

Un apostolado grabado en Augsburgo por los hermanos Klauber y otro pintado en Quito por Bernardo Rodríguez: diferencias entre la serie Americana y su modelo Europeo¹

Dra. Marcela Corvera Poiré
marcela.corverapoire@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4895-2153

Colegio de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Resumen

El artículo permite entender tanto el significado de once lienzos que fueron elaborados en Quito, Ecuador, en el siglo XVIII, como de las estampas grabadas en Alemania en la misma centuria que le sirvieron como modelo; permite asimismo imaginar, a partir del conocimiento de tres estampas más de la serie, cómo fueron tres lienzos quiteños que ya no se conservan, y demuestra, tras la revisión de cada elemento iconográfico, que si bien el arte virreinal siguió de cerca el arte europeo, en América se hicieron relecturas, adecuaciones e incluso correcciones al mismo.

Palabras claves: Iconografía, Arte Virreinal Quiteño, Apóstoles, grabados alemanes, hermanos Klauber.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto titulado *El amplio mundo de personajes, textos e ideas que grabaron los Klauber en la Alemania del siglo XVIII y su recepción en otras latitudes*. Clave PROINV_21_12, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fecha de recepción: Julio 11/2021
Fecha de aceptación: Agosto 22/2021

Montalbán N.º 58

The engravings of the apostles made in Augsburg by Klauber brothers and the corresponding paintings made in Quito by Bernardo Rodríguez: differences between the American series and its European model

Abstract

The article allows us to understand both the meaning of eleven canvases made in Quito, Ecuador, in the 18th century, and of the prints engraved in Germany, in the same century, that served as a model of those made in the Americas; it also allows us to imagine, from the study of three more prints of the former series, how were the three Quito canvases that are no longer preserved, and shows, after an extensive review of each iconographic element, that although viceregal art closely followed European art, re-readings, adjustments and even corrections were made to it in the Americas.

Keywords: Iconography, Viceregal Art of Quito, Apostles, German engravings, Klauber brothers.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	132
2. MARÍA COMO REINA DE LOS APÓSTOLES.....	135
3. SAN PEDRO.....	137
4. SAN PABLO.....	140
5. SAN ANDRÉS.....	143
6. SAN JUAN.....	145
7. SANTIAGO EL MAYOR.....	147
8. SAN FELIPE.....	149
9. SANTO TOMÁS.....	152
10. SAN BARTOLOMÉ.....	155
11. SAN MATEO.....	157
12. SANTIAGO EL MENOR.....	159
13. SAN JUDAS TADEO.....	161
14. SAN SIMÓN ZELOTES.....	164
15. SAN MATÍAS.....	166
16. CONCLUSIONES.....	168
17. REFERENCIAS.....	169
18. FUENTES EN LÍNEA.....	171

1. INTRODUCCIÓN

Si bien desde mediados del siglo XX, numerosos estudiosos han hecho notar la gran deuda del arte de los virreinos iberoamericanos con estampas llegadas de Europa, muy particularmente a lo largo de los últimos quince años hemos podido constatar, casi día a día, las dimensiones de la estrecha relación existente entre grabados europeos y obras americanas². Y, aunque sea evidente, no podemos dejar de mencionar que conocer aquellos ayuda a entender éstas: piénsese por ejemplo en la opción de “reconstrucción”, aunque sea mental, que nos da el conocer las fuentes, dado que nos permiten “completar” e imaginar cómo fueron series pictóricas o escultóricas sólo parcialmente conservadas; o en cómo comparar estampas europeas con las obras americanas que las siguen permite ver las particularidades del arte virreinal. “Completar” y “comparar” fueron, como veremos, dos de nuestros objetivos al escribir el presente artículo.

En el monasterio del Carmen de San José, de Quito, Ecuador, se conserva buena parte de un apostolado que pintó Bernardo Rodríguez en el siglo XVIII³, a partir de grabados de los hermanos

² Ello se debe, en buena medida, a la página <https://colonialart.org/> conocida también como PESSCA, fundada en el 2005 por Almerindo Ojeda di Ninno, en la que hasta el momento hay más de 5500 correspondencias entre grabados europeos y obras americanas. En la misma, bajo el apartado “Printed Resources”, figuran numerosas referencias bibliográficas de trabajos que han abordado, junto a sus fuentes grabadas, obras elaboradas en distintos rincones del imperio español y, en menor medida, del portugués (mexicanas, peruanas, colombianas, ecuatorianas, brasileñas, etc. etc., como producto de la evangelización de dichas tierras).

³ Bernardo Rodríguez, quien tuvo un taller en Quito donde formó numerosos discípulos, trabajó para diversas corporaciones eclesiásticas a partir del último cuarto del siglo XVIII. Entre sus obras se cuentan un lienzo que representa a *San Eloy*, fechado en 1775 que hoy en día se encuentra en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador; a partir de 1780 pintó varios cuadros de gran formato para el claustro de los Mercedarios; para los hermanos menores pintó algunos milagros de *San Antonio de Padua*, lo mismo que una *Inmaculada coronada por la Trinidad*, que se conservan en el Museo Franciscano; un *Descendimiento* fechado en 1783 y un lienzo de *San Camilo de Lelis* fechado en 1797, pertenecen al Museo Jijón y Caamaño; un *Cuadro de ánimas*, que se conserva en la sacristía de Santo Domingo, fue fechado en 1793; mientras los lienzos de los *Doctores de la Iglesia*, que se conservan en la sala superior del Convento de San Agustín fueron realizados en 1797. Un dato particularmente interesante para nosotros, es aquel que señala que tuvo en su taller estampas grabadas que le sirvieron como modelo para elaborar algunas de sus obras. Hace ya casi seis décadas el Padre José María Vargas escribió: “J. Roberto Páez posee un libro de Cuadros del antiguo y del nuevo Testamento que en ciento cincuenta figuras representan las más notables historias del antiguo y nuevo Testamento, según los grabados de los maestros más hábiles. No lleva fecha ni pie de imprenta... El valor del libro para el caso es que, en la primera página, consta la inscripción de: «Soy de Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo: costó 58 pesos». Y en la última página se consigna el siguiente detalle: «Lo compré [...] en 22 de febrero de 1795 [...]». De este libro reprodujo el pintor los grabados n.º 149 y 160, que representan a San Pedro y San Juan en la actitud de curar a un cojo en la puerta del templo y a San Pablo en además de arrojar la víbora al fuego. Estos dos lienzos [...] de gran tamaño se encuentran en la nave derecha de la Catedral de Quito”. José María Vargas, O.P., “Pintura. Bernardo Rodríguez”, cap. XVIII, en *Historia de la cultura ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965), acceso el 6 de agosto del 2020, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-cultura-ecuatoriana--0/html/0027fcd4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html. Varias de las obras del pintor Bernardo Rodríguez

Marcela Corvera Poiré

Klauber⁴, probablemente la serie más rica sobre los apóstoles, iconográficamente hablando, que se haya compuesto jamás, lo cual no sorprende pues –si bien fue dedicada a santos que nacieron con el cristianismo mismo y que llevaban siglos de representarse plásticamente– fue elaborada en época barroca, particularmente durante su fase rococó que, como es sabido, se caracteriza por su complejidad. En ambas, puesto que la de Quito sigue la serie alemana, los personajes aparecen rodeados de numerosos elementos que hacen referencia a las tierras que evangelizaron, lo mismo que a pasajes de su vida, su martirio y su muerte, elementos que nunca se habían estudiado con todo detalle, lo que se convirtió en otro de nuestros objetivos, de manera que nos detendremos en cada uno de los elementos iconográficos de las series por minúsculos que estos parezcan.

Los personajes que abordaremos son catorce en total. De los doce primeros discípulos todos menos Judas, es decir: Pedro, Andrés, Juan, Santiago el Mayor, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Santiago el Menor, Judas Tadeo y Simón Zelotes; a más de los once ya mencionados abordaremos a Matías quien sustituyó a Judas, a Pablo quien fue incluido en la serie dada su importancia, pese a que se convirtió al cristianismo después de la muerte de Jesús, y finalmente, a María quien acompaña al grupo en calidad de Reina de los Apóstoles. De todos los lienzos sólo el de Santiago el Mayor se encuentra en el Convento de San Francisco en la misma ciudad de Quito, e importa decir que no se conservan ni el de María, ni el de Pedro, ni el de Mateo⁵.

A más de las pinturas quiteñas que compararemos, según quedó dicho, con sus fuentes grabadas para hacer notar sus diferencias, por las razones ya expuestas estudiaremos también los grabados de

se encuentran disponibles en la página de Arte Colonial ARCA creada por el Dr. Jaime Humberto Borja Gómez, profesor de la Universidad de los Andes, Colombia.

http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?action=index&author_show=132&authors_filter=T&controller=artworks&country=15&page=1

http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?author_show=1009

⁴ Se trata de Joseph Sebastian (1710-1768) y de Johann Baptist (1712-ca. 1787) Klauber, grabadores por los que sentimos particular interés, que tuvieron un taller en Augsburgo del que poco se sabe pese a la gran cantidad de obras que produjeron, mismas que seguiremos estudiando como parte del proyecto ya mencionado.

⁵ Tanto la serie grabada como la quiteña incluyen también a Lucas y Marcos, es decir, a los dos evangelistas que no fueron apóstoles, lo mismo que a Jesús como fundamento de los apóstoles, pero aquí no haremos mención de ellos pues ya les dedicamos un breve ensayo que fue presentado y publicado en el V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano que se celebró en mayo-junio del 2021. Marcela Corvera Poiré, “Los lienzos de Jesús y de los cuatro evangelistas del Carmen de San José de Quito y las estampas de los Klauber que les dieron origen”, en *Identidades y redes culturales: Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, ed. de Yolanda Guash Marí, Rafael López Guzmán e Iván Panduro Sáez (Granada: Universidad de Granada. Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, 2021), 471-479. Sí incluimos en cambio información referente a Juan y Mateo pues a más de evangelistas fueron apóstoles.

Marcela Corvera Poiré

María, de Pedro y de Mateo que no cuentan con sus correspondientes obras americanas⁶; finalmente conviene aclarar que nos referiremos a los personajes según el orden que presentan las estampas y que, la que corresponde a María, sintetiza de alguna forma el contenido de las demás.

Las imágenes que aquí estudiaremos fueron tomadas de PESSCA o nos fueron facilitadas directamente por su fundador, quien en la misma página ha hecho notar que los Klauber realizaron los grabados del apostolado a partir de dibujos de Gottfried Bernhard Göz, y ha puesto como ejemplo de ello el dibujo del apóstol Mateo. Almerindo Ojeda, “Gallery 11: The Remarkable Apostles of Göz-Klauber-Rodríguez”, PESSCA, acceso el 5 de agosto del 2020, <https://colonialart.org/galleries/gallery-11-the-remarkable-apostles-of-goz-klauber-rodriguez#c1975a-1975b>

2. MARÍA COMO REINA DE LOS APÓSTOLES

María aparece con una espada a la altura del corazón que habla del dolor que sintió ante el sufrimiento de su hijo, tal como lo predijera un hombre llamado Simeón muchos años antes: Cuando a los cuarenta días de nacido Jesús fue presentado en el templo, Simeón lo tomó en sus brazos y le dio gracias a Dios “Ahora Señor puedes ya dejar ir a tu siervo [...] porque han visto mis ojos tu salud, la que has preparado ante la faz de todos los pueblos”, tras lo cual, a sabiendas de lo mucho que con el tiempo padecería aquel niño, se dirigió a María para decirle que una espada atravesaría su alma⁷.

Sobre la Virgen aparece el Espíritu Santo que la hizo concebir al Salvador, mientras debajo, en el medallón, vemos la escena de Pentecostés en la que el mismo Espíritu Santo descendió, en forma de lenguas de fuego, sobre el Colegio apostólico que estaba orando junto con María⁸.

Dado que es considerada Reina de los Apóstoles o *Regina Apostolorum*, tal como se lee al pie del grabado, la vemos entre doce medallones repartidos a izquierda y derecha de la composición que recuerdan la forma en que fueron martirizados y/o muertos igual número de apóstoles, asunto que más adelante veremos con mayor detenimiento. Leyendo de izquierda a derecha figuran: Pedro crucificado de cabeza, Pablo a punto de ser decapitado, Santiago el Mayor también a punto de perder la cabeza, Andrés crucificado en una cruz con forma de X, Juan en el caldero, Felipe también crucificado, Tomás siendo atravesado por una lanza, Bartolomé siendo desollado, Mateo sacrificado al pie del altar, Santiago el Menor y Judas Tadeo apaleados y Simón aserrado. Aquí no aparecen los atributos de Matías que fue elegido después de Pentecostés y si figuran doce personajes es porque entre ellos se encuentra Pablo.

⁷ Lucas 2:35.

⁸ Hechos de los Apóstoles 2:3.



Fig. 1. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, María como Reina de los Apóstoles, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania.

3. SAN PEDRO

El busto de Pedro, la piedra sobre la que Cristo construyó su Iglesia, aparece entre dos obeliscos repletos de símbolos. Los de la derecha recuerdan su vida de pescador: anzuelos, remos, redes, peces, canastas, plantas acuáticas, una concha, caracoles marinos e incluso, cerca de la base, una rana y una fuente que permiten que haya cierta simetría con el obelisco de la izquierda en el que vemos elementos que hacen referencia a la vida de Pedro como sacerdote, dado que resultan necesarios para officiar misa, administrar los sacramentos, e incluso, participar en procesiones: velas, un incensario, un hisopo y un recipiente para agua bendita, una campana, cruces de uno y dos travesaños, un crucifijo, cáliz, patena y palia, un par de sacras, estola y manípulo, las Escrituras sobre un atril que sostiene un querubín, y dos vinajeras que se encuentran sobre una repisa con forma de concha.

Al igual que sus arranques, los remates de los obeliscos también presentan cierta simetría, con la custodia y la paloma que representa al Espíritu Santo a la izquierda, y con el tridente sobre el que vemos al gallo que cantó justo después de que Pedro negó conocer a Jesús por tercera vez consecutiva, a la derecha.

La dignidad de Pedro como Papa y obispo de Roma aparece representada al centro con la tiara, la capa pluvial, la cruz de tres travesaños, el báculo y las llaves que le entregara Jesús, cuando lo nombró cabeza de su Iglesia, llaves que figuran sobre representaciones de la tierra y el cielo, acompañadas justamente por parte de la frase que Jesús pronunciara entonces y que inicia con el *Tu est Petrus*:

Tú eres Pedro [...] Y a ti te daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que atares en la tierra será atado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos⁹.

Finalmente vemos al apóstol crucificado de cabeza en una especie de medallón que forma una palma curveada que señala su condición de mártir. De la Vorágine asegura, siguiendo a numerosos autores, que el propio Pedro pidió que lo crucificaran de esa forma, con la cabeza hacia abajo y los pies hacia arriba,

⁹ La cita completa en latín reza así: *Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum. Et quodcumque ligaveris super terram, erit solutum et in caelis. Mattheus 16:18-19.* Con negritas resaltamos las palabras que figuran en el grabado, lo cual haremos de aquí en adelante. Por otra parte, importa anotar que la versión de la Biblia en castellano que utilizamos por definición fue la Nácar-Colunga, aunque como excepción, más adelante, hicimos referencia a alguna otra traducción de las Escrituras. *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga O.P. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXXV).

Marcela Corvera Poiré

argumentando que no era digno de morir de la misma manera en que había muerto Jesús¹⁰. Según la tradición Pedro fue crucificado en tiempos de Nerón entre los años 64 y 67 y sepultado en la Colina del Vaticano¹¹.

¹⁰ Santiago de la Vorágine, “San Pedro Apóstol”, cap. LXXXIX en *La leyenda dorada*, trad. del latín de José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 1987), vol. 1, 352.

¹¹ *Diccionario de la Biblia*, ed. castellana preparada por el R.P. Serafín de Ausejo, O.F.M. (Barcelona: Editorial Herder, 2000), entrada “Pedro”.



Fig. 2. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, San Pedro, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania.

4. SAN PABLO

Pese a que el busto de Pablo –que aparece sostenido por un soldado y por un querubín– está rodeado de elementos que hacen referencia a la vida que llevó una vez que abrazó el cristianismo, es necesario recordar que antes de que ello ocurriera fue un incansable perseguidor de los cristianos y que su conversión tuvo lugar, inesperadamente, en las afueras de Damasco: primero una intensa luz celestial lo encegueció y lo hizo caer, y a renglón seguido oyó la voz de Jesucristo que le dijo “Saulo, Saulo ¿por qué me persigues?”. Las Escrituras afirman que Pablo entró con ayuda a la ciudad, que se hospedó en casa de un hombre llamado Judas y que después de tres días llegó a ésta un cristiano llamado Ananías para imponerle las manos, con lo que Pablo recobró la vista y recibió al Espíritu Santo.¹² De hecho, las palabras *vas electionis* que dan la impresión de estar grabadas en el gran “vaso” o recipiente metálico que aparece debajo del busto de Pablo, hacen referencia a la visión que previamente había tenido Ananías, en la que Jesús le ordenó que fuera a ver a Pablo: “Ve allá”, le dijo, “porque es éste para mí vaso de elección, para que lleve mi nombre ante las naciones, y los reyes y los hijos de Israel”¹³.

Importa decir que, a raíz de su conversión, Pablo empezó a predicar en Damasco de donde tuvo que salir a los pocos días, de noche, con ayuda de otros discípulos que lo descolgaron por la muralla en una canasta, pues tuvieron noticia de que querían matarlo¹⁴. Este episodio, que sólo figura en el grabado, se encuentra, como si de un bordado se tratara, en la hoja derecha de la carpa que está detrás del apóstol. Viéndola con detenimiento pueden distinguirse en ella una torre con tres vanos o troneras, arriba de ésta un hombre agachado que sostiene una cuerda que va soltando lentamente y más abajo a Pablo dentro de la cesta.

Según aseguran los Hechos de los Apóstoles, una vez que Pablo abandonó Damasco, fue sólo unos días a Jerusalén después de lo cual se dedicó a enseñar el Evangelio en diversas ciudades de Asia Menor¹⁵ y de Grecia, antes de pasar a Roma donde siguió predicando hasta el final de sus días.

Como es sabido, a más de las enseñanzas que transmitió de viva voz, escribió numerosas cartas que forman parte del canon bíblico, de allí que aparezcan pequeñas cartitas junto a un tintero con los nombres de algunos de los pueblos a los que las dirigió: a los Colosenses, habitantes de Colosas; a los Gálatas

¹² Hechos de los Apóstoles 9:1-19.

¹³ La cita completa en latín reza así: *Dixit autem ad eum Dominus: Vade, quoniam vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus, et regibus, et filiis Israel. Actus Apostolorum 9:15.*

¹⁴ Hechos de los Apóstoles 9:23-25.

¹⁵ La actual Turquía.

Marcela Corvera Poiré

habitantes de Galatia y a los Efesios habitantes de Éfeso, ciudades situadas en Asia Menor; a los Corintios o habitantes de Corinto, ciudad griega, y a los Romanos.

Él se llama a sí mismo “Siervo de Jesucristo” en su Epístola a los Romanos, de allí las palabras que aparecen al pie de la composición *Paulus Servus Iesu Christi*¹⁶. Por otra parte san Juan Crisóstomo se refiere a él como el “Maestro del mundo”, *Magister orbis*, mientras en su Epístola a los Romanos Pablo se presenta también como *Apostolum gentium* “el Apóstol de los gentiles”¹⁷, es decir de los no judíos, por ello vemos en la parte superior de la composición a dos angelillos tocando trompetas, como anunciando al mundo, que vemos coronado por una cruz, el papel que jugó en la difusión del cristianismo.

Resta mencionar otros tres elementos que figuran en la composición: la pintura de una embarcación en medio de un mar tempestuoso que aparece atada con cuerdas a un marco de grandes proporciones sobre una mesa, seguramente hace referencia al naufragio que sufrió Pablo, a la altura de Malta, cuando se dirigía a Roma. Al centro de la tienda figura una extraña representación de la muerte de Pablo, pues vemos su cuerpo decapitado recargado hacia abajo sobre una roca y su cabeza recién cercenada, de proporciones mucho más grandes que el cuerpo, volando por los aires con los ojos vendados, detalle este último que está documentado, pues se asegura que cuando era conducido a la muerte, a la altura de la puerta de Ostia, Plantila, una de sus discípulas, salió a su encuentro llorosa, Pablo la tranquilizó y le pidió el velo con que cubría su cabeza diciéndole que le gustaría vendarse los ojos con él¹⁸. Finalmente, la espada que indica que murió decapitado aparece bajo el busto del apóstol, del lado derecho de la composición¹⁹.

¹⁶ Romanos 1:1.

¹⁷ En Romanos 11:13 podemos leer: [...] *ego sum gentium Apostolus, ministerium meum honorificabo*. En el lienzo de Quito dice en cambio *Apostolus gentem*.

¹⁸ Vorágine, “San Pablo Apóstol”, cap. XC en *La leyenda...*, 1:361.

¹⁹ Aunque según la tradición murió en Roma el mismo día que san Pedro, por ser ciudadano romano Pablo no fue crucificado, sino decapitado, forma de morir que se consideraba más honrosa. Vorágine, “San Pedro Apóstol”, cap. LXXXIX y “San Pablo Apóstol”, cap. XC en *La leyenda...*, 1:356, 359, 361. Importa agregar que detrás del soldado, en la hoja izquierda de la carpa logra verse una cabecita que sólo en el grabado lleva nimbo, y que carecemos de más elementos para saber de qué se trata.



Fig. 3. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *San Pablo*, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, *San Pablo*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

5. SAN ANDRÉS

En el Evangelio según san Mateo leemos que mientras Jesús caminaba junto al lago de Galilea, vio a dos hermanos, Simón Pedro y Andrés, que estaban echando una red al agua, pues eran pescadores, que les dijo: “Síguenme, y yo haré de ustedes pescadores de hombres” y que ellos, dejando al instante las redes, lo siguieron. De allí la frase que figura al pie de la composición *Faciam vos fieri piscatores hominum*²⁰, lo mismo que todos los elementos relacionados con la pesca o con el agua que aparecen en las imágenes: una barca, redes, un anzuelo, peces, cestas, caracoles, una concha y una rana e incluso elementos acuáticos más propios del mundo pagano como el tridente, atributo de Posidón o el rostro de una náyade con algas a manera de cabello.

Al fondo vemos un par de escenas con ligeras variantes: en el grabado, a la izquierda, se encuentran dos hombres hablando bajo la sombra de un árbol, que suponemos que representan a Pedro y Andrés, mientras en la pintura no hay árbol y son claramente Jesús y Andrés quienes dialogan; en el grabado, a la derecha, los hermanos están en una barca dentro de las aguas, uno de ellos con los brazos muy abiertos pues está a punto de recoger una red llena de peces, mientras en la pintura sólo vemos la embarcación con los futuros apóstoles junto a una gran red en actitud pasiva, de espera.

En el medallón que se encuentra debajo de la rana, enmarcado por dos pescados, vemos a Jesús hablando con Andrés en el momento que éste estaba arrojando una red al mar.

La composición resulta realmente sencilla y sólo resta recordar que la enorme cruz en X que sostiene el busto del apóstol, hace referencia a la forma de la cruz en que murió. Hay que aclarar sin embargo que esta tradición es tardía, pues por ejemplo hacia 1264 en que de la Vorágine escribió *La leyenda dorada*, sólo consignó que “lo ataron por los pies y por las manos a una cruz” y que “no lo clavaron a ella para que tardara más en morir”²¹.

²⁰ Efectivamente la referencia figura en *Matthaeus* 4:19.

²¹ Vorágine, “Capítulo II, San Andrés Apóstol”, en *La leyenda...*, 1:34.



Fig. 4. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *San Andrés*, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburg, Alemania. Bernardo Rodríguez, *San Andrés*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

6. SAN JUAN

El busto del discípulo más amado de Jesús²² aparece sostenido por un águila, uno de los “cuatro vivientes” de los que habla el Apocalipsis²³, que con el tiempo fueron asociados con los cuatro evangelistas, de manera que la misma figura como atributo de Juan en su carácter de evangelista, no de apóstol. Otras dos águilas aparecen un poco más arriba sosteniendo un letrerito que hace referencia a las Epístolas que escribió, *Epist. B. Ioanis*, un libro abierto del que cuelgan siete sellos que hace referencia al Apocalipsis²⁴, su obra más compleja, otro libro abierto en el que figuran las palabras con las que inicia su Evangelio: *In principio erat verbum*²⁵, es decir, “En el principio ya existía la Palabra” y un tintero y una pluma que refuerzan la idea de la importancia que tuvo como escritor.

El resto de la composición hace referencia ya no a los escritos de Juan, sino a su vida junto a Jesús: a la izquierda lo vemos como testigo de la Transfiguración y recargado en el hombro de su maestro durante la Última cena; a la derecha en el Huerto de los Olivos a donde acompañó a Jesús poco antes de su aprehensión, y, al pie de la Cruz, como testigo de la Crucifixión.

Y aun cuando Juan murió siendo viejo, en su juventud, como el resto de los apóstoles, fue perseguido y martirizado por difundir el Evangelio, por ello lo vemos casi al pie del grabado y del lienzo, en el caldero de aceite hirviendo al que lo arrojaron por órdenes del emperador Domiciano, frente a la Puerta Latina, en Roma, del que milagrosamente salió ileso²⁶.

Algo similar ocurrió en Éfeso donde un tal Aristodemo, “pontífice de los ídolos”, le dio a beber veneno diciéndole que, si no le hacía daño, creería en su Dios, tal como ocurrió, veneno al que hace referencia la copa con una serpiente que aparece en lo alto de la composición²⁷. La leyenda que figura al pie de la misma, *Fundamenta ejus in montibus sanctis*, tomada de uno de los Salmos²⁸ significa “Fundación

²² Juan habla así, de sí mismo, en su Evangelio, por ejemplo, cuando asegura que, estando Cristo en la cruz, frente “al discípulo a quien él amaba”, dijo a su madre: «Mujer, he ahí tu hijo». Juan 19:26.

²³ El Apocalipsis retomó la idea de los vivientes de una visión del profeta Ezequiel, pero si en ésta los cuatro vivientes presentan al mismo tiempo rasgos de hombre, de toro, de león y cuentan con alas (Ezequiel 1:5-11), en el Apocalipsis uno es semejante a un toro, otro semejante a un león, uno más semejante a un hombre y el último semejante a un águila (Apocalipsis 4:6-7).

²⁴ La leyenda muestra una minúscula diferencia entre el grabado y el lienzo, en el primero la palabra *Apocalypsis* fue escrita con “y” e “i” latina y, en el segundo, con dos “i” latinas.

²⁵ *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*. En este caso preferimos consignar no la traducción de Nácar-Colunga sino la de la Reina-Valera Contemporánea.

²⁶ Vorágine, “Capítulo IX, San Juan Apóstol y Evangelista”, en *La leyenda...*, 1:65.

²⁷ *Ibid.*, 68.

²⁸ Se trata del Salmo 86 en la Vulgata, pero del 87 en las ediciones en castellano.

Marcela Corvera Poiré

suya sobre los santos montes”²⁹, y hace referencia, a decir de los exégetas, a Jerusalén, ciudad que vemos al centro de ambas obras, y que seguramente fue incluida, junto con la frase citada, porque Juan predicó un tiempo, al lado de Pedro, en dicha ciudad³⁰.



Fig. 5 Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *San Juan*, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, *San Juan*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Convento de San Francisco, Quito, Ecuador.

²⁹ Véase la nota al Salmo 87 en la edición ya citada de la Biblia Nácar-Colunga.

³⁰ Hechos de los Apóstoles capítulos 3 y 4.

7. SANTIAGO EL MAYOR

Él también fue pescador antes de seguir a Jesús³¹, y aunque ésta podría ser una de las causas por las que aparece rodeado de conchas, dado que las mismas aparecen junto a guajes, una esclavina y un par de bordones cruzados, elementos propios de cualquier peregrino, queda claro que es éste el papel del apóstol que se quiso resaltar; no está de más recordar que según su leyenda predicó en tierras tan lejanas como España. Además, se asegura que, aunque volvió a Judea, una vez que fue decapitado³² sus discípulos tomaron su cuerpo a hurtadillas y se embarcaron en una nave que un ángel guio hasta Galicia, donde fue enterrado, primero en Ira Flavia y luego en Compostela, que se volvió un importante centro de peregrinación durante la Edad Media³³.

Por debajo del busto del apóstol hay dos imágenes que con enorme frecuencia se han llevado a la plástica. La primera hace referencia a aquella tradición que asegura que el 2 de enero del año 40, la Virgen se le apareció a Santiago, sobre un “pilar”, cuando éste estaba a orillas del río Ebro, en la ciudad llamada entonces Cesar Augusta y que hoy es conocida como Zaragoza³⁴, para pedirle que en ese sitio le erigiera una capilla; mientras la segunda hace referencia a la famosa batalla de Clavijo, que en teoría ganaron los cristianos contra los moros, gracias a la aparición y milagrosa intervención de Santiago, a quien vemos a caballo, sosteniendo un estandarte con una cruz, con atuendo de peregrino y sólo en el grabado con aureola³⁵.

La frase tomada de la Segunda Carta del apóstol San Pablo a los Corintios que incluye las palabras *Peregrinamur a Domino*³⁶, significa “mientras moramos en este cuerpo, estamos ausentes del Señor [por ello] quisiéramos [...] partir del cuerpo y presentarnos ante el Señor”; y si la frase fue colocada junto a la escena que muestra al santo a punto de morir decapitado, fue para enfatizar que deseaba llegar junto a Él.

³¹ Marcos 1:19.

³² Su muerte se menciona brevísimamente en Hechos de los Apóstoles 12:2.

³³ Vorágine, “Capítulo XCIX, Santiago el Mayor”, en *La leyenda...*, 1:396 y Héctor Schenone, *Iconografía del Arte colonial. Los santos* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), vol. 2, 708.

³⁴ Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Santa María* (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008), 471. Nótese que el santo, al que vemos arrodillado, fue representado también aquí como peregrino, con esclavina y bordón.

³⁵ Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*, 2:711. No hay consenso sobre las fechas en que en principio tuvo lugar la batalla, las fuentes hablan del siglo IX o del siglo X.

³⁶ La frase completa reza: *Audentes igitur semper, scientes quoniam dum sumus in corpore, peregrinamur a Domino [... et bonam voluntatem habemus magis peregrinari a corpore, et praesentes esse ad Dominum]*, y efectivamente corresponde a *2 Corinthios* 5:6 y ss.

Marcela Corvera Poiré

Finalmente, el escudo de Castilla León aparece frente a la escena anterior por la sencilla razón de que Santiago es santo patrono de España³⁷.



Fig. 6. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *Santiago el Mayor*, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, *Santiago el Mayor*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Convento de San Francisco, Quito, Ecuador.

³⁷ Fue en el año 1630, bajo el reinado de Felipe IV que Urbano VIII nombró a Santiago el Mayor “solo y único Patrón de la Nación Española”, si bien desde tiempos de la reconquista se le había considerado como tal. “Xacopedia. Enciclopedia Xacobeá”, patrocinada por la Junta de Galicia, acceso el 10 de agosto del 2020, https://xacopedia.com/Patron_de_Espa%C3%B1a

8. SAN FELIPE

Entre una cruz y un montón de piedras que hacen referencia a las formas en que murió, aparece el busto del apóstol. Pedro de Rivadeneira, retomando a Simeón Metafrastes asegura que, tras veinte años de predicar en otros sitios, el apóstol fue a Hierápolis, ciudad de Asia Menor³⁸, en uno de cuyos templos “residía una vívora estraña, a la qual adorava el pueblo y [le] ofrecía sacrificios como si fuera Dios”. Agrega que acongojado Felipe por la “ceguedad de aquel pueblo”, le suplicó a Dios “que abriese los ojos de aquella pobre gente” y, a renglón seguido, que “oyó el Señor las oraciones de su siervo, [de manera que] la serpiente quedó allí muerta y el pueblo [...] dispuesto para recibir la luz del Evangelio”, lo cual tomaron a mal los sacerdotes y magistrados, por lo que encarcelaron a Felipe “y después de averle azotado ásperamente, le crucificaron y mataron a pedradas” en el año 54³⁹. Lo anterior explica, desde luego, la presencia en la composición no sólo de la cruz y las piedras, sino de un ofidio ya sin vida.

Felipe aparece mirando hacia los cielos, mirada que se relaciona tanto con la leyenda que aparece al pie de la composición, como con la escena que figura al fondo y a la izquierda de la misma. Hay que recordar que poco antes de morir, Jesús les dijo a sus discípulos que iría con su Padre, que Felipe le pidió entonces “Señor, muéstranos el Padre, con eso nos basta”, esto es *Ostende nobis Patrem, et sufficit nobis* y que Jesús le respondió que no era necesario, asegurándole “Felipe, el que me ha visto a mí, ha visto al Padre”, *Philipe qui videt me, videt et Patrem*⁴⁰. En la escena podemos reconocer a Jesús tanto por su fisonomía como por los rayos que vemos alrededor de su cabeza y, a Felipe, por la aureola y porque está de pie, lo que lo distingue de los demás oyentes.

En cuanto a las escenas que figuran a la derecha en el grabado y en el lienzo, su contenido es diverso, pese a que resultan visualmente muy similares.

³⁸ Se trata de la actual Pamukkale, Turquía.

³⁹ Pedro de Ribadeneira, “1º de Mayo. Vida de San Felipe Apóstol”, en *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos, escrita por el Padre [...] de la Compañía de Jesús [...], con una adición de santos que hizo el P. Iuan Eusebio Nieremberg [...] y [un] añadido de santos aora nuevamente canonizados, por el Padre Francisco Garcia [...]* (Madrid: Imprenta Real, 1675), 253-254, acceso el 22 de agosto del 2020, https://books.google.com.mx/books?id=zjCvBh2JpTMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Hay que recordar que al *Flos sanctorum* que escribió Rivadeneira a finales del siglo XVI, se fue añadiendo información prácticamente en cada una de las ediciones que de su obra se hicieron hasta mediados del siglo XIX. Si hacemos énfasis en la existencia de numerosas ediciones, es porque aquí empleamos dos de ellas.

⁴⁰ Se trata de *Ioannes* 14:8-9.

Marcela Corvera Poiré

Por extraño que parezca, con frecuencia fue confundido Felipe apóstol con otro Felipe, uno de los diáconos de la comunidad de Jerusalén⁴¹. En el grabado vemos a este otro Felipe en su papel de difusor del cristianismo, bautizando a un etíope, tras haberle explicado un pasaje de las Escrituras en el camino entre Jerusalén y Gaza y logrado su conversión. La historia, que figura en los Hechos de los Apóstoles, asegura que “Cuando salieron del agua, el Espíritu del Señor se llevó a Felipe”, de allí la leyenda *Spiritus Domini rapuit Philippum*, y que, aunque el etíope no volvió a verlo, “siguió su camino lleno de gozo”⁴², camino que seguiría en su carruaje acompañado por el conductor que vemos detrás. En la pintura quiteña en cambio no aparecen ni el carruaje ni el conductor, el apóstol está bautizando a un neófito cualquiera y las palabras que acompañan la escena son otras: *Spiritus Patris vestri*⁴³, mismas que forman parte de una de tantas frases que Jesús dirigió a sus apóstoles: “No serán ustedes quienes hablen, sino que el Espíritu de su Padre hablará por ustedes”. Resulta claro que quien supervisó la factura de las obras quiteñas optó por no reproducir la confusión de la que hemos hablado, e incluir en cambio una escena y una frase distintas de las que figuran en la fuente grabada, lo cual logró con gran acierto, sin alterar apenas su modelo.

⁴¹ A esta confusión hacen referencia: el *Flos sanctorum* en su edición de 1675; el *Diccionario de la Biblia* ya citado, entrada “Felipe”, y Schenone en *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*, 1:313.

⁴² Efectivamente se trata, como lo indica el grabado, de *Actus Apostolorum* 8:39. *Cum autem ascendissent de aqua, Spiritus Domini rapuit Philippum, et amplius non vidit eum eunuchus. Ibat autem per viam suam gaudens.*

⁴³ Tomadas de *Matthaeus* 10:20.



Fig. 7. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *San Felipe*, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, *San Felipe*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

9. SANTO TOMÁS

Si bien la tradición asegura que Tomás predicó el Evangelio en diferentes regiones, también enfatiza que donde más tiempo pasó fue en la India Oriental, por ello lo vemos rodeado de “indios”, que aparecen emplumados –según un estereotipo que en realidad corresponde a indios americanos, a los que probablemente también quiso hacerse referencia, indirectamente– y adornados con cuentas o cascabeles en la estampa, que en el lienzo se convirtieron en perlas, a más de que uno lleva arco y carcaj en la espalda. Resulta evidente que se trata de indios ya evangelizados pues de los dos que están de pie, uno cubre a Tomás con un parasol, mientras el otro señala un corazón llagado que representa la herida que Cristo recibió en el costado y en la que el propio Tomás metió la mano para cerciorarse de que Jesús había vencido a la muerte. Hay que recordar que una vez que Cristo resucitó se apareció a varios de los apóstoles y que cuando estos se lo contaron a Tomás éste respondió: “Si yo no veo en sus manos la señal de los clavos, ni meto [...] mi mano en su costado, no creeré”. Por lo que ocho días después, Jesús se apareció nuevamente a los suyos y le dijo a Tomás: “Mira mis manos; y acerca tu mano, y métela en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente”. Entonces Tomás respondió y le dijo: “¡Señor mío, y Dios mío!”, palabras que figuran al pie de la composición⁴⁴.

Por lo demás, el segundo indio sostiene una lanza que recuerda tanto aquella con la que fue traspasado el costado del Salvador, como aquella otra que dio muerte al apóstol. Según el *Flos sanctorum*:

[...] aviendose convertido el rey Sagamo, que a la sazón era señor de aquella tierra, y otros muchos con él, por la predicación del Santo Apostol, los Bragmanes y sacerdotes cobraron grande enojo y [...] determinaron matarle [...] Y assi un día estando el Santo Apostol [...] haciendo oración [...] uno de ellos lo atravesó con una lanza, de cuya herida cayó muerto [lo cual tuvo lugar en Calamina, el 21 de diciembre del año 75]⁴⁵.

⁴⁴ *Dominus meus et Deus meus. Ioannes 20:28.*

⁴⁵ Pedro de Ribadeneyra, “21 de diciembre. Vida de Santo Thomé Apostol”, en *Flos sanctorum de las Vidas de los Santos, escrito por el Padre [...], aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco Garcia, de la misma Compañía de Jesus, añadido nuevamente las correspondientes para todos los días del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo Padre Andrés Lopez Guerrero, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen [...]*, dividido en tres tomos y cada uno destes en quatro meses del año. Tomo tercero [...], meses de Septiembre, Octubre, Noviembre y Deziembre (Madrid: Joaquín Ibarra, 1761), 669, acceso el 22 de agosto del 2020, <https://books.google.com.mx/books?id=xhgdzHwMntoC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Flos+sanctorum+%2B+Tomo+Tercero%E2%80%A6+meses+de+Setiembre,+Octubre,+Noviembre+y+Deziembre&source=bl&ots=NCTzTr14tO&sig=ACfU3U3wafvSOh0pbF2vNrWvAeSnHeV9UA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiE6ZrF7bHrAhWwl60KHUrEDAEO6AEwEXoECAgQAQ#v=onepage&q=Flos%20sanctorum%20%2B%20Tomo%20Tercero%E2%80%A6%20meses%20de%20Setiembre%2C%20Octubre%2C%20Noviembre%20y%20Deziembre&f=false>

Marcela Corvera Poiré

Los dos indios que están hincados, niños, a diferencia de los adultos a los que ya hicimos referencia, parecen lamentarse de la muerte de Tomás que figura en la piedra de la derecha, en la que se le representó siendo atravesado mientras estaba en oración. Finalmente, la presencia de una cruz, de las columnas de Hércules con el emblema *plus ultra* y de una embarcación que vemos debajo del busto del apóstol, que hacen referencia a la futura evangelización de sitios lejanos, se entienden nuevamente gracias al *Flos sanctorum*, en el que quedó asentado:

Según lo escriben los Padres de la Compañía de Jesús, que oy día andan por aquellas mismas tierras, alumbrando a los Gentiles, y reformando a los Christianos, e haciendo oficio de Apostoles del Señor [...], el Apostol Santo Tomé [...] hizo su asiento en la Ciudad de [...] Calamina, que está junto al golfo de Vengala [...] y en ella] puso una cruz de piedra con una letra que dezia: “Quando llegare el mar a esta piedra por divina ordenación, vendrán hombres blancos de tierras muy remotas a predicar la doctrina que yo ahora enseño, y a renovar la memoria della”. Dizen mas que quando los Portugueses conquistaron aquella tierra, ya entonces llegaba el mar a aquella piedra: de lo qual tuvieron grande admiración y consuelo los Christianos⁴⁶, [que vieron cumplida la profecía del apóstol].

⁴⁶ *Ibid.*



Fig. 8. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, Santo Tomás, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, Santo Tomás, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

10. SAN BARTOLOMÉ

Las fuentes coinciden al señalar que Bartolomé fue desollado vivo, por ello el busto del santo aparece despellejado y su propia piel detrás de él. A decir de san Teodoro, esto ocurrió en Armenia⁴⁷, pero otras fuentes aseguran que fue en la India, donde tras convertir y bautizar tanto al rey Polimio como a su esposa, tal como lo vemos en el medallón que aparece debajo del apóstol, Astiages, hermano y sucesor de Polimio, furioso porque había provocado que su hermano renegara de sus dioses y destruyera sus estatuas, ordenó que lo desollaran “tras propinarle una enorme paliza”⁴⁸.

Los verdugos, naturales de “Armenia” e “India” según puede leerse en los pedestales sobre los que están parados, hombres de piel oscura que aparecen semidesnudos y adornados con plumas y perlas, cuentan con cuchillos que por razones obvias se convirtieron en atributo del apóstol⁴⁹, mientras la soga que aparece en la composición podría hacer referencia al pasaje que se menciona en *La leyenda dorada*, que asegura que Bartolomé le prometió a Polibio que si se bautizaba “le mostraría atado [...] al que hasta entonces había venido sirviendo y adorando como si fuese su dios”⁵⁰.

Finalmente, la leyenda que aparece al pie de la composición, *Rursum circumdabor pelle mea*, tomada del libro de Job, que significa “tengo la piel y la carne pegadas a los huesos”, se relacionó con Bartolomé debido a que ambos personajes sufrieron hasta lo indecible en carne viva⁵¹; mientras la palma que sobre la cabeza de este último sostiene una mano divina hace referencia, desde luego, al martirio que aceptó por defender su fe.

⁴⁷ Vorágine, “Capítulo CXXIII, San Bartolomé”, en *La leyenda...*, 2:529.

⁴⁸ *Ibid.*, 527.

⁴⁹ Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*, 1:174-175.

⁵⁰ Vorágine, “Capítulo CXXIII, San Bartolomé”, en *La leyenda...*, 2:526.

⁵¹ La frase figura en *Iob* 19:26. Como el lector recordará, tras perder a sus hijos, su casa y todos sus bienes materiales, Job se llenó de pústulas. En *Iob* 7:5 puede leerse: “Mi carne está cubierta de gusanos [...] mi piel se deshace supurando”.



Fig. 9. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, San Bartolomé, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, San Bartolomé, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

11. SAN MATEO

Sobre un altar vemos las Escrituras abiertas en la página que indica “Evangelio según san Mateo”, pues como es sabido, éste, además de apóstol, fue evangelista. Su atributo en su carácter de evangelista es un joven con alas –el único de los “cuatro vivientes” que no tiene cuerpo de animal⁵², mismo que aparece sosteniendo tanto el busto del santo, como un tintero que lo presenta como escritor. Por otra parte, el carácter de Mateo como apóstol, y por consiguiente como sacerdote, resulta evidente dados el altar mismo y los paramentos litúrgicos que hay sobre él, a saber, un par de candeleros y un cáliz cubierto con una palia, lo mismo que el cáliz con la forma consagrada que sostiene uno de los angelillos que vuelan sobre su cabeza.

Como es sabido, Mateo era cobrador de impuestos cuando Jesús lo vio sentado en el telonio y le dijo que lo siguiera, lo cual puede leerse al pie del grabado⁵³, y es esa la razón de que en la primera escena que decora el altar veamos a Mateo frente a una mesa en la que hay una bolsa llena de dinero.

Su papel como evangelizador junto con su capacidad para hacer milagros se destacan en la tercera de las escenas del altar, aquella que lo presenta frente a un sepulcro abierto devolviéndole la vida al hijo de Egesipo, rey de Etiopía, quien tras presenciar el portento se convirtió al cristianismo⁵⁴.

Finalmente, al centro, lo vemos tras haber celebrado una misa, todavía al pie del altar, en el momento en que fue asesinado por órdenes de un hombre muy poderoso llamado Hitarco, quien no toleró que lo reprendiera durante el sermón que entonces pronunció, debido a que pretendía desposar a una religiosa⁵⁵. De su muerte también nos hablan la lanza con la que fue traspasado que sostiene un segundo angelillo y las palmas de martirio que se encuentran sobre el altar.

⁵² Los otros son un águila, un león y un toro como quedó dicho en la nota 23.

⁵³ La frase reza: *Jesus, vidit hominem sedentem in telonio, Matthaem nomine. Matthaeus. 9:9.*

⁵⁴ Vorágine, “Capítulo CXL, San Mateo Apóstol”, en *La leyenda...*, 2:603.

⁵⁵ *Ibid.*, 603-604.



Fig. 10. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, San Mateo, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania.

12. SANTIAGO EL MENOR

Las fuentes aseguran que Santiago el Menor fue el primer Obispo de Jerusalén⁵⁶, de allí la inscripción que figura al pie de la composición, *S Iacobus primus [Hiero] Solymorum Episcopus*, lo mismo que la mitra que vemos sobre su busto.

Se dice que por su virtuosísima vida “gozó del privilegio de entrar en el *Sancta Sanctorum*”, es decir, la parte más sagrada del templo de Jerusalén, templo que aunque fue representado de una forma muy *sui generis* resulta reconocible por el velo frente al que se encuentra orando el apóstol, velo de lino que dividía el espacio Santo del Santísimo y que vemos bordado con querubines tal como se indica en el Éxodo⁵⁷.

Dado que dentro del canon bíblico figura la carta que Santiago dirigió a aquellos fieles que habían abrazado el cristianismo que vivían fuera de Jerusalén, vemos entre su busto y la representación del templo una cartelita con la leyenda *Epistola Catholica*.

Finalmente, *La leyenda dorada* asegura que unos cuantos judíos, escribas y fariseos, sabiendo que tenía fama de justo, le pidieron que le hablara al pueblo desde lo alto del templo y lo desengañara diciéndole “que se equivoca[ba] al creer que Jesús fue Cristo”, momento y lugar que Santiago aprovechó para hablar, por el contrario, de la resurrección de Jesús y de cómo volvería a juzgar a vivos y muertos, por lo que aquellos que lo habían invitado a hablar acabaron empujándolo al vacío, de allí que lo veamos cayendo del lado derecho, poco antes de que lo remataran dándole un golpe en el cráneo con una pértiga o vara de batanero⁵⁸.

A su calidad de mártir hace referencia la palma que aparece enmarcándolo junto a unos lirios que hablan de su pureza, pues autores como san Jerónimo aseguran que “Santiago permaneció siempre virgen”⁵⁹.

⁵⁶ Roberto Bellarmino, *De Verbo Dei. Libri quatuor. De Christo. Liber Primus. Controversiae generales adversus hujus temporis haereticos* (Moguntiae: Kirchemii, Schotti & Thielmanni, 1842), 394, acceso el 10 de agosto del 2020, https://books.google.com.mx/books?id=ocdpjln1snYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_su_mmary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁵⁷ Éxodo 26:31.

⁵⁸ Vorágine, “Capítulo LXVII, Santiago Apóstol”, en *La leyenda...*, 1:282.

⁵⁹ *Ibid.*, 281.

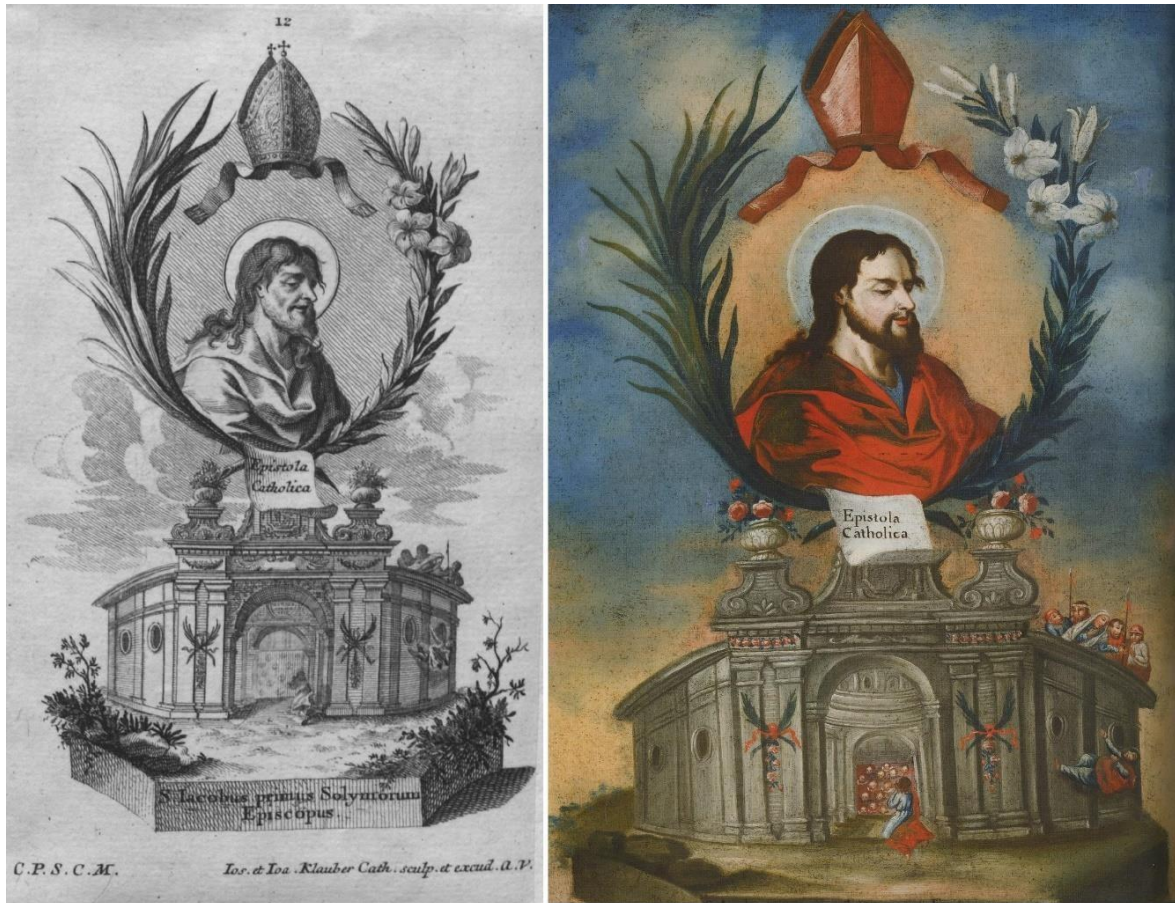


Fig. 11. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, Santiago el Menor, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, Santiago el Menor, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

13. SAN JUDAS TADEO

Al centro de la composición vemos el busto de Judas cargado por un ángel que a la vez sostiene una maza que recuerda que el apóstol fue apaleado antes de que le cortaran la cabeza, lo mismo que una palma que indica que murió como mártir. En cuanto a la escuadra, se trata de un error iconográfico muy antiguo que las fuentes no acaban de explicar de forma satisfactoria⁶⁰.

Al fondo lo vemos entre dos verdugos: el que lo martirizó a golpes y el que lo decapitó en la estampa de los Klauber y entre dos hombres que lo están golpeando en el cuadro de Quito, muy cerca de un libro que hace referencia a su prédica como causa de su persecución y su muerte, misma que ocurrió, según el *Flos sanctorum*, en la ciudad de Suamir, un veinte y ocho de octubre, si bien, “El año que murieron [Judas y Simón, su compañero de prédica] no se sabe”⁶¹.

En primer plano, a izquierda y derecha de la composición figuran un par de mesas: en una de ellas vemos un tintero, una pluma y un folio con la leyenda *Epistola Catholica* que hace referencia a la breve carta que escribió y que figura en el Nuevo Testamento bajo el título de Judas, y en la otra un globo terráqueo, un compás y dos mapas que hacen referencia a las tierras que evangelizó, incluida “Armenia”, como lo indica el mapa de la izquierda en la estampa alemana⁶².

Finalmente, el medallón que pende de un listón, entre un par de guirnaldas, muestra un retrato de Cristo que sólo en el grabado aparece acompañado por la leyenda ABAGARO REGI. En *La leyenda dorada* figuran dos historias relacionadas con este rey. La primera asegura que estando muy enfermo Abagaro, rey de Edesa⁶³, le escribió una carta a Jesús pidiéndole que fuera a verlo y a curarlo y que Cristo le respondió, también por carta, que aunque Él no iría, pues tenía otras tareas que cumplir, en cuanto estuviera nuevamente en los cielos uno de sus discípulos se encargaría de ir a sanarlo. Esta versión, que nada dice de un retrato, fue complementada por otra que recogió Juan Damasceno. Según esta, una vez

⁶⁰ Importa mencionar que la escuadra es atributo de Tomás apóstol, pues se dice que era arquitecto. Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*, 2:749. Por su parte Louis Goosen nos dice que “una tradición dudosa [...] intercambia o relaciona a Judas Tadeo con el apóstol Tomás” y que “la imagen histórica imprecisa y las identificaciones equívocas [...] del primero] tuvieron consecuencias en su iconografía”, de allí que junto a Judas Tadeo a veces aparezca una escuadra. Louis Goosen, *De Andrés a Zaqueo: temas del Nuevo Testamento y la literatura apócrifa en la religión y las artes* (Madrid: Akal, 2008), 173. Desafortunadamente no sabemos dónde y en qué momento surgió tal confusión.

⁶¹ Ribadeneira, “La vida de los santos Apóstoles San Simón y Judas”, en *Flos sanctorum*, ed. de 1675, 590. Véase enlace en nota 39.

⁶² Tanto *La leyenda dorada* como el *Flos sanctorum* aseguran que Judas Tadeo predicó en Mesopotamia y Persia. Si en uno de los mapas dice “Armenia”, es desde luego porque Armenia formó parte del enorme Imperio persa.

⁶³ Hoy Sanliurfa, Turquía.

Marcela Corvera Poiré

que el rey supo que no podría conocer a Jesús personalmente, decidió enviar a un pintor a Jerusalén para que hiciera un retrato del Salvador, cosa que resultó imposible pues el modelo despedía tanta luz que lo obligaba a cerrar los ojos, de manera que el mismo Jesús tomó un lienzo en el que imprimió su rostro y que entregó al pintor para que se lo llevara al monarca⁶⁴.

Finalmente, como desenlace de la primera versión, *La leyenda dorada* asegura que tras la Asunción del Señor, “Tadeo” fue a Edesa, con la carta que le escribiera Jesús al rey, quien al entrar en contacto con la misma quedó libre de su mal. Pero resulta que el Tadeo que fue a entregarle la carta que lo sanó, no fue Tadeo apóstol, sino un tal Addai o Tadeo, discípulo de Tomás apóstol⁶⁵.

Dado lo anterior resulta claro que quien se encargó, en el otrora virreinato peruano, de que las estampas alemanas se trasladaran a lienzos, puso enorme cuidado en que ningún error se introdujera en ellos y así determinó que aunque bien podría incluirse un retrato de Jesús en el lienzo de Judas Tadeo, pues fue su maestro, por ningún motivo debería figurar en él la referencia a Abagaro que haría pensar en el Tadeo equivocado.

⁶⁴ Vorágine, “San Simón y Judas, apóstoles”, cap. CLIX en *La leyenda...*, 2:682.

⁶⁵ Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*, 2:537.



Fig. 12. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, San Judas Tadeo, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, San Judas Tadeo, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

14. SAN SIMÓN ZELOTES

Puesto que se asegura que predicó en Egipto⁶⁶, no sorprende que el busto de Simón aparezca sostenido por la personificación del río Nilo, hombre al que vemos sentado sobre dos cántaros acompañados por la leyenda *Nilus* de los que sale agua, al lado del cual figuran un “cocodrilo” y plantas acuáticas. Dos naturales, uno de Persia, donde se dice que también predicó, y otro de Egipto –tal como lo indican las inscripciones que están a sus pies– vestidos en teoría a la usanza de sus tierras y cuyos atuendos incluyen un magnífico turbante y una banda con “jeroglíficos”, sostienen un corazón coronado con una llama bajo una filacteria en la que puede leerse: *Zelus domus tuae comedit me*⁶⁷, frase tomada de uno de los Salmos que significa “me consume el celo de tu casa”, y que pareció conveniente incluir por dos razones: 1) porque al propio apóstol se le reconoció como particularmente “celoso” de su deber, de allí su sobrenombre de Zelotes y 2) como si hubiera sido pronunciada por Simón, para referirse a la muerte que padeció gustoso por defender el cristianismo; y dado que se dice que murió cortado en dos, con una sierra⁶⁸, el egipcio y el persa sostienen enormes hojas dentadas. Tal como quedó dicho en el apartado de san Judas Tadeo, a decir del *Flos sanctorum* los dos apóstoles, compañeros de prédica, fueron martirizados un veinte y ocho de octubre, sin embargo, “El año que murieron no se sabe”⁶⁹.

⁶⁶ Ribanedeira, “La vida de los santos Apóstoles San Simón y Judas”, en *Flos sanctorum*, ed. de 1675, 590.

⁶⁷ Efectivamente, en la Vulgata corresponde a *Psalmi* 68:10, aunque en las versiones en castellano corresponde a Salmos 69:9.

⁶⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998), t. 2, vol. 5, 226.

⁶⁹ Véase nota 61.



Fig. 13. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *San Simón Zelotes*, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, *San Simón Zelotes*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

15. SAN MATÍAS

Como recordará el lector, una vez que Judas, arrepentido por haber traicionado a Jesús decidió ahorcarse –tal como lo vemos a la izquierda de la composición–, los apóstoles consideraron necesario elegir a un compañero que completara el número de los doce. Pensaron tanto en José “el Justo” como en Matías, e hicieron oración pidiéndole al Señor que de alguna forma les indicara a cuál prefería; entonces “lo echaron a la suerte” y ésta recayó en Matías.

Tan breve síntesis permite entender buena parte de la composición. El busto de Matías que se encuentra al centro de la misma, aparece señalado por la mano de Dios que se abre paso entre las nubes, como atendiendo a la petición que se le hiciera: *Ostende quem elegeris*⁷⁰, esto es “Muéstra[nos] a cuál de estos dos escoges”, elección que aparece reforzada con la frase *Sors cecidit super Mathiam*⁷¹ que indica, como quedó dicho, que la suerte recayó en Matías. Resulta por demás interesante ver cómo imaginó, el autor de la composición, qué pudo implicar ese “echar a la suerte;” a ésta hacen referencia los dados, las barajas, el tablero, los bolos, las pelotas y la especie de bastones de golf e incluso la rosa de los vientos y la figura femenina que camina sobre una esfera y que representa a la cambiante fortuna⁷², lo mismo que otros tres objetos que fuimos incapaces de distinguir, pues no sabemos qué es lo que hay dentro de la bolsita abierta que figura un poco más atrás de los dados, ni a qué hacen referencia la “caja” que está a la derecha de los mismos –que por lo demás se copió con variantes en el lienzo quiteño–, y la hoja que está sobre ésta, en la que vemos un círculo negro, aun cuando nos parece que tienen que ver con la astrología.

Finalmente, a la derecha, vemos a Matías a punto de ser lapidado al pie de una cruz, y es que, como en el caso de otros de los apóstoles, no hay consenso sobre cómo murió. De la VoráGINE recoge dos versiones sobre el particular, por una parte nos dice que “En algunos códices se lee que san Matías fue crucificado”, y por otra, que “Con su predicación, milagros y prodigios, convirtió a muchos en Judea” y que esta fue “la causa que movió [...] a formarle proceso y a condenarle a morir apedreado”⁷³, si bien

⁷⁰ *Actus Apostolorum* 1:24.

⁷¹ *Actus Apostolorum* 1:26.

⁷² Sobre las formas en que se ha representado a la fortuna a lo largo del tiempo, ver Marta Bailón García, “La diosa Fortuna romana, significado y pervivencia en la obra de Rubens”, *Eikón / Imago*, vol. 6, no. 1 (2017), 167-184, acceso el 10 de agosto del 2020, <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/73556/4564456555441> Aquí retomamos de dicho artículo una breve mención: “La diosa Fortuna romana [...] gobernaba y dirigía los destinos del hombre [...] Los antiguos [...] le dieron un timón para sostenerlo entre sus manos, bajo sus pies dispusieron un pedestal en forma de esfera y la privaron de vista, indicando mediante todos estos signos la inestabilidad de Fortuna”, 175, 181.

⁷³ De la VoráGINE, “Capítulo XLV, San Matías Apóstol”, en *La leyenda...*, 1:183, 184.

Marcela Corvera Poiré

esta segunda versión asegura que aunque efectivamente lo apedrearon, antes de expirar le cortaron la cabeza.



Fig. 14. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, San Matías, estampa grabada, siglo XVIII, Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo, Alemania. Bernardo Rodríguez, San Matías, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito, Ecuador.

16. CONCLUSIONES

1) Analizar las inscripciones que incluyen y buscar el porqué de cada uno de sus elementos iconográficos, nos permitió comprender el significado de once de los lienzos del apostolado quiteño, lienzos complejos e imposibles de interpretar a primera vista.

2) Analizar las estampas que se emplearon para pintar los tres lienzos hoy desaparecidos, el de María, el de Pedro y el de Mateo, nos permitió hacernos una idea de cómo fueron esos óleos hoy perdidos.

3) En cuanto a las variantes existentes entre las estampas de los Klauber y los lienzos quiteños, creemos acertar al decir que pudieron deberse a motivos diversos. En primer lugar hay que considerar que las estampas que sirvieron como modelo miden 15 X 10 cm., y que por ende cada detalle resulta muy pequeño, asunto que podría explicar por ejemplo que la imagen de Pablo descolgado por las murallas de Damasco, “se perdiera” entre los bordados meramente decorativos que figuran en la tienda. Otra variante resulta evidente en el caso de la composición dedicada a Andrés pues los hombres sin atributos que permitieran identificarlos, fueron suplidos por Jesús dialogando con el apóstol en un afán por ofrecer certezas al observador, según creemos. Por último, los cambios de más peso implicaron la firme decisión de quien supervisó el trabajo del pintor quiteño, fuera quien fuese, de eliminar errores iconográficos que detectó en los grabados, de allí que se omitieran la referencia al rey Abgaro en el lienzo de Judas Tadeo y el bautizo del etíope en el lienzo de Felipe. Las pinturas, que desde luego ayudarían a reforzar la devoción por los apóstoles, no podían incluir elementos equívocos: resultaba indispensable que hubiera plena coincidencia entre los textos y las imágenes sagradas.

4) Finalmente, somos conscientes de que nuestro acercamiento a la serie quiteña implicó dar solo un paso y de que son numerosas las preguntas aún por responder, por ejemplo cómo llegaron los grabados de los Klauber a Quito, quién encargó la serie pictórica y para quién, quién decidió hacer cambios en ésta en relación con las fuentes grabadas, por qué la colección está desmembrada, cuándo se desmembró, qué pasó con los lienzos que se perdieron y un largo etcétera. La revisión de archivos podría darnos o no la respuesta a estas y otras interrogantes, pero por el momento nos complace haber dejado claro qué fue lo que se quiso comunicar visualmente con las pinturas, pues como dice Paula Revenga, todo objeto artístico se realiza siempre con dicha intención⁷⁴.

⁷⁴ Paula Revenga Domínguez, “Metodologías, interpretaciones y tributos de la historia del arte”, en *90 años de Cultura. El Centro de Enseñanza para Extranjeros* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 91.

17. REFERENCIAS

Bailón García, Marta. “La diosa Fortuna romana, significado y pervivencia en la obra de Rubens”. *Eikón / Imago*, vol. 6, no. 1 (2017): 167-184,

<https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/73556/4564456555441>

Bellarmino, Roberto. *De Verbo Dei. Libri quatuor. De Christo. Liber Primus. Controversiae generales adversus hujus temporis haereticos. Moguntiae: Kirchemii, Schotti & Thielmanni, 1842.* https://books.google.com.mx/books?id=ocdpjN1snYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Biblia Sacra Vulgata

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matthaeus+5&version=VULGATE>

Diccionario de la Biblia. Edición castellana preparada por el R.P. Serafín de Ausejo, O.F.M. Barcelona: Editorial Herder, 2000.

Goosen, Louis. *De Andrés a Zaqueo: temas del Nuevo Testamento y la literatura apócrifa en la religión y las artes*. Madrid: Akal, 2008.

Revenga Domínguez, Paula. “Metodologías, interpretaciones y tributos de la historia del arte”, en *90 años de Cultura. El Centro de Enseñanza para Extranjeros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 87-125.

Ribadeneira, Pedro de. *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos, escrita por el Padre [...] de la Compañía de Jesús [...], con una adición de santos que hizo el P. Juan Eusebio Nieremberg [...] y [un] añadido de santos aora nuevamente canonizados, por el Padre Francisco Garcia [...]*. Madrid: Imprenta Real, 1675.

https://books.google.com.mx/books?id=zjCvBh2JpTMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Ribadeneyra, Pedro de. *Flos sanctorum de las Vidas de los Santos, escrito por el Padre [...], aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco Garcia, de la misma Compañía de Jesús, añadido nuevamente las correspondientes para todos los días del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo Padre Andrés Lopez Guerrero, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen [...]*, dividido en tres tomos y cada uno destos en

Marcela Corvera Poiré

cuatro meses del año. Tomo tercero [...], meses de Septiembre, Octubre, Noviembre y Deziembre. Madrid: Joaquín Ibarra, 1761.

<https://books.google.com.mx/books?id=xhgdzHwMntoC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Flos+sanctorum+%2B+Tomo+Tercero%E2%80%A6+meses+de+Setiembre,+Octubre,+Noviembre+y+Deziembre&source=bl&ots=NCTzTr14tO&sig=ACfU3U3wafvSOh0pbF2vNrWvAeSnHeV9UA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiE6ZrF7bHrAhWwl60KHUrEDAEO6AEwEXoECAgQAQ#v=onepage&q=Flos%20sanctorum%20Tomo%20Tercero%E2%80%A6%20meses%20de%20Setiembre%2C%20Octubre%2C%20Noviembre%20y%20Deziembre&f=false>

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga O.P. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXXV.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Traducción del latín de José Manuel Macías. 2 vols. Madrid: Alianza, 1987.

Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte colonial. Los santos*. 2 vols. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008.

Vargas, José María, O.P. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-cultura-ecuadoriana--0/html/0027fcd4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html

18. FUENTES EN LÍNEA

ARCA, Arte Colonial.

[http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?action=index&author_show=132
&authors_filter=T&controller=artworks&country=15&page=1](http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?action=index&author_show=132&authors_filter=T&controller=artworks&country=15&page=1)

http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?author_show=1009

Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA).

<https://colonialart.org/>

Xacopedia.

https://xacopedia.com/Patron_de_Espa%C3%B1a