

EL RETABLO DE FRAY MIGUEL DE HERRERA EN LA IGLESIA DE SANTA CATARINA, ESTADO DE MÉXICO

Eduardo Báez Macías

Siguiendo la carretera Toluca-Naucalpan, después de recorrer unos 12 kms, se localizan la hacienda y el pueblo de Santa Catarina. La primera, que es actualmente propiedad de la familia Escandón fue, durante la Colonia y parte del siglo xix, una de las varias posesiones que la Orden de Carmelitas Descalzos tuvo en el valle de Toluca. Debo a mi amigo Javier Romero Quiroz, historiador del Estado de México, el conocimiento de estos sitios y del retablo que ahora describo.

Fue Manuel Romero de Terreros quien publicó las primeras noticias sobre dicha hacienda en su libro *Antiguas haciendas de México*.¹ Construida en el siglo xviii, la poseyeron los frailes hasta 1830, año en que fue transferida a un tal Gregorio de Mier y Terán, llegando por ventas posteriores a sus actuales propietarios.

Es sabido, de quienes hemos entrado en alguna manera al estudio de las órdenes religiosas, que así como los franciscanos ganaron relevancia por su labor evangelizadora en el siglo xvi, y que los jesuitas hicieron de la enseñanza superior un instrumento de su poder, así los Carmelitas Descalzos parecen caracterizarse por su sólida organización económica, siendo sus huertas y haciendas los factores más importantes de esa prosperidad. Romero de Terreros incluye en su libro, como propiedades carmelitas, las de Santa Catarina y la de San Nicolás Peralta, pero Javier Romero Quiroz se ha encontrado datos, en el curso de sus investigaciones, de hasta 15 haciendas de la Orden en lo que es actualmente el Estado de México.

La hacienda de Santa Catarina, a la que ahora me refiero, estuvo abandonada durante muchos años y se fue arruinando, hasta que en tiempos recientes la diligencia del señor Camilo Gutiérrez, administrador de los Escandón, que tan bien dirige la economía de la hacienda como su reconstrucción arquitectónica, la va restaurando con acierto, conservando hasta donde se puede las partes originales y el carácter carmelitano del edificio. Loable labor que merece recono-

¹ Romero de Terreros, Manuel, *Antiguas haciendas de México*. México, Editorial Patria, S. A., 1956.

cimiento en una época en que se ha hecho usanza e inveterada práctica el destruir a paso de carga nuestro patrimonio histórico; tarea en la que parecen competir, con reprochable alarde, nuestras propias autoridades. Para ejemplo, baste citar lo que ha ocurrido en Guadalajara, Guanajuato y otras partes.

Consta la hacienda del casco, la huerta y algunas ruinas de la capilla. La casa es de planta muy sencilla, con vista oriente-poniente, en una sola ala y en una sola planta. Las habitaciones y las oficinas están alineadas a lo largo de un pasillo que corre longitudinalmente y cuyo eje de simetría se señala al exterior con una cúpula. Un mirador de perfiles barrocos sobresale por encima de la construcción, y a la parte de mediodía un arco y algunas porciones de muro señalan el lugar en donde estuvo la capilla. Junto a estas ruinas están cuatro arcos haciendo una especie de portería, lo cual sugiere que estas haciendas religiosas llevaban traza de convertirse en verdaderos conventos, que de hecho lo eran, si no les faltara la real aprobación que la monarquía restringía precavidamente.

A Romero de Terreros le llamó la atención que la capilla tuviera torre (aún subsiste) en lugar de las conocidas espadañas que utilizaron los carmelitas en sus construcciones, pero me atrevo a afirmar que en el siglo XVIII el uso de la espadaña dejaba de ser obligatorio—constituciones al margen— y las libertades arquitectónicas y ostentación se tornaban permisibles. Baste recordar el Carmen de San Luis.

Pues bien, de la arruinada capilla los propietarios y el administrador rescataron el retablo de siete lienzos pintado a principios del siglo XVIII por el fraile agustino Miguel de Herrera, y aunque ya dañado fue cedido al pueblo de Santa Catarina e instalado completo en la cabecera de una nueva capilla que en 1976 se construyó bajo la dirección del señor Camilo Gutiérrez, quien tal parece que la hizo con las medidas y la sencillez adecuada para hacer lucir el retablo.

Consta el conjunto de seis lienzos, dispuestos los tres superiores en forma de medio punto. El lienzo principal, al centro, da el tema y el patrón del pueblo que es Santa Catarina de Alejandría, entre otros dos que son San Pedro Apóstol y el arcángel San Miguel. En el semicírculo superior, al centro, está el lienzo magnífico del Padre Eterno, muy dañado por haber recibido el agua que escurría del destruido techo de la capilla vieja. A su izquierda tiene a San Her-



Figura 1. Hacienda de Santa Catarina, al centro el mirador.

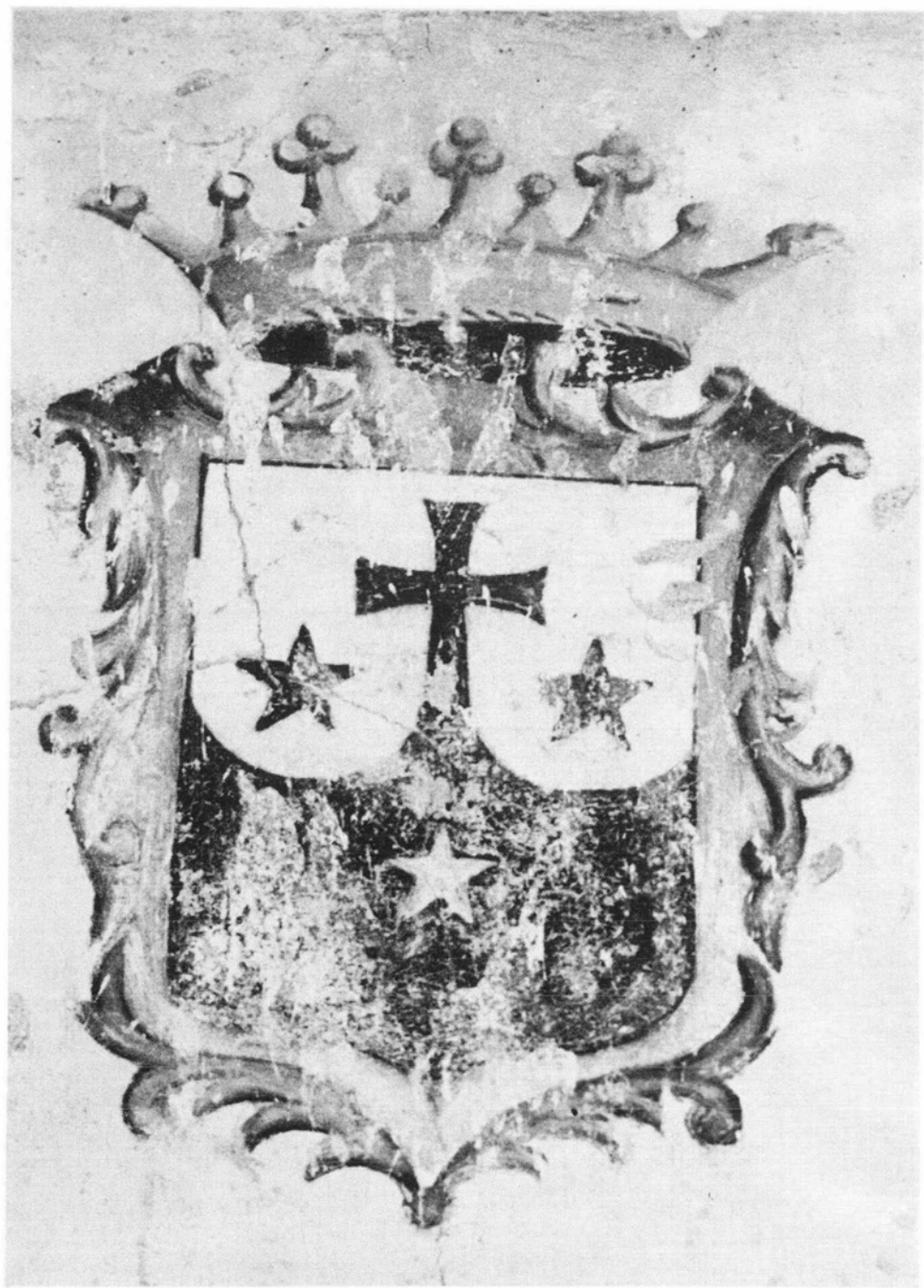


Figura 2. Escudo de la Orden del Carmen.

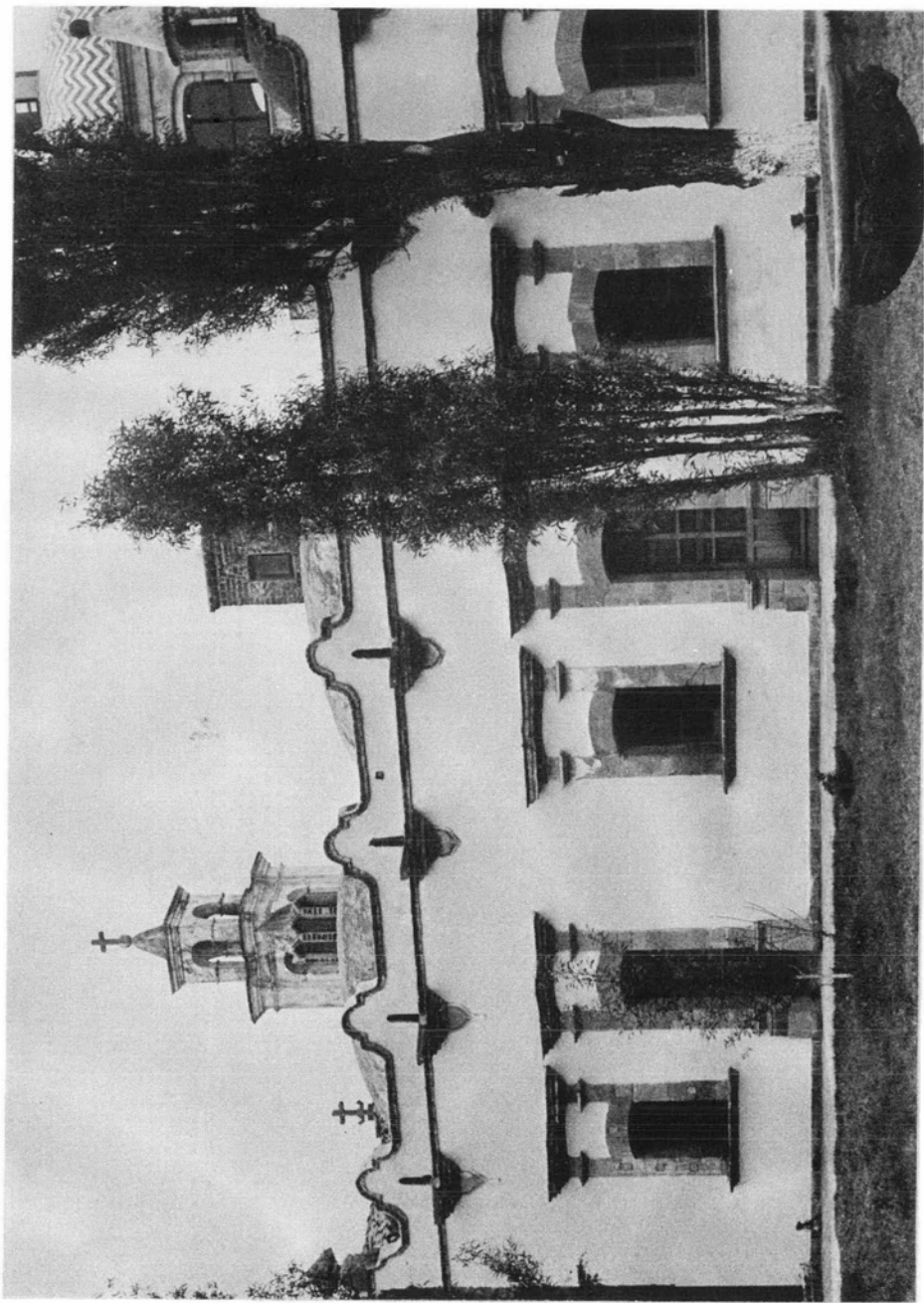


Figura 3. Lado poniente de la casa.

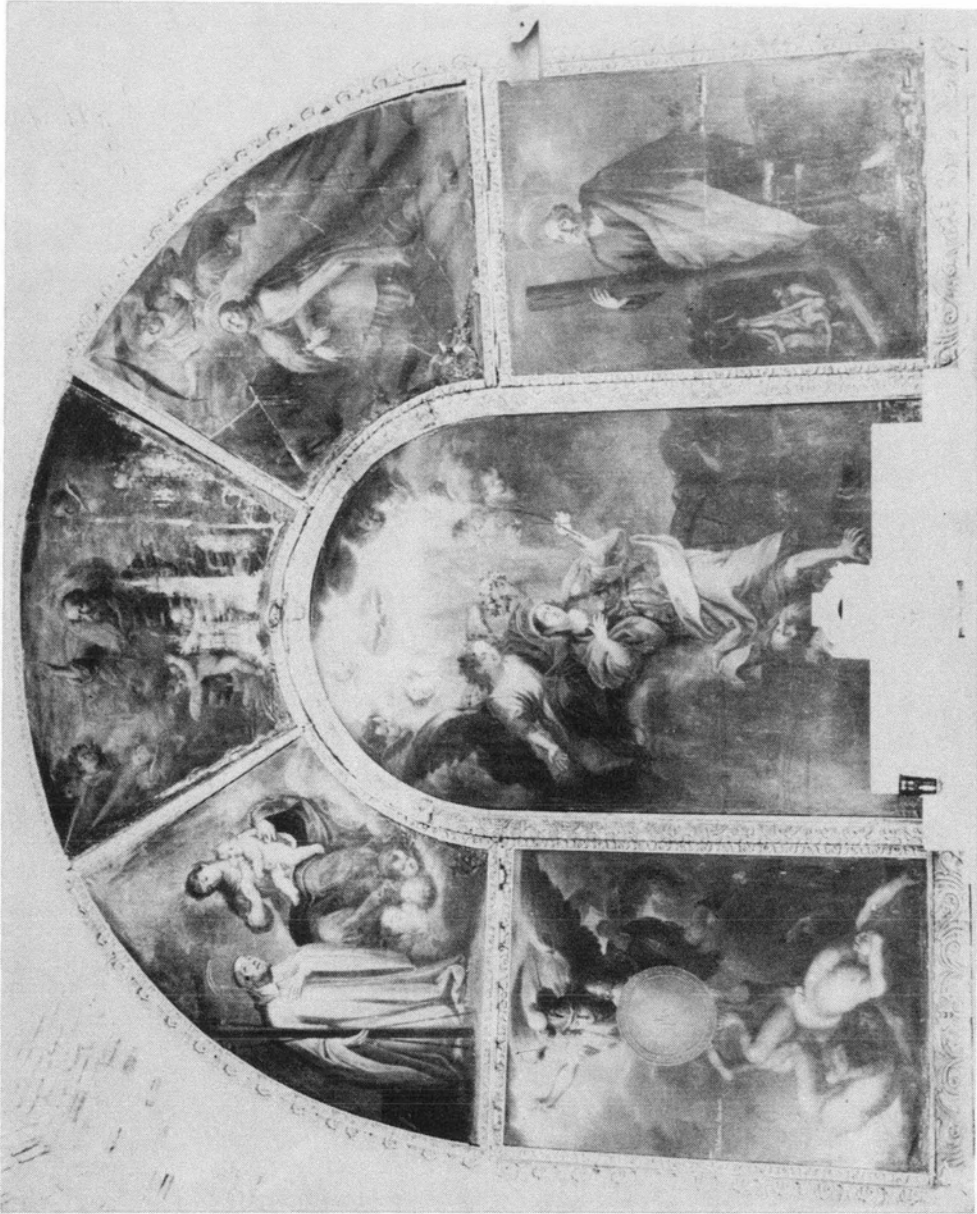


Figura 4. Fray Miguel de Herrera. Retablo de Santa Catarina.



Figura 5. *Santa Catarina.*



Figura 6. *San Pedro Apóstol.*



Figura 7. *San Hermenegildo.*



Figura 8. *San Bernardo.*



Figura 9. *San Miguel Arcángel.*



Figura 10. Lucas Vosterman. Grabado de *San Miguel combatiendo a los ángeles rebeldes*.

menegildo y a su derecha a San Bernardo, lienzo éste en el que van la firma y la fecha: *Fray Miguel de Herrera agustino. México fact. 1725.*

La pintura central es Santa Catarina o Catalina. El pintor agustino hizo aquí, en la composición más complicada de todo el retablo, una síntesis iconográfica de la santa mártir, pues cuando menos cuatro pasajes de su vida y triunfo se encuentran amalgamados. Según la leyenda, y siguiendo siempre la imprescindible *Iconographie de L'Art Chrétien* de Louis Reau,² la joven Catarina no debía casar, por voluntad postrera de su padre, sino con alguien que la igualara en belleza y sabiduría, que ambas cosas tenía como dones. Difícil fue encontrar pretendiente que reuniera tales cualidades hasta que un ermitaño, con quien consultaba en cierta ocasión, le habló de uno que sería su prometido, que era poseedor de un reino eterno y que en todo la superaba. Se refería obviamente a Jesús, que en un crucifijo mostró a Catarina, convenciéndola que con él se uniera en místicos desposorios. Así, el pobre emperador Maximiano, en cuya época se sitúa la historia, que no poseía sino un pobre imperio terrenal (?) y pretendía desposar a Catarina, fue por ella rechazado. En venganza la condenó al martirio que debía sufrir aserrada entre dos ruedas dentadas, invocadas en el fondo de nuestra pintura. No se cumplió así el martirio, porque —dice la leyenda— bajaron los ángeles del cielo y a golpes de espada deshicieron las ruedas; si bien más tarde murió decapitada. Bajo sus pies se ve una figura que pugna por incorporarse y que, de acuerdo con la iconografía establecida, debe ser el despedido emperador, aunque no porta atributos imperiales. Puede asimismo llevar alguna alusión a la filosofía pagana vencida por la religión, si pensamos en aquella controversia suscitada por el mismo emperador, en la que cincuenta filósofos suyos fueron derrotados por la sabiduría de Catarina. En su cabeza, inclinada sobre el hombro izquierdo, el pintor lleva la atención hacia la oreja, consecuente con la tradición que cuenta cómo la santa recibió del Espíritu Santo (la paloma en la parte superior del lienzo) la divina elocuencia que le dio el triunfo sobre sus contrarios.

Por último tendríamos esto que es el triunfo después de la muerte, con la santa ascendiendo entre un grupo de ángeles que le acer-

² Reau, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, t. III. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

can la corona del martirio. Es la mejor pintura del retablo, con la reserva de que puede tratarse de una copia como sucede con el San Miguel, pero a lo menos de grandes calidades en cuanto al dibujo, el tratamiento de las telas y el color.

En el centro, arriba, está el lienzo más dañado con el Padre Eterno y algunos ángeles —no se distingue más— entre los chorros blanquecinos que dejaron los sedimentos arrastrados por la lluvia cuando el retablo estuvo en la capilla antigua.

A la izquierda de la patrona y en la parte inferior está el lienzo de San Pedro Apóstol, erguido, de rostro compungido y apoyado en una cruz invertida. En el fondo, poco visible, fue representada su crucifixión, con otras borrosas figuras que sostienen su cuerpo.

Encima del anterior, en una sección circular, fray Miguel de Herrera pintó a San Hermenegildo. No existe problema en la identificación de los temas de este pintor, pues escribía con letras de molde los nombres de sus personajes. San Hermenegildo está hincado, vestido a la moda del xvii, con las manos encadenadas y una corona a un lado, sobre el piso. La cadena alude a su prisión y la corona a su origen real, pues siendo hijo de un rey goda arriano abrazó el catolicismo y con ello perdió sus derechos al trono. Murió decapitado por orden de su mismo padre en el año 586. Un ángel de excelente factura vuela acercándole la palma y la corona del martirio, que ganada tenía al perder la de los godos. Lamentablemente, con el polvo y los daños ya declarados se va perdiendo el color de la pintura, y algunos detalles ya se han perdido, como creo que ha pasado con el hacha que en la iconografía de este mártir suele acompañar a la cadena.

A la derecha, arriba, está San Bernardo, el fundador del Císter. Fray Miguel representó el pasaje de su devoción por la Virgen, y más específicamente el acto místico de la lactación. La Virgen no solamente ha escuchado al santo, acude y se le hace visible, sino que en un acto de suprema gracia y particular distinción oprime su seno del que caen gotas de leche a los labios del bienaventurado abad.

Esta leyenda, escribe Reau en su iconografía, que aparece en el siglo xiv, no es sino una metáfora acerca de la elocuencia de San Bernardo, llamado *doctor melifluo*, porque la leche de la Virgen es como la miel que las abejas pusieron sobre los labios de San Juan Crisóstomo y San Ambrosio. Yo recuerdo un párrafo de Valbuena

Prat cuando describe el deambular de Luis Vives por los naranjales de Valencia, en donde acaso también fue picado por una abeja que le comunicó con su miel la dulce elocuencia. En fin, que el austero San Bernardo viste el hábito blanco cisterciense que cae en grandes pliegues y sostiene en la mano una cruz y unas lanzas alusivas a su amor por Jesús crucificado.

Dejé al final el cuadro de la derecha, abajo, por ser de mi preferencia y junto con Santa Catarina lo mejor del retablo. Representa a San Miguel Arcángel (2.15 × 1.60 m) en actitud del guerrero que bate y precipita al infierno a los ángeles rebeldes. Herrera copió esta composición de un grabado de Lucas Vosterman sacado de una pintura de Rubens, *San Miguel derribando a los ángeles rebeldes*, terminada hacia 1619 para la iglesia de la Compañía de Lille y que, por desgracia, desapareció probablemente en el incendio ocurrido en 1740. La conocemos porque se le hicieron copias y el grabado de Vosterman³ que arriba he citado.

El pintor colonial copió el grabado, pero lo simplificó reduciendo la densa composición de ángeles y demonios a solamente tres figuras: San Miguel y dos diablos. Puede ser que esto no se deba tanto a falta de habilidad para imitar escenas complicadas, sino a la intención de enfatizar la figura del arcángel, de acuerdo con las instrucciones del encargo y en detrimento de la calidad estética de la pintura. Al fin y al cabo, el copiar no requiere de mucho genio sino de una cierta destreza. Por otra parte, la simplificación se justifica en cuanto que, de haberse repetido fielmente el abigarrado modelo, el conjunto del retablo hubiera resultado muy desproporcionado; muy ligero en los restantes lienzos y muy pesado en el de San Miguel.

Las soberbias cohortes de ángeles y diablos rubenianos que se suprimieron fueron sustituidas por una atmósfera imprecisa y nebulosa, y el religioso temperamento de Herrera casi diluyó el brío y la fuerza, la agonía del combate, a tal grado que el mismo arcángel carece de ímpetu. En la mano derecha lleva los rayos jupiterianos y en la izquierda una rodela en cuyo centro la inscripción hebrea *Jahweh* es sustituida por el latín *JHS*. En Vosterman tiene la cabeza descubierta mientras que en Herrera va tocado con el conocido yelmo que remata en plumas. Todo lo demás es copia si bien se

³ Burchard, Ludwig, *Corpus Rubenianum. Saints II*. Ed. Phaidon, London-New York. Bruselas, 1973, p. 124-6.

advierde, como en todas las que se hicieron de grabados de Rubens, una sensible pérdida de vitalidad y exuberancia.

El polvo acumulado impide una mejor apreciación de las calidades cromáticas de este pintor-fraile. Sus fondos parecen débiles, opacos y vacíos, no así los personajes que maneja mejor y que dan colorido y vitalidad a los lienzos, con el rojo muy vivo en las telas de la Virgen, San Miguel, Dios Padre y Santa Catarina, y el azul en el vestido de San Pedro y las figuras femeninas.

El análisis iconográfico no permite grandes interpretaciones. La devoción de los Carmelitas Descalzos por Santa Catarina se entiende por ser sus desposorios místicos una figura que preludia y esboza la elevadísima teología mística contenida en los libros de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Con San Hermenegildo, no tendría Santa Catarina en común sino el origen real y el haber preferido el martirio a los tronos terrenales. Más interesante es su relación con San Bernardo, que así como éste recibe la sabiduría directamente de la Virgen, en forma de leche, también de Santa Catarina se decía que, al morir decapitada, no sangre sino blanca leche manaba de su cuello, como símbolo de su sapiencia. Por otra parte, San Bernardo es también precursor, por sus escritos, de los místicos del xvi, especialmente por su doctrina de los diez grados en la escala divina que el alma asciende para llegar a Dios, recogida por el dominico Helvicus Teutonicus, que San Juan de la Cruz glosa ampliamente en los capítulos 19 y 20 de su *Noche oscura*.⁴

⁴ San Juan de la Cruz. *Vida y obras*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978, p. 712.