EL PINTOR ANTONIO RODRÍGUEZ Y TRES CUADROS DESCONOCIDOS

JOSÉ ROGELIO RUIZ GOMAR C.

Un artista que ha recibido muy poca atención de parte de los estudiosos, pese a haber desempeñado un papel de gran trascendencia en el desarrollo de la pintura novohispana y de haber gozado de no poco prestigio en su propio tiempo, es Antonio Rodríguez.

Activo hacia la segunda mitad del siglo xvii, periodo sin duda de los más importantes y significativos de la pintura mexicana realizada durante la etapa virreinal, así por la riqueza y variedad de matices y tendencias que exhibe, como por lo elevado de su calidad y crecido número de artífices que la cultivan, Antonio Rodríguez ha sido entendido más como un simple eslabón de continuidad en la célebre y brillante dinastía de pintores novohispanos de "los Juárez",¹ que valorado por sus propios méritos. Y no es que se pretenda ignorar que efectivamente fue una pieza importante en la recepción y transmisión de concepciones artísticas dentro de dicha familia, pero es que tampoco se puede hacer fincar su nombre únicamente en su calidad de puente entre José Juárez, su maestro y suegro, y sus propios hijos, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Entendámonos, Antonio Rodríguez fue algo más que un simple gozne de generaciones o un mero transmisor lineal de su oficio.

Ahora bien, por más que su pintura nos resulte de un nivel de calidad aceptable y encontremos en ella cuidado en el dibujo y nobleza en las figuras, sería faltar a la verdad y perder el sentido de la proporción si sostuviéramos que se trata de un artista de primera línea. Su arte amable pero falto de nervio, difícilmente resistiría parangón ya no digamos con el vigoroso y correcto de su suegro y preceptor artístico, José Juárez, o el deslumbrante y vital de Cristóbal de Villalpando, pero ni aún con la expresión recia, aunque seca, de Pedro Ramírez, o las armonías colorísticas de Juan Sánchez Salmerón —otro de los artistas de esta etapa injustamente menospreciado—, ni, por supuesto, con el

¹ Dinastía que se inicia en el primer tercio del siglo xvii con Luis Juárez y se cerrara un siglo después con sus biznietos, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, vástagos del pintor que ahora nos ocupa, Antonio Rodríguez, y de Antonia Juárez, hija de José Juárez, sin duda el más brillante de todos, quien a su vez era hijo del citado Luis Juárez.

estilo a veces grandilocuente, a veces casi ingenuo, pero siempre de buena calidad, de sus hijos, Juan y Nicolás.

No es, pues, un artista que haya escalado grandes alturas. Sin embargo, tampoco se le hace justicia pasándole de lado, o dejándole punto menos que relegado a un triste rol secundario, tal y como ha sido el caso de la mayoría de los autores que se han ocupado del estudio de la producción pictórica en la Nueva España; quienes, en el mejor de los casos, le conceden apenas unas líneas y dedican tibios elogios.

No soy ciego a la diferencia de grado y jerarquía que media entre el artista que ahora nos ocupa y varios de los magníficos pinceles que trabajaron hacia la misma época; mas tampoco puedo estar de acuerdo con la desproporción con que esto se ha manejado, y que se deja ver en el hecho de que en tanto unos cuantos artistas han acaparado la atención y recibido todos los elogios —por muy justos que sean sus merecimientos—, otros muchos, algunos inmerecidamente, han sido prácticamente abandonados en el páramo del olvido o la indiferencia. Tal el caso de Antonio Rodríguez, artista de cierta valía, que no sólo supo expresarse con suficiente decoro, sino que, inscrito como estaba en el movimiento pictórico de su tiempo, también contribuyó con su mejor esfuerzo, a su manera y dentro de sus limitaciones, al lustre y variabilidad de este rico capítulo de nuestra pintura colonial.

Si procedemos a recoger y organizar las escuetas noticias que sobre él se han consignado hasta este momento, resulta posible armar una modesta biografía de nuestro pintor, toda vez que, por fortuna, cubren los aspectos fundamentales de su vida y actuación profesional. Sin embargo, como es fácil comprender, han de quedar aún múltiples detalles y vacíos que habrá que esperar sean afinados y cubiertos en futuras investigaciones.

Tenemos, pues, que Antonio Rodríguez nació en la ciudad de México alrededor del año de 1635,² hijo del matrimonio formado por Sebastián Rodríguez e Isabel Beltrán.³ Hacia 1650, cuando contaba unos 13 o 14 años de edad, ingresó al taller del afamado pintor José Juárez⁴

² Fecha que se desprende de lo declarado por el propio Rodríguez, quien el 9 de enero de 1665 dijo tener 29 años de edad; *vid. infra*, notas núms. 1 y 10.

³ Tal y como se consigna en el “Acta de Amonestación” para el matrimonio del mismo Antonio Rodríguez: A. S. M., Lib. 8 de *Amonestaciones*, p. 47v; *cfr.* Francisco Pérez Salazar, “Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial”, *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, t. 41, México, 1921-1922, p. 281.

⁴ También el 9 de enero de 1665 afirmó Rodríguez que conocía a su suegra, doña Isabel de Contreras, de más “de quince años”, lo que permite inferir entró al taller del

—considerado como el mejor pintor mexicano de todo el periodo virreinal—, con quien se inició y formó artísticamente, y en cuyo taller trabajó como oficial, de menos hasta la muerte del maestro.⁵ Aunque su aprendizaje con José Juárez era algo en que los estudiosos estaban de acuerdo,⁶ la verdad es que ello no pudo ser confirmado sino hasta nuestros días, en que se han publicado ciertos documentos que contienen valiosas noticias sobre nuestro artista, y en los que el mismo Rodríguez aclara el punto al afirmar categóricamente que, en efecto, Juárez le enseñó el arte de la pintura y que trabajó como oficial con éste en su casa.⁷

Como solía ocurrir en ese tiempo, a consecuencia de las condiciones de vida, social y gremial, de los artífices novohispanos, Antonio Rodríguez terminó contrayendo matrimonio con una hija de su maestro, cuando contaba con unos 23 años. La boda se celebró “de palabra de presente” en el Sagrario Metropolitano el 8 de septiembre de 1659,⁸ pero tal parece que la ceremonia de velación no se verificó sino hasta dos o tres años después. Aunque no se hizo carta de dote, Antonia Juárez de Contreras llevó al matrimonio 1,000 pesos.

Además de eficiente discípulo debió ser buen yerno, dado que, cuando en 22 de diciembre de 1661 José Juárez redactó su testamento, le encontró digno de toda su confianza y le nombró su albacea.⁹

Poco después, en 1665, intervino como testigo en la demanda que interpusiera su suegra doña Isabel de Contreras contra el virrey Conde de Baños en nombre de su ya difunto esposo, José Juárez, por el adeudo de unos cuadros.¹⁰ Para ese momento Antonio Rodríguez dice tener 29 años, ser oficial del arte de pintor y vivir en la ciudad de México, “en la calle de Toledo, en casas que fueron de don Felipe Morán”. También en esta ocasión declaró tener tres años de casado

esposo de ésta José Juárez, alrededor del mencionado año de 1650; *vid. infra*, notas núms. 7 y 10.

⁵ El deceso de José Juárez debió ocurrir entre 1662 y 1664.

⁶ Ya Couto apuntó algo sobre el particular (*vid. supra*, nota núm. 19), pero la sospecha cobró fuerza sobretudo a partir de que Francisco Pérez Salazar dio a conocer la noticia de que Rodríguez había casado precisamente con una hija de José Juárez, *op. cit.*, pp. 281, 241 y 242.

⁷ Efraín Castro Morales, “El Testamento de José Juárez”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 5, México, INAH, 1981; *vid. infra*, notas núms. 9 y 10.

⁸ A. S. M., Lib. 8 de *Matrimonios*, p. 60; *cfr.* Francisco Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 281.

⁹ A. G. Not., Notario núm. 685 (*José Veedor*), 1654-1661, s. p.; *vid.* Efraín Castro Morales, *op. cit.*, quien reproduce este documento como Apéndice núm. 1.

¹⁰ *Vid.* Efraín Castro Morales, *op. cit.*, quien transcribe esta demanda como Apéndice núm. 2, y remite al A. G. I., *Ramo Escribanía de Cámara*, 224 B.

con una hija de aquélla, lo que nos deja saber que la ceremonia de velación tuvo lugar hasta 1662.

Hubo en su matrimonio dos hijos. El 5 de enero de 1667 bautizó a Nicolás, y ocho años después, en julio de 1675, a Juan.

Consta que en 1676 hizo un aprecio de pinturas,¹¹ y en 20 de agosto del siguiente año lo encontramos, junto con su cuñado Félix Juárez de Contreras —quien para entonces ya era clérigo de órdenes menores—, firmando la escritura de venta de un esclavo que efectuaba su suegra, por no saber ésta firmar.¹²

Volvemos a tener noticias suyas hasta el 1 de agosto de 1681 cuando, en representación de los pintores y doradores, acudió ante las autoridades de la ciudad de México, junto con José Rodríguez Carnero, para solicitar la promulgación de nuevas ordenanzas para el gremio, dado que las anteriores, extendidas desde 1557 ya habían caído en desuso y se carecía de veedores y alcaldes. El trámite, aunque lento, tuvo éxito, pues se alcanzó que las nuevas ordenanzas fueran aprobadas y mandadas expedir el 17 de octubre de 1686 por el virrey Conde de Paredes, y fuesen pregonadas públicamente el 28 de abril del siguiente año.¹³

En el mismo año de 1686, al parecer ya como maestro en el arte de la pintura, hizo el avalúo de los cuadros que quedaron por muerte de doña Juana de Herrera.¹⁴ Si esto es verdad, resulta que Antonio Rodríguez había presentado su examen de maestro antes del 27 de junio de 1687, tal y como se ha asentado que lo hizo, ante los veedores Cristóbal de Villalpando, José Sánchez y José de Rojas.¹⁵ Conviene recordar, a este respecto, que al entrar en vigencia las nuevas ordenanzas, se volvió a exigir a los pintores un examen que los acreditara como maestros de dicho oficio, requisito sin el cual no les sería permitido abrir tienda, trabajar por su propia cuenta, ni tener oficiales a su servicio. Sea como fuere, lo cierto es que Antonio Rodríguez, ya en el ocaso de su carrera, fue uno de los primeros en cumplir con el mencionado requisito.

¹¹ A. G. N., *Civil*, t. 1757; *vid. infra*, nota núm. 15.

¹² A. G. Not., Notario núm. 379 (*Baltasar Morante*), 1677, p. 330; *vid. Efraín Castro Morales, op. cit.*, su nota núm. 8, p. 7.

¹³ *Vid. Manuel Toussaint, Pintura colonial en México*, México, UNAM, IIE, 1965, pp. 220-226: "Apéndice 3, Ordenanzas de Pintores y Doradores".

¹⁴ Manuel Toussaint, *Catálogo de pinturas. Sección colonial*, México, 1934, p. 47.

¹⁵ *Vid. Francisco de la Maza, El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964, pp. 7-8, y Xavier Moyssén, nota núm. 19, al capítulo XVIII, p. 258 del libro de *Pintura colonial en México* de Manuel Toussaint; ambos autores remiten al A. G. N. *General de Parte*, t. 16, pp. 29 y 60, y afirman haber tomado esta noticia del archivo del insigne investigador Enrique Berlín.

Él a su vez aparece como examinador en 1688,¹⁶ y es que para ese año funge ya como veedor del gremio.¹⁷ Que no eran pocos sus méritos dentro del mismo gremio lo prueba el hecho de que fue nuevamente electo para ocupar este alto cargo, junto con Cristóbal de Villalpando, en los años de 1690 y 1692.¹⁸ Y si nos atenemos al punto de que a continuación de esta fecha no volvemos a saber nada de él, cabe suponer que murió poco después. Contaba para ese momento unos 56 años de edad.

Vengamos ahora a hablar un poco de su obra. Sobre el particular no está de más apuntar que a diferencia de otros artistas contemporáneos suyos, de quienes poseemos una abundante producción, la obra conocida de Antonio Rodríguez es bastante escasa; apenas un puñado de obras. Están primeramente, los tres lienzos que se exhiben en la Pinacoteca Virreinal de San Diego, de la ciudad de México (SEP, INBA), que representan a *Santo Tomás de Villanueva*, fechado en 1668 y al que algunos autores llamaron “San Nicolás Obispo”, a *San Agustín* en actitud de escribir, que procede de la iglesia de Belén, en donde aún lo registra Couto,¹⁹ y a *Santo Tomás de Aquino*. Luego habría que recordar su magna composición de las *Ánimas del Purgatorio* (1667), que ocupa todo el testero del fondo de la sacristía del templo conventual de Churubusco y ha sido considerada como su obra de más aliento.²⁰ En la iglesia de La Profesa se conserva un *San Elías* y en la parroquia de Coyoacan se mencionan un *San Antonio* y otro *Santo Tomás de Villanueva*. En el antiguo convento de San Camilo, que después pasó a ser el Seminario Conciliar, Couto consigna una *Santa Teresa* datada en 1663, y Agustín Velázquez Chávez encontró una *Santa María Magdalena* sobre tela, fechada en 1664, en la colección de Franz Mayer.²¹ Por último, no podemos dejar de mencionar a fray Matías de Escobar, quien al ocuparse del convento de San Agustín, en la actual ciudad de Morelia, asentó:

¹⁶ A. G. N., *General de Parte*, t. 16, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹⁸ A. G. N., *Media Anata*, t. 119, p. 315; t. 203, p. 236; *vid.* Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947, p. 65.

²⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial...*, p. 112.

²¹ Agustín Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México, 1939, p. 248.

En el claustro bajo, en los testers de sus ángulos, están cuatro lienzos con sus medios puntos, guarnecidos de grandes marcos dorados, del mejor pintor de esta América, el Ticiano de este nuevo mundo, Antonio Rodríguez.²²

Como se podrá observar, bien pobre resulta el catálogo de quien jugó importantísimo papel en la obtención de nuevas ordenanzas para el gremio de pintores, ocupó en más de una ocasión el alto cargo de veedor en el mismo, y que, pese a lo exagerado que nos pueda sonar hoy día, fue calificado no sólo el mejor pintor de estas latitudes sino llamado “el Ticiano” del nuevo mundo.

En este estado de cosas adquiere mayor importancia el poder dar a conocer tres cuadros salidos de su desatendido pincel, mismos que representan a santos varones, de cuerpo entero y talla poco menor que la natural, y que seguramente formaron parte de una misma serie, acaso de fundadores de órdenes, toda vez que, además de la unidad temática, presentan el mismo lenguaje plástico y medidas y características técnicas bastante similares. Se trata de óleos sobre tela y forman parte de la magnífica colección de pinturas que guarda el Museo Regional de Querétaro (SEP, INAH).²³

El primero de ellos representa a *San Benito*, patriarca del monacato occidental y fundador de la orden benedictina, misma que tanta gloria y lustre habría de dar a la Iglesia —principalmente desde el monasterio de Montecassino—. ²⁴ Aparece completamente de frente y tiene la mirada dirigida hacia el espectador, pero el cuerpo sigue un agradable movimiento sinuoso que le imprime soltura y naturalidad a la figura, al

²² *América Thebaida*, México, 1929, p. 418.

²³ Es muy probable que antes de pasar al Museo de Querétaro hubiesen formado parte de la colección de pinturas “de la antigua escuela mexicana” que obraba en poder de la Academia de San Carlos. Esto encaja con lo que sabemos por otro lado, en el sentido de que muchas de estas pinturas estaban embodegadas por falta de espacio en las galerías de la mencionada Academia, y que por ello en 1910 había dispuesto don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, se enviaran al interior del país un buen número de las mismas para conmemorar el primer centenario de nuestra Independencia; y como efectivamente se tiene constancia de un importante lote de cuadros remitidos al gobierno de dicho estado de Querétaro, resulta factible pensar que hubiesen llegado allí desde entonces los cuadros que ahora estudiamos; los cuales fueron convenientemente restaurados a mediados de 1979, por lo que lucen en perfecto estado en las salas de dicho museo, mismo que también fue sometido a una notable remodelación en fecha reciente.

²⁴ Murió en marzo de 543 y su fiesta se celebra el 21 de marzo. Se le considera el patriarca de la vida monástica en occidente porque su regla de vida en comunidad sirvió de modelo para la mayoría de las instituciones que vinieron a continuación.

Figura 1. Antonio Rodríguez. *San Benito*.

Figura 2. Antonio Rodríguez. *San Juan de Mala*.

Figura 3. Antonio Rodríguez *San Columbano*.

Figura 4. Firma de Antonio Rodríguez en el cuadro de San Columbano.

tiempo que le resta pesadez. A sus pies se distingue un cuervo, y en la parte alta, en una entrada de gloria apenas insinuada, está un orbe sobre un libro, con mitras, tiaras, báculos y cruces de tres travesaños, cuyo simbolismo no alcanzamos a desentrañar, pero que quizá se le pueda asociar con el “globo terráqueo sostenido por ángeles” que es uno de los símbolos con que se suele representar a San Benito,²⁵ y explicar esa profusión de insignias eclesiásticas con los numerosos papas, cardenales, patriarcas, arzobispos y obispos que esta orden ha dado a la Iglesia en todas las épocas.

La figura se recorta vigorosamente sobre el claro celaje del fondo, envuelta, como está, en un oscuro hábito, del que sólo se asoman el rostro y las manos, bajo el capuchón y las amplias bocamangas.²⁶

El segundo cuadro puede representar a *San Juan de Mata* o a *San Félix de Valois*, cofundadores de la orden de la Santísima Trinidad para la redención de cautivos. La vaguedad de noticias, por un lado, y la dificultad de deslindar lo real de lo fantástico en torno a los personajes y los acontecimientos que intervinieron en la fundación de dicha orden, por el otro, han hecho que tengamos un conocimiento poco confiable de todo ello. Pero como para lo nuestro importa más lo que se creía en la época, que lo que podamos reconocer como cierto hoy día, habremos de recoger lo sustentado por la tradición. Según ésta, al momento de decir Juan de Mata su primera misa y ver una cruz mitad roja, mitad azul, y al Divino Redentor en medio de dos cautivos, uno negro y el otro blanco, supo que debía dedicarse a la tarea de rescatar cristianos que estaban en poder de los musulmanes. Quiso primero preparar su espíritu en retiro y oración, por lo que acudió a Félix de Valois, y puso tal vehemencia al comentarle su proyecto que éste terminó también adhiriéndose a él. Cuenta la leyenda que hallándose un día tratando de las cosas divinas al borde de una fuente, vino hacia ellos un ciervo que ostentaba en medio de las astas una cruz, igual a la que antes le fuera revelada a aquél, tras lo cual, una vez madurado el proyecto, ambos se trasladaron a Roma para someter su plan a la autoridad papal. Inocencio III no manifestó ningún interés al principio, pero después de haber visto la misma cruz sobre una blanca tela al estar celebrando misa en San Juan de Letrán, decidió, en diciembre de 1198, aprobar los estatutos y hábito de la nueva orden.²⁷

²⁵ Vid. Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950, p. 59.

²⁶ El cuadro tiene asignado el núm. de Inventario 10-55755, y mide 168 x 109 cm.

²⁷ Alban Butler, *Vidas de los santos de Butler*, 3ª ed., México, 1969, vol. I, p. 289.

El cuadro de Antonio Rodríguez nos entrega a un hombre de edad madura, con cerquillo tonsural, poblado bigote y barba abundante, vestido con el hábito blanco de los trinitarios —pero la cruz sobre el pecho, en vez de ser la mitad roja y la otra mitad azul, es roja y dorada—, y una especie de esclavina de color negro; junto a él se encuentra el ciervo con la cruz en medio de la cornamenta e inscrita en un círculo; emblema que se observa, de nueva cuenta, en la parte superior de la composición. Es obvio, pues, que se trata de uno de los fundadores de la orden de la Santísima Trinidad, y no de San Eustaquio o San Huberto, como se llegó a suponer, en base a que también a estos santos se les acompaña de un ciervo. La cuestión, ahora, es decidir a quién representa, dado que mientras San Félix de Valois goza de un culto más extendido y, por ende, de un número mayor de representaciones en la historia del arte, no se puede descartar totalmente la posibilidad de que sea en realidad San Juan de Mata, máxime si recordamos que fue a él a quien se reveló primero la cruz que luego se convertiría en la insignia de la orden, que fue el primer superior general de la misma y que cuenta con más devoción en el mundo hispano por haber extendido en España la edificación de monasterios y hospitales.²⁸ Es debido a ello que me inclino más porque se trata de San Juan de Mata.

Pero sea quien fuere, Rodríguez plasmó para él una figura de noble presencia; le ha conferido una mirada llena de dulzura y unción que no consigue infundir fuerza al personaje, pero adviértase cuánto gana en grandeza con el simple pero bien aprovechado recurso de envolverle la cabeza en un pálido resplandor. A las telas, trabajadas con soltura y buen gusto, las ha dotado de una apariencia que se mantiene en la misma línea de las que introdujera en nuestro medio el sevillano Sebastián de Arteaga, si bien, hay que reconocer, aquí el drapeado

vol. iv, p. 388; *cfr. Enciclopedia Universal Ilustrada*, Barcelona, Espasa-Calpe, S. A., t. xxiii, p. 624, y t. xxvii, p. 2971. La regla fue redactada por el abad de San Víctor. La institución obtuvo desde el principio el favor y protección de los príncipes y grandes de Francia, por lo que fue en territorio francés donde se efectuó la primera fundación, y desde allí pronto se extendió por toda Europa. Fue un trinitario, fray Juan Gil, quien rescató a Cervantes de su cautiverio en Argel. La orden sigue la regla de San Agustín y hoy subsiste en su rama reformada, descalza, nacida en 1596, y dedicada a la cura de almas.

²⁸ De acuerdo a la tradición de los trinitarios los dos fundadores fueron canonizados por Urbano IV en 1262, pero como no se hallase la bula, Alejandro VII confirmó el culto de ambos en 1666. Por decreto de Inocencio XII se celebra la fiesta de San Juan de Mata el 8 de febrero y la de San Félix de Valois el 20 de noviembre.

resulta más suave y convencional. Por lo que toca al ciervo, la verdad es que a pesar del esfuerzo realizado por el artista, su representación apenas resulta convincente.²⁹

El tercer cuadro representa a un hombre de edad avanzada, vestido con un hábito negro y un amplio manto del mismo color, en el que destaca una hermosa cruz pectoral de oro con piedras rojas. A diferencia de los otros dos está parado sobre un sencillo enlosado, pero mantiene el mismo esquema de paisaje y amplio celaje al fondo. Acaso se trata de *San Columbano*, el más grande de los misioneros irlandeses que actuaron en el continente europeo. Primero se estableció en Francia, donde fundó tres monasterios, pero llegó a tener tal ascendencia sobre el rey Teodorico, que pronto surgieron celos e intrigas, y hubo de sufrir el destierro. Tras peregrinar por pueblos suecos y alemanes se asentó en Italia, donde pasó los últimos años de su vida. Pese a las graves cuestiones que para entonces se ventilaban, y a su excesivo celo religioso, a veces un tanto heterodoxo, siempre se manifestó partidario de la unidad de la Iglesia en torno a la autoridad del Papa (tal y como asentó en una ocasión: "el pilar de la Iglesia ha estado siempre en Roma"). Rival de San Benito, la regla que impuso San Columbano a sus monjes tenía como fundamento el amor a Dios y al prójimo, pero era tan severa, especialmente por lo que ve a las sanciones, que para fines del siglo VII sus diversos monasterios vinieron a ser benedictinos, que vivían de acuerdo a una regla más práctica y templada. Murió en el año de 1615, siendo abad del monasterio de San Pedro.³⁰

La pequeña columna que aparece hacia el ángulo superior izquierdo, envuelta en un vivo resplandor, cuyo verdadero significado se me escapa, quisiera entenderla como una imagen derivada de su nombre y como un reflejo de su temperamento fuerte, decidido y lleno de pasión. Por cierto que los tonos de dicho resplandor resultan acaso excesivamente encendidos, pues, aunque dan la nota vivaz, desentonan con el colorido más cenizo que priva en el resto de la composición.³¹

Como hemos dicho, los tres cuadros parecen haber formado parte de una serie, misma que suponemos era de fundadores de órdenes. Al situar Rodríguez a sus figuras en un primer plano, de pie y ocupando la mayor parte de la superficie de la tela, consigue imprimirles cierta monumentalidad, pero también no poca pesadez, nota, ésta, que logra suavizar al

²⁹ Tiene el núm. de Inventario de 10-55663, y mide 169 × 106.5 cm.

³⁰ Alban Butler, *op. cit.*, vol. IV, p. 396. Su fiesta se celebra el 23 de noviembre.

³¹ Tiene el núm. de Inventario 10-55661; mide 169 × 109.5 cm.

disponerlas en ambientes ligeros, constituidos por fondos con delicados paisajes de bajo horizonte y amplios celajes; solución con la que al mismo tiempo que alcanza restarles adustes, consigue que se destaquen con notable fuerza plástica.

El trabajo que muestran rostros y manos es bastante aceptable. Por cierto que las manos, no obstante la naturalidad de sus posturas, presentan evidentes pretensiones de elegancia, por lo que pudieran entenderse anticipos de las que poco después plasmaría Cristóbal de Villalpando, aunque sin llegar a los extremos en que desafortunadamente éste incurrió. Las telas, por su parte, caen en amplios pliegues y acusan una factura suelta y convencional. Incluso, como señalamos en su oportunidad, las que viste el santo trinitario, recuerdan, aunque de lejos, ese acabado que introdujera para las mismas Sebastián de Arteaga en la pintura novohispana, y exhiben una apariencia muy cercana a las que viste el *Santo Tomás de Aquino*, del mismo Rodríguez, en la Pinacoteca Virreinal.

El colorido empleado por nuestro artista en estos lienzos se antoja algo monótono y apagado; pero conviene no olvidar que al tenerse que ajustar a los tonos de los hábitos propios de los personajes representados —los cuales la verdad sea dicha, poco se prestaban para intentar entonaciones más variadas y jugosas—, tuvo que limitar su paleta.

Incorpora en ellos Rodríguez un interesante juego de luces y sombras, si bien en ningún caso se siente tributario aun de la modalidad tenebrista. Sabe dotar de relieve y volumen a sus figuras, pero las ubica en ambientes de suficiente luminosidad, con lo que revela su aprendizaje en el color del taller de José Juárez, pero también evidencia que lo debe a su propio tiempo.

Algo que no puede menos que llamarnos la atención, es la gran importancia que en estos cuadros concedió Rodríguez al paisaje. En los tres aparece, y en los tres resulta diferente. Así, mientras en el lienzo de *San Benito* nos refresca con la apasible vista de un riachuelo y adormece con el suave murmullo de una pequeña cascada, en el del santo trinitario nos conmueve por el cariño con que están trabajadas las plantas y frondas de los primeros planos. La atmósfera espacial que anima estos bellos trozos está tan bien captada, que resulta difícil no aceptar la invitación de penetrarlos hasta sus últimos planos de profundidad. Visiones que, pese a no estar exentas de esquematismo e idealización, exhiben sapiencia artística en su concepción y aceptable dominio técnico en su plasmación. Emotivas ventanas que nos dejan saber del temperamento y sensibilidad que poseía nuestro artista, puesto que, sin invalidar la carga

simbólica que pudieran tener, no pueden entenderse como intentos por captar trozos concretos de su propio mundo, ni se puede hablar de que haya pretendido reflejar en ellos el idílico que supuestamente habitaron estos santos. A mi entender se trata, simplemente, de un expediente hábilmente aprovechado por el pintor para dotar de amabilidad a sus composiciones y ocasión de expresar su amor hacia la naturaleza.

Aunque no se ha estudiado con cuidado la evolución artística de Antonio Rodríguez, me inclino a pensar que estos cuadros se pueden ubicar hacia una etapa ya de plena madurez, quizá entre la década de 1670 a 1680, puesto que revelan seguridad en el trazo y una mayor soltura en las pinceladas; soltura que corresponde precisamente al tipo de pintura que se practicaba hacia el último cuarto del siglo. Por otro lado, en dichos lienzos es posible apreciar cuánto se ha atemperado ese claroscuro que le fuera transmitido por su suegro, José Juárez, y al mismo tiempo el cómo parece tender hacia un colorido más animoso, lo cual de nueva cuenta nos remite al cambio de orientación que se daba hacia la época señalada en la pintura novohispana, y que responde al gradual resurgimiento que vivía la tradición luminosa sobre la modalidad tenebrista, la cual, pese al tremendo impacto y resonancia que había tenido desde mediados de esa centuria, ya veía pasar sus mejores momentos y empezaba a ceder terreno frente a los ensueños colorísticos de Sánchez Salmerón, Villalpando, Correa y Rodríguez Carnero, entre otros.

Antes de terminar convendría precisar que dos de los cuadros están firmados: los de *San Benito* y *San Columbano*. Empero, debo advertir que dichas firmas no están completas; de hecho, sólo se lee con claridad el apellido y la abreviatura del clásico *fécit o faciebat*: ...*Rodríguez ft.* En ambos casos preceden al apellido unos trazos, ya casi perdidos, que pudieran corresponder a la forma abreviada de Antonio: *Antº*, tal y como solía signar nuestro artista, pero ello no pasa de ser una mera conjetura. Por otra parte, aun en el apellido debemos llamar la atención sobre un detalle aparentemente intrascendente, pero que la verdad no es fácil precisar la importancia que realmente tuviese en aquellos días, y que no podemos pasar por alto, y es que en tanto en otros cuadros el artista que venimos estudiando firmaba *Rodríguez*, con *s* al final, en estos cuadros de Querétaro, aparece escrito *Rodríguez* con *z*.

Con todo, no tengo ningún reparo para concederle dichos lienzos a Antonio Rodríguez, toda vez que encuentro en ellos rasgos estilísticos

³² Vid. Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, 2ª ed., México, UNAM, IIE, 1972, pp. 96-97.

presentes en otras obras suyas, como pueden ser la corrección del dibujo —aunque aquí no tiene esa dureza a la que nos tiene acostumbrados—, el empleo de ese suave claroscuro para valorar los volúmenes en figuras y objetos, la forma de modular las carnes, el tratamiento de las telas o la nobleza en el tipo de sus personajes.

Por último, quiero insistir en que Antonio Rodríguez es un artista digno de mejor suerte, y expresar mi convicción de que tanto él, como otros pintores novohispanos activos en la segunda mitad de la decimoséptima centuria —tales como Sánchez Salmerón, Nicolás Correa, Rodríguez Carnero, Juan Tinoco, Juan de Herrera e Hipólito de Rioja— están aún en espera del estudio que, al poner de relieve sus cualidades y debilidades, nos permitan concederles el justo valor que merecen.

No es necesario insistir en que el presente trabajo de manera alguna tiene el propósito de llenar ese vacío, ni siquiera para el caso concreto de Antonio Rodríguez. Sus objetivos y alcances no dan para tanto. Con él no pretendí otra cosa que llamar la atención sobre dicho pintor y contribuir a su mejor conocimiento, así del hombre, al poner al día las escasas noticias con que contamos sobre su vida, como del artista, al dar a conocer tres cuadros suyos, hasta ahora desconocidos; los cuales permiten enriquecer el flaco catálogo de su producción, así como corroborar y ampliar lo que sabemos de su lenguaje plástico.