

SEBASTIÁN DE ARTEAGA
1610 - 1652

XAVIER MOYSSÉN

Motivo de controversias suscitadas por las dudas que originan las pinturas a él asignadas y sobre su existencia misma, tal ha sido la figura de Sebastián de Arteaga, a quien se relaciona con la introducción en la Nueva España, de la pintura barroca sevillana de la escuela de Francisco de Zurbarán. Hoy sabemos más sobre las vicisitudes de su vida, sobre todo en lo referente a su presencia en México, doce años, que no así sobre las telas que efectivamente salieron de sus pinceles cuando no del taller que aquí instaló. El problema que plantean las pinturas que a él se atribuyen, no obstante ostentar su firma, sigue en pie, sin embargo aquí presentamos una serie de consideraciones críticas que espero contribuyan a su estudio; a la lista de esas obras se agregan noticias referentes a algunas más.

Este trabajo está elaborado con base en nuevas informaciones sobre el pintor, tales como su testamento, la fecha de su muerte y las causas que la originaron; también se aportan noticias sobre los nombres de otros maestros contemporáneos suyos, de los cuales se tenían datos inciertos, como el caso de Cristóbal Daza; asimismo se da cuenta de las condiciones reales en que vivían los pintores y de otras actividades a las que dedicaban parte de su tiempo a fin de mejorar su situación económica. Las noticias nuevas que aquí se entregan, proceden de varios documentos existentes en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México y del General de la Nación, documentos que he podido consultar gracias a la generosidad de mi amigo el señor Guillermo Tovar de Teresa, quien los puso a mi disposición, desde aquí le manifiesto mi agradecimiento.

Sebastián de Arteaga nació en Sevilla el 15 de marzo de 1610, su padre fue Sebastián López de Arteaga y su madre Inés de los Reyes; un hermano mayor, llamado Bartolomé, se dedicó al grabado de láminas.¹ En el año de su nacimiento falleció su padre, por lo que la viuda se encargó de su for-

¹ A falta de mayores noticias sobre él, transcribo el siguiente comentario: "También por estas fechas (1633) trabajó el que se creyó padre del fecundo grabador Matías Arteaga, Bartolomé Arteaga, quien abrió la lámina con el retrato de Diego López de Arenas para adornar su libro *Breve compendio de Carpintería de los Blanco y tratado de los alarifes* (Sevilla, Luis Estupiñán, 1633)". La nota se debe a Juan Carrete Parrondo, "El grabado y la estampa barroca", en: *El grabado de España* (siglos XV-XVIII), p. 360, *Summa Artis XXXI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

mación; en 1613 lo llevó a Écija a casa de Juan López Ortiz, posiblemente un pariente. Siete años más tarde, para legitimar su ascendencia, Inés de los Reyes lo retornó a Sevilla, en el documento respectivo ella lo describió así: “. . . de edad de diez años poco más o menos, redondo de rostro, los ojos grandes . . .”² No existen mayores noticias documentales a partir de 1620; nada se sabe con precisión sobre su aprendizaje de pintor en tal o cual taller sevillano; más por fortuna se conoce la fecha de su examen, éste fue el 19 de abril de 1630, el documento que lo consigna ofrece un retrato del joven maestro de veinte años,

. . . pareció Sebastián de Arteaga vecino desta dicha ciudad del que doy fe que conozco el cual es un mancebo de buen cuerpo de edad que dixo ser y por su aspecto parecía de beinte años poco más o menos de color trigueño sexijunto con una señal de quemadura ensima de la mano izquierda y ser hixo legítimo de Sebastian de Arteaga y su legítima mujer difuntos vecinos que fueron desta dicha ciudad y dijo que el susodicho es maestro examinado del arte de pintor de ymagería al olio que lo examinaron Miguel Quelles y Blas Martin Silvestre maestros y alcaldes examinadores del dicho arte . . .³

En 1632 tomó en su taller a un aprendiz de pintor, el cual al poco tiempo renunció. Una fecha más de su vida sevillana corresponde a 1633, aparece como pintor establecido en la ciudad del Guadalquivir; también en ese año, según Manuel Toussaint, “otorgó escritura de dote por veinticinco mil maravedís al casarse con Juana de Salinas”;⁴ años adelante en su testamento declaró que al contraer matrimonio “no tenía ningún capital”. Toussaint no aclaró del todo el apellido de la mujer, por las distintas maneras en que se le cita, yo opto por nombrarla como Juana de Arteaga para evitar mayores confusiones, en realidad fue sobrina del pintor en tercer grado de parentesco.⁵

² En los documentos sobre Sebastián de Arteaga reunidos por Manuel Toussaint, como Apéndice 6, en su *Pintura Colonial en México*, p. 224. México, UNAM, 1965.

³ Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, T-II, p. 270. Universidad de Sevilla, 1930.

⁴ *Op. cit.*, p. 100.

⁵ Era hija de Juan Ambrosio Longon, de origen milanés asentado en Sevilla, y de Catalina de Arteaga, prima del pintor, por consiguiente debió apellidarse Longon, sin embargo en una carta poder que otorga en 1652, firma como Juana Brisedo de Arteaga. Por otra parte Heinrich Berlín es de opinión que se casaron en México, “entre el 11 y el 22 de mayo de 1643”, lo cual parece factible puesto que al parecer los padres de ella se habían avocinado en la capital del virreinato de tiempo atrás. *Vide*: H. Berlín, “Sebastián de Arteaga, pintor de la inquisición”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Núm. 11, pp. 53-56. Buenos Aires, 1958.

Para 1638 el artista ha abandonado Sevilla y se le encuentra en Cádiz, donde toma incluso aprendices.⁶ En este puerto debió de embarcarse en 1640 con destino a la Nueva España, es de aceptación común que pudo venir en la flota que trajo al virrey Diego López Pacheco, marqués de Villena. Nada se sabe sobre quién le acompañaba y qué traía consigo; no obstante es posible aceptar que quizá entre sus pertenencias venían materiales para la práctica de su oficio y tal vez algunos cuadros, no forzosamente hechos por él, pues es sabido que se dedicaba también a los negocios, que luchaba para mejorar su situación económica, como se verá adelante.

De tiempo atrás se tiene la creencia de que Sebastián de Arteaga debió trabajar como ayudante de Francisco de Zurbarán en su importante taller sevillano, de ser así colaboró en las grandes series de cuadros que el maestro de Fuente de Cantos, había realizado con innegable éxito hasta 1640, series como la del retablo de la Cartuja de Jerez, y de la sacristía del monasterio de Guadalupe, en Extremadura. No está de más el recordar aquí, que el célebre cuadro de *La Cena de Emaús*, que desde los años virreinales se encuentra en México, Zurbarán lo fechó en 1639.

Asentado Sebastián de Arteaga en la capital del virreinato se declaró a la práctica de su arte. La primera noticia que se conoce sobre sus actividades, corresponde a 1642, está relacionada con un arco o "Portada Real", que el gobierno de la ciudad erigió con motivo del arribo del virrey García Sarmiento de Sotomayor y Luna, conde de Salvatierra; para tal obra efímera se le encargaron a Arteaga trece lienzos que contenían diversas escenas del mito de Prometeo, con quien compraban al conde de Salvatierra. Como fue costumbre se publicó un folleto en el que se hacía una detallada y ditirámica descripción del arco,⁷ su autor fue el jesuita Mathías de Bocanegra, el cual escribió que Arteaga no sólo pintó los tableros, también "dispuso la arquitectura" del monumento, por lo que se debe entender que a él se debió todo. He aquí sus elogiosas palabras:

Quedó lugar en los claros de los dinteles y las entrecalles, para los tableros cuadrados en que se puso de pintura la fábula, esquiada por el mismo artífice que dispuso la arquitectura, Thimantes de nuestro siglo y Apeles a quien admira la América, Sebastián de Arteaga, cuya viveza en las ideas,

⁶ Enrique Respeto Martín, da las noticias señaladas en el T-X, p. 84, de los *Documentos para la historia del arte en Andalucía*.

⁷ Su título es el siguiente: *Theatro Gerárquico de la Luz. Pyra Christiano Polytica/del Gobierno/ que la muy leal, muy ilustre/Imperial Ciudad de México erigió en la Real Portada que dedicó/al Exellmo. Señor/D. García Sarmiento de Sotomayor,/y Luna Conde de Salvatierra* ... en la Imprenta de Juan Ruiz. Año de 1642.

movimiento en los dibujos, y alma en las figuras, más que mi pluma escribirlo, pudiera su pincel montearlo.⁸

Las primeras fuentes documentales que se conocieron referentes a Sebastián de Arteaga, provenían del Archivo de la Inquisición, dadas las relaciones que el artista tuvo con el tristemente Tribunal del Santo Oficio. Al parecer, en vista de las noticias, el problema del dinero fue para él una preocupación constante que lo movió para procurárselo con cierta seguridad, más allá de lo ocasional de los trabajos solicitados en el taller. A partir de 1643 y prácticamente hasta el año de su muerte, llevó un largo proceso para lograr que se le nombrase familiar del Santo Oficio. El 23 de mayo del año citado, presentó su primera solicitud acompañada de la obligada documentación detallada sobre sus antecedentes de pureza de sangre, solicitud en la que también ofrecía sus servicios como pintor de imaginería; llama la atención la prontitud con la que le aceptaron, pues los inquisidores hacia fines del mismo mes, le designaron y nombraron como notario, lo cual él, ni tardo ni perezoso, hará constar en sus pinturas, nada menos que en una de las primeras que realizó aquí, en el *Crucifijo* que hizo para la Inquisición, en la cartela donde anotó su firma se lee: *Puso este Sto. Crucifijo por su deboción en este tribunal del Sto. Offo. de la Ynquisición Sebastián de Arteaga, notario del, año 1643 Ft* (figuras 1 y 2). No obstante la rapidez con la que el Tribunal le nombró notario, lo cierto es que no fue suficiente ya que en diversas ocasiones se le requirió la demostración de la pureza de sangre, tanto de él como de sus antepasados; cuando las autoridades españolas contestaron al fin favorablemente en 1656, Arteaga había fallecido cuatro años atrás.⁹

En realidad con el nombramiento de familiar de la Inquisición, Sebastián de Arteaga no perseguía únicamente un fin honorífico, él quería asegurar que los trabajos pictóricos que requirieran los inquisidores, se le asignaran, como si él fuera el pintor oficial del Tribunal, al cual afirmó que le serviría "con todo rendimiento en lo que se hubiere de ofrecer de mi arte de la pintura".¹⁰ Se sabe que le hicieron el encargo de pintar entre otras obras,

⁸ Francisco de la Maza escribió un estudio detallado sobre esta obra de Sebastián de Arteaga, a el remitimos al interesado en el tema, véase su libro *La mitología clásica en el arte colonial de México*, pp. 59-63, México, UNAM, 1968.

⁹ No se pretende repetir aquí la historia del pintor y la Inquisición, en los libros que se citan a continuación se encuentra detallada esa historia: Manuel Toussaint *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1965, Heinrich Berlín, "Sebastián de Arteaga, pintor de la Inquisición", *Anales del I. de A.A. E.I.E.*, Núm. 11 Buenos Aires, 1958. Guillermo Fernández de Recas, *Aspirantes Americanos a cargos del Santo Oficio. Sus genealogías ascendentes*. México, M. Porrúa, 1956.

¹⁰ La cita proviene de H. Berlín, *op. cit.*, p. 54.

Los Retratos de los Inquisidores Antiguos, de los cuales llevaba hechos diez según el escrito que presentó solicitando ayuda pecunaria para concluir los nueve que faltaban. Parece que no logró terminar más que diez y seis de los diez y nueve que le encargaron, pues esos son los que constan en inventarios posteriores de la Inquisición.¹¹

De otros trabajos para esa institución, H. Berlín en su estudio citado, ofrece breves noticias, quizá la más importante es la siguiente: el 8 de abril de 1646, cobró “cincuenta pesos por una hechura y retrato que hizo para el tribunal del Ilmo. Arzobispo Don Juan de Mañozca”. De esta galería de retratos no existe la menor información sobre su destino final.

La fortuna no siempre acompañó al artista; para cobrar el importe de un encargo de obras que se le hizo en 1648, hubieron de transcurrir diez meses para que se le liquidara finalmente una cantidad inferior a la que estimó valía su trabajo.¹² El caso fue llevado a la Real Audiencia; tuvo su origen en lo siguiente: El obispo de Yucatán Marcos Torres y Rueda a poco tiempo de tomar posesión de su cargo en 1648, como Gobernador de la Nueva España, encargó a Arteaga que le hiciese tres retratos de cuerpo entero, uno más de medio cuerpo y que asimismo le retocara otros cuatro retratos de diferentes personas, que eran de su propiedad. El pintor cumplió con lo solicitado y por tanto pidió al Gobernador le pagara cuatrocientos veinte pesos, quien por contestación única le dijo que había quedado satisfecho del encargo “y que se fuera con Dios el Maestro, que él le pagaría su trabajo muy aventajadamente”. Lo cierto fue que pasaron los días y nunca hubo tal paga, pues el 22 de abril de 1649 el gobernador falleció, por lo que Arteaga se vio precisado a nombrar a Agustín Franco para que abriera el proceso para que de los bienes que dejó el obispo-gobernador se le pagara. Los engorrosos trámites se llevaron cerca de un año; en contra del pintor se llegó a decir que

era muy presumible que el hacer dichos retratos fuese, no a pedimento de dicho Vuestro Excelentísimo Gobernador; sino que, por agradarle y complacerle, se los ofreciese la parte contraria, esperando recibiría algún beneficio o gracia de su mano . . .

La resolución que se tomó fue la de pagarle únicamente, ciento cincuenta pesos.

Los documentos que encierra el proceso, ofrecen noticias sobre otros pintores que figuraron como testigos en favor de Arteaga; así Diego Pérez,

¹¹ M. Toussaint, *op. cit.*, p. 102.

¹² Sobre este asunto existe la documentación respectiva en el Archivo General de la Nación, Ramo civil, Tomo 793, 1649. Debo a Guillermo Tovar de Teresa el conocimiento de este documento y de cuatro más que utilizaré a continuación.

español, oficial de pintor y también lo era Bernabé Sánchez, en cambio Sebastián de Salazar asistía al taller del maestro como aprendiz. *Nuestra Señora de Pasabiense*, es el único cuadro conocido de Diego Pérez, se encuentra en el Museo de Churubusco, está firmado. De Sánchez se conocen dos telas firmadas, están en la iglesia de San Bernardino de Taxco, Gro. De los cuatro retratos de Torres y Rueda, solamente existe el de medio cuerpo, se encuentra en el Museo Nacional de Historia en Chapultepec (figura 8).

El prestigio de Sebastián de Arteaga como pintor, trascendió los límites de la capital del virreinato. Del Archivo de Notarías de Puebla, Notaría Número Dos, procede la información sobre un retablo que se contrató el 9 de marzo de 1650, entre el contador Marcos Rodríguez Zapata, síndico del convento de Santa Clara y los maestros ensambladores Diego de Cárcamo y Lucas Méndez, y los doradores Nicolás de Cuéllar y Antonio Pérez; el retablo sería el mayor de la iglesia de las monjas. En el contrato se dispuso “que los lienzos de la dicha pintura los obre Sebastián de Arteaga, maestro de dicho arte, vecino de la ciudad de México”.¹³ No hay noticias de estas telas, nada sobre si llegó o no, a realizarlas. En 1835 el interior de la iglesia fue “renovado completamente colocando altares de última hora”.¹⁴

A 1652, año de la muerte de Arteaga, corresponden cuatro documentos de los que me ocuparé en seguida. El primero está fechado el 18 de mayo y trata del Acta Notarial sobre la “compañía de un negocio de cacao y azúcar”, que establecieron como socios de trabajo y capital, Alonso del Pumar “tratante de cacao”, y el artista, quien entregó al primero la cantidad de “un mil doscientos treinta y dos pesos, para tratar y contratar con ellos en el trato (sic) de cacao, azúcar y sus adherentes . . .”¹⁵

El contrato minuciosamente detallado, resultaba ventajoso a los intereses del pintor; también ofrece una idea del capital que debía poseer, y manifiesta otras actividades a las que recurría a fin de acrecentar su fortuna, pues no obstante el número de obras que podía contratar para realizarlas en el taller con sus ayudantes, las ganancias no eran de gran monta.¹⁶

El 13 de junio de 1652 Sebastián de Arteaga hizo testamento en vista del

¹³ Debo y agradezco esta información al doctor Efraín Castro Morales.

¹⁴ Nota de Efraín Castro Morales, en su edición de la *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Angeles* . . . Libro II, p. 448. Puebla, Ediciones Altiplano, 1963.

¹⁵ Archivo General de Notarías. Notaría de Luis de Valdivieso, año de 1652, página 404, vuelta.

¹⁶ Sobre esta situación que no era privativa de Arteaga, Guillermo Tovar de Teresa ha publicado un interesante estudio sobre los beneficios reales que obtenían los artistas virreinales como fruto de sus quehaceres. *Vide*: “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia Mexicana*, Vol. XXXIV, Núm. 1. México, Julio-Sept., 1984.

mal estado en que se encontraba por las heridas recibidas en una riña, de la cual los documentos existentes no ofrecen amplias noticias. Declaró estar “enfermo en la cama de algunas heridas”, más sin decir quién fue su agresor, ni la causa de las mismas; acto seguido dispone se pague a sus acreedores, sin olvidar dejar noticia de aquellos que a él le deben. Se refiere también a la recién fundada compañía con Alonso del Pumar. Declaró que tiene dos hijas legítimas con Juana su mujer, ellas fueron Feliciano y Dorotea, a quienes deja por herederas universales.^{16a} Nombró albaceas “para cumplir y pagar este mi testamento”, a su mujer y a “Francisco Honorio, pintor vecino de esta ciudad . . .” Con valor y honradez dictó lo siguiente: “Declaró que yo tuve la culpa de las heridas de que estoy en la cama, y así lo confieso y declaro por el descargo de mi conciencia”. El escribano real anotó que Arteaga “no firmó porque dijo no podía, por la gravedad e impedimento en que estaba por las dichas heridas”.¹⁷

Nueve días más tarde mediante un codicilo, hizo declaraciones más amplias sobre el trágico suceso que le cortaría la vida. Los hechos, según sus palabras, tuvieron su origen en un disgusto que surgió entre Juan Manuel “aderezador de valonas” y un cuñado suyo cuyo nombre no declaró, como “este hombre dijo al dicho Sebastián de Arteaga algunas palabras ofensivas contra el nacimiento del dicho Juan Manuel . . .”, culparon de tales palabras a Arteaga; para aclararlo llegó a su casa

Cristóbal Daza y Bracamonte, pintor, residente en esta Ciudad; y le pidió escribiese un papel al dicho Juan Manuel, en satisfacción de las dichas injurias; y por estar cierto que no eran verdaderas, escribió el papel con toda satisfacción; y queriéndolo llevar el dicho don Cristóbal, el dicho Sebastián de Arteaga lo llevó; en lo cual y en las desgracias que sucedieron, el dicho don Cristóbal no tuvo culpa, ni le irritó para ello, ni se halló en la pendencia; antes no habiéndole querido dar el papel, se fue a su casa; y por si le hubiere imputado alguna culpa, declara ser cierto y verdadero lo susodicho, por el descargo de su conciencia; y así lo dijo y declaró, y no firmó, porque no podía, por la gravedad de su enfermedad . . .¹⁸

^{16a} Los Arteaga tuvieron también un hijo, el cual debió fallecer antes de 1652, ya que no se le menciona en el testamento; se llamó Juan, se le bautizó el 29 de julio de 1643. Los siguientes datos dan idea de la importancia de las relaciones del pintor con las autoridades de la Inquisición: “. . . fue su padrino el licenciado Matheo Ruiz del Portillo, en nombre del Sr. Dtor. Juan Sáenz de Mañozca Inquisidor Apostólico de los Reinos de esta Nueva España”. Debo esta noticia a la investigadora Esther Tovar, a quien manifiesto aquí mi agradecimiento. La noticia proviene del Archivo del Sagrario Metropolitano, Libro Bautismos de Españoles, desde el primero de enero de 1640 hasta el 31 de diciembre de 1645. Catedral, Vol. XVI, Hoja 137.

¹⁷ Archivo General de Notarías. Notaría de Luis Valdivieso, 1652, p. 450.

¹⁸ Archivo General de Notarías. Notaría de Luis Valdivieso, 1652, p. 464.

No obstante lo que declaró en favor de Cristóbal Daza, parece que no fue suficiente pues en diciembre de ese año ya fallecido el pintor, la viuda, quien firma como Juana Brisedo de Arteaga, en una carta poder que otorgó a Juan de Barrientos para que concluyeran el “pleito criminal”,¹⁹ nombra entre los involucrados a “Don Cristóbal Daza, Pintor de Países . . .”²⁰ No hay más noticias; después del codicilo, Arteaga debió de fallecer, más ignoro la fecha exacta. En el documento se nombra como testigo a Sebastián López Dávalos, autor, como se sabe, de las pinturas del retablo dedicado a los santos Cosme y Damián, en la catedral de México.

Cuando Sebastián de Arteaga arribó a la capital de la Nueva España, se encontró con un ambiente favorable al desarrollo del arte que practicaba. En cierta forma existía una tradición pictórica que desde el siglo anterior se había establecido, incluyendo la pintura mural; maestros de altos vuelos como el flamenco Simón Pereyng, los españoles Baltasar de Echave Ório, Juan de Arrue, Andrés de la Concha y Luis Juárez, de quien no se sabe a ciencia cierta si fue originario del Viejo o del Nuevo Mundo, Juárez falleció hacia fines de la década de 1630,²¹ ellos eran las figuras más sobresalientes. Por otra parte, a su llegada se encontraba activo un grupo de buenos pintores que cubrían con decoro la demanda de obras que reclamaba el culto. A la cabeza de ese grupo se encontraba el dominico Alonso López de Herrera, Baltasar de Echave Ibía, Pedro del Prado, Basilio Salazar y Sebastián López Dávalos; en tanto que en Puebla trabajaba el extraordinario miniaturista Luis Lagarto, y un pintor de gusto tenebrista, Pedro García Ferrer. Todo se encontraba dispuesto para que un artista como Arteaga triunfara, máxime si se tiene en cuenta el auge constructivo que en el país existía; se levantaban edificios destinados a parroquias o a discretas capillas pueblerinas, cuando no domésticas; las viejas iglesias cubiertas con artesonados empezaron a transformarse con el empleo de bóvedas. El momento de su llegada, se puede decir, coincidió con la afirmación del gran arte del virreinato: los retablos de maderas doradas, el sello ornamental del barroco. La demanda de obra a los pintores fue considerable, se les solicitaba tanto para los retablos como para cubrir los muros de las iglesias y los claustros de los conventos, con las series sobre la vida de los santos titulares.

¹⁹ Archivo General de Notarías. Notaría de Toribio Cobián, 1652. p. 300.

²⁰ Estas son las primeras noticias procedentes de archivo, sobre el paisajista Cristóbal Daza, quien no es otro que el citado por don Carlos de Sigüenza y Góngora, en su *Triunpho Parthenico*. Algún día se tendrán noticias referentes al también pintor de paisajes, llamado Angulo por Sigüenza y G.

²¹ Para el estudio de este maestro es de consulta obligada el libro de Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*. México, UNAM, 1987.

Las obras conocidas de Sebastián de Arteaga presentan serias dificultades para su estudio. De hecho son ocho los cuadros que con cierta seguridad se le atribuyen, básicamente por estar firmados, sin embargo, son tan distintos entre sí que de allí nace el primer obstáculo, pues no hay en ellos una unidad estilística bien definida; aun las firmas que ostentan son enteramente distintas.²² El colorido y la expresión de los personajes de las composiciones, varían considerablemente. Que Arteaga debió de ser autor de un número mayor de cuadros, me parece algo evidente, la fama de que disfrutó en los cortos años de su existencia mexicana, permite suponerlo; más de esa producción la mayor parte está extraviada, cuando no perdida definitivamente. Manuel Toussaint para explicarse tal ausencia, escribió que “si se tiene en cuenta que Arteaga trajo el estilo severo de los españoles del 1600, lógico pensar que sus cuadros hayan ido a engrosar, borrándoles la firma que nada significaba para compradores ni mercaderes, las colecciones europeas”.²³ A las telas conocidas hay que sumar las que le son adjudicadas y asimismo aquellas de que se tienen referencias a través de los documentos.

Tomo por primer cuadro de Sebastián de Arteaga, el ya citado *Crucifijo* que hizo para la Inquisición (figura 1). Cuesta trabajo creer que sea suyo, no obstante la firma que ostenta en la cartela pendiente del árbol (figura 2). La duda la despierta el contraste tan violento que muestra con otras dos telas que pintó el mismo año: *La incredulidad de Santo Tomás* y otro *Crucifijo*, cuadros en los que el tenebrismo es la nota predominante; la duda crece ante la vista de ese cuerpo fofo y feminoide que tiene. Sin embargo lo que hay de censurable se debe al hecho de que el cuadro fue torpemente restaurado en el siglo XIX,²⁴ y poco es lo que se puede decir en favor de Arteaga como autor de esta obra.

La pintura que ha dado notoria celebridad a Sebastián de Arteaga por el acusado acento zurbaranesco que tiene, lo que hace de ella una obra única en la producción pictórica del virreinato, es la dedicada a *La incredulidad de Santo Tomás* (figura 3). Está firmada y fechada en 1643; su autor no descuidó anotar en ella que era “Notario del Santo Oficio de la Inquisición”, y que el cuadro “Hízose de los bienes de el Capitán Francisco de Aguirre”; por desgracia no hay noticias que informen sobre éste, y mucho menos sobre cuales fueron las razones para que el importe de sus propiedades fuera aplicado así. Para Manuel Toussaint el sentido de la anotación “quiere decir que se remataron los bienes del capitán y del producto se pintó

²² Compárense las que aquí se publican, con los facsímiles que reproduce Abelardo Carrillo y Gariel, en *Autógrafos de pintores coloniales*, p. 29 México, UNAM, 1953.

²³ *Op. cit.*, p. 101.

²⁴ Así lo comentó Manuel G. Revilla en *El arte en México* p. 125. México, 1923.

el cuadro".²⁵ El tema de la incredulidad del Apóstol, no fue muy socorrido entre los pintores españoles, sólo recuerdo el cuadro realizado en 1585 por Alonso Sánchez Coello, para la catedral de Segovia; en cambio lo trataron con frecuencia los maestros italianos del siglo XVII. En cuanto a la pintura del virreinato, el tema aparece en los murales de la sacristía de la iglesia conventual de Ixmiquilpan, Hgo., y en algunos cuadros de escaso mérito, como el que conserva el Museo Regional de Guadalajara, Jal.

Rige la composición de *La incredulidad de Santo Tomás*, un marcado juego de luces y sombras, de las cuales emerge con fuerza el cuerpo de Jesús, cuerpo magníficamente modelado, en el que sólo desentona la rigidez de la pierna izquierda, defecto acaso debido a una mala restauración de la misma. El color rojo del manto que le cubre, contribuye eficazmente al carácter efectista que hay en el cuadro. En torno de Jesucristo se encuentran, en apretada disposición, las figuras de los apóstoles, sus cabezas realistas contrastan con el idealismo que hay en el rostro joven de El Salvador. Los apóstoles observan con azoro como Santo Tomás introduce dos dedos en la herida causada por la lanza. Si se tuviera que relacionar la figura de Jesucristo con alguna pintura española que acaso conociera Arteaga antes de pasar a América, sería con la de *Jesús atado a la columna*, de Francisco Pacheco, hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

De carácter diametralmente opuesto a la primera *Crucifixión*, hasta el grado de parecer de distinto autor, es otra pintura de tema semejante, firmada pero sin fecha de factura (figura 4). Por su tenembrismo esta obra se relaciona con propiedad, con el cuadro de *La Incredulidad*. Lo que sorprende en esta *Crucifixión*, son las formas alargadas del cuerpo; lo exagerado de la musculatura del tórax, vientre y brazos, así como el agitado movimiento que le anima, incluso en el paño de pureza y la cartela de INRI. La figura de Jesucristo, convenientemente iluminada, destaca del sombrío paisaje del fondo; la expresión de su rostro indica su plegaria al Padre, antes de morir. La concepción de esta obra está acorde a una tradición barroca andaluza de la que se pueden señalar varios ejemplos, como el de la magnífica *Crucifixión* de Francisco de Zurbarán que se encuentra en el Museo del Ermitage de Leningrado.

Se desconoce a quien debió Sebastián de Arteaga el encargo de pintar en 1650, su versión de *San Francisco de Asís recibiendo la estigmatización*.²⁶ Se reproduce aquí el facsímil de la firma que ostenta el cuadro.²⁷

²⁵ *Op. cit.*, p. 103.

²⁶ El cuadro, antes de 1939, pertenecía a una casa de antigüedades, la "Bustillo de la Fuente", de donde pasó por donación, al Museo de la Basílica de Guadalupe.

²⁷ Debo al maestro Jorge Guadarrama, Director del Museo de la Basílica, la calca de la firma.

Como se sabe Arteaga aprovechó para su tela, el conocido grabado de Lucas Vorsterman sobre este tema, que además tiene su origen en una pintura de Pedro Pablo Rubens que pertenece al Museo Wallraf-Richartz de Colonia. Según Jacobo Burckhardt la lámina fue trabajada entre 1636-1640.²⁸ No deja de sorprender de acuerdo con las fechas, que Arteaga haya poseído rápidamente una copia, la cual trajo a la Nueva España posiblemente con otras semejantes que aquí habría de aprovechar.²⁹

No obstante que dependían básicamente de las láminas que copiaban, los pintores virreinales las modificaban con cierta libertad, y acierto, a fin de dejar huella de su propia inventiva, la cual se manifestaría finalmente, en los colores. Arteaga introdujo cambios notorios, dio esbeltez al cuerpo de San Francisco y juventud a su rostro. Modificó la composición al cambiar tanto el sitio como la postura de fray León, quien en la pintura de Rubens ocupa un primer plano en la parte inferior del cuadro. Suprimió los efectos luminosos que rodean a la figura de Jesucristo, y también introdujo cambios en la vegetación del Monte Albornia, donde tuvo lugar el portento; al eliminar a fray León dio con ello mayor importancia a la naturaleza, pues dispuso allí varios rosales para recordar con celo las famosas "Florecillas" del Santo de Asís. El cuadro, huelga repetirlo, es una obra de cierta significación, dentro del marco de lo que produjo su autor (figuras 5 y 6).

Dentro del convencional tipo de retratos de la época parece que Sebastián de Arteaga tuvo una cierta facilidad para practicarlos, por desgracia los dos que hasta nuestros días han llegado, apenas si ofrecen una muestra de su talento como retratista. Se sabe, como líneas atrás ha quedado anotado, que Arteaga recibió el encargo, de parte del Tribunal de la Fe, para hacer los "retratos de los inquisidores antiguos". Por otra fuente documental, según Heinrich Berlín, se sabe que pintó también para la Inquisición, el retrato del arzobispo Juan de Mañosca, cuadro del que nada se sabe sobre su destino. Existen en la Catedral de México dos versiones del retrato del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga; una le muestra de cuerpo entero, en tanto que en la otra aparece de medio cuerpo, costumbre adoptada a principios del siglo XVII por las autoridades catedralicias, al ordenar dos retratos de los arzobispos en la forma señalada (figura 7). Por cierto, para ejecutar el retrato de este prelado, Arteaga debió hacerlo a la vista de

²⁸ La cita proviene del *Corpus Rubenianum*, Part VIII, Saints I, por Hans Vliegme, p. 140. London, Phaidon, 1972.

²⁹ Sobre este cuadro ha escrito un interesante estudio Rogelio Ruiz Gomar, véase: "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 50-I, pp. 87-100. México, UNAM, 1982.

uno anterior, toda vez que el arzobispo Manso y Zúñiga había concluido su mandato cinco años antes de que el pintor arribara a México, pero al parecer Arteaga era diestro en pintar retratos de personajes ausentes, recuérdese el caso de los "Inquisidores antiguos".

Aparece el prelado de pie, posando con la dignidad de su jerarquía, su rostro es el de un hombre que no llega a los cincuenta años de edad; hay un esmero especial en la ejecución de las manos, una de ellas porta, entreabierta, el insustituible libro, en tanto que la derecha descansa sobre un cráneo. Dadas las circunstancias en que fue pintado, no podía ser este un retrato de carácter, en todo caso algo logró su autor mediante el color rojo púrpura que se impone en la tela. La firma de Arteaga se localiza en el ángulo inferior izquierdo. El retrato de medio cuerpo sólo parece ser una réplica del anterior; el cuerpo está cortado a la altura de la mano que sostiene el libro. No está firmado.

El otro retrato existente es el del arzobispo-gobernador Marcos de Torres y Rueda (figura 8). Del que Arteaga le hizo de cuerpo entero, no hay rastro en la Catedral; en todo caso es posible pensar que sería muy semejante a este, sobre todo en el rostro que fue trabajado con esmero, dejando el especial corte de barba de que gustaba el obispo de Yucatán.

Varias pinturas anónimas procedentes de la Nueva España se atribuyen a Sebastián de Arteaga, en atención de sus valores intrínsecos y de la importancia que guardan con la pintura barroca sevillana de filiación zurbaranesca. Por desgracia no se cuenta con una información documental que permita asignarle con seguridad tales obras, ojalá futuras investigaciones den luz para que le sean otorgadas con propiedad. Desde el siglo XIX se viene atribuyendo a los pinceles de Arteaga, una *Virgen con el Niño*; el cuadro formaba parte de la galería de Antonio Gutiérrez Victory, un coleccionista de la ciudad de México; años más tarde pasó a ser propiedad de Francisco Díez Barroso, autor, por cierto, de una historia sobre *El arte en Nueva España*.³⁰ En fecha que ignoro entró a formar parte de las obras que custodia la Pinacoteca Virreinal de San Diego (figura 9).

Díez Barroso en la obra citada, dio a conocer el cuadro como original de Arteaga, sin embargo, sus argumentos distan mucho de convencer.³¹ Fuera del claroscuro que tiene, no hay otra cosa que le identifique con el maestro sevillano, como podría ser el color. En cuanto al tipo de la Virgen, me parece que está más dentro del estilo de José Juárez; pero no es posible descartar del todo esta tela como original de Arteaga, si se

³⁰ México, 1921. Allí la reprodujo en la página 267.

³¹ Ver página 263.

tiene presente la desigualdad existente entre las obras a él asignadas con seguridad. Otra pintura que desde el siglo XIX se le viene adjudicando, es la que representa a un grupo de apóstoles (figura 11). Está trabajada al óleo sobre tela y madera. Se trata de una obra de calidad muy discutible, la cabeza del apóstol que está al centro de la composición, es verdaderamente monstruosa en sus proporciones. Por lo denso del tenebrismo que envuelve a las figuras, se le asocia con *La incredulidad de Santo Tomás*, pero no hay argumento valedero para declararla como obra de Sebastián de Arteaga. En una colección particular de la ciudad de México, se encuentra una interesante cabeza de *San Pablo* (figura 10). La penumbra reinante y la buena factura de la cabeza del santo, son argumentos suficientes para adjudicarla a Arteaga, aunque quizás recuerde de lejos el arte de Juan de Valdés Leal. Citaré, por último, el cuadro de *La Inmaculada Concepción*, que Antonio Bonet Correa atribuye con buen juicio a Arteaga, el cuadro se encuentra en la Antigua Academia de Bellas Artes de Puebla, Pue.³²

Intencionalmente he dejado para la parte final de este trabajo, el estudio de uno de los cuadros más interesantes de Sebastián de Arteaga, me estoy refiriendo al singular de *Los desposorios de la Virgen*, que se encuentra en la Pinacoteca Virreinal de San Diego (figura 15). Se trata de una obra sin parangón en la pintura novohispana, muy discutible por lo mismo, respecto a que sea una obra salida de los pinceles de Arteaga, pues es lo más opuesto a los cuadros que hasta hoy cubren su producción conocida. Desafortunadamente no existe ninguna noticia precisa sobre la procedencia de esta tela, es decir, en qué iglesia estuvo, o a qué comunidad religiosa perteneció; es posible que debido a las leyes de Reforma, la pintura junto con muchas otras procedentes de diversos sitios, se haya depositado en el ex convento de La Encarnación de la ciudad de México, quizá de allí pasó en 1861 a formar parte de las galerías de pintura, recién organizada en la antigua Academia de San Carlos. José Bernardo Couto quien intervino activamente en la organización de las galerías, fue el primero en describirla como original de Arteaga, más olvidó apuntar de qué iglesia provenía.³³ No dejó una constancia semejante a la del cuadro de *La incredulidad de Santo Tomás*, del cual informa que estuvo colocado en el presbiterio de la iglesia de los agustinos de México, frente a la gran pintura de Francisco de Zurbarán, *La cena de Emaús*. Abelardo Carrilo y Gariel, quien estudió

³² "Una 'Inmaculada' zurburanesca en el Museo de la Academia de Puebla", en *Archivo Español de Arte*, Núms. 146-147, pp. 200-202. Madrid, 1964.

³³ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Segunda edición con prólogo y notas por Manuel Toussaint, pp. 66-69. México, F. de C.E., 1947.

detenidamente los archivos de la Academia de San Carlos, escribió escuetamente lo siguiente: “de Sebastián de Arteaga se recibió la obra que representa Los Desposorios de la Virgen . . .” y nada dice, en concreto sobre su procedencia.³⁴ En un libro posterior, al referirse a las noventa y cinco pinturas que fueron seleccionadas por los profesores de la Academia, por encontrarlas “dignas de figurar en las galerías”; en la lista que por cierto encabeza Arteaga, no aparece este cuadro entre los que a él se atribuían en ese momento.³⁵

A partir de Couto se consideró como original de Sebastián de Arteaga el cuadro de *Los Desposorios de la Virgen*, lo cual resultaba obvio puesto que está firmado, Manuel G. Revilla lo tomó como tal y tras anotar que encontraba cierto parecido en algunas figuras con las pintadas por Baltasar de Echave Orio, y “ciertas incorrecciones de dibujo que serían de extrañar en un artista formado en la severa escuela de Ribera o de Zurbarán”, en lo que aquí interesa nada nuevo agregó.³⁶ Francisco Díez Barroso repitió, con Revilla, que el cuadro “presenta bastante parecido con las obras de Echave, el Viejo”, y para no ser del todo menos, se aventuró con la composición para declarar “. . . y en verdad que no se puede menos que decir es lo único que no es de mérito, es la composición, aunque ésta en sí sea feliz . . .”³⁷ Manuel Romero de Terreros al referirse a la pintura anotó que ésta y el cuadro de *La Incredulidad*, eran sus obras principales, que “*Los Desposorios de Nuestra Señora* . . . (tiene) una composición luminosa y brillante colorido de influencia rafaelesca . . .”³⁸ Concluido hacia 1934 el libro clásico de Manuel Toussaint sobre la pintura virreinal de México, sólo fue publicado hasta 1965, para entonces el ilustre fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas, había fallecido. Al referirse al cuadro de *Los Desposorios*, escribió lo siguiente: “El tipo de Virgen nos recuerda las madonas rubias del Perugino; la coloración cálida resuena con todos los tonos del arpa romanista y, sin embargo, hay diferencias que parecen impuestas por el medio . . .” y concluye diciendo que la pintura “parece la obra de un continuador de Echave que ha disfrutado de horizontes más variados”.³⁹ En las diferentes ocasiones en las que Toussaint escribió sobre Arteaga, nunca puso en duda su paternidad respecto a este

³⁴ Vide: *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, p. 42, México, UNAM, 1944.

³⁵ Abelardo Carrillo y Gabriel, *Las galerías de San Carlos*, p. 15, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

³⁶ *Op. cit.*, p. 127.

³⁷ *Op. cit.*, pp. 265-266.

³⁸ *El arte en México durante el virreinato*, p. 56, México, Porrúa, 1951.

³⁹ *Pintura colonial en México*, p. 102.

cuadro. Por su parte Diego Angulo Íñiguez sin plantearse problema mayor, encontró que en la pintura el tenebrismo aparecía “dulcificado”, y que en la misma “se delata el discípulo de Zurbarán”, pero quizá lo más interesante que escribió fue lo siguiente: “en los ‘Desposorios’ se halla en germen buena parte de lo que será el estilo de José Juárez”.⁴⁰

De los historiadores del arte hasta aquí considerados, ninguno se ocupó con mayor detenimiento en estudiar *Los Desposorios*, como lo hizo en 1953 Justino Fernández, el eminente crítico de la pintura mexicana. A él, el cuadro le parecía “italianizante y de un delicado idealismo”, pero también lo encontraba, “en cierto modo, arcaizante”, pues no obedecía “en sus formas y colorido”, al barroquismo de su momento. Líneas adelante asentó que “cuando se ven *Los Desposorios* . . . se piensa, claro está, en ‘Lo Sponsalizio’ de Rafael, sin embargo, son bien diversos. En la obra de Rafael hay mayor movimiento y riqueza de colorido y las actitudes son diferentes; es obra más moderna . . . aunque haya sido ejecutada a principios del siglo anterior”. Y concluye con que la tela “es obra de un artista de grandes cualidades, pero no de un pintor maduro. No obstante, la calidad de esta obra la salva y la distingue de toda otra, aún de las de Echave el Viejo, y es una joya de la pintura de Nueva España”.⁴¹

Partiendo de un esmerado análisis crítico, Martín S. Soria se enfrentó al problema que suscita el cuadro, debido al fuerte contraste que ofrece “con otras obras conocidas de Arteaga”, para él *Los Desposorios de la Virgen*, “. . . difieren radicalmente en espíritu, técnica, composición, iluminación, tipos y colores”. En su opinión se trata de una obra hecha en el taller de Arteaga, con el estilo de José Juárez; con cierta audacia escribió, “. . . se puede desistir de la firma de Arteaga . . . (o creer que Arteaga firmó el cuadro hecho por Juárez . . . mientras éste estuvo en el taller trabajando) . . .”⁴² A partir de este juicio de Martín S. Soria, la famosa tela pasó a ser considerada como posible obra de José Juárez; la razón que se da, como anotó Soria, es que con mejor sentido recuerda a Juárez y no al sevillano.

En las diversas opiniones que hemos visto sobre *Los Desposorios de la Virgen*, ningún autor hizo hincapié sobre la procedencia del cuadro, se toma como original de Arteaga puesto que, al parecer, está firmado por

⁴⁰ *Historia del Arte Hispano Americano*, T. II, p. 406, Barcelona, Salvat, 1950.

⁴¹ Véase “Los desposorios de la Virgen”, en *Caminos de México*, Núm. 5. Revista de la Compañía Hulera Euzkadi. México, 1953. Sobre la misma obra se recomienda el estudio de Justino Fernández “Composiciones barrocas de pinturas coloniales”, en *Anales del IIE*. Núm. 28, p. 14. México, UNAM, 1959.

⁴² Véase: Martín S. Soria, “Painting”, part three, p. 310, de *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions*. Por George Kubler y Martin Soria. The Pelican History of Art. Harmondsworth, Middlesex, 1959.

éste; más no deja de inquietarles el carácter de su estilo al lado de otros cuadros del maestro; algunos encuentran ciertos ecos que les recuerdan a Echave Orio, en cambio a otros la tela les evoca la pintura italiana. Angulo Iñiguez casi coincide con Martín S. Soria en cuanto a la posible presencia de José Juárez, a quien Soria otorga la paternidad de la pintura. No obstante lo que se ha escrito, el problema del verdadero autor sigue en pie.

Un asunto no planteado aún es el de la fuente iconográfica de donde procede el tema del cuadro. De tiempo atrás he buscado infructuosamente el grabado que debió circular en los talleres de los pintores de la Nueva España, y del cual salió la pintura que nos ocupa y otras más. Lo más cercano que he encontrado es un grabado debido al francés Jean Duvet, (1485-c. 1561) (figura 14). En la lámina, que se refiere al matrimonio de Adán y Eva, aparecen éstos con Dios Padre, de cuya imagen habrán de depender interpretaciones futuras, en las que el Padre es sustituido por el Pontífice que casa a José y María.

Con anterioridad al cuadro firmado por Arteaga, el tema de *Los Desposorios* fue trabajado por Luis Juárez en dos pinturas, una de ellas firmada⁴³ (figuras 12 y 13). La composición de estas obras es muy semejante, sin embargo, difieren notablemente en la calidad de su factura, es superior la que corresponde a la figura 13; otras diferencias se encuentran en la colocación de la vara de azucenas que porta San José; en el número de ángeles de la parte superior y en sus posturas, asimismo en el rompimiento de gloria, en una se dispuso la paloma del Espíritu Santo, en tanto que en la otra aparece "la inscripción hebraica de aquél". Mayores diferencias guardan estos cuadros con el que se considera de Sebastián de Arteaga; Figura 15, si bien la composición general de las tres pinturas acusa una fuente común, de la cual se partió, misma que fue modificada conforme a la imaginación que su autor poseía y los fines que pretendía alcanzar.

Las diferencias son notables. Según mi criterio es superior en cuanto a calidad pictórica, el cuadro de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, la delicada elegancia que tiene se impone. Es distinta la solución adoptada para el rompimiento de gloria, se mantienen tanto la inscripción hebraica como el símbolo del Espíritu Santo; el número de ángeles y la gracia con

⁴³ La que corresponde a la figura 12 se encuentra en la sacristía de la parroquia de Atlixco, Pue., en tanto que la otra, ver figura 13, pertenece a la colección del doctor Charles Muskavitch y señora, de Auburn, Calif., USA, quienes amablemente me proporcionaron la fotografía y los siguientes datos sobre el cuadro. Está firmado únicamente por "Ludovicus", y trabajado al óleo sobre tela, sus medidas son 2.10 x 1.45 mts., su estado de conservación es excelente. De ambas obras se ocupa con la autoridad que le distingue, José Rogelio Ruiz Gomar, en su imprescindible estudio sobre Luis Juárez, véase arriba la nota 21.

Sebastianus
De Arteaga 
F^A anno, 1650

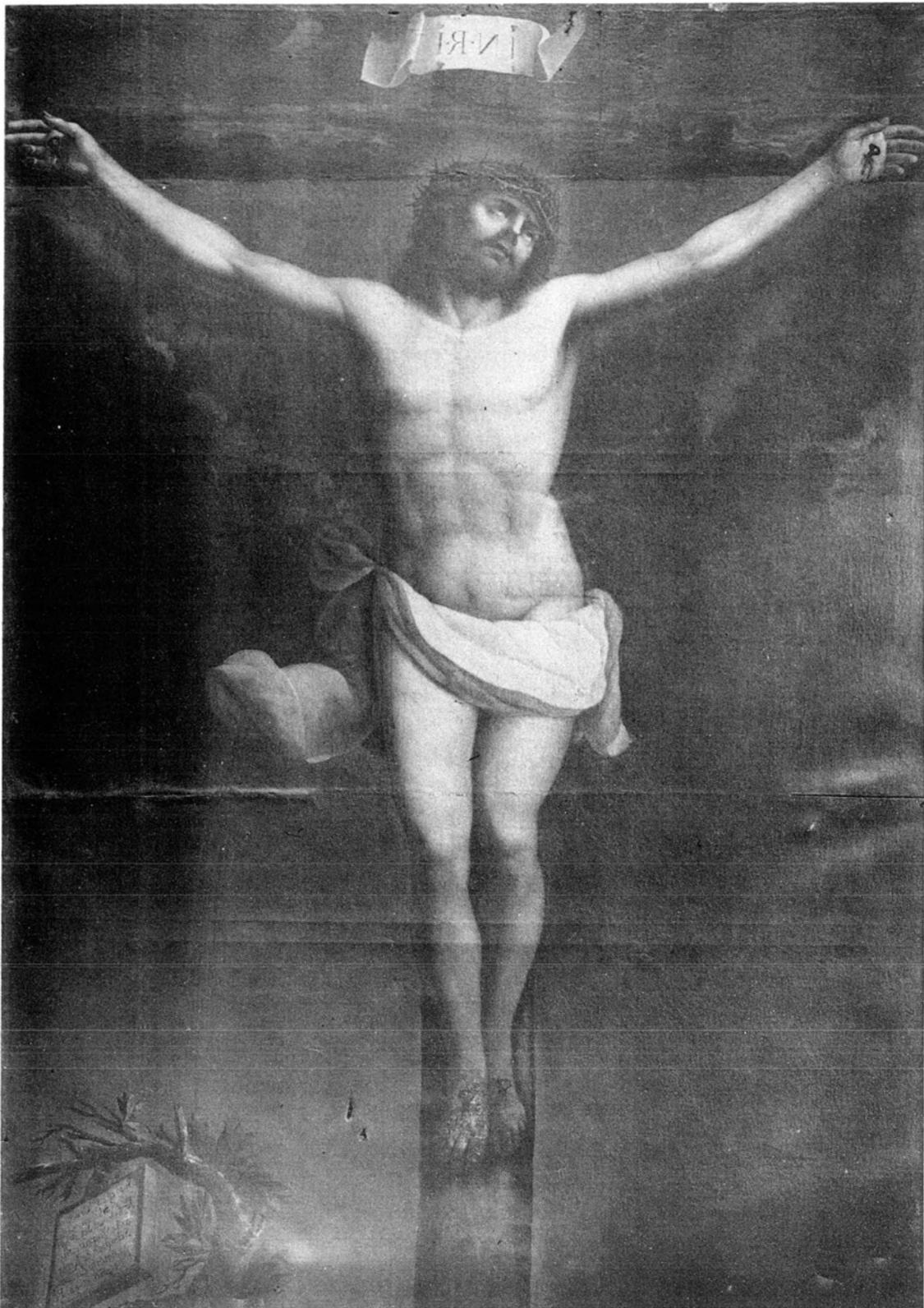


Figura 1. Sebastián de Arteaga. *Crucifixión*. 1643. Óleo tela. Museo de la Basílica de Guadalupe. México, D.F.

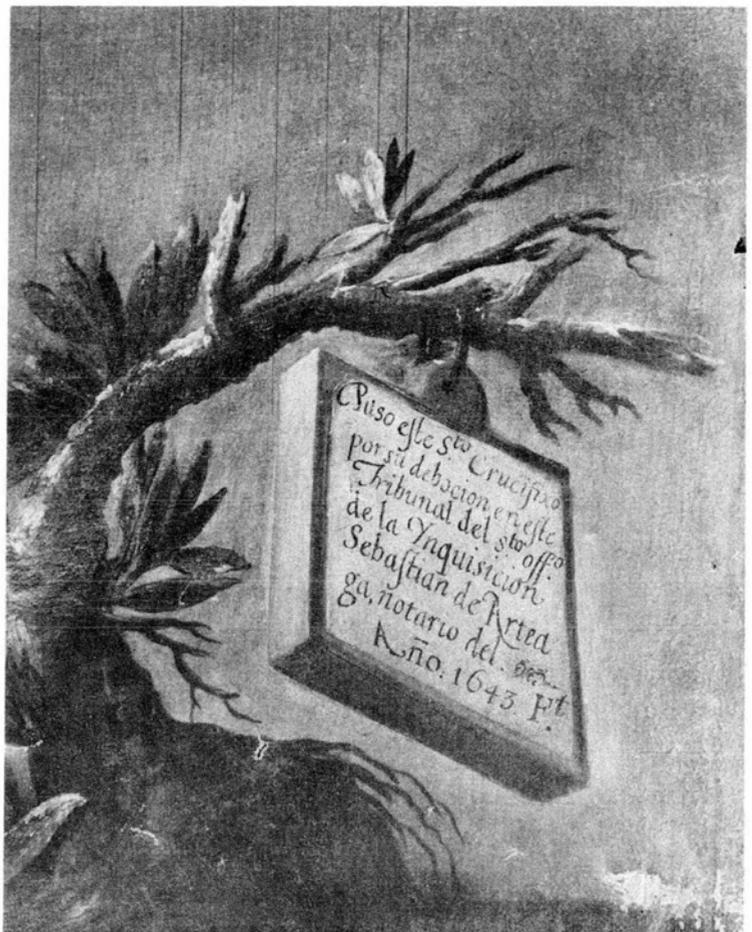


Figura 2. Sebastián de Arteaga. *Crucifixión*. Detalle.

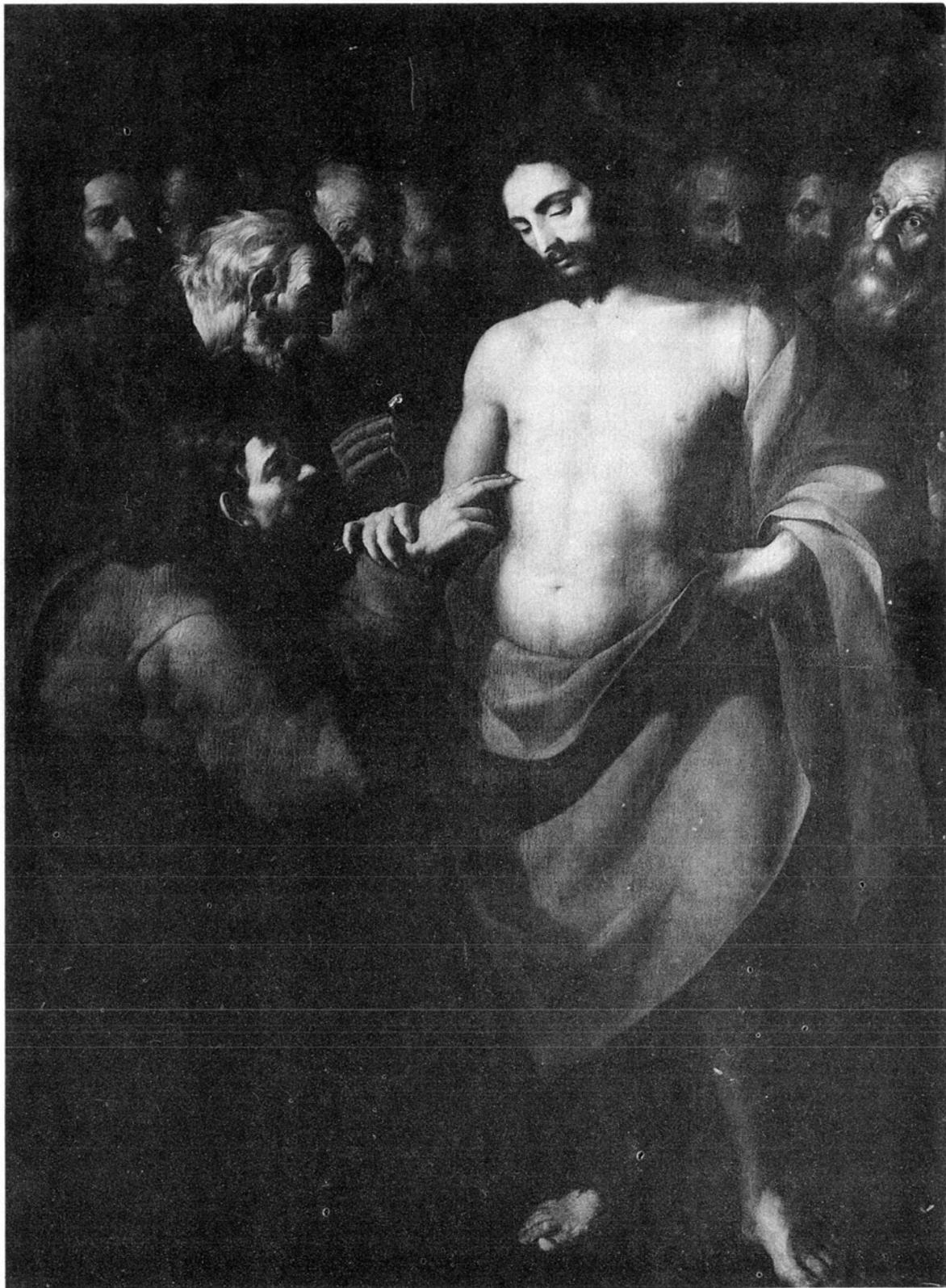


Figura 3. Sebastián de Arteaga. *Incredulidad de Santo Tomás*. 1643. Óleo tela. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.

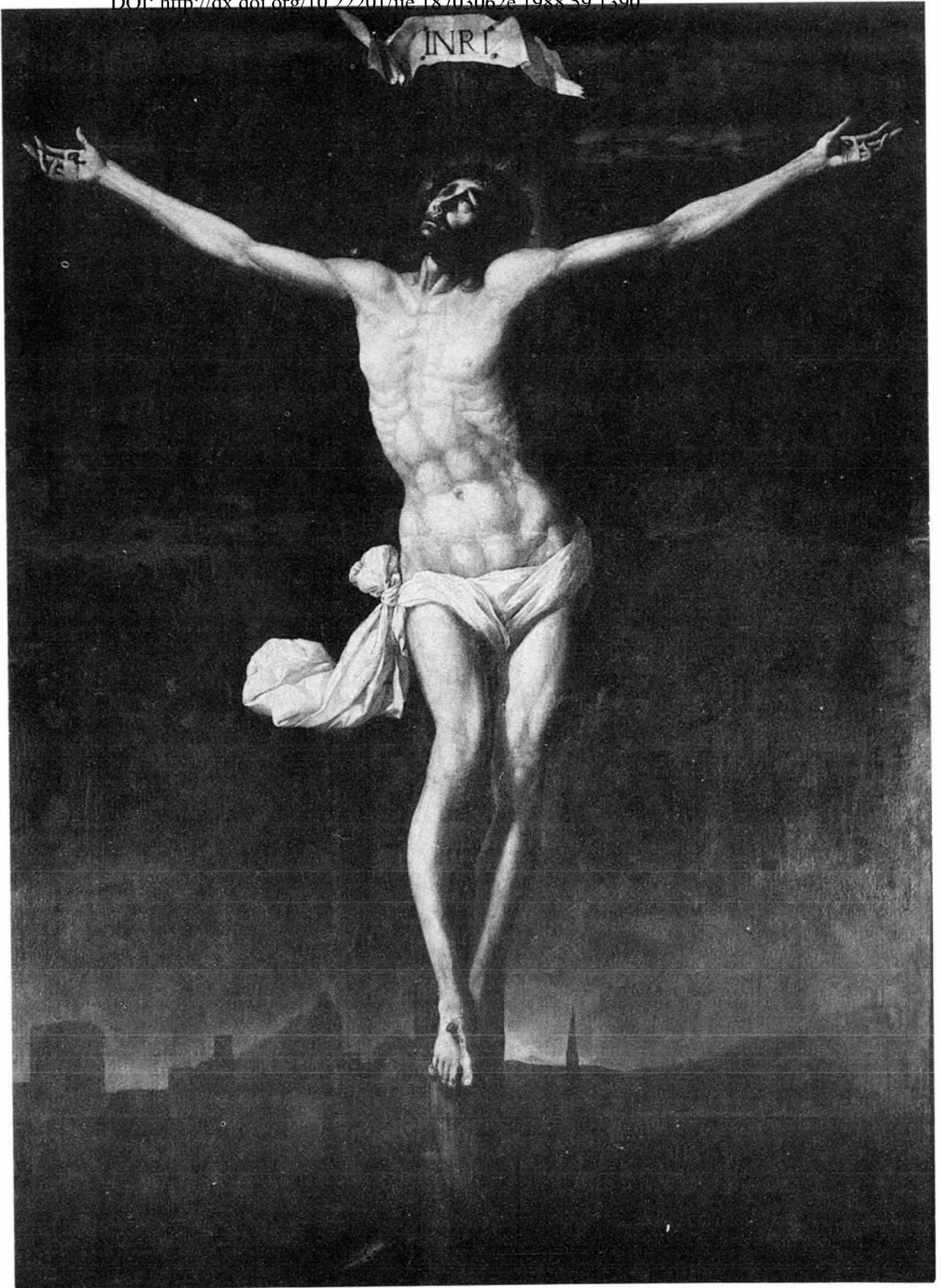


Figura 4. Sebastián de Arteaga. *Crucifixión*. Óleo tela. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.



Figura 5. Lucas Vorsterman. *Estigmatización de San Francisco.* Grabado.



Figura 6. Sebastián de Arteaga. *Estigmatización de San Francisco*. 1650. Óleo tela. Museo de la Basílica de Guadalupe. México, D.F.



Figura 7. Sebastián de Arteaga. *Francisco Manso y Zúñiga*. Óleo tela. Catedral Metropolitana. México, D.F.



Figura 8. Sebastián de Arteaga. Marcos Torres y Rueda. Óleo tela. Museo Nacional de Historia. México, D.F.



Figura 9. Sebastián de Arteaga. Atribuido. *La Virgen y el Niño*. Óleo tela. Pina-
coteca Virreinal de San Diego México, D.F.



Figura 10. Sebastián de Arteaga. Atribuido. *Cabeza de San Pablo*. Óleo tela. Col. particular. México, D.F.

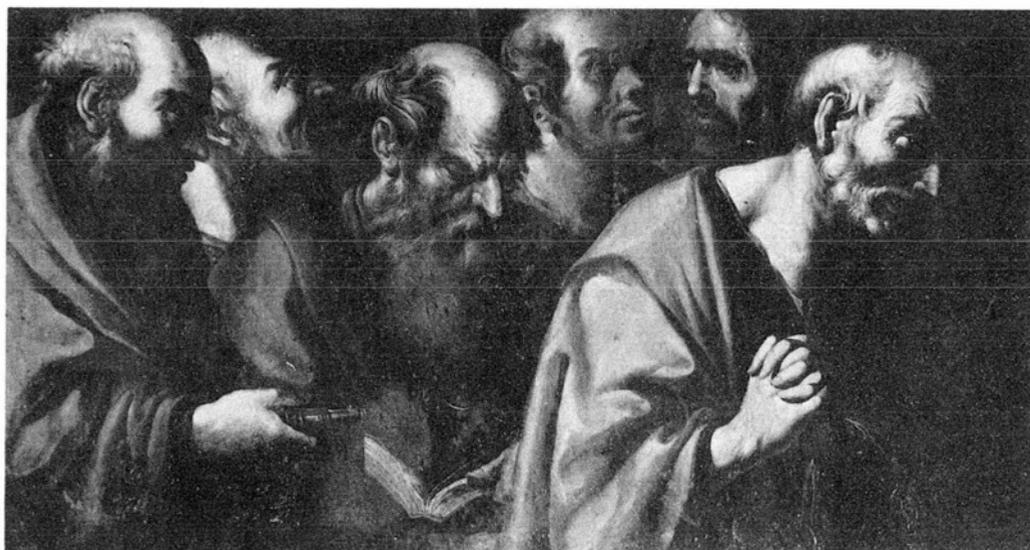


Figura 11. Sebastián de Arteaga. Atribuido. *Apóstoles*. Óleo tela y madera. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.



Figura 12. Luis Juárez. *Los desposorios de la Virgen*. Oleo tela. Parroquia de Atlixco, Pue.



Figura 13. Luis Juárez. *Los desposorios de la Virgen*. Óleo tela. Col. Dr. Charles Mus-kavitch. Auburn, Cal. USA.



Figura 14. Jean Duvet. *Los desposorios de Adán y Eva*. Grabado.

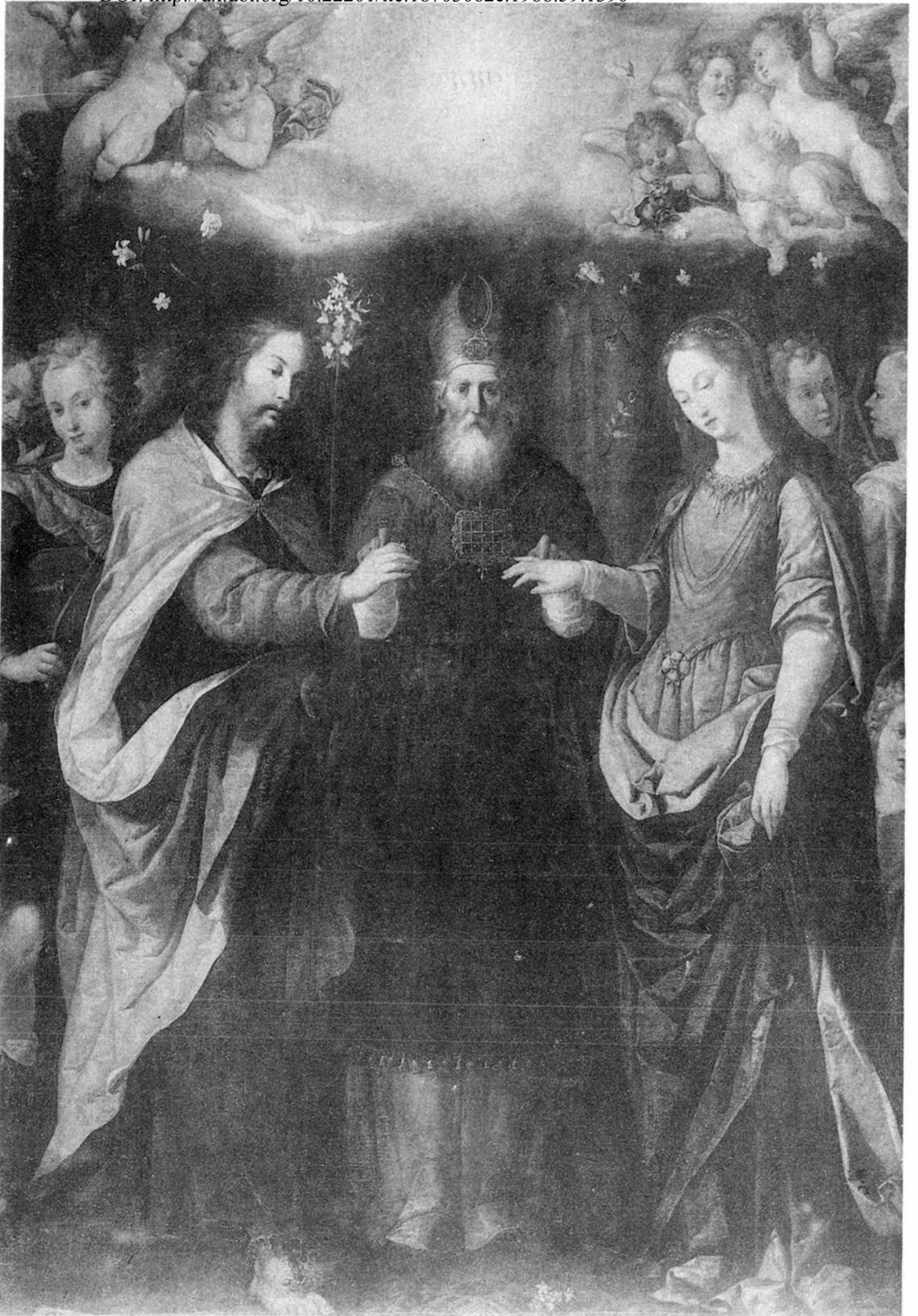


Figura 15. Sebastián de Arteaga. *Los desposorios de la Virgen*. Óleo tela. Pinacoteca Virreinal de San Diego. México, D.F.



Figura 16. Anónimo. *Los desposorios de la Virgen*. Óleo tela. Parroquia de Singuilucan, Hgo.

que están tratados, son de excelente inspiración; en este cuadro hay una variación en el tipo y número de ángeles que están a los lados de María y José, se apartan del diseño casi infantil que les dio Juárez, para convertirse en apuestos jóvenes angélicos. En la escena llena de solemnidad, se eliminaron las manos simbólicas de Dios Padre, manos que unían a los desposados en las telas de Luis Juárez.

Obra salida o no de los pinceles de Sebastián de Arteaga, el problema de la paternidad se acrecienta con la existencia de otro cuadro muy semejante, existente en la parroquia de Singuilucan, Hgo. (figura 16). Detalle más, detalle menos, se diría que proviene de los mismos pinceles; el cuadro es anónimo más no creo que deba atribuirse al pintor andaluz.⁴⁴

Carezco de una base sólida para negar *Los Desposorios de la Virgen*, a Sebastián de Arteaga; no obstante me inclino a creer que el célebre cuadro no se debe a él, en atención a lo disparado de su estilo frente a sus otras obras, en las que el tenebrismo zurbaranesco es la nota predominante; por cierto el tema está bien lejos de la iconografía mariana del maestro de Fuente de Cantos. Pesa sobre mi ánimo el ignorar la procedencia de la pintura. Sin embargo, pese a lo que se diga en contra, allí está la firma; al respecto coincido con Martín S. Soria, ésta no dice más, pero no acepto que el cuadro sea original de José Juárez, cuya obra numerosa por fortuna, permite ver las diferencias en tipos, dibujo y color, su expresión es otra. Regreso a la firma, me parece, dado el sitio en que está colocada, que fue hecha con la sola intención de adjudicar la pintura al autor de *La incredulidad de Santo Tomás*, está casi al ras de la tela, da la impresión de haber sido sobrepuesta. Para las pretensiones de Arteaga y a la vista de las firmas que dejó en otros cuadros, no es admisible que la hubiera dispuesto así en una obra tan excelente como *Los Desposorios*, para él la firma hablaría de su importancia como un gran maestro.

Tal fue la vida de Sebastián de Arteaga en México; las circunstancias trágicas que originaron su muerte, no dejan de recordar el caso del gran poeta Gutierre de Cetina, muerto en Puebla justo un siglo atrás. De su obra y la influencia que ésta tuvo en la pintura barroca de su época, poco

⁴⁴ De los estudios iconográficos de que está tan en ayunas la pintura de la Nueva España, el de *Los desposorios de la Virgen*, es uno de gran atractivo por las variadas versiones que del tema se hicieron hasta mediados del siglo XVIII; se ocuparon de él Juan Correa, Juan Sánchez Salmerón, Juan Rodríguez Juárez, Cristóbal de Villalpando, Miguel Cabrera y un buen número de pintores segundones. A Baltasar de Echavé y Rioja se debe una de las interpretaciones más ambiciosas y espectaculares, me refiero al enorme medio punto que trabajó para la capilla dedicada a los santos Cosme y Damián, en la catedral Metropolitana.

es lo que se puede decir en realidad ante la ausencia de fuentes fidedignas. En cuanto al cuadro de *Los Desposorios*, el problema seguirá en pie, hasta que se demuestre su autoría o la supuesta falsedad de la firma que ostenta. ¿Será posible llegar a tal verdad?