

LOS SANTOS ERMITAÑOS DE PUEBLA, MÉXICO.  
UN ACERCAMIENTO A LOS GRABADOS  
FLAMENCOS DE MAARTEN DE VOS Y AL  
DISCURSO ICONOGRÁFICO DE LA *VITA ANTONII*

THE HERMITIC SAINTS OF PUEBLA, MEXICO.  
AN EXAMINATION OF MAARTEN DE VOS'S  
FLEMISH ENGRAVINGS AND THE ICONOGRAPHIC  
DISCOURSE OF THE *VITA ANTONII*

ARTURO ALBARRÁN SAMANIEGO

Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, México

---

Recibido: 29/03/2017 Evaluado: 28/05/2017 Aprobado: 04/07/2017

**RESUMEN:** Los santos ermitaños de Puebla, México, pertenecen a una serie de trece lienzos basados en los grabados flamencos de Maarten de Vos y en temas derivados de la *Vita Antonii*. Estas escenas, caracterizadas por entornos boscosos, muestran a ciertos anacoretas organizados en *lauras* y a otros en la estricta penitencia propia del monacato primitivo. La comparación de estas obras con biografías facilitó la lectura iconológica y la identificación de incorporaciones y omisiones pictóricas. Sin embargo, en la manufactura se observan dos grupos estilísticos y cuadros intervenidos por varios autores. Uno de ellos, Diego de Borgraf.

*Palabras clave:* Pintura flamenca, anacoretismo, iconografía religiosa, estilo pictórico

**ABSTRACT:** The paintings of the hermit saints of Puebla, Mexico belong to a series of thirteen canvases based on the Flemish engravings of Maarten de

Vos and on themes derived from the *Vida Antonii*. These scenes, characterized by forested environments, show a number of anchorites organized in lauras, and others in the postures of strict penance, characteristic of primitive monasticism. The comparison of these works with biographies shed light upon the iconological reading of the works and made it possible to identify what was included and omitted from the pictures. However, two distinct stylistic groups were observed in the creation of the works, as well as paintings that had been created by several authors, among them Diego de Borgraf.

*Keywords:* Flemish painting, anchoritic life, religious iconography, painting style

## 1. INTRODUCCIÓN

Los santos ermitaños de Puebla integran una serie de trece pinturas atribuidas al pintor Diego de Borgraf. Su manufactura, de estilo flamenco, data del siglo XVII. Los lienzos, que ilustran las biografías de religiosos, tienen formato vertical y escalas no mayores al metro y medio de alto y a los ochenta centímetros de ancho. La especificidad de los temas representados sugiere que se les dio un uso más personalizado, en un claustro, en lugar de exponerse multitudinariamente, como otras pinturas de pasajes bíblicos hechas para la nave principal de una parroquia. La serie de los santos ermitaños perteneció a la orden de los hermanos hospitalarios del convento de Nuestra Señora de Belén, en la ciudad de Puebla, México. Al parecer, este grupo de religiosos tenía la necesidad de tener presentes ciertas escenas de la *Vita Antonii* para el ejercicio de su fe cristiana, por lo que solicitan a un taller de pintura la elaboración de los lienzos. El modelo compositivo de estas obras parte de algunos grabados de Maarten de Vos,<sup>1</sup> muy conocidos entonces por ser empleados como instrumento para la popularización de las escrituras bíblicas.<sup>2</sup> Las pinturas, que en su momento representaron un material formativo y ejemplar para esos religiosos, quedan al resguardo de su orden hasta finales del siglo XIX. En esa época pasan a la Academia de Bellas Artes de Puebla como consecuencia de la exclaustración provocada por las Leyes de Reforma. Sin embargo, la exhibición de los santos ermitaños, ya como parte del acervo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, a excepción de uno de estos que pertenece a una colección particular, se realiza hasta principios del siglo XXI, todavía con

1. FRANCISCO DE LA MAZA: *El Pintor Martín de Vos en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, p. 29.

2. ELSA M. ARROYO: *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Maarten de Vos y su anclaje en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p. 72.

problemas para la identificación de algunos de los personajes. Los nombres de los anacoretas en orden alfabético son: San Antonio, San Apeles, San Arsenio, San Ciriaco, San Disibodo, San Epifanio, San Eutimio, San Fulgencio, San Heleno, San Jacobo, San Onofre y San Zoerardo, además de las tentaciones de Cristo. Así, la problematización de estos lienzos partió del seguimiento que se hizo a un grupo de fuentes que tratan el tema. Se revisaron, desde su relación con los grabados flamencos, la indefinida atribución a Diego de Borgraf y la identificación de los personajes, hasta las variantes en la manufactura de los cuadros.

En la primera parte de este artículo se observa cómo algunos autores, sin una decisión clara en la selección y la atribución de las pinturas, eligen ciertos cuadros para tratar a la serie poblana desde puntos de vista iconológicos y estilísticos específicos. La segunda parte de este texto está orientada a la explicación de la *Vita Antonii*, el tema rector de la serie. En este sentido, se abordan fuentes especializadas en el tema para explicar el discurso visual del monacato primitivo, muy necesario para entender la iconología de las obras. En la tercera sección, dividida por las diferentes manufacturas identificadas, se examinan los lienzos de *San Ciriaco*, *San Epifanio*, *San Fulgencio* y *San Onofre*, que integran la primera tendencia estilística dentro de la serie. Le sigue el grupo compuesto por *San Apeles*, *San Arsenio*, *San Disibodo*, *San Eutimio*, *San Heleno*, *San Jacobo* y *San Zoerardo*. En este están las pinturas de *San Antonio Abad*, eje rector de la *Vita Antonii*, y *Las tentaciones de Cristo* por la fuerte compatibilidad de los trazos. Aquí se hace un señalamiento particular a las manufacturas identificadas en estos.

Al final aparecen las biografías de los personajes, pero solo se incluyen los datos observables en el discurso pictórico de la serie. Además, se comparan los cuadros con los grabados de Maarten de Vos y se indican las incorporaciones y las omisiones iconográficas.

## 2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS PARA UNA DISCUSIÓN INICIAL

El libro *Repertorio de artistas en México* de Tovar y de Teresa es una de las fuentes iniciales para la discusión de las pinturas poblanas, puesto que en este se exponen dos cuadros: *San Apeles* (como simple representación de la serie) y *Cristo en el lagar*.<sup>3</sup> En este punto inicia la problematización, ya que el título de *Cristo en el lagar* no representa en sí el tema de las tentaciones de Cristo, el pasaje bíblico escenificado en la pintura correspondiente y en el grabado modelo. En este texto no se usa la denominación de *Cristo en el lagar* propuesta por Tovar y de Teresa, en su lugar se usa *Las tentaciones de*

3. GUILLERMO TOVAR Y DE TERESA: *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, Grupo Financiero Bancomer, México, 1994, pp. 178-179.

*Cristo*. En *Repertorio de artistas en México* se exponen dos cuadros como ejemplo de la serie, pero sin crítica a la autoría ni al discurso iconográfico.

En segundo término está el texto de Rogelio Ruiz Gomar en el que se presenta el lienzo de San Jacobo, se alude a la pintura de *San Zoerardo* y se esboza el sentido iconológico de los ermitaños.<sup>4</sup> La penitencia y la caridad son los símbolos asociados. Las referencias a San Zoerardo, del que no se incluye imagen, se derivan de la descripción del cuadro, en particular la descripción del árbol con clavos donde el ermitaño se equilibra en una posición propia del arte flamenco.<sup>5</sup> En el texto de Ruiz Gomar, aunque no se indica el porqué de su selección de pinturas ni se muestran los grabados modelo, sí se ofrece una apertura al simbolismo de los lienzos y se da inicio tácitamente a la discusión de la representatividad de la *Vita Antonii*.

En un tercer texto, de Fernando Rodríguez Miaja, se incluye al resto de las pinturas de la serie, a reserva de *San Onofre*, y se hace mención del conjunto de grabados que sirvieron como modelo.<sup>6</sup> Esto permite entender la correspondencia estilística entre los lienzos y los grabados. En el escrito de Rodríguez Miaja también se observan las fichas técnicas de casi todos los personajes. Existe, sin embargo, un lienzo, el de *San Elías*, que parece haber sido identificado incorrectamente, ya que su composición pictórica y grabado no coinciden. El grabado modelo lleva el nombre de «HELIAS», pero el lienzo muestra una imagen diferente. Ahora bien, después de consultar el catálogo del *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings*, puede notarse que la pintura llamada *San Elías* correspondería al grabado titulado *EVTHIMVS y THEOCTISTVS*,<sup>7</sup> es decir que el título correcto de ese lienzo es más bien *San Eutimio*. En el caso de la pintura de *Las tentaciones de Cristo*, el autor advierte que no hay un grabado modelo. Sin embargo, este sí existe y pertenece a Hieronymus Wierix.<sup>8</sup> La relevancia del texto de Fernando Rodríguez Miaja es la presentación casi completa de la serie, que introduce al lector a un marco conceptual del anacoretismo, no obstante las contradicciones originadas por la lectura de los semblantes. El estado físico de los ermitaños, expresado en sus rostros, se asocia a la debilidad producto de la penitencia, como si se pudiera omitir la evidente fortaleza muscular que también se observa en ellos y su clara convicción por la ascesis. Lo mismo pasa con las arrugas faciales,

4. ROGELIO RUIZ GOMAR: «La penitencia», en *Arte y mística del barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta-Departamento del Distrito Federal, México, 1994, p. 183.

5. ELSA M. ARROYO: *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Maarten de Vos y su anclaje en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p. 69.

6. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 446.

7. Véase el grabado n.º 978. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700* (tomo XLVI). Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 70.

8. Véase el grabado n.º 398. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700* (tomo XLV). Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 151.

que se interpretan como resultado de las privaciones y no como un elemento representativo de la edad ni como un efecto técnico producido por el trazo del pincel. Ambas interpretaciones son un problema claro de la lectura preiconográfica.<sup>9</sup> Asimismo, en dicho texto se considera que la mayoría de los lienzos emplean la proporción áurea, pero esto queda sin demostrarse por algún procedimiento geométrico.

El texto de Nelly Sigaut, titulado «El oficio de pintar»,<sup>10</sup> ofrece un acercamiento a las pinturas de los ermitaños por medio de una circunstancia contextual. Según la autora, el pintor José Juárez tuvo cierta interacción con Diego de Borgraf, a quien de nuevo se le atribuye la serie, por lo menos la obra de *San Heleno*. Luego de ciertos comentarios en torno a la trascendencia de las encomiendas y los pagos a pintores en la ciudad de Puebla por la elaboración de imágenes religiosas, Sigaut muestra el cuadro de *San Heleno* como ejemplo de la manufactura de Diego de Borgraf. Y si bien es cierto que se omiten aspectos iconográficos al respecto, en ese fragmento de su texto se resalta una de las principales condiciones de este tipo de imágenes: el comercio de la pintura por encargo, razón de esta serie de ermitaños realizada a petición de la orden de los hermanos hospitalarios.

En *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos xvii-xx* de Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez,<sup>11</sup> se asocian los temas de los lienzos a la serie de los santos ermitaños con temas relativos a los inicios de la Iglesia Católica y esto se ejemplifica con las pinturas de *San Jacobo*, *San Antonio* y *San Zoerardo*, este último con la equívoca denominación de *San Hilarión*. En este documento, se informa además del resguardo de las pinturas por los hermanos hospitalarios de Nuestra Señora de Belén. En este texto no se menciona la función de las imágenes, pero se indica que fue en 1881 cuando las pinturas pasaron al acervo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, al parecer por problemas económicos y cierre de la orden por las Leyes de Reforma.<sup>12</sup>

Ahora, la serie de los ermitaños, a excepción del lienzo de San Heleno, se encuentra en una sala de la exposición permanente del Museo Universitario «Casa de los muñecos» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP. Es necesario advertir, sin embargo, que la exhibición presenta aún ciertos errores: la inscripción en la parte baja de la pintura *San Quirino* es incorrecta, ya que el grabado de referencia, que sí muestra numerosas coincidencias for-

9. ERWIN PANOFSKY: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 2000, p. 47.

10. NELLY SIGAUT: «El Oficio de pintar», en *Recursos y discursos del arte de pintar*, Banamex/Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2002, p. 43.

11. EDMUNDO MERLO y VELIA MORALES: *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la Pinacoteca universitaria. Siglos xvii-xx*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, p. 57.

12. JOSEFINA MURIEL: *Hospitales de la nueva España. Fundaciones de los siglos xvii y xviii*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Cruz Roja Mexicana, Puebla, 2015, p. 107.

males con esta obra, presenta el nombre del anacoreta «QVIRIACO». Es posible que, desde mediados del siglo xvii se haya leído mal el grabado modelo. Otro error es la inversión de nombres entre la pintura de *San Fulgencio* que aparece con la inscripción *San Epifanio* y viceversa.

La última fuente de información sobre la serie es PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), un estudio iniciado en 2005 por la Universidad de California en Davis, en cuya galería digital número nueve, titulada «Los benditos anacoretas de Puebla», se comprueban las similitudes formales entre las pinturas y los grabados.<sup>13</sup> Sin embargo, en dicho acervo electrónico solo se muestra una de las dos versiones de los grabados de esa época, aquellos modelos en donde los personajes aparecen con aureola. Mientras que, en el catálogo del *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings*, las imágenes de esos mismos anacoretas se presentan sin aureola e invertidas en el sentido horizontal sin diferencias en la iconografía. En esa misma página, «What is a correspondence?», es muy relevante la información del contexto histórico de los grabadores y las aportaciones al grabado en el arte colonial.

### 3. ASPECTOS DEL MONACATO PRIMITIVO EN LA SERIE DE LOS SANTOS ERMITAÑOS

La estampa del anacoreta en las pinturas poblanas representa el monacato primitivo, que se integra por un ideal ascético. La penitencia, la generosidad y la templanza son cualidades indispensables para la interpretación pictórica. Este simbolismo, asociado a la dinámica de la vida espiritual del «hombre solitario»,<sup>14</sup> y al discurso iconográfico de la serie, se ilustra tanto en colonias anacoréticas como en escenas donde se aprecia el cenobitismo pacomiano. Este cenobitismo, derivado de las doctrinas San Pacomio, incluye prácticas de aislamiento y ascetismo corporal.<sup>15</sup> La idea de rectitud espiritual y el uso de la razón eran dos aspectos obligatorios para este tipo de personajes. Ellos ejercían, como se muestra, la *Vita Antonii* o vida de Antonio, considerado el primer anacoreta «en el sentido monástico».<sup>16</sup> Las pinturas y las biografías de estos individuos, como tema principal de las obras, apuntaban a la oración continua, al diálogo ininterrumpido con Dios, la práctica del silencio, el ayuno y la castidad. Por su parte, la representación del desierto, que en el plano geográfico alude a Egipto, es un lugar donde aparecen las pri-

13. «Los benditos anacoretas de Puebla», en ALMERINDO OJEDA: PESSCA. *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (galería 9). Universidad de California, Davis, 2005, (consultada el 1 de marzo de 2017). <https://colonialart.org/essays>

14. ANTONIO RUBIAL: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana*, 3, 1995, p. 335.

15. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*. Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 47.

16. WALTER NIGG: *El secreto de los monjes*. Dinor, San Sebastián, 1956, p. 34.



meras figuras de monjes. En sentido teológico, el desierto significaba el inicio de la conversión, ruptura con el mal, y la disciplina de la *ascesis*.<sup>17</sup> Las figuras de una montaña, la palmera o la cueva son índice de la entrega absoluta a la fe.<sup>18</sup> Y las pruebas a vencer: el frío, los deseos carnales, la lujuria, la tristeza y el hambre, que además son procesos de purificación del alma. Sin embargo, el desierto no siempre se muestra, en su versión oriental, como un espacio árido de arenas y dunas, puesto que también se pinta en su sentido occidental, como un bosque o vergel. Aunadas a estos signos están las alusiones al pastor, al florecimiento del desierto a través de la sabiduría doctrinal y la vida eremítica.<sup>19</sup> La escenificación de la naturaleza como áreas boscosas y selváticas es un signo de contemplación, del *logos* de cada ser vivo como obra de Dios.<sup>20</sup> Asimismo, la presencia de los anacoretas en el bosque es una forma de aludir e imitar la estancia de Cristo en el desierto y un recordatorio de su doctrina. De ahí que la pintura de *Las tentaciones de Cristo* forme también parte de esta misma serie. En este sentido, el bosque no es un lugar de reposo, aunque varios de los ermitaños se muestren apacibles, contemplativos y en lectura. Las escenas buscan expresar reconciliación y conversión.<sup>21</sup> Un elemento que también permite el acercamiento al discurso pictórico de estas obras es sin duda la idea de *laura*, término que corresponde al sistema comunal de los anacoretas. La *laura*, –aldeas de ermitaños–,<sup>22</sup> parte de un trasfondo histórico. Los monjes perseguidos, se diseminan «entre la maleza» y habitan peñascos y barrancos.<sup>23</sup> De la hostilidad de estos espacios deriva el sentido de cooperación. Según fuentes diversas el desarrollo comunal de estos grupos se veía materializado en edificios compartidos y sencillas moradas individuales. En este tipo de ambientes la figura de autoridad era el higumeno por los *apotegmas*, la orientación de los cenobios y la reglamentación de la comunidad. No obstante, ciertos anacoretas salían de su *laura* de origen para realizar estancias intermitentes de reclusión en el desierto, representado como un bosque. Así pues, la serie de los santos ermitaños de Puebla muestra, como se verá en seguida, estas dos variantes compositivas: la vida en la *laura* y la estancia anacorética.

17. NOÉ ZEVALLOS: *Espiritualidad del desierto. Espiritualidad de la inserción*. Indo-American Press Service, Bogotá 1981, p. 18.

18. ANTONIO RUBIAL: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», *Revista Historia Mexicana*, 3, 1995, p. 336.

19. NOÉ ZEVALLOS: *Espiritualidad del desierto. Espiritualidad de la inserción*, Indo-American Press Service, Bogotá, 1981, p. 23.

20. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*. Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 377.

21. PAUL, HOUYUET: *L'épreuve du desert*. Les Editions du Cerf, París, 1956, p. 9.

22. ANTONIO RUBIAL: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», *Revista Historia Mexicana*, 3, 1995, p. 337.

23. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*. Editorial Católica, Madrid, 1974 p. 158.

#### 4. EL TRAZO DE LOS SANTOS ERMITAÑOS DE PUEBLA

El primer grupo estilístico identificado dentro de la serie de los ermitaños la integran los cuadros de *San Ciriaco*, *San Epifanio*, *San Fulgencio* y *San Onofre*. Si bien la modalidad pictórica de este tiene correspondencias compositivas con el resto de la serie, sus diferencias medulares son la pincelada, la construcción de planos de profundidad, la paleta de color, la luminosidad y la inclusión de aves de diminuta escala; esto como ejemplo de las «técnicas indiciarias» de Giovanni Morelli que bien advierte Peter Burke en su texto.<sup>24</sup> El fondo, lo que se percibe en lontananza, está constituido por una secuencia de árboles, montañas, edificaciones, ríos y personajes, en términos de Rudolf Arnheim, gradientes de profundidad.<sup>25</sup> La variabilidad de la escala es muy clara, pero la tonalidad de los objetos es casi la misma: diversos tonos azules, grises y algunos ocres se repiten sin un aparente efecto lumínico sobre las superficies. Además, por lo general es escaso el uso del amarillo. En este grupo de lienzos no se puede hablar de un tercer y segundo plano, sino de una secuencia numerosa de objetos que generan la perspectiva, a la manera de la vista fáctica de las formas naturales.<sup>26</sup> Sin embargo, en las pinturas sí existe un primer plano donde se expone al personaje principal, y ciertas figuras arbóreas y rocosas que lo flanquean. Se observa también cómo el trazo del pincel produce variantes cromáticas poco marcadas en los rostros, se desvanece el valor tonal y la piel se representa suave; lo mismo pasa con la vestimenta de los personajes que se recrea con una vaga escala lumínica. De este grupo estilístico se derivará, más adelante, la discusión en torno a la atribución a Diego de Borgraf.

El segundo grupo de pinturas se reconoce por la definición del trazo, el orden espacial del color y la manera de establecer la superposición de planos en lontananza. Este está compuesto por los lienzos de *San Antonio Abad*, *San Apeles*, *San Arsenio*, *San Disibodo*, *San Eutimio*, *San Heleno*, *San Jacobo*, *San Zoerardo* y *Las tentaciones de Cristo*. En la parte media superior de cada una de estas obras se observa, si se hace un «examen de pequeños detalles»,<sup>27</sup> una marcada secuencia de planos para construir el horizonte natural en tonos azul claro y azul medio,<sup>28</sup> tan atenuados que llegan a transparentarse los picos más altos con la formación de las nubes en monocromas.<sup>29</sup> La escenificación de valles y montañas son representaciones características de ese modelo pictórico, sobre todo en escalas cromáticas derivadas del azul para dar una idea

24. PETER BURKE: *Visto y no visto. Uso de la Imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 25.

25. RUDOLF ARNHEIM: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001, p. 237.

26. VALERIANO BOZAL: *Mímesis: las imágenes y las cosas.*, Visor, Madrid, 1987, p. 22.

27. PETER BURKE: *Visto y no visto. Uso de la Imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona, 2001, p. 40.

28. RUDOLF ARNHEIM: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001, p. 237.

29. LUDWIG WITTGENSTEIN: *Observaciones sobre los colores*, Instituto de Investigaciones Filológicas/Paidós, Barcelona, 1994, p. 5.



de amplitud.<sup>30</sup> En este grupo de pinturas se observa la inclusión de un plano medio con tonos verdes, amarillos y ocre, que simula un efecto atenuado del color gracias a la distancia.<sup>31</sup> En este espacio se colocan personajes secundarios, ruinas, *lauras*, ríos y árboles. Se usa el trazo corto, secuenciado y muy definido para formar y dar brillo al contorno del follaje. En esta área, de menor dimensión a la anterior, en la que se usan matices intermedios entre la luminosidad y oscuridad,<sup>32</sup> se define al personaje secundario como integrante de una *laura* o como un solitario en penitencia, a través del simbolismo de distintos atributos colocados en la escena.<sup>33</sup> Enseguida está el primer plano con el sujeto principal, aquel que determina los temas del cuadro. Este plano por lo general está organizado en áreas diagonales con vegetales, rocas, edificios y ciertos escorzos a manera de luminarias secundarias.<sup>34</sup> La excepción es la pintura de *San Zoerardo*, solo por la verticalidad de las figuras. No obstante, esta zona principal, en el lienzo mencionado, se presenta a base de contrastes por la luminosidad proyectada sobre la vestimenta, el rostro, las secciones desnudas del cuerpo y algunos objetos indiciarios,<sup>35</sup> y su iluminación no siempre corresponde a la dirección de la luz natural.

Ahora bien, para comprobar la discutida autoría de Diego de Borgraf, estos grupos estilísticos se compararon con pinturas que sí están firmadas por dicho pintor y que aparecen publicadas en el texto de Fernando Rodríguez Miaja. Entre estas se encuentran *Cristo en el lagar*, *Transverberación de Santa Teresa*, *San Idelfonso* y *Santa Locadia*, *Visión de San Antonio de Padua*,<sup>36</sup> y otros cinco lienzos más que dan cuenta clara de la manufactura del pintor. Este acercamiento se realizó, según recomiendan Giovanni Morelli y Bernard Berenson, a las compatibilidades de la estructura pictórica. En este caso, rostros, manos, paisajes y vegetación fueron secciones que sí arrojaron un resultado de afinidad. En primera instancia esta se observó en la curvatura de las cejas, la concavidad de los espacios oculares, la convexidad de los ojos y la posición y forma de las pupilas. En segundo término se encontraron coincidencias en la prominencia del tabique nasal, y su redondez en la punta y los orificios nasales. En tercer lugar las constancias se dieron en la languidez de las manos, el grosor de los dedos y el contorno de las uñas. En última instancia se hallaron fuertes similitudes en la construcción de los paisajes, en la paleta de color, en los planos de profundidad, las texturas y la escala. Es decir, según Omar Calabrese, en los «estilemas del

30. ERWIN PANOFKY: *Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, México, 1995, p. 8.

31. ERNEST GOMBRICH: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 1999, p. 195.

32. JOHANNES PAWLIK: *Teoría del color*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 17.

33. ERWIN PANOFKY: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 48.

34. RUDOLF ARNHEIM: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001, p. 311.

35. ERNST GOMBRICH: *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 69.

36. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 226.

autor».<sup>37</sup> Por tal motivo, las pinturas de *San Ciriaco*, *San Epifanio*, *San Fulgencio* y *San Onofre* se pueden atribuir a Diego de Borgraf. Sin embargo, el segundo grupo estilístico de la serie no corresponde a la manufactura de este pintor y esto puede afirmarse después de analizar las diferencias en el trazo de las cejas, la forma en que se muestran la musculatura en las extremidades, la construcción del paisaje, la paleta de color y los planos de profundidad.

No obstante, y para comprobar las diferentes intervenciones en estas pinturas, es necesario atender a los rostros de la vanidad (en el cuadro de *San Antonio Abad*) y al de Jesús (en el lienzo de *Las tentaciones de Cristo*) porque ambos tienen el estilo pictórico de Diego de Borgraf: la forma de la vellocidad y la estructura fisonómica son muestra de ello. Se puede afirmar, entonces, que estas dos pinturas tienen dos intervenciones y una es probablemente de Borgraf. El rostro de Jesús en *Las tentaciones de Cristo* es casi igual a aquel personaje de armadura representado en la pintura de *San Idelfonso y Santa Leocadia*. Y, sin duda, el rostro de la vanidad, en el cuadro de *San Antonio Abad* corresponde a la estructura facial de la Virgen en la pintura de los *Depositorios de Santa Rosa de Lima*. Estas otras pinturas se muestran en el texto de Fernando Rodríguez Miaja.<sup>38</sup>

## 5. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE LOS SANTOS ERMITAÑOS EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS LIENZOS POBLANOS

El orden de aparición y la referencialidad de las pinturas y los grabados derivan de los estilos propuestos en la sección anterior. Se revisarán primero los tres lienzos asociados a Diego de Borgraf. Primero, la pintura *San Ciriaco*. A la figura de este anacoreta es conferida la atención de los enfermos. Además, es patrón de los exorcistas,<sup>39</sup> y por lo tanto suele estar acompañado de figuras demoníacas. Otras versiones se refieren a él como un hortelano que porta un libro, una espada o una palma. Esta referencia es la razón de los vegetales que aparecen en el grabado modelo al pie del personaje.<sup>40</sup> San Ciriaco está asociado al monacato siríaco que, a diferencia del monacato egipcio, se basaba en formas del ascetismo alejadas de cualquier manifestación de civilización como lo muestra esta pintura, en la que no se incluye ningún tipo de edificación. Sin embargo, en esta variante del monacato egipcio se advierte la oración continua bajo las inclemencias del clima, la desnudez, la estancia en cuevas, la compañía de animales y la alimentación a base de hierbas (figs. 1 y 2).

37. OMAR CALABRESE: *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 19.

38. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*. Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, pp. 280 y 324.

39. MARIANO MONTERROSA y LETICIA TALAVERA: *Símbolos cristianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, pp. 225-226.

40. Véase el grabado n.º1003. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 74.



Fig. 1. Diego de Borgraf, *San Ciriaco*, mediados del siglo xvii, 150,5 x 89 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 2. Maarten de Vos, *QVIRIACO*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

El lienzo de *San Epifanio* tiene vagas referencias simbólicas a la vida del personaje. En este caso solo se exponen aspectos asociados al discurso pictórico. Así pues, en esa imagen se muestra la comunidad anacorética a la que había entrado San Epifanio por orientación de su mentor, San Hilarión; también considerado como emblemático en el monacato de Palestina.<sup>41</sup> Por esta razón es posible que la figura del otro religioso, en la parte inferior izquierda de la composición, sea precisamente San Hilarión, quien se presenta tanto en esta pintura como en el grabado con semblante sereno y con una carga de vegetales en un balde y en los brazos.<sup>42</sup> Sin embargo, también existe la posibilidad de que ese personaje secundario aluda solo a la vida en la *laura* y no a San Hilarión. Ahora bien, la pintura sí muestra elementos que es necesario atender, como el hacha de mango al pie de un árbol, la fuente de agua que brota a un costado de la roca y las figuras de aves, al parecer golondrinas, que refieren, en ese orden, al Juicio final, a la sanación milagrosa de los enfermos y a los difuntos que abrían los ojos al Juicio final (figs. 3 y 4).<sup>43</sup>



Fig. 3. Diego de Borgraf, *San Epifanio*, mediados del siglo XVII, 153 x 79 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

41. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 154.

42. Véase el grabado n.º1000. D. de Hoop Scheffer (1995): *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 74.

43. HANS BIEDERMANN: *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 220.





Fig. 4. Maarten de Vos, *EPIPHANIVS*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

El lienzo de *San Fulgencio*, que vivía en la región de Cartago, lo muestra en una etapa posterior a su estancia en el monasterio de Byzacena, donde es nombrado obispo de Ruspe, al parecer en el año 508.<sup>44</sup> Sin embargo, la pintura y el grabado modelo se asocian más bien a otro momento de su vida, el destierro de la isla de Cerdeña,<sup>45</sup> que aparece sugerido por las figuras en lontananza de otros obispos que desembarcan a causa del arrianismo del rey Thrasimundo. Así, la escena detrás del personaje refiere al espectador a su llegada a la isla de Cagliari, lo que se nota por la presencia de diversas barcas con más individuos en su interior, algunos ya de pie sobre la orilla. Un elemento importante es la urna con las cenizas de San Agustín,<sup>46</sup> cuyos salmos inspiran a San Fulgencio a seguir una vida eremítica. La escena dentro de la cueva con un religioso de tonsura y un pequeño altar con la Virgen María recuerdan, por la posición y los personajes *in situ*, a la lactación de San Agustín, como símbolo de la «negación al erotismo»,<sup>47</sup> asociación hasta cierto punto lógica en función de ese discurso pictórico de la serie (figs. 5 y 6).

En el lienzo de *San Onofre* se observa también a un anacoreta pacomiano que, a diferencia de los demás personajes de la misma serie, está casi desnudo.<sup>48</sup> Dicha situación permite asociar a la pintura con dos ideas muy relevantes de la

44. VERA SCHAUBER: *Diccionario ilustrado de los santos*. Grijalbo, Barcelona, 2001, p. 46.

45. Véase el grabado n.º 999. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in co-operation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 73.

46. MARIANO MONTERROSA y LETICIA TALAVERA: *Símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, p. 256.

47. LOUIS CARDAILLAC: «Erotismo y Santidad», en *Intersticios sociales*, 3, 2012, p. 19.

48. Véase en grabado n.º 991. D. de Hoop Scheffer (1995): *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in co-operation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 72.



Fig. 5. Diego de Borgraf, *San Fulgencio*, mediados del siglo XVII, 150 x 82 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 6. Maarten de Vos, *FVLGENTIVS*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.



ascesis de renuncia: la humildad y la pobreza, que son referidas como un ejercicio de la desnudez.<sup>49</sup> En efecto, de entre los atributos más importantes de San Onofre están la falda de hojas de palmera, la barba y el cabello que se representa largo y hasta el suelo.<sup>50</sup> A reserva de otros datos asociados a la infancia y la juventud de este personaje, la pintura y el grabado sí muestran una palmera, símbolo del inicio de su estancia en el desierto eremítico.<sup>51</sup> San Onofre también es identificado con una cueva (celda de oración), una corona y un cetro –por su condición inicial de noble «hijo de un príncipe etíope»–,<sup>52</sup> una hostia sobre un plato y un bule (figs. 7 y 8).<sup>53</sup>



Fig. 7. Diego de Borgraf, *San Onofre*, mediados del siglo XVII, 155 x 77 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

49. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 119.

50. MARIANO MONTERROSA y LETICIA TALAVERA: *Símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, p. 312.

51. ANTONIO RUBIAL: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana*, 3, 1995, p. 337.

52. LOUIS RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, El Serbal, Barcelona, 2006, p. 478.

53. FERRANDO ROIG: *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950, p. 221.



Fig. 8. Maarten de Vos, *ONOFRIUS*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

La pintura de *San Antonio Abad* representa, según una lectura iconológica,<sup>54</sup> una etapa posterior a su noviciado, periodo en el que se traslada al desierto, a una necrópolis, para continuar con la asiduidad de la oración y el enfrentamiento con los demonios. Por ello las ruinas y la presencia de figuras aladas, horrores que pretendían debilitar la fe del anacoreta. Este óleo alude a la segunda ascesis de San Antonio, que termina cuando Dios es testigo de su inalterabilidad ante el martirio de la vanidad, una mujer semidesnuda, con un espejo en mano, y otros demonios. Entre el grabado de referencia<sup>55</sup> y la pintura de *San Antonio Abad* existen ciertas diferencias: la incorporación de un número mayor de seres reptantes, cráneos, con formas de aves y la presencia de un cerdo, que no es un demonio, sino un atributo de benevolencia (figs. 9 y 10).

En la pintura de *San Apeles* aparece el yunque y el hacha, elementos que distinguen al personaje caracterizado por la destreza en la manipulación de los metales, por eso también, el fogón al centro del lienzo. San Apeles se representa en una comunidad anacorética, una *laura*, por las edificaciones, una de estas con escrituras bíblicas y la imagen de Cristo resucitado. San Apeles, en italiano Apolo,<sup>56</sup> recuerda el ejemplo de *apa* Apolo, un anacoreta que, después de una larga estancia en el desierto, dirigió una congregación de solitarios en

54. Erwin Panofsky: *El significado en las artes visuales* Alianza, p. 47.

55. Véase el grabado n.º 966. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700* (tomo XLVI), Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 68.

56. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 464.



Fig. 9. Atribuido al taller de Diego de Borgraf (solo el personaje de la Vanidad es autoría de Diego de Borgraf). *San Antonio Abad*, mediados del siglo XVII, 151 x 78 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 10. Maarten de Vos, *ANTONIVS*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

Egipto, donde era buscado y considerado como maestro espiritual.<sup>57</sup> Desde el grabado modelo no se aprecian incorporaciones iconográficas (figs. 11 y 12).<sup>58</sup>

La pintura de *San Arsenio*, a pesar de su aislamiento, simboliza a otro de esos maestros célebres en las comunidades anacóretas egipcias por sus *apotegmas* y su buen trato a los enfermos y los individuos con malformaciones. La estera que, como soporte tejido, antecede al personaje en ambas representaciones es un elemento iconográfico mencionado en su biografía. Con ella se hace alusión a sus hábitos de lectura.<sup>59</sup> La figura de los libros alude a su



Fig. 11. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Apeles*, mediados del siglo XVII, 140 x 71 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

57. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 69.

58. Véase el grabado n.º 981. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700* (tomo XLVI), Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 70.

59. VERA SCHAUBER (2001): *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, 2001, p. 46.





Fig. 12. Maarten de Vos, *APELLES*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

sabiduría y no a la posesión material, vista como un «lujo culpable».<sup>60</sup> Los personajes del fondo no tienen un sentido específico, porque son referencias a los contactos de San Arsenio con otras comunidades anacoréticas. En esta pintura no se observaban incorporaciones desde el grabado modelo (figs. 13 y 14).<sup>61</sup>

El óleo de *San Disibodo* muestra una *laura* constituida por celdas individuales a la manera de las chozas rústicas. Las fuentes indican que él era un presbítero y diocesano irlandés; se advierte además que, en Alemania, San Disibodo funda un monasterio que llevaría el nombre de Disobondenberg o «montaña de Disibodo». Es posible que esa abadía y el río Nahe sean las figuras del tercer plano, en azul claro. Se dice que este ermitaño llevó una vida de exclusión como autoridad vicaria en una comunidad anacorética.<sup>62</sup> Y es justo este término –«vicaria»– el que se asocia con la flor blanca que está al pie del personaje, detalle que aparece solo en la pintura. La vestimenta en dos tonos –uno de tales en rojo– y el sombrero ancho indican su condición de jerarca dentro de la Iglesia. Evidentemente, este tipo de telas no concuerda del todo con la túnica rudimentaria de los anacoretas penitentes. Por otro lado, el arroyo representado en la parte baja del grabado no se incorpora al lienzo (figs. 15 y 16).<sup>63</sup>

60. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 66.

61. Véase el grabado n.º 1006. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 75.

62. VERA SCHAUBER: *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, p. 158.

63. Véase el grabado n.º 1022. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 77.



Fig. 13. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Arsenio*, mediados del siglo XVII, 148 x 78,5 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 14. Maarten de Vos, *ARSENIVS*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.





Fig. 15. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Disibodo*, mediados del siglo XVII, 152 x 76 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 16. Maarten de Vos, *DISIBODE*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

La pintura de *San Eutimio* debe de entenderse con la presencia de San Teoctisto, que se presenta en la parte baja izquierda. Este fue el higumeno de la *laura* de San Eutimio, como lo indica además el grabado modelo donde aparecen estos dos anacoretas, uno dentro de una cueva y otro cerca de las *monasterias*. Este personaje, junto con San Teoctisto, se instala primero en una *laura* en las cercanías de Jerusalén.<sup>64</sup> Al parecer esa es la ciudad representada al fondo de ambas imágenes. Después, San Eutimio se resguarda en oración en la gruta de Dabor, aspecto que sí se observa en el grabado y en la pintura (figs. 17 y 18).<sup>65</sup>

La pintura y el grabado de San Heleno escenifican una estancia en la *laura*, donde resalta una *monasteria* deteriorada con algunos objetos religiosos, y en segundo plano una choza más en forma circular con otro personaje en lectura. No hay referencias iconográficas a zonas pobladas en la cercanía. Rodríguez



Fig. 17. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Eutimio*, mediados del siglo XVII, 149 x 75 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

64. VERA SCHAUBER: *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, pp. 71 y 192.

65. Véase el grabado n.º 978. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam. 1995, p. 70.



Fig. 18. Maarten de Vos, *TVTHIMIVS -THEOCTISTVS*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

Miaja aclara que este personaje puede ser llamado Hellan de Cornwall, sacerdote de origen irlandés.<sup>66</sup> Si esa postura es válida entonces dicho lienzo representaría una versión del denominado «martirio blanco». Según Philip Hughes el martirio blanco era una versión del monacato egipcio que hacía hincapié en las sanciones de la penitencia. De ahí la estricta exclusión mostrada en la imagen.<sup>67</sup> Sin embargo, esta interpretación está aún en entredicho porque ni la pintura de *San Heleno* ni el grabado muestran más elementos iconográficos que comprueben su origen histórico. El arroyo representado en el grabado es poco perceptible en la pintura (figs. 19 y 20).<sup>68</sup>

El lienzo de *San Jacobo* muestra a un anacoreta pacomiano hincado fuera de una cueva, que hace referencia a las celdas de oración individuales. El personaje, en actitud contemplativa, asociado a los anacoretas ermitaños de la Tebaida,<sup>69</sup> se posa frente a una tumba en la que hay restos humanos al descubierto, símbolo de muerte «por la fe».<sup>70</sup> Pero, esto no apunta al deceso de un individuo en particular, sino a la ascesis de renuncia, que consistía en despojarse de bienes materiales y rechazar las costumbres y las afecciones del «espíritu y la carne». En la enseñanza del monacato primitivo se debía entender a la vida ascética como un fallecimiento y es posible que, por esa razón, se

66. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Puebla: Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, 2001, p. 510.

67. PHILIP HUGHES: *Síntesis de la Historia de la Iglesia*. Herder, Barcelona, 1981, p. 88.

68. Véase el grabado n.º 974. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 69.

69. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 490.

70. ANTONIO RUBIAL: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana*, 3, 1995, p. 335.





Fig. 19. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Heleno*, mediados del siglo XVII, Colección particular Martínez Navarrete



Fig. 20. Maarten de Vos, *HELENVM*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

haya incorporado el esqueleto a algunas de estas obras.<sup>71</sup> Ahora, si San Jacobo está ligado a un crimen por circunstancias románticas, como indica Fernando Rodríguez,<sup>72</sup> entonces esta puede ser una representación de los anacoretas coptos, aquellos individuos arrepentidos por «un pasado nada edificante».<sup>73</sup> De ahí también el sentido de la ascesis de renuncia. No hay incorporaciones iconográficas desde el grabado (figs. 21 y 22).<sup>74</sup>

La pintura y grabado de *San Zoerardo* presentan, al parecer, su exclusión en las cercanías de la actual ciudad de Skalka, que fue posterior a las misiones que realizó en Silesia, región central de Polonia. San Zoerardo es representado



Fig. 21. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Jacobo*, mediados del siglo XVII, 147,5 x 72 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

71. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 117.

72. FERNANDO RODRÍGUEZ MIAJA: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 490.

73. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 67.

74. Véase el grabado n.º 1001. D. de Hoop Scheffe: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 74.



Fig. 22. Maarten de Vos, *JACOBE*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

en descanso, con la espalda recta, sin movimiento y con un soporte circular de piedras alrededor de su cabeza. Su figura aparece equilibrada en la concavidad de un árbol atravesado por clavos. En la parte baja izquierda, tanto de la pintura como del grabado, se muestran un cesto y algunos frutos. Estos elementos iconográficos recuerdan de manera simbólica la dieta de nueces<sup>75</sup> y la modesta cosecha que recogían los anacoretas en sus huertas.<sup>76</sup> Esta pintura no muestra incorporaciones iconográficas desde el grabado (figs. 23 y 24).<sup>77</sup>

La pintura de *Las tentaciones de Cristo* y su grabado correspondiente ilustran el pasaje bíblico narrado en el evangelio de San Mateo,<sup>78</sup> en cuyo texto se explica cómo el diablo pidió a Cristo convertir una piedra en pan. Es de resaltar que la figura del diablo, solo en la pintura, está vestida como religioso y se la representa con cuernos y con un gesto endurecido, a diferencia de lo que ocurre en el grabado, cuyo demonio es simplemente un religioso, sin ningún otro aspecto formal que sobresalga. La segunda de las tentaciones se observa en el centro a la derecha de la composición. Se trata del momento en el que se propone a Jesús tirarse al vacío desde lo alto de un edificio. La tercera tentación se ilustra en el último plano. Sus personajes aparecen en la punta de una montaña, espacio donde se ofrecen a Jesús todas las riquezas.<sup>79</sup> Ahora bien, el grabado modelo presenta ciertas diferencias. Sobre las nubes, un séquito de ángeles atestigua las tentaciones, y otras dos escenas más que no se incorporan en la pintura (figs. 25 y 26).

75. VERA SCHAUBER: *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, 2001, p. 773.

76. COLOMBÁS GARCÍA: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 72.

77. Véase el grabado n.º 1018. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700* tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 77.

78. PAUL HOUYUET: *L'épreuve de Jésus au désert*, Du Cerf, París, 1956, p. 14.

79. JACQUES DUPONT: *Les tentations de Jésus au désert*, Declée de Brouwer, Bélgica, pp. 13-18.





Fig. 23. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Zoerardo*, mediados del siglo XVII, 145 x 69,5 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 24. Maarten de Vos, *ZOERARDE*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.



Fig. 26. Atribuido al taller de Diego de Borgraf (solo la figura de Cristo es autoría de Diego de Borgraf), *Tentaciones de Cristo*, mediados del siglo XVII, 151 x 78 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México



Fig. 26. Maarten de Vos, *Tentat Chirstum damon*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

## 6. CONCLUSIÓN

Uno de los aspectos por discutir aún es la proporción áurea de las pinturas que, según explica Fernando Rodríguez Miaja, podrían aclarar las diferencias en la manufactura de los lienzos; sobre todo por el modo de construir el espacio pictórico. No obstante, se requiere de un esquema geométrico para comprobar si el sistema de proporción es áurico, armónico y subarmónico, según explica Pablo Tosto, a través de su aportación al estudio de las artes. No obstante, el análisis de la proporción en las pinturas podría explicar solo cierta estrategia en la conformación de esta serie; puesto que, a pesar de la existencia de una estructura geométrica organizada en secciones armónicas, en el espacio pictórico pueden intervenir varias manos, lo que hace poco relevante a dicho procedimiento analítico.

Por otra parte, el nombre de los anacoretas es otro aspecto pictórico aún por revisar, ya que su inclusión, en la parte baja de los cuadros, fue un detalle que pretendía favorecer la identificación. Sin embargo, los nombres no aparecen en toda la serie, solo en algunos casos, con hasta tres modalidades caligráficas diferentes, lo que también indica la intervención de varias personas. Estas variantes de letras no tienen correspondencias con los grupos estilísticos que se han descrito. El modelo más común es el trazo con serifas e inclinación a la derecha, como es el caso de *San Apeles*, *San Epifanio*, *San Fulgencio*, *San Jacobo* y *San Onofre*. En el segundo y tercer modelo de letra se resalta un trazo sin serifas y otro con una línea de ejecución muy torpe. Estos corresponden a las pinturas de *San Ciriaco* y *San Antonio Abad* respectivamente. Ahora bien, existe la posibilidad de que se hayan insertado los nombres de los anacoretas en un momento posterior a la elaboración de los lienzos y se haya hecho solo en aquellos personajes cuyo nombre propiciara algún problema de identificación por la posible ausencia del grabado modelo. En este sentido, es importante advertir que el tipo de letra no sirvió para comprobar la autoría de Diego de Borgraf porque las cualidades formales de la firma de dicho pintor eran muy diferentes, como bien lo muestra el citado texto de Fernando Rodríguez. Esto indica una posterior inclusión del nombre y la posibilidad de la pérdida de los grabados al momento de rotular las pinturas. Ahora bien, el nombre del anacoreta no es un equivalente de una firma ni una referencia a la autoría de las obras, según explica Clara Bargellini en su estudio de pintores novohispanos. Se trata solamente de un reforzador secundario que identifica al personaje en escena.

Por otro lado, no se tiene dato de la existencia de otra serie de ermitaños en México, a reserva de aquella recopilada por PESSCA, en cuya galería ocho, «Los benditos anacoretas de Cuzco», se muestra otra serie de pinturas basadas en los grabados de Maarten de Vos. Entre estas se encuentran, a diferencia de lo que sucede en la serie la poblana, algunos personajes femeninos: San Malchus, San Juan el ermitaño, San Venerius, San Landelinus, San Hilarión, San Paternus, San Piamón, San Macario de Alejandría, San Copres, San Juan

Evangelista, Sara Mochata, San Eulogio, Pelagia de Antioquia, Suatacopius y San Wendolino. Ninguno de estos temas coincide con los anacoretas de Puebla, inclusive los formatos de las pinturas son distintos. Se trata de cuadros horizontales, como los grabados modelo. Esto abre la posibilidad de una distribución disímil de los grabados en América Latina. Tal vez los libros que contenían estas imágenes no fueron divulgados de la misma manera, por ello la existencia de algunos ejemplares solo en ciertas zonas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, RUDOLF: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001
- ARROYO LEMUS, ELSA MINERVA: *Cómo pintar a los flamenco: El lenguaje pictórico de Martín de Voz y su anclaje en la Nueva España*, Tesis doctoral, UNAM, México, 2015
- BARGELLINI, CLARA: «Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos», en *El Proceso creativo: XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM-III, México, 2006, pp. 203-222.
- BIEDERMANN, HANS: *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 2004.
- BOZAL, VALERIANO: *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.
- BURKE, PETER: *Visto y no visto. Uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- CALABRESE, OMAR: *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 2001.
- CARDAILLAC, LOUIS: «Erotismo y Santidad», en *Intersticios sociales*, 3, 2012, pp. 1-31.
- COLOBÁS GARCÍA, M.: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974.
- D. DE HOOP SCHEFFER: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings. Engravings and woodcuts 1450-1700*, tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, tomos XLV y XLVI, 1995.
- DE LA MAZA, FRANCISCO: *El pintor Martín de Vos en México*, UNAM-III, México, 1971
- DUPONT, JACQUES: *Les tentations de Jésus au désert*, Desclée de Brouwer, Bélgica, 1968.
- FERRANDO ROIG, JUAN: *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950.
- GOMBRICH, ERNST: *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 2003.
- *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 1999.
- *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, FCE, México, 1999.
- HUGHES, PHILIP: *Síntesis de la historia de la iglesia*, Herder, Barcelona, 1981.
- HOUYUET, PAUL: *L'épreuve de Jésus au désert*, Du Cerf, París, 1956.
- MERLO EDUARDO Y MORALES VELIA: *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la Pinacoteca Universitaria. Siglos XVII-XX*, BUAP, Puebla, 2002.
- MONTERROSA MARIANO Y TALAVERA LETICIA: *Símbolos cristianos*, INAH, México, 2004.
- MURIEL JOSEFINA: *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, Tomo II, UNAM-III-Cruz Roja Mexicana, México, 2015.
- NIGG, WALTER: *El secreto de los monjes*, Dinor, San Sebastián, 1956.
- OJEDA, ALMERINDO (DIR.): «Los benditos anacoretas de Puebla», *PESSCA. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, Galería 9, Universidad de California, Davis, 2005, (consultada el 1 de marzo de 2017). <https://colonialart.org/essays>
- PANOFSKY, ERWIN: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 2000.
- *Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, México, 1995.
- PAWLIK, JOHANNES: *Teoría del color*, Paidós, Barcelona, 1999.
- RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano*, Del Serbal, Barcelona, 2006

- RODRÍGUEZ MIAJA, FERNANDO: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001.
- RUIZ GOMAR, ROGELIO: «La penitencia», en *Arte y mística del barroco*, UNAM-Conaculta-DDF, México, 1994, pp. 183-207.
- RUBIAL, ANTONIO: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana*, 3, 1995, pp. 335-383
- SIGAUT, NELLY: «El oficio de pintar». En *Recursos y discursos del arte de pintar*, Banamex-Patronato del Museo Nacional de Arte-UNAM-IIE-Conaculta-INBA, México, 2002, pp. 43-66.
- TOSTO, PABLO: *Composición áurea en las artes plásticas*, Hachette, México, 1998.
- TOVAR Y DE TERSA, GUILLERMO: *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, Tomo I, Fundación Cultural Bancomer, México, 1995.
- SCHAUBER, VERA: *Diccionario ilustrado de los santos*, Barcelona, 2001.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994.
- ZEVALLOS, NOÉ: *Espiritualidad del desierto. Espiritualidad de la inserción*, Bogotá, 1981.