

# ***El martirio de San Ponciano de Baltasar de Echave Orio. Un ejemplo de pintura manierista en la Nueva España***

Oscar  
Flores Flores  
CEPE-UNAM

El problema del manierismo en la pintura de la Nueva España ha sido abordado en diversas ocasiones por distintos autores como Jorge Alberto Manrique, Rogelio Ruiz Gomar, Guillermo Tovar de Teresa y José Guadalupe Victoria,<sup>1</sup> por citar solamente los más destacados; no obstante la utilización del término se ha aplicado generalmente con un criterio cronológico a la pintura producida en el último tercio del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII, dando por supuesto que las características formales de la pintura novohispana de este periodo pueden ser entendidas a través de ciertos elementos aplicados de manera general a las obras comprendidas en este estilo. Por ello, antes de abordar el tema del manierismo en la Nueva España y por consiguiente el análisis de la pintura motivo de este artículo, haremos una semblanza de sus antecedentes europeos con el fin de tener una mejor comprensión de este problema.

Con el descubrimiento de América y el consiguiente establecimiento europeo en el continente, se inició un proceso cultural de gran trascendencia histórica, refiriéndonos por supuesto a la incorporación de América al ámbito cultural de Occidente con todo lo que esto implicaba: imposición de una forma distinta de organización política y económica, la introducción de nuevos elementos culturales como el idioma y la religión y difusión de estilos artísticos europeos hacia los nuevos territorios.

Dentro de este contexto está el caso del virreinato de la Nueva España en donde las artes desempeñaron un papel importante en el complejo proceso de aculturación de los indios; sin embargo, también es cierto que desde épocas relativamente tempranas empiezan a establecerse en el virreinato artistas “profesionales” quienes sen-

1 Jorge Alberto Manrique, *Manierismo en México*. México, Textos Dispersos, 1993. Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*. México, UNAM-IE, 1987. (Monografías de arte, 15). Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España, (1557-1640)*. [Italia], Grupo Azabache, 1992. (Arte Novohispano). José Guadalupe Victoria, *Pintura y Sociedad en México. Siglo XVI*. México, UNAM-IE, 1986, (Estudios y fuentes del arte en México, LVI) y José Guadalupe Victoria, *Baltasar de Echave Orio. Un pintor en su tiempo*. México, UNAM-IE, 1994, (monografías de arte, 23).

taron las bases para un desarrollo formal de las artes de acuerdo con los esquemas existentes en Europa y de los cuales la creación de un gremio es tan sólo uno de ellos. En efecto cuando llegan todos esos artistas al virreinato traen consigo un amplio bagaje cultural cuya característica principal es el eclecticismo producto del periodo histórico que estaban viviendo, de esta manera podemos ver como en pleno siglo XVI en el ámbito de la arquitectura y la escultura hay pervivencias góticas y mudéjares junto con innovaciones propias del Renacimiento; del mismo modo, en el caso de la pintura se puede apreciar la confluencia de distintas tradiciones plásticas europeas. Es así que cuando nosotros vemos una pintura realizada en el siglo XVI en la Nueva España, se perciben elementos que además de relacionarlo con la pintura española, —de la cual en sentido estricto forma parte—, también se encuentran elementos que la vinculan con la pintura flamenca e italiana del mismo periodo.

En el siglo XVI Italia presenta una fuerte actividad artística cuyos antecedentes se remontaban a fines del siglo XIII con creadores como Giotto y Pisano, que habían alcanzado logros realmente novedosos en el arte de grandes maestros como Brunelleschi, Donatello, Boticelli, Fray Angelico, Giovanni Bellini, Piero de la Francesca y por supuesto Leonardo, Miguel Ángel y Rafael por citar sólo algunos nombres. Este movimiento artístico que conocemos con el nombre de Renacimiento tuvo como principales centros rectores las ciudades de Florencia, Roma y Venecia, que además de ser ricas y poderosas, tenían una larga tradición artística, por lo que no es fortuito que justamente en dichas ciudades —en donde por otro lado había una gran cantidad de mecenas— los artistas encontraran un ambiente propicio para el desarrollo de su arte, que junto con otros aspectos del saber humano como la literatura y la ciencia lograron un auténtico resurgimiento de la cultura, a tal grado que en esa misma época se llegó a pensar que ya se había alcanzado la perfección del arte y que las obras de esos grandes artistas, incluso, habían superado las realizadas por sus homólogos de la antigüedad clásica. Por tanto no es de extrañar que dado el inmenso prestigio alcanzado por los maestros italianos, los artífices de otras regiones europeas dirigieran

sus pasos hacia la Península con el deseo de aprender lo que con justicia era considerado entonces el arte de vanguardia independientemente de que sus regiones de origen estuvieran preparadas para recibir y aceptar las innovaciones de ese arte, cuyo prestigio era casi absoluto en toda Europa Occidental.

Respecto a esas innovaciones podemos decir que eran de muy diversa índole, ya que iban desde el tipo de actitudes y pensamientos que tenían los grandes maestros con referencia a su arte, hasta aspectos estrictamente formales, los cuales pueden resumirse básicamente en tres aportaciones:

[...] el descubrimiento de la perspectiva matemática, el conocimiento de la anatomía científica — y con él, el de la perfecta representación del cuerpo humano—; y en tercer lugar, la exhumación de las formas clásicas en arquitectura que parecieron en aquella época significar lo más bello y elevado.<sup>2</sup>

La conjunción de estos aspectos aunados a otros logros conseguidos en la representación del movimiento, el estudio de la naturaleza, la utilización de un correcto dibujo y un sabio manejo del color, fueron factores que se convirtieron en puntos de referencia obligada para los artistas de la época. Para quienes representar una historia con los esquemas compositivos de Rafael, el cuidadoso dibujo de Miguel Ángel o el colorido de Tiziano, era conferirle prestigio a su propia obra al tener como antecedente una pintura realizada por ellos, del mismo modo que se obtenía reconocimiento, si hacía su pintura “a la manera de...” cualquiera de estos artistas, de acuerdo con la expresión utilizada en la época para referirse a aquellos pintores que seguían el estilo de determinados maestros.

Ahora bien, ya desde el segundo tercio del siglo XVI, algunos artífices italianos como Miguel Ángel, Parmigianino, Benvenuto Cellini, Tintoretto, Pontormo, entre otros, reaccionaron de manera distinta, ya que consideraban que la “perfección” alcanzada por los grandes maestros que les precedían, no era absoluta y que por lo mismo ellos podían buscarla a través de otros medios tales como: la expresión, la pincelada suelta, la erudición en la pintura, la utilización de composiciones distintas a las tradicionales,

<sup>2</sup> Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, p. 261.

- <sup>3</sup> J. A. Manrique, *op.cit.* En los dos artículos que se incluyen en este libro, el autor analiza de una manera magistral este problema en el ámbito europeo y también en el novohispano.
- <sup>4</sup> Linda Murray, *El Alto Renacimiento y el Manierismo.*, p.125.

un manejo distinto de la luz y del color, etcétera. Al conjunto de estas características pictóricas aunadas a un cambio de actitud y forma de pensar de estos artistas, se le ha dado el nombre de *Manierismo*, movimiento artístico caracterizado por una comprensión clara de los principios plásticos del Renacimiento, a los cuales los artistas italianos reaccionaron de una forma consiente proponiendo a su vez otros valores pictóricos acordes con sus propias necesidades y búsquedas.<sup>3</sup>

El término Manierismo tiene su origen en Vasari quien lo utilizó en el sentido que le daba Castiglioni en “El Cortesano”, es decir asociado a la *grazia* palabra cuyo significado era belleza, sutileza, encanto, amenidad, espontaneidad, en fin todo aquello relacionado con los buenos modales y el comportamiento correcto. Ahora bien, con referencia a la plástica, Vasari utilizaba el término al referirse a la obra realizada por determinados artistas que seguían muy de cerca el estilo de los grandes maestros italianos diciendo que pintaban “a la manera de...”. Dichos artistas retomaban literalmente las composiciones, el colorido, los tipos físicos y las técnicas de los maestros de mayor prestigio, por lo que es difícil encontrar en ellos la “originalidad” tal y como la entendemos actualmente, circunstancia que se explica si consideramos que ya desde el primer tercio del siglo XVI la pintura había alcanzado la “perfección”, por lo que para muchos artistas el retomar el estilo de sus predecesores implicaba tener un reconocimiento; además que era mucho más fácil seguir el estilo de un maestro que interpretarlo, así por ejemplo se cuenta que el propio Vasari siguiendo el método de Miguel Ángel hacía seis obras en un año en lo que Miguel Ángel tenía que estudiar, observar, meditar y experimentar durante seis años antes de pintar una sola obra.

En el siglo XVII, el significado de manierismo degeneró socialmente y se empezó a asociar a la artificialidad de la conducta, por lo que al aplicarse a la pintura algunos críticos como Bellori consideraron que “maniera” era una cualidad indeseable, ajena a la verdadera representación de la naturaleza;<sup>4</sup> por tanto a los artistas posteriores al Renacimiento cuya obra era “amanerada”, se les consideró poco originales y la alteración de las formas clásicas

refiriéndonos a las utilizadas por los grandes maestros del Renacimiento, fue por demás criticada. Finalmente, fue a partir de 1920 cuando se empezó a hablar de manierismo como un movimiento artístico surgido en un periodo histórico determinado y que tenía características formales bien definidas.

En el ámbito histórico, este estilo artístico coincide justamente con un periodo de crisis relacionado con importantes descubrimientos científicos, con el movimiento de Reforma y con el Saco de Roma, factores que al romper el esquema armónico existente en la sociedad renacentista, marcan la pauta para el surgimiento del estilo en Italia y su posterior difusión hacia otras regiones de Europa.

No obstante hay que aclarar que así como para ciertos autores sólo es posible hablar de Renacimiento en Italia y por consiguiente que todo "Renacimiento" fuera de Italia es manierismo,<sup>5</sup> para otros sólo es factible la existencia de un movimiento manierista dentro de Italia, ya que la utilización de los modelos manieristas en otros países como España, Alemania y Holanda, no se hace de forma consiente sino que

[...] consiste en la imitación de las formas italianas de la segunda mitad del siglo XVI porque eran nuevas, estaban de moda y expresaban una cultura recién adquirida. El hecho de que las formas manieristas fuesen las más imitadas se debe a que eran las de más reciente aparición en Italia y las más sensacionalmente obvias.<sup>6</sup>

Lo anterior es aplicable por supuesto a todas las formas artísticas pero especialmente a la arquitectura, ya que en Italia los artistas manieristas estudiaron las antigüedades clásicas y el arte del Alto Renacimiento, cuyas búsquedas habían partido precisamente de la observación cuidadosa y del estudio de dichas manifestaciones artísticas y solamente a través de ese proceso de estudio y asimilación de las formas clásicas, es que de una forma consiente los artistas manieristas empiezan a transgredirlas de acuerdo con sus propios intereses.

Por último, podemos decir que a diferencia de la arquitectura que por su mismo carácter utilitario es más limitante en el caso de la pintura y la escultura, el artista tenía una mayor libertad de creación, lo cual se refleja en

<sup>5</sup> J. A. Manrique, *op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> L. Murray, *op. cit.*, p. 126.

- 7 Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura en España*, p. 22.
- 8 Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XVII al XX*. 3a. ed., p. 78.
- 9 G. Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 83.

la cantidad y en la calidad de las obras, incluso, en las producidas fuera de Italia, en las que podemos encontrar mayores rasgos de originalidad en comparación con las obras arquitectónicas cuyo espíritu manierista estaba presente en la mayoría de los casos únicamente en algunos elementos compositivos de las fachadas y no en la manera de concebir el espacio, o en la forma en que la obra sería percibida por el espectador.

Dentro de este contexto podemos ubicar a la pintura realizada durante el siglo XVI en Flandes y España en donde la influencia de la pintura italiana del Renacimiento fue muy importante, debido a la presencia constante de artistas de ambos países quienes iban a Italia como parte fundamental en su formación, y en donde además de entrar en contacto directo con las grandes obras de los maestros italianos de más renombre, muchas veces ingresaban en sus talleres en donde aprendían todos aquellos elementos formales que habían conferido fama y prestigio al arte de Italia, ejemplos destacados de este tipo de artistas los encontramos en la figura de los pintores españoles activos en Milán en la primera década del siglo XVI, Fernando Yañez y Fernando Llanos “La influencia de Leonardo sobre ambos artistas es patente en los rasgos faciales y corporales de las figuras. El famoso *sfumato* de Da Vinci es otra importante característica imitada por estos dos artistas españoles”.<sup>7</sup> Otro artista importante que refleja esta misma tendencia es Luis de Vargas quien pasó la mayor parte de su vida en Italia recibiendo el influjo de destacados maestros como Rafael, Pierino del Vaga, Salviati y Vasari<sup>8</sup> y cuyas obras más tardías ejercieron una gran influencia en los artistas sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI siendo un claro ejemplo el caso del pintor Andrés de Concha quien fuera uno de los pintores más importantes en la Nueva España y cuyo estilo refleja un gran parentesco con la obra de Vargas.<sup>9</sup>

En el caso de la pintura flamenca encontramos una situación similar a la anterior ya que destacados artistas como Frans Floris quien

[...] formula en su pintura un estilo basado en modelos italianos: en las obras de Miguel Ángel en primer lugar, pero también en Bronzino y Giulio Romano, esto es, en el

manierismo italiano de mediados de siglo. Su estilo en el que el arte del Renacimiento italiano se ve por fin asimilado por un pintor del norte, se convertirá a su vez en modelo para los pintores flamencos contemporáneos suyos y más jóvenes.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Nina Ayala Mallory, *La pintura flamenca del siglo XVI*, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

Siendo este el caso concreto de otro pintor de gran importancia tanto para el mundo flamenco como para el hispánico, nos referimos por supuesto a Martín de Vos quien no sólo fue discípulo directo de Floris, sino que a semejanza de su maestro viajó a Italia en donde estuvo en varias ciudades trabajando incluso en el taller del célebre Tintoreto. “Esta experiencia tuvo mucha importancia para su arte, que no se inspira sólo en el manierismo romano-florentino, como el de Floris, sino también en el colorismo y brío de la escuela veneciana.”<sup>11</sup> Características que al igual que el estilo de la pintura flamenca, eran sumamente valoradas en la Europa del siglo XVI y fueron asimiladas de manera muy singular por Martín de Vos, cuya obra fue ampliamente conocida y difundida en ese continente por medio de sus pinturas y grabados, llegando, incluso a tierras americanas como es el caso de la Nueva España a donde arribaron obras de gran belleza como las dos pinturas que representan a *San Pedro y San Pablo* del ex convento franciscano de Cuahutitlán o *San Juan escribiendo el Apocalipsis* del Museo Nacional del Virreinato, pinturas que al igual que los muchos grabados de sus composiciones que debieron llegar al Nuevo Mundo influyeron de manera muy importante en la obra de los artistas novohispanos durante los tres siglos de la dominación española.

En la Nueva España destacados artistas europeos como Simón Pereyans, Andrés de Concha, Luis Lagarto, Alonso López de Herrera y Alonso Vázquez, produjeron una importante obra pictórica vinculada en muchos aspectos al repertorio manierista que se empleaba en Europa en el último tercio del siglo XVI. Todavía podemos ver interesantes muestras de su trabajo en algunos conventos del siglo XVI como Huexotzingo y Yanhuatlán, en la Catedral de Puebla y en el Hospital de Jesús en la ciudad de México, así como en museos públicos, por lo que nos podemos dar una idea bastante acertada de las características estilísticas

<sup>12</sup> Respecto a este punto cabe mencionar que hay distintas posturas, ya que por un lado J. G. Victoria (1994, pp. 85 y 86) siguiendo a Manuel Toussaint, sugiere que su formación debió haberla realizado en la Nueva España en el taller de su suegro el artista Francisco de Zumaya. Por su parte G. Tovar de Teresa (*op.cit.*, pp. 102-103 y 117) considera que es más probable que Echave Orio adquiriera su oficio al lado del pintor Alonso Franco, ya que por un lado Zumaya era dorador, mientras que Franco era un destacado pintor "[...] próximo al círculo de pintores de Madrid y de el Escorial [...]".

de su pintura. Ahora bien, cabe mencionar que debido a la calidad, así como por las novedades pictóricas de la obra de dichos maestros, ésta debió haber influido notablemente en el trabajo de los pintores novohispanos quienes probablemente incorporaron esas novedades en su propia obra, asimismo, es posible que la pintura de dichos maestros también influyera en el gusto de los mecenas que encargaban los cuadros, por lo que en el transcurso de pocos años la producción pictórica del Virreinato empezó a sufrir una serie de cambios relacionados con el nuevo estilo artístico.

No obstante que debió haber muchos artistas influidos por los pinceles europeos, hubo un pintor en particular que hizo suyo ese lenguaje plástico produciendo obras de gran valor en la historia de la pintura virreinal como es el caso de Baltasar de Echave Orio, artista cuya fortuna crítica la encontramos en la época virreinal, en el siglo XIX, y por supuesto a todo lo largo del siglo XX, siendo en todo momento muy favorable.

Baltasar de Echave Orio fue un pintor de origen vasco que llegó a la Nueva España siendo muy joven por lo que es muy probable que su formación formal la haya recibido en el virreinato.<sup>12</sup> Al observar sus pinturas podemos notar a un artista cuya obra se caracteriza por una notable factura, así como por la realización de composiciones en donde las representaciones espaciales encuentran una interesante interpretación, como es el caso de la pintura que representa *El martirio de San Ponciano* perteneciente al acervo del Museo Nacional de Arte de la ciudad de México, en donde podemos apreciar una obra muy singular dentro del ámbito pictórico novohispano como trataremos de explicar en las siguientes líneas.

En términos generales podemos decir que en esta pintura el artista alcanzó un alto grado de calidad derivada de la sabia composición, la rica gama cromática, el correcto manejo de los contrastes lúminicos y un cuidadoso dibujo, aspectos que de manera conjunta confieren a la obra una gran riqueza visual, independientemente de la historia, por demás, sugerente que se representa en el cuadro.

En efecto, Echave Orio utilizó todos estos recursos plásticos para representar un pasaje de la vida de San Ponciano, un santo que acuerdo con las investigaciones



El martirio de San Ponciano<sup>13</sup>

de José Guadalupe Victoria, no tuvo mayor difusión en el mundo hispánico, incluso retoma la noticia dada por José Bernardo Couto acerca de que la obra fue hecha para un particular, lo que explicaría probablemente la ausencia total de pinturas con este tema en el ámbito novohispano.

Con referencia a este santo se tienen pocas noticias; Louis Réau dice solamente que fue un papa que dirigió la Iglesia católica del 230 al 235, siendo deportado a Cerdeña en donde padeció martirio en el año de 236.<sup>14</sup>

Por su parte, Antonino Lopes es más extenso en su descripción, señalando que “[...] durante su pontificado la iglesia sufrió algunas persecuciones ordenadas por Severo y Maximino el Tracio [...]”, continúa diciendo que “[...] parece ser que antes de morir renunciara al pontificado para permitir a la iglesia elegir a otro pastor que estuviese presente en Roma, pero la noticia no es cierta. Murió de penuria y de sufrimiento y por esto la iglesia lo considera mártir”.<sup>15</sup> Ahora bien, Victoria retoma una noticia de *La Leyenda Dorada*<sup>16</sup> en donde se dice que una

<sup>13</sup> Baltasar de Echave Orio, *Martirio de San Ponciano*, Museo Nacional de Arte, CONACULTA/INBA, ciudad de México, México.

<sup>14</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Repertorios. De la Pa la Z. t. 2. vol. 5.* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998. p. 93.

<sup>15</sup> Antonino Lopes, *Los Papas. La vida de los pontífices a través de 2000 años de historia*, 1997, p. 6.

<sup>16</sup> J. G. Victoria, *op. cit.*, p.127.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 126. il. núm. 31. Con relación a esta pintura el autor sugiere la posibilidad de que Echave haya utilizado un grabado del artista italiano Lucio da Todi, mejor conocido como Luzio Romano, en donde se representa el martirio de un santo, y del cual Echave pudo haber retomado algunos elementos compositivos.

vez que el santo estaba exiliado en Cerdeña fue llevado a la isla de Tarolara en donde sufrió el martirio a garrotazos un 19 de noviembre.

Como podemos apreciar a través de estas tres referencias, en ningún caso se describe un martirio similar al que se representa en la pintura de San Ponciano, por lo que en este sentido podemos pensar que nuestro pintor no tuvo un modelo pictórico previo que le pudiera servir para llevar a cabo su obra, por lo que probablemente el artista realizó su composición con base en posibles fuentes grabadas de representaciones con temas análogos como sugiere Victoria con relación al *Martirio de San Aproniano*,<sup>17</sup> pintura también realizada por nuestro artista, o bien que la persona que se la encargó le pudo haber dado una estampa o grabado alusivo a este tema, no obstante tampoco se puede descartar completamente la posibilidad de que dicha composición fuera una “invención” de Echave Orio, dado el innegable talento que se refleja en toda su obra.

Para la realización de esta pintura, Echave utilizó una composición sumamente ambiciosa y muy eficaz, ya que a través de una correcta distribución de los personajes dentro del espacio en donde se desarrolla la escena, el artista logra representar el martirio de una forma grandilocuente y por demás efectista acorde precisamente con el tono manierista que permea todo el cuadro.

Desde el punto de vista compositivo, Echave Orio ha dividido su obra en tres secciones verticales destacando la sección central que es de mayor tamaño que las dos laterales que la están flanqueando, horizontalmente la obra también se divide en tres partes aunque en este caso la delimitación del espacio sea menos evidente ya que tenemos tres secciones cuyo tamaño se va incrementando de arriba hacia abajo, finalmente, el artista dividió el cuadro mediante el empleo de líneas diagonales que van de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, las cuales le confieren a la obra un dinamismo que contrarresta el aparente estatismo del cuadro. Asimismo, la ubicación de la historia en distintos planos de profundidad nos confirman el interés del pintor por representar el espacio, lo cual no deja de ser una cualidad muy notable dentro del ámbito novohispano, pues no hay que olvidar que en el arte del virreinato no fueron muy numerosas las pinturas con este tipo de compo-

siciones en donde la representación especial es muy significativa, independientemente que se haya hecho de una forma “correcta” o no, ya que la manera en que la obra está estructurada, nos refleja a un artista cuyas preocupaciones formales están más allá del uso de esquemas convencionales.

En efecto, si analizamos la forma en que el artista dividió el espacio dentro del cuadro veremos tres planos sucesivos en donde ha situado la historia representada: en un primer plano sentado sobre un escalón esta la figura de un niño que porta una cartela en donde se puede leer la siguiente inscripción:

Si Roma ingrata y cruel  
oy A Ponciano atormenta  
México alegre y contenta  
se enriquecera con el.

Dicha cartela probablemente refleja una incipiente conciencia “nacional” por parte de los criollos con respecto a Europa, al mismo tiempo que refuerza el carácter devocional que tenía la pintura al hacer referencia directa al martirio del santo. No obstante desde el punto de vista plástico, recoge un recurso pictórico comúnmente empleado en la historia del arte occidental y cuya función consiste en reforzar por medio de la escritura, el mensaje representado a través de la imagen.

Asimismo, la figura del niño contribuye también a concederle una mayor eficacia a la pintura, ya que por medio de este personaje el artista establece un diálogo directo entre el espectador y el tema representado, por lo que de esta manera, podemos decir que la persona que observa la obra participa activamente “dentro” de la historia como si fuera un personaje más de la composición; en este mismo sentido el soldado romano localizado en el mismo plano que el niño y que está colocado de espaldas, contribuye también —aunque de una forma menos directa— a establecer esta participación activa del espectador, ya que al estar en primerísimo plano y de manera “recortada” el artista sugiere la idea de que el personaje está “saliéndose” del cuadro, por lo que al conferirle este carácter de “obra abierta” ampliamente utilizado por el manierismo, el artista nos invita a completar la escena de una manera virtual.

En el segundo plano de la composición, el artista ha colocado la escena del martirio, la cual se lleva a cabo en lo que parece ser el interior de un palacio a donde se entra precisamente a través del escalón situado en la parte baja del cuadro. En el interior de la estancia el pintor ha situado en la parte lateral izquierda a un soldado romano cuyo cuerpo atlético y semidesnudo está cubierto por un sayón rojo, el personaje sostiene en la mano derecha una antorcha que arde y con la cual se está martirizando a San Ponciano; cabe mencionar que ésta está hecha con un madero pintado de blanco tallado en la parte superior en forma helicoidal, elemento que transforma de una manera significativa la naturaleza sencilla de una simple tea, en un instrumento que arde no como antorcha, sino como una vela, con lo que el artista le ha conferido una gracia que coincide precisamente con la postura elegante del personaje que está caminando hacia el frente con pasos casi teatrales, mientras que sus brazos y su cabeza se mueven en sentido contrario, aunque conservando en todo momento esa actitud artificiosa muy del gusto del manierismo. También situados en esa misma sección del cuadro, aunque detrás del personaje al que nos hemos referido, están dos soldados que portan lanzas cuyo movimiento, aunado al del brazo levantado de uno de ellos, así como por sus miradas que se dirigen en direcciones distintas, confiere un dinamismo sutil a esta parte media del cuadro que se caracteriza precisamente por el gran movimiento de los personajes que coinciden en ella.

En la parte derecha de la pintura, Echave Orio ha colocado varios elementos de gran significación dentro del esquema compositivo de la obra. En efecto casi al mismo nivel del personaje del lado izquierdo que porta la antorcha, hay dos soldados vestidos con trajes de vivos colores, quienes en una actitud un tanto teatral dirigen sus cuerpos hacia la figura del santo, asimismo, la dirección que tienen sus brazos al igual que el de la antorcha encendida, contribuyen de una forma importante a darle a la obra un gran dinamismo.

Complementando a este grupo de personajes encontramos también a un hombre que probablemente represente a la autoridad romana. Este personaje parece estar sentado sobre un mueble que no estamos viendo, ya que

de hecho este hombre está colocado sobre un elemento arquitectónico cubierto con una alfombra, por lo que puede sentirse cierta inestabilidad en esta parte del cuadro, no obstante esta sensación desaparece cuando el espectador centra su atención en los colores brillantes del vestuario de los personajes de esa parte del cuadro, que recuerdan incluso el brillo de los metales. Asimismo, contribuye a este mismo efecto, la colorida alfombra que pintó el artista, ya que al colocar este elemento de manera horizontal y en sesgo, el artista “distrae” la mirada del espectador hacia el centro de la composición.

Acorde con este mismo sentido Echave Orio, ha incluido en esta misma sección del cuadro, precisamente atrás de los personajes a los cuales nos hemos referido en el párrafo anterior, una serie de elementos arquitectónicos entre los que podemos distinguir algunas pilastras y un arco de medio punto, que nos remiten por un lado a la “época” en que vivió el santo martirizado, y por otra al repertorio pictórico clasicista empleado constantemente por los pintores manieristas. Ahora bien, en el caso concreto de esta pintura podemos inferir que dichos elementos tienen una función no solamente retórica, sino compositiva, ya que por un lado enmarcan la escena representada, y por otro contribuyen a darle dinamismo y altura a la composición que se caracteriza precisamente por tener una gran monumentalidad que coincide precisamente con el carácter apoteótico del tema representado.

Efectivamente, el personaje principal se encuentra en la parte central de la composición en donde resalta de manera muy especial, entre otros aspectos por el correcto dibujo con el que el artista ha pintado su cuerpo, la forma en la que la luz proveniente de un punto externo al cuadro lo está iluminando, por la postura casi teatral en la que el santo “sufre” el martirio, y particularmente por estar situado tanto en el plano intermedio del cuadro, como en la zona en donde coinciden todas las líneas que atraviesan la pintura, tanto verticales como horizontales, incluyendo también las diagonales que van de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Asimismo, podemos decir que todos estos factores se complementan de manera magistral, por el espléndido “marco” que tiene la escena, ya que el artista ha incluido un gran arco de medio

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

punto que sirve, tanto para centrar la figura del santo a manera de nicho, como para abrir el espacio y proyectarlo hacia el horizonte como si se tratara de una ventana.

Un último elemento perteneciente a la parte central de la composición y ubicado también en plano intermedio de la misma, es la figura de un ángel que emerge del cielo a través de una abertura de gloria. Dicho ángel —cuya fisonomía ya está dentro del arquetipo de los ángeles novohispanos—, sostiene con una de sus manos, la cuerda de la cual cuelga el cuerpo amarrado de San Ponciano, con lo cual se establece aunque de manera muy artificial, un vínculo entre el ámbito celeste y el terrenal; asimismo, la filacteria que sale de la boca del santo “*Gloriatibi Domine Qui Me Tua Visitatione Circundas*” (Gloria a ti Señor cuya presencia me rodea), refuerza este vínculo.<sup>18</sup>

Con respecto a lo que para nosotros sería un tercer plano, y para Victoria un segundo, se encuentra representada una escena exterior en donde además de estar algunos soldados, se aprecia un pequeño paisaje y una construcción, según la opinión de este autor todos estos elementos podrían ser casi

[...] un país que, si no fuera por la figura del mártir que lo ocupa, pasaría por un auténtico cuadro dentro del cuadro,<sup>19</sup> cuya factura estaría [...] resuelta con mayor libertad [con relación a las figuras centrales] con oficio casi de miniaturista.<sup>20</sup>

Si bien no coincidimos completamente con esta opinión, si creemos que pese a la planimetría que presenta esta parte de la pintura, el resultado es acertado, ya que a este antiguo recurso pictórico de representar dos escenas cronológicamente distintas en un mismo cuadro, Echave Orio le da una nueva vitalidad, tanto por el tipo de pincelada suelta con el que está pintado este fondo, como por la función que le da el artista dentro de la composición, ya que el objetivo de prolongar el espacio hacia atrás se consigue por la forma en que se ha estructurado esta escena exterior por medio de una perspectiva muy convencional. De igual forma sucede con el hecho de abrir un escalón entre el espacio interno en el que se encuentra la estancia y el exterior. Cabe mencionar que sin la inclusión de dicho escalón o vano situado de hecho al nivel del piso, no se podría ver tampoco gran parte de esa vista del exterior.

Como podemos ver, esta composición de Echave denota a un maestro que tiene talento y dominio de su oficio, ya que compositivamente el cuadro está estructurado de una forma por demás interesante, aspecto que es importante para nosotros, independientemente del correcto dibujo de las anatomías y del sabio manejo del color, el cual nos remite a la pintura veneciana del siglo XVI cuya influencia llegó a la Nueva España, tanto por la posible llegada de pinturas italianas al virreinato, como de forma indirecta a través de la obra de artistas españoles y flamencos que asimilaron la técnica de la pintura de Venecia y la transmitieron por muy diversas vías a los artistas del virreinato.

Finalmente, sólo nos queda decir con respecto a la pintura que hemos estudiado a lo largo de estas líneas, que en ella Echave Orio nos ha legado una de las obras maestras más interesantes de la pintura novohispana, ya que independientemente de que por muchas razones sea un caso aislado dentro de la vasta producción pictórica virreinal, en ella encontramos muchos de los aspectos formales que caracterizarán la pintura realizada en México durante los tres siglos de dominación española, como son los vivos colores de raigambre venecianista, los tipos físicos particularmente los de los ángeles, el empleo constante de diagonales dentro de la composición para dividirla o darle un mayor dinamismo, así como el carácter idealizado de las escenas de martirio. Por lo anterior podemos decir que *El martirio de San Ponciano* de Baltasar de Echave Orio es desde nuestro punto de vista una obra fundamental para el estudio de la pintura manierista en la Nueva España dadas sus cualidades pictóricas que avalan perfectamente la merecida fama que ha tenido este artista en la historia del arte virreinal.

