



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Terra Nostra y la pintura

Autor: Toscano, Nicolás

Forma sugerida de citar: Toscano, N. (1990). Terra Nostra y la pintura. *Cuadernos Americanos*, 4(22), 191-199.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año IV, núm. 22, (julio-agosto de 1990).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

TERRA NOSTRA Y LA PINTURA

Por Nicolás Toscano
UNIVERSIDAD DE VERMONT

LAS ARTES PLÁSTICAS entre los católicos están unidas a la religión desde tiempo inmemorial. El rezo del Vía Crucis o las meditaciones a media luz en las iglesias en presencia de imágenes o cuadros, representaciones visibles de lo sagrado, contrastan con la negativa protestante que advierte en ello una manifestación de la idolatría. El culto a las imágenes, casi como un reto, había de incrementarse durante la Contrarreforma en España. En *Terra nostra*, el arte tiene un carácter generador que proporciona el marco adecuado para la reflexión y el examen de conciencia, la autocrítica y *el mea culpa* pero también ofrece lo que Lacan describe como "l'atlas de toutes ces images agressives qui tourmentent les hommes".¹

La pintura renacentista proporciona el punto de partida a la expresión de la ortodoxia. El tenebrismo barroco crea el marco aproximado de la corte de los Habsburgo. La heterodoxia y el cuestionamiento de los valores cristianos quedan planteados de forma visionaria a través de la subversión de la pintura renacentista y en especial de la pintura de Jerónimo Bosch. La identidad mexicana aparece expresada a través de la influencia del retablo virreinal de Santa Teresa del Nayar y de las líneas maestras de los murales de Rivera. Una leve presencia, como la del papel de celofán que envuelve el regalo, queda constituida por la blanda y luminosa atmósfera de la Francia del impresionismo.

El cuadro traído de Orvieto, tema recurrente y cambiante del libro, que resulta ser obra del fraile Julián el miniaturista, nos sumerge en la búsqueda de un hipotético cuadro, al parecer renacen-

¹ Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 104-105; *Revue Française de Psychanalyse*, 3 (1948), pp. 367-388.

tista por estar "Bañado por el aire luminoso y pálido de los espacios italianos" (p. 89), al mismo tiempo que propone la solución de un enigma. La descripción del mismo oculta intencionadamente su identidad, en genérica descripción de un "Cristo sin aureola y un grupo de hombres desnudos" (p. 91).

En las tres primeras secciones recurrentes de "Todos mis pecados" (p. 89), dedicadas a *El cuadro* (pp. 89, 90, 91), se hallan múltiples elementos que hacen referencia a su estilo renacentista. El "templete de piedra" (p. 89), las "perspectivas rectilíneas" (p. 89), el "fondo de gasa transparente y verdosa" (p. 89), "las arcadas. . . propias de la nueva y aérea arquitectura de la península itálica" (p. 91), la "profunda perspectiva" (p. 91).

A partir de la cuarta sección y hasta la sección número quince, se contiene la descripción del cuadro hecha a través de la transcripción literal o casi literal de diversas escenas del Evangelio según San Lucas, San Mateo y San Marcos. Esta cuarta sección contiene la escena de la Anunciación según San Lucas (1:26-33). La quinta contiene el nacimiento de Cristo según el mismo evangelista (2:4-8). La sexta el bautismo en el Jordán narrado por San Mateo (3:13-17). En la séptima, Jesús arroja del templo a los mercaderes, escribe San Marcos (11:5) y la acusación lanzada contra escribas y fariseos es transcripción de San Lucas (11:42) y de San Mateo (11:23-27). La novena es el sermón de la montaña según San Mateo (5:1-10). La décima, la crucifixión según el mismo evangelista (5:27-32 y 37) y según San Lucas (23:35). La undécima, la muerte de Cristo, es narrada por San Lucas (23:44-46). La duodécima, la última cena contada por San Lucas (22:19-21). La decimotercera, las tentaciones de Cristo en el desierto, recogidas por San Lucas (4:1-4). La decimocuarta, Jesús ante Pilatos, contada por San Lucas (23:16-21). La decimoquinta describe la resurrección de la hija de Jairo según San Mateo (9:9-18 y 23-26). Solucionado este enigma de once de las escenas del cuadro cabe especular sobre las cuatro restantes, que inician la descripción.

El juego de los nombres del evangelista San Lucas y el Señor, la referencia a Orvieto y la mención de este pintor en *Cervantes o la crítica de la lectura*,² obra complementaria de *Terra nostra* (p. 36), parecen apuntar a Lucas Signorelli, autor de los innovadores frescos del *Juicio final* de la catedral de Orvieto, que contienen

² Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 27.

elementos flamencos en el color y en la temática.³ Esta conexión con la pintura flamenca se intensifica si tenemos en cuenta que la temática elegida proporciona al pintor la ocasión de adentrarse en el tratamiento del satanismo, la violencia, el mal, y en las escenas de cuerpos desnudos torturados en el Averno. Hay un nexo evidente con la pintura de Jerónimo Bosch.

No obstante, un examen de las pinturas de Signorelli no conduce a la identificación esperada de esas cuatro descripciones que escapan a la transcripción sistemática del Evangelio.

En cuanto a la técnica empleada en *Terra nostra*, Signorelli informa con su innovación los procedimientos literarios de Carlos Fuentes. El mismo dice: "lo que Signorelli sugiere en el arte de la pintura es específicamente cierto en el arte de la escritura".⁴ El novelista afirma que "Las figuras y los espacios de Signorelli giran, fluyen, se transforman, se dilatan". Es lo contrario de la imagen única, del ícono bizantino, es el tiempo y el espacio "en dilatación". Ese juego entre espacio, tiempo y memoria constituye un elemento primordial de la novela. En ocasiones, la descripción pasa de la inmovilidad del ícono o de la fotografía a revelar los aspectos escondidos que proporciona la perspectiva cambiante, transformando poco a poco el punto de vista hasta subvertirlo. En las holografías que hoy se hacen con rayos laser, las imágenes revelan sus diversas partes de forma tridimensional al ir cambiando el ángulo de visión:

Entonces, implorando, el Señor levantó la cabeza y vio que las figuras del cuadro giraban; él mismo giró la cabeza para saber si todas las figuras inánimes cobraban vida; pero sólo los hombres desnudos que escuchando al Cristo le daban las espaldas al mundo, giraron y le mostraron las caras al Señor (p. 160).

La visión monolítica de los Habsburgo, y en especial de Felipe II, y la norma ortodoxa establecida por su visión del cristianismo son sometidas a un proceso de subversión y de transgresión que deja a la vista los pluralismos heterodoxos que afrontó en su época. Como en las obras medievales, vicios y virtudes son vívidamente descri-

³ "Signorelli was the first of the Tuscans systematically to employ the fine shades of Flemish colour", según Lionello Venturi y Rosabianca Skira-Venturi, *Italian Painting: The Creators of the Renaissance*, Paris, Skira-Venturi, p. 203.

⁴ *Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 27.

tos, la oración se muestra junto al pecado, rezo y blasfemia, ortodoxos y herejes juntos, en un afán de búsqueda de la utopía, de la Ciudad de Dios, pero con plena conciencia de que se navega en la "nave de los locos." El erasmismo del *Elogio de la locura* es un tema al que acude con insistencia. Para Carlos Fuentes, "El cristianismo sería irreconocible sin el dogma trinitario y sin las metamorfosis heréticas del dogma por arrianos, gnósticos, apolinarios y nestorianos".⁵

Los cuadros o el cuadro evangélico del comienzo es subvertido en el inconsciente al subconsciente de Felipe II en visiones pecaminosas, sacrílegas o heréticas. Unidad interpretativa o pluralidad interpretativa. Dogma o heterodoxia. Realidad y posibilidades del mundo onírico. Anverso y reverso. Por eso el cuestionamiento del dogma se hace con frecuencia a través de visiones que reflejan la realidad en espejos, el mismo perspectivismo de *Las Meninas* de Velázquez, pintado a partir de un espejo también. Por eso la subversión interpretativa del cristianismo se hace a partir de un fraile, Julián, miniaturista que se encuentra bajo la acción de "las pociones de belladona que la Señora le servía para mantenerle, a un tiempo, lúcido y soñador, ausente y presente, ajeno y cercano, partícipe del sueño y fiel ejecutor del mismo, mientras la pálida mano del fraile trazaba las líneas materiales de la ensoñación comunicada por el alma" (p. 151).

Julián, verdadero autor del hipotético cuadro de Orvieto, y Felipe II convergen, autor y admirador, en la ensoñación heterodoxa. El cuadro se disuelve de forma misteriosa en un espejo triangular que sostiene Julián para reaparecer más adelante transformado en el *Jardín de las delicias* de Jerónimo Bosch.

Este cuadro, que antes de hallarse en el Museo del Prado era el preferido de Felipe II hasta el punto de haberlo tenido en su propia alcoba en El Escorial, es descrito minuciosamente, pues de hecho constituye el gozne interpretativo que explica el subconsciente del rey y da ocasión al cuestionamiento de su perspectiva monolítica de la historia y de la religión. Dentro de él y en algunas de las figurillas que por él pululan, se identifica a sí mismo el propio rey a la vez que los personajes cambiantes del libro quedan encarnados en otras formas.

Este cuadro, tan misterioso y ambiguo para el espectador moderno, encaja en la mentalidad religiosa del otoño de la Edad Me-

⁵ *Ibid.*, p. 104.

dia, nos dice K. Block en *La vie religieuse au temps de Jérôme Bosch*,⁶ y no por ello se sale de la ortodoxia cristiana. La interpretación opuesta, reciente, original y sorprendente afirma la oculta heterodoxia del pintor, al cual consideran miembro de la secta secreta de los adamitas o Hermandad del Libre Espíritu. Bajo la apariencia de la devoción religiosa, practicaban el nudismo en ceremonias religiosas, se consideraban descendientes paradisiacos de Adán y Eva y mezclaban la inocencia con la idea de la desnudez. Las cavernas, tema presente también en el *Jardín de las delicias*, estaban llenas de significados especiales en los que mezclaban la idea del Paraíso y del sexo. En España esta herejía se proyectó en su variante de los "Alumbrados". Wilhelm Fränger ofreció, por primera vez, esta interpretación del *Jardín de las delicias* en *The Millennium of Hieronymus Bosch*:

We can trace at least three sources for the main body of ideas: the identification of Adam with Christ, which derives from the Jewish Christian Ebionites, the eschatological prophecies of Giacomo di Fiore, and finally Origin's doctrine of the return of all things.⁷

La afición que por este cuadro tenía Felipe II permite a Carlos Fuentes intentar descubrir bajo la capa de la ortodoxia que manifiesta la figura histórica del rey, un cuestionamiento interno inexpressado de estas verdades inmutables reflejadas en su inconsciente aprobación de la herejía adamita. Fuentes ha leído la interpretación de Fränger a través de Norman Cohn, en *The Pursuit of the Millennium*.⁸ Su libro, *Terra nostra*, tiene una estructura tripartita como el tríptico, y comenzando con Tiberio, y la muerte de Cristo, acaba al concluirse el presente milenio el último día del año 1999.

Extraña coincidencia que el año de publicación de *Terra nostra*, 1975, apareciese también *Juan sin tierra* de Juan Goytisolo.⁹ Esta novela contiene un cuestionamiento semejante de los valores tradicionales españoles, una subversión de la religión y la moral tradicional, una desmitificación y un desmantelamiento de la estruc-

⁶ Cf. R. H. Monjissen, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, Arcade, 1972, pp. 115-132.

⁷ *The Millennium of Hieronymus Bosch*, London, Faber and Faber, 1952, cap. 2, p. 23.

⁸ Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, London, Mercury, 1962.

⁹ Juan Goytisolo, *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

tura temporal de la novela y del lenguaje y una inspiración paralela en el *Jardín de las delicias*. En esta obra, el padre Vosk, el coronel Vosk, la Mutter Vosk, son las antípodas ideológicas de la pintura de Bosch y por eso tal vez también la subversión de su nombre. El tema de la defecación, de simbolismo social y demoníaco, es común a *Juan sin tierra* y al *Jardín de las delicias*, donde el demonio expele seres humanos por el ano. La página 308 de *Juan sin tierra* esconde unas líneas que hacen referencia a este famoso pintor flamenco:

Junto a ti, un caballero flamenco, cuyo apellido bordado en rojo sobre el bolsillo izquierdo de la chaqueta establece una mentida, casi insultante relación fonética con aquel remoto visionario paisano que magistralmente pintara al diablo expeliendo a las almas protervas por la pupila de su ojo nefando.

Coincidencia que Carlos Fuentes muestre su reconocimiento en la página 9 de su libro "a Monique Lange y Juan Goytisolo, por el refugio de la rue Poissonière". Carlos Fuentes queda distanciado de la transgresión que supone la violación de la norma moral y del credo cristiano atribuyendo la pintura comprometedora a un fraile drogado, el libro a un judío converso y erasmista, visión cambiante de Miguel Ben Sama, Miguel de Cervantes, Pierre Menard, y la del *Jardín de las delicias* a un supuesto hereje adamita.

Al igual que El Escorial y la pintura renacentista proporcionan el camino del autoexamen, el Barroco ilustra con su presencia muchos de los pasajes de *Terra nostra*, en especial los que se refieren a los personajes. La galería de retratos procede de las obras de Velázquez, Antonio Moro, Pantoja de la Cruz y Carreño Miranda.

Los retratos que hace Velázquez de los Austrias en su atuendo de caza pueden ser el punto de partida de las escenas de cacería que se hallan en el epígrafe titulado "A los pies del señor" (p. 35 ss.)

Los retratos sucesivos de Felipe II que en el espejo reflejan las diversas etapas de la vida del rey comienzan en uno (p. 154) que pudiera ser de Antonio Moro para ir transformándose en algo semejante a los que se hacían del hombre en sus diversas edades.

La enana Barbarica no dista mucho de cualquiera de los bobos y bufones de Velázquez, pero se acerca en especial a Mirabárbola, la enana que junto al enano Nicolás Pertusato aparece en *Las Meninas*:

j. . esa enana arrugada, mofletuda, de párpados hinchados, mira cómo le arrastra la cola del vestido, siempre ha insistido en vestirse con los trajes viejos de las señoras, aunque le arrastre la cola y tenga que arremangarse las telas alrededor de los cortos bracitos y de la panza dura como un tambor! (p. 190).

La anormalidad de la figura fantasmagórica de Carlos II de rasgos presentes en todos los hombres de la Casa de Habsburgo tal vez proceda de la observación del Carlos II de Juan Carreño Miranda y que se refleja en una trasmutación de los bobos velazqueños en las páginas tituladas "El bobo en palacio" (pp. 219-225). No hay que olvidar, sin embargo, que para el fraile Julián "la pintura es cosa mental" (p. 236) y como tal independiente de la realidad. El retrato del príncipe contiene no sólo en su origen los elementos de los pintores barrocos mencionados sino una realidad cambiante que se resume en la frase "ahora el pintor me impone un cuarto rostro disinto" (p. 238).

Los cuadros anónimos de batallas del museo del Prado o los frescos de la sala de armas de El Escorial pueden haber inspirado el que recoge el episodio de la batalla de Lepanto (p. 249) en el que el cronista, llamado Miguel, aparece como descendiente de las tres sangres (p. 252), judía, mora y cristiana, convirtiéndose en exponente de las teorías de Américo Castro y de la convivencia medieval de las tres religiones.

A partir de la pintura barroca y renacentista se adentra en la interpretación desmitificadora y subjetiva de la realidad histórica de España y de México, trastrocándolo todo, descomponiendo hechos y conceptos para buscar elementos intrahistóricos, con especial insistencia en los negativos, por constituir éstos los tabúes intocables de la identidad mexicana que puedan aclarar el desastroso presente, la penosa actualidad de Iberoamérica: "¿A qué hora se jodió la América Española?" (p. 765).

La mezcla de los elementos artísticos, y por ende de los principios religiosos traídos de España, con las artes y la sociedad teocrática de México resulta en un sincretismo religioso que es paralelo al sincretismo artístico del estilo criollo del virreinato y que origina la visión múltiple y totalizadora de los murales de Diego Rivera.

En la iglesia de Santa Teresa del Nayar, cerca de Veracruz, volvemos a ver la plaza italiana, los hombres desnudos, el Cristo de mirada intensa y "al fondo de la tela, en una honda perspectiva semicircular, diminutas, se desplegaban las escenas del Nuevo Tes-

tamento". Los indios cora han conservado multitud de tradiciones precolombinas que han mezclado con los ritos católicos. En "el día de la patrona" hacen salir al sacerdote de la iglesia para realizar en ella sus ritos paganos.¹⁰ Esta pintura de Julián, el miniaturista, es la proyección americana del tríptico de El Escorial y del fingido cuadro de Orvieto. Es posible que esas misteriosas escenas del comienzo correspondan a una pintura real cuya existencia no ha podido ser comprobada aquí. Podría, por otra parte, ser una proyección de las líneas maestras del arte renacentista y del barroco criollo que se desarrolló en México durante el virreinato.

El carácter totalizador de los murales de Diego Rivera presenta en un mismo plano espacial y temporal los diversos componentes de la historia de México, desde la América precolombina hasta la época contemporánea. Carlos Fuentes, al igual que Rivera, pinta en el mural que es *Terra nostra* la misma multiplicidad de rostros, indio, fraile, conquistador, mexicanos, norteamericanos, y la misma multiplicidad de episodios de la historia mexicana: el sacrificio humano y el "auto de fe", conquista y revolución, Maximiliano y las guerras norteamericanas, Juárez e Hidalgo.

Al igual que el Quijote, Don Juan y la Celestina son las fuentes literarias de la novela, El Bosco, Rivera, la pintura virreinal, el Barroco y el Renacimiento sustentan este calidoscopio interpretativo de la máscara mexicana y de la máscara española. A través de ellas, Carlos Fuentes procede a la interpretación de "los signos de una identidad que me ha sido impuesta" (p. 451), se lanza a un "viaje final" que "me conducía, simultáneamente, a todos los lugares y a todos los momentos" (p. 493), que contenía "la memoria, simultánea de todas las horas y todos los lugares" (p. 563), examina "nuestros crímenes en nombre de la religión, el poder dinástico y la ambición bélica" (p. 625), busca la "otra faz" (p. 654) de España, se sirve de "múltiples existencias para integrar una personalidad" (p. 659), explora "los códigos de la certidumbre" (p. 673) y de la duda (p. 673).

Inevitable es recordar la paralela búsqueda de los escritores del 98 y el capítulo de *Paradox Rey* en que se hace el *Elogio metafísico de la destrucción*, donde destruir equivale a crear. La única figura creadora, la única con un ansia de futuro es la del fraile pintor Julián que acompaña a México a Nuño de Guzmán, conquistador de

¹⁰ Antonio Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1969, p. 23.

Michoacán, y que por ello se asimila a Bartolomé de Las Casas o más aún a Vasco de Quiroga, que "en Michoacán intentó, con éxito, reproducir la sociedad ideal de la *Ciudad del Sol*".¹¹

En *Terra nostra* convergen con este fin literatura y pintura, "sealían sombras y luces, silueta y volumen, color plano y honda perspectiva en un lienzo, y así deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser" (p. 659). Hay, pues, latente, una búsqueda de la Edad de Oro de Cervantes (p. 661).

No cabe duda de que esa búsqueda se hace desde una perspectiva de exasperación (p. 661), de nacionalismo (p. 738), de subjetividad (p. 672) y de esperanza, la esperanza de poder pintar un nuevo rostro para América, un rostro lleno de futuro, "un bellísimo destino —decía Félix Grande— de brisa y de canción".¹²

¹¹ *Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 89.

¹² Félix Grande, *Elogio de la libertad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.