

ARTE E HISTORIA EN LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ (OTZOLOTEPEC):



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra
Coordinador



**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Rector

Dra. en C. E. Yolanda Eugenia Ballesteros Senties
Secretaria de Docencia

Dra. en C. S. Martha Patricia Zarza Delgado
Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Dra. en H. Beatriz Adriana González Durán
Directora de la Facultad de Humanidades

M. en A. Susana García Hernández
*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Coordinador



BX	Arte e historia en la parroquia de San Bartolomé (Otzolotepec): invaluable patrimonio virreinal mexiquense / Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, coordinador -- 1ª
4610	ed. -- Toluca, México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2021.
.M664	
A77	72 p. : il.
2021	
	ISBN 978-607-633-423-2 (impreso)
	ISBN 978-607-633-424-9 (PDF)
	1. Parroquia de San Bartolomé, Otzolotepec, México (Estado).
	2. Iglesias -- México (Estado) -- Historia.

**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexiquense

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Coordinador

Imagen de portada: Vida de San Bartolomé, tomada del retablo de Otzolotepec, Estado de México, propiedad del Grupo TARES S.A. de C.V.

Libro publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos. Expediente de obra 286/2021, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la UAEM.

Primera edición: enero de 2022

ISBN 978-607-633-423-2 (impreso)

ISBN 978-607-633-424-9 (PDF)

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, México

<http://www.uaemex.mx>

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Hecho e impreso en México.

Índice

-
- 9** Introducción
-
- Ángel Romero Andrade* **13** La fábrica de lo divino:
el retablo de San Bartolomé
Apóstol en Oztolotepec, Estado
de México
-
- María Eugenia Rodríguez Parra* **31** El retablo salomónico
de San Bartolomé Oztolotepec,
Estado de México
-
- Laila Erendira Ortiz Cora* **43** La vida de San Bartolomé
y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra en las pinturas del retablo
principal de Oztolotepec:
una lectura contemporánea
-
- José Manuel Yhmoff Soto* **67** La restauración de retablos
novohispanos: el caso
de Oztolotepec
-
- Ana Cecilia Montiel Ontiveros* **79** Otros tesoros patrimoniales
de Oztolotepec: sus archivos
y documentos históricos

Introducción

LA SALVAGUARDA y el estudio del patrimonio artístico del Estado de México son una responsabilidad prioritaria para todos. De otra manera se corre el riesgo de sufrir una pérdida irreparable. La restauración, la investigación y la afortunada aparición de publicaciones que dan cuenta de la heredad de la que somos depositarios son imprescindibles para la conservación del patrimonio artístico y documental, pues el conocimiento que obtenemos es invaluable. Sobre esta idea surge el presente material; presenta a la discusión académica uno de los lugares menos conocidos y más ricos del extenso patrimonio virreinal mexiquense: el templo de San Bartolomé Apóstol, en el municipio de Oztolotepec.

En este libro se ha conjuntado a un variado grupo de investigadores especialistas en arte e historia para revisar una parte del patrimonio que se atesora en la parroquia. Los cinco estudios que se presentan en este libro profundizan en problemáticas planteadas en textos anteriores, aunque los presentes surgen a la luz de los resultados del proceso de restauración del retablo principal del templo, durante el 2017.

En el primer capítulo, Ángel Romero Andrade estudia la estructura arquitectónica del retablo para explicarlo en función de la retabística hispana y novohispana de la época. Con ello, se realiza una innovadora lectura desde los aspectos constructivos que permiten la conservación del mueble.

En el segundo apartado, María Eugenia Rodríguez Parra propone una nueva lectura de la significación iconográfica de las esculturas. También hace una interpretación inédita sobre la modalidad de las columnas y su composición retablística, interpretación que comprueba su originalidad y las ubica como piezas destacadas de la tradición artística del virreinato novohispano.

Posteriormente, Laila Erendira Ortiz Cora y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra plantean una novedosa lectura iconológica de las pinturas de la vida de San Bartolomé, ubicadas en el retablo principal del templo. Estos óleos sobre lienzo fueron la primera obra firmada del afamado artista novohispano José de Ibarra. Esta interpretación reflexiona sobre los lienzos desde sus características formales, en relación con la pintura novohispana y vislumbra la posibilidad de ofrecer una mirada contemporánea de la representación del martirio y muerte de San Bartolomé. El estudio propone explicar el discurso de la pintura como ejemplo de vida cristiana y repensar la representación del cuerpo en un contexto de predicación.

En el siguiente capítulo, José Manuel Yhmoff Soto reflexiona acerca de la importancia de la conservación y restauración del patrimonio artístico. Palabras que justifican, desde la razón y la tradición humanística, la necesidad de continuar dichos trabajos en el acervo de arte sacro del templo, así como de su museo adjunto.

Por último, Ana Cecilia Montiel Ontiveros presenta un estudio sobre algunos de los documentos expuestos en el Museo Presbítero Nicolás López Jardón y otros resguardados en el archivo parroquial. El texto nos permite reconocer la importancia de estos para la preservación de la memoria colectiva de la comunidad y la entidad.

Todos los estudios aquí presentes están realizados bajo la metodología de la Historia del Arte, donde las interpretaciones parten del análisis detallado de los objetos artísticos estudiados, mismos que se relacionan

con su contexto histórico. Aunque cada capítulo mantiene su individualidad, todos se relacionan entre sí para construir una interpretación del patrimonio artístico del templo de San Bartolomé en Otzolotepec.

Agradecemos a la Universidad Autónoma del Estado de México por el apoyo brindado durante el año de la investigación, a las autoridades municipales de Otzolotepec, al personal del Museo Presbítero Nicolás López Jardón, a las restauradoras por haber facilitado los reportes de trabajo e imágenes que fueron de vital importancia para la presente obra.

También agradecemos al párroco del templo de San Bartolomé Apóstol por su disposición e interés para realizar éste y otros proyectos, que benefician la historia de Otzolotepec y su patrimonio artístico y documental.



Escultura de medio cuerpo de Nicolás López Jardón, presbítero que inició la construcción de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol en 1708, aproximadamente.

La vida de San Bartolomé en las pinturas del retablo principal de Oztolotepec: una lectura contemporánea

Laila Erendira Ortiz Cora y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

[...] la única forma de mantener viva una obra clásica es tratarla como si fuese una obra “abierta”, orientada permanentemente hacia el futuro, o, por usar una metáfora empleada por Walter Benjamin, actuar como si la obra clásica fuera una película cuyo revelador sólo ha sido inventado con posterioridad, de manera que únicamente en la actualidad podemos obtener la imagen completa¹.

DE ACUERDO CON documentación de la época, para la construcción del retablo mayor del templo de San Bartolomé en Oztolotepec, se contrató a Francisco Xavier de Olivares, maestro dorador y ensamblador, quien en 1726 cobró 1,500 pesos por armarlo y un año más tarde, otros 4,000 por dorarlo². Este excelso trabajo, desde su comienzo, contempló la inclusión de esculturas y pinturas de calidad en un discurso narrativo que exaltase la figura del santo patrono. Cabe señalar que la hechura de estas últimas no se encuentra consignada en el contrato antes aludido.

El retablo mayor del Templo de San Bartolomé está constituido por cinco calles, predela, tres cuerpos y remate. En las tres calles centrales encontramos únicamente esculturas de buena manufactura y en los

¹ Slavoj Žižek, *Antígona* (España: Akal, 2016), pp. 8-9.

² María Eugenia Rodríguez Parra, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, (coords.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), p. 488.

extremos exteriores se localizan seis pinturas: cuatro dedicadas a narrar la vida y martirio de San Bartolomé y las dos del remate representan a Santa Teresa de Ávila y a San Juan de Dios. En la predela encontramos cuatro más, de menor tamaño, y representan los bustos de otros cuatro santos. Los lienzos fueron hechos por el pintor novohispano José de Ibarra (1685–1756), quien todavía trabajaba como oficial en el taller más prestigioso de la Ciudad de México, bajo la tutela de Juan Rodríguez Juárez (1675–1728), quien para esta época era el pincel más apreciado en la capital del virreinato. Más aún, podríamos suponer que, en los años de elaboración de estas obras, Rodríguez Juárez pudo haber estado pintando los afamados cuadros de *La adoración de los reyes* y *La Asunción de María* para el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, realizado por Jerónimo de Balbás entre 1718 y 1725.

En este escrito realizamos una breve biografía del autor de las pinturas, posteriormente describimos sucintamente los lienzos e interpretamos iconográficamente estos. Cabe mencionar que la maestra María Eugenia Rodríguez y la doctora Paula Mues Orts ya han interpretado estas pinturas por lo que nos hemos basado en ambas investigaciones para la presente interpretación. Finalmente, mostramos una reflexión sobre la temática de la vida de San Bartolomé y su entrega final al martirio, en imitación de Cristo, desde la perspectiva de pensadores contemporáneos.

José de Ibarra

Este pintor nació en la ciudad de Guadalajara en 1685. Emigró a la capital del virreinato con su familia antes de cumplir los veinte años. En esta urbe, según su propio testimonio, ingresó al taller del afamado Juan Correa y allí aprendió el oficio de pintar. No obstante, Manuel Toussaint, en su obra *Pintura colonial en México*, propone que su trabajo es más

cercano, formalmente, al de artífices como los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, más jóvenes y próximos a las nuevas modalidades en el arte³. Sobre esta relación cercana existen varios testimonios escritos acerca de su colaboración y sobre el trabajo que desempeñó como oficial bajo el mando del segundo aludido.

El taller de José de Ibarra fue uno de los más proliferos de la Ciudad de México durante el segundo tercio del siglo XVIII. Por éste circularon varias de las obras más importantes de la época y parte de su pintura se puede apreciar en las catedrales de México y Puebla, la basílica de Guadalupe, el Colegio de las Vizcaínas y el Colegio de la Compañía de Jesús, en Tepotzotlán, entre otras. Además, Ibarra fue un decidido defensor de la nobleza del arte de la pintura, impulsó, por ejemplo, la fundación de una Academia de Pintura en la Ciudad de México, en 1754 y promovió la traducción de *El Arte Maestra* de Francesco Lana Terzi, donde sumó una serie de consideraciones puntuales y adecuadas para el pintor novohispano⁴.

Manuel Toussaint, en su obra se refiere al trabajo de este artista con un juicio severo. A pesar de ello, termina concediéndole algunas cualidades a su pintura:

Su pincelada es ligera, con lo que revela facilidad; sus rostros [...] tienen sentido de la composición; gusta de la simetría según un eje vertical lo que da a sus cuadros cierto aspecto de bien contruidos⁵.

No obstante, actualmente difieren de esas rígidas consideraciones algunos especialistas en pintura virreinal como Rogelio Ruiz Gomar⁶ y

³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), p. 157.

⁴ Joseph J. Rishel (comp.), *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 539.

⁵ M. Toussaint, *op. cit.*, p. 159.

⁶ Rogelio Ruiz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)", en *Anales del*



Primer lienzo de la vida de San Bartolomé. Jesús lo señala para elegirlo como uno de sus doce discípulos.

Paula Mues Orts, por nombrar algunos, reconocen en este artífice a uno de los artistas más talentosos e influyentes de la primera mitad del siglo XVIII. Ibarra fue un renovador del vocabulario pictórico novohispano y no sólo construyó un estilo personal, sino que su trabajo se convirtió en el modelo a seguir en buena parte del virreinato. El prestigiado pintor tapatío falleció en el mes de noviembre de 1756.

Las pinturas del retablo de Otzoletepec

De acuerdo con el estudio realizado por María Eugenia Rodríguez, el tema central desarrollado por José de Ibarra en sus pinturas tiene referencia directa con la vida de San Bartolomé. Paula Mues Orts investigó a profundidad la vida y obra del pintor José de Ibarra; la autora asegura que las pinturas de Otzoletepec fueron las primeras obras firmadas por el pintor cuando éste ya contaba con 41 años y se encontraba casado⁷.

Este análisis se basa en los cuatro lienzos de mayor tamaño que narran la vida, obra y martirio de San Bartolomé.

El primero de estos refiere el momento en que Jesús llamó a sus discípulos para elegir a doce de ellos⁸. En esta composición, el artífice ha representado a Jesús de túnica azul, de pie y rodeado de sus apóstoles, señala a un San Bartolomé sorprendido, quien viste de rosa y blanco, al momento de decirle, según el Evangelio de Lucas: "¡Ahí tenéis a un israelita de verdad en quien no hay engaño!". San Bartolomé le respondió: '¿De qué me conoces?' Jesús le dijo: 'Antes de que Felipe te

.....
Instituto de Investigaciones Estéticas", núm. 70, vol. XIX, (1997), pp. 45-76.

⁷ Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis de Doctorado en Historia del Arte), (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), p. 81.

⁸ M. E. Rodríguez Parra, *op. cit.*, p. 491.



Segundo lienzo de la vida de San Bartolomé.
Se muestra al apóstol predicando.

llamara, cuando estabas debajo de la higuera te vi'. A lo que el futuro discípulo respondería: 'Rabbí, tú eres el hijo de Dios, tú eres el rey de Israel'⁹.

La composición de este cuadro es vertical, los cuatro personajes principales ocupan el primer plano y prácticamente cubren toda la superficie del lienzo. Entre estos distinguimos a Jesús y a San Bartolomé, quienes se encuentran involucrados como las figuras centrales. A sus costados, otros dos discípulos los acompañan. Detrás de estos cuatro se distinguen otros dos rostros y uno más atrás permanece prácticamente oculto en un fondo oscuro de lo que parece ser un cortinaje. El escenario del encuentro está ocupado por una hipotética arquitectura antigua, donde distinguimos una torre, una cúpula y almenas de una ciudad. El cielo es azul celeste y con algunas nubes. El cuadro tiene una variedad limitada de colores que tiende a las tonalidades pastel. Es el azul el color más utilizado para las túnicas que se contrastan con el rojo, el salmón y el amarillo.

En el siguiente óleo, San Bartolomé aparece predicando entre los gentiles de Oriente. En este lienzo, el apóstol viste una túnica azul con manto rojo y está en el centro de la composición entre una nutrida muchedumbre. El personaje principal diserta sobre un pequeño pedestal cuadrado y levanta su brazo derecho y el izquierdo lo extiende hacia abajo con la mano izquierda abierta en dirección contraria. Algunos de sus oyentes están sentados y otros de pie. Entre estos vemos dos que nos dan la espalda, otros aparecen de perfil y otros están de frente, pero todos escuchan con atención al predicador,

⁹ Sobre esta composición, Paula Mues también refiere al *Evangelio de Juan* (de igual forma mencionado por Rodríguez Parra), pero agrega que San Bartolomé no es el único sorprendido por su señalamiento, pues varios de los discípulos parecen tener la misma expresión (P. Mues, *op. cit.*, p. 101). Más aún, considera que el evangelio de Mateo pareciera ajustarse mejor a la escena referida, pues agrega que la expresión del santo es de calma, al aceptar su destino.

hasta el punto del llanto en uno de ellos. Se han pintado individuos de todas las edades, hombres, mujeres y niños. Al parecer, José de Ibarra estaba interesado en enfatizar la diversidad de las personas a quienes estaba dirigida la predicación.

En la siguiente pintura se distingue a San Bartolomé discutir con el rey Astriges. El santo ocupa el centro de la composición, a su derecha el monarca vestido como emperador parece recriminarle las estatuas quebradas de sus dioses, situadas detrás de ellos. Del otro lado de la escena, un soldado se curva hacia atrás por la impresión de la destrucción. En el fondo se distinguen cuatro personajes consternados y furiosos por la pérdida. En esta composición destacan las manos del santo y del rey que parecen confrontarse. Las del santo se proyectan hacia el frente con gracia y las del monarca reclaman nuestra vista hacia los acontecimientos que se observan en el fondo.

En la narración de la vida del santo se indica que tuvo un par de rípidos encuentros con el rey Astriges. En el primero de ellos, el monarca le amonestó por su predicación cristiana y por haber convertido a su propio hermano al cristianismo. En esa primera entrevista, el apóstol también fue recriminado por la destrucción de las imágenes de los dioses que ellos tenían, pero él aseguró que la devastación de las esculturas fue obra de los mismos demonios que las habitaban y huían de sus palabras. Agregó que haría lo mismo con la imagen del dios



Tercer lienzo de la vida de San Bartolomé.
Discusión entre el rey Astriges y el santo a causa de la destrucción de imágenes paganas.

Vualdat, ya que nuevamente sometería a su demonio y retó al rey a hacer lo mismo con el dios verdadero. Efectivamente, San Bartolomé destruyó la representación de Vualdat y eso enfureció al monarca por lo que ordenó su ejecución¹⁰.

El lienzo que describieron con mayor detalle las historiadoras Rodríguez Parra y Mues Orts es, precisamente, el que representa el martirio de San Bartolomé. La hagiografía del santo difiere en sus versiones: fue crucificado, decapitado o desollado vivo. Desde el Renacimiento se popularizó la idea del desollamiento que también se reproduce en estas pinturas. Para la interpretación de la pintura, María Eugenia Rodríguez refiere a la hagiografía de San Bartolomé, contenida en *Vidas de santos* de Alan Butler:

Los historiadores de la Grecia moderna dicen que fue condenado por el gobernador de Albanópolis a ser crucificado. Otros afirman que fue desollado vivo, que puede ser consistente con su crucifixión, al ser practicado este doble castigo entre los persas, los más próximos vecinos de los armenios¹¹.

En la composición del cuadro, el mártir ocupa el centro del lienzo. Se encuentra recostado sobre un par de maderos que aluden a la cruz, y una roca. En el momento en que inicia el martirio está desnudo mientras que con gesto afligido y esperanzado mira al cielo donde ya ha hecho su aparición un pequeño ángel que lleva la palma del martirio. Junto al santo, tres verdugos han comenzado a desollarlo vivo con cuchillos. Al fondo a la izquierda hay cuatro personajes: dos soldados a pie y dos nobles a caballo que no soportan mirar la tortura a San Bartolomé y desvían los ojos de lo que acontece. Junto a la cabeza

¹⁰ M. E. Rodríguez Parra, *op. cit.*, p. 492.

¹¹ *ibidem*, p. 493.



Cuarto lienzo de la vida de San Bartolomé. Martirio del santo por orden del rey Astriges.

del mártir, una mujer lleva sus manos contra su pecho mientras que con la mirada baja observa lo que acontece. En la parte inferior de este lienzo el artista firmó la obra: *Josebus ab Ybarra Fecit*.

En este cuadro destaca el cuerpo desnudo del mártir que sin delatar malestar acepta el suplicio. La anatomía de San Bartolomé desnudo se encuentra bien realizada y las manos de éste y los tres verdugos narran con énfasis lo que sucede en la escena. Los tres personajes ejecutores destacan por el detalle y personalidad de sus rostros, así como por la composición de sus cuerpos y el sitio que tienen en el cuadro. Un lugar destacado es el que ocupa aquel que se encuentra de espaldas al espectador. Las posturas exageradas, de acuerdo con Paula Mues, aumentan la expresividad del drama del que somos testigos¹². Al fondo se distingue un cielo nublado que ubica este suceso en el exterior, entre algunos árboles.

El otro par de lienzos del retablo, que se ubican en el remate, representan a San Juan de Dios y a Santa Teresa de Ávila. Ambas advocaciones convergen armoniosamente con las esculturas al parecer dedicadas a los reformadores de órdenes religiosas. En este caso dedicándolas a dos santos. El primero, santo portugués del siglo XVI, canonizado en 1690 y fundador de la orden hospitalaria de los juaninos. Santa Teresa de Ávila, por su parte, reformadora de los carmelitas. Las dos órdenes con establecimientos en Toluca. Formalmente, ambas composiciones destacan por los cuidados en el dibujo y el manejo de tonalidades.

En la predela, en un formato más pequeño, se localizan cuatro santos: San José con el niño Jesús, quien sostiene una azucena, mientras el santo besa su mano; Santa María Magdalena orando frente a un crucifijo y con una calavera frente a ella. A los costados de estos lienzos se encuentran, en el extremo izquierdo, los bustos de Santa Gertrudis Magna (considerada la primera santa mística, monja alemana que vi-

¹² P. Mues Orts, *op. cit.*, p. 116.



Lienzo ubicado en la predela. Muestra a Santa Gertrudis y a San Nicolás Tolentino, probablemente esta pintura no corresponde a José de Ibarra.

vió en la segunda mitad del siglo XIII) y San Nicolás Tolentino (primer santo de la orden de San Agustín), quien se encuentra bendiciendo. En el otro extremo se distinguen a Santa Rita de Casia (religiosa italiana del siglo XV) y San Felipe Neri (fundador de la Congregación del Oratorio en el siglo XVI)¹³. Todas obras destacadas y al parecer, la mayor parte de José de Ibarra. Después de la restauración, tres de las pinturas de la predela no parecen atribuibles al artífice tapatío: Santa Rita de Casia, Santa Gertrudis y San Nicolás Tolentino.

Las pinturas de la vida de San Bartolomé: una interpretación formal en función del discurso devocional

La interpretación de las pinturas deberá fundamentarse en el discurso devocional del resto del retablo. Aunque sabemos poco sobre esta obra, en función de lo conocido articularemos una interpretación donde la pintura, con sus medios expresivos, construyó un discurso elocuente en función de su marco e intención.

¹³ *ibidem*, p. 108.



Lienzo ubicado en la predela. Muestra a Santa Rita de Casia y a San Felipe Neri.

En este sentido, conviene recordar la reflexión realizada por Elisa Vargaslugo, quien enfatiza que para la pintura virreinal la búsqueda de un “ideal de belleza sagrada” era prioritaria¹⁴, dicho ideal comenzó a plantearse desde la segunda mitad del siglo XVI, fue desarrollándose durante varias generaciones de pintores novohispanos y para las primeras décadas del siglo XVIII ya se encontraba consolidado. En este contexto, el pincel de José de Ibarra es uno de los ejemplos más logrados. Una muestra es la imagen de un Cristo poco expresivo y fácil de distinguir para los devotos: delgado, de cabello largo, barbado, blanco y lánguido. Asimismo, los santos se parecen formalmente al propio Cristo, por ejemplo la imagen de San Bartolomé. Parece ser éste uno de los motivos por los que la pintura novohispana descartó aquellas figuras que parecieran deshonestas e innovadoras, ya que poseía un lenguaje de imágenes reconocibles con objetivos concretos y dictados en los Concilios Provinciales, los tratados de pintura y, por supuesto, por el trabajo gremial de muchas décadas; se fue conformando un lenguaje y repertorio específico para la construcción del arte pictórico del Virreinato y su consumo.

¹⁴ Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), p. 12.

Nunca fue el propósito de los pintores novohispanos de la época acercarse demasiado al realismo y ceder a la seducción de los detalles, pues suponían que estos podrían restarle espiritualidad a la pintura. Por ello, la pintura religiosa novohispana prefirió los “rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia”¹⁵. La búsqueda de esa “dulce inexpresividad” llevó a los pintores a procurar este sendero como un lenguaje recurrente, que debe explicarse históricamente para entender los resultados. Al final, estas composiciones, de ninguna forma, desmerecen dentro de los parámetros propios de su tiempo y circunstancia.

José de Ibarra era un pintor maduro que iniciaba su carrera, cuya formación se debía a los talleres de pintura con más prestigio en la Ciudad de México. Un renombrado maestro, Juan Rodríguez Juárez, estaba a punto de entregar la estafeta de la tradición pictórica de la Ciudad de México. De acuerdo con Marcus Burke¹⁶, José de Ibarra fue un exponente del “barroco internacional”, que trató de continuar la tradición de las imágenes sagradas y su necesaria belleza dictadas desde el Concilio de Trento. En ese sentido, vemos en estos cuadros las bases formales de lo que usualmente reconocemos como característico de nuestra pintura del siglo XVIII.

San Bartolomé en las pinturas del retablo de Otzolotepec

La manera habitual de abordar el estudio de un retablo es mediante análisis históricos e iconográficos del cristianismo en general, y muy

¹⁵ *ibidem*, p. 15.

¹⁶ Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, (Italia: Grupo Azabache, 1992).

pocas veces como acercamientos a lo singular. Abordar el concepto de la ética del cuerpo tal vez sea prudente dadas las características principales de las obras pictóricas allí presentadas.

¿En qué consiste la ética del cuerpo? ¿Es posible analizarla desde un cuerpo desollado? Las imágenes artísticas que representan situaciones dramatizadas con una finalidad didáctica religiosa nos dan oportunidad de mirarlas como visualidades tipo *still life*, estilo que para distinguirlo del *vanitas*, enfatizamos aquí desde su alusión a un detenimiento instantáneo de los objetos mediante la ejecución pictórica. Una intención en parábolas del *memento mori*, pero, sobre todo, una generación de espacios reflexivos acerca del presente, a través de la contemplación.

En el caso de San Bartolomé se nos presenta una serie de instantes acerca del personaje que muestra una ambivalencia recurrente entre la perversión de imitar, hasta las últimas consecuencias, la vida de Cristo y la utilidad o finalidad última de esa intención: la creación de un cometido de gran importancia simbólica a pesar de nuestra condición de levedad en lo real y la necesidad de trascenderlo. Incluso, podríamos hablar de una necesidad subjetiva por trascender, pero habrá que aclarar que en toda forma de perversión o de martirio, el modo cultural de sujeción y de entrega a un fin simbólico es protagónico. Regularmente, este proceso invisibiliza al hombre o individuo en función de lo divino. Con esto distinguimos no sólo la singularidad de la individualidad sino también la libertad de la emancipación.

Entonces, ¿de qué tipo de sujeto hablamos aquí? ¿Qué forma de subjetividad habita en la ética? Con lo expuesto anteriormente, notamos otras posibilidades de acercamiento a personalidades sumamente amorales (hiper religiosas y también laicas), en las que se enuncia casi por accidente, o mejor dicho, inconscientemente, un semblante más parecido al ideal subversivo del intelectual creativo. Encontramos la plenitud del significado de la palabra sujeto: la exposición o propensión a la dominación, al

sometimiento o, en términos amorales, a la entrega de las figuras santas, ilimitada y misteriosamente desinteresada.

Merecer la muerte: cuatro lienzos de la vida de San Bartolomé

Los módulos del retablo de Oztolotepec son protagonizados por San Bartolomé, apóstol que en el transcurrir de la Historia del Arte ha sido uno de los crudos representantes del evento denominado como martirio. Más allá de una mera caracterización salvaje del castigo sádico, el martirio es todo un proceso subjetivo e interpersonal que implica una apuesta humana tan significativa como lo es el sacrificio ante la tentación del testimonio, según Kierkegaard, “la tentación sería la ética”¹⁷.

Observar estéticamente tal evento a través de la pintura demanda utilizar una postura iconoclasta del Arte y también de la Filosofía. Dicha postura permite revalorar como formas del lenguaje a ambas disciplinas cuya continua deconstrucción simbólica hace de la imagen una vía de resignificación o, mejor aún, de reformulación epistemológica. Así, nos acercamos a estudios actualizados del posible posicionamiento subjetivo de ciertos personajes cuya trascendencia histórica generó objetos de culto que nos permiten analizar cómo es que un santo ha decidido utilizar su cuerpo no sólo como el objeto, instrumento y herramienta de su postura religiosa, sino como dispositivo ético y, en el caso del pintor José de Ibarra, como representación.

La historia de la religión y el arte implica de manera relevante tales usos del cuerpo, mismo que cada uno de los mártires y artistas dedican por entero a su posicionamiento como creyentes. El cuerpo es el principal instrumento de representación y también de encarnación

¹⁷ S. Žizek, *op. cit.*, p. 13.

de los actos cualitativos de todo “siervo venerable”, y también de todo aquel entregado a una búsqueda más allá de sus horizontes.

San Bartolomé, como todo mártir, lo utiliza como el documento que da testimonio final de su compromiso y entrega a sus convicciones y creencias divinas. Habla más del deseo que de la demanda religiosa, ya que soportar el dolor del martirio, contrario a la actual forma costumbrista de concebirle, no es una finalidad predicha o pre-escrita sino una consecuencia, en ese momento, inesperada. En el caso del artista creyente, es la obra la que ocupa el lugar del cuerpo, en tanto la representación de posturas manifiestas. El cuerpo del mártir como el retablo son acontecimientos derivados de una finalidad especular. Es la tortura, ese procedimiento al que corresponden las huellas que distinguen a cada uno de estos acontecimientos lo que en este caso tiene principal relevancia, ya que resulta una desafortunada, pero necesaria eventualidad en el camino del testimonio incuestionable de una ética radical.

San Bartolomé es testigo (y posterior evidencia) de la existencia de Jesús y, a su vez, ambos los son de Dios, un hecho por demás polémico.

La personalidad de José de Ibarra nos permite adentrarnos en un proceso de reconocimiento de lo pasional en el arte, no sólo mediante el misterio de su virtuosa ejecución sino con su personalidad empeñada en el reconocimiento de la Academia del Arte, la búsqueda de apoyo institucional y la conservación de un estilo, muchas veces, catalogado como poco original. Ambas circunstancias controvertidas, aunque podríamos decir que, aún en el siglo XXI, todo acto de creencia tiene la misma particularidad: guardar la dificultad de concebir lógicamente la relación paródica entre el misterio de lo no visible y la carnalidad del acto de fe, mientras conviven en medios completamente politizados.

Morir sin palabras, sin apoyo, sin milagros, hasta sin Dios

La ética es una importante salida emergente ante conflictos morales. La creencia tiene gran relevancia en la conformación de la subjetividad y comparte el mismo origen que la ideología, aunque se distinguen en su alcance. Mientras la creencia aspira a un fin en relación con lo divino, la ideología es una postura respecto de un ideal terrenal o político.

Según Badiou, la ética sería como una especie de imposible si se toma como una construcción dependiente de los cambios culturales o sociales sujetos a la realidad [...] Lacan habla de las éticas por cuanto no existe un solo sujeto, sino varias verdades que hablan de subjetividades¹⁸.

Los retablos (como las Academias) son objetos de idolatría, se acude a ellos como si pudiera encontrarse sentido, uno con el que elaboramos una serie de construcciones más o menos útiles para sobrellevar el tiempo.

Así, podemos hablar del rezo, un acto de idolatría tachado de actos ciegos y excesivos que devienen posturas de fe. Al rezar se usan imágenes como puentes entre el sujeto y la esperanza. En psicoanálisis se alude a la importancia de la palabra y, aquí podríamos referirla a la alabanza (en este caso silente) emitida por el sujeto en pos de una búsqueda de respuestas a preguntas muchas veces irresolubles. Ante el silencio del retablo (y de la Academia, y del análisis) sólo queda actuar como un modo *actual* de búsqueda de *una* verdad. Al momento culminante (aunque no final) de este proceso se le denomina *castración*; el

¹⁸ Germán Gómez, “La ética del psicoanálisis”, (*Pensando Psicología*, Vol. 7, Núm. 12, Universidad Cooperativa de Colombia, enero–junio de 2011) pp. 162–164. <https://revistas.ucc.edu.co/index.php/pe/article/download/408/409> (Consultado el 2 de julio de 2019).

sujeto debe, literalmente, atravesar esa cierta dirección y ecuanimidad psíquica, mediante actos que le confronten con sus vacíos, sus fragmentaciones e ineludibles faltas, pero sobre todo con su tácita incompletud y tendencia a la liviandad.

[...] sin servilismos a la letra ni a las fórmulas, es una plegaria espontánea, hecha con la vida corriente de cada día. No supone inmersiones ni purificaciones místicas, ni conlleva reivindicaciones de méritos; sólo hay un requisito: la disposición al perdón [...] Jesús recomienda que se rece lejos de la gente, en el aislamiento incluso del propio aposento familiar [...] una invitación a dejar de lado la oración de súplica, limitándose a la de loor y alabanza¹⁹.

En el rezo, el individuo se reconoce sujeto de esas inercias y condiciones que le sobrepasan, entregándose al humano camino de la libertad. Ésta será su principal encomienda y desventura al reconocer que gran parte de la fuerza de fe está en el actuar con respecto a un determinado referente, por lo que esa libertad siempre será un reto y estará condicionada, aunque también será generadora de estadios colaterales de plenitud.

Una libertad que es contagiosa, que tanto para el individuo como para la sociedad abre, dentro de la unidimensionalidad que los atenaza, una *dimensión* verdaderamente *distinta*, una alternativa real con otros valores, normas e ideales. Que es un auténtico salto cualitativo hacia una nueva consciencia, hacia una nueva meta, hacia un nuevo objetivo e itinerario de vida, hacia una nueva sociedad de libertad y justicia. Que es un verdadero trascender, o sea, no un trascender sin trascendencia, sino un *trascender desde la trascendencia a la trascendencia*²⁰.

¹⁹ Hans Küng, *Ser cristiano*, (España: Editorial Trotta, 2012), pp. 333-334.

²⁰ *ibidem*, p. 336.

Los retablos pueden ser vistos como rincones en los que el reconocimiento subjetivo se magnifica mediante la ornamentación. Así, un “simple” acto de rezo se convierte en la epifanía del descubrimiento de sí mismo y de los cometidos. Los retablos son la magnificación de las cicatrices de Jesús y, por supuesto, de todo aquel que mediante el martirio nos presenta la oportunidad de notar los alcances de la entrega de los sujetos a una creencia, a su índole real, es decir, con los retablos estamos no sólo ante la presencia de nuestras ideas y las costumbres, sino ante la sagrada objetualización de acontecimientos y predicamentos que de otra manera no serían posibles. El retablo y sus imágenes como la única comprobación radical de las escrituras se convierten en la manera más eficaz de volver *real lo posible*.

Lo que observamos a través de todos los objetos religiosos es la adaptación del cuerpo a laborar con lo divino, entendiéndolo como algo alcanzable mediante esos puentes, monumentos, objetos, reliquias y arte dedicado a lo imposible, como vehículos de “relación” entre lo mundano y la deidad.

Durante el rezo surgen las preguntas y entre más objetos se muestren representando los alcances de la creencia, más se convierten tales alabanzas en intentos de emulación de esos actos éticos que se nos proponen como “ejemplos”. O, mejor dicho, inspiraciones u oportunidades que representan ante nuestros ojos, retos inadmisibles, pero envidiables o por lo menos irrepetibles. La inspiración religiosa consiste en adorar lo sagrado, imitarle en lo posible, pero también en reconocerle como inalcanzable.

Jesús, que con sus palabras y acciones había hecho todo lo posible para merecer la muerte, tuvo que contar con un final violento. No que él provocase o quisiese directamente la propia muerte. Sino que *vivió con la muerte a la vista* y aceptándola libremente (con esa gran libertad

que conjuga la fidelidad a sí mismo y la fidelidad a la propia misión, el espíritu de obediencia) por descubrir en ella la voluntad de Dios. No soportando simplemente la muerte, sino cediendo y entregando la propia vida²¹.

El desollamiento tiene dos perspectivas: una humana y otra animal. Por un lado, es un acto de suma crueldad y castigo y, por otro, es tan sólo un momento insignificante en el proceso del consumo animal. No es casualidad que adentrándonos escópicamente en la contemplación de esas pinturas notemos la cercanía entre ambas acciones. Las representaciones artísticas religiosas siempre cuentan con alusiones a la oscuridad de lo humano que roza con su bestialidad e inconsciencia. De hecho, en la crítica hay atrevimientos que banalizan esta relación comentándola desde lo insulso e ingenuo del sacrificio (tanto del animal como del hombre), ignorando la complejidad del ritual y el culto a lo vivo y la consecuente magnificencia del acto de muerte. La restauración y, por supuesto la práctica actual de la pintura religiosa, sufren esos mismos desconocimientos.

Resulta imposible pensar que San Bartolomé o su hagiógrafo consideraran conscientemente esta virtual distinción en el momento de aceptar estoicamente su ejecución, o que el mismo José Ibarra notara su revolucionaria actitud desde tal referencia. Ahora, sin embargo, sí es sencillo desde una postura reflexiva notar esta ambivalencia, de modo en que lo aberrante sea tan significativo. Podemos, asimismo, imaginar que existieron desplazamientos subjetivos inconscientes resultantes de sus devotos procesos que les permitieron prestar la importancia “adecuada” a su decisión, al grado de no desfallecer ni acobardarse en defensa –más que de los dioses– de la creencia en sí.

²¹ *ibidem*, p. 340.

“Toda la predicación y el comportamiento de Jesús no son otra cosa que una interpretación de Dios”²². La ética del cuerpo tiene que ver con realizar adecuaciones ideológicas aún sobre el propio ser en función de un posicionamiento simbólico. Así es como el arte religioso y la teología conservan un camino en común gracias a la mirada transdisciplinar contemporánea, no como las aparentes funciones alfabetizadoras vulgares y opresoras, sino en tanto creación de íconos que han construido la Historia, que han diversificado el lenguaje, y ante todo, han esparcido referentes visuales o enunciativos que aseguran la permanencia del pensamiento en contestataria contraposición a la inercia del *βίος*. Minan perpetuamente la continuidad real y las estabilizaciones ideológicas.

Conclusiones

Las pinturas del retablo mayor de San Bartolomé en Oztolotepec son muestra de uno de los pinceles más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, en el Virreinato. José de Ibarra se formó en una tradición artística consolidada durante más de cien años en el rico virreinato de la Nueva España. El pintor tapatío había aprendido con los mejores artífices de su tiempo: Juan Correa y Juan Rodríguez Juárez. A estas enseñanzas sumó su talento en el engrandecimiento de un carácter propio de la pintura novohispana. Más aún, especialistas como Paula Mues proponen la obra de Ibarra como parteaguas para el inicio de una nueva forma de pintar en la Ciudad de México.

Por otra parte, planteamos que la interpretación de estos cuadros no puede ser unívoca y que, si bien la intencionalidad devocional puede ser revelada desde la iconografía y la hagiografía de San Bartolomé,

²² *ibidem*, p. 336.

la pintura, en cuanto arte vivo, permite realizar nuevas lecturas. En este caso, reflexionamos a partir de las imágenes del retablo sobre el vínculo existente entre la misión cristiana y el sacrificio. Tratamos de descorrer la relación entre el sufrimiento del martirio y la representación pictórica de la corporalidad de los santos en la pintura novohispana del siglo XVIII, así como entender la manera en que la inteligencia del discurso visual pretendió la predicación erudita desde el arte y se consolidó como un predicador mudo en la religiosidad novohispana. La serie pictórica de la vida de San Bartolomé trasciende el relato hagiográfico al proporcionarle al espectador la ventana que permite visualizar la hagiografía misma.

Bibliografía

1. Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*, (Italia: Grupo Azabache, 1992).
2. Küng, Hans, *Ser cristiano*, (España: Editorial Trotta, 2012), 712.
3. Mues Orts, Paula, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 1334.
4. Rishel, Joseph J. (comp.), *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas- Fondo de Cultura Económica, 2007), 576.
5. Rodríguez Parra, María Eugenia, “El retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé, Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec”, en Consuelo Maquívar y Cecilia Gutiérrez Arriola, coords., *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 483-496.

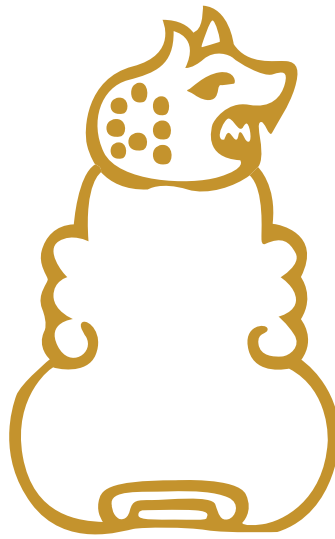
6. Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 309.
7. Vargaslugo, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 178.
8. Žižek, Slavoj, *Antígona* (España: Akal, 2016), 104.

Hemerografía

1. Ruiz Gomar, Rogelio, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 70, vol. xix, (1997), pp. 45-76.

Recursos electrónicos

1. Gómez, Germán, "La ética del psicoanálisis", en *Pensando Psicología*, Vol. 7, Núm. 12, Universidad Cooperativa de Colombia, enero – junio de 2011, 162–164, <https://revistas.ucc.edu.co/index.php/pe/article/download/408/409> (Consultado el 2 de julio de 2019).



OTZOLOTEPEC

De Ocelotepec:

Ocelotl, tigre

Tepetl, cerro

C, en

"En el cerro del tigre"

**ARTE E HISTORIA
EN LA PARROQUIA
DE SAN BARTOLOMÉ
(OTZOLOTEPEC):**



invaluable patrimonio virreinal mexicano

Coordinado por Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

Se terminó de editar el 14 de enero de 2021
en los talleres de Epigraphe Digital,
Fresno Mz. 2B Lt. 6, Col. El Manto, alcaldía Iztapalapa,
C.P. 09830, Ciudad de México,
Tel.: 55 5588 4591

<epigraphe@yahoo.com.mx>.

La edición consta de 300 ejemplares y se imprimió
en papel Bond de alta blancura de 120 g.
La tipografía es Minion Pro, de Robert Slimbach.

Patricia Vega Villavicencio

Coordinación editorial

Hugo Iván González Ortega

Diseño de forros y formación

Guadalupe del Socorro Álvarez Martínez

Corrección de estilo y ortotipográfica