

La obra del pintor novohispano Francisco Martínez

I. INTRODUCCIÓN

El pintor y dorador Francisco Martínez (activo 1717-1758) es uno de esos artistas novohispanos todavía carentes de una monografía. Si vale la pena profundizar en su estudio es por el interés intrínseco de algunas de sus obras y porque fueron realizadas en una época, entre 1717 y 1755 aproximadamente, de intensa actividad y significativos cambios artísticos en la capital de la Nueva España.

Como muchos otros artistas del virreinato, Martínez ejerció varios oficios; fue pintor, dorador, ensamblador de retablos y decorador de fiestas efímeras, disfrutando de gran prestigio en varios de estos terrenos. Entre sus trabajos más destacados se encuentra el dorado del retablo mayor de la Catedral de México (1743), la erección del túmulo funerario de Felipe V en Guatemala (1747), y la ulterior realización de las arquitecturas efímeras para la jura de Fernando VI en México (1747). Su prestigio profesional se colige también de las numerosas ocasiones en que dictaminó sobre imágenes milagrosas, procesos de indagación sobre manufacturas y transformaciones sobrenaturales bastante comunes en el ámbito religioso del virreinato¹. Además, Martínez ocupó el puesto de calificador del Santo Oficio a partir de 1737, indicio también de su peso profesional (Toussaint, 1990: 265).

Pese a tan exitosa trayectoria, la fortuna crítica de Martínez se ha limitado a su faceta como dorador, ignorando casi siempre su vertiente pictórica. Como tantas otras opiniones sobre el arte novohispano, fue Manuel Toussaint quien forjó esta visión de Martínez al apuntar que, aunque no fue el mejor pintor de su época, como dorador fue “el más famoso (...) de que nos queda noticia”². Martínez tuvo la desdicha de vivir entre dos generaciones repletas de pinceles sobresalientes: la integrada por pintores

¹ Por ejemplo, en 1731, Martínez y José de Ibarra inspeccionaron la imagen del Santo Cristo de los Desagravios en la Capilla de San José del Convento de San Francisco para dictaminar sobre el sudor milagroso de la imagen. Véase González Franco, Olvera Calvo, y Reyes y Cabañas, 1994: 251. En 1746, Martínez figuró entre los pintores que reconocieron la imagen de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac.

² Hay que recordar que para Toussaint toda la pintura del siglo XVIII representaba un declive en comparación con la anterior; Toussaint, 1990: 153.

mayores que él como Cristóbal de Villalpando y los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, y la de los más jóvenes abanderados por Miguel Cabrera, cuya fama ha ensombrecido el conocimiento de otros pintores coetáneos o inmediatamente anteriores a él.

Este trabajo pretende plantear diversas cuestiones relevantes al entorno profesional de Martínez. Empezaremos analizando algunos de los principales encargos que recibió y su relación con otros artistas, especialmente con José de Ibarra. En la segunda parte del artículo, investigaremos su conexión con las órdenes religiosas, principalmente los jesuitas. En la medida que sea posible, y gracias tanto a documentación publicada como a datos hasta ahora inéditos, repasaremos algunos de los más destacados episodios de la carrera de Martínez como pintor y decorador, dejando a un lado su mejor conocida faceta de dorador y ensamblador³.

II. FRANCISCO MARTÍNEZ Y EL RETRATO

Al igual que muchos otros pintores novohispanos desconocemos cuál fue la formación profesional de Martínez. Dada esta ausencia de documentos, para aproximarnos al Martínez pintor, hemos elegido un grupo de retratos tempranos dentro de su obra. Estas pinturas nos revelan su modo de trabajar y algunas características de su estilo que no cambiarían significativamente a lo largo de su carrera. Muchos son los retratos atribuidos a Martínez y pocos los firmados. Entre los primeros destacan los del papa Pío V y el virrey marqués de Casafuerte, Juan de Vázquez de Acuña (1722-1734) (Toussaint, 1990: 265; y Ciancas y Meyer, 1994: 190); mientras que entre los firmados sobresalen dos conjuntos: uno realizado en 1723 para la Congregación de San Pedro, y otro para la Capilla del Señor de Burgos en el Convento de San Francisco, fechable entre 1724 y 1730⁴. Por su temprana cronología, nos ocuparemos sólo del primer grupo.

La Congregación de San Pedro fue fundada en la capital del Virreinato en 1577 para prestar asistencia social al clero secular en enfermedades, fallecimientos y entierros. Como tantas otras hermandades religiosas, el perfil de sus miembros fue cambiando según las necesidades económicas de la organización, y desde fecha temprana empezó a admitir también a seglares que pagaban sumas muy superiores a los clérigos para ingresar en ella y que aseguraban la viabilidad económica de la institución. De este modo, la Congregación de San Pedro no tardó en transformarse en una de las hermandades de mayor prestigio en la capital virreinal, figurando entre sus miembros varios arzobispos y algunos virreyes y virreinas (Lavrin, 1980).

Entre los retratos que Martínez realizó para la hermandad, los del virrey Fernando de Alencastre, Noroña y Silva, II Duque de Linares (1710-1716), Pedro Moya de Contreras (arzobispo de México y virrey entre 1583 y 1585), y el Cardenal Luis Portocarrero, arzobispo de Toledo y protector de la Congregación

³ La faceta de Martínez como dorador se recoge en numerosos estudios. Véase Berlín, 1948; Carreño, 1957/4/XVI: 337; Toussaint, 1990: 152-153; Tovar de Teresa, 1988: Vol. II, 316-318; Tovar de Teresa, 1990: 90, 98; como ensamblador, en Toussaint, 1990: 265.

⁴ Los retratos que nos han llegado de estas series se hayan dispersados en distintos museos y colecciones.



FIGURA 1: FRANCISCO MARTÍNEZ, *LUIS PORTOCARRERO*, 1723. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN, MÉXICO.

de San Pedro a partir de 1671 (fig. 1), son indicativos de la alta categoría social de algunos de sus miembros⁵. Las inscripciones de estas obras delatan que fueron expresamente hechas para la congregación al señalar el año en que cada retratado ingresó en ella. Que estos tres cuadros estén firmados y fechados en 1723 sugiere que Martínez fue contratado ese año para realizar, o quizá completar, una galería de retratos de miembros ilustres de la Congregación de San Pedro.

Las galerías de retratos eran conjuntos pictóricos habituales en las sedes de múltiples asociaciones e instituciones del virreinato y fueron muchas las que se completaron o renovaron en la primera mitad del siglo XVIII. En estas galerías, donde el sentido colectivo primaba sobre el individual, se buscaba la uniformidad del conjunto mediante la utilización de marcos similares y lienzos de parejas dimensiones, aunque el sentido corporativo se podía reforzar también incluyendo detalles recurrentes en uno y otro retrato. Así lo hizo Martínez, quien en los de Pedro Moya de Contreras y Luis Portocarrero (fig. 1), coronó las cartelas que cobijan las inscripciones biográficas con una guirnalda de florecillas muy parecida. El color y frescura de este pequeño detalle, así como el azul eléctrico de las cartelas, animan y dan cierta brillantez a la composición, y son un importante complemento para unos retratos que –hay que admitirlo– resultan algo acartonados.

Dado que los tres son retratos póstumos, Martínez hubo de servirse de modelos anteriores. Para el retrato de Pedro Moya de Contreras, Martínez pudo copiar un modelo de hacia 1584 que colgaba en la galería de retratos de virreyes de la Nueva España del Palacio Virreinal; mientras es probable que para el del Duque de Linares, fallecido en México el 3 de junio de 1717, se basará en el que años antes realizara Nicolás Rodríguez Juárez⁶. De hecho, la pose y el traje del virrey son idénticos en ambas obras, aunque Martínez añadió varios elementos decorativos ausentes en el original: una segunda manga de encaje y unas florecillas bordadas sobre el cortinaje.

En conclusión, Martínez se muestra en estas obras tempranas como un pintor capaz de seguir unos modelos preestablecidos y crear un conjunto uniforme, y aparece dotado ya de ese acusado sentido de lo decorativo que será una de las características dominantes de toda su obra pictórica y no sólo de su labor como retratista, como demuestran la magnífica pareja de lienzos conservados en el Museo Nacional del Virreinato

⁵ Para una ilustración del retrato del Duque de Linares, véase Toussaint, 1990: fig. 288; el de Moya de Contreras en Ciancas y Meyer, 1994: n. 167.

⁶ Ilustrado en Burke, 1992: 131.

de Tepetzotlán de la *Virgen de la Misericordia* (fig. 2) y *San José*. Al igual que en estas obras religiosas, en los retratos se esmeraba en los detalles y quizá ahí radique su éxito en este género, sobre todo en las décadas de 1720 y 1730. La cantidad de retratos atribuidos a Martínez con posterioridad a estas fechas es mucho menor, probablemente, por la creciente competencia de otros pintores en alza, especialmente la de los dos grandes retratistas del momento: Fray Miguel de Herrera y José de Ibarra.

Precisamente José de Ibarra (1685-1756), el más importante pintor contemporáneo, constituye una referencia ineludible para entender la figura de Francisco Martínez, y la relación entre ambos, a veces de marcada competitividad, ilustra algunos aspectos de la profesión pictórica novohispana del momento. Aunque ambos eran pintores y doradores, Ibarra ha pasado a la historia más como pintor que como dorador y Martínez más como dorador que como pintor. Formado bajo Juan Correa pero más fiel al estilo de los Rodríguez Juárez, Ibarra gozó de una privilegiada posición profesional sólo eclipsada al final de su carrera por la irrupción del joven Miguel Cabrera. A lo largo de sus respectivas trayectorias profesionales, Ibarra y Martínez coincidieron en varios encargos y competiciones. Ya en 1738, trabajaron juntos en la Capilla o Relicario de San José en la iglesia del noviciado de los jesuitas en Tepetzotlán. Aunque tradicionalmente se ha adjudicado a Ibarra los tres grandes medios puntos en los muros de esta capilla, Rogelio Ruiz Gomar ha localizado la firma de Francisco Martínez en el *Tránsito de San José*⁷. No sabemos por qué Martínez realizó uno de los medios puntos, pero como veremos más adelante, había trabajado anteriormente para los jesuitas y quizá fueron éstos quienes sugirieron su participación. Esto es muy probable ya que Ibarra no parece haber trabajado para la Compañía de manera continuada. Algunos años después, en 1743, Ibarra y Martínez compitieron por el dorado del Altar Mayor de la Catedral de México. El trabajo fue adjudicado a Martínez, seguramente porque su presupuesto era más económico⁸. En ambos casos, parece que ni la calidad ni el estilo fueron factores determinantes para la elección de un artífice u otro, concurriendo otras circunstancias: de mecenazgo, relaciones profesionales, y sobre todo consideraciones económicas, que primaban sobre las estrictas artísticas.

Sin embargo, no todo fue competitividad entre ellos, pues Martínez fue uno de los pintores que siguieron a Ibarra en su intento de crear la primera “Academia o Sociedad” de pintores en la Nueva España



FIGURA 2: FRANCISCO MARTÍNEZ, *VIRGEN DE LA MISERICORDIA*. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPETZOTLÁN, MÉXICO.

⁷ Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar esta información.

⁸ Tovar de Teresa, 1990: 98. También conviene recordar que el sobrino de Martínez era el Bachiller D. Pedro Cuéllar, presbítero del arzobispado de México; Toussaint, 1990: 152.

en 1753 (Moysen, 1965). En 1754, esta academia procuró obtener el reconocimiento regio y similares privilegios que la de San Fernando, fundada en Madrid dos años antes. Apenas tenemos datos de la academia mexicana, y sólo sabemos que sus miembros se reunían dos veces por semana para corregirse los unos a los otros y que entre sus objetivos figuraba velar por el decoro y el correcto tratamiento de los temas sagrados en la pintura. Tales prácticas distan bastante del modelo académico francés que se implantó en Madrid y apuntan más a experiencias previas como la conocida academia sevillana de Murillo. El deseo de los pintores mexicanos de refundarse en Academia Real perseguía sobre todo el reconocimiento social con sus privilegios correspondientes; es más, para los pintores de la academia mexicana, seguir el modelo francés y madrileño les hubiera acarreado ciertos sacrificios. Principalmente, hubieran tenido que abolir la tan extendida práctica de realizar trabajos multidisciplinarios de dorado, pintura, entalladura y ensamblaje que caracterizaba a la práctica gremial novohispana (Ruiz Gomar, 1991: 213). Para los pintores implicados en esta “Academia” no había ninguna contradicción entre sus aspiraciones académicas y esta continuada práctica. De cualquier modo, la pretensión académica de los principales pintores de la capital virreinal fue el acontecimiento artístico más significativo de la época, y aunque apenas duró un par de años, en la práctica asentó la idea que venía fraguándose desde hacía tiempo de la liberalidad de la pintura.

III. FRANCISCO MARTÍNEZ Y LA FIESTA BARROCA

Si Martínez como retratista ha pasado prácticamente inadvertido, gozó de gran reputación como diseñador de arcos triunfales, sobre todo, tras su participación en 1747 en el túmulo funerario de Felipe V erigido en Guatemala y en los tres “teatros” que se levantaron para la jura de Fernando VI en México⁹. La fiesta de la jura fue minuciosamente descrita por el jesuita José Mariano de Abarca en *El sol en el león. Solemnes aplausos con que el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI sol de las Españas fue celebrado...* (México, 1748). Abarca sólo menciona la participación de dos artífices en estas fiestas: Francisco Martínez y Juan de Espinosa. Puesto que Espinosa trabajó en la ciudad de México como arquitecto, Martínez debió ser el responsable de los retratos del nuevo rey y las falsas perspectivas y esculturas, emblemas y alegorías, que ocupaban los tres teatros principales: el del Palacio del Virrey, el de las Casas Arzobispaes, y el de las Casas del Cabildo.

La participación de Martínez en este evento, quizá uno de los momentos culminantes de su trayectoria profesional, sólo se entiende si reconstruimos su larga carrera como artífice de la fiesta barroca. La incursión de Martínez en el campo del arte efímero se retrotrae a 1725, cuando realizó las pinturas que adornaron el túmulo de Luis I en México diseñado por Juan de Rojas (Morales Folguera, 1991: 224). Hasta ahora, no se conocía la participación de Martínez en ninguna otra fiesta después de ésta y hasta las de 1747. Sin embargo, un documento conservado en el Archivo General de la Nación de México fechado en 1728 muestra a Martínez pintando los arcos efímeros que la Compañía de Jesús levantó en sus principales iglesias de la capital para celebrar las canonizaciones de San Estanislao Kostka y San Luis Gonzaga¹⁰. Este documento, un libro de cuentas, es importante no sólo porque proporciona un nuevo dato sobre Martínez, sino también, porque suministra información sobre cómo se preparaban estas fiestas.

⁹ Sobre la iconografía en la jura de Fernando VI, véase De la Maza, 1968: 190-194; Mínguez, 1995: 54-55, 69-73, 103 y 129. Para el túmulo en Guatemala, Morales Folguera, 1991: 234.

¹⁰ Archivo General de la Nación de México (en adelante AGN), Jes. I-36-2, exp. 59.

A través del documento y las relaciones de las fiestas, tanto en la *Gaceta de México* como en la biografía del P. Juan Antonio de Oviedo, podemos reconstruir diversos aspectos artísticos de la celebración. Las fiestas duraron dos semanas, desde el 12 hasta el 28 de noviembre. La primera octava, dedicada a San Estanislao Kostka, se celebró en la Casa Profesa, y la segunda para San Luis Gonzaga en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (*Gaceta de México* [1728], 1949: Vol. 1, 135). El responsable de las fiestas en el Colegio Máximo fue su rector, el P. Juan Antonio de Oviedo, interesantísimo jesuita criollo que había viajado tanto a Filipinas como a Roma y Madrid. Con el lenguaje hiperbólico y adulator característico del género, su biógrafo, el también jesuita Francisco Javier Lazcano, dice que Oviedo “*fatigó las industrias, y pinceles de los Oficiales más hábiles; solicitó estimabilísimas preséas, cortinaje, y colgaduras de finísima seda, alhajas de bien trabajada plata, para adornar, a la mayor perfección, y maravilla, su Iglesia. Mandó levantar un sumptuosísimo arco triumphal a la puerta principal del Colegio. El atrio interior de las Aulas mayores capacísimos, desembarazado, se transformó en encanto de los ojos, y hechizo de el buen gusto. Fabricose en su centro un amenísimo jardín, distribuidos con sabia proporción diferentes quadros de toda especie de flores artificiales, y una agradable fuente, para cuyas lisonjeras corrientes se encañó con facilidad el agua, quedando el vistosísimo vergel, como debaxo de pavellón, a la extendida sombra de alfombras, y velos, que se le pussieron para resguardo de los soles, y serenos*” (Lazcano, 1760: 238).

La misma biografía nos informa de que los jesuitas recibieron descripciones de las fiestas de canonización celebradas en Roma en 1727 (Lazcano, 1760: 236-237). El deseo de saber cómo fueron las fiestas en Europa esconde la perpetua ansia por parte de la sociedad virreinal no sólo de imitar, sino también de superar a Europa. En su sermón panegírico a San Luis Gonzaga en México, el famoso predicador Yta y Parra reflejaba este sentimiento al decir: “*En fin hacia Roma para que en todo pareciesse aquel triumpho a éste...*” (Yta y Parra, 1730: 5).

El afán del virreinato por epatar a la metrópoli se manifestaba más en la forma que en el contenido de las celebraciones, pues se trataba de exagerar la grandiosidad y vistosidad del evento. Esto explica que Oviedo quisiera que “*sin perdonar a gasto se dedicasse tal triumpho a S. Luis, que se pudiesse calificar por espectáculo digno de un siglo*” (Lazcano, 1760: 237). Aunque hubo algunas diferencias temáticas, los ingredientes de la fiesta barroca, ya fuera en Roma, Madrid, México o Manila, eran siempre los mismos: los fuegos artificiales y las iluminaciones nocturnas se sumaban a las procesiones, los teatros, los arcos efímeros, las flores y las colgaduras de telas dentro y fuera de iglesias y casas señoriales. En cuanto a la temática, los santos jesuitas y los episodios de sus vidas tuvieron como era preceptivo un papel protagonista en todas las ciudades que las celebraron. Sin embargo, se pueden apreciar pequeñas diferencias o localismos en las imágenes que acompañaban las de los nuevos santos. Por ejemplo, en las procesiones de México y Manila el protagonismo mariano lo ostentó la Virgen de Loreto, mientras en Madrid éste recayó en la imagen milagrosa de Nuestra Señora del Buen Consejo que se veneraba en el Colegio Imperial¹¹.

Además de esta peculiar relación entre virreinato y metrópoli, el esmero de Oviedo en la preparación de las fiestas refleja también su propia ambición. Oviedo había tenido una espléndida carrera

¹¹ *Gacetas de México* (1728), 1949: Vol. 1, 107 y 136. Murillo Velarde, 1729: fol. 5v de las octavas. La presencia de Loreto en México se explica por el afán de los jesuitas por promover este culto italiano a partir de las últimas dos décadas del siglo xvii.

en la Compañía: Procurador de la Provincia de Nueva España en 1716, Visitador General en Filipinas entre 1722 y 1723, Rector del Colegio del Espíritu Santo en Puebla y después en México en el Colegio Máximo. Una canonización era una buena oportunidad para exhibir su capacidad organizativa y no debe extrañarnos que, un año después, en 1729, se le nombrara Provincial de la Compañía para la Nueva España. También es cierto que Oviedo era un jesuita muy consciente del papel devocional y propagandístico de las imágenes y la imprenta¹². Durante su viaje por Europa entre 1716 y 1719 recolectó pinturas, esculturas y estampas para llevar a México. En 1716, recién llegado a Europa, recibió la noticia de la beatificación de San Francisco Regis y empezó a planear el altar que le dedicaría en la nueva iglesia de la Profesa que se estaba construyendo en México. Según su biografía, desde Italia encargó esculturas y grabados del nuevo beato jesuita a Alemania (Lazcano, 1760: 324-325). Carecemos de documentación sobre estos encargos, pero al inaugurarse la nueva iglesia en 1722, el altar de Regis fue el más elogiado por la *Gaceta de México*, en buena medida, por sus elementos italianos –esculturas napolitanas y láminas romanas–, seguramente traídas por Oviedo desde Italia (*Gaceta de México* [1722], 1949: Vol. 1, 15). Con este bagaje, no resulta extraño que Oviedo fuera la persona idónea para organizar la celebración de las canonizaciones de 1728.

Veamos ahora cómo fueron las decoraciones de estas fiestas. Según la *Gaceta de México* hubo dos arcos triunfales en las fachadas de la Casa Profesa y el Colegio Máximo. En uno “... se pintaron al temple los casos más notables de las Vidas de los Santos y [en] el otro [...] se dibujó la fábula de Mercurio, cuyos símbolos se aplicaron a las letras, y virtudes de San Luis” (*Gaceta de México* [1728], 1949: Vol. 1, 136-137). Seguramente fue el arco del Colegio Máximo el que albergó las pinturas de la historia de Mercurio, ya que éstas sirvieron de alegorías de la vida de san Luis Gonzaga y, como se dijo antes, fue en este colegio donde se celebró su canonización. En los presbiterios de ambos templos se erigieron también “dos sumptuosos, y quasi iguales Altares de perspectiva en que el arte imitó muy al vivo un perfectissimo Templo, con todos los cavales que pudiera la mas diestra, y pulida Arquitectura...”. Además, se celebraron cuatro “coloquios” en el Colegio Máximo: *Los Triumphos del Cielo*, *La Virtud Coronada*, *La Concordia de las Ciencias* y *Las Competencias del Parnaso*.

El ya citado libro de cuentas del Archivo General de la Nación permite completar la información de la *Gaceta* y proporciona los nombres de los jesuitas responsables de las obras. Si bien el biógrafo de Oviedo le atribuye la organización de la fiesta, sabemos que delegó en otras personas: principalmente en los Padres Blanco y Manuel de Estrada¹³. Se tardó tres meses en preparar la fiesta y casi todo el libro de cuentas se refiere al montaje desplegado en el Colegio Máximo. El encargado de las obras fue el carpintero Tomás de Sigüenza, quien contrató a los trabajadores necesarios. Así, pagó a un “indio pintor” por pintar la portería, las columnas y los zócalos del claustro del Colegio Máximo, y encargó al albañil Lorenzo la “pintura de la portada de la

¹² Con motivo de las canonizaciones y para promover sus cultos, Oviedo editó un libro sobre Kostka y Gonzaga: *Espejo de la juventud*, México, 1728.

¹³ AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fols. 301r, 302r, 308r, 316r. El nombre del P. Blanco no aparece en el documento, siendo imposible su identificación, pues en estas fechas había al menos dos jesuitas con este apellido en el Colegio Máximo: el P. Felipe Blanco (1687-1738) y el P. Matías Blanco (1661-1734). El P. Manuel Estrada (1679-1741) ejerció en el Colegio Máximo, primero, como Profesor de Gramática y Prefecto de la Congregación de la Anunciata y, posteriormente, por las fechas de esta fiesta, como Prefecto de la Iglesia y Operario, puesto que acarrearba la organización material de una celebración como la que describimos. Para las biografías de estos jesuitas, véase Zambrano y Gutiérrez Casillas, 1981: Vol. 15, 331, 335, y 597-598.

yglesia de San Pedro y San Pablo” (AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fols. 300v y 313v). Aunque mucha de la información del libro de cuentas sea irrelevante para la historia del arte, registra gastos que permiten reconstruir tanto las acciones encaminadas a mudar puntualmente el aspecto de la iglesia, como aquellas de vocación más permanente: arreglos en el claustro, fachada y sacristía, o manufactura de un nuevo púlpito y frontal de plata¹⁴. En cuanto a las mudanzas temporales, el libro de cuentas revela que, para alzar el teatro para los coloquios que reseña la *Gaceta*, fue necesario demoler los dos retablos (o colaterales) del presbiterio del Colegio Máximo¹⁵. Aunque lo habitual era tapar los altares, en esta ocasión los jesuitas estaban dispuestos a montar un teatro amplio y espectacular.

El trabajo más importante de Francisco Martínez en estas celebraciones fue el arco levantado en la portada principal del Colegio Máximo durante la noche del 19 de noviembre, víspera de las fiestas¹⁶. Además de los lienzos del arco, Martínez realizó una decoración celestial en el interior de la iglesia con nubes pintadas¹⁷. Unos días antes de la fiesta, se recogieron de su taller “nueve lienzos del trono” que seguramente formaban parte de la decoración del interior de la iglesia (AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 303v).

Aunque parece que ninguna de estas decoraciones sobrevive, es posible que un medio punto en el Museo Nacional del Virreinato en Tepetzotlán proceda de uno de los arcos triunfales erigidos para la ocasión, quizá el que contenía escenas de las vidas de ambos santos. Se trata de una obra anónima en la cual san Estanislao Kostka y san Luis Gonzaga están arrodillados ante el monograma de la Compañía de Jesús (fig. 3). Lo que sugiere que la obra fue realizada con motivo de estas canonizaciones es, además de su



FIGURA 3: ANÓNIMO, SAN LUIS GONZAGA Y SAN ESTANISLAO DE KOSTKA ADORANDO AL MONOGRAMA DE JESÚS. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPETZOTLÁN, MÉXICO.

¹⁴ Sobre el frontal en el Colegio Máximo, véase AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 302r. Para el nuevo púlpito de la Casa Profesa véase *Gacetas de México* (1728), 1949: Vol. 1, 137.

¹⁵ “Jueves 28 de octubre de 1728 le di al andamiero dimas ocho pesos por quitar los dos colaterales de la iglesia de San Pedro y San Pablo y más 9 reales que les di a 3 peones por limpiar el cuarto de la madera para guardar dichos colaterales.” AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 300v.

¹⁶ “Se pagaron 7 reales de 14 cargadores que trugeron los lienzos del arco grande de casa de Martines el pintor.” AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 303v.

¹⁷ “El sábado 20 se compraron 6 reales de clabos de medio barrote y de tachuelas de bomba que pido el pitor martines para clabar los pedasos de las nubes.” AGN, Jes. I-36-2, exp. 59, fol. 304v.

iconografía, su naturaleza fragmentaria y su apariencia de retablo pintado, pues a lo largo del borde inferior corre una cenefa o repisa que parece ser la parte superior de alguna arquitectura fingida. Si así fuera, las figuras de los santos coronarían una composición mucho más alta, pues este fragmento aislado no tiene sentido y sólo lo cobraría como culminación de otra escena, seguramente la glorificación de un tema jesuítico como pueden ser sus propias vidas. Además, los santos están acompañados de inscripciones y escudos (los últimos aún no identificados), dos de los elementos más comunes en las decoraciones efímeras.

En conclusión, el descubrimiento de este libro de cuentas es importante por varias razones. En primer lugar, porque nos indica que la actividad de Martínez como artífice de la fiesta novohispana fue bastante continuada, empezando en 1725 y sin duda culminando en 1747; pero también, porque pone a Martínez en relación con la Compañía de Jesús y permite analizar su vinculación con la misma.

IV. FRANCISCO MARTÍNEZ Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Numerosos historiadores han señalado la privilegiada relación que, a mediados del siglo XVIII, mantuvieron los jesuitas y el pintor novohispano Miguel Cabrera. Conviene, sin embargo, indicar que antes que Cabrera irrumpiera en escena y se hiciera cargo de algunos de los conjuntos jesuíticos más monumentales, Martínez trabajó asiduamente para la Compañía. La suya fue una fructífera relación profesional iniciada tempranamente en los albores de su carrera y continuada a lo largo de ella.

La cantidad de retratos que Martínez realizó de santos de la Compañía es realmente sorprendente. Entre sus obras más tempranas figuran una serie de santos jesuitas en el Museo de Arte Religioso de la Catedral de Chihuahua, uno de ellos fechado en 1717¹⁸, y en Tepotzotlán, se conserva un cuadro del beato Juan Francisco Regis de 1720 y otro de san Francisco Javier de 1723, ambos firmados y fechados¹⁹. Martínez realizó también para los jesuitas composiciones más complejas de índole narrativa, como por ejemplo, el monumental *Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús* de 1733 y *La Muerte de san Luis Gonzaga* de 1736 en la Pinacoteca de la Profesa. Aunque desconocemos la procedencia de muchas de estas obras, y no necesariamente todas debieron realizarse para iglesias y colegios jesuitas, testimonian una fructífera relación de trabajo entre ambas partes.

Otras obras de Martínez pueden vincularse a la Compañía por su temática aunque no representen a santos jesuitas. Entre ellas, dos cuadros de santa Rosalía de colores azules y tonos festivos conservados en las colecciones de Tepotzotlán (fig. 4 y *Pintura Novohispana...*, 1994: II, 225). La devoción a santa Rosalía no era de las más populares en la Nueva España, pero su culto fue promovido por los jesuitas especialmente durante el segundo tercio del siglo XVIII²⁰. La devoción a santa Rosalía en el Virreinato se explica por dos razones. Como rescatadora de plagas, podía cumplir una función consoladora durante las epidemias que

¹⁸ Agradezco esta información a Rogelio Ruiz Gomar.

¹⁹ El primero reseñado en Gante, 1958: 179; y el segundo ilustrado en *Pintura Novohispana...*, 1996: Tomo III, 73.

²⁰ Varios poetas jesuitas en la Nueva España, incluyendo Francisco Javier Alegre (1729-1788) y Juan José de Arriola (1698-1768), le dedicaron versos; Méndez Plancarte, 1955.

sufrió la ciudad de México en 1727, 1734 y 1736. En segundo lugar, como patrona de Palermo y después de Sicilia, era importante para el gran número de jesuitas italianos, muchos sicilianos, residentes en Nueva España. De hecho, en 1764, una de las instrucciones cursadas por el Padre Provincial a los procuradores que mandaba a Europa era “que se procure Rito Doble para Santa Rosalía de esta Provincia” (AGN, Jes. IV-53-1, s/n). Que dicha instrucción tuviera sólo ocho apartados y ningún otro versase sobre una devoción revela la importancia que para los jesuitas tenía el culto a santa Rosalía. En este sentido, también es notable que, al menos desde 1753, uno de los retablos de la iglesia del noviciado en Tepotzotlán estuviese dedicado a la santa. Es dentro de esta promoción jesuítica del culto a santa Rosalía donde deben enmarcarse las citadas obras de Martínez, pues santa Rosalía no parece haber alcanzado un gran predicamento entre la población laica novohispana.

La relación de Martínez con los jesuitas consta también documentalmente. Varios libros de cuentas o “borradores” de la Compañía en el Archivo General de la Nación relacionan a Martínez con los jesuitas en los años inmediatamente anteriores a las canonizaciones de 1728, aunque lo caótico de su estado, llenos de tachones y correcciones, imposibilita a menudo una clara lectura de su contenido. Así, en 1725 “*El Pintor Francº Martínez ha de hacer... [entre otras cosas] el lienzo de los Sres. S. Juanes... [y] un lienzecito de N.Sr. y N. Sra*”, sin que quede claro a qué institución estaba destinado el encargo²¹. Martínez también aparece realizando alguna obra para Chicomuelco en agosto de 1726²². Un año después, en 1727, los jesuitas debían a Martínez 800 pesos por una serie de pinturas de “*la vida de N.S.P.*” (AGN, Jes. I-36-1, exp. 39, fol. 253r). En otros folios del legajo aparece el costo de “*un lienzo de Nª Sª de Loreto por mano de Martínez*” (AGN, Jes. I-36-1, exp. 39, s/n). Tres años después de las fiestas de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, Francisco Martínez trabajó de nuevo para los jesuitas, pintando el cimborrio de la Capilla de San José en la Iglesia de San Gregorio, del cual sólo queda una descripción en la *Gaceta de México*²³. Como reseñamos, Martínez también hizo



FIGURA 4: FRANCISCO MARTÍNEZ, SANTA ROSALÍA. MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN, MÉXICO.

²¹ AGN, Jes. I-36-1, exp. 26, fol. 178r. En el folio 179r aparece varias veces el nombre de Martínez.

²² AGN, Jes. I-36-1, exp. 28, fol. 201r. Posiblemente, este documento se refiere a una de las haciendas o ingenios de los jesuitas. A menudo, las pinturas que decoraban sus capillas se mandaban desde la capital virreinal.

²³ “... Se añadió una vobeda sobre el Altar, y un alto, y bien trazado cimborrio, hermoseado con estatuas, columnas, repisas, cortezas, dorado, y pintado con singular gusto, y lucimiento, en que mostró sus primores el célebre Maestro Francisco Martínez.” *Gacetas de México* (1731), 1949: Vol. 1, 319-320.

un lienzo para el Relicario de San José en Tepetzotlán hacia 1738, y en 1749 firmaba una serie de pinturas de la Sacristía de la Iglesia de la Compañía en Zacatecas (Díaz, 1982: 114).

La relación entre Martínez y los jesuitas se descubre a través de otros documentos donde vemos al pintor contando con los jesuitas para asuntos algo más personales. En 1744, Martínez solicitó al P. Vera, procurador de los jesuitas, que le trajese “azul romano y francés” de Europa y que hiciese una donación en su nombre a la Virgen del Socorro, patrona del gremio y de la cofradía de pintores en México (AGN, Jes. IV-53, fol. 33v). Aunque en determinados sectores de la sociedad novohispana era habitual hacer pedidos a los jesuitas procuradores, afortunados por viajar a Europa con cierta regularidad, es inusual encontrar a un pintor entre ellos, y de hecho, Martínez es el único que figura en los treinta folios de encargos que el P. Vera se comprometió a realizar durante su estancia en Europa²⁴. En cuanto a la donación de Martínez a la Virgen del Socorro, ésta fue siempre una devoción importante para nuestro artista²⁵. Además, las donaciones a imágenes de origen europeo eran bastante comunes. Como otros mecanismos socio-religiosos, mandar dinero a los santuarios titulares en Europa, ya fuera a título personal o corporativamente²⁶, era una cuestión de piedad, pero también de prestigio y distinción.

Entre la Compañía y Martínez debió darse también cierta afinidad espiritual, pues además de pertenecer a la Cofradía de Pintores de Nuestra Señora del Socorro, fue miembro y tesorero de la Cofradía de los Sagrados Corazones de Jesús, María y José, que se reunía en la Iglesia de la Purísima Concepción (Toussaint, 1990: 265). La historia del culto de los Sagrados Corazones en Nueva España está ligada a la Compañía de Jesús, que introdujo esta devoción hacia 1727, y contribuyó a establecer en 1733 su primera congregación en la Iglesia de los Betlemitas (Decorme, 1941: 324-326). Es significativo que uno de sus mayores impulsores fuese el P. Oviedo, con quien, recordemos, Martínez mantuvo algún contacto en 1728. No es de extrañar, pues, que Martínez entrara en esta congregación y que en su devoción por los Sagrados Corazones encontremos otro nexo entre nuestro pintor y los jesuitas.

V. CONCLUSIÓN

Del conjunto de esta información podemos concluir que Francisco Martínez realizó gran cantidad de obras para la Compañía de Jesús y que su relación con los jesuitas se extendió a aspectos de su vida no estrictamente profesionales. La trayectoria de Martínez coincidió con una época de gran actividad artística

²⁴ Aunque la documentación es incompleta, he estudiado gran número de listas de objetos que los procuradores jesuitas mandaban desde Europa a la Nueva España entre 1673 y 1767 y este es el único caso en el que he encontrado a un pintor pidiendo material. Dicha investigación forma parte de mi tesis doctoral, “The Jesuits and the Visual Arts in New Spain, 1670-1767”, Institute of Fine Arts, New York University, 1998.

²⁵ En su testamento, Martínez dejó una dotación para “el aceite de la lámpara que diariamente arde delante de la soberana imagen...”. Tovar de Teresa, 1988: Vol. II, 185.

²⁶ En 1752, los miembros de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro y la de los Sagrados Corazones pedían al procurador jesuita, el P. Francisco Javier López, que solicitase en Roma indulgencias y privilegios para sus respectivas comunidades. Martínez era miembro de ambas cofradías; Loera Silva, 1990: 169 y 171, n. 81.

de la Compañía de Jesús de la que supo beneficiarse²⁷. El siglo XVIII fue el siglo de oro de los jesuitas en Nueva España, cuando las ganancias de las haciendas e ingenios permitieron una masiva reconstrucción de sus colegios e iglesias. Sin ser una cuestión de gustos y estilos, pues tal problemática no existía en la Nueva España de la época, está claro que Martínez supo satisfacer las necesidades artísticas de la Compañía. Estas consistían básicamente en realizar un trabajo económico y rápido, y bueno de calidad, factura y funcionalidad. Antes que Miguel Cabrera irrumpiera en escena monopolizando la producción pictórica de la Compañía, fue Martínez quien, menos dotado profesionalmente, desempeñó un papel central y funcional para los jesuitas trabajando como dorador y decorador, pero también como pintor.

²⁷ Esto no quiere decir que Martínez no trabajase para otras órdenes religiosas. En especial, queda por profundizar su relación con los franciscanos para los cuales hizo algunas de sus pinturas más singulares. Véase, por ejemplo, el excelente cuadro de *San Francisco con el Ángel de la Redoma* en la iglesia de la Compañía en San Luis de Potosí, ilustrado en De la Maza, 1985: n.º 53.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLIN, H. (1948): "Salvador de Ocampo, a Mexican Sculptor". *The Americas*, 4: 415-428.
- BURKE, M. (1992): *Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco*. México D. F.
- CARREÑO, A. M. (1957): "Los órganos, el altar del Perdón y las tribunas de la Catedral Metropolitana de México". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* 4/XVI: 326-338.
- CIANCAS, M. E. y MEYER, B. (1994): "La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)". *Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Historia*. México D. F.
- DE LA MAZA, F. (1968): *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México D. F.
- (1985-1.ª ed. 1969): *El arte colonial en San Luis Potosí*. México D. F.
- DECORME, G. (1941): *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767)*. México D. F.
- DÍAZ, M. (1982): *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*. México D. F.
- GACETA DE MÉXICO (enero-junio 1722), en *Documentos para la Historia de México* (1855): Segunda Serie, Vol. 4. México D. F.
- GACETA DE MÉXICO. Castorena y Ursua (1722) - Sahagún de Arévalo (1728-1742), (1949): Vols. 1-3. México D. F.
- GANTE, P. C. DE (1958): *Tepotzotlán: su historia y sus tesoros artísticos*. México D. F.
- GONZÁLEZ FRANCO, G.; OLVERA CALVO, M. C. y REYES Y CABAÑAS, A. E. (1994): *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*. Ciudad de México (Vol. I). México D. F.
- LAVRIN, A. (1980): "La Congregación de San Pedro-una cofradía urbana del México colonial. 1604-1730". *Historia Mexicana*, 116: 562-601.
- LAZCANO, F. J. (1760): *Vida exemplar, y virtudes heroicas del Venerable Padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús*. México D. F.
- LOERA SILVA, G. (1990): "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos". En *Santa Prisca Restaurada: 153-183*. México D. F.
- MÉNDEZ PLANCARTE, A. (1955): "Nota en Juan José de Arriola", *Décimas de Santa Rosalía*: 91-111. México D. F.
- MÍNGUEZ, V. (1995): *Los Reyes Distantes*. Castellón.
- MORALES FOLGUERA, J. M. (1991): *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla.
- MOYSSEN, X. (1965): "La primera academia de pintura en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34: 15-30.
- MURILLO VELARDE, P. (1729): *Sermones, certamen, y relación de la fiesta, con que solemnizó el Máximo Colegio de la Compañía de Jesús de Manila la canonización de los dos nuevos Astros de la Iglesia, S. Estanislao de Kostka, y San Luis Gonzaga*. Manila.
- PINTURA NOVOHISPANA. *Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán (1992-1996)*: Tomos I-III. México D. F.
- RUIZ GOMAR, R. (1991): "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España". En *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos*, Tomo III: 205-222. México D. F.
- TOUSSAINT, M. (1990-1.ª ed. 1965): *Pintura Colonial en México*. México D. F.
- TOVAR DE TERESA, G. (1988): *Bibliografía Novohispana de Arte*. México D. F.
- (1990): *De Gerónimo de Balbás en la Catedral México*. México D. F.
- YTA Y PARRA, B. P. (1730): *La Flor de la Santidad Canonizada en S. Luis Gonzaga*. Sevilla.
- ZAMBRANO, F. y GUTIÉRREZ CASILLAS, J. (1977-1981): *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*, Vols. 1-16. México D. F.