios reservado únicamente a los elegidos.

La imagen del mártir postridentino

La imagen en el cristianismo utilizada como medio para promover la devoción y explicar los misterios de la fe posee una larga y compleja historia que incluye fuertes discusiones acerca de la defensa de su uso, siendo ejemplos de ello las resoluciones del II Concilio de Nicea¹⁶ y posteriormente el Concilio de Trento (1545-1563) en su sesión XXV, entre otros concilios.¹⁷ En ambos la justificación del uso de las imágenes se centró en la semejanza

¹³ Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos, Tomo I*, Madrid, por Joachin Ibarra, calle de las Urosas, 1761, p. 8.

¹⁴ Alban Butler, *Vidas de los padres, mártires y otros principales santos, Tomo I*, Valladolid (España), En Casa de la Viuda e Hijos de Santander, 1789, p. 21.

¹⁵ Teodorico Ruinar, *Las verdaderas actas de los mártires, Tomo segundo*, Madrid, Joachin Ibarra Impresor de S. M., 1776, p. 14.

¹⁶ Charles-Louis Richard, *Los Sacrosantos Concilios Generales y Particulares, Tomo III*, Madrid, por Don Antonio Espinoza, 1793, p. 246.

¹⁷ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala, Agrégase el texto latino corregido según la*

con los originales a los que se referían y su papel didáctico para transmitir la doctrina y los ejemplos proporcionados por los santos, pues se determinó que la salvación también acontecía por mediación de la imagen de Dios.¹⁸

Fue en Trento que el papel de la imagen en el cristianismo quedó determinado por su capacidad para “expresar las historias de la redención” y como “ejemplo y recordatorio de artículos de fe”, resumiendo su función como herramienta didáctica y de apoyo mnemotécnico. Sin embargo, no estableció reglas específicas para las figuras de las personas y pasajes sagrados. Por ello, a partir del siglo XVI, surgieron varias obras dedicadas a explicar y promover la unidad iconográfica en las sagradas imágenes: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione* (1569) de Nicolás Sandero; *De picturis et imaginibus sacris* o *De historia sacrarum imaginum et picturarum* (1570) de Joannes Molano; *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) de Gabriele Paleotti; *Diálogo de la pintura y su defensa* de Vicente Carducho (1633); *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* (1649) de Francisco Pacheco y, por último, *El pintor cristiano y erudito* (1730) de Juan Interián de Ayala, entre otros, siendo los últimos tres de gran relevancia particular para el ejercicio de los artífices en la Nueva España.

Esta nueva política otorgó mayor importancia al *decoro*, concepto que procedía de los teóricos de la antigüedad y el arte italiano del *Quattrocento*, el cual fue reformulado por los tratadistas antes mencionados como promotor de la decencia, honestidad y propiedad al representar a los personajes e historias santas.¹⁹ Por *decoro* también se entendía la aplicación de una iconografía avalada para la clara identificación de los personajes y un estricto rigor en el tratamiento de los temas según el recinto

edición auténtica de Roma, publicada en 1564, Tercera edición. Con privilegio, Madrid, En la Imprenta Real, 1787, p. 358.

¹⁸ Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen antes de la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 205.

¹⁹ Palma Martínez-Burgos García, “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, n. 1, 1988, p. 91-102.

sacro donde serían colocados.²⁰ Un ejemplo más de este concepto lo proporciona Francisco Pacheco, quien incluyó en su obra *El arte de la pintura* todo un apartado dedicado a explicar el *decoro*, al cual define como “hermosura en la orden y en el decente atavío [...] que se debe guardar en la pintura, así en lo general de las historias como en lo particular de cada figura”.²¹

Carlos Borromeo, quien fuera uno de los promotores de la última sesión del Concilio de Trento, refiere en su obra *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* (1577) las normas de *decoro* para la construcción y disposición de las imágenes, los recintos sagrados y objetos litúrgicos. En el apartado XVII, “De las sacras imágenes o pinturas”, señala que “no se reproduzca una imagen sacra que contenga un dogma falso, y que la gente ruda ofrezca ocasión de peligroso error”,²² y a continuación define al *decoro* como “toda la expresión de las sacras imágenes que armonice apta y decorosamente en el hábito del cuerpo, en el estado y en el ornato, con la dignidad y santidad del prototipo”.²³ Su documento refleja a la perfección la búsqueda del cristianismo postridentino por conformar un complejo programa visual.

Por lo tanto, con base en la tratadística y la búsqueda del *decoro*, la fuerza expresiva del arte cristiano postridentino se centró en mostrar temas como la vida de Cristo y de los santos a manera de ejemplos, la fortaleza de los santos en la lucha contra la herejía, y como atañe a nuestro tema de estudio, del martirio como defensa de la fe. El poder de estas ideas traducidas en imágenes fue ejercido a través de medios como la pintura y la escultura, atendiendo figuraciones de la visión extática, la escena histórica, la mutilación como emblema de la vulnerabilidad y la abyección, con la santidad.²⁴ Posteriormente esto se verá tradu-

²⁰ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Nota preliminar”, en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. XX.

²¹ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, impresor de libros a la cerrajería, 1649, p. 183.

²² Borromeo, *Instrucciones...*, p. 39.

²³ Borromeo, *Instrucciones...*, p. 39.

²⁴ Miruna Achim, “La autopsia de fray García Guerra: metáforas corporales en el México del siglo XVII”, en Antonio Rubial García y Doris Bieñko de

cido en la forma de pintar las efigies de los mártires, pues sin importar la crudeza de sus castigos y la destrucción de sus cuerpos, debían ser representados —como correspondía al *decoro*— de acuerdo a como lo referían y avalaban los documentos que contenían sus memorias.

Como fue señalado anteriormente, la lectura de las vidas de los mártires era un ejercicio edificante; sin embargo, era necesario acercar al público estos *exempla* de una manera más sensible, por medio de imágenes elocuentes que conmovieran a través de la vista. Su personificación, al igual que otros santos y personas sagradas, fue una labor consignada en la tratadística de pintura e influenciada por el concepto de *decoro*. Así que fueran pintados o esculpidos, los testigos de Cristo debían ostentar las partes de sus cuerpos en las que los verdugos se habían encarnizado y que, en lo sucesivo, se convertirían en sus atributos, pues por medio del martirio el cuerpo atormentado se transformaba en un cuerpo que proclamaba a Dios.²⁵ Gabriele Paleotti señaló al respecto que “escuchar la historia narrada del martirio de un santo, son cosas que lo tocan a uno en el interior. Pero cuando prácticamente se materializa enfrente de tus ojos en color vívido, uno debe estar hecho piedra para no sentir mucho más intensificada la devoción”.²⁶ En cuanto al *decoro*, san Basilio apuntó que: “contemplo la fortaleza del mártir [...] y yo soy encendido con una flama de ansia de emularlos”,²⁷ y como corresponde a las normas de *decoro* que buscaban la honestidad y rigor en la representación, aseveró: “No hay que temer pintar los suplicios de los cristianos en todo su horror, las ruedas, las parrillas, los potros, las cruces.”²⁸

Acerca de la manera de representar a los mártires, resultan muy ilustrativos los ejemplos que proporciona Juan Interián de

Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 78.

²⁵ Jacques Gélis, “El cuerpo, la iglesia, lo sagrado”, en *Historia del cuerpo. Volumen I. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, Madrid, Taurus, 2005, p. 27-110.

²⁶ Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Los Angeles CA, The Getty Research Institute, 2012, p. 119.

²⁷ Paleotti, *Discourse...*, p. 119.

²⁸ Paleotti, *Discourse...*, p. 119.

Ayala en *El pintor cristiano y erudito*, tratado que, aunque tardío en comparación con las obras de Joannes Molano y Francisco Pacheco, continúa con la búsqueda del *decoro*. Sobre la vestimenta de santa Inés de Roma indica que:

Píntanla además vestida con una túnica tejida con flores de oro, lo que también debe aprobarse. Pues con esto, se hace evidente alusión a lo que se refiere en sus Actas [...] Vistióme el Señor con un vestido bordado de oro y adornóme con joyas inapreciables. Palabras, que aunque se refieran a un sentido más elevado, y a las riquezas espirituales, con todo dan lugar a que los pintores representen no sin fundamento a esta castísima virgen adornada de este modo.²⁹

Para su tormento, el autor cita dos fuentes: el acta martirial de la santa y la referencia dada por Ambrosio de Milán:

Pero si se hubiese de pintar su pasión, parecerá acaso, que se la debe pintar traspasada con una espada su garganta, pues esto leemos en sus actas [...] Pero si yo fuese pintor no aconsejara que representaran de tal modo el martirio de esta sagrada virgen. Muéveme a esto las palabras de san Ambrosio el cual hace ver claramente que santa Inés no perdió la vida traspasándole la garganta, sino degollándola y cortándole la cabeza.³⁰

Interián de Ayala, en algunos casos, aconsejaba continuar con el tipo de representación que ya identificaba a ciertos mártires célebres, por encontrarse arraigados en la tradición visual cristiana, lo que también nos remite al concepto de *decoro* tridentino señalado anteriormente. En el caso de santa Catalina de Alejandría comenta que:

Los hechos e historia de la celebérrima virgen y mártir Santa Catalina, es una de las cosas más obscuras en las narraciones Eclesiásticas. Pero no por eso se ha de omitir el modo de pintar, o de esculpir

²⁹ Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, Tomo segundo, Madrid, por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1782, p. 76.

³⁰ Interián de Ayala, *El pintor cristiano...*, p. 77.

su imagen, debiéndose observar en primer lugar, el pintarla con aquella rueda, o máquina armada con pequeñas navajas, para despedazar cruelmente el cuerpo de la santa virgen; porque si no, apenas habría quien conociese ser esta la imagen de santa Catalina, y no pensase que era la de otra santa.³¹

Tomando como ejemplo estos tres párrafos podemos conocer las formas y contenidos a partir de los cuales los tratadistas construían las imágenes de los mártires: fuentes primarias como las actas, escritos de los padres de la iglesia y teólogos, tradiciones visuales arraigadas y, por último, propuestas acordes con las normas de *decoro*.

Cuerpo violentado y cuerpo glorificado

Las imágenes de los mártires contemplan dos tipos iconográficos ya vigentes desde la Edad Media. El primero corresponde a las escenas de martirio y muerte en las que se privilegiaba la imagen de los cuerpos violentados.³² El segundo los distingue ya como santos glorificados, llevando las heridas simbólicas resultado de los tormentos a los que fueron sometidos, así como sus atributos distintivos derivados de las leyendas de sus vidas.

El martirio podía ser de tipo narrativo al mostrar en una escena varios momentos del tormento, y a la par que lo consignaban los tratadistas, mientras más encarnizados, más fuerte era el mensaje para los fieles, pues al ver el sufrimiento reflejado en ellos —en forma de heridas, extenuación o lágrimas— provocaban empatía.³³ Como muestra de la importancia otorgada al martirio, se encuentra la obra de Antonio Gallonio, *De S. S. martyrum crvciatibvs* (1668), un tratado dedicado únicamente a dar a conocer todos los tipos de tormentos a los que han sido sometidos valientemente los cristianos “incluso ante el derramamiento de

³¹ Interián de Ayala, *El pintor cristiano...*, p. 453.

³² Mues Orts, “Imágenes de martirio”..., p. 120.

³³ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 270.

sangre y el más cruel arrancamiento de miembros”.³⁴ El libro está dividido en nueve capítulos y cada uno especifica la naturaleza de los tormentos con gran detalle, sus variantes y los personajes que los padecieron: *lecto ferreo* (cama de hierro), *tauro aeneo igneum* (toro de fuego de bronce), *cruci affigitur* (unido a la cruz), *calce viva perfundebatur* (cal viva vertida), *calore balnei torreri* (baño de calor abrasador) son algunos de los castigos referidos. Además, los textos están acompañados por ilustraciones que muestran los instrumentos utilizados organizados en artísticas composiciones y los tipos de martirio, identificados por nombre e inciso, como “de martyribus quibus lingua excisa fuit” (de los mártires cuya lengua fue cortada), así como los nombres de los que sufrieron dicho tormento; por ejemplo, las célebres Anastasia y Febronia.³⁵

La violencia de dichas escenas era equilibrada con la presencia de rompimientos de gloria, en donde ángeles, Cristo o la Santísima Trinidad aparecían antes los ojos de las víctimas para entregarles los elementos que representaban su triunfo ante la muerte: la palma, como símbolo de la justicia, la victoria y el triunfo del espíritu ante la muerte y los enemigos,³⁶ y la corona martirial hecha de hojas de laurel, rosas o azucenas. También solían complementarse con escenas de la vida del mártir: juicios, milagros y tormentos padecidos antes de morir, que podían ser representados en una misma ilustración a través de pequeñas escenas o en series de dos o más piezas. La colección de cincuenta grabados de Antonio Tempesta (1555-1630), pintor y grabador italiano: *Imagini di molte S. S. Vergini romane nel martirio* (ca. 1600), muestra martirios complementados con otros pasajes de menores dimensiones. En estos grabados se dibuja la violencia ejercida en el cuerpo de las mártires por sus verdugos, representada por momentos de sus *passios*: santa Prisca es desgarrada con rastrillos de metal y estirada en el potro; santa Lucía yace decapitada en el suelo mientras de su

³⁴ Antonio Gallonio Romano, *De S. S. martyrum cruciatibus liber*, Antwerpiae, Sumptibus Sebastiani Combi & Joannis Lanou, 1668, p. 421.

³⁵ Gallonio, *De S. S. martyrum...*, p. 421.

³⁶ Antonio Bosio, *Roma soterranea*, Roma, nella Librería di Michel Angelo e Pietro Vincenzo Fratelli de Roffi, all'insegna della Salamandra in Banchi, 1710, p. 682.

cuello mana un río de sangre, y santa Anastasia es expuesta al fuego y azotada con varas, entre otras. La colección de grabados del *Martyrium apostolorum* (1631) de Jacques Callot es también ejemplo de las representaciones de martirio; se trata de una serie de dieciséis láminas que muestran las violentas muertes de los apóstoles, incluidos san Juan el Bautista y Judas Iscariote. Las composiciones son similares: en la escena central el santo está siendo martirizado, enmarcado por un fondo arquitectónico y una gran concurrencia, mientras en los extremos se aprecia el tirano que ordenó la ejecución. La importancia de estos grabados yace en que muestran dos momentos: el cuerpo violentado, patente en el momento del martirio, y el cuerpo glorificado, representado por las imágenes de los apóstoles en el cielo, emergiendo de un rompimiento de gloria y portando las armas que les dieron muerte.

El segundo tipo de representación de los santos mártires ya no muestra los sufrimientos corporales, sino la glorificación del cuerpo purificado, higienizado, libre de signos de violencia o únicamente llevando las marcas simbólicas de los suplicios a los que fueron sometidos, en un símil del cuerpo de Cristo resucitado, que solamente conserva las cinco llagas de la Pasión. Se les representó de pie, vestidos con ricos ropajes, llevando la palma y corona del triunfo, así como las armas o herramientas que les dieron muerte (espadas, flechas, mazos, etcétera), convertidas en sus atributos distintivos. Los grabados de *Sancta Catharina Virgo et Martyr* y *Sancta Barbara Virgo et Martyr*, realizados por Schelte A. Bolswert (1586-1659) a partir de Peter Paul Rubens, siguen este modelo de mártir glorificado, igualmente que *S. Barbara* y *S. Catharina*, también a partir de Rubens, de Cornelius Galle II (ca.1615-1678). En todos estos casos, las santas están idealizadas como doncellas que portan la palma, mientras unos ángeles en un rompimiento de gloria las coronan con rosas y les ofrecen azucenas, símbolo de la pureza; a sus pies se encuentran la rueda dentada y la espada, respectivamente. Estos grabados fueron interpretados en innumerables obras dedicadas a retratar santas mártires que repiten el esquema: de pie, coronadas, ricamente vestidas y sosteniendo sus atributos o instrumentos de suplicio, cuyos ejemplos veremos a continuación.

Mártires en Nueva España

El primer ejemplo de imágenes de martirio y cuerpos violentados que nos ocupa es la serie de santas mártires que se conserva en el camarín de san José, en la parroquia de San José de Puebla, pintadas por Pascual Pérez, pintor activo en la angelópolis a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La serie está compuesta por seis lienzos dedicados a las santas Águeda, Bibiana, Leocadia, Lucía, Quiteria y Susana, cuyos nombres son visibles en las composiciones acompañados por la leyenda “virgen y mártir”. Las pinturas tienen formato vertical, poseen similares dimensiones y enmarcamientos modernos. En todos los casos las santas aparecen en primer plano, con fondos apenas esbozados, en un instante entre haber padecido el martirio y antes de la muerte, acompañadas por un rompimiento de gloria en donde un ángel aparece para entregarles la palma y la corona del triunfo (figura 2).

Esta serie resulta de gran interés, pues muestra a un grupo de santas que no poseían un culto propio importante en Nueva España, a excepción de santa Águeda y santa Lucía. Por consiguiente, sus imágenes también son escasas y aisladas, encontrándose como obras individuales pero raramente en otros conjuntos. En cuanto a las fuentes escritas, tratadistas como Interián de Ayala, Paleotti y Pacheco no mencionan la manera como deben ser representadas dichas santas en sus *passios*. Autores como Butler y Ribadeneyra las incluyen en sus obras con ligeras variaciones narrativas, siendo las que poseen más detalles las consignadas por el segundo:

Santa Águeda de Catania: “Embravecido Quinciano [...] y con la saña mandó que le fuese torcido y atormentado un pecho; y después que a raíz le fuese cortado [...] la mandó volver a la cárcel.”³⁷

Santa Bibiana de Roma: “[...] el juez inicuo la mandó azotar y quebrantar sus carnes con plomadas, tan fuertemente que en aquel tormento dio su purísima alma a Dios”.³⁸

³⁷ Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1716, p. 39.

³⁸ Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo IV, Madrid, En la Imprenta de don Gabriel del Barrio, Impresión de la Real Capilla de su Majestad, 1716, p. 356.

Santa Leocadia de Toledo: “En aquella dura y áspera cárcel estuvo algún tiempo, y oyendo la carnicería que Daciano continuamente hacía de los cristianos [...], suplicó a Nuestro Señor la llevase para sí.”³⁹

Santa Lucía de Siracusa: “Mandó el juez atravesar una espada por el cuello.”⁴⁰

Santa Quiteria: “[...] y hallándola en el monte, allí le cortaron la cabeza [...] Después de degollada, dicen, tomó su misma cabeza y fue con ella un largo espacio de camino hasta una ciudad cercana donde paró, y allí fue sepultada de cristianos[...] Es particular abogada contra perros rabiosos”.⁴¹

Santa Susana: “[Macedonio] le puso delante un ídolo de Júpiter, para que le adorase; mas haciendo oración la santa doncella, desapareció el ídolo y se halló arrojado en la plaza en el suelo. Macedonio habiendo dado parte al emperador, la mandó degollar dentro de su casa.”⁴²

Al realizar una revisión de los lienzos, comparándolos con los fragmentos anteriores, se pueden apreciar varias similitudes: Águeda de Catania está atada a una columna y con un solo pecho arrancado; Bibiana de Roma en la misma posición que Águeda, tras haber sido flagelada; Leocadia de Toledo en la cárcel y apresada con cadenas; Lucía de Siracusa lleva un puñal en el cuello; Quiteria porta en sus manos su cabeza decapitada y es acompañada por un perro a sus pies y, por último, Susana de Roma tiene ante sí un ídolo roto del dios Júpiter. En todos los casos anteriormente expuestos como dictaba el *decoro*, Pascual Pérez no dudó en pintar los cuerpos violentados de las mártires, aunque omitió a sus verdugos. Si bien cada una de ellas muestra gran daño físico, aún permanecen ataviadas con sus ropajes de matronas romanas y expresiones de sosiego o desmayo en los rostros, como corresponde a una muerte en la gracia de Dios (figura 3).

La exactitud en algunas posturas y detalles, como el ídolo roto en el suelo en santa Susana o el único pecho arrancado de santa Águeda, nos sugiere que el autor probablemente utilizó una fuente

³⁹ Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo IV, p. 499.

⁴⁰ Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo IV, p. 513.

⁴¹ Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo II, p. 146.

⁴² Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo IV, p. 346.

literaria como la de Ribadeneyra para generar sus composiciones. Esta hipótesis no resulta inadecuada ya que el *Flos sanctorum* fue uno de los libros sobre las vidas de los santos más leídos en la Nueva España.⁴³ Aunque las *passios* son de gran extensión y abundan en detalles, Pérez logró resumir un momento relevante en los lienzos al retratar la culminación de los martirios de las santas, pero vivas aún para recibir los premios celestiales que las acreditaron como testigos de Cristo. El uso de la hagiografía como fuente iconográfica fue una práctica común para los artífices novohispanos, pues, como menciona Butler, servía para “expresar su carácter y espíritu al igual que en la pintura, pues recibe su viveza de la fuerza de las facciones”.⁴⁴

Las *passios* anteriormente señaladas también fueron aglutinadas y resumidas por Louis Réau en su célebre obra *Iconografía del arte cristiano*, referente indiscutible para conocer las representaciones más usuales de los santos: el autor consigna que Águeda de Catania debe mostrar los senos arrancados y el pecho sangrante; Bibiana de Roma, atada a una columna y flagelada;⁴⁵ Leocadia de Toledo encarcelada y sujeta con cadenas; Lucía de Siracusa con un puñal que le atraviesa el cuello, así como un par de ojos en una bandeja que son su atributo parlante;⁴⁶ Quiteria “cefalófora” sosteniendo su propia cabeza cercenada, y Susana de Roma con un ídolo roto del dios Júpiter como atributo.⁴⁷

Sobre las representaciones de mártires glorificados libres del sufrimiento corporal, se citarán algunas de las obras basadas en los grabados de Schelte A. Bolswert mencionados en el apartado anterior; *Sancta Catharina Virgo et Martyr* y *Sancta Barbara Virgo et Martyr*, a partir de Rubens. Como ejemplo tenemos: *Santa Catalina de Alejandría*. Autor desconocido. Óleo sobre tabla. Basílica de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca; y *Santa Catalina* y *Santa*

⁴³ Mues Orts, *Imágenes de martirio...*, p. 123.

⁴⁴ Butler, *Vida de los padres...*, p. 32.

⁴⁵ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 1.

⁴⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 2.

⁴⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z, Repertorios*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 3.

Bárbara. José de Ibarra. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, México, D. F. La identificación del uso del grabado de Bolswert en los lienzos de Ibarra ya había sido señalada con anterioridad en el *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*.⁴⁸

Acerca de la imagen de las mártires, los grabados de Bolswert destacan por mostrar el momento en el que Catalina y Bárbara son obsequiadas con la corona del martirio —en un momento narrativo ya ajeno a sus suplicios— por ángeles que surgen de rompimientos de gloria. Aunque ambas portan las armas que les dieron muerte, éstas aparecen en el suelo o en el fondo, restando importancia respecto de las santas, cuyos rostros y cabezas son los centros de luz de las composiciones. Las tres pinturas muestran a las santas con las mismas posturas, atributos y fondos arquitectónicos de las láminas de Bolswert, siguiendo a Rubens, aunque estos últimos resueltos con tonalidades marrón en el caso de Ibarra y un cielo azul en la tabla anónima. Destacan los lienzos de Ibarra que forman *pendant*, pues las santas se “miran” en el mismo sentido que los grabados, comparten el colorido rojo y azul en sus ropajes, rostros sonrosados y cabellos castaños adornados con perlas. La única diferencia compositiva se da en el caso de la Catalina de La Soledad en Oaxaca, donde un personaje aparece recostado bajo la santa. Respecto de este añadido, Molano comenta que el vulgo suele interpretarlo como el emperador Majencio, aunque en realidad se trata de Maximiano.⁴⁹ En cuanto a las cuestiones iconográficas propuestas en algunos tratados, Molano escribe que a santa Bárbara se le representa con el cáliz y el cuerpo de Cristo en la mano, siendo más usual la presencia de una torre con tres ventanas;⁵⁰ Interián de Ayala, siguiendo a Molano, también aconseja pintarla “como se acostumbra,

⁴⁸ Beatriz Berndt León Mariscal, en Nelly Sigaut (*et al.*), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 345-348.

⁴⁹ Joannes Molano, *De historia SS. Imaginum et picturarum*, Lovanii, Typis academicis, 1771, p. 382.

⁵⁰ Joannes Molano, *De Historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu, contra abusum. Libri III*, Ludguni, Sumptibus Laurentii Durand, 1616, p. 455.

esto es, con la torre y demás adornos”.⁵¹ Acerca de Catalina, Interián de Ayala, seguramente siguiendo a Molano, apunta que a sus pies se muestra una cabeza representando a su padre, Maximino, o cualquier otro tirano, y la rueda dentada, su instrumento de suplicio.⁵²

Otros ejemplos son un grupo de pinturas de santa Bárbara y santa Catalina que tomaron como fuente los grabados *S. Barbara* y *S. Catharina* de Cornelius Galle II a partir de Peter Paul Rubens:

Santa Bárbara. Juan Tinoco. Óleo sobre lámina. Capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla, México.

Santa Bárbara. Atribuida a Juan Tinoco. Óleo sobre tela. Museo Universitario “Casa de los Muñecos”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Santa Catalina de Alejandría. Juan Correa. Óleo sobre tela. Templo de San Francisco, San Luis Potosí, México.

Santa Catalina de Alejandría. Autor desconocido. Óleo sobre tela. Templo de San Felipe Neri “La Concordia”, Puebla, México.

Santa Bárbara. Autor desconocido. Óleo sobre tela. Misión de Santa Bárbara, California, EE.UU.

Santa Bárbara. José de Ibarra. Óleo sobre tela. 1748. Colegio de las Vizcaínas, México, D. F.

Santa Bárbara. Atribuido a José de Ibarra.⁵³ Óleo sobre tela. Pícnacoteca de la Profesa del templo de San Felipe Neri, México, D. F.

En el óleo firmado por Juan Tinoco, pintor poblano del siglo XVII, el artífice se inspiró en la *S. Barbara* de Galle (figura 4), aunque la modificó de acuerdo con sus necesidades compositivas: la santa se encuentra en la misma postura, con la cadera y el cuerpo ligeramente inclinados a la izquierda y la mirada dirigida al cáliz; sin embargo, un pesado cortinaje cubre parte del fondo donde, en un plano lejano, se aprecia la torre y un paisaje con cielo azul atravesado

⁵¹ Interián de Ayala, *El pintor cristiano...*, p. 454.

⁵² Interián de Ayala, *El pintor cristiano...*, p. 453.

⁵³ Paula Mues Orts, “Catálogo de la obra de José de Ibarra”, en *El pintor novohispánico José de Ibarra, imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

por un rayo. Este elemento se vuelve a incluir en el lienzo atribuido a Tinoco presente en el Museo Universitario. Cabe señalar que ambas obras —tanto la lámina del Ochoavo como la del Museo Universitario— hacen *pendant* con una santa Águeda y una santa Lucía, respectivamente, cuyo modelo probablemente está basado en la *Judith* del italiano Carlo Maratta, realizada entre 1621 y 1630.⁵⁴

Los lienzos de *Santa Catalina de Alejandría* en el templo de San Felipe Neri en Puebla, *Santa Catalina* de Juan Correa y *Santa Bárbara* en la Misión de Santa Bárbara en California están basados en el grabado de *S. Catharina* de Galle, aunque Correa incluyó la cabeza de Maximino bajo la espada de la santa, trasladando la rueda a sus espaldas. Mientras que en los dos primeros ejemplos los autores siguieron casi fielmente el grabado —añadiendo más ángeles o la escena del martirio al fondo, según el caso—, en el cuadro anónimo de California se modificó para representar a Bárbara en lugar de Catalina al incluir un rayo y una torre en el fondo, además del cáliz sustituyendo la espada en la mano de la mártir. Cabe destacar que en los tres casos las santas fueron pintadas con similares tonalidades: piel blanca con mejillas sonrosadas y cabellos castaños, túnica azul oscuro, manto rojo y velo blanco, sobre fondos con nubes ocre y marrón.

José de Ibarra, siguiendo el grabado *S. Barbara* de Galle, tanto en el lienzo firmado como en el atribuido, dispuso a santa Bárbara en el primer plano de la escena sosteniendo con una mano la palma y con la otra un cáliz al que dirige su mirada. Ambas imágenes conservan el ángel que las corona y la torre al fondo, complementadas por un paisaje con cielo azul y nubes grises (figura 5). La escena glorifica a la santa sin mostrar el arma con la que mereció el martirio, el cual sólo se puede adivinar por la presencia de la palma.

Los anteriores ejemplos de obras pictóricas que fueron realizadas entre los siglos XVII y XVIII nos hablan de la vigencia de los grabados de Galle II en la Nueva España, los cuales funcionaron eficientemente para representar a Catalina y Bárbara, mártires de gran fama y devoción en la sociedad novohispana.

⁵⁴ Agradezco a Alejandro Andrade Campos por compartir dicha referencia.

Consideraciones finales

La muerte del mártir, violenta y dolorosa, se presentó tras el Concilio de Trento como un *exemplum maius*, ejemplo mayor de admiración regulado por medio de la tratadística de pintura y el concepto de *decoro*. De este modo, mostrar el sufrimiento físico y la fragilidad de la materia humana en medios plásticos que “conmovieran” al espectador era ocasión de ensalzar la fortaleza del espíritu humano y la sacralización de la carne como resultado de la confesión de la fe. El cuerpo del mártir, al igual que el cuerpo de Cristo en su Pasión, se mostró terriblemente violentado durante el martirio y posteriormente glorificado como lienzo para mostrar la redención del alma y la gloria de los justos.

En los ejemplos anteriores es preciso notar que los cuerpos de los testigos de la fe se muestran ya violentados brutalmente por sus verdugos o libres de heridas; en todos los casos, son coronados y obsequiados con las palmas que simbolizan su triunfo ante la muerte. Como base para su proyección plástica, resalta el uso de fuentes grabadas procedentes de Europa, así como las fuentes literarias ejemplificadas en los compendios de las vidas de los santos. El uso de ambos tipos de fuentes queda brevemente ejemplificado a través de las obras anteriormente enumeradas en este primer acercamiento, quedando pendiente el ahondar en su lectura, relacionándola con los espacios en los que se encuentran, los móviles tras su creación y sus comitentes.

Finalmente podemos reiterar la necesidad de la presencia de la imagen del mártir violentado y glorificado en la Nueva España tanto en el ámbito particular como en el eclesiástico, pues, como explica Ribadeneyra, debían ser para el espectador “un dechado, un espejo que debemos tener siempre delante de nuestros ojos, para mirar en ellos nuestras fealdades, y vicios, y enmendarlos, y las heroicas virtudes de ellos, para imitarlos”.⁵⁵

⁵⁵ Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, Tomo I, p. 4.



Figura 1. Anónimo flamenco, *Martirio de santa Úrsula* (detalle), segunda mitad del siglo XVII. Basílica de Nuestra Señora de la Soledad, INAH, Oaxaca (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández



Figura 2. Pascual Pérez, *Santa Águeda*, finales del siglo XVII. Parroquia de San José, INAH, Puebla (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández



Figura 3. Pascual Pérez, *Santa Bibiana*, finales del siglo XVII. Parroquia de San José, INAH, Puebla (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández



Figura 4. Cornelius Galle II, *S. Barbara*, 1638-1678. The British Museum (Reino Unido)



Figura 5. José de Ibarra, *Santa Bárbara*, 1748. Colegio de Vizcaínas, Ciudad de México (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández