

APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA OBRA DE JOSE DE IBARRA

La figura del pintor mexicano José de Ibarra ocupa la primera mitad del siglo XVIII y sus obras recorren puntos tan importantes para el desarrollo de la cultura virreinal de la Nueva España como Guadalajara, su ciudad natal, Puebla y México, entre otras. Tradicionalmente, su nombre aparece unido al de otros dos pintores novohispanos, Juan Correa y Miguel Cabrera, el primero como maestro y el segundo como discípulo, y entre estos dos paralelos parece que transcurre su producción.

Ibarra pertenece en realidad a una generación de pintores saturados ya del colorido abrumador de los Correa y Villalpando, de sus grandes composiciones de rápido y nervioso dibujo, y hace de la línea y la medida su norte, adscribiéndose así a un clasicismo que tiene aquí un brote particular. Contemporáneo de los españoles Villadomat, García de Miranda o Germán Llorente, no tiene nada que ver con ellos. Es necesario señalar como en él se funden las influencias iconográficas de los grabados rubenianos y la escuela clasicista italiana, junto a las aportaciones decorativas del rococó, dentro del eclecticismo que siempre guía a estos pintores, que no olvidan la constante repetición de lienzos de devoción, en los que están presentes los modelos seiscentistas hispanos y que suponen una nota de arcaísmo a lo largo de su vida artística.

Nacido en 1688 en Guadalajara, más de la primera mitad de su vida se mantiene en la penumbra, pues no se conocen obras fechadas con anterioridad a la década de los treinta y su actividad profesional, realizando diferentes avalúos, tampoco está documentada con anterioridad. Quedan así más de cuarenta años de la vida del pintor en blanco, y no son sólo los de su formación (1). Ya en 1754 se le consideraba «artífice decano en el Nobilísimo Arte de la Pintura», mérito suficiente para ocupar la presidencia de una academia de pintura que los artistas mexicanos intentaron fundar por estas fechas (2).

Si la producción artística de Ibarra alcanzó un número importante de obras y su fama, en el am-

(1) TOUSSAINT, M., *Pintura Colonial en México*, México, 1968, págs. 156-159 y 226. Esperamos que gran parte de los datos que nos ayuden a establecer, con conocimientos más precisos, la vida y la evolución pictórica de Ibarra, sean el fruto de los trabajos que actualmente se encuentran realizando sobre este pintor el investigador mexicano Gustavo Curiel.

(2) MOYSEN, X., *La Primera Academia de Pintura en México*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, número 34, 1965, pág. 26.



José de Ibarra: Virgen de Guadalupe. Catedral de Valencia. (Al pie «Se tocó à la Original el día 24 de abril de 1747^{as}. Josephus Ab Ibarra fac.».)

biente pictórico del virreinato, fue grande, lo cierto es que ni aquéllas ni ésta fueron apreciadas en la metrópoli. Las obras que del pintor existen hoy en España son mínimas, más aún si las comparamos con las que se han localizado con la firma de su discípulo Cabrera. Sin embargo, no podía faltar



José de Ibarra: INMACULADA. Museo de América. Madrid.

en nuestro país un lienzo con la imagen de la *Virgen de Guadalupe* (fig. 1), obra del pincel de Ibarra, como el que guarda la catedral de Valencia. Nos referimos a una de las múltiples copias que de la célebre imagen repitieron la inmensa mayoría de los pintores mexicanos. La tela fue donada a la catedral valenciana en 1866 y desde entonces permanece expuesta en ella (3). Según la inscripción que apareció junto a la firma, el 24 de abril de 1747 «se tocó a la original», lo que nos da una fecha aproximada de su realización, pues es de suponer que los pintores, dada la fuerte demanda que había de estas imágenes, tenían en su taller más de una copia, a la que simplemente habría que añadir la dedicatoria especial, deseada por el comprador, y esperar el día señalado, en que se retiraba el cristal que protegía al original y se permitía que, devotamente, se tocaran las copias. Más de quinientas de estas imágenes vio pasar Cabrera ante el supuesto

ayate del indio Juan Diego, en una sola jornada de 1753 (4).

(3) SANCHIS Y SIVERA, J., *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 525, núm. 350. También en "Inventario de 1963", ms. 6040 fol. 11 bis. Catedral de Valencia.

Con el número 87 del catálogo de JOAQUÍN GONZÁLEZ MORENO, *Iconografía y catálogo guadalupanos*, México, 1973, t. II, pág. 85, se alude a una copia de la Virgen de Guadalupe que se conserva en la Catedral de Valencia. A la misma se refiere J. C. LÓPEZ JIMÉNEZ en su artículo *Arte Hispano-Americano. Pinturas mejicanas en Murcia*, "Revista Murcia", 1977.

Suponemos que ambos autores se refieren al lienzo de Ibarra que nos ocupa, aunque no hagan referencia al pintor.

(4) CABRERA, M., *Maravilla Americana y Conjunto de Raras Maravillas Observadas con la Dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México, 1756. El ejemplar consultado es el que conserva la Academia de la Historia de Madrid, regalado por el propio Cabrera a Fray Francisco Ajofrín, según la inscripción que el mismo religioso puso, de su puño y letra, al libro.

El propio Ibarra nos habla de cómo su maestro Juan Correa sacó una copia «en papel aceitado» y es lógico pensar que la que hoy puede admirarse en la catedral valenciana es copia de aquel papel, pues en 1747 Cabrera no había realizado todavía su célebre examen y las consiguientes reproducciones. No era la primera vez que Ibarra se acercaba a este tema, ya que en la Catedral de México aparece como obra suya otro de estos lienzos, fechado diez años antes, en 1737 (5) y frente a lo anónimo de única repetición de un mismo modelo, el pintor mexicano se declara autor del asunto en el que se narra la aparición de la Virgen de Guadalupe con motivo de una de las múltiples pestes que asolaron a la ciudad de México, el grabado que reproduce el acontecimiento, obra de Baltasar Troncoso, ostenta la inscripción de «Josephus de Ibarra Inventor» (6).

Como obra desconocida dentro del catálogo de las realizadas por nuestro pintor queremos ocuparnos ahora de un lienzo adquirido recientemente por el Museo de América de Madrid (fig. 2). En él aparece la Virgen sosteniendo al Niño en sus brazos mientras éste clava su lanza entre las fauces de la serpiente. Nos encontramos así con el tema a que se refieren las palabras del Génesis: «Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer. Entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza» (Gén. III, 15). La idea única de la composición es la de exaltar a la Virgen como portadora de la salvación de los hombres, en contraposición a la Eva causante de su perdición, *Quod Heva tristis abstulit tu reddis almo gemine* es la inscripción que, siendo uno de los cantos del Breviario Romano, ocupa la parte superior del lienzo, y a ella se añaden las cuatro filacterias que, en las esquinas y bajo sus respectivos símbolos, están destinadas a resaltar la pureza de María y el aspecto católico, es decir, universal, de la salvación: *Candore omnia vincit, Omnibus unus, Ad publica commoda vulget y Iuncta Arma decori*.

Dios Padre preside la escena y de él parece que brota la paloma que envía el soplo divino a la mujer, «pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo» y sirve de soporte al grupo formado por la madre y el hijo el globo terráqueo en cuyo interior están representados Adán y Eva en el momento de cometer el pecado de desobediencia que supuso la condena del género humano, según los textos bíblicos, y que fue la causa de que Dios enviase a su hijo. La luna, como símbolo de San Juan, el Bautista, viene a completar el hilo argumental.

Este mismo tipo de Inmaculada, con el Niño matando a la serpiente, había sido empleado por Ibarra en una obra que consideramos estilísticamente anterior a la del Museo de América. Se trata de la Virgen con prelados de la Catedral de Pue-

bla (7), que sostiene en su mano derecha el lirio, símbolo de pureza. La disposición frontal de la Virgen, con el grupo de religiosos a sus pies, marcando una rígida y arcaizante simetría, dará paso después, en el lienzo localizado en España, a una figura de inspiración marattesca en la que se introducen elementos decorativos propios del rococó, tan divulgados también por los grabados, aunque la composición general sigue fiel a la idea de disponer las formas contando con un eje central.

La relación de los pintores dieciochescos mexicanos con el eclecticismo italiano, fue señalada por el marqués de Lozoya (8) como algo que irrumpió en América utilizando «oscuros caminos», mientras que Soria (9) pensó que la base en que se nutre este clasicismo mexicano era la escuela sienesa. Sin embargo, no parece aventurado pensar en la figura de Maratta como uno de los máximos responsables de esta inclinación estilística de algunos de los pintores novohispanos y especialmente el tapatío José de Ibarra. Uno de los temas que aquí nos ocupa, el de la Inmaculada con el Niño, tiene un extraordinario precedente iconográfico en la obra que el italiano pintó para la iglesia romana de San Isidoro Agrícola, muy divulgado y que pronto contó con los grabados correspondientes (10), que sin duda se difundieron por el Nuevo Mundo.

En el mercado español de arte hemos podido ver algunas obras más con el nombre, no la firma, de José de Ibarra. Especialmente queremos destacar dos lienzos que con las representaciones de *San José con el Niño* y *San Juan Nepomuceno* han recorrido diferentes comercios madrileños hasta ser ofrecidos en venta al Museo de América. Estas dos telas llevan la firma apócrifa de José de Ibarra, aunque nada en su estilo les hace ser merecedoras de dicha paternidad. Se trata más bien de dos copias del XIX, de las muchas que reproducen sin cesar los temas y el estilo propios del virreinato.

MARIA CONCEPCION GARCIA SAIZ

(5) TOUSSAINT, M., *Op. cit.*, pág. 158.

(6) CABRERA Y QUINTERO, C., *Escudo de Armas de México en la Pestilencia*, México, 1746 (reproducido por F. GUERRA en *Iconografía médica mexicana*, México, 1955, página CXXVII).

(7) DÍEZ BARROSO, F., *El Arte de Nueva España*, México, 1921, pág. 304, lám. 216.

(8) MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1931-49, tomo IV, pág. 294.

(9) KUBLER, G.; SORIA, M. S., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, Pelican History of Art, London, 1959, pág. 394, nota 61.

(10) MEZZETTI, A., *Contributi a Carlo Maratti*, "Rivista dell Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia d'Arte", 1955, págs. 253-354.

