



## AVISO LEGAL

Título: *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*

Autor: Vargaslugo, Elisa

ISBN: 968-36-2604-1

Forma sugerida de citar: Vargaslugo, E. (1992). *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 1992 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510  
Ciudad de México, México.

- © Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510  
Ciudad de México, México.  
<https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: [cialc-sibiuam@dgb.unam.mx](mailto:cialc-sibiuam@dgb.unam.mx)

Los derechos patrimoniales del libro pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este libro en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional).  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- > Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- > Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

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. Pueden 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.
- > Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

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

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

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

500 AÑOS DESPUÉS

Estudios de  
pintura colonial  
hispanoamericana  
Elisa Vargas Lugo



centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Estudios de pintura colonial  
hispanoamericana

# **500 AÑOS DESPUÉS**

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR  
DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Elisa Vargas Lugo

# Estudios de pintura colonial hispanoamericana



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO 1992

Primera edición 1992

DR © 1992, Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968 - 36 - 2604 - 1

## PRESENTACIÓN

*Enfocar el carácter del arte novohispano “desde su intimidad histórica y no sólo desde las miras europeas” ha sido por muchos años la fructífera labor a la que se ha dedicado Elisa Vargas Lugo. Los artículos que aquí se reúnen son una muestra de sus investigaciones publicadas entre 1975 y 1990 y dan una idea cabal de los problemas que enfrentan los estudios de la pintura barroca colonial. Más importante todavía, estos trabajos ejemplifican los enfoques que se han ido desarrollando en las últimas décadas para comprender mejor un patrimonio cultural tan extraordinario. Aparte la preocupación constante por el rescate y la conservación, la autora se ha dedicado al análisis estilístico, a la iconografía y a la iconología y al papel de la creación pictórica en la sociedad virreinal.*

*En varios de los trabajos la atención se dirige al análisis estilístico de las obras. La autora, quien ha coordinado el estudio sistemático y a fondo sobre el pintor novohispano Juan Correa (UNAM/IIIE), nos demuestra cómo, por la observación cuidadosa, apoyándose en investigaciones previas y con el auxilio de documentos escritos, se puede identificar a los pintores y tener una imagen más completa de su personalidad. Así, en uno de los artículos examina la serie de la vida de san Francisco, de Luis Berrueco. En otro, identifica una nueva obra de Echave Ibía y en otro más intenta un acercamiento al posible autor del San Antonio de Padua de Ozumbilla.*

*El examen atento de las formas y características de cada obra está siempre presente en estos estudios, porque es la base histórico-artística que permite su ubicación en el tiempo. Sin embargo, a la autora le interesan también los nexos entre las obras y la sociedad que las produjo. Por un lado, considera la condición de los artistas y sus relaciones con los comitentes. Hay referencias al funcionamiento de los gremios, al lugar de los pintores en la sociedad y a los donantes. Por otro, interpreta los mensajes que las pinturas presentaban al público.*

*Una de las investigaciones demuestra cómo el arte de la sociedad virreinal estuvo sujeto a un fuerte control eclesiástico. No puede extrañar, por lo tanto, que otro de los artículos desentrañe la iconografía religiosa*

*y erudita de una pintura franciscana y que otro más esté dedicado a la interpretación de la iconografía moralizante de dos piras funerarias.*

*Pero la atención de la autora desde hace buen tiempo se ha enfocado especialmente hacia los significados sociales y políticos de muchas obras coloniales. De ahí derivan sus investigaciones sobre los retratos. En los ensayos dedicados a las representaciones de santa Rosa de Lima y de Carlos III se ve con claridad cómo el arte se relacionaba con la vida política en la época colonial. El artículo sobre santa Rosa tiene el mérito, además, de tratar el tema desde el punto de vista tanto peruano como mexicano. Las connotaciones sociopolíticas se multiplican en algunas obras que narran historias específicas de la Nueva España. Se dan a conocer en dos de los ensayos las representaciones de algunos episodios de la historia de Tlaxcala. Además de ser ejemplos de la invención de una iconografía propia, estas pinturas obviamente tenían significados que rebasaban el simple recuento de una historia piadosa.*

*Las investigaciones de Elisa Vargas Lugo han abierto el camino en muchos de los temas de estos artículos. Su lectura, por lo tanto, nos proporciona no solamente una visión de algunas importantes obras novohispanas; también ilumina los senderos que pueden llevar al entendimiento de otras. Nos acerca a algunas de las inquietudes más vitales de aquella época y deja la grata sensación de que donde hay tanta riqueza debe quedar todavía mucho más por conocer.*

*CLARA BARGELLINI  
Instituto de Investigaciones Estéticas*

## I. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA RELIGIOSA Y LA SOCIEDAD COLONIAL

Es un hecho indiscutible, y determinante, el carácter eminentemente religioso de la pintura colonial hispanoamericana. Debido a esta calidad prepotente y consabida y por considerar que —por principio— la actividad pictórica del Nuevo Mundo no podía ser más que una consecuencia meramente “colonial” del desarrollo artístico de la metrópoli, su estudio pocas veces se ha enfocado con la intención de penetrar dentro del peculiar fenómeno estético que la informa. Salvo excepción,<sup>1</sup> los estudios más extensos y numerosos que hasta ahora se han hecho sobre pintura colonial de caballete se han basado fundamentalmente en el aspecto estilístico, lo cual no ha sido suficiente para destacar las intenciones expresivas de la sociedad que produjo tan abundantísimo acervo. En general el valor piadoso de la pintura colonial se ha aceptado sin tratar de calificarlo dentro de su contexto americano, sino como simple trasplante automático de la voluntad artística católica española. Si bien esto es cierto en gran medida, también es cierto que aquí la pintura adquirió carácter diferenciado —aunque sea en medida menor dadas las rígidas normas que limitaban la expresión artística— pero que vale la pena enfocar —hasta donde sea posible— desde su intimidad histórica y no sólo desde las miras europeas.

La finalidad, pues, de este trabajo es tratar de explicar —al margen de consideraciones estilísticas— por qué nuestra pintura colonial barroca es como es y no de otra manera y señalar, a mi entender, sus significados expresivos, considerada como producto de la sociedad americana, compleja y heterogénea.

Me excuso de antemano por recurrir constantemente y con decidida preferencia al campo histórico-artístico de la Nueva España, que por razones obvias me sirve de fundamento.

<sup>1</sup> Por ejemplo el importante trabajo de Francisco Stasny que estudia a través de la iconografía el sincretismo cultural que informa las representaciones de los ángeles arcabuceros de la pintura andina.

Para facilitar la comprensión del fenómeno estético en la pintura colonial barroca es necesario revisar en algunos de sus puntos el desarrollo de este arte durante el siglo XVI americano.

El culto a las imágenes se considera tradición recibida de san Pedro y la primera vez que se trató como problema fue en el concilio de Nicea, del año 787.<sup>2</sup> El documento dice:

Habiendo empleado todo el posible cuidado y exactitud, decidimos que las Santas Imágenes que sean pintadas<sup>3</sup> ...*deben estar expuestas* como (lo está) la figura de la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo, así en las iglesias vasos y ornamentos sagrados, paredes y tablas, como en las casas y los caminos...

Se asentó además que la veneración *no se daba a las figuras mismas sino a lo que representaban* y se justificó su necesidad en la liturgia.<sup>4</sup> Así quedaron oficialmente asentados los principios fundamentales sobre los cuales la Iglesia apoyaría siempre el culto a las imágenes.

Después de siglos de calma, a raíz de la reforma luterana, en la Sesión XXV del Concilio de Trento, celebrado en 1563, se dio el decreto *de la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes*; texto breve y ejemplar que resume el criterio artístico eclesiástico. En este documento sobresalen cuatro puntos importantísimos con relación a la expresión pictórica, que habían de continuar vigentes en la producción barroca americana: a) la *honestidad* de las representaciones y sus adornos, para eliminar figuras provocativas o deshonestas y apócrifas; b) *censura absoluta* para las imágenes desusadas y las implicaciones supersticiosas; c) énfasis en la *función didáctica* de la pintura, dedicada a la instrucción "...de la ignorante plebe", y d) afirmación del *valor simbólico*, al insistir que el honor que se rinde a las imágenes "...se refiere a los originales representados en ellas ...*cuya semejanza tienen*".<sup>5</sup>

Desde antes de 1563, en la Nueva España la Iglesia había tomado medidas para controlar la expresión artística, cosa que debe haber sucedido en toda América hispana. Así, en el Primer Concilio Mexi-

<sup>2</sup> Según consta en la Sesión II del Concilio de Nicea, del año 787, un fuerte brote iconoclasta, encabezado por el emperador León Isaura de Constantinopla, dio origen a este Concilio. Cf. Juan de Tejada y Ramiro, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*, Madrid, 1849-59, t. III, p. 810.

<sup>3</sup> Se refiere sólo a obras pintadas pues tal vez las representaciones escultóricas eran, entonces, escasas dentro de los templos.

<sup>4</sup> Juan de Tejada y Ramiro, *op. cit.*, p. 812.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. IV, *Concilio de Trento*, 1563. Se recomendó además que todo lo nuevo e inusitado que surgiera debía consultarse con el Romano Pontífice.

cano en 1555, ya se había dicho que: “ni los indios ni los españoles hicieran imágenes sin que antes hubieran sido examinados” y se exigía que las imágenes fueran *honestas y decentemente ataviadas*.<sup>6</sup> Diez años después se convocó al Segundo Concilio Mexicano para recibir, conocer y aplicar los decretos del ecuménico Concilio de Trento; sobre pintura se aplicó lo que quedó anotado arriba. Manuel Toussaint en su libro *Pintura Colonial en México*, informa que las Constituciones Sinodales resultantes del Concilio de 1555 entregaban “prácticamente la pintura en manos de las autoridades eclesiásticas, pues la Iglesia pretendía hasta poner el valor y precio de las obras”.<sup>7</sup> Al parecer ante esta presión el grupo de pintores que para entonces existía en México, promovió la redacción de las primeras Ordenanzas de 1557, buscando defenderse de la inevitable libre competencia, ya que indios y españoles sin estudios “tienen por granjería nombrarse (pintores o escultores) y no lo son”.<sup>8</sup>

Las Ordenanzas, —incluyendo las posteriores de 1686— conjunto de reglas, preceptos y mandatos de tipo técnico, como producto de su tiempo, no consideraron ninguna categoría intelectual o subjetiva en la elaboración de las pinturas. Son, sin remedio, —como ya he dicho en otro lugar— producto rígido y fiel de las recomendaciones de los concilios, con base, naturalmente, en el concepto escolástico artesanal del arte. Desde el punto de vista técnico las Ordenanzas, exigían de los aspirantes a pintor verdadera habilidad en el oficio, pero los conocimientos teóricos se reducían a la historia sagrada y a los dogmas de la Fe.<sup>9</sup> Por lo tanto si las Ordenanzas pudieron haber servido para defender los derechos de los pintores examinados, no ofrecieron ningún recurso para estimular la expresión.

El Tercer Concilio Mexicano celebrado en 1585, insistió en el carácter *utilitario* de las imágenes *como medio de expresión* y para evitar errores recomendó el uso de los tratados de Juan Interián de Ayala, de Molano y el diccionario del abate Migne.<sup>10</sup> Cabe aquí recordar la existencia de Veedores de Imaginería o sea inspectores, desde por lo menos 1555.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. V, p. 143.

<sup>7</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965, p. 34.

<sup>8</sup> Ernesto Chinchilla y Aguilar, *Ordenanzas de carpinteros, escultores, entalladores, ensambladores y violeros de México*, Guatemala, Antropología e Historia de Guatemala, s/f, p. 30.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>10</sup> *Concilio Tercero Provincial Mexicano*. Celebrado en México en 1585, publicado por Mariano Galván Rivera. Notas del R. P. Basilio Arriaga, México, Eugenio Maillefort y Cía., 1859, p. 536.

<sup>11</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 37.

En la segunda mitad del XVI o sea precisamente cuando la primera generación de pintores americanos alcanzaba la plenitud de su edad y la madurez de oficio, la expresión artística se veía cautiva por las Ordenanzas y los Concilios. El trasplante de la pintura religiosa se hizo a América por medio de pintores europeos que, como consta por las obras que nos dejaron, iniciaron la producción y la enseñanza de la pintura con estricto apego a las directrices arriba anotadas.

Por otra parte es un hecho que, aunque los cánones tridentinos no se propusieron para crear un estilo, inevitablemente provocaron la búsqueda de un ideal de belleza sagrada,<sup>12</sup> que a mi juicio, en la pintura colonial americana, encontró su más fiel paradigma en la época barroca. Basta comparar obras de Simón Pereyans (lámina 1), con las de Bitti (lámina 2), o Angelino Medoro (lámina 3) —iniciadores del arte de la pintura en América— para aceptar que desde buen principio el mensaje piadoso de expresión honesta, recatada, dulce y de fácil comprensión, fue una obligada consigna en el arte pictórico ya que de la obra de estos artistas dependería el carácter futuro de la pintura colonial.

Muy significativo de lo consciente y premeditado de esta manera de pintar, parece ser el hecho —registrado por Francisco Stasny—<sup>13</sup> de que Mateo Pérez de Alessio y Angelino Medoro hubieron de modificar sus aspiraciones propiamente manieristas, en cuanto comenzaron a pintar en América. Estoy también de acuerdo con este especialista en afirmar que la pintura propiamente manierista “a base de expresiones extremadamente rebuscadas y cultas, compuestas en ‘contrapunto’ a las grandes obras del alto Renacimiento— simplemente no tenía cabida en el horizonte americano”.<sup>14</sup>

Un hecho semejante al cambio de expresión en Pérez de Alessio y Medoro — de sumo interés para el futuro desarrollo de la pintura barroca mexicana— ocurrió con la obra de Baltasar de Echave Orio.<sup>15</sup> Éste pintó, hacia 1595, las tablas para el retablo del templo de La profesa y en 1609 las del retablo del templo de Tlatelolco, con todas las características formales requeridas por los cánones tridentinos. Sin embargo en 1605, y después en 1612, firmó dos grandes lienzos sobre

<sup>12</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1972.

<sup>13</sup> Francisco Stasny, “Maniera o contra-maniera en la pintura latinoamericana”, en *La dispersión del manierismo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Cf. *Una aproximación al fenómeno estético en la pintura y escultura del barroco mexicano*. Ponencia para el Simposio de Arte Hispanoamericano que tuvo lugar en la Universidad de la Rábida, España en 1977.

los martirios de san Ponciano y san Aproniano (lámina 4), respectivamente. Estas obras por sus escorzos y composición efectista pueden considerarse la máxima creación del manierismo en la Nueva España. Sin embargo resultan atípicas dentro del desarrollo pictórico colonial y no tuvieron mayor trascendencia, ni en la obra del mismo pintor ni en la de su hijo u otros discípulos. La explicación más lógica que cabe para la rápida desaparición de este interesante y aislado brote de manierismo, es que la Iglesia lo combatió por desusado y por no ajustarse a la necesidad fundamental de ser una expresión fácilmente inteligible; pues no puede ser casual que por encima de todo hubiera prevalecido, de manera tan preponderante, el dulce y moderado tono de recatado clasicismo de Simón Pereyns, Andrés de la Concha (lámina 5), y otros.

Al evitarse obras como los martirios de Echave se frenó definitivamente el estímulo para una aportación subjetiva en la pintura colonial; y la posibilidad de buscar otras directrices, se cerró aún más ya que los artistas continuaron cautivos por los caminos de la contramanera y la antimanera —conceptos emitidos en el valioso estudio del profesor Stasny— en la decidida lucha de la Iglesia por encontrar “la expresión religiosa directa y convincente”,<sup>16</sup> congruente además con el pensamiento ortodoxo de la época, expresión, que —repito— tanta importancia tendría para definir años más tarde el paradigma de la pintura barroca.

“Pacificado” así el ambiente artístico, la expresión estaba perfectamente controlada cuando el arte barroco irrumpió en la Nueva España hacia mediados del XVII. Señal de esta situación mantenida —además de la propia producción pictórica— parece ser el hecho de que durante más de siglo y medio no se volvió a convocar otro Concilio, ni se dictaron diferentes medidas para los artistas. Las Ordenanzas de 1686 —hechas con base a las aprobadas por Luis de Velasco en 1557— contienen diez artículos administrativos, contra tres sobre técnica pictórica,<sup>17</sup> a pesar de que el arte se había alejado de las formas renacentistas para introducirse en la corriente barroca. Es decir que para la elaboración de las ordenanzas las directrices artísticas no contaban para nada; lo importante era que se mantuviera la honesta expresión, independientemente del estilo. Con este motivo se insistió esencialmente en que los Vedores se nombraran cada año y se vigilara que cumplieran su cometido. Es interesante recordar que se volvió a luchar por excluir a los indios del campo de la pintura, por considerar que sus obras eran irreveren-

<sup>16</sup> Francisco Stasny, *op. cit.*

<sup>17</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 138.

tes pero finalmente se decidió que pudieran entrar como aprendices y examinarse para pintar imágenes.<sup>18</sup>

### *La pintura como objeto transmisor*

Las sociedades americanas surgidas a raíz de la conquista fueron, desde el principio de la evangelización, preparadas para recibir y comprender a través de la obra pictórica el mensaje moralizador que la Iglesia debía transmitir. Dadas las peculiares circunstancias históricas de la conquista y colonización, la sociedad del tiempo barroco americano resultó ser sumamente compleja y contrastada, en todos los órdenes. La expresión pictórica habría de adecuarse a una realidad social verdaderamente intrincada, pues los destinatarios de la pintura barroca deberían ser —por igual— todos los hombres que la componían: peninsulares, criollos, autoridades civiles, clero, nobleza, letrados, ricos comerciantes y mineros, la plebe ignorante y pobre, los indios y las diversas castas que —especialmente en la Nueva España— matizaron prolijamente la sociedad. Empero, a pesar de tan hondas diferencias humanas la cohesión interna ejercida por la Iglesia logró unificar el lenguaje artístico para transmitir su contenido didáctico y simbólico a todos los niveles. En la Nueva España, la numerosa población diversa y multicolor, de diferentes culturas, inteligencias, sensibilidades y riquezas, recibió el mensaje de la Iglesia a través del mismo objeto transmisor: un determinado tipo de obra de arte. Por lo que toca a la pintura, se generó e impuso a la sociedad una misma manera de expresión, apoyada en formas de fácil comprensión, cuyo simbolismo religioso, cuando deseaba elevarse a mayor nivel intelectual recurría a sutiles elementos de erudición bíblica —que deben haber conmovido a los más conocedores— pero sin descuidar nunca el patrón formal, convencional que había de ser de claro lenguaje para ser captado por la mayoría de los entendimientos. Así, a través de los principios escolásticos rectores de la mente y del arte de la época, al servicio principalmente de la Iglesia, la pintura barroca americana se vio ajustada a un tono medianero, artesanal y anónimo de preferencia, ecléctico y de fácil lectura, que fue el paradigma de su naturaleza y de su finalidad frente a la sociedad; y para poder ser obra útil dentro de ella.

Por otra parte, según consta en las instrucciones que los reyes daban a sus virreyes y las recomendaciones que éstos a su vez, daban a sus sucesores, a las autoridades civiles nunca les preocupó el fenómeno

<sup>18</sup> *Ibid.*, apéndice, pp. 223-226, texto de las Ordenanzas de 1668.

artístico. Definitivamente éste quedó en manos de la Santa Madre Iglesia. No existieron pintores independientes, apartados de los gremios, como en España, en donde la protección real produjo un mecenazgo semejante al de Italia que estimuló considerablemente la superación personal de los artistas. El pintor colonial trabajó siempre, obligadamente en un nivel artesanal y es posible que debido a ello haya sido en América, mejor que en España, en donde se cumplió más apegadamente con la función utilitaria, didáctica y simbólica, que el Concilio de Trento preconizó para el arte. Testimonio de ello es la mayor parte de nuestra pintura colonial, de donde se procuró desterrar toda forma que pudiera verse profana, deshonesto, innovadora.

El modelo que se siguió para la representación de los temas religiosos —tal como puede juzgarse objetivamente en el acervo de pintura colonial que hemos heredado— se recreó con base en un naturalismo relativo y cuidadoso, exento de detalles particularizantes, sin acercarse por lo tanto, a ningún grado de realismo que pudiera restar espiritualidad a las figuras sagradas, las cuales, por lo general ofrecen rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia. Los fieles —hay que recordar— no deberían ver en ellas, a personas determinadas, de carne y hueso, sino sentir la presencia espiritual santificada, digna de veneración. Sólo en el caso de los personajes divinos se aplicaron mayores posibilidades de la dinámica formal barroca: grandes movimientos de paños y de alas; intenso claroscuro en los rompimientos de gloria; mayor policromía y lujo en los atavíos, etcétera; empero los rostros conservaron siempre —vágase la frase— una dulce inexpresividad. Es el momento de recordar cuántas veces se ha señalado que en la pintura colonial los personajes sagrados ostentan rostros tan parecidos entre sí que parecieran ser hermanos. Efectivamente, muchas veces lo único que determina el sexo es el largo de los cabellos, y, la edad, su color. Esta expresión constreñida trascendió también a otros géneros de pintura colonial.

Como consecuencia directa de la aplicación sistemática de dicho paradigma pictórico, en América no se cultivó el realismo; de tan importante desarrollo y altura en la España barroca. Sin embargo, se conservan algunas estupendas creaciones de esta modalidad: el retrato de Enrique Caldas Barbosa (lámina 6) obra del santafereño Gregorio Vázquez fechado en 1698<sup>19</sup> que tal como acepta Diego Angulo Íñiguez<sup>20</sup>

<sup>19</sup> El retratado era Rector del Colegio del Rosario de Santa Fe de Bogotá. El pintor, Gregorio Vázquez, nació en Santafé de Bogotá en 1683. Cf. Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, t. II, p. 464.

<sup>20</sup> *Ibid.*

es obra comparable a lo que entonces se hacía en la Península. En la capital de la Nueva España un pintor desconocido dejó el retrato de sor Ana de Neve (lámina 7), uno de los mejores retratos de la pintura colonial de México; también equiparable a la pintura española de la época. La óptima calidad de oficio y expresión que presentan ambas obras, permite asegurar que en América sí hubo artistas con suficiente habilidad para haber podido cultivar con altura el realismo pictórico, pero que por ser éste, en buena parte contrario al ideal de la belleza sagrada impuesto por la Iglesia, no progresó.

Prueba contundente de la aplicación de dicho paradigma formal que convertía a la obra pictórica en útil objeto trasmisor se observa claramente en el proceso iconológico que sufrió la representación de la imagen de santa Rosa de Lima. De esta santa peruana se conservan una descripción de su rostro y un retrato hecho por Angelino Medoro (lámina 8), inmediatamente después de que murió la joven,<sup>21</sup> lo que acaeció en 1617. En las primeras representaciones de la santa, tanto peruanas como mexicanas, hubo el intento de darles el parecido real pero muy pronto se abandonó la idea y el rostro de Rosa de Lima se pintó de ahí en adelante con las mismas facciones convencionales utilizadas para los rostros femeninos del santoral: rostro ovalado y sonrosado, boca chica bien dibujada, nariz corta y recta, ojos oscuros, medianos, mirada arrobada y frente amplia. A tal grado su rostro real se desdibujó —gracias a la obligada receta para rostros de santa— que de no ser por los atributos que generalmente la acompañan, podría confundirse con otra de las santas dominicas, como de hecho ha sucedido (lámina 9). De la misma manera, en general, para la identificación de santos y santas, es necesario desentrañar la iconografía que ofrecen los atributos que ostenten.

Pocos casos hay como los de san Ignacio de Loyola, o san Felipe Neri, quienes sí se reconocen por ciertos rasgos personales que, aunque no dejan de estar tratados convencionalmente, pueden considerarse como retratos en un sentido laxo.

### *La indiscriminación de oficios*

En la Nueva España —tanto la pintura religiosa como en la de asuntos profanos— presenta una peculiaridad técnica muy importante: la indiscriminación de oficios. Es decir que en la mayoría de los casos

<sup>21</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, "Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima", *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, París, 1976, vol. X.



**Lámina 1. Adoración de los reyes.** Simón Pereyris. Siglo XVI.  
Retablo mayor del templo franciscano de Huejotzingo, Puebla.



**Lámina 2. Anunciación.** Bernardo Bitti. Siglo XVI.  
Retablo de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Chuquisaca.  
Actualmente en el Museo de la Catedral de Sucre, Bolivia



Lámina 3. *San Buenaventura*. Angélico Medoro. 1603.  
Convento de San Francisco, Lima, Perú.



Lámina 4. *Martirio de san Apolonario*. Baltazar de Echave Orió. 1612.  
Pinacoteca Virreinal, México. D.F.



Lámina 5. *Ascensión*. Andrés de la Concha.  
Coixtlahuaca, Oaxaca.



Lámina 6. *Enrique Caldas Barbosa*. Gregorio Vázquez. 1698.  
Colegio del Rosario, Santafé de Bogotá, Colombia.

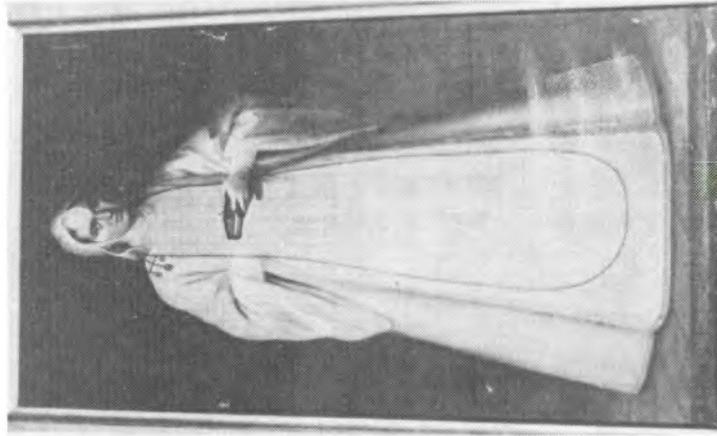


Lámina 7. *Sor Ana de Nève*. Anónimo.  
Sacristía del Colegio de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro,  
Querétaro.

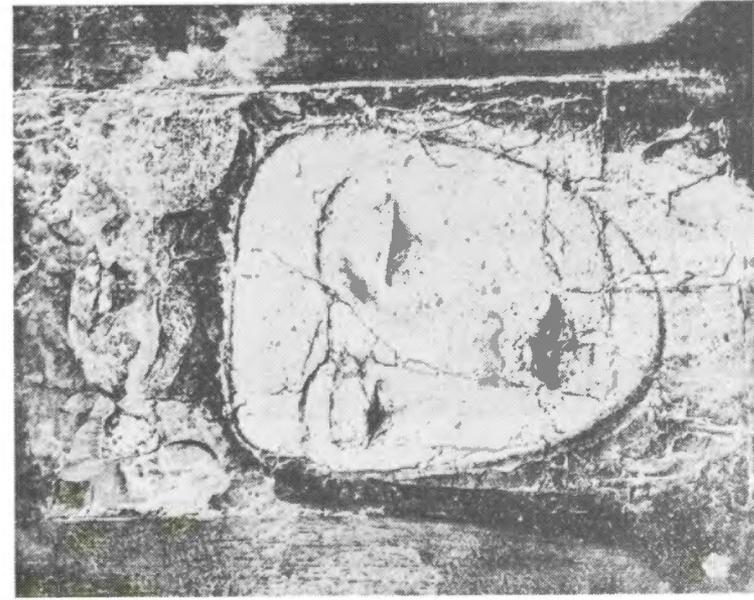


Lámina 8. *Santa Rosa de Lima*. Angelino Medoro. 1617.  
Lima, Perú.



Lámina 9. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. Siglo XVIII.  
Colegio de las Vizcainas, México, D.F.



Lámina 10. *Asunción-Coronación*. Juan Correa. 1689.  
Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D.F.



Lámina 11. *Asunción-Coronación*. Juan Correa. 1689.  
Detalle de la figura del Salvador. En la parte del fondo se ve uno de los tronos.  
Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D.F.



Lámina 12. *Asunción-Coronación*. Juan Correa. 1689.  
Pormenor de la peana de ángeles sobre la cual asciende la Virgen.



Lámina 13. *San Jacobo de Vevania o Bebanmia*. Anónimo. Siglo XVII.  
Templo de Santo Domingo, México, D.F.



Lámina 14. *San Jacobo de Yévaria o Bebarria*. Anónimo. Siglo XVII.  
Templo de Santo Domingo, México, D.F.

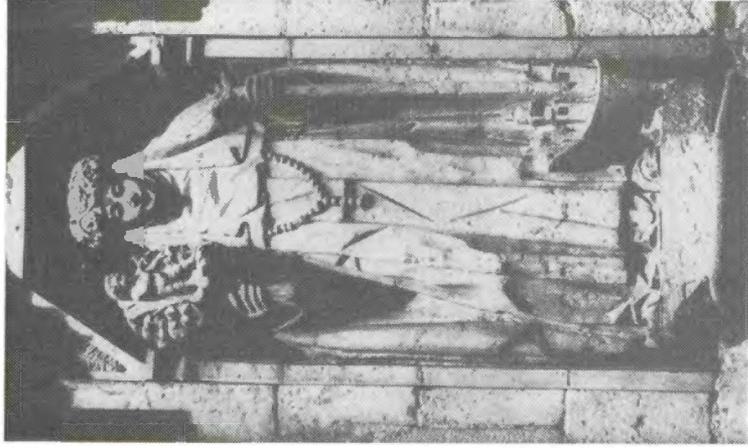


Lámina 15. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. Siglo XVII.  
Fachada del Templo de la Soledad, Oaxaca, Oaxaca.

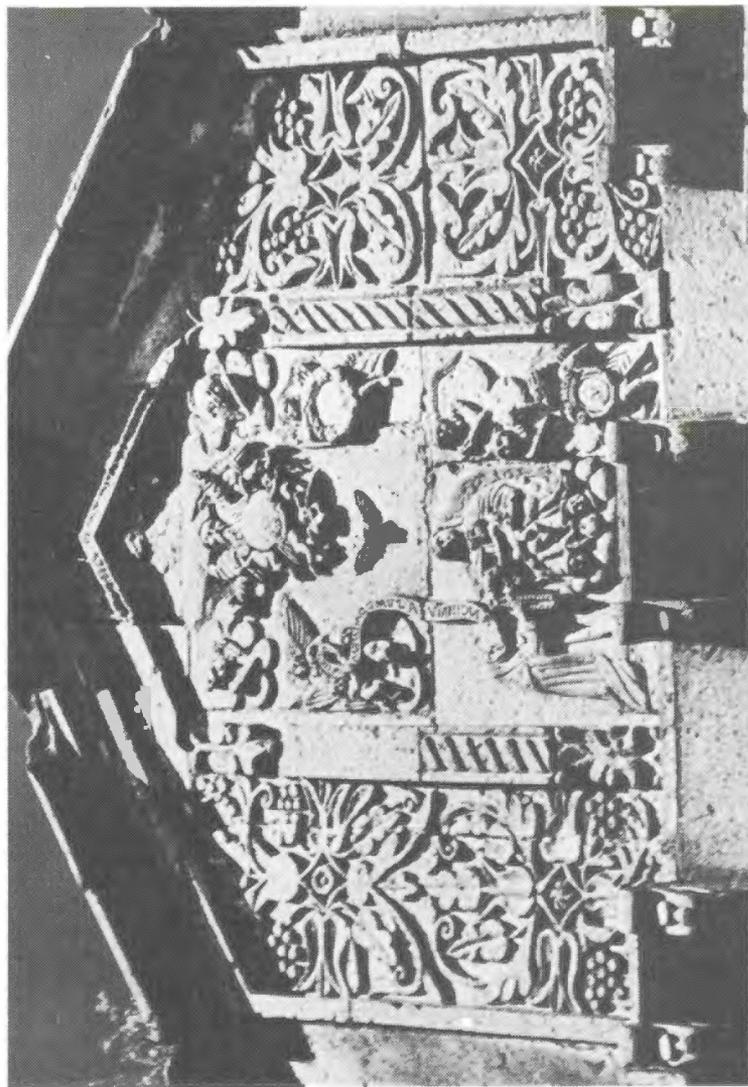


Lámina 16. Desposorios de santa Rosa de Lima. Anónimo. Siglo XVII.  
Fachada del Templo de Aculco, Estado de México.

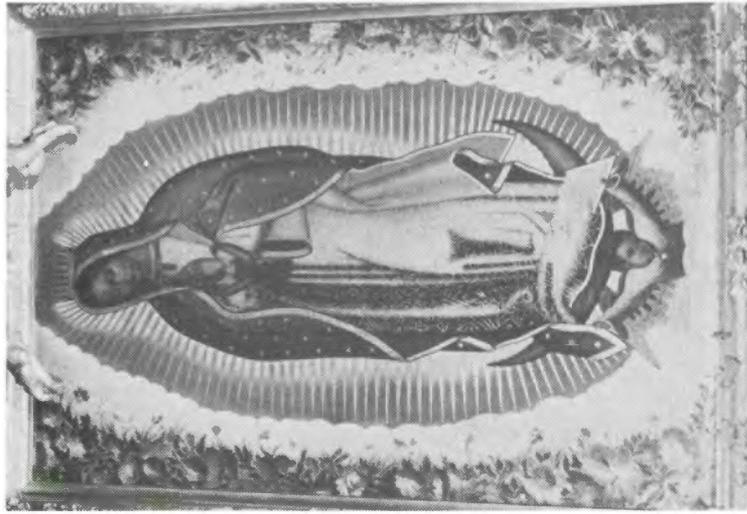


Lámina 17. *Virgen de Guadalupe*. Juan Correa. Siglo XVII.  
Templo de Santo Domingo, Puebla, Puebla.



Lámina 18. *El Espíritu Santo pintando a la Guadalupeana*. Anónimo.  
Se desconoce su paradero.



Lámina 19. *San Juan en Pamos-Tenochtilan*.  
Museo Villa de Guadalupe, México D.F.



Lámina 20. *Arcángel arcabucero*. Anónimo.  
Pintura peruana.



Lámina 21. Niño Jesús con ángeles músicos. Juan Correa  
Pinacoteca Virreinal, México, D.F.



Lámina 22. Fragmento del *Bautizo de san Francisco de Asís*.  
Luis Berrueto. ca. 1745.  
Templo del convento franciscano de Huaquechula, Puebla.

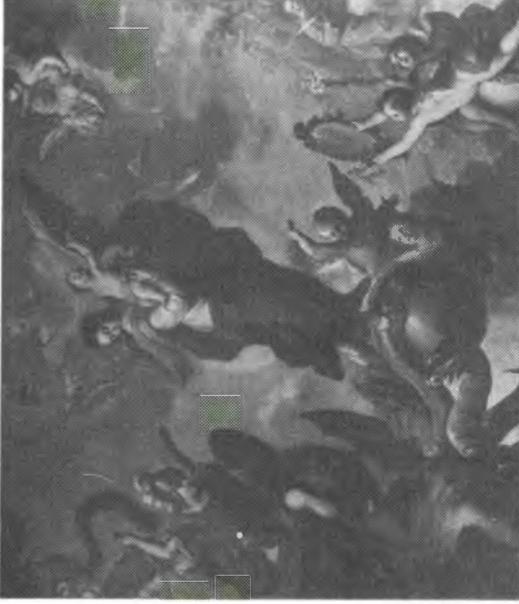


Lámina 23. *Virgen del Apocalipsis*. Miguel Cabrera. Siglo XVIII.  
Pinacoteca Virreinal. México, D.F.



Lámina 24. *Virgen de Balvanera*. Miguel Cabrera. Siglo XVIII.  
Museo de Denver, Colorado, EUA.

—sin importar la categoría de la pintura— pueden distinguirse diferentes calidades de oficio en una misma obra o variar éste notablemente, de un cuadro a otro, en los conjuntos que constituyen series determinadas. En términos generales, el mejor oficio se ve en la representación de seres inanimados: joyas, muebles, telas, etcétera, y el de menor calidad en la representación de seres animados: plantas, animales y figuras humanas. Las razones para explicar este fenómeno son varias. Se viene desde luego, a la memoria, el hecho de que los pintores coloniales no observaron metódicamente la naturaleza. Por otra parte, seguramente que, no la copia fiel de los modelos grabados de que se servían nuestros pintores, sino la necesidad que tuvieron de invertir y modificar el orden de las composiciones de dichos modelos, para buscar soluciones novedosas, viciaron la calidad del dibujo. Lo mismo puede decirse que sucedió cuando los artistas se vieron en la necesidad de ampliar las composiciones basadas en pequeños modelos para crear obras de dimensiones muy grandes. Es un hecho que la pintura en lámina, en la Nueva España —casi siempre de pequeñas dimensiones— luce un oficio más cuidado y fino, de calidad más cercana a los modelos grabados, que los lienzos en donde hubo necesidad de agrandar mucho la composición. Otra causa determinante de este fenómeno fue el sistema gremial de trabajo que permitía que aprendices y oficiales intervinieran en obras aun de primera importancia. En muchas obras pueden detectarse con claridad varios oficios, bajo la firma de un maestro.

Pero lo importante de este hecho indiscriminatorio no es sólo explicar por qué tuvo lugar técnicamente hablando, sino las posibles razones sociales que no sólo lo permitieron, sino que hicieron que fuera conscientemente aceptado tanto por los artistas como por el público.

Salta a la vista que una de las razones debe haber sido el conformarse con la falta de mejores pinceles, pero creo también que el asunto contiene otras motivaciones más profundas. En el estudio de la estética barroca hecho a través del Retablo de los Reyes de la catedral de México, por Justino Fernández<sup>22</sup> se devela la existencia e importancia de un sentimiento de grandeza mexicana que animó en el espíritu criollo desde los albores de su existencia como clase social. Me parece que fue también debido a ese anhelo de grandeza que se aceptó a manera de voluntad artística, la mezcla de diferentes calidades de oficio, aun en las grandes obras de la pintura colonial —y también de la escultura y arquitectura— puesto que lo importante era obtener el conjunto simbólico y grandioso; mostrar que en Nueva España se podían

<sup>22</sup> Cf. Justino Fernández, *El Retablo de los Reyes*, México, UNAM, 1959.

hacer tan buenas obras y tan importantes como en España. Magnífico ejemplo de este peculiar fenómeno del barroco mexicano es la gran pintura de Juan Correa —que cubre uno de los muros de la sacristía de la catedral metropolitana— titulada *Asunción-Coronación de la Virgen* (lámina 10), firmado en 1689. Éste, uno de los más complicados y grandiosos logros del artista, muestra partes —como la figura radiante del Salvador— (lámina 11), de gran elegancia y muy buen oficio, al lado de mediocres tratamientos como los desnudos de los amorcillos (lámina 12), o las figuras de los animales que aparecen en la parte baja del cuadro que en algunos casos no ha sido posible identificar. En cambio eso sí, el conjunto es en verdad deslumbrante. De paso sea dicho, éste es uno de los casos en que el artista hizo gala de la más estricta y rebuscada erudición bíblica, para informar la composición. La mayoría del público podría reconocer en esta obra, el momento en que María fue elevada a los cielos, pero sólo una minoría conocedora a fondo de las Sagradas Escrituras, podría gozar plenamente de la sugestiva idea de haber colocado cuatro tronos en la parte superior del lienzo, puesto que estos objetos aluden a ciertos pasajes de la vida del rey Salomón.<sup>23</sup>

Otro elocuente ejemplo de la incondicional aceptación de la diversidad de calidad en el oficio, son las dos representaciones del mencionado san Jacobo o san Diego de Bevania o Mevania que se conservan en el templo de Santo Domingo de la ciudad de México. Una de ellas es otra de las mejores creaciones de retrato (lámina 13), que se produjeron en México; la otra en cambio, de pincel mediocre, se atiene al modelo convencional (lámina 14). No existe, por otra parte, ni el más remoto parecido entre las dos representaciones. Sin embargo ambas recibieron culto simultáneamente en el mismo templo. Tan profunda diferencia de calidad entre estas pinturas y su total aceptación, como dignas representantes del mismo santo dominico, recuerdan el siguiente concepto tomista: “Lo importante no es que el artista opere bien, sino que cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre”.<sup>24</sup> Es decir que tanto valía rezar frente a una obra de calidad, como frente a una representación mediocre. Ambas imágenes se suponían igualmente útiles para que los fieles les dirigieran sus plegarias. Resta añadir que este valor utilitario que se concedía a las obras de arte, las igualaba culturalmente y que esto, necesariamente, debió de haber sido también causa de la producción muchas veces descuidada, que salía de los talleres;

<sup>23</sup> *Libro de los Reyes* 11-19, Cf. Elisa Vargas Lugo y Seminario de Arte Colonial, *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo*, t. II, ficha II-33, México, UNAM, 1985.

<sup>24</sup> Raymond Bayer, *Historia de la estética*, México, FCE, 1965, p. 93.

así como por otra parte, debió de haber puesto la pintura al alcance de casi todos los niveles sociales.

### *La proyección social a través del culto a las imágenes*

Aunque este aspecto de la pintura colonial está muy poco estudiado, las investigaciones de tipo iconológico han puesto al descubierto grandes y pequeñas preocupaciones vitales de la sociedad criolla colonial, que se manifestaron a través del culto a las imágenes.

Dos cultos políticos se produjeron en América y cabe a la sociedad novohispana el honor de haberlos llevado a sus máximas posibilidades: el culto guadalupano y el culto a santa Rosa de Lima (lámina 15). Santa Rosa, la primera santa americana, fue canonizada en 1617 con todos los honores del caso.<sup>25</sup> Aunque en Perú se desarrolló un encendido culto por ella —primero como don del cielo a la Orden dominicana y después como valor propio de los peruanos— fueron los criollos novohispanos —cuya naturaleza se encontraba en el conflicto ontológico de ser y no ser españoles—,<sup>26</sup> quienes le dieron el valor propiamente americano, transfiriendo a él la anhelada bandera que, a socapa de la religión, pudiera representar sus más caros ideales —sociales y políticos— brillar con luz propia, con luz americana. Muchas pruebas documentales existen acerca de la rápida aceptación de este culto en la Nueva España y del carácter especulativo que se le dio. La razón por la cual los criollos mexicanos tomaron como bandera a santa Rosa en vez de abocarse al culto guadalupano se debe a que éste fue perseguido y discutido durante muchos años. Por esta razón a partir exactamente de 1668 en que la santa se beatificó,<sup>27</sup> fue conveniente y menos peligroso exaltar el culto a santa Rosa ya que había sido autorizado por la Santa Sede. Su imagen representada en esculturas y pinturas pobló los altares y apareció, significativamente, en las fachadas de las más importantes catedrales y parroquias, como señal criolla, opuesta a lo peninsular. Por lo tanto el culto a santa Rosa debe considerarse como una etapa clave en el proceso de formación de los ideales nacionalistas de los criollos novohispanos. El criollismo, sin duda se afianzó con la oportuna aparición de la “estrella del Perú” y preparó la grandeza guadalupana.

Como es de figurarse, el suceso místico de los desposorios es —por su significación teológica— un tema central, no sólo en la iconología

<sup>25</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, “Una bandera del criollismo” en *Del Arte. Homenaje a Justino Fernández*, UNAM, 1977, p. 191.

<sup>26</sup> Cf. Edmundo O’Gorman, “Meditaciones sobre el criollismo”, México, Condumex, 1970.

<sup>27</sup> Elisa Vargas Lugo, “Una bandera del criollismo”.

de santa Rosa sino en la de cualquier otra santa que haya gozado de tal distinción. Pues precisamente en la representación de los Desposorios de Rosa de Santa María con el Niño Jesús, es donde los artistas modificaron sensiblemente la iconografía para introducir personajes que aludieran a la realidad americana. Basten dos ejemplos para ilustrar estas afirmaciones. Uno de ellos es una lámina de autor limeño, anónimo, al parecer del siglo XVIII, en donde aparecen, a los pies de la escena milagrosa —arrodillados y asombrados— algunos indios peruanos y dos o tres negros. El otro ejemplo es obra mexicana del siglo XVII —también anónima— que se conserva en el templo dominico de la ciudad de Puebla. A los pies de la escena aparece una figura de indio con un escudo en el que aparecen tres coronas, insignia de la ciudad de los Reyes de Lima. En ambos casos se introduce así, en la composición —en un primer término— el elemento americano determinante en el origen del culto y de paso se ha dicho, en México los criollos no se conformaron con señalar lo americano a través de un símbolo peruano, sino que se apropiaron de dicho símbolo; prueba de ello es el bajo relieve que remata el templo de Aculco en el Estado de México (lámina 16), en donde la figura del indígena lleva en su escudo, en vez de la heráldica limeña, la M de México.

En el caso de la iconografía guadalupana el interés nacionalista se mezcló con la más alta ambición teológica y se produjeron muy interesantes composiciones en torno a la imagen de la Virgen del Tepeyac (lámina 17). En una de ellas se colocó a san Lucas retratando a la Guadalupe; otra pintura muestra al Padre Eterno coronando a la Virgen y otra —casi increíble— presenta al Espíritu Santo (lámina 18), pintando personalmente a la Virgen de Guadalupe. Todos estos esfuerzos y osadías teológicas tuvieron lugar obviamente por el afán de dar apoyo escritural a la aparición.

En otros casos se quiso poner de relieve la importancia propiamente social de la aparición, hecho que, lógicamente, dentro del sentido providencial de la existencia, vino a igualar, a dar fe y reconocimiento de la categoría espiritual e individual, de la Nueva España, como “nación”, frente a la madre patria y de América, el nuevo mundo, frente a Europa, el viejo mundo. Estas pinturas son obras del siglo XVIII, hechas en el apogeo del culto guadalupano, lo cual explica en buena parte su tono triunfalista.

Otra interesantísima composición guadalupana, que Francisco de la Maza dejó registrada en su citada obra es la iconología *Guadalupe-Asunción*.<sup>28</sup> Es decir que se buscó representar la nueva advocación in-

<sup>28</sup> Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, Porrúa, 1953.

tegrada hasta donde fue posible a los más significativos momentos de la historia mariana. Lo más interesante para la finalidad de este trabajo es señalar el esfuerzo que hicieron constantemente los teólogos mexicanos —ya por medio de la literatura, ya por medio de la pintura— por dotar a la Virgen aparecida en México —pero no reconocida por Roma— de toda clase de significados escriturales y marianos, con el fin de demostrar y propalar su autenticidad divina.

Corresponde mencionar aquí las estupendas y exclusivas creaciones de ángeles, que se originaron en el virreinato peruano, como uno de los más valiosos y singulares frutos del barroco americano; en especial los llamados *arcabuceros* (lámina 20), con trajes de la milicia del siglo XVII —tal como informan Mesa y Gisbert—<sup>29</sup> rico atuendo que los ha hecho famosos. A pesar de que sus ropajes derivan de modelos principalmente flamencos, el empleo de oro y de un brillante colorido de raigambre local, los convierte definitivamente, en obras no sólo distintas, sino opuestas al concepto ortodoxo de lo angelical. La interrogante que existía acerca del significado de los arcabuces en manos de los ángeles, ha sido esclarecida por Francisco Stasny quien develó el sincretismo cultural que transfirió el concepto prehispánico del poder sobrenatural del trueno del ruido que emite el arcabuz en relación con la función vigilante de los ángeles, creándose así esta novedosa y americana iconografía. Además —según ha observado acertadamente Manuel González Galván— estas pinturas ejemplifican estupidamente ese otro mecanismo pictórico tan propio de América —ya mencionado— que fue la monumentalización de los modelos grabados.

Un aspecto casi desconocido de la pintura barroca americana es la participación activa de las castas en este oficio. A pesar de que, según las Ordenanzas, en la Nueva España estaba prohibido que los mulatos —y se sobre entiende que menos aún los negros— pudieran ser aprendices de pintor, es un hecho comprobado —por las informaciones que proporcionan desde el siglo XVII los mismos virreyes—<sup>30</sup> que en las manos de las castas recayó el desempeño de casi todas las labores artesanales, incluyendo la pintura. Ha sido una verdadera sorpresa descubrir que Juan Correa, importante pintor barroco del siglo XVII, mexicano y artista predilecto de la catedral metropolitana, fue mulato y aunque su pintura no se señala de manera particular por este hecho racial, no es casual que en su pequeño lienzo *Niño Jesús con ángeles*

<sup>29</sup> Teresa Gisbert y José de Mesa, *Holgún y la pintura virreynal en Bolivia*, La Paz, 1977, pp. 99 ss.

<sup>30</sup> *Los virreyes españoles en América, durante el gobierno de la Casa de Austria*, edición de Lewis Hauke, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1977, t. V, p. 12.

*músicos* (lámina 21), haya representado a uno de ellos con tipo mulato, seguramente por anhelos subconscientes de igualdad social. Tal vez por razones similares, a mediados del siglo XVIII, el pintor poblano Luis Berruero, en dos series que pintó ca. 1745<sup>31</sup> —una sobre la vida de san Francisco de Asís (lámina 22), y otra sobre la vida de san Juan de Dios— incluyó en las composiciones extraordinarias figuras de criadas negras, al lado de sus señoras, pero de ninguna manera en un plano de inferioridad, sino estupendamente vestidas y alhajadas, integradas dentro de un alto nivel social. Por otra parte estas obras religiosas, en las que aparecen mujeres comunes tienen el mérito de dar —junto con otra del pintor, también poblano, Joaquín Magón— un tratamiento especialmente lucido y muy barroco a las figuras, con lo cual se produce en las pinturas un tono mundano que las hace excepcionales. Son evidentemente obras de tono más decorativo que piadoso y que se salían de los cánones establecidos. En suma son obras de gusto más personal, aunque no lleguen a ser totalmente originales.

En la capital del virreinato no se presentó este fenómeno de gusto decorativo y feminista en la pintura religiosa. Mientras Pablo de Talavera, Luis Berruero y Joaquín Magón la hacían en Puebla, en México, Francisco Vallejo y Miguel Cabrera llenaban los templos de pinturas estrictamente piadosas, muy dulzanas y suaves, que cuidaban meticulosamente de cumplir con las recomendaciones tridentinas. Posiblemente pinturas como las de Berruero y Magón y otras, más atrevidas quizá —que tal vez hayan sido modificadas o destruidas— pudieron haber provocado la última y muy importante reacción de la Iglesia colonial, por conservar la pureza de la expresión pictórica en el último tercio del siglo XVIII.

### *La pintura angélica*

De acuerdo con el acervo de pintura colonial que se conserva en México, se diría que el control del fenómeno estético fue un hecho consumado desde que, a principios del siglo XVII se impidió el desarrollo del manierismo que profesaba Echave Orio. Sin embargo existen importantes síntomas indicadores —a partir de 1750— de una ola de inquietud que se despertó entre los pintores más reconocidos del momento, en relación con la expresión pictórica; alarma que se vio apoyada en 1771 cuando se celebró el Cuarto Concilio Eclesiástico Mexicano.

<sup>31</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 44, vol. XII (1976), pp. 59-82.

Un grupo de pintores, entre los que hacía cabeza Miguel Cabrera, creyeron necesaria la fundación de una Academia en el seno de la cual unos a otros se ayudaran para mejorar dicho arte, pues:

Causan horror... tantos abusos como produce la ignorancia en Efigies, Retablos, y Públicos Oratorios. No vemos más que nuestra propia deshonra en manos de los Indios, Españoles y Negros, que aspiran, sin reglas ni fundamentos a la imitación de los objetos santos.<sup>32</sup>

Para esta Academia —que aparentemente nunca llegó a funcionar— se hizo un Reglamento que en su capítulo IX prohibía que los pintores aceptaran aprendices que no fueran descendientes de españoles: “Ninguno puede recibir aprendices de color quebrado”,<sup>33</sup> dice el texto.

El aumento de los pintores de “color quebrado” debe haber sido importante y creciente, pues más tarde el virrey Bucareli —que gobernó entre 1771 y 1779— dejó escrito, al referirse a las castas:

De esta clase de gente se componen todos los gremios: *Pintores*, plateros, sastres... que con habilidad para todo, y ganando crecidos jornales los pocos días que se sujetan al trabajo, lo demás del tiempo lo emplean en la embriaguez y los vicios<sup>34</sup>

Seguramente el acceso de personas no agremiadas ni preparadas en el campo de la pintura, produjo libertades que, aunque resulten difíciles de probar, debieron haberse dado en número y grado importante puesto que la Iglesia, en el Concilio de 1771 dictó las siguientes enérgicas medidas sobre el asunto:

En la pintura de imágenes —dice el texto— se han introducido no menos corruptelas por los pintores, contra todo el espíritu de la Iglesia, y en deshonra de los Santos, ya pintando a Ntra. Sra. y a las santas *con escote*, y vestiduras profanas de que nunca usaron: *ya descubiertos los pechos*; y en *ademanos provocativos*; ya con *adornos de las mujeres del siglo*; y casi el mismo abuso se nota en los escultores, por lo que *manda este Concilio, se borre, y quiten semejantes imágenes*; y se ordenó que ni por los Pintores, Escultores ni otra persona, se pinten o esculpan Historias fabulosas de santos, sino que en el modo y compostura se arreglen a las Sagradas Escrituras y Tradición; pues puede entrar en lo sagrado concupiscencia por los ojos

<sup>32</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, INAH, 1966, p. 19.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>34</sup> Rómulo Velasco Cevallos, *La administración de Fray Antonio Ma. de Bucareli y Ursúa*, México, 1936, t. II, p. 58.

viendo mujeres deshonestas o niños desnudos, y lo que creen es ternura o devoción, es pura sensualidad... y los pintores se abstengan de pintar cosas provocativas aún en las imágenes que no sean de santos, pues de lo contrario echan sobre sus almas los pecados y ruinas espirituales de todos los que caen al ver aquellas imágenes inmodestas.<sup>35</sup>

El Concilio publicó además unas *Reglas* para que fueran observadas por los pintores. En ellas se recuerda que el artista:

No puede ni tiene arbitrio... para figurar según su capricho (es decir para crear) nuevos modos, nuevas revelaciones, nuevos pasajes... por que las pinturas son unos instrumentos... son unas lecciones, que entran por la vista, aún de los ignorantes... son unos aparatos de fantasía arreglada a los principios sólidos del arte... para poner como vivo lo cierto... el pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo... el pintor no puede acomodarse al gusto desarreglado del que le encarga una nueva pintura y debe desecharle con fortaleza, aunque le ofrezca muchos caudales, diciendole: primero es mi Dios, primero es mi arte, primero es mi alma y mi crédito<sup>36</sup>

Como se ve, a dos siglos de distancia y justamente cuando en Europa imperaba ya la filosofía racionalista —que de alguna manera se había infiltrado en la Nueva España— la Iglesia continuaba aferrada a la filosofía escolástica y a las directrices artísticas emanadas del Concilio de Trento y exigía, igual que en el siglo XVI, con renovado empeño, la incondicional sumisión por parte de los pintores. Aparentemente las nuevas medidas dictadas por el Concilio de 1771, produjeron sus efectos pues las pinturas del último tercio del XVIII —especialmente las de Miguel Cabrera y de Vallejo— parecen aún más cercanas al concepto tridentino del arte, que las de la segunda mitad del siglo anterior.

José González del Pinal, canónigo de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe de México, en su aprobación a la obra de Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas* de 1756 dice que Miguel Cabrera era digno de los elogios

que a otros peritos del arte da don Antonio Palomino... (cuando dice que) no solo es la pintura universal idioma, sino *lenguaje Angelico*, pues si los ángeles con una vista manifiestan los conceptos unos a otros, la Pintura manifiesta luego al punto lo que gastara muchas hojas de un libro para explicarlo: y por eso sin duda (con sus palabras), han sido tan eminentes Pintores los Rafeles y los Micheles para calificar ser arte de ángeles ...ya

<sup>35</sup> *Cuarto Concilio Provincial Mexicano*, 1771, 3er. libro. 3er. título.

<sup>36</sup> Juan de Tejada y Ramiro, *op. cit.*, vol. VI, pp. 303 y 304.

*debe entrar entre estos Miguel Cabrera, pués no menos en lo que pinta que en lo que discurre parece hacerlo como un Ángel*<sup>37</sup>

Aunque estas hiperbólicas frases parezcan ahora cursis y exageradas, es evidente que Miguel Cabrera en ese momento merecía tales elogios por ser —para el gusto de entonces— el mejor representante de “la pintura angélica” que Antonio Palomino —a quien tanto admiró y siguió nuestro pintor— preconizó e intentó fundamentar filosóficamente en su obra *El museo pictórico*.<sup>38</sup> La información e inspiración que Miguel Cabrera obtuvo tanto de Palomino como de Francisco Pacheco, ha sido demostrada en la monografía escrita por Abelardo Carrillo y Gariel.<sup>39</sup> Sin duda que los textos de estos dos tratadistas españoles influyeron definitivamente en su manera de pintar, pero por otra parte su profunda fe, ciega —como demostró tenerla al hacer su estudio sobre la pintura de la Virgen de Guadalupe— su ansia de ser un verdadero “predicador mudo”, y de que la pintura conservara su pureza expresiva, de acuerdo con la Iglesia, determinaron su voluntad artística. Cabrera logró consagrarse como el más gustado de los pintores de su tiempo y por eso, no en balde, la tradición escrita trajo hasta nuestros días la fama de este pintor, como el supremo pincel del siglo XVIII. Algunos estudios modernos han intentado disminuir su figura y otros, como el de Carrillo y Gariel, lo han juzgado objetivamente. Sin embargo si su obra se considera bajo la luz de las últimas disposiciones ordenadas por el Concilio Eclesiástico, se comprenderá el por qué de la mesura, dulzura, suavidad y recato de sus personajes sagrados, entre los que destaca la delicadeza de las etéreas representaciones del Padre Eterno, a quien vistió casi siempre de color de rosa. De la misma manera se explica la cuidadosa repetición de un ideal de belleza sagrada que hermana a sus personajes. Miguel Cabrera buscó y logró sin duda expresar la “pintura angélica” y con ella conquistó a la sociedad novohispana. Su obra se convirtió, ni más ni menos, en el justo paradigma de la belleza sagrada tridentina, simbólica, trasmisora de ejemplaridad, que “luego al punto” era comprendida por todos y los conmovía a piedad (láminas 23 y 24).

Sin dejar de reconocer el triunfo de la imposición dogmática, limitativa del impulso creador de los artistas que tuvo lugar en América, espero que a través de estos comentarios se haya hecho alguna luz sobre

<sup>37</sup> Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*, México, 1756, p. s/n.

<sup>38</sup> Cf. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715, t. I. Theorica de la Pintura.

<sup>39</sup> Abelardi Carrillo y Gariel, *op. cit.*

la proyección vital de la sociedad novohispana cuyas urgencias ontológicas indudablemente informaron y diferenciaron, en lo posible, la obra pictórica novohispana, aunque esta proyección haya de encontrarse a socapa de los temas religiosos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 t. Barcelona, Salvat, 1950.
- BAYER, RAYMOND, *Historia de la estética*, México, FCE, 1965.
- CABRERA, MIGUEL, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas*, México, 1756.
- CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO, *El pintor Miguel Cabrera*, México, INAH, 1966.
- CASTRO Y VELASCO, PALOMINO DE, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715.
- Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*, publicado por Mariano Galván Rivera, notas del R. P. Basilio Arriaga, México, Eugenio Maillafort y Cía., 1859.
- Cuarto Concilio Provincial Mexicano, 1771.*
- CHINCHILLA Y AGUILAR, ERNESTO, *Ordenanzas de carpinteros, escultores, entalladores, ensambladores y violeros de México*, Guatemala, Antropología e Historia de Guatemala, s/f.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO, *El Retablo de los Reyes*, México, UNAM, 1959.
- GISBERT, TERESA Y JOSÉ, DE MESA, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977.
- Los virreyes españoles en América, durante el gobierno de la Casa de Austria*, ed. de Lewis Hanke, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1977, t. v.
- MAZA, FRANCISCO DE LA, *El guadalupanismo mexicano*, México, Porrúa, 1953.
- O'GORMAN, EDMUNDO, "Meditaciones sobre el criollismo", México, Condumex, 1970.
- STATSNY, FRANCISCO, "Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana", en *La dispersión del manierismo*, México, UNAM, 1980.
- TEJADA Y RAMIRO, JUAN DE, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y América*, Madrid, 1849-1859.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965.
- VARGAS LUGO, ELISA, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1972.

- \_\_\_\_\_, “Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima”, *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, v. X, París, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. II, *Catálogo*, México, UNAM, 1985.
- \_\_\_\_\_, “Una bandera del criollismo”, en *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, 1977.
- \_\_\_\_\_, Y MARCO, DÍAZ, “Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 44 (1976).
- VELASCO CEBALLOS, RÓMULO, *La administración de Fray Antonio Ma. de Bucareli y Ursúa*, México, 1936, t. II.



## II. UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RETRATO EN LA PINTURA NOVOHISPANA

Es necesario advertir que los estudios sobre pintura de retrato en la época colonial, apenas han comenzado a hacerse, por lo tanto, muchos de los juicios ahora emitidos están sujetos a ser modificados o ratificados en relativamente poco tiempo.

Las mayores dificultades con que tropieza el especialista para penetrar en este género de pintura son: el anonimato de gran parte de las obras, los retoques sufridos por éstas aun desde de la misma época colonial —en la cual no sólo se agregaron cartelas con letreros y escudos, sino que muchas veces se retocaron las firmas— y la dispersión de las obras.

Entre los miles de pinturas de tema religioso, que constituyen el núcleo fundamental, la creación más brillante y trascendental de la actividad pictórica novohispana, se encuentran, aunque en número menor y con diferente intención artística, diversos tipos de personas eclesiásticas y seculares, cuya producción se vio motivada y justificada por razones históricas y sociales más que propiamente artísticas, por lo que en su gran mayoría no pueden considerarse con el mismo valor artístico existencial que determina al retrato académico-naturalista, ya que por principio filosófico de la época, el arte quedaba supeditado a la Fe y a la Iglesia y el hombre como tal, desempeñaba un papel secundario dentro de aquella cultura dirigida, que no le permitía figurar como tema de arte.

Dada la preponderancia de que gozaban los temas religiosos, debe haber sido difícil que algunos artistas se dedicaran sólo a pintar retrato, aunque existe el caso —excepcional— de Ignacio María Barrera, pintor de fines del siglo XVIII, quien al parecer cuenta en su haber con mayor cantidad de retratos que de pintura religiosa. Los retratos que se conocen fueron pintados por artistas cuya especialidad fue la pintura religiosa y, como los temas religiosos se pintaban bajo cánones convencionales y estrictos, alejados de la realidad, tal manera de pintar, que evitaba el naturalismo, necesariamente influyó en la pintura de retrato

y fue causa de que se estereotipara la composición y la expresión y que los artistas se avinieran a reproducir el natural, sin particularizar, sino más bien generalizando. Pero a pesar de que, lógicamente, la figura humana no podía competir como tema de arte con los grandes asuntos religiosos, el peso de las necesidades históricas y sociales hizo que este género se cultivara con más abundancia de lo que se ha creído y que, dentro de este conjunto, existan verdaderas obras de arte así como otras de gran valor documental.

No hay pues que esperar en el retrato novohispano la apariencia de perfección física que persiguió el ideal académico de otras épocas, ni la sencilla naturalidad que hizo famosos a los retratos ingleses, ni tampoco el realismo “fotográfico” que cultivó la escuela española de ese tiempo. Más que apariencias existenciales, los retratos novohispanos, influidos por los mencionados convencionalismos formales y teóricos, son creaciones informativas en la mayoría de los casos, testimonios plásticos de la existencia de las personas, que no pretendieron expresar, necesariamente, su carácter anímico.

Resultaba muy difícil para el pintor entrenado en los convencionalismos alegóricos de la pintura religiosa, enfrentarse con el reto de expresar la realidad de un rostro humano y dotarlo de su carácter existencial en cada caso. El pintor novohispano —como se dijo— no estaba habituado a representar lo natural, lo que veía, sino a tratar de expresar lo sobrenatural; los intangibles e invisibles valores espirituales. Por lógica consecuencia de tal clima artístico y por temor a exaltar los valores mundanos el retrato novohispano se hizo demasiado sobrio, demasiado formal y cayó también en el empleo repetido de soluciones rutinarias.

Parece haberse establecido la consigna de pintar las efigies humanas con afán de comunicarles espiritualidad o cuando menos extremas composturas, pues a pesar del carácter sensorial que informa al estilo barroco, los retratos casi nunca muestran sensualidad, ni en los rostros y muchos menos en los cuerpos, siempre cubiertos totalmente por los lujosos ropajes civiles o los atuendos talarés de la vida religiosa. La primera característica fundamental y general que resalta en dichos retratos es su estático recato, precisamente antinatural y, salvo excepciones, en el tratamiento de los rostros, una inevitable tendencia a generalizar en el dibujo de las facciones —casi siempre de trazo duro— simplificando los rasgos sobre una piel lisa, como sin poros, a veces demasiado tersa, escasa de las características particulares del sexo y las edades. La mirada quieta, severa, muchas veces inexpresiva, pocas veces elocuente, parece evadir la realidad y recuerda en muchos casos —por su fijeza— la mirada en éxtasis de los santos representada así quizá por inercia

artística. Puede decirse que estas características de expresión rigieron la pintura de retrato en la Nueva España.

### *I. El retrato oficial*

Este género constituye, por su número, uno de los tipos más importantes del retrato novohispano, a pesar de que varias series se hayan perdido —como la primitiva de retratos de virreyes que pertenecía al Palacio Nacional y que se quemó en el incendio de 1692—, aún quedan colecciones importantes —aunque algunas incompletas— tanto en la capital como en la provincia. Estas series están dedicadas a los virreyes, arzobispos y obispos, priores o superiores de órdenes religiosas y su finalidad principal fue, desde luego, dejar registro de aquellas personas que desempeñaron una determinada autoridad. En esta sección quedan incluidos también los retratos de reyes y papas que se conservan en nuestras iglesias y museos.

Como se verá en las ilustraciones que acompañan este texto, este tipo de retrato —además de ofrecer las características expresivas señaladas arriba— siguió siempre los siguientes lineamientos compositivos, cuando se trató de hacer retratos de cuerpo entero: ante todo, empleo de un eje central que da rigidez a la figura que aparece de pie, ya sea de frente o de tres cuartos. Complemento secundario pero indispensable son una mesa y una cortina. Esta aparece detrás del personaje —casi siempre en color rojo aterciopelado— y en la mesa, más o menos rica de formas, van colocados diversos objetos —tinteros, plumas, mitras, libros, birretes, pergaminos, etcétera— que aluden a la categoría y obra del individuo retratado que, muchas veces, apoya una mano sobre dicha mesa. Sobre la cortina —cuyos pliegues, color y abultamientos comunican movimiento y elegancia a la composición— resalta, cuando se tenía, el escudo de armas. En muchos retratos se colocó originalmente una cartela —casi siempre apoyada sobre una mesa— con un texto biográfico, en muchos otros casos dicha cartela fue añadida o repintada con posterioridad, perdiéndose así algunos datos importantes o la firma del autor. Este fue el tipo de retrato masculino preferido en la Nueva España: postura rígida, actitud formal estática y fría, se consideraron la fórmula más apropiada para retratar a las autoridades y hombres distinguidos de aquella sociedad que nunca osó representar a sus miembros en actitudes domésticas y que hizo extensiva tal rigidez hasta para los retratos de niños, según se verá.

La serie de retratos de arzobispos que se conserva en la catedral metropolitana es la más importante dentro de esas características. Formada por dieciocho lienzos, esta incompleta serie conserva firmas y

obras de primera categoría. Destacan en ella en primer término los tres retratos atribuidos a Baltasar de Echave Orio por Manuel Toussaint (atribuciones que actualmente se están revisando): *Fray Alonso de Montúfar* (1551-1569) (lámina 1); *Fray García de Santa María* (1600-1606); *Fray García Guerra, arzobispo- virrey* (1607-1612). Las tres pinturas muestran el mismo tono de solemne elegancia; las mismas manos bien pintadas, suaves, carnosas sin ser toscas; muy similar línea en el contorno de la mandíbula y en la forma e implantación de las orejas. Otra similitud importante es el tratamiento que se dio a la cruz con que remata el báculo pastoral. Toussaint incluye en este grupo el retrato de fray Juan de Zumárraga (1528-1548) que actualmente no se conserva en la catedral de México, que por cierto guarda bastante semejanza con el de don Pedro Moya de Contreras y ambos, desde luego, ofrecen suficientes características plásticas para incluirlos en el círculo echaviano. Con igual importancia artística hay que mencionar dentro de la misma colección catedralicia, el retrato del obispo Francisco Manso y Zúñiga (1629) pintado por Sebastián López de Arteaga; preciosa obra de acentuado claroscuro y mucha fuerza plástica. De época posterior sobresale el del obispo Juan de Mañozca (1613-1653), firmado por Salguero, quien logró una espléndida imagen del robusto personaje. Del pincel de Juan Rodríguez Juárez hay que destacar el retrato de José Lanciego y Eguilaz en el que el autor logró —como pocas veces se hizo— dotar al rostro afilado del obispo de una expresión ascética y piadosa que pone de manifiesto sus dotes de retratista. De Nicolás Rodríguez Juárez esta colección se precia de poseer el retrato del Papa Benedicto XIII, también excepcional por el carácter que ostenta el rostro del anciano, cuyas arrugas enérgicas reflejan su temple interior. Todas estas obras lucen delicado tratamiento de los encajes y paños pesados, de suave caída, aterciopelados, ricos, que complementan ágilmente las composiciones comunicándoles movimiento y riqueza.

De las colecciones del Museo del Virreinato hay que destacar, como una de las mayores joyas pictóricas, otro retrato de fray García Guerra, del pincel de fray Alonso López de Herrera de 1609; su extraordinaria factura de límpido oficio y el carácter logrado en la expresión del rostro, colocan esta obra del siglo XVII en uno de los primeros lugares de toda la producción retratista novohispana. Otras obras dignas de mención en este museo son: *Don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta* (1731-1747), obra anónima de 1741, que ofrece un colorido y una riqueza formal muy barrocos y decorativistas; por ejemplo la consabida cortina roja se combina con otra floreada. El rostro es de buena factura aunque presenta esa lisura de piel —atemporal— tan del gusto de

la época; Alonso Núñez de Haro y Peralta (1772-1800), retratado por José de Páez con oficio duro y fino, luce también cutis excesivamente terso y en conjunto la obra tiene un vivo colorido de gusto también muy decorativo; *Matías de Gálvez* (1783-1784), interesante retrato anónimo de muy buen oficio, con mucho carácter expresivo en el rostro, se singulariza por una composición atípica, alegórica, pues la figura del virrey se encuentra de frente al espectador, en actitud de iniciar un movimiento, mientras a su derecha se ven las figuras de unos niños pobres, y al fondo, como influencia ya del arte neoclásico, un desnudo de yeso sobre una mesa. Uno de los más famosos retratos, magníficamente logrados, dentro de este tipo compositivo tradicional, de cuerpo entero, es el del virrey duque de Linares (1711-1716) de Juan Rodríguez Juárez —que fue copiado en 1723 por Francisco Martínez— y que constituye una de las obras de mayor enjundia barroca por la riqueza y número de accesorios, así como por el tratamiento plástico del conjunto.

Del artista Manuel López Guerrero existe un retrato del virrey Bucareli (1771-1779) que contiene también varios personajes en la composición pero que no es de tono alegórico sino narrativo, pues en este caso el virrey —que no ocupa el primer plano— aparece de pie recibiendo a dos eclesiásticos. Este retrato, junto con otros dos que se reseñan adelante, ponen de manifiesto que este tipo “narrativo” se puso en boga a fines del XVIII.

Los retratos oficiales podían ser también de busto, de medio cuerpo o hasta la cadera, proporción poco feliz pero muy del gusto del barroco. En este tipo de obras el escudo de armas suele colocarse en uno de los ángulos superiores de la composición y la persona retratada lleva, por lo general, algún objeto en la mano que indique su jerarquía; otros objetos relacionados con su personalidad pueden aparecer dispuestos de diferentes maneras. A este segundo tipo compositivo de retratos oficiales pertenecen varias series: la de “Virreyes” que posee el Museo de Historia de Chapultepec; la de los “Superiores del Oratorio de San Felipe Neri” que forma parte de la importante pinacoteca del templo de La profesa y la otra serie de retratos de arzobispos —de menor categoría artística— que existen también en la catedral metropolitana, por mencionar sólo algunos ejemplos. Los futuros estudios sobre este tema deben enriquecerse con las series que existen en provincias. De la serie “Virreyes” que posee el Museo de Chapultepec, y que comienza con el retrato anónimo de Antonio de Mendoza (1535), vale la pena destacar el de don Pedro Moya de Contreras (1584-1585) (lámina 2) que parece atribuible al mismo Echave que intervino en los mencionados retratos de arzobispos de la catedral de México, porque ostenta la misma suavidad en el tratamiento del rostro; la misma peculiar manera de pintar la

oreja e idéntico báculo pastoral que los otros. Dignos de mencionarse dentro de esta misma colección son los retratos de fray García Guerra que parece ser copia del de la catedral; el de fray Payo Enríquez de Ribera (1673-1680) de muy buen pincel, todavía dentro de la línea echaviana. Como contraste de expresión y tratamiento se puede destacar el retrato del conde de Güemes y Horcasitas (1746-1755) firmado por Miguel Cabrera, obra consumada de barroquismo de fuerte colorido, alarde de oficio artesanal en el tratamiento de las telas y sin duda un buen esfuerzo de expresión personal.

*II. El retrato de personajes notables, misioneros, eclesiásticos, intelectuales y miembros masculinos de la nobleza y la sociedad*

Posiblemente este sea el grupo más abundante de retratos en la pintura novohispana pues en cada iglesia, colegio, convento, existieron retratos de los miembros más ilustres realizados con las mismas características compositivas y de expresión que se señalaron para el tipo anterior de retrato. La sociedad retrató ampliamente a sus miembros de mayor alcurnia o renombre intelectual o espiritual. Ejemplo de esto lo constituye el variado conjunto de obras de retrato masculino sin contar las más altas jerarquías: reyes, virreyes y arzobispos de todas las épocas, que posee el Museo de Chapultepec, el acervo más representativo de los diversos tipos de retratos coloniales ya que, dicho sea de paso, la colección suma 622 lienzos de todos los tipos. De éstos se mencionan enseguida algunos de los que presentan mayor calidad: Gregorio José de Omaña y Sotomayor, que fuera arcedianio de la catedral y obispo de Oaxaca, magnífico retrato sedente del pincel de Ignacio María Barrera, copiado del original en “Henero del año de 1792”. Es obra de muy buen oficio; el rostro presenta un tratamiento matizado, trabajado con sombras, que lo hace muy expresivo; Francisco de Aguilar —que fuera rector de la Universidad— retrato de cuerpo entero del pincel de Nicolás Rodríguez Juárez. Dos obras anónimas merecen especial mención. Se trata de dos caballeros desconocidos que no ostentan ni escudos ni blasones, ni señas de ninguna jerarquía especial; son al parecer retratos de dos hombres comunes de la sociedad de fines del siglo XVIII, que interesan a primera vista por su carácter secular, posiblemente representantes de la clase media alta o “burguesa” de aquellos años. El retrato del hombre joven, de cabellera larga, a pesar de la dureza de sus facciones es un buen intento de retrato naturalista y en cuanto al lienzo que representa a un hombre maduro, por su compo-

sición, se puede decir que es excepcional por la soltura de las pinceladas de su rostro, casi expresionistas, y por la atmósfera de intimidad —lograda mediante acentuado claroscuro— que envuelve su gallardía. Ambos caballeros aparecen retratados hasta la altura de la cadera.

Excepcionales por su intención narrativa son los retratos pintados por Carlos Clemente López (activo entre 1734-54), que atesora el Museo Nacional del Virreinato. Dos de ellos interesan especialmente: el de fray Antonio de Roa, evangelizador de la Sierra Alta, llamado por sus virtudes “el monstruo de santidad”. En la rica composición a base de muchas figuras, aparece Roa al centro, llevando una cruz en sus hombros, rodeado de indios por un lado y ángeles por el otro, mientras un niño indio le ofrece un vaso con agua. Indudablemente el artista quiso describir las penas corporales a las que se sometía Roa, para ejemplo de los neófitos. El otro cuadro es un curioso retrato del hermano fray Antonio Texada y Gaytán que profesó en el convento de San Agustín de Salamanca “de edad de siete años”. El “Benjamín agustino”, como se le llamó a este extraño niño-fraille, aparece acostado en la cama, rodeado de cuatro personajes civiles —dos adultos y dos niños— y de varios frailes; todos en actitud de admiración, seguramente por las dotes de santidad que lo hicieron famoso. La escena sin duda se refiere a un hecho concreto de la vida de fray Antonio que el pintor quiso narrar con todo detalle. El oficio de estas obras es bueno pero muy convencional y frío, de expresión superficial, pero sumamente interesante por su composición iconográfica de base histórica.

Ignacio María Barreda que, como se dejó anotado, fue posiblemente uno de los artistas que más retratos pintó en su tiempo, firmó en 1793 uno muy bueno de Andrés Ambrosio Llanos y Valdés, que ocupó el cargo de rector en la Universidad y fue obispo de Nuevo León. El rostro de este personaje —como en casi todos los retratos de este autor— intenta expresar con buen oficio el carácter anímico; en cambio las manos son de factura muy mediana. La composición sigue el modelo tradicional para los retratos de cuerpo entero, pero con colorido más encendido que produce mayor efecto decorativo. Un retrato excepcional en esta colección del Museo del Virreinato es el del impresor Manuel Antonio Valdés Murquía y Saldaña, del pincel de Ignacio Ayala; obra de cierto vigor que muestra al personaje en actitud pensativa o de preocupación, de pie al centro de una habitación decorada con libros y otros accesorios alusivos al oficio que ejercía. Este tipo de obra alejada de la consabida solemnidad, en el que el personaje muestra —aunque rígida— una actitud vital, es muy escaso en el arte novohispano, de ahí el interés que despierta.

Muy famoso y reproducido ha sido el retrato del marqués del Jaral de Berrio, hecho por Farfán de los Godos en 1716. Dentro del mismo modelo compositivo para retratos de cuerpo entero, éste muestra la influencia de formas rococó en la silla que aparece junto al personaje y en los diseños de la alfombra. El oficio es esmerado pero duro y el rostro presenta las características de inexpresividad señaladas al principio de este capítulo. De esta manera artística, con mejor o peor oficio, con mayor o menor riqueza decorativa que este cuadro, pero con el mismo carácter de fría apostura, de recatada hombría y claras muestras de grandeza material, fueron pintados los miembros de la nobleza novohispana y los hombres de letras y de renombre.

### *III. Los retratos de las damas de la sociedad*

Abundantes retratos de las grandes señoras novohispanas y de sus hijas, han quedado como testimonio de algunos aspectos de la buena sociedad barroca. La mayor parte de este género son representaciones de busto o de medio cuerpo, aunque los hay también de cuerpo entero. Por lo que hasta ahora se conoce sobre este tipo de pintura, es en las colecciones privadas en donde mayor riqueza de obras debe existir; en los museos sin embargo, se localizan algunos de gran valor e interés. El retrato de dama más antiguo que se conoce es el muy hermoso atribuido a Baltasar de Echave Ibaía, que representa a una bella mujer en actitud orante; vestida de negro con botonadura de plata, luce la típica gola ancha de la primera mitad del siglo XVII. El tratamiento terso pero matizado del rostro, la suavidad de las manos, cuyos dedos terminan ligeramente hacia arriba, así como la implantación de la oreja —que podría considerarse como rasgo distintivo de la escuela echevaliana, lo colocan desde luego dentro de esta línea. Esta obra es, sin duda, uno de los más bellos retratos femeninos de la época colonial; uno de los pocos que se conocen de dicha centuria y único también por la naturalidad de la expresión piadosa. Son mucho más abundantes los retratos femeninos del siglo XVIII y presentan, en general, ese peculiar tratamiento —ya mencionado— de rostros cuya piel luce sumamente lisa, a base de pinceladas totalizadoras, sin marcas particulares. Estos retratos se diferencian, por otra parte, por su riqueza formal, porque además de la variada y obligada ostentación de telas y encajes —que en general sí están representados con minucioso detalle artesanal— se agrega el lucimiento de joyas —collares, aretes, brazaletes, broches, anillos, relojes, etcétera, así como la complicación de los peinados que también contribuye a aumentar el tono decorativo y lujoso de este género. Detalle

peculiar de los maquillajes de las damas —y hasta de las niñas— novohispanas, que fue frecuentemente reproducido en sus retratos, son los llamados “chiqueadores”, o sean esos grandes lunares artificiales que se pegaban sobre las sienes, hechos generalmente de terciopelo negro. Posiblemente esta singular prenda remonte su origen a la época prehispánica, pero obviamente deriva de los chiqueadores curativos que aún son empleados por el pueblo de México y que pueden ser hechos de yerbas —los de hojas de yerbabuena son típicos— o de papel impregnado de alguna sustancia medicinal.

Muy conocidos son ya los siguientes retratos de cuerpo entero: *Marquesa de Jaral de Berrio*, obra anónima; *Doña Juana María Romero*, obra de 1794 de Ignacio María Bareda y el de doña María de Azlor y Echevers, también anónimo, que se conserva en el Museo del Virreinato; los tres son estupendos ejemplares en su género. En los dos primeros las damas aparecen ataviadas con sus mejores galas y sus más preciosas joyas. El primero es un retrato duro, el rostro, casi impávido, no evita que la atención del espectador se distraiga con la plasticidad del lujoso atavío y sus adornos. En cambio la obra de Barreda es mucho más interesante. Según informa la leyenda que se encuentra a los pies del cuadro, la señora Juana María Romero tenía 34 años cuando se retrató, sin embargo su cutis no presenta las características propias de esa edad, sino que ostenta la tersura de una piel más joven, tal como se ha dicho que era usual hacerlo. Sin embargo, no cabe duda que la edad de la retratada se expresó mediante un gesto un tanto pícaro de la mujer y el aplomo de su figura que coquetamente apoya uno de sus brazos en la cadera. Tiene pues esta composición el interés de no ser solemne, como se ha visto que era el tono consabido. El retrato de cuerpo entero de Francisca Javiera Tomasa Mier y Terán, que se conserva en el Museo de Historia de Chapultepec, es otra obra anónima de similar intención que las anteriores pero menos lujosa. El rostro de la joven es inexpresivo y de cutis terso; predomina en cambio la detallada calidad artesanal del oficio en el tratamiento de los encajes, bordados, lazos y pedrerías que adornan el atuendo. De la misma colección hay que mencionar los siguientes retratos de medio cuerpo o de busto: *María Manuela Esquivel y Serruto* (lámina 3), obra también de Ignacio María Barreda que con su buen oficio reproduce la imagen de una bella joven ricamente ataviada. *La dama de azul* y dos retratos más de damas del siglo XVIII, todos anónimos, muestran —como el de la señorita Esquivel— las mismas características de la riqueza formal en los trajes y contenida expresión en el rostro. En los cuatro casos, las jóvenes retratadas tienen —unas más que otras— la postura rígida,

frontal, típica de estos retratos de la sociedad en los cuales, tal parece que se buscó registrar las señales materiales de la alcurnia, y cancelar las demostraciones del espíritu. Son todos, por otra parte, importantes documentos para información sobre las modas respecto a trajes, alhajas y adornos entonces en boga, como por ejemplo el uso de relojes de bolsillo, que podían llevarse en número de cuatro o cinco a la vez. De menor calidad en el oficio pero interesante por su aspecto menos acartonados es el retrato de sor María Narcisa, joven de 19 años, en traje civil, pintura anónima de hacia 1758. Es interesante el atuendo menos formal que porta la modelo y que proyecta un tono doméstico. El rostro reproduce bien las facciones, en cambio manos y brazos son de mal oficio. Sin duda la obra de mayor calidad artística, dentro de este tipo, que forma parte de las galerías del Museo de Chapultepec es el lienzo llamado *La dama de la caja*, obra anónima de esmeradísimo oficio. La figura aparece suavemente envuelta en un rebozo de seda, medio transparente, que le da un delicado encanto al volumen del cuerpo que no aparece aprisionado bajo pesadas ropas, ni acartonado. Debajo del rebozo se asoman finísimas puntas del más delicado encaje, pintadas con el mejor oficio. La joven sostiene entre sus manos —con gesto sumamente femenino— una cajita. Sus joyas se reducen a un discreto collar de perlas —elemento que gozó de especial predilección en esa centuria— y su cabeza seminclinada va envuelta en una chalina, trabajada igualmente con gran delicadeza. La modelo, sin ser bonita, expresa gran dulzura y recato en el rostro que mira hacia la caja, en vez de ver hacia el frente. Es excepcional la naturalidad que ofrece este retrato tanto en el tratamiento de la figura humana como en la caída y calidad de los paños y de toda la expresión del conjunto.

Para terminar estos párrafos sobre el retrato de sociedad en la pintura novohispana debe mencionarse —dentro de la misma calidad artística predominante que se ha señalado— una pintura preciosa y única, de autor desconocido del siglo XVIII —que obra en colección particular— que representa a la familia Fagoaga y Arósqueta reunida en su capilla particular. A los lados del altar —en donde aparece ricamente enmarcada una imagen de Nuestra Señora de Aránzazu— se acomodan, de un lado todas las mujeres y del otro lado los hombres de dicha familia, en el número de doce personas, de las cuales sólo tres no están arrodilladas. Todos están elegantemente trajeados; los hombres con ricas casacas de brocado, llevan blancas pelucas y las mujeres —salvo la niña más pequeña— lucen cabelleras rizadas, alhajas y lujosos vestidos de sedas con sobrecbordados. Es interesante notar que para ejecutar este precioso retrato de familia se escogió significativamente,

en vez de un escenario doméstico e informal, la capilla de la casa y los personajes se acomodaron en actitud recatada, de orantes, aunque la mayor parte de ellos estén mirando hacia el espectador y ninguno en dirección de la imagen. Esta escena es altamente representativa de las preocupaciones sociales de la aristocracia novohispana, que querían y debían mostrar ante todo la imagen de una vida piadosa por sobre todos los demás valores sociales.

#### *IV. Retratos de monjas*

Tan numerosos o más que los retratos de las mujeres del siglo, los retratos de monjas constituyen uno de los mayores tesoros del arte novohispano. Tienen —además de su valor plástico— el gran interés histórico de haber perpetuado la efígie de muchas mujeres importantes que dedicaron su vida a la oración. Este género es muy importante dado que la vida monjil fue tan intensa y preponderante durante los tiempos de la Colonia, cuando para las mujeres sólo existían dos caminos para realizar una vida plena: el matrimonio o el claustro. Existen tres tipos dentro de este grupo de obras: los retratos de monjas comunes y corrientes; los hermosos retratos de profesión que podrían llamarse de ceremonia, actualmente conocidos como “monjas coronadas” por la riqueza de sus tocados y los de monjas muertas. Las dimensiones de los retratos de monjas varía mucho y los hay de cuerpo entero, de busto o de medio cuerpo. En general los lienzos presentan composiciones en sentido vertical, pero los hay apaisados para las representaciones de las monjas muertas. Casi seguramente la mayor parte de estos retratos fueron mandados hacer por los familiares de las religiosas, pues como muy bien ha observado Rogelio Ruiz Gomar, es de entenderse que para aquella sociedad profundamente religiosa, fuera causa de extremo orgullo poder exhibir en el salón de sus casas el retrato de una monja. Aunque seguramente muchas de estas pinturas fueron hechas por artistas de renombre, la mayoría de ellas aparecen sin firma. La colección más importante que posee el país es la que se custodia en el Museo Nacional del Virreinato —formada por el desaparecido historiador Gonzalo Obregón— y que consta de 43 lienzos entre los que pueden verse magníficos ejemplos de cada uno de los tipos señalados arriba.

Los retratos más sencillos, formalmente hablando, son aquellos en los que se buscó expresar únicamente el sentimiento piadoso, impersonal, humilde y casto que debía alentar en el alma de las religiosas. Por eso en este tipo de obras la figura de la monja —ya sea de cuerpo entero o no— suele aparecer sobre un fondo oscuro o de color neutro, liso,

indefinido, vestida humildemente con su hábito; en estos casos los únicos accesorios usuales son el rosario o un libro de oraciones; las manos van ocultas en las bocamangas y, como dejó anotado Ruiz Gomar, la mayor parte de las veces la mirada se dirige al suelo, tal como sucede en la pintura de sor Martina María, obra por cierto atribuida sin mucho fundamento a Miguel Cabrera, o en el lienzo dedicado a sor María Josefa Ignacia, atribuido —esta vez con fundamento— al mismo Cabrera. Ejemplar magnífico de expresión piadosa es la obra ciertamente de Cabrera, que representa la efigie de la monja capuchina sor María Josefa Agustina de los Dolores, quien profesó en 1759 a la edad de 19 años. El oficio con que está representada la aspereza del hábito, combinada con las luces y sombras que conforman los volúmenes; el contraste entre el velo negro y la toca blanca que enmarca un rostro joven y bello que recatadamente se inclina, dejando ver espesas pestañas negras; todo en fin, muestra de hábil pincel y el espíritu muy religioso que distingue la pintura de Miguel Cabrera. El retrato anónimo de una *Monja jerónima* merece mencionarse dentro de este renglón de expresiones de intenso recogimiento espiritual; se distingue por su rostro bello y el acertado tratamiento de los paños que envuelven suavemente la figura de media talla. Con los ojos abiertos pero dentro de la misma línea de sencilla piedad y recogimiento, deben mencionarse como muy buenos retratos: el de la monja de la Orden del Salvador sor María Ignacia del Espíritu Santo y el de sor Gertrudis Flores —de la colección de Obregón— y por otra parte el de la *Monja concepcionista*, de edad madura que se conserva en una colección particular. En todos estos casos los rostros pueden considerarse como ejemplos de retratos bien logrados. De cuerpo entero, hay que mencionar el de la madre sor María Ana Teresa Bonstet, una de las fundadoras del Convento de la Enseñanza de la Ciudad de México, que constituye uno de los más valiosos retratos monjiles. La monja de pie recarga su mano sobre una mesa. El mérito mayor es la representación del rostro que asoma dentro de la negrura del hábito, rostro blanquísimo, bien dibujado y conformado por las facciones inequívocas de una mujer mayor de raza nórdica. Cabe mencionar dentro de este tipo dos peculiares retratos que podrían ser de niñas vestidas de monjas o de monjas-niñas. Uno, de busto, de la colección Obregón, representa a una niña con hábito de la Orden de María, de ojos muy grandes y coronada con espinas sobre el manto negro. El otro es más interesante, seguramente forma parte de una colección particular y fue reproducido en el número 198 de la revista *Artes de México*. Representa a una niña de unos diez años con hábito de dominica (lámina 4); coronada también con espinas, sostiene con su brazo izquierdo un libro

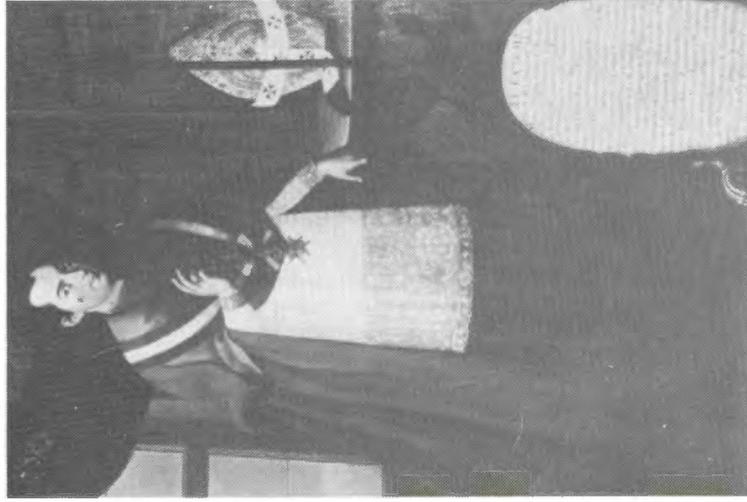


Lámina 1. *Fray Alonso de Montáfar. ¿Baltazar de Echave Orio?*  
Catedral Metropolitana, México, D.F.



Lámina 2. *Don Pedro Moya de Contreras.* Anónimo.  
Museo Nacional de Historia de Chapultepec, México, D.F.



Lámina 3. *Doña María Manuela Esquivel y Serruto*. Ignacio María Barreda.  
Museo Nacional de Historia de Chapultepec, México, D.F.

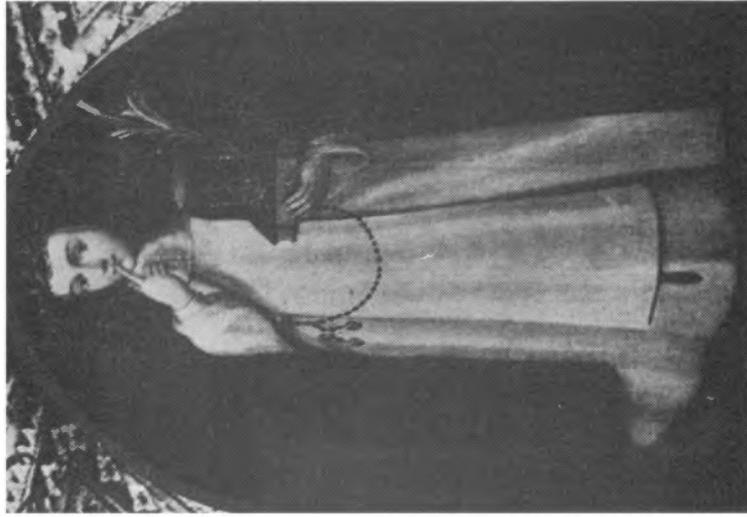


Lámina 4. *Niña con hábito de dominica*. Anónimo.  
Colección particular.



Lámina 5. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Juan de Miranda.  
UNAM, México, D.F.



Lámina 6. *María Josefa de Aldaco y Fagoaga*. Fray Miguel de Herrera.  
Museo Nacional de Historia de Chapultepec, México, D.F.

sobre el que se apoya un reloj de arena y asoma la rama de un lirio. La niña se lleva a la boca el dedo índice en señal de silencio. Es evidente el tono alegórico de la composición.

Los retratos de las monjas coronadas, según se dijo, obedecen a la ceremonia de la profesión. Por influencia directa del gusto barroco que tanto arraigo tuvo en la Nueva España, del exuberante desarrollo de este estilo que trascendió a todos los niveles de la cultura dieciochesca, los hábitos de las monjas —como puede probarse documentadamente— se fueron complicando con adornos y detalles cada día más elaborados. Aunque llegó el momento en que esos lujos se prohibieron, es un hecho —por lo que se ve en estas pinturas— que su empleo se toleró para las grandes ocasiones que significan las ceremonias de la profesión religiosa. Al respecto cabe destacar que esos atavíos fueron peculiares de la Nueva España y del Perú. Así, las amplias faldas, las mangas descomunales y plisadas, los escapularios también plisados y las enormes capas pesadas de tanto rebordado y pedrerías, estaban muy lejos, como es obvio, de ser las prendas adecuadas para los hábitos que especificaban las Reglas de cada comunidad. Sin embargo la sociedad novohispana fomentó este derroche piadoso de lujo para la ceremonia de la profesión.

En la colección Obregón existen trece retratos de monjas coronadas; el Museo de Chapultepec posee algunas; otras existen en el ahora museo de la Ex-hacienda de Barrera en la ciudad de Guanajuato; muchas otras se custodian en colecciones particulares y pocas, ya, deben existir aún en comunidades religiosas. Entre las obras más hermosas de este género se deben mencionar, en lugar muy principal, las siguientes: *Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo*, monja en el convento de Santa Clara, obra de José de Alcívar de ca. 1777, en donde el esmerado oficio que caracteriza el pincel de este pintor, alcanzó una de sus más lucidas expresiones y *Sor María Candelaria de la Santísima Trinidad*, obra anónima. Estas dos pinturas son, por el momento, las dos representaciones más ostentosas de monjas coronadas. La primera monja luce la más rica capa rebordada con perlas e hilo de oro y su ramo de flores, vela y corona están cuajados de flores, lazos y multitud de figuras decorativas, alusivas a la ocasión. Dentro de esta regia “armadura” plena de simbolismos piadosos, se asoma un rostro casi infantil —a pesar de que la monja profesó a los 22 años— con tratamiento pictórico de primera categoría. La segunda obra tiene mayor colorido aún por la magnífica capa azul claro propia del hábito concepcionista, galonada con hilo de plata. El plisado que luce en la parte frontal del atuendo, así como los complicados accesorios aumentan considerablemente el carácter decorativo de este tipo de arte. El tratamiento del rostro constituye otro

de los buenos retratos de esta serie. Con menos adornos en los hábitos, pero con igual o más riqueza en los accesorios, se cuentan los siguientes lienzos de la mencionada colección: *Sor María Vicenta de San Juan Evangelista*; *Sor María Engracia Josefa del Santísimo Rosario*; *Sor María Gertrudis del Corazón de Jesús*; *Sor María Juana del Señor San Rafael*; *Sor María Teresa de la Asunción*; *Sor María Bárbara del Señor San José*; y *Sor María Antonia de la Purísima Concepción*. Entre las obras que proceden de colecciones particulares se destacan las siguientes: *Sor Ana Josefa María de Jesús*; *Sor Rosa María del Espíritu Santo*, cuya vela, con la representación del águila bicéfala y un carro alegórico, es un verdadero alarde de oficio artesanal y ejemplo de la riqueza y sentido decorativo del arte barroco, así como de la imaginación piadosa de esos tiempos. En todas estas obras, la parte más importante la constituyen los accesorios, verdaderos dechados —repito— de magnífica artesanía e imaginación creativa. Dos retratos más de este tipo deben mencionarse, aunque hayan sido pintados ya en los primeros años del siglo XIX, porque conservan todas las características de esta exuberante moda dieciochesca: el de *Sor María Antonia Josefa de la Luz*, monja agustina recoleta de la ciudad de Puebla, que es además un magnífico retrato de la persona y el de *Sor María Joaquina del Señor San Rafael*, que profesó en el convento de cacicas de Santa María de los Ángeles de Oaxaca y que tiene el interés de reproducir con bastante fidelidad los rasgos mestizos de la religiosa.

#### *V. Los retratos de sor Juana Inés de la Cruz*

El doctor Francisco de la Maza, en su estudio sobre el retrato de sor Juana, hecho por Juan de Miranda, prueba que hubo “verdaderos retratos de sor Juana durante su vida” y desvanece la probabilidad —tan llevada y traída— de que hubiera habido un autorretrato, pues en su misma poesía, ella admite que de pintura y pinceles no sabía nada. Obviamente no es posible darse cuenta de los retratos de la ilustre monja que hayan sido hechos en su tiempo, pero se tiene noticia de dos que no han llegado a identificarse: el que ella menciona en uno de sus versos, hechos precisamente para acompañar “a un retrato [suyo] enviado a una persona” y el que dice haber visto el padre Diego Calleja, mencionado también en unos versos que acompañan a la edición de la obra de sor Juana hecha en Barcelona en 1701. “Vi su retrato...” dice Calleja y De la Maza afirma que pudo haber sido un retrato llevado a España por la condesa de Paredes. Así pues, por el momento puede considerarse que el retrato más antiguo es el de Juan de Miranda, sin fecha. Pero antes de entrar en consideraciones sobre esta obra, conviene aclarar, tal

como concluyó De la Maza —después de analizar todos los informes al respecto— que hubo dos retratos pintados por Miranda: el primero, que aquí se publica (lámina 5) y otro —cuyo paradero se desconoce— donado por la madre María Gertrudis de Santa Eustaquia, siendo conatadora del convento de San Jerónimo, firmado por este mismo pintor en 1713. Debido a la inscripción de donde derivan los datos anteriores, que estaba en ese lienzo desaparecido y que fue registrada por José María de Agreda y Sánchez —quien pudo entrar a la clausura— se explica que se hubiera confundido un cuadro con otro y que por eso en el libro *Pintura Colonial en México*, Manuel Toussaint feche, equivocadamente, el primer retrato pintado por Miranda —o sea el que se conoce— como de 1713. Con seguridad —según observó el mismo De la Maza— en el cuadro de 1713 sor Juana aparecía sentada —y no de pie— por lo que adelante se verá.

Es posible por otra parte, que Juan de Miranda, activo entre 1697 y 1713, haya conocido personalmente a sor Juana. Esto explicaría en cierta medida que en el retrato ella aparezca en plena juventud. Pero esto no pasa de ser mera suposición. La obra, como puede verse, tiene la misma rigidez que predominaba en el género. No fue capricho de Miranda —observó también De la Maza— la profusión del rojo empleada en la composición, sino una atención al espíritu de la Orden, que mediante dicho color recordaba la categoría cardenalicia de su fundador. En la escena sor Juana no lleva manto por encontrarse en su celda. La falda en forma de campana y las grandes mangas, que no se ajustan a lo estipulado en la “Regla”, significan que, como en otras órdenes —según se ha visto en párrafos anteriores— las jerónimas habían sucumbido a la moda monjil de la época: el abarrocamiento de los hábitos. El escapulario y el velo sí están de perfecto acuerdo con la “Regla”. El escudo lleva una pintura de la Asunción. Esta clase de escudos tan grandes fueron usados únicamente por la comunidad concepcionista y las derivadas de ella: jerónimas, reginas, bernardas, etcétera. Los tinteros y plumas sobre la mesa aluden, naturalmente, al oficio de sor Juana; la redoma que pisa un papel en el que se ven caracteres matemáticos, es un artificio del pintor para aludir al amor de sor Juana por la ciencia, y los libros son ejemplo de las lecturas de un sabio de la época. Por lo que se refiere al rostro “firme, tan decidido, tan veraz” como dice De la Maza entusiasmado, hay que reconocer que es bastante inexpressivo. Por algunos testimonios escritos se sabe que sor Juana fue hermosa y aunque su belleza no haya quedado del todo captada en este retrato, es indudable que Juan de Miranda “fijó para siempre” el “tipo” de la monja escritora pues en este rostro pintado por él se han inspi-

rado los pintores posteriores, hasta el presente, destacando especialmente los grandes ojos negros de mirada alerta.

Aparte de los mencionados retratos existe uno de magnífico oficio, anónimo también, en El Escorial, que De la Maza considera como obra posiblemente inspirada en alguno de los retratos que de México llegaron a España. Otras obras coloniales son: una firmada por José de Chávez sin fecha; el lienzo firmado por fray Miguel de Herrera de 1731; el de Andrés de Islas de 1772 y el de Miguel Cabrera, sin duda el más famoso, de 1750. Uno más se conserva sin fecha ni nombre de autor en la Colección Lamborn del Museo de Filadelfia —obra seguramente de fines del XVIII o principios del XIX— cuya leyenda dice que es “Fiel Copia de otra que de sí hizo y de su mano pintó la R. M. Juana Inés de la Cruz...”. Texto sin fundamento, al parecer apócrifo, y que parece haber sido la causa de que se atribuyera un autorretrato a esa insigne mujer. Esta obra deriva evidentemente de la de Miranda pero con menor calidad de oficio y es sólo de medio cuerpo.

El retrato hecho por Cabrera está también inspirado en el de Juan de Miranda pero al parecer no en el que aquí se ha reseñado, sino en el segundo, fechado en 1713, que no se conoce, ya que Cabrera escribió en su retrato “está sacado *puntualmente* de la copia fiel que sus hermanas las religiosas guardan con el mayor aprecio en la Contaduría del muy religioso convento...”. Y como la composición de Cabrera difiere del retrato primero de Miranda en que el personaje aparece sentado, en vez de estar de pie, De la Maza supone que en el retrato de la Contaduría sor Juana pudo estar representada de pie y justificarse así la palabra *puntualmente* que Cabrera colocó en su obra. Cabrera hizo algunos cambios importantes en la composición, más a tono con el gusto ostentoso del siglo XVIII. Engrandeció notablemente el ámbito de la celda, colocando mayor número de libros y de librerías. Colocó a sor Juana sentada —como posiblemente la pintó Miranda en 1713— solemne haciendo evidente su sabiduría, hojeando un libro, en un plano un poco más alejado del espectador, con lo cual logró mayor profundidad en la composición. Cambios menores son las cuentas más grandes del rosario que señalan las Avemarías y la colocación del ángel en la escena de la Anunciación que se pintó en el medallón que porta la monja. Pictóricamente esta creación de Cabrera ofrece, indudablemente, una calidad superior a pesar de que el rostro de sor Juana muestra la consabida inexpressividad propia de los retratos de la época. Al parecer, a Cabrera le interesó representar sobre todo la sabiduría de esa excepcional mujer, así la composición, con su austero recato, remite con fuerza al espectador hacia la personalidad intelectual que distinguió a esta monja

jerónima, más que sentir o captar sus otros valores existenciales; sus pasiones, sus angustias, sus ternuras, por ejemplo, tan evidentes en su obra poética.

## *VI. Retratos de niños*

El mismo tratamiento solemne y rígido de la figura humana, que predominó en la pintura de retrato fue el canon que se empleó para los retratos de niños que, por cierto, se cuentan en número francamente menor que los de adultos. De igual manera que los mayores, los niños aparecen vestidos con elegantes y complicados atuendos: brocados, golillas, gorgueras, encajes, joyas, lazos, sombreros, plumas, etcétera, que comunican a los retratados el efecto de “niños agrandados”, característica sobresaliente de este género. Además, como ya se dijo, la tendencia de los pintores a generalizar en el tratamiento de las facciones —casi siempre de trazo duro— simplificando los rasgos, produjo rostros de edad indefinida, tal como puede verse en una obra anónima de 1757, en la que el artista retrató a tres hermanos, cuyas caritas podrían tener casi la misma edad, mientras la estatura de sus cuerpos y los datos anotados en el reverso del lienzo, lo desmienten. Esta preciosa pintura se conserva en el Museo de Chapultepec. Los niños retratados fueron Miguel José María, que en esa fecha tenía 14 años; Manuel Miguel María de seis años y Mariana Micaela Josefa de tres, pero como queda patente las edades no están bien representadas, en cambio está muy cuidado el realismo en los trajes tan formales que lucen las criaturas. Es de señalarse, de paso, la temprana edad en que se impulsaba la vocación religiosa, manifiesta en el traje de clérigo que lleva el niño mayor. Según se desprende de este tipo de obras, el niño aparece en la pintura novohispana despojado de su niñez, sacado de su ámbito natural y de las actividades espontáneas, hogareñas, que se supone le rodean; acartonado y artificial. No aparece nunca en estos retratos la alegría y naturalidad que caracterizan al espíritu infantil. Tanto es así que, al parecer, no existe en la pintura colonial el retrato de un niño que sonría. No obstante, son precisamente estas características tan peculiares las que producen el atractivo especial de dichos retratos. Su valor histórico-estético radica esencialmente en esa manera de “agrandar” a los niños, de darles importancia física y madurez moral, por medio de rostros serios, trajes excesivamente lujosos y aseñorados —a veces cursis— alhajas y otros accesorios que el gusto barroco colocó sobre sus tiernos hombros. Estas representaciones de niños completan la imagen de la familia novohispana aristocratizante al lado de los retratos masculinos y femeninos

que hemos mencionado; son el reflejo de la idiosincrasia de un sector social y de una época y tienen un encanto y una personalidad propios y distintivos, aunque en ellos no haya florecido lo que es propiamente el espíritu infantil. Además de la obra mencionada se cuentan entre los ejemplos sobresalientes de este género, las siguientes pinturas: Ignacia Dionisia Ibargoyen y Miguelena que, diminuta y emperifollada con alhajas y hasta con abanico, sostiene artificiosamente una rosquilla de pan en su mano. Junto a sus ojos claros resalta, en la sien, el círculo negro del chiqueador, tal y como lo usaban las mujeres mayores. Igual que el retrato de los tres niños, esta obra pertenece al Museo de Chapultepec en donde también puede admirarse el retrato de María Josefa de Aldaco y Fagoaga (lámina 6), obra de fray Miguel de Herrera de 1746. El retrato fue hecho el año en que la niña murió, a los siete años de edad y por lo tanto es posible que ya no haya sido del natural. La composición, según puede verse, es igual que si se hubiese tratado de un retrato de mujer mayor: ámbito solemne, frío, enmarcado con el consabido cortinaje, una ventana simulada, arreglos florales, traje lujoso, actitud artificiosa. La niña con el peinado tan formal que luce, podría tomarse por una adolescente. El lienzo es de buen oficio como casi todos los de este artista. Del pincel de Juan Correa vale la pena registrar el retrato del príncipe Luis Fernando de Austria —que se conserva en la catedral metropolitana— necesariamente compuesto con base a referencias escritas. Como requería la representación de la realeza, la figura del niño está rodeada de figuras alegóricas y cortinajes. Pictóricamente, el rostro es impávido y no tiene la magnífica categoría de otros retratos del mismo autor. De la nobleza mexicana ha quedado inmortalizada la efigie del marqués de Santa Cruz, niño, gracias al pincel de Nicolás Rodríguez Juárez. La composición sigue exactamente los trazos acostumbrados para los retratos masculinos: cortinaje recogido a un lado y mesa con algunos objetos, con los que hace contraste la figura del niño con rostro de muñeco, tieso dentro del lujoso traje que porta, que se completa con el enorme sombrero emplumado. En pocas obras se hace tan patente la figura del “niño agrandado” peculiar de la pintura colonial.

### III. EL RETRATO DE DONANTES Y EL AUTORRETRATO EN LA PINTURA NOVOHISPANA

Los estudios sobre la pintura colonial de retrato comienzan apenas a hacerse. La dispersión que han sufrido estas obras, los retoques, el anonimato de la mayor parte de ellas, pero sobre todo la preponderancia que tuvo la pintura de tema religioso, hicieron que por mucho tiempo la mayor atención se dedicara a esta última que constituye, sin duda, el núcleo fundamental, la creación más brillante y trascendental de la pintura novohispana.

En otros artículos<sup>1</sup> ya he expresado que, desde mi punto de vista, los cánones que rigieron a la pintura religiosa influyeron de manera definitiva en la pintura de retrato, puesto que, para empezar, el hombre —de acuerdo con la filosofía de la época— no era objeto de arte, por lo cual la pintura de retrato no pudo existir como especialidad y, después, porque los pintores, que estaban incondicionalmente al servicio de la Iglesia, eran, antes que nada, pintores de temas religiosos que pintaron retrato con una preparación inadecuada, dado que, por lo que hasta ahora se conoce, los retratos fueron pintados por los mismos artistas que representaron los temas religiosos. Existe un caso sin embargo que, por lo menos hasta ahora, parece ser excepción. Se trata del pintor Ignacio Ma. Barreda de quien se conocen ya bastantes retratos y en cambio, que yo sepa, ninguna obra de tema religioso. Este artista floreció ya a fines del siglo XVIII y esto puede explicar, en parte, el hecho de que hubiera podido dedicarse preferentemente al género de retrato, dado que la influencia del arte neoclásico era por entonces bastante considerable.

El entrenamiento de los pintores coloniales en la constante expresión de temas sagrados; de los valores intangibles e invisibles de la espiritualidad religiosa; la búsqueda de un ideal de belleza sagrada, influyeron definitivamente en la expresión de la pintura de retrato, hi-

<sup>1</sup> “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 50-1 (1982), y “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana”, en *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXXVIII, Sevilla, 1981.

cieron que ésta se estereotipara y que los artistas se avinieran a reproducir el natural, sin particularizar, sino más bien generalizando. Por tales razones —mencionadas aquí escuetamente— puede decirse que en el retrato novohispano, en general, no se persiguió la apariencia de perfección física exaltada por la belleza idealista o académica, ni tampoco sencillez o naturalidad, ni realismo estricto. Son en cambio obras que estilísticamente resultan convencionales en alto grado; que en muchas ocasiones se acercan a un realismo bastante fiel y vigoroso y otras se alejan demasiado de él, porque —en sentido estricto— no se pretendió pintar los retratos como apariencias existenciales, sino más bien como testimonios documentales.

El retrato novohispano tampoco muestra un expresionismo libre, sino que su expresión es contenida, demasiado sobria, demasiado formal y cayó en soluciones rutinarias como puede verse en la composición, postura y elementos secundarios que caracterizan a los retratos masculinos y femeninos de la época. Por estas mismas razones —en los siglos XVII y XVIII—, el carácter sensorial que aparece en las formas inanimadas del estilo barroco está ausente de los retratos que se produjeron en su tiempo, pues casi nunca muestran sensualidad, ni en los rostros ni mucho menos en los cuerpos que aparecen siempre cubiertos totalmente por los lujosos ropajes civiles o religiosos; de ahí el estático recato, precisamente antinatural que, salvo raras excepciones, resalta como característica fundamental y general de este género de obras. Otra característica igualmente importante y aparente, es el tratamiento que se da al rostro de los modelos retratados: tendencia a generalizar las facciones —por lo general de trazo duro—; piel lisa, tan tersa que no parece tener poros y que no presenta las características propias del sexo y de las edades; la mirada —centro de la expresión— es casi siempre quieta, severa, en muchos casos inexpresiva y rara vez elocuente, sobre todo en los retratos de autoridades eclesiásticas y civiles, en los que parece deliberado el efecto de ausentismo que ofrecen los rostros, posiblemente en un deseo de comunicar espiritualmente el retrato.

En términos generales estas son pues, por ahora, las características del retrato novohispano que pueden señalarse como determinantes, incluyendo las representaciones de niños y de mujeres, salvo, como se ha dicho, algunas notables excepciones.

### *Retratos de donantes*

La inclusión de retratos de donantes dentro de pintura de tema religioso fue costumbre que se empleó en Europa desde el siglo XV. Se-



Lámina 1. *Virgen de Autumn*. Juan Van Eyck. 1425-1435.



Lámina 2. *Ángel de la Guarda*. Atribuido a Luis Juárez. Siglo XVII.  
Niño donante. Pormenor.  
Pinacoteca Virreinal, México, D.F.



Lámina 3. *Proposición de la casulla a san Ildefonso*. Anónimo. Siglo XVII.  
Anciana 1ª man. Pormenor.



Lámina 4. *Virgen del Patronio de Zacatecas*. Juan Correa. Siglo XVII.  
Niña donante. Pormenor.  
Museo de Guadalupe, Zacatecas, Zacatecas.



Lámina 5. *Tota Pulchra*. Juan Correa. Siglo XVII.

Donante. Pormenor.

Museo de Churubusco, México, D.F.



Lámina 6. *La Inmaculada*. Juan Correa. Siglo XVII.

Donante. Pormenor.

Tudela, España.



Lámina 7. *San Antonio de Padua*. Antonio Rodríguez. Siglo XVII.  
Niña mestiza donante. Formenor.



Lámina 8. *San Antonio de Padua*. Atribuido a Antonio Rodríguez. Siglo XVII.

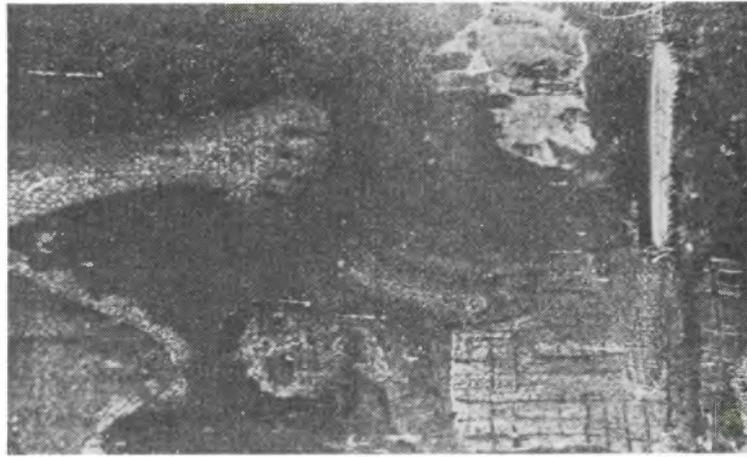


Lámina 9. *Santa Rosa de Lima con san Juan Bautista*. Anónimo.  
Niña india donante. Pormenor.

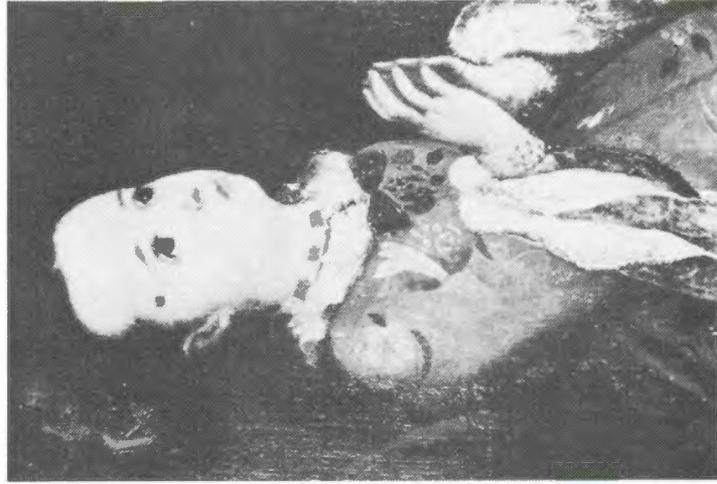


Lámina 10. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Nicolás  
Rodríguez Juárez. Siglo XVIII. Niña donante. Pormenor.  
Museo de Guadaluajara, Jalisco.

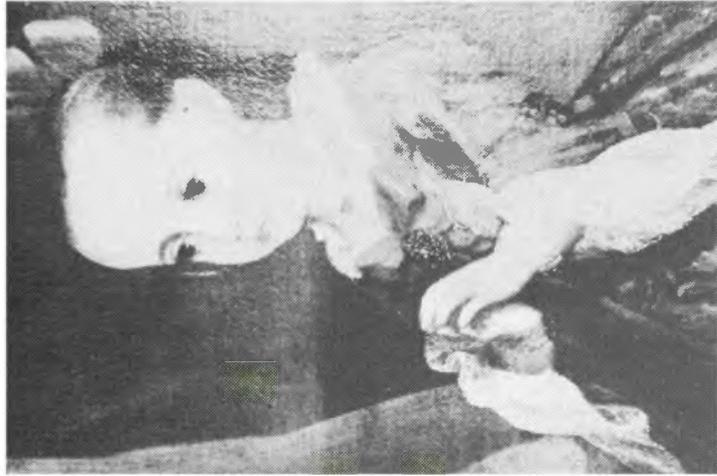


Lámina 11. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Nicolás Rodríguez Juárez. Siglo XVII. Niña donante. Pormenor. Museo de Guadaluajara, Jalisco.



Lámina 12. Miguel Cabrera. Siglo XVII. Joven donante con ángel de la guarda.



Lámina 13. Pormenor del autorretrato de Juan Rodríguez Juárez. Activo entre 1692-1728. Pinacoteca Virreinal, México, D.F.



Lámina 14. *Autoretrato*. ¿Miguel Cabrera o José de Ibarra? Siglo XVIII.  
Pinacoteca Virreinal, México, D.F



Lámina 15. *Pentecostés*. Baltazar de Echave Orio. Autorretrato. Pormenor.

Galerías del Templo de la Profesa, México, D.F.



Lámina 16. Pormenor de la obra anterior.



Lámina 17. *La última cena*. Atribuido a Baltazar de Echave Orió. Catedral de Texcoco, Estado de México.



Lámina 18. Pormenor de la obra anterior.



Lámina 19. *La incredulidad de santo Tomás*. Sebastián López de Arteaga. Siglo XVII. Pormenor.



Lámina 20. Pormenor de la obra anterior.



Lámina 21. *Apoteosis de san Miguel*. Cristóbal de Villalpando. Siglo XVII.  
Autorretrato. Pormenor.  
Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D.F.



Lámina 22. *Patrocinio de san Francisco*. Miguel Cabrera o José de Ibarra.  
Autorretrato. Pormenor.  
Museo de Guadalupe, Zacatecas.

guramente heredado de la escuela flamenca, este tipo de composición se implantó en la Nueva España desde temprana época y gustó definitivamente. Por lo general el donante, en la pintura novohispana, guardó casi siempre un discreto lugar. Al parecer se siguió muy de cerca el modelo impuesto por el pintor español Francisco Pacheco (1564-1644) en su *Inmaculada Concepción con Miguel Cid*,<sup>2</sup> en donde el donante aparece, retratado de busto, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, con un tamaño cuatro veces menor que el del cuadro. Por otra parte, dicho sea de paso, esta obra —que recrea al pie de la letra las recomendaciones para representar este tema que el propio Pacheco hace en su libro *Arte de la pintura*—, parece haber servido directamente de modelo a las obras que con este asunto y con donantes, pintó el mexicano Juan Correa en la segunda mitad del siglo XVII.<sup>3</sup> Sin embargo, existen por el momento tres o cuatro obras coloniales en las que los donantes están representados de tamaño natural o casi natural. Dentro de este tipo de obras, se ha consagrado en la pintura europea —como el retrato de donante por excelencia— el famoso cuadro conocido como la *Virgen de Autun* (lámina 1), pintada hacia 1425-35 por Jean van Eyck, en donde dicho personaje —aunque arrodillado— aparece en plano de igualdad formal y expresiva con la figura Virgen; uno frente al otro como en una visita. La escena tiene lugar en una pequeña galería desde donde se puede ver un precioso paisaje como fondo. Pero esta familiaridad jamás se dio en la pintura novohispana. Aun en las pocas pinturas que ofrecen representaciones de donantes de talla mayor, éstos se encuentran colocados, si no siempre en un plano secundario, sí en actitud de sometimiento, inferioridad y humildad respecto de las figuras sagradas.

El ejemplo más importante dentro de este tipo es —por el momento— el grupo de donantes formado por la familia Rincón Gallardo, que se localiza en el templo de San José de Aguascalientes, que fue costeado por ella. En tamaño casi natural aparecen José Rincón Gallardo y García de Rojas, su esposa doña Francisca Josefa Calderón y Berrió y los niños Manuel —que después sería el primer marqués de Guadalupe— José María y Guadalupe. Los personajes están colocados a uno de los lados, bajo el manto del *Patrocinio de San José*, mientras en el otro se acomodan varios personajes eclesiásticos, entre los cuales no sería difícil llegar a identificar a algún personaje importante en relación con esa obra y esos tiempos. Con el mismo sentido compositivo,

<sup>2</sup> *La peintre espagnole du siècle d'or de Greco 'a Velazquez*, Catálogo de la Exposición puesta en el Petit Palais de París de abril a junio de 1976, ficha 38.

<sup>3</sup> Véase la "Tota Pulchra" que posee el Museo de Historia de Churubusco.

en la iglesia de La Merced de la ciudad de Atlixco, existe un gran lienzo firmado por Joaquín Magón —sobresaliente pintor poblano del siglo XVIII— que representa el *Patrocinio de la Virgen de la Merced*. Entre los personajes civiles que se protegen bajo su amplio manto destaca una pareja —al parecer un matrimonio—, elegantemente ataviada, que debe haber sido quien costeara la obra, pero cuyo nombre es aún desconocido.

Estas bellas obras barrocas merecen un detenido estudio iconográfico para desentrañar su completa significación: por el momento queden aquí anotadas como los ejemplos más importantes de este género, que ofrecen figuras de donantes en grupo y de talla casi natural, pues los retratos de donantes más comunes son individuales, según lo prueban los ejemplos que a continuación se comentan.

Posiblemente uno de los retratos más antiguos de donantes pueda ser el de Hernán Cortés que se conserva en el Museo de Chapultepec, por la expresión piadosa que tiene el rostro del conquistador. Dentro ya del siglo XVII se pueden citar varias obras muy interesantes y algunas de ellas incluyen retratos de niños donantes, costumbre que parece haber gozado de especial preferencia en la Nueva España. En primer lugar hay que mencionar el lienzo conocido como *Ángel de la Guarda* (lámina 2), que ha sido atribuido a Alonso Vázquez y actualmente se reconoce como de Luis Juárez, según los estudios de Rogelio Ruiz Gomar.<sup>4</sup> En esta preciosa pintura aparece de cuerpo entero la figura de un niño vestido con toda la formalidad del siglo XVII; calzón corto, medias con moño, ancha gola, etcétera. Se le ve pisando sobre un globo terráqueo en actitud un tanto declamatoria. La gallarda figura de un ángel lo resguarda del mundo, del demonio y de la carne que aparecen representados a sus pies. El rostro del muchacho es un retrato magnífico que intenta expresar la viril energía ya latente en el infante. En *La Porciúncula* de José Juárez aparece, en el centro inferior de la composición un niño sentado, muy cabezón y de cuerpo mal proporcionado, es el retrato del hijo del donante que en una tablilla lleva escrito: *A devoción de mi padre Alonso Gómez*. Una bella obra anónima, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (lámina 3), ofrece uno de los retratos femeninos mejor trabajados: una mujer de edad con una vela encendida cuyo rostro tratado con muy buen oficio realista, podría ser ejemplo de severa piedad.

Del famoso Juan Correa, uno de los más prolíferos pintores del siglo XVII, se conocen tres donantes: una niña y dos hombres. La niña

<sup>4</sup> Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, UNAM, 1987.

aparece a los pies del lienzo que representa a la *Virgen del Patrocinio de Zacatecas* (lámina 4), que se conserva en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. Extraordinariamente alhajada y trajeada, la niña une sus manos en señal de oración. Su rostro, de bellas facciones y colorido, no deja de ofrecer un tratamiento convencional, por la artificialidad de la expresión que, como de costumbre, resulta demasiado estática para un rostro infantil. Mucho más sueltos, espontáneos y expresivos son los retratos de los donantes masculinos. Uno de ellos está en la representación de la *Tota Pulchra* (lámina 5), que forma parte de las colecciones del Museo de Churubusco. El donante es un hombre joven de larga cabellera oscura, ojos pequeños y claros, de mirada penetrante, que lleva golilla y anchas mangas con encajes negros y blancos. Junta también sus manos en actitud de oración. Su frente estrecha, ojos pequeños, nariz larga, en fin, todo el tratamiento de sus facciones es un buen intento de personalizar un rostro; es decir, de hacer retrato. Aunque al parecer de menor calidad, similares características pueden señalarse en la figura del donante que acompaña a la *Inmaculada* (lámina 6), del convento de dominicas de Tudela, España, obra de 1701.

Por el momento el retrato de donante infantil más valioso del siglo XVII lo constituye la representación de una niña mestiza, preciosamente ataviada con su traje nativo, sobre el que puede verse un velo de corte y material europeos. El bello rostro es una fiel representación del tipo racial resultante de la mezcla reciente de las dos razas: india y española (lámina 7). Tal como tenía que ser en estos casos, la niña junta sus manos en actitud de oración y eleva la vista arrobada —desde el ángulo inferior derecho del cuadro— hacia una imagen de *san Antonio de Padua* (lámina 8). La obra es anónima pero atribuible al buen oficio de Antonio Rodríguez.

La representación de donantes indios debe haberse hecho con bastante frecuencia, pues últimamente han aparecido varios en templos de provincia que, si bien no tienen la alta calidad pictórica de la obra anterior, son testimonio de la importancia que tuvo el patronazgo de obras pías aun entré la clase indígena. Un ejemplo de pintura elemental de este género, de oficio rudimentario, pero al día en cuanto a la iconografía más importante de su momento,<sup>5</sup> es una pequeña pintura —un óleo— que representa a *santa Rosa de Lima* (lámina 9), a cuyos pies se ve la diminuta india donante tan mal dibujada como la Santa.

Ya dentro del siglo XVIII se pueden citar, como ejemplos sobresalientes, las niñas arrodilladas, peinadas y vestidas como personas ma-

<sup>5</sup> La devoción a santa Rosa de Lima comenzó en la Nueva España hacia 1668 y por ser esta santa americana, alcanzó una gran popularidad y significación.

yores —claro está— que acompañan la escena de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (láminas 10 y 11), pintada por Nicolás Rodríguez Juárez y que se conserva en el Museo de la Ciudad de Guadalajara. Del famoso Miguel Cabrera hay una dama joven donante (lámina 12), con un ángel. La joven no tiene edad definida, luce severamente vestida y adornada con joyas bastante discretas en comparación con la cantidad y riqueza de joyas con que se retrataban las mujeres y las niñas de esa época. La composición es atípica porque ángel y donante aparecen en un ámbito abstracto, y la figura de la mujer en sección áurea llega hasta la mitad de la altura del lienzo, pero aún así, el hecho de aparecer debajo de la figura del ángel de la guarda —que es quien se supone que está representando— le da el tono de sumisión a lo sagrado que se señaló al principio de estos párrafos.

Otras preciosas niñas donantes, que aparecen acompañando la escena de la *Muerte de san Francisco Xavier*, pintada por Francisco de León, pueden admirarse en el Museo de la Ciudad de Guadalajara.

Característica importantísima de este género de retrato es el contraste de oficio y de expresión que ofrecen al espectador, porque destacan, en contraste en un mismo lienzo, las dos formas o tipos de expresión pictórica que se cultivaron en la pintura colonial: una directriz idealizada, dedicada al tratamiento de los personajes sagrados —dentro de ciertos convencionalismos muy ceñidos— y el ejercicio de un realismo —de vieja prosapia aunque no depurado, salvo excepciones— que se dedicó a la representación de los seres humanos y que, como queda demostrado por algunos de los ejemplos que ilustran este artículo, alcanzó a veces calidades de primera categoría, como por ejemplo en el mencionado retrato de la donante mestiza. Así, la necesidad de diferenciar el carácter sagrado del humano, dentro del mismo lienzo, produjo esta combinación peculiar en la que, además, se encuentran muchas de las más notables creaciones de retratos realistas —de verdaderos retratos hasta donde la estética del momento lo permitía— muchas veces superiores en oficio y expresión, a los retratos oficiales o de intención puramente social.

### *El autorretrato*

El autorretrato —siempre tan interesante en cualquier época artística— seguramente por lo que significa de exaltación y proyección personal, valores contrarios al clima filosófico-religioso de la época, apenas si fue cultivado. Sin embargo, la pinacoteca colonial cuenta con algunos que enseguida se reseñan.

El más antiguo autorretrato que se conoce hasta ahora es el de Juan Rodríguez Juárez, pintor activo entre 1692-1728 de pincelada suelta y bien logrados matices en el tratamiento del rostro, por su fino claroscuro y la expresión aguda de la mirada se coloca en el primer lugar de esta serie, como verdadero retrato, como búsqueda y logro en la representación de una personalidad anímica en particular. Esta obra es, sin duda, la que presenta más alta calidad en su género (lámina 13).

Otro lienzo de casi igual valor pictórico es el autorretrato atribuido por algunos a Miguel Cabrera y por otros a José de Ibarra, sin que por el momento ninguna de las dos atribuciones puede tomarse como irrefutable. La pintura es de buen oficio, de pincelada suelta también y, como en la anterior, los matices del rostro son bien logrados (lámina 14).

Existen por otra parte supuestos autorretratos de varios pintores pero dentro de composiciones con tema religioso. La lista comienza con dos de Baltasar de Echave Orio. Uno de ellos aparece en su precioso lienzo *Pentecostés* (láminas 15 y 16), que pertenece a las colecciones del templo de La Profesa y el otro se puede admirar en la no menos bella obra *La última cena* (láminas 17 y 18), que adorna el presbiterio del exconvento franciscano de Texcoco, hoy catedral. En ambas obras el parecido que ofrece el personaje con el grabado que se reconoce como retrato de dicho pintor, es efectivamente muy grande y en ambos casos también el carácter anímico que ostenta el viril rostro barbado, es el mismo. Por tanto, esta atribución es sin duda la más fundamentada. En segundo lugar, se cuenta con el autorretrato de Sebastián López de Arteaga en su *Incredulidad de Santo Tomás* (láminas 19 y 20); en tercer lugar, el de Cristóbal de Villalpando en su enorme pintura *Apoteosis de san Miguel* (lámina 21), que cubre uno de los muros de la sacristía de la catedral metropolitana; en último lugar, por orden cronológico, resta mencionar el que pudiera ser otro autorretrato de Miguel Cabrera o de José de Ibarra, en el lienzo anónimo titulado *Patrocinio de san Francisco* (lámina 22) que se conserva en el Museo de Guadalupe, Zacatecas.

En todos estos casos destaca, dentro de la composición de tema religioso la figura de un hombre con traje civil y rostro marcadamente diferente al de los personajes sagrados —gracias a un tratamiento de gusto realista, en unos casos más vigorosos que en otros— que mira hacia el espectador, desprendiendo su atención del tema religioso; características en las que se han fundamentado las atribuciones mencionadas. Para terminar hay que agregar que, de todos estos supuestos autorretratos, los que mayores probabilidades de autenticidad ofrecen son los pintados por Echave Orio que, por cierto, en *La última cena* no sólo mira al espectador, sino que llama su atención volteando decididamente hacia afuera de la escena representada.

## BIBLIOGRAFÍA

- La peintre espagnole du siècle d'or de Greco 'a Velazquez*, Catálogo de la exposición puesta en el Petit Palais de París de abril a junio de 1976.
- RUIZ GOMAR, ROGELIO, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, UNAM, 1987.
- , “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 50-1 (1982).
- , “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana”, en *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXXVIII, Sevilla, 1981.

#### IV. NIÑOS DE COLOR “QUEBRADO” EN LA PINTURA DE JUAN CORREA

Tal como observó Juan Moreno Villa, la figura angélica en sus distintas jerarquías, en el arte de la Nueva España, no sólo tuvo la aceptación que era menester, dado el carácter preponderantemente religioso que éste tuvo, sino que en la pintura se manifiesta un abundante y desiderativo *angelismo*.<sup>1</sup>

Puede comprobarse observando la pintura colonial que, de manera preferente, los pintores Pereyans, Concha, López de Herrera, Echave Orio, Echave Ibía, Luis Juárez, López de Arteaga, José Juárez, Antonio Rodríguez, Pedro Ramírez, Salmerón y algunos más, anteriores a Juan Correa —activo entre 1666 y 1712 o 13— representaron —dentro de sus particulares diferencias de oficio y de expresión— el tipo de angelito rubio que predomina en la pintura española;<sup>2</sup> distinguiéndose, además, todos los aquí mencionados por un buen dibujo de los cuerpos que presentan bien definida su *anatomía* y correcta la implantación de las alas.

Sin embargo, en las representaciones angélicas de dichos pintores abundan los rostros con ojos negros, a pesar de que tengan cabellos rubios; cosa que tal vez pudiera tomarse como influencia de la mezcla racial novohispana.

La diferencia más importante en este tipo de representaciones es desde luego la expresión de los rostros, en donde principalmente radica el carácter diferenciado que cada pintor les dio, carácter que sólo puede aprehenderse mediante la observación detenida y la comparación de las obras mismas, ya que la diferencia expresiva es el resultante de muy sutiles cambios en el dibujo, colorido y tratamiento de la luz.

Posiblemente fue Baltasar de Echave Rioja —n. 1632 y m. 1682— pintor un poco anterior a Correa, quien fue el primero en pintar an-

<sup>1</sup> José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948, p. 86.

<sup>2</sup> El gusto tradicional por las figuras de angelitos rubios, que privó en la pintura española, no impidió que artistas como Roelas y Francisco Pacheco, pintaran también angelitos con ojos y cabello oscuros. Véase, de este último pintor, su *Inmaculada Concepción con Miguel Cid*.

gelitos con rostros menos finos, con anatomía menos cuidada y franco descuido en la implantación de las alas, tal como puede verse en las ilustraciones. La figura de la extrema izquierda es muy semejante, por cierto, a las pintadas por Correa y sus oficiales; cosa que no debe sorprender puesto que, indudablemente, en el estilo de Juan Correa hay una gran semejanza —tanto en carácter formal como en el sentimiento que anima la expresión— con el arte de este miembro de la distinguida dinastía echaviana.

En la obra de Correa, la presencia de angelitos y querubines es muy abundante y se explica por sí misma, ya que la mayoría de los temas representados, de necesidad, debían ser expresados con espíritu beatífico, intentando presentarlos dentro, o rodeados de atmósferas celestiales. Cabe recordar aquí que de acuerdo con el *Tratado de angelología* de Orígenes,<sup>3</sup> la tradición religiosa supone que en todos los sucesos gratos a Dios se hacen presentes los ángeles.

Sin embargo, a pesar de que este género de pintura resultaba en gran medida obligatorio para los pintores, dadas dichas exigencias iconográficas —inherentes a la abundantísima narrativa triunfalista de los temas sagrados— puede decirse que Correa sintió especial preferencia por estas figuras infantiles, pues a través de su obra se advierte cómo enriqueció con ellas sus composiciones siempre que le fue posible, de tal manera que a veces las empleó en número tumultuario.

Fue al parecer este pintor quien por primera vez dio un rostro “nativo”, podría decirse, a la mayoría de los angelitos que abundan en su obra.

En la pintura de Juan Correa, se encuentran incontables *angelitos-signíferos*, portando muy diversas divisas, según los temas que acompañan.

Se convierten también en *angelillos-pasionarios*, entre los que destaca un *angelito-verónica*;<sup>4</sup> o en *angelitos-músicos* tal como puede verse en la gran pintura de la *Asunción-Coronación* de la sacristía de la catedral de México o en el precioso lienzo que Correa dedicó especialmente a una orquesta de angelitos que acompañan al Niño Jesús. Asisten a muchos santos, sostienen sus atributos; filacterias, leyendas, se ocupan de apartar hacia los lados los cortinajes que enmarcan las escenas; en las representaciones de martirios, portan las palmas y las coronas simbólicas y es también un angelito quien clava el dardo del amor divino en el corazón de santa Teresa.

<sup>3</sup> Jean Daniélou, *Orígenes. (Tratado de angelología)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958, cap. II, pp. 276-306.

<sup>4</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965, p. 141.



Lámina 1. *Asunción-Coronación*. 1689.  
Niño-querubín de "color quebrado". Detalle.  
Sacristía de la Catedral Metropolitana, México, D.F.



Lámina 2. *San Agustín escribiendo en el corazón de santa Teresa*.  
Angelitos de "color quebrado": Detalle.  
Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México.



Lámina 3. *San Agustín escribiendo en el corazón de santa Teresa.*  
Ángeles de "color quebrado". Detalle.

Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México.



Lámina 4. Niño Dios de "color quebrado". Pormenor de la misma pintura.

En las representaciones profanas de los *Carros del triunfo*, complementan los conjuntos sirviendo como heraldos o simplemente enriqueciendo con sus vuelos el movimiento de estas apretadas composiciones pictóricas. Para estos amorcillos o *putti* Correa empleó el mismo tipo de figuras infantiles, sólo despojándolos de sus alas. Esta simple transformación puede verse en el biombo titulado *Las artes liberales* y *Los cuatro elementos*.

Como expresión artística, los angelitos y querubines pintados por Juan Correa, resultan novedosos respecto de los tipos rubios que predominaron en las obras de los pintores anteriores y contemporáneos a él. Si Baltasar de Echave Rioja fue el primero en separarse del modelo tradicional llegado de España, se puede afirmar que Correa fue uno de los primeros en alejarse, lo más que pudo, de dicho tipo de angelito rubicundo que abundaba en las obras de los pintores novohispanos enumerados atrás.

Las facciones toscas que tienen los angelitos y querubines de Correa, parecen tener su antecedente formal más remoto —dentro del desarrollo de la pintura novohispana— en la obra de Simón Pereyus titulada *San Cristóbal*. El rostro del Niño Dios que carga san Cristóbal sobre su hombro, tiene facciones romas y proporcionadas de manera muy semejante al tipo de rostro que, a más de un siglo de distancia, habrían de presentar las creaciones de Correa, cosa que no debe extrañar, ya que Correa debe haber observado con detenimiento las pinturas de los maestros novohispanos —hasta como vía de aprendizaje— más aún cuando él efectuó tantos trabajos dentro de la misma catedral; continuamente debe haber tenido frente a sus ojos las obras del mencionado maestro flamenco.

Ya sea por íntima y propia inspiración artística, o influido por esa imagen del *Niño Dios* de Pereyus y quizá también —en su momento— por las creaciones, muy similares, de Baltasar de Echave y Rioja, o animado por todos estos estímulos a la vez, Correa ejerció el derecho a separarse del modelo ideal de belleza angélica que predominaba en la directriz pictórica de su tiempo y adoptó, de preferencia, una figura infantil de tipo “realista”, carnal, más de acuerdo con su sentimiento pictórico del barroco, con su gusto decorativo, sensorial, deleitoso y desde luego con su condición de mulato.

Destacan sus angelitos por las siguientes características: niños sin belleza, descuidadamente dibujados, con facciones en su mayor parte romas, ojos preferentemente oscuros; negros muchas veces y poco dibujados, hechos por medio de una gruesa pincelada de pintura negra, aunque en algunos casos los angelitos sean rubios. La mayoría tiene

las cejas oscuras, delgadas, hechas con una línea de trazo suelto. Las narices —parte importantísima porque imprime carácter al angelito correiano— ya sean cortas o medianas tienen la punta carnosa y muchas veces lo que se dice “boluda”. Las bocas son siempre chicas, carnosas, de líneas suaves, ligeramente entreabiertas en algunos casos, pero sin dibujar nunca una sonrisa. Las frentes son amplias, despejadas y algunas lucen el adorno de un rizo. Los cabellos son abundantes, en su mayoría oscuros, espesos, pero los hay también claros o francamente rubios.

Descritas así, las creaciones de este género hechas por Correa no parecerían diferenciarse marcadamente de las tradiciones española y novohispana, que se han mencionado, pues también existen ángeles rubios con ojos negros y hasta angelitos morenos en la pintura española. Por ejemplo el infante alado, imagen del *Vicio*, pintado por José Antolínez en su obra *Alma cristiana entre el Vicio y la Virtud*, perteneciente al Museo Provincial de Murcia. Esta figura, por su aspecto físico y su color moreno, podría estar en alguna obra de Juan Correa. Sin embargo, existen tres aspectos que constituyen la diferencia entre los angelitos y querubines de Correa y los de otros pintores, anteriores o posteriores a él.

En primer lugar, un cierto gesto menos dulce, resultado de su peculiar manera de componer las facciones de un rostro redondo de carnosas mejillas. En muchos casos la punta de la nariz se aproxima demasiado al labio superior —tal como se ve en las láminas— lo que imprime cierta energía poco infantil a esos rostros.

En segundo lugar, es distintivo el defectuoso tratamiento anatómico que no parece haber preocupado al pintor. Las formas corporales de los angelitos no tienen delicadeza ni aparecen dibujados con esmero. Casi seguramente, estas figuras —con cuerpos rechonchos, con exagerados acinturamientos en sus gordos y desproporcionados brazos y piernas, que vuelan en violentos escorzos, antinaturales— fueron obra de los oficiales y aprendices del taller de Correa. Hecho que se comprende fácilmente si se piensa en el número tan grande de figuras de este género —al fin secundarias dentro de las composiciones— que había que pintar para representar tantos pasajes o alegorías que así lo requerían. Era lógico que la habilidad y sabiduría del maestro se reservaran para la creación de los personajes principales. Salta a la vista que este género —salvo excepción— como los preciosos angelitos que aparecen en el lienzo *San José llevando de la mano al Niño*, Correa lo dejó casi siempre en segundas manos. Da la impresión de que había oficiales especializados en este género, dada la repetición de trazos y de expresiones que lo informan.

En tercer lugar hay que referirse a la característica pictórica que produce la diferencia principal: es ésta, el color oscuro de la piel que en su mayoría presentan los angelitos. El color “quebrado” de la piel abunda en varios tonos de moreno medio, si bien en algunas ocasiones es francamente oscuro, sin duda queriendo dejar registro de los varios tonos de la piel de los mulatos y otras castas.

Juan Correa creó pues un tipo nuevo de angelito —a tal grado peculiar que en muchas obras tiene el valor de una segunda rúbrica— cuyo mérito no está en su belleza sino en el hecho de ofrecer un rostro novohispano. Pese a admitir o exigir —según el caso— figuras de angelitos apegados al modelo europeo, ya fuera para matizar por medio de cuerpecillos translúcidos los rompimientos de gloria, o para lograr perspectivas de profundidad en los agrupamientos angelicales, no cabe la menor duda de que el tipo de angelito ideado por él, fomentado por él y preferido por él, es una figura infantil de aspecto carnal —como se dijo—, que por sus facciones y el color de su piel, puede considerarse una representación de las mezclas raciales de color “quebrado” que abundan en la población de la Nueva España.

No parece errado pensar que en la presencia de estas figuras se hace evidente un íntimo deseo de incorporar a su clase social dentro de las jerarquías angélicas, no sólo como anhelo de igualdad social, como se entendería ahora, sino más bien —dada su profunda religiosidad y la gran devoción que profesó a la “Virgen Morena”— para hacer patente a los ojos de todos la igualdad espiritual del ser humano ante Dios, que la Iglesia pregona.

La pintura *Niño Dios con ángeles músicos* es la más elocuente expresión de dicho anhelo, puesto que alrededor del Niño Dios, se agrupan un angelito de color negro y otro de color mulato, codo con codo con otros angelitos rubios; todos, en este caso con facciones europeas. Manuel Toussaint, el primero en consignar esta obra la titula *Coro de ángeles*, pero no hizo sobre ella ningún comentario. Tampoco después ningún otro especialista se ha referido a este lienzo de manera particular, ni se había señalado, la particularidad, muy significativa, de la presencia de los dos angelitos de piel oscura. Casi seguramente para quienes hayan visto con detenimiento este cuadro, el conjunto debe haberles parecido una composición conciliadora, sin más. Sin embargo ahora que sabemos que su autor fue mulato, casado con morena libre y que su mundo familiar y social se desarrolló principalmente dentro de la casta de los hombres de color “quebrado”, la obra adquiere otra dimensión: se aclara y reconoce la significación social y espiritual que Correa quiso darle, como se dijo renglones arriba. Este grupo —a pesar de

las defectuosas piernas del angelito de la extrema derecha— debe haber sido ejecutado por Correa mismo, pues el tratamiento de los desnudos y de las facciones muestran la finura y habilidad de un maestro. La implantación de las alas es correcta y el plumaje reproduce bien el modelo natural. Los ojos están pintados con técnica más elaborada y puede decirse que el pintor quiso comunicar a los rostros expresión de arrobamiento ante la presencia del Niño Dios y de dulzura como efecto de la música que ellos mismos aparecen ejecutando. El angelito negro está detrás del Niño Jesús y el mulato en la extrema izquierda, haciendo sonar un tamborcillo.

Esta obra, posible composición iconográfica original de Juan Correa, puede considerarse dentro de sus mejores piezas y por su peculiar tema alegórico es un lienzo excepcional dentro de la pintura novohispana.

\* \* \*

Otras figuras infantiles llaman la atención porque tienen carácter de retratos, posiblemente de sus nietos. Dichas imágenes se ostentan también como figuras sagradas y se integran a la composición sin pretender destacar ostensiblemente. Hasta el momento se han localizado cuatro imágenes de “niños de color quebrado” y una más cuyas características formales no están bien definidas.

Durante los estudios realizados frente a los grandes lienzos de Correa que revisten dos de los muros de la sacristía de la catedral de México, Amada Martínez localizó, por primera vez, un querubín de aspecto muy peculiar, perdido entre los cientos de querubines que componen la gloriosa escena de la *Asunción-Coronación*. La cabecita de este infante representa sólo unos meses de edad, es decir, que podría hablarse de un *bebé-querubín*, en comparación con los *angelitos-infantes* de abundantes cabellos rubios y ondulados que están cerca de él. El rostro de este niño, a pesar de sus facciones romas y carnosas, se separa completamente en cuanto a intención expresiva; su cabeza, como suele ser en un bebé de tierna edad, se ve apenas cubierta por un poco de cabello, negro y lacio en este caso. Su rostro no tiene paralelo dentro de la composición; es el único que ofrece un rostro singular. A mi juicio se trata, pues, de un retrato y no de un querubín más. El lienzo fechado en 1689, permite suponer que el bebé retratado pudo ser un nieto de Correa, casi seguramente hijo de Miguel o de Diego, sus hijos, ambos pintores. Para esta fecha, Correa debe haber andado alrededor de los cuarenta y cinco años, o sea que se encontraba en edad de ser abuelo.

La figura de este “querubín” está flotando cerca de un angelito rubio que sostiene un laúd, detrás del cual se ve claramente el cuerpo de otro angelito de piel muy oscura, casi negra, pero cuyas facciones no difieren de las del angelito rubio. Es decir, ambos son figuras “de receta” que sirven, en este caso particular, para hacer más notable el carácter diferente del *bebé-querubín*.

La segunda imagen de este género fue localizada en la pintura titulada *Virgen del Apocalipsis*. Se trata del Niño Dios que es arrebatado a la mujer alada y que unos ángeles conducen hacia el Padre Eterno. Este Niño tampoco es una figura típica, pues poco o nada tiene que ver con las demás imágenes del Niño Dios pintadas en otros lienzos de este artista. Éste es un Niño Dios de color, “quebrado”, de facciones toscas con cabello negro y escaso, muy pegado al cráneo. No hay intención de darle a su cuerpo delicadeza ni a su rostro la belleza sagrada. Creo pues que se trata de otro retrato, casi seguramente del mismo bebé, o sea del mismo modelo vivo que utilizó Correa para el “querubín” de la *Asunción-Coronación*, dada la semejanza que entre sí muestran los rostros de ambos infantes. De ser así, esta bella obra de Correa, que se cuenta entre sus mejores logros pictóricos, debe considerarse como hecha cerca de 1689. Martha Fernández en su artículo sobre la *Inmaculada Concepción* —que forma parte de los estudios sobre Correa— también hizo notar el carácter extraordinario de esta efigie de Niño Dios.

Dado el supremo significado teológico que tiene el Niño Dios y el menos altísimo significado iconográfico que su imagen tiene dentro de esta composición que representa a la Virgen Apocalíptica, no deja de ser —de acuerdo con la filosofía y los conceptos sociales y artísticos del siglo XVII— un atrevimiento, por parte de Correa, el haber representado al Niño Dios mediante una efigie con innegables características raciales de ascendencia negra. Posiblemente en otros países el físico moreno y tosco de este Niño hubiera podido pasar como el capricho intelectual o emocional de algún pintor, pero en la Nueva España del XVII, cuya población contaba con un importante porcentaje de negros y mulatos y siendo Juan Correa él mismo un mulato, este Niño Dios de color “quebrado” no podía haberse interpretado más que como intromisión claramente intencionada de una comunidad novohispana que en buena medida vivía en entredicho. Es indudable que para que Correa haya podido expresarse de esta manera audaz, conceptuosa y, además, contraria a la tradición iconográfica del momento, tuvo que contar con el apoyo, o al menos con la tolerancia y comprensión de quienes patrocinaron dicho lienzo, ya que al parecer nadie puso reparo a tan desusada

creación.<sup>5</sup> Desafortunadamente no se conoce nada acerca de la historia de esta pintura: ni de su patrono, ni de su sitio original, razón por la cual es imposible abundar sobre este interesante asunto.

Dos niños más de color “quebrado” quedaron inmortalizados en otra de las mejores pinturas de Juan Correa: *san Agustín escribiendo en el corazón de santa Teresa* y que por su calidad formal parece ser de la misma época pictórica de Correa, que la *Virgen del Apocalipsis*.

En el ángulo superior derecho de dicho lienzo se ven dos angelitos infantiles que contemplan fijamente la escena. El mayor de ellos podría tener entre dos y tres años y el menor entre uno y dos. Ambas figuras, por sus facciones, tratamiento de cabellos y expresión de sus rostros, se revelan también como retratos de niños, tomados de modelos vivos. Tienen evidentemente un fuerte “aire de familia” con las figuras mencionadas antes, por lo que puede suponerse que se haya tratado de dos hermanos, dos nietos de Correa. El más pequeño podría ser el mismo bebé que sirvió de modelo tanto al “querubín” de la *Asunción-Coronación*, como al *Niño* de la *Virgen del Apocalipsis*, pero, claro está, con algunos meses más de edad. Es de notarse el asombro que quedó registrado en su mirada, expresión que nunca aparece en las representaciones propiamente angelicales que se pintaron con “la receta”, explicada párrafos atrás.

En el ángulo superior izquierdo del mismo cuadro se ven otras dos figuras de ángeles. El de mayor edad es un adolescente, cuyo rostro de belleza convencional se distingue por sus grandes ojos oscuros y el más pequeño por su parecido con los retratos de los niños. Por lo tanto ésta es la quinta figura con características peculiares, que merece atención. A pesar, sin embargo, de dicho parecido fisonómico, a este *angelito-infante* le falta fuerza expresiva. Se parece a los retratos, pero a la vez ostenta el carácter que comunicaba “la receta” para representar angelitos. Dicho de otra manera, parece inspirado en un modelo vivo, pero como si se hubiera pintado “de memoria”; parece un rostro que combina —espontánea o intencionalmente— la receta pictórica especializada, con las facciones de modelos vivos recientemente observados.

Por otra parte, no cabe duda de que Juan Correa y su taller pintaron angelitos de color “quebrado” por influencia directa de la gente menuda de su ambiente familiar y social. No asombra, pues, que este *angelito-infante* de color “quebrado”, resulte una creación intermedia, podría decirse, producto de fórmulas convencionales repetitivas y de

<sup>5</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, “La expresión pictórica y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 50-1 (1982), pp. 61-76.

la frescura que emana del contacto directo, cercano, de modelos vivos. En suma, este *angelito-infante*, precisamente por estas características, parece uno de los mejores ejemplos de este sincretismo pictórico —cuyo impulso ontológico en Correa parece evidente— y que a pesar de haberse visto limitado a manifestarse apenas en representaciones de angelitos y querubines y en estos pocos retratos de niños de color “quebrado”, le comunicó grande y significativo interés a la obra de este pintor.

De poder probarse algún día esta hipótesis, tendría que aceptarse el triunfo social y religioso de Juan Correa, por haber podido manifestar, mediante su arte, la igualdad espiritual que él reconocía en la gente de color “quebrado” que abundaba entre las castas, y por haber logrado incorporar como modelos de arte religioso a algunos miembros de su propia familia.

La influencia de los angelitos de color “quebrado”, se puede advertir en la *Purísima* de Miguel Correa, firmada en 1702. Hecho que resulta muy natural ya que este pintor fue el hijo primogénito de Juan Correa y quien por lo tanto pudo haber sido uno de los que pintaran tantos angelitos de color “quebrado” en el taller de su padre.

#### BIBLIOGRAFÍA

- DANIÉLOU, JEAN, *Orígenes. (Tratado de angelología)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958.
- MORENO VILLA, JOSÉ, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948 (*Ensayos Críticos sobre el arte mexicano*, 2).
- PACHECO, FRANCISCO, *El arte de la pintura*,
- TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965.
- VARGAS LUGO, ELISA, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 50-1 (1982).





Lámina 1. *Nacimiento de san Francisco*. Luis Berrueto.  
Sibila. Detalle.

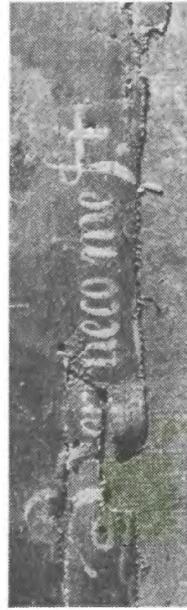


Lámina 2. Firmas de Luis Berruoco.

- a) *Bautismo de san Francisco*. Convento Franciscano, Huaquechula, Puebla.
- b) *Vida de san Juan de Dios*. Hospital de los Juaninos, Atlixco, Puebla.
- c) Otra firma del artista en la serie anterior.



Lámina 3. Firmas de Luis Berruoco.

- d) *Encuentro de Jesús y María en el cielo*. Iglesia de Santa Clara, Atlixco, Puebla.
- e) *Marinero de santos defensores de la Eucaristía*. Convento Franciscano, Puebla, Puebla.
- f) *Ángel pasionario*. Museo Nacional de Historia de Chapultepec, México, D.F.



Lámina 4. *Nacimiento de san Francisco*. Luis Berruenco.



Lámina 5. *Bautismo de san Francisco*. Luis Berruete.



Lámina 6. *La predicación de san Francisco*. Luis Berruoco.

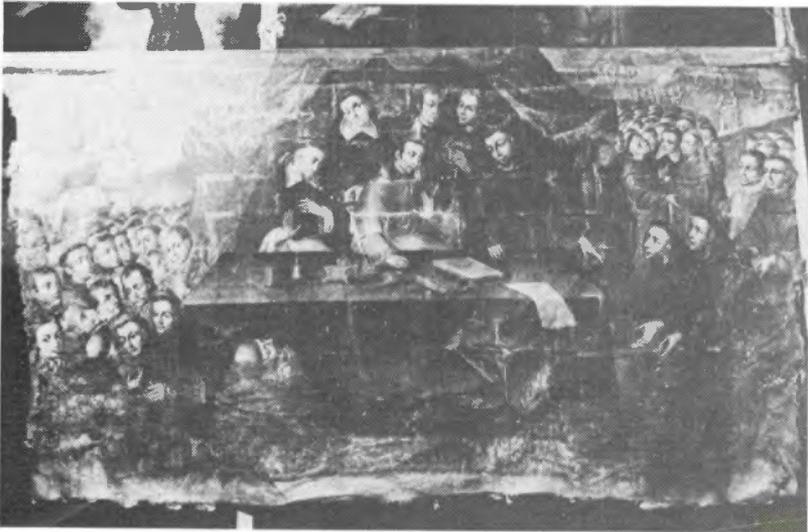


Lámina 7. *El capítulo de las esteras*. Luis Berruoco.



Lámina 8. *La instauración del pescbre*. Luis Berrueco.



Lámina 9. *Predicación de san Antonio*. Luis Berrueco.



Lámina 10. *Tránsito de san Francisco*. Luis Berrueto.



Lámina 11. *Ezequias de san Francisco*. Luis Berrueto.



Lámina 12. *El Papa Nicolás V ante el cadáver de san Francisco*. Luis Berruoco.

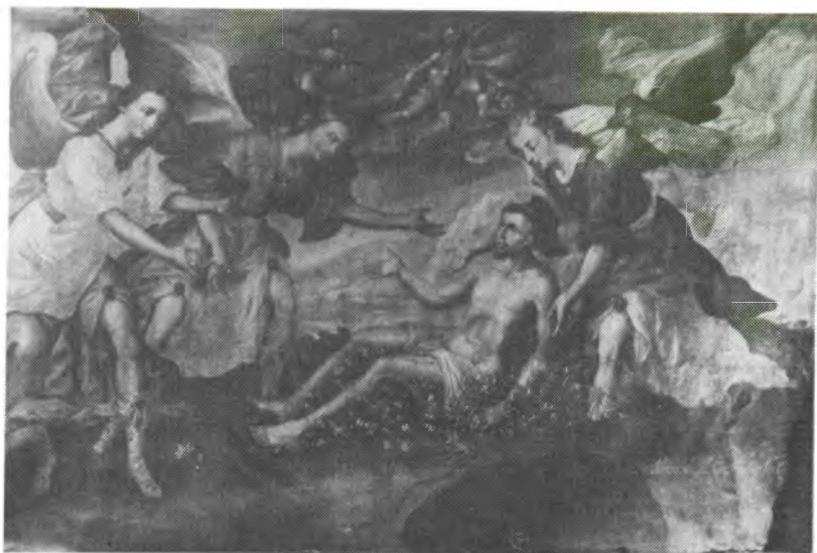


Lámina 13. *San Francisco en la zarza*. Luis Berrueco

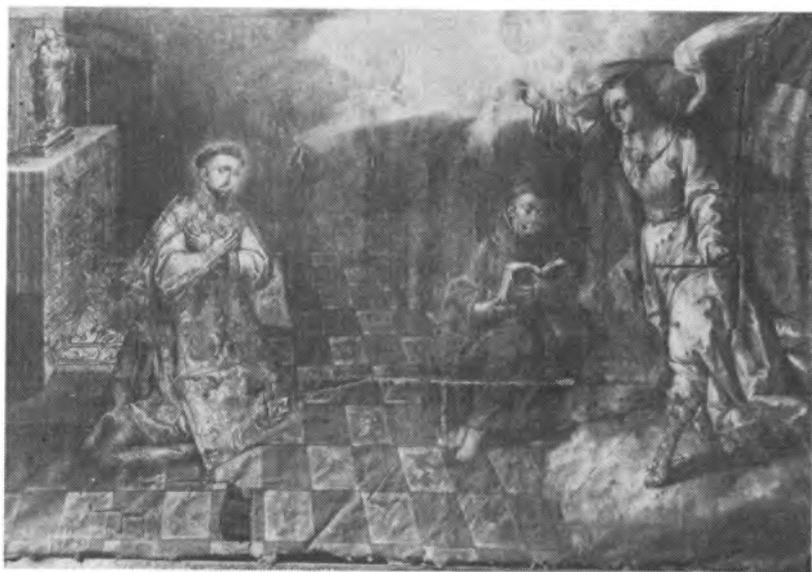


Lámina 14. *La visión de la redoma*. Luis Berrueco.



Lámina 15. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Luis Berruete.



Lámina 16. *Nacimiento de san Francisco*. Luis Berruete.  
Detalle.



Lámina 17. *Nacimiento de san Francisco*. Luis Berrueto.  
Detalle.



Lámina 18. *La profesión de santa Clara*. Luis Berruenco.



Lámina 19. *La profesión de santa Clara*. Luis Berruoco.  
Detalle.



Lámina 20. *La profesión de santa Clara*. Luis Berruco.  
Detalle.

## V. HISTORIA, LEYENDA Y TRADICIÓN EN UNA SERIE FRANCISCANA

Bello y lucido adorno de los claustros fueron las series de lienzos que representaban vidas sagradas. Todos los conventos y muchas iglesias optaron por el útil sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores o de los personajes divinos de la historia sagrada. Entrado el siglo XVII, estas series pintadas en telas de diversos tamaños —según las dimensiones de cada edificio— sustituyeron la ornamentación mural con que se engalanaron los monasterios a lo largo del siglo XVI. Los talleres de pintura al óleo cubrieron esa demanda de manera cumplida y suntuosa, a entera satisfacción del gusto barroco. No sólo los claustros conventuales de frailes y monjas poseyeron series sobre vida de santos, sino también otro tipo de instituciones tales como colegios y hospitales y hasta la portería de algún monasterio importante. Cientos de series debieron haber sido pintadas durante el México virreinal, pero desgraciadamente la mayor parte de ellas han sido destruidas o dispersadas total o parcialmente.

A guisa de ejemplos se pueden citar, entre las series desaparecidas, las siguientes: la que estuvo dedicada a la vida de san Francisco de Asís, pintada por Baltazar de Echave Ibía —y por lo tanto obra del siglo XVII— para el convento de San Francisco de la ciudad de México<sup>1</sup> y que todavía estaba en su lugar el siglo pasado, cuando don Antonio García Cubas la dejó registrada en su *Libro de mis recuerdos*. En la portería del mismo convento existió una *Vida de Sebastián de Aparicio* que consigna el mismo autor.<sup>2</sup> En referencia al convento de la Merced de la ciudad de México, dice su cronista fray Francisco Pareja: “Los corredores bajos estaban cubiertos por quince cuadros que representaban

<sup>1</sup> Fray Agustín de Vetancurt, *Crónicas de la Provincia del Santo Evangelio. 3a. parte del teatro americano*, México, María de Benavides, 1968, pp. 33 y 34.

<sup>2</sup> Antonio García Cubas, *Libro de mis recuerdos*, México, A. García Cubas, 1904, pp. 67-74.

‘La vida de san Pedro Nolasco’, ejecutados por pintores mexicanos”.<sup>3</sup> Según Manuel Toussaint estos lienzos fueron pintados por José Joaquín Esquivel en 1797.<sup>4</sup>

En el actual Museo del Virreinato, antiguo Colegio Jesuita de Tepozotlán, lucen en su sitio original las grandes pinturas que narran al visitante la vida de san Ignacio de Loyola, creadas por el pincel del famoso artista novohispano Cristóbal de Villalpando. De menor calidad, como tantas otras obras de este género, se pueden mencionar entre muchas: una serie sobre la vida de la Virgen, que forma parte ahora del pequeño museo establecido en algunas de las celdas del hermoso monasterio agustino de Actopan, en el estado de Hidalgo, y otra con el mismo tema que se conserva en una capilla del templo de San José de la ciudad de Puebla.

La función didáctica y decorativa de tales series pictóricas salta a la vista, pero a esto hay que añadir su significación social como producto de los patronos de obras pías, ya que la mayoría —como consta en muchos lienzos— fueron costeadas por particulares, así como el valor artístico que cada una de ellas pueda ofrecer.

Una serie de excepcional belleza, dedicada a san Francisco de Asís, es la que conocimos en una visita al convento franciscano de Huaquechula en el estado de Puebla. Los lienzos que la componen se pudieron ver gracias al celo de Gonzalo Alejo Martínez, encargado del templo. Este hombre fue quien descubrió y rescató de la humedad y del olvido estas obras, que vienen a aumentar y a dar más lustre al patrimonio artístico de Puebla. Según informe del propio Martínez, algunos de los cuadros estuvieron almacenados en el coro del templo por mucho tiempo, y otros guardados —mejor dicho arrumbados— en una de las dependencias del convento. Dos de ellos —los más hermosos— fueron encontrados enrollados, como preparados para transportarse a otro lugar. No es temerario, ni mucho menos, suponer que alguien quiso robar dichas pinturas, dada su calidad superior y el latrocinio que desde hace años amenaza constantemente las obras de arte colonial.

En la actualidad, el encargado del templo ha colocado la mayor parte de los cuadros pertenecientes a la serie en la sacristía del templo y otros cuelgan, sin ningún orden, sobre el muro derecho que limita al presbiterio. El día de nuestra visita, fue Gonzalo Alejo Martínez quien

<sup>3</sup> Fray Francisco de Pareja, *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos de la Nueva España*, México, Imprenta de J. R. Barbedillo, 1882-1883, pp. 410-412.

<sup>4</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965, p. 174.

nos mostró —con mucho orgullo y entusiasmo— su gran tesoro. Las obras despertaron de inmediato gran admiración e interés, por su buen oficio, composición, colorido y la singular calidad decorativa con que están tratados los temas. Lo más pronto que se pudo fue publicada —el domingo 17 de marzo de 1974— una nota ilustrada en el rotograbado del periódico *Excélsior*, para dar a conocer la existencia de las pinturas y como anticipo de este artículo que trata de valorarlas. Esta primera parte fue escrita por Elisa Vargas Lugo y el estudio iconográfico por Marco Díaz.

Las pinturas fueron donadas, es decir costeadas por diferentes personas; con seguridad habitantes importantes de Huaquechula o conectados con el lugar de alguna manera. Los nombres de los donantes están escritos en la parte baja de cada lienzo. Alguno de esos patronos hubo, de espíritu tan humilde, que no quiso registrar su nombre y sólo permitió que se escribiera: *A devoción de un bienhechor*.<sup>5</sup>

El estado de deterioro en que se encuentran estas pinturas es lamentable. Los bastidores apolillados ni siquiera están completos. Dos o tres de los cuadros sólo tienen la parte superior del bastidor de donde cuelgan las telas rotas. Todos los lienzos están flojos y varios presentan roturas de importancia. En todos el color ha perdido su brillo y en muchas partes ha desaparecido dejando aparente la base de albayalde.

Duele enormemente ver cómo maltrata México su patrimonio artístico. Pocas series pictóricas quedan en el país tan hermosas e interesantes como ésta. Sin embargo, nada se ha hecho por restaurarla —ni siquiera por limpiarla y evitar que avance el proceso destructivo— desde que —como miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas— hace más de un año, avisamos a las autoridades competentes por medio de una visita especial al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tampoco el Gobierno del estado de Puebla ha manifestado el menor interés. La noticia periodística acerca de la existencia y el valor de estas obras excepcionales cayó, como tantas otras, en el vacío.

<sup>5</sup> Los nombres de los donantes, conforme a los temas representados son: *Bautismo de San Francisco*, a devoción del capitán José de Castillo. *Predicación de san Francisco* a devoción del señor general don Gaspar Navarro. *El capítulo de las esteras*, a devoción de un bienhechor. *La instauración del pesebre*, a devoción de doña María Benítez de Quintanilla. *La expansión de la Orden*, a devoción del capitán don José Marín. *Tránsito de san Francisco*, a devoción de don Felipe Domingo y su hermano Agustín Domingo. *Exequias del Santo y despedida de santa Clara*, a devoción del señor licenciado don Antonio Franco de Olivera, Comisario del santo oficio. *El Papa Nicolás V ante el cadáver de san Francisco*, a devoción de don Miguel de León. *Francisco en la zarza*, a devoción del capitán don Martín Calvo. *La visión de la Redoma*, a devoción de don Nicolás Ortiz de la Rosa. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, a devoción de Felipe Estrada.

## *El autor y la fecha de las pinturas*

No solía ser costumbre, en los tiempos novohispanos, que el artista firmara todos los cuadros de una serie. En el caso de Huaquechula sólo se encuentra un lienzo firmado: el que corresponde al *Bautismo de san Francisco*. La firma se halla hacia el centro de la parte baja de la pintura, casi sobre el bastidor, y aunque esta sección está mutilada y muy dañada, puede leerse lo siguiente:

*Berrueco me fi.* No se ve el rastro del nombre de pila ni de ninguna fecha.

Conocido el apellido del pintor, quedaba por determinar cuál de todos los Berrueco había sido el autor de las pinturas. Bien pronto fue posible adjudicarlas a Luis Berrueco, tanto por razones cronológicas y gráficas, como de oficio y de estilo artístico.

Berrueco es un apellido que abunda en la historia de la pintura poblana, ya que fueron siete los pintores que lo llevaron, según registra Abelardo Carrillo y Gariel en su obra *Autógrafos de pintores coloniales*.<sup>6</sup> Luis, Diego, Pablo José, Miguel —estos dos últimos, hijos del segundo— José y Mario, fueron dados a conocer tal como indica Carrillo y Gariel, por don Francisco Pérez de Salazar en su *Historia de la pintura en Puebla*.<sup>7</sup> Nicolás Berrueco, el séptimo de este apellido, fue registrado por primera vez por don Bernardo Olivares<sup>8</sup> de donde Carrillo y Gariel toma el dato. Manuel Toussaint en su libro *Pintura Colonial en México*, repite la misma información.

Casi nada se sabe de la obra de los artistas Berrueco. Acerca de Luis, Manuel Toussaint anota la existencia de una pintura firmada en 1717; una *Virgen de la Luz*, en la iglesia de la Cruz de la ciudad de Puebla,<sup>9</sup> que resulta, por lo que se conoce hasta ahora, su trabajo más temprano. Sin embargo, por falta de conocimiento de la misma, no se puede decir ahora si se trata de lo que se llama una obra de juventud. En segundo lugar —cronológicamente hablando— se halla el cuadro conocido como *Martirio de santos defensores de la Eucaristía*, de 1731, que se localiza en el convento de San Francisco de la misma ciudad —obra registrada tanto por Pérez de Salazar como por Carrillo y Gariel— en el cual el artista se muestra ya en plena madurez de estilo: oficio seguro,

<sup>6</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, 2a. ed. México, UNAM, 1972, p. 151.

<sup>7</sup> Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, ed. de Elisa Vargas Lugo, México, UNAM, 1963, p. 227.

<sup>8</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Apuntes para la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, Puebla, Boletín Municipal, 1911, p. 46.

<sup>9</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 180.

buena paleta y ambiciosa composición. El tema y las grandes dimensiones del cuadro acusan ya el gusto que tuvo por las representaciones ricas y grandiosas. Es de suponerse también, dada la calidad del oficio —más contenido que en los cuadros de Huaquechula— que *El martirio de santos defensores de la Eucaristía* es un trabajo anterior a la serie que nos ocupa.

A pesar de que la mayoría de las obras de Luis Berrueco que se han visto no están fechadas, en la serie que adorna el patio del Hospital de San Juan de Dios de Atlixco, existe un dato cronológico de suma importancia. En dicha serie colaboraron Luis Berrueco y Pablo Talavera, otro pintor poblano —posiblemente hijo de Cristóbal de Talavera, también del mismo oficio— muerto en 1731.<sup>10</sup> Este Pablo firmó dós de los dieciocho lienzos que componen el conjunto y en uno de ellos se encuentra la fecha de 1743.

Por los datos antes apuntados se puede pensar que la obra pictórica de Luis Berrueco se produjo de 1717 a 1750.<sup>11</sup> Es decir, que estuvo en actividad unos treinta y cinco años, durante la primera mitad del siglo XVIII. Si pudo firmar un cuadro en 1717, es de suponerse que nació hacia 1683-84 y tentativamente su madurez artística podría situarse entre los años de 1731 a 1750. Nada pues es posible concretar, por el momento, acerca de la evolución artística de este valioso pintor poblano.

Por otra parte en las ilustraciones que acompañan este texto se puede constatar la semejanza gráfica que existe entre la firma de Luis Berrueco en la serie de Huaquechula y las dos de Atlixco. Pueden compararse así mismo los diversos autógrafos que ha sido posible reunir hasta ahora. Es de notarse que en todos, la letra *B* esta dibujada con rasgos muy semejantes, lo mismo que la abreviatura *ft.* Esta semejanza gráfica constituye sin duda un importante dato concreto para atribuir a Luis Berrueco, y no a otro de los pintores de este apellido, la serie de Huaquechula.

En cuanto a su vida personal, sólo conocemos las noticias que registra Pérez de Salazar en su citado libro y que aunque escasas no dejan de tener cierto interés en relación con su arte. Se sabe que Luis Berrueco fue poblano y que se casó ¡cuatro veces!; la primera esposa fue Ana María de Pedrosa, pero se ignora cuándo se efectuó ese matrimonio. La segunda mujer fue María Josefa Zorrilla y Sepúlveda con quien contrajo nupcias el 31 de marzo de 1720. Al año siguiente, el 21 de octubre de 1721 se casó con Ana María Clara Fernández de Ortega y el

<sup>10</sup> Francisco Pérez de Salazar, *op. cit.*, p. 210.

<sup>11</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 270.

10 de enero de 1728, con doña María Josefa Leturiundo.<sup>12</sup> Estos datos, a más de poner en evidencia la decidida vocación matrimonial del artista, vienen a explicar en cierto modo la preferencia que demostró, a través de su pintura, por la figura femenina a quien dio un especial tratamiento, casi único dentro de la pintura piadosa de la época, como se verá.

*La pintura de la época y la calidad artística  
de la serie de Huaquechula*

A pesar de no ser éste —ni mucho menos— un estudio completo de la obra del maestro Luis Berrueco, es indispensable recordar, aunque a grandes rasgos, el ambiente artístico que él conoció y vivió.

Hacia mediados del siglo XVIII, en la capital del virreinato, los prolíficos talleres de José de Ibarra y de Miguel Cabrera llenaban con su producción los muros de los templos y de las casas. Para estos pintores tan fecundos, cuya meta era obtener un brillante resultado decorativo al expresar los temas piadosos, tal como el público demandaba, el oficio se volvió convencional y débil y la paleta muy repetida. Ibarra y Cabrera fueron dirigentes y campeones dieciochescos de esa pintura barroca dulzona, superficial, adecuada para completar el fausto formal de los grandes y exuberantes retablos dorados de la época. Esta tendencia derivó en gran parte, aunque con menos vigor pictórico, de las directrices marcadas, desde fines del siglo XVII, por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, maestro, este último, de José de Ibarra.<sup>13</sup>

Dicha moda artística se dejó sentir también en la ciudad de Puebla —hermana menor y muy cercana culturalmente de la capital del virreinato— en donde el público la acogió con entusiasmo. Así pues, para cuando Luis Berrueco trabajaba —durante la primera mitad del siglo XVIII— con mucha actividad y buenos resultados, el claroscuro poblano, que en el siglo anterior tanta pintura importante había producido, se había dejado de lado para dar preferencia a la pintura luminosa, decorativa y alegre, que introdujera hacia 1683 Cristóbal de Villalpando, el famoso pintor metropolitano, quien fue llamado a trabajar en Puebla y dejó en ella varias obras entre las que se cuenta en primer lugar, la cúpula de la catedral, pintada al óleo hacia 1692.

No cabe duda que para entender el arte de Luis Berrueco hay que tener presente las obras de Villalpando y de Correa, de quienes es descendiente directo en sentido estilístico. Ese arte villalpandesco, ágil,

<sup>12</sup> Francisco Pérez de Salazar, *op. cit.*, p. 84.

<sup>13</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 157.

gracioso, de vivo colorido, de formas imaginativas muy barrocas, que comunica a las figuras humanas un grácil movimiento y que aun al tratar temas dolorosos o dramáticos es ameno, detallista y más o menos superficial, tuvo, por lo que se conoce hasta hora, en Luis Berruero y José Joaquín Magón, sus más valiosos representantes poblanos. Ellos fueron quienes mejor asimilaron ese barroquismo pictórico tan ostentoso, sin sucumbir del todo a sus fáciles convencionalismos, sino que supieron mantener algo de las mejores y más sólidas directrices del XVII y comunicarle personalidad propia a sus creaciones. Por las obras que de ellos se conocen, parece que entre Berruero y Magón —hermanos en la expresión artística— se produjo una semejanza de oficio muy similar a la que floreció entre Villalpando y Correa en la ciudad de México. Es decir, que sus pinceles llegan a confundirse, impulsados por el dictado de la moda y el mecanismo del oficio que de manera necesaria imperaba en el seno de los talleres de pintura.

Colocado el arte de Luis Berruero dentro de dicha corriente de pintura barroca, primordialmente decorativa, es necesario acercarse más a sus lienzos para hacer resaltar sus peculiaridades, sus méritos.

Predomina en las composiciones de la serie de Huaquechula el empleo de un eje central, si bien combinado con numerosas líneas diagonales, que transmiten ligereza a las figuras que aparecen en cada lienzo. El apego al eje central es algo que, como se sabe, persistió durante toda la época colonial pues pocos fueron los pintores que intentaron composiciones más dinámicas. El estatismo que comunica tal manera de estructurar un cuadro, se compensó en la pintura barroca mexicana con dar movimiento a las manos, paños y otros elementos secundarios, tal como se encuentra en la obra de Luis Berruero. Sólo en cuatro de los lienzos que aquí se consideran se decidió el maestro a componer aprovechando la sección áurea. Sin embargo esta medida —empleada con mucha mayor frecuencia en la pintura de la metrópoli— no cambió mucho el efecto final en la composición, a los ojos del espectador. Todas las composiciones de Berruero, en esta serie —como suele suceder en casi toda la producción de la época— son solemnes, quietas, en donde las elegantes figuras humanas y angélicas no se despojan nunca de una comedida actitud. Los cuerpos se mueven siempre con suma discreción y la mayoría de los rostros elevan sus miradas al cielo.

Algunos de los personajes civiles, presentan la peculiaridad de estar vestidos a la moda del siglo XVII y no a la que correspondía al tiempo de Berruero. Cabe, por este detalle, la posibilidad de que Berruero se hubiera inspirado en grabados —a veces totalmente y otras sólo en parte— para componer los temas de la vida de san Francisco. Y re-

sulta fácil de aceptar la idea de que en algunos casos hubiera respetado la indumentaria con que aparecían los personajes en las fuentes de inspiración. En apoyo a esta idea es necesario mencionar que en la iglesia de las monjas clarisas, de la ciudad de Atlixco, existe un lienzo con el tema del nacimiento de san Francisco con idéntica solución hasta en los más pequeños detalles iconográficos. Tal semejanza puede explicarse aceptando la posibilidad de que un mismo grabado haya servido de modelo para ambas obras, pero también se ha de tomar en cuenta que el anónimo artista de santa Clara —que por cierto presenta calidad menor— haya copiado fielmente el cuadro de Berrueco. Por otra parte el maestro de Huaquechula demuestra decidida libertad de expresión cuando en la escena que representa *La expansión de la Orden* (lámina 9), coloca a san Antonio, predicador del siglo XIII, tranquilamente sobre una cátedra barroca y mexicanísima. Por lo que se desprende de estas observaciones, es fácil comprender que Luis Berrueco pudo haber tenido a mano algunos grabados sobre la vida del santo, pero que no los copió servilmente sino que a veces los reprodujo con mayor fidelidad que otras y que, en suma, en la mayor parte de las composiciones, con base en grabados o en algún texto, creó con deliciosa imaginación sus propios ambientes.

Gran valor artístico comunican a los cuadros de Berrueco los personajes civiles. Representaciones “de carne y hueso” muchos de ellos —y no sólo figuras convencionales de relleno— constituyen dentro de la composición valores y tonos de encantador realismo y originalidad. La presencia de los personajes femeninos merece mención especial. Mujeres siempre bellas, regiamente ataviadas con brocados, encajes y joyas, producen en los conjuntos un tono de pompa barroca y vida terrena que no se encuentra en la pintura piadosa de la capital del virreinato, la cual, quizá por pretender ser más culta, fue más convencional y fiel a un ideal estereotipado de belleza sagrada. Es en este momento donde se deben recordar los cuatro matrimonios del artista, pues no cabe duda que sintió gran debilidad por las mujeres a quienes dio un lugar importante en el arte, como figuras mundanas, sin espiritualizarlas, como no se había hecho antes. Basta para reforzar esta afirmación contemplar las figuras de las mujeres en las escenas del *Nacimiento*, del *Bautismo* y de la *Muerte* en la serie Huaquechula y recordar las que aparecen en mayor número —pero igualmente bellas y suntuosas— en la serie de Atlixco y mencionar de manera especial las soberbias representaciones de *Santa Catarina* y *Santa Úrsula* —cuadros que reproduce Toussaint en su ya citada obra—<sup>14</sup> en las cuales no cabe mayor deseo de

<sup>14</sup> *Ibid*, lámina 339 y 340.

exaltar la belleza, la feminidad y el lujo suntuario en las mujeres. No serían tan diferentes y atractivos los cuadros de Luis Berruero, sin la presencia de su ideal femenino, derivación de su amor por las mujeres.

Otro detalle femenino que casi lo caracteriza como una rúbrica, por que aparece también en varios de los lienzos de Atlixco, es la presencia de esclavas negras —lujo de las clases novohispanas privilegiadas— tal como la que acompaña a las señoras en la escena del *Bautismo de san Francisco* (lámina 5), por cierto tan regiamente ataviada como sus amas. Dicho sea de paso, las damas que aparecen en esta composición, son casi las únicas en toda la serie que tienen expresión de mundana coquetería en sus miradas y movimientos.

Otro mérito muy importante es el empeño que puso el maestro en dotar de presencia física a sus personajes, muchos de cuyos rostros ofrecen la calidad de verdaderos retratos, aunque no lo sean en todos los casos. Destacan por esta razón muchos rostros singulares, tales como los del fraile cisterciense y la sibila, presentes en el momento del *Nacimiento de san Francisco* (lámina 4) —figuras de gran belleza y solidez plástica— así como las caras de algunos frailes en la escena de *El capítulo de las esteras* (lámina 7), y, especialmente, en el mismo lienzo, la cabeza de un joven noble que lleva un frutero en sus manos así como el rostro ligeramente inclinado del sacerdote que ayuda al Obispo en la ceremonia del bautismo. La hermosa faz de san Francisco en *La visión de la redoma* (lámina 14), merece también mención especial ya que el pintor logró dotarla de cierta fuerza mística. Mucho cuidado puso además Berruero en el movimiento de las cabezas humanas, sobre todo en los varios y numerosos grupos que formó dentro de las composiciones. Sin caer en excesos, la diversidad de posturas e inclinaciones que les dio produce animado y suave movimiento. Por otra parte, las manos, que como bien se sabe fueron el gran recurso de los pintores barrocos para comunicar mayor expresión a las actitudes y mayor movimiento a la composición, se ven en los lienzos de Berruero aflorar por todas partes, moverse entre los paños y las mangas de los trajes, flotar contra los fondos oscuros o los celajes.

Pequeños, sutiles y deliciosos detalles, de gusto muy personal, acentúan el realismo que impulsó frecuentemente el pincel de Berruero. Por ejemplo, la gota de agua que rebota en la pila bautismal después de haber resbalado por la cabeza del niño Francisco (lámina 5); o —en la misma escena— los negros chiqueadores que como grandes lunares destacan sobre las sienes de las damas, tal como era costumbre usarlos entre la sociedad novohispana. La misma pila bautismal, tan barroca y tan mexicana, la alacena con su vajilla expuesta —a la manera

de Villalpando— igual que la cátedra ya mencionada, son reproducciones de objetos con carácter local, que tienen la virtud de comunicar a las escenas de la vida del santo la atmósfera dieciochesca mexicana.

Dice don Manuel Toussaint en su *Pintura Colonial en México*:

Por un *Ángel de Pasión*, firmado Berrueco que existe en el Museo Nacional de Historia y supongo salió de sus manos, revela la influencia inmediata de Juan Correa, de modo que no era difícil que haya sido su discípulo, a principios del XVIII.<sup>15</sup>

Según las últimas investigaciones se sabe que Correa trabajó entre 1671 y 1739,<sup>16</sup> y como se dejó asentado arriba, las fechas de la actividad artística de Luis Berrueco quedaron tentativamente señaladas de 1717 a 1750. Por consiguiente cabe perfectamente la posibilidad, desde el punto de vista cronológico, de que Luis Berrueco hubiera sido discípulo de Juan Correa. Desde el punto de vista artístico, el maestro Toussaint acertó también: no cabe duda que el arte de Luis Berrueco tiene semejanzas, más que con ningún otro artista, con el estilo de Juan Correa. Posiblemente Berrueco vivió en México la temporada de su aprendizaje en el taller de Correa, pues no se encuentran en la ciudad de Puebla tantas obras de este maestro como para pensar que hubiera pasado una temporada larga en dicha población, como sucedió con Villalpando. En relación con el *Ángel de Pasión* que menciona Toussaint, se puede decir que, efectivamente, recuerda mucho los personajes del mismo género pintados por Correa. Aparentemente —por la pesadez de los paños, que agobian el cuerpo del personaje, el abuso de encajes y la expresión convencional y dulzona— ésta fue una de las primeras obras de Berrueco, pues en los magníficos ángeles que pintó en la serie de Huaquechula ya no necesitó recurrir a la excesiva multiplicación de los paños, ni recargar los encajes ni el uso de joyas, para crear espléndidas figuras angélicas llenas de carácter.

Varios otros aspectos del oficio de Berrueco denuncian su relación formal con Correa. Las principales semejanzas —salvo omisión— parecen ser: el dibujo de trazo firme, bien delineado y claro, la riqueza de color y el gusto y tendencia por las composiciones grandiosas que comprenden muchas figuras —que debió haber admirado desde muy joven al contemplar las grandes creaciones de su maestro en la sacristía de la catedral metropolitana— así como el peculiar vuelo vertical de los paños en los atuendos de los personajes celestiales. En este renglón

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>16</sup> *Ibid.*, nota de Xavier Moyssén, p. 262.

Berrueco tiene la tendencia de elevar los paños sobre la figura del personaje, como sucede con las capas de sus ángeles en la serie del Huaquechula. Tal manera, muy decorativa por cierto, puede apreciarse mejor en sus lienzos de dimensión mural que se conservan en el convento de las clarisas de Atlixco, ya mencionados, y no cabe duda que este recurso es de típico e innegable linaje correísta.

No se puede establecer aquí una relación de colorido entre la obra de Berrueco y la de Correa, por el mal estado en que se encuentra la serie de Huaquechula, opacada por el polvo y los hongos que produce la humedad. Sólo el *Nacimiento*, el *Bautismo*, las *Exequias* y *La visión de la redoma*, conservan restos de la rica y variada policromía original. Sin embargo, por otras obras de Berrueco se puede afirmar que hizo gala de una paleta brillante, luminosa y variada, y que los matices logrados con veladuras y mezclas muy atinadas, ponen en evidencia su talento de pintor y muy buen colorista. No es posible decir más por ahora, mientras no se puedan ver limpios los lienzos que forman esta serie y la de Atlixco.

Superior a Juan Correa nos parece en algunos aspectos el oficio de Luis Berrueco. Cuidadoso y preciso en general, como su maestro, su trazo es sin embargo menos duro que el de éste y nunca tan fácil como en algunos cuadros de Villalpando. Es notable también el buen dibujo que presentan algunas manos y algunos pies, tan raro de encontrar en la pintura colonial. Además de las características que ya mencionamos arriba, en cuanto al oficio, el tratamiento que Berrueco da a los rostros se diferencia por un sombreado más acentuado en las facciones, que produce efectos de mayor carácter. Parece que, muy conscientemente, Berrueco no quiso caer en la fácil repetición de rostros convencionales y simples que imponía la moda, a pesar de que, como todos, debió trabajar organizado en un taller.

El aspecto de los paños y de toda clase de ropajes, es por demás pulcro y bien realizado, procurando dar a cada material su peso y consistencia: así se distinguen los brocados de los trajes de las damas, los encajes y las sedas que se combinan con ellos. La misma buena calidad se encuentra en la representación de los hábitos monjiles, si bien éstos parecen hechos de lana nueva y no de las raídas vestiduras que todos los biógrafos del santo mencionan. En este caso Berrueco abandonó el realismo en aras de la pulcritud, belleza y compostura que siempre gustó de dar a sus cuadros. Berrueco no representó nunca la pobreza o la fealdad ni aun en escenas violentas como el martirio. Prefirió siempre un límite clasicista para medir el tono de la expresión.

En suma, Luis Berrueco, pintor barroco, poblano, formado dentro de la corriente pictórica decorativista de la primera mitad del si-

glo XVIII, se distinguió por haber representado las escenas piadosas con mayor libertad, con ciertos toques realistas, más humanos, que comunicaron renovada expresión a temas tan trillados. Sus deliciosas figuras femeninas, los fondos arquitectónicos, la alacena con la vajilla reluciente, la cátedra donde predica san Antonio, la pila bautismal, y posiblemente algunos de los rostros que asoman en su obras, son expresiones de su mundo real: objetos, costumbres y personas de su época. Los lienzos que se conservan en Huaquechula, no son solamente recreaciones piadosas de una vida santa —como tantas que se pintaron durante esos años— sino expresiones con mayor atención narrativa, en las cuales cada objeto o personaje representado tienen existencia y valor propios. El artista se dio el gusto de no atarse del todo a la moda, sino de traspasar a los lienzos su íntimo entusiasmo por un tono de vida mundana, aristocratizante y lujosa, rodeada siempre de personas y objetos bellos.

Finalmente hay que insistir en que, a todos los méritos aquí mencionados, Luis Berrueco aúna un oficio muy superior, que honra a la pintura poblana. Su arte merece, desde luego, un estudio más amplio y profundo. Sirvan ahora estos párrafos como anticipo para futuros y mejores trabajos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO, *Autógrafos de pintores coloniales*, 2a. ed., México, UNAM, 1972.
- GARCÍA CUBAS, ANTONIO, *El libro de mis recuerdos*, México, 1904.
- OLIVARES, IRIARTE, BERNARDO, *Apuntes para la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, Puebla, Boletín Municipal, 1911.
- PAREJA, FRAY FRANCISCO DE, *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos de la Nueva España*, México, Imprenta de J. R. Barbedillo, 1882-1883.
- PÉREZ DE SALAZAR, FRANCISCO, *Historia de la pintura en Puebla*, ed. de Elisa Vargas Lugo, México, UNAM, 1963.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965.
- VENTANCOURT, FRAY AGUSTÍN DE, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio. 3a parte del teatro americano*, México, María de Benavides, 1968.

## VI. DOS PIRAS FUNERARIAS BARROCAS

En 1946 Francisco de la Maza publicó un interesante estudio sobre piras funerarias<sup>1</sup> en el que dejó registradas treinta y seis obras; desde la primera pira erigida con motivo de la falsa noticia de la muerte de Hernán Cortés, hasta una —de intención burlona— dedicada al cadáver de una perrita, en 1799. Sin considerar esta última, entre las piras estudiadas por De la Maza, se cuentan: trece dedicadas a la realeza española; siete a altos dignatarios de la Iglesia novohispana; cuatro para autoridades civiles; una para el aristócrata queretano Marqués de la Villa del Villar del Águila y una para un heroico grupo de soldados.

Las piras objeto de este estudio, fueron hechas para otro tipo de personas. La primera de ellas fue una pira de uso común y la segunda fue creada para José de la Borda, minero rico que nunca tuvo ni cargos públicos ni títulos nobiliarios. Ambas fueron consignadas desde hace algunos años, pero no se hicieron estudios completos de ellas ni se estableció su categoría dentro de los diferentes tipos de piras.<sup>2</sup>

El empleo de monumentos funerarios fue extensivo a todas las clases sociales. La diferencia radicaba en que las piras propiamente dichas —o sean aquellos monumentos profusamente iluminados— estaban destinados a las clases altas, y para los pobres se usaban túmulos muy sencillos pintados de negro solamente; algunas veces éstos tuvieron formas de simples ataúdes y otras podían tener varios cuerpos escalonados pero sin ornamentación, aunque sí con algunas velas. Ejemplos de estos sencillos monumentos han llegado a nuestros días en varias pinturas. Tres de ellas merecen especial mención: las que se conservan en los tem-

<sup>1</sup> Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, 1946.

<sup>2</sup> Cf. Manuel Toussaint, *Tasco*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, Editorial Cultura, 1931, p. 96; Pál Kelemen, "A Mexican Colonial Catafalque", en *The Art Quarterly*, vol. XXVIII, núm. 4 (1965), y *Art of the Americas*, Nueva York, Bonanza Books, 1969, p. 277.

plos de Huejotzingo y de Quecholac, en Puebla, y la de la iglesia de Yahquemecan, en Tlaxcala.<sup>3</sup>

Francisco de la Maza informa en la introducción de su citado estudio sobre las piras mexicanas que, cuando éstas eran de excelente estructura se conservaban para ser usadas en varias ocasiones,

como se verá después —dice— en la que hizo Tolsá para el arzobispo Lizana, o en el caso del poeta José Manuel Sartorio, en 1829, en la iglesia de la Santa Veracruz, para cuyas honras fúnebres *se consiguió la muy preciosa y alabada pira de los ciudadanos socios de san Pablo, cuya arquitectura no se describe porque es muy conocida en esta ciudad.*<sup>4</sup>

Empero estas pinturas que menciona De la Maza pertenecieron ya al estilo neoclásico, así que —casi seguramente— por sus lineamientos sobrios pudieron haberse prestado para ser usadas varias veces. En cambio las monumentales piras barrocas, tan llenas de emblemas, versos, tarjas y demás elementos, alusivos unos y representativos otros, de las personas de las clases altas y dirigentes para quienes fueron erigidas, difícilmente servirían más de una vez.

Sin embargo, por otra parte, creo que sí existieron piras de categoría formal y social intermedia, para uso de la comunidad, pero obviamente con temas generales en su iconografía y menos esplendorosamente iluminadas que las que se creaban para las exequias de las autoridades y clases privilegiadas.

### *Una pira para la clase media*

Pira para uso común fue —tal como lo demuestra su iconografía— el túmulo dieciochesco perteneciente a la Orden carmelita de la ciudad de Toluca. Fue el especialista Pál Keleman quien dio a conocer esta interesante obra en su artículo que le dedicó en 1965 —ya citado—, en el que hace descripción de todos los paneles y analiza el significado de algunos de los símbolos y composiciones de acuerdo con las Sagradas Escrituras y las tradiciones católicas. Por tanto, los comentarios que aquí se hacen sobre esta pira, pretenden más que nada valorar su iconología para catalogarla dentro de este rico tipo de expresiones barrocas necrológicas.

La pira tuvo cuatro cuerpos, pintados al óleo —con una altura aproximada de 3.24 m— y seguramente un remate, ya desaparecido, que la hacía más elevada. En cada panel la representación se acompaña con

<sup>3</sup> Cf. Jesús Franco, “Una pintura de ánimas en san Dionisio Yahquemecan, Tlaxcala”, en *Anales* (México, UNAM), núm. 47 (1977), p. 117.

<sup>4</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 15.

tarjas que contienen versos en castellano y con filacterias con inscripciones latinas.

En resumen, en el primer cuerpo se representa la muerte de las cuatro jerarquías más importantes en el mundo católico de la época: el rey, el pontífice, el cardenal y el obispo; en el segundo nivel, el amor, la juventud y la riqueza se ven por igual atacadas por la muerte, y se dejó escrito que todos “en montón de muertos velarán”. En la tercera sección las representaciones de los paneles se refieren a la Muerte en relación con el Tiempo y la Resurrección. En el cuarto y último nivel en donde queda sólo uno de los cuatro lienzos que lo formaron, se representa el momento en que Sansón tomaba la miel del hocico del león de Timna. Seguramente en los tres lienzos perdidos estuvieron representadas las otras tres hazañas de Sansón, o sea, cuando mató a los filisteos con la quijada de burro, cuando fue engañado por Dalila y cuando ciego, en Gaza, derribó la casa en donde estaban los príncipes filisteos.<sup>5</sup> La presencia de Sansón en esta pira debe entenderse —tal como la tradición católica señala y ya lo anotó Kelemen—<sup>6</sup> como prefiguración de Cristo salvador de la humanidad, y sus valerosas hazañas como la lucha de Cristo y su triunfo contra el Mal.

Se insiste, por supuesto, mediante varias escenas, en el carácter ineludible de la Muerte, y entre tales representaciones destaca la del Carro de la Muerte; ésta se ve en forma de esqueleto, sentada y coronada con laureles en señal de victoria. Dicho sea de paso, la representación de este carro es un ingenuo y abreviado remedo de los grandes carros de triunfo rubenianos que tanto se representaron en la pintura novohispana. Va tirado por un león y un águila, en actitud temerosa, que representan, en este caso, los valores del mundo terreno y del mundo espiritual, respectivamente y que en cualquier momento pueden ser aniquilados por la Muerte.

La riqueza y posición social están representadas en la misma escena por una pareja de personas muy bien vestidas, que va atada con cadenas al carro de la Muerte sobre el cual se ven objetos que representan los poderes eclesiásticos y civiles. Con todo ello se quiso expresar, tal como lo dicen los versos de la octava que complementa la escena: [La Muerte] “...de todos triunfa y en su carro abarca, cuantos despojos le quitó a la vida, por eso ostenta cetros, y bastones, tiaras, capelos, mitras y pendones”. Existe una representación de una doncella herida instantáneamente por la Muerte. El mote dice: “Muere de repente herida”. Clara

<sup>5</sup> *Jueces*, XIII a XVI.

<sup>6</sup> Pál Kelemen, *Art of the Americas*, p. 278.

alusión a la posibilidad de que una muerte repentina puede atacar a la juventud. Y así, en otros paneles, se ejemplifican las victorias de la Muerte sobre la belleza, el amor, la vida religiosa, etcétera. Una graciosa figura de *ángel-Mercurio* personaliza al Tiempo en su lucha contra la Muerte, quien sin apresurarse camina, vencedora, delante de él. Pero en medio de tantas muestras del poder absoluto de la Muerte, en la escena en que aparece un hombre joven ante la Muerte —en el tercer nivel de la pira— se introduce un elemento más de advertencia, pero a la vez de esperanza, porque simboliza el Juicio Final y la Resurrección. Es éste la trompeta que aparece cerca de la oreja del personaje y que se complementa con el mote latino: *Inictu oculi in novissima tuba*, que significa: “A un guiño del ojo, en la última [llamada] de la trompeta”. Seguramente se esperaba con esta frase y con esta escena, despertar en el doliente público —que se suponía debidamente instruido en su religión— la imagen de la salvación del alma, ya que dichas palabras derivan de la *Primera Epístola* de san Pablo a los Corintios y se refieren precisamente a la Resurrección. El texto del santo dice:

En un instante en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta —pues tocará la trompeta— los muertos resucitarán incorruptos y nosotros seremos inmutados. Por que es preciso que lo incorruptible se revista de incorrupción y que este ser mortal se revista de inmortalidad. Entonces se cumplirá lo que está escrito: *La Muerte ha sido sorbida por la Victoria.*<sup>7</sup>

Este significativo panel parece ser el enlace iconológico más directo con el cuerpo superior, en donde se ve a Sansón con el león de Timna que, como ya se dijo y es del conocimiento general, significa el triunfo de Dios sobre el Mal. Por tanto, la posibilidad de la salvación del alma quedó así expresada con claridad y certeza mediante la recia alegoría de Sansón, en la parte más alta de la pira, lo cual tampoco es casual, como se comprenderá. No cabe duda que el autor intelectual de esta obra tenía en la mente otras frases de san Pablo: “¿Dónde está, Muerte, tu victoria?”, “¿Dónde está, Muerte, tu aguijón?” Es decir que si bien mediante la iconografía de las piras funerarias se quería ejemplificar, impresionar y hasta amedrentar a los fieles, es evidente que era también parte esencial del programa el final triunfalista del Bien sobre el Mal, del Espíritu sobre la Muerte y así de la salvación del alma. Para completar la lectura del mensaje *Muerte-salvación*, que trasciende toda la composición, se dio especial importancia a la figura del *peregrino* —que aparece en dos o tres escenas—, claro está, con el sentido bíblico

<sup>7</sup> San Pablo, *Epístola a los Corintios*, XV, 52 a 55.

de que “todos somos peregrinos sobre la Tierra; que vivimos en esta vida terrenal en camino hacia la eterna”<sup>8</sup> y que por lo tanto debemos estar justamente preparados siempre a bien morir.

Pál Kelemen tiene razón al comentar que en esta composición se hace evidente la sabiduría y erudición de los frailes carmelitas sobre este tema, pues ellos, de manera especial y constante, meditaban sobre la muerte.<sup>9</sup> Al respecto debe añadirse que tal erudición fue hábilmente manejada por el autor para que el programa iconográfico fuera, con relativa rapidez, fácilmente asimilado por un público medio y numeroso.

Si se toman pues en cuenta, el programa de esta pira y la manera tan clara de representar las escenas pictóricas, el lenguaje llano de los poemas, el tamaño discreto del túmulo, así como el tipo de personajes que aparecen protagonizando las escenas con —salvo Sansón— trajes de la época en que fue construida esta pieza —como ya también observó Kelemen—, no parece caber duda acerca de que sus funciones estaban destinadas a servir, de manera principal, para las exequias de la sociedad acomodada, aunque no aristócrata, de Toluca. Puede ser que hubiera sido posible utilizarla para las honras fúnebres de algún sacerdote o de alguna monja del bajo clero, pero obviamente no resultaba apropiada para celebrar los funerales de eclesiásticos importantes, ni de personajes muy encumbrados, ni de gente humilde.

Con seguridad, sobre las esquinas de cada cuerpo se colocaban velas que iluminaban el conjunto, pero, como se verá adelante, el número de luces estaba reglamentado por una Pragmática real que no ha sido posible localizar y por el momento se desconoce la cantidad de luminosidad que era permitido dar a las piras de este género medio y de uso común.

### *La pira de José de la Borda*

Manuel Toussaint, en su monografía sobre la ciudad de Taxco, publicada en 1931, dio a conocer la *Fúnebre parentación*, escrita por José Antonio Ximénez y Frías<sup>10</sup> a la muerte de José de la Borda y publicó un dibujo de la pira funeraria que acompañaba dicho texto (lámina 4). Apro-

<sup>8</sup> San Pablo, *Epístola a los Hebreos*, XI, 13.

<sup>9</sup> Pál Kelemen, *op. cit.*, p. 278.

<sup>10</sup> José Antonio Ximénez y Frías, *El Fénix de los mineros ricos de la América. Fúnebre parentación*, México, Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1799, s/p.

vechó algunos de los datos biográficos de Borda que se mencionan en el discurso del párroco, pero sin ocuparse particularmente de la pira.<sup>11</sup>

La ilustración que de dicha obra acompaña este artículo es reproducción de la que publicó Toussaint.

José de la Borda, el minero más ilustre del siglo xvii en la Nueva España y gran benefactor de la ciudad de Taxco y de sus habitantes, murió el 30 de mayo de 1778 en la ciudad de Cuernavaca, en donde su hijo Manuel era entonces cura párroco. La triste nueva llegó al Real de Minas de Taxco al día siguiente, 31 de mayo. Reunidas con tal motivo varias personalidades de la población con el párroco José Antonio Ximénez y Frías, se decidió escribir de inmediato a don Manuel de la Borda “pidiéndole que se sirviese determinar, que el cuerpo de su difunto padre se enterrase en esa parroquial iglesia”.<sup>12</sup> Con tal petición se enviaron esa misma noche dos cartas hacia Cuernavaca; una por parte de los seculares y otra por parte de los clérigos. Contra lo que seguramente era de esperarse, Manuel de la Borda contestó con una diplomática negativa. Su respuesta, fechada el 2 de junio, empieza por dar las gracias por la condolencias recibidas y por el dolor manifestado por el pueblo de Taxco con motivo de la muerte de su padre y se disculpa por no enviar los restos de éste, dando a entender que la petición había llegado demasiado tarde, puesto que

como me llegó esta amorosa súplica a tiempo de que ya estaba su cuerpo en la parroquial de esta Villa, no había lugar de suspender sus funerales... a fin de conducir el cadáver a ese Real; y no habiendo en mi facultad para poder trasladarlo a él, sólo queda en V. M. la diligencia de conseguirlo al tiempo determinado, si fuere del agrado de S. S. Ilma.<sup>13</sup>

Esta negativa se recibió en Taxco el 3 de junio y debió haber causado descontento entre sus habitantes quienes, por lo pronto, desde el día primero de ese mes habían comenzado un Novenario de Misas cantadas, seguido el día 3 por un Rosario de Ánimas que se efectuaba —“con muchas luces”— por la noches, en las calles de la ciudad. Es interesante informar que el día 13 del mismo mes —según dice Ximénez y Frías— en Tehuilotepic, lugar en donde Borda comenzó a hacer su fortuna, se le preparó un sufragio elevándose para ello “una tumba de cinco cuerpos” en medio de la iglesia, con “sus correspondientes luces... misa solemne, responsos, etcétera”.<sup>14</sup>

11 Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 95-97.

12 José Antonio Ximénez y Frías, *op. cit.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

En tanto el tiempo corría, y los taxqueños, convencidos ya de que no obtendrían los restos de Borda, decidieron celebrar sin ellos las honras fúnebres el 17 de junio. Pero como se consideró necesario elevar también una tumba o pira —diferente de la de Tehuilotepéc— se difirió la celebración hasta el 27 del mismo. Durante los preparativos llegó a Taxco don Antonio de Villanueva, diputado de la minería, quien no contento con la sencillez de los proyectos para la función luctuosa, propuso que se hicieran en mayor escala, y la fecha hubo de cambiarse una vez más, señalándose el día 26 de agosto, “dando con esto tiempo a que se fabricase un magnífica pira *encargándome previniere algunas piezas para que la adornasen*”, afirma Ximénez y Frías.<sup>15</sup> El mismo personaje afirma que, como no había tiempo para recurrir a los artistas de México, ni tampoco había en Taxco quien fuera capaz de esa tarea, tuvo él que hacerlo, y comenta “procuré sin faltar a las indispensables y diarias ocupaciones de mi empleo concluir lo más breve dicho adorno para la Pira, entretanto muchos oficiales se ocupaban de la fábrica y pintura del cuerpo de la pieza”, cuya ejecución ayudaba a vigilar don Francisco Miguel Domínguez,<sup>16</sup> devoto colaborador y hombre de confianza de José de la Borda. Sin embargo, a pesar del gran interés que éste debió de haber puesto, no logró que el trabajo se terminara a tiempo. Los oficiales informaron, un momento dado, que la obra no podía estar terminada y armada para el 26 de agosto, a pesar, dice Ximénez y Frías, de que “para evitar defectos del pincel en las tarjas, las hice trabajar en mi casa y a mi vista”.<sup>17</sup> El sufragio por lo tanto hubo de retrasarse para el 3 de septiembre, pero se celebró con “una pieza [o sea la pira] verdaderamente magnífica” dentro de la iglesia parroquial.

La misa de *Réquiem* se celebró a las diez de la mañana en el altar mayor, seguida de un responso muy solemne. Con capas pluviales negras, oficiaron los R.R. P.P.

Fr. Gabriel Vidaña, Guardián del convento de San Bernardino de este Real, y hoy Definidor de su Provincia de San Diego de México; el R. P. Fr. Juan Guadalupe de León, ex Guardián del mismo Convento; el Sr. don Juan Diego Gutiérrez, Cura por S. M. y Juez Eclesiástico por el pueblo de Cacalotenango, y el Dr. D. Miguel Ruiz de la Mota, Teniente de Cura del Partido de Iguala, y natural de este Real”,<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.* Este personaje fue un gran colaborador y admirador de José de la Borda y quien obsequió los retratos de hombres taxqueños ilustres, que forman la pequeña galería que se conserva en la sala capitular de la parroquia. Cf. Elisa Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1972.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

quienes para escuchar la oración fúnebre tomaron asiento frente al altar.

Tuvo la pira de José de la Borda, cuatro cuerpos escalonados y un remate piramidal, tal como puede verse en la fotografía y esquema adjuntos (lámina 5). Medía unos 10 metros de altura y fue colocada no en el crucero del templo, como generalmente se hacía, sino sobre la nave, en el eje formado por la portada lateral y la capilla de Indios, donde se encuentra el altar de Ánimas, porque en este lugar el monumento podía ser admirado por sus cuatro costados; en cambio, si se hubiera colocado frente al altar mayor, su costado sur no hubiera sido fácilmente visible para los concurrentes.

Tenía la pira alborotantes, uno en cada ochavo de los tres primeros cuerpos, en los que con arreglo ...a la última Real Pragmática de nuestro Soberano<sup>19</sup> perteneciente a funerales, se colocaron doce achas de cuatro pavilos, que con las cuatro de los blandones que ocupaban las cuatro esquinas de la tarima, hacían diez y seis dichas (*sic*) [debía decir bichas] y por consiguiente sesenta y cuatro luces.

Este número de luces resulta francamente bajo en comparación con la pira del marqués de la Villa del Villar del Águila —quien por sus obras de beneficencia social podría compararse con la personalidad de José de la Borda—, que en 1744 tuvo cerca de 445 luces, y como dejó dicho orador “con aquel número de luces *que se proporcionó convenientemente, para no oscurecer los aparatos debidos sólo a personas reales*”.<sup>20</sup> Según puede deducirse de estos datos, el empleo de luces —magnífico recurso para lograr el impacto luminoso y triunfalista que se persigue con las piras barrocas— parece haberse reglamentado durante el reinado de Carlos III<sup>21</sup> por haber llegado a ser abusivo. También resulta fácil pensar que habiendo sido Borda originalmente un individuo de la clase media, de procedencia desconocida, no se hubiera permitido colocar mayor número de luces en su pira.

Es interesante informar que: “El color de esta pieza era, en lo que hace al fondo, de piedra jaspe, *salpicada en parte de vivas llamas, que la hacían parecer toda usa hoguera*”,<sup>22</sup> apariencia que desde luego tiene que ver con el programa iconológico que la informó, pero que también recuerda y resume el remoto origen de estos monumentos, el

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 73.

<sup>21</sup> José Antonio Ximénez y Frías, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

cual se remonta a la simbología bíblica, por una parte, y a las hogueras paganas, por la otra.

Dado que varias veces —según ha quedado dicho— se pospuso la celebración de las honras fúnebres de José de la Borda, se deduce que el párroco José Ximénez y Frías tuvo tres meses —del 30 de mayo al 3 de septiembre— para escribir la *Fúnebre parentación*; pero en cambio, solamente un mes —del 27 de junio en que el diputado de minería Antonio de Villanueva exigió unas honras más suntuosas, al 3 de septiembre en que estas se celebraron— para diseñar y mandar fabricar la pira. Esto podría explicar en parte que el complejo, enjundioso, barroco y sumamente erudito texto de la Oración fúnebre, sea mucho más rico que el aspecto de la pira, que simplifica los temas tratados en la Oración y es un tanto repetitiva, como puede darse cuenta el lector, por las escenas que se describen en el esquema. Sin embargo, las dos obras forman un todo inseparable. Es obvio que del texto de la *Fúnebre parentación* se originó la iconografía de la pira, y que posiblemente por falta de tiempo no fue más compleja.

Ambas obras están estructuradas bajo tres directrices: *imágenes moralizantes*, expresadas por medio de las más reconocidas virtudes de José de la Borda; *fundamentación bíblica*, hecha mediante la reiterada comparación entre el ilustre minero y el José bíblico, hijo de Jacob y de Raquel, tema que por cierto no aparece representado plásticamente, y *el gran tema alegórico* que lo une todo: el triunfo de los valores espirituales sobre la Muerte, expresado a través de la antigua figura del ave Fénix.

Tal como puede verse en el esquema, el primer nivel de la pira fue dedicado a representar la autogestión e inmortalidad del ave Fénix, y los otros tres niveles —aparentemente sin ningún orden especial— tanto históricos como alegóricos, mostraban escenas en las que Borda era el sujeto principal (lámina 6). En las alegorías que ornamentaban el segundo nivel debe destacarse la número 8, en la que aparecía el Fénix en una hoguera que encendía el sol y Borda en otra encendida por la Caridad. La descripción de la pira dice que de la boca de Borda salían estas palabras dirigidas al Fénix: *Fam sumus ergo pares*.<sup>23</sup> En las tarjetas del tercer nivel se podían ver grandes hechos de la vida del minero; las escenas más importantes eran la número 9 en la que se manifestaba que mediante la construcción de la parroquia de Santa Prisca, Borda había logrado la salvación de su alma, y la número 12 que se refería a la hambruna que sufrió la población en 1753 y que él procuró reme-

<sup>23</sup> “Ya somos por lo tanto pares o iguales”, es decir “inmortales”.

diar con gran generosidad. En el cuarto nivel se destacó su devoción mariana en la tarja número 13, y la representación de más importancia para la población de Taxco, en ese momento, fue la tarja 14, en la que se veía al difunto en su sepulcro de Cuernavaca, desde donde dirigía a los taxqueños esta frase: *Asportate ossa mea vobiscum*.<sup>24</sup> A media altura de la pirámide que remataba el conjunto se colocó una filacteria o rotulón que decía: *Et vivat Phoenix unica semper avis*.<sup>25</sup> Sobre dicha pirámide, dominando todo el conjunto, se veía triunfante, bello e inmortal, al Fénix, sobre un nido en llamas.

Por medio de la pureza, la castidad y la caridad se mostró la ejemplaridad que dio Borda al mundo, pero por medio de la caridad —virtud teológica y “suma de todas las virtudes”— se exaltó de manera superlativa su personalidad moral. Es evidente que por medio de la correlación *Caridad-Borda*, Ximénez y Frías quiso expresar la imagen del católico perfecto, que vivió apegado al Evangelio: practicando con sus obras la caridad y viviéndola como la suprema ley de la vida “amando al prójimo como a él mismo y a Dios sobre todas las cosas”.

Esta brillante imagen se hizo aún más resplandeciente para el público que asistió a las honras fúnebres, al escuchar la palabra *héroe*, que a lo largo de la *Fúnebre parentación* fue aplicada sistemáticamente sinnúmero de veces, con una intención que parece rebasar la acepción de “varón ilustre y famoso” (que además de la acepción clásica, registra el diccionario de la lengua castellana) para intentar comunicar —a mi juicio— a tal *héroe* una categoría muy próxima a la santidad. Posiblemente para Ximénez y Frías, así como para muchos taxqueños de su tiempo, José de la Borda fue un santo, o casi un santo, pero no teniendo derecho a aplicar tal calificativo al difunto, el párroco empleó la palabra *héroe* para ilustrar de alguna manera el espíritu sobrehumano que él y muchos reconocían en las hazañas piadosas del minero.

Por lo que respecta a la hábil comparación que se estableció entre José de la Borda y José el de la Biblia —considerado por la Iglesia como prefiguración de Cristo— nos dice Ximénez y Frías:

En la última tarja [marcada con el número 16] de este cuerpo se quiso dar un compendio de toda la vida de nuestro *Héroe*, que fue ciertamente muy parecida en algunos pasajes a la del antiguo Joseph, como se verá en la Oración: por lo que, como aquél, se llama, singular, raro y Fénix de su siglo, ha parecido regular aplicar este elogio al nuestro;<sup>26</sup>

<sup>24</sup> “Transportad mis huesos con vosotros”.

<sup>25</sup> “Y viva el Fénix, ave siempre única”.

<sup>26</sup> José Antonio Ximénez y Frías, *op. cit.*

Líneas que explican la fuente de inspiración que tuvo el sacerdote para haber seleccionado la alegoría del ave Fénix y aplicarla en la elaboración de su empresa funeraria. Efectivamente existen varias semejanzas en la vida de los citados personajes que facilitaron la brillante confección de su sermón:

El nacimiento humilde de ambos; la edad de dieciséis años en que ambos salieron de su lugar de origen; su triunfo en tierras extrañas en donde obtuvieron riqueza, poder y el reconocimiento general; sus virtudes: pureza, castidad y caridad; el hecho de haber salvado a sus pueblos de una época de hambre y por haberse convertido en apoyo y modelo de virtudes para sus semejantes. Además, cuando José, el hijo de Jacob —tal como relata el *Génesis*—, sintió aproximarse la muerte, hizo jurar a los hijos de Israel diciéndoles: “Ciertamente os visitará Dios; entonces, llevad de aquí mis huesos”.<sup>27</sup> Muy satisfecho debe de haberse sentido Ximénez y Frías al encontrar que este hecho coincidía con el anhelo —indiscutible— de los taxqueños por enterrar en la parroquia de Santa Prisca los restos de José de la Borda. Por esto en la tarja número 14 hizo representar —como ya se dijo— al propio Borda pidiendo que sus restos fueran llevados a Taxco; deseo que, por cierto, la sociedad taxqueña nunca pudo ver cumplido.<sup>28</sup> Además, nuestro autor termina manifestando su deseo —con toda razón— porque los restos de Borda, como los del antiguo José —que fueron despositados en Egipto y después llevados a Canaán—, fuesen visitados en el sepulcro que debería instalarse en la iglesia de Taxco.<sup>29</sup>

Como broche de oro al paragón de los dos Josés, Ximénez y Frías toma prestado para Borda el epitafio “que hace el Eclesiástico del antiguo Joseph” y que dice:

*NEMO NATUS EST: UT JOSEPH  
QUI NATUS EST HOMO,  
PRINCEPS FRATRUM.  
FIRMAMENTUM GENTIS,  
RECTOR FRATRUM,  
ESTABILIMENTUM POPULI*<sup>30</sup>

Como simbolismo cristiano, el ave Fénix se introdujo desde el siglo I, cuando san Clemente relató esta leyenda en su *Primera Epístola a*

<sup>27</sup> *Génesis*, 50, 25.

<sup>28</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 46.

<sup>29</sup> José Antonio Ximénez y Frías, *op. cit.*

<sup>30</sup> “Nació nadie: como José que nació hombre, primero de los hermanos, fundamento de la familia, guía de los hermanos, sostén del pueblo”.

*los Corintios*. Su primer significado particular fue el triunfo de la vida eterna sobre la muerte, y posteriormente se convirtió en el símbolo de la Resurrección asociándosele a la Crucifixión.<sup>31</sup> Es interesante señalar que —tal como dice George Ferguson— el ave Fénix se representó mucho durante la Edad Media, pero no así en el Renacimiento,<sup>32</sup> a lo que hay que añadir que su imagen es también escasa dentro del arte barroco.

Ximénez y Frías, para la elaboración de su *Fúnebre parentación*, se inspiró en el bello texto de Claudiano —que forma parte de los capítulos titulados *Idilios*—,<sup>33</sup> prosa del siglo IV que parece resumir las informaciones esenciales que sobre tan prodigiosa criatura habían comunicado varios autores, tales como Herodoto, Ovidio, Tácito, etcétera, desde la más remota antigüedad y que la consideraban un ave solitaria, de singular hermosura, que lucía parte de su plumaje dorado y las patas crimson.

De los comentarios anteriores se deduce, en resumen, que se quiso mostrar a José de la Borda como el cristiano perfecto, quien por los méritos acumulados gracias a su extraordinario espíritu caritativo, alcanzó —a imagen y semejanza del ave Fénix— el triunfo sobre la muerte, y que como lo demostró el parangón con la vida de Joseph, el personaje bíblico, Borda fue también un elegido de Dios.

A esto hay que añadir, además, simbolismo del fuego, mediante el cual se dio intenso énfasis al sentido de inmortalidad, pues como quedó dicho, el fuego se representó envolviendo toda la pira. Si bien es cierto que las piras funerarias barrocas eran creaciones derivadas de las hogueras funerarias paganas, no hay que olvidar la gran riqueza alegórica positiva del fuego, de antiquísima tradición que se remonta a las primeras etapas de las sociedades humanas y que se encuentra presente también en los textos bíblicos. Para la mayoría de los pueblos primitivos el fuego fue considerado como demiurgo, principio activo del universo, asociado a la vida, a la superioridad, a la energética espiritual, procedente del sol —como el ave Fénix— y triunfador sobre las fuerzas del mal. Los textos bíblicos recogen varios de estos primitivos significados del fuego: como signo de la presencia divina;<sup>34</sup> como elemento purificador necesario para propiciar los sacrificios<sup>35</sup> en el altar de los

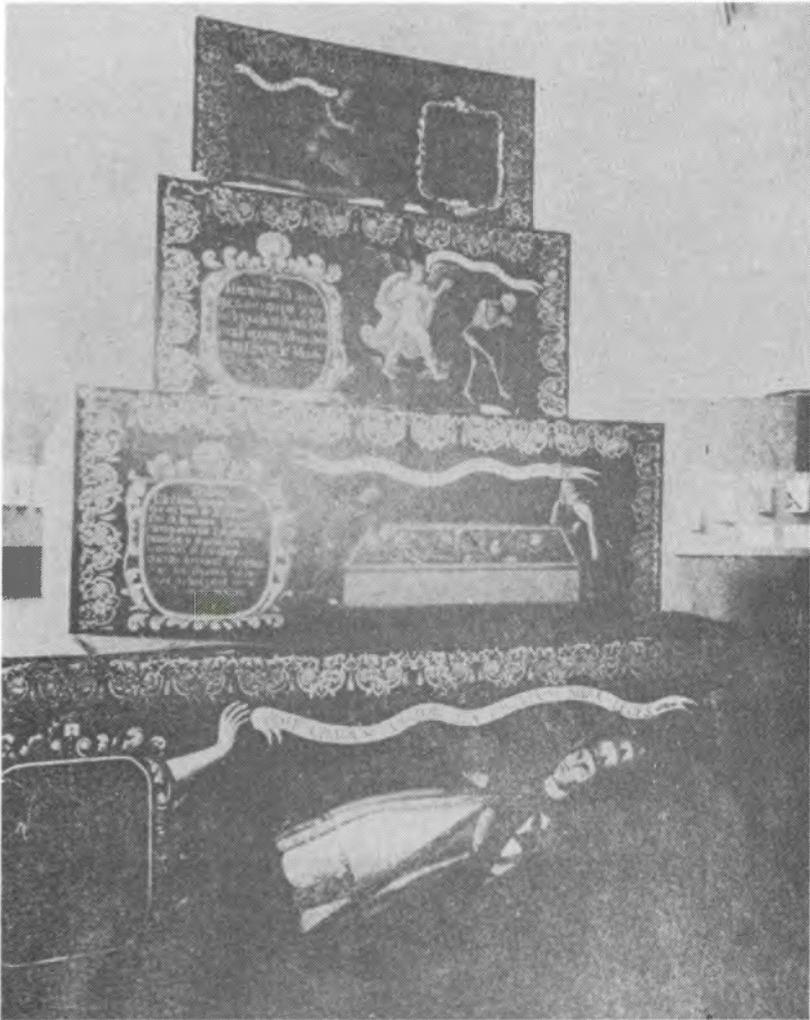
<sup>31</sup> George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, Londres, 1977, p. 23.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Claudien, *Œuvres Complètes*, París, Librairie Garnier Frères, traduction nouvelle de V. Crépin, s/f., t. II, p. 304.

<sup>34</sup> *Génesis*, 15, 17.

<sup>35</sup> *Levítico*, VI, 12-13 e *Isaías*, 31, 9.



**Lámina 1.** Pira que perteneció al convento de frailes carmelitas de la ciudad de Toluca. Siglo XVII. Actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad.



Lámina 2. *Sansón tomando la miel del hocico del león de Timma.*



Lámina 3. *El carro de la muerte y personajes de clase adinerada.*



Lámina 4. José de la Borda.

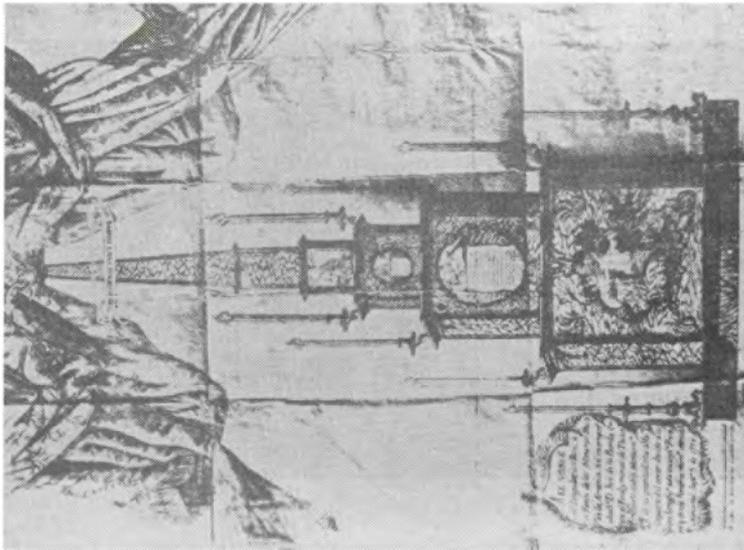


Lámina 5. Pira para José de la Borda, erigida en la iglesia de Santa Prisca de Taxco el 3 de septiembre de 1778.

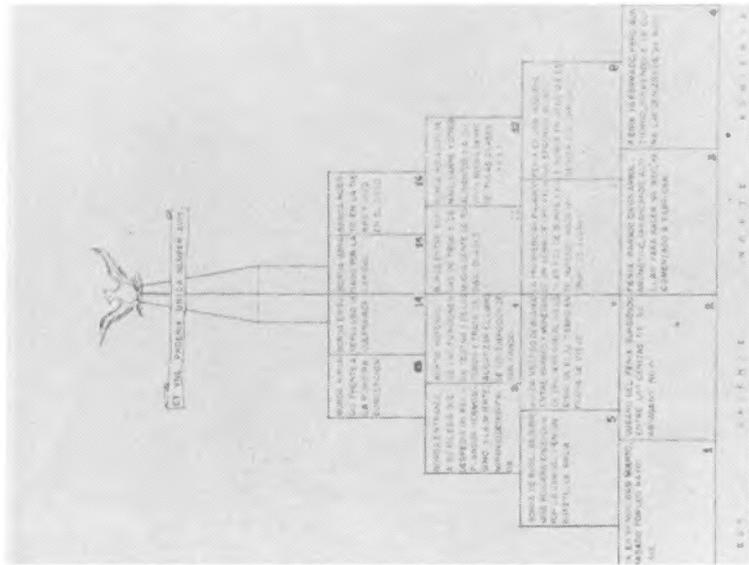


Lámina 6. Esquema de la pira dedicada a José de la Borda.

holocaustos y como medio de renovación en el *Apocalipsis*.<sup>36</sup> Así pues, suma de todos estos significados acumulados, tuvo para la época barroca la representación del fuego, y sobre todo en el caso de esta pira, es indudable que todos ellos concurrieron a dar el sentido completo del monumento.

El hecho de que se haya exaltado la figura de José de la Borda con fundamento en unos de los más altos niveles alegórico religioso de su tiempo —como el parangón con José, hijo de Jacob—, preconizado por la Iglesia como prefiguración de Cristo, así como la igualdad en la ultravivencia, establecida con el ave Fénix, símbolo de la resurrección y crucifixión —aparentemente nunca antes utilizada en la Nueva España para rendir homenaje a un hombre común— rallanos por otra parte, en la herejía, parecen explicarse por el afán triunfalista inherente y casi obsesivo de la expresividad barroca mexicana de esos siglos. No cabe duda que José de la Borda fue un hombre excepcional, pero de acuerdo a la estricta estratificación social de su tiempo y a la ortodoxia de la fe, resulta exagerado el homenaje, desde el punto de vista precisa y puramente religioso que, posiblemente hubiera sido mal visto de haberse efectuado en la ciudad de México. Es por ello posible pensar que tales libertades de erudición escritural y simbólica pudieron producirse debido al aislamiento en que se vivía en el Real de Minas de Taxco, en el seno de cuya sociedad, tan devota de Borda, nada de lo que se dijo se consideró fuera ni de la realidad, ni de la religión, que para el caso significaban la misma cosa.

Dado que el sentimiento religioso de la época barroca en general, pero de manera especial en la Nueva España, tuvo un sentido casi concreto de los valores espirituales y se distinguió por su decidida inclinación a tratar de unir este mundo con el Más Allá y la fe con la experiencia formal, las piras funerarias barrocas, plásticamente, fueron creaciones que artísticamente pueden hermanarse con la pintura de tipo naturalista —de un naturalismo de muy antigua tradición— presente en las obras no religiosas del arte novohispano, o sean biombos, mamparas, “mapas” de las plazas y calles de las ciudades y “tablas de castas”. En todos estos géneros, los pintores ofrecieron, con diversas calidades, una interpretación más apegada a la realidad, más libre y suelta de las formas humanas y de los ambientes representados. Tal vez por ser las piras obras de arte efímero, no se exigía tan estrictamente el convencionalismo pictórico que privó en la expresión del arte novohispano de primer orden. Es por lo tanto una lástima que tantas

<sup>36</sup> *Apocalipsis*, XX y XXI.

piras hayan desaparecido, pues seguramente en sus paneles historiados deben de haberse recogido incontables e irreconstruibles datos de interés para el conocimiento de la sociedad novohispana. Seguramente hubo muchas diferencias de calidad en las piras. La hecha por Pedro de Arrieta o por algún otro artista de primera importancia deben haber presentado mayor calidad artística que las pinturas del artista que decoró la pira de Toluca o que las representaciones ejecutadas por los artesanos taxqueños para la pira de Borda, pero en cuanto a intención expresiva, todas deben haber seguido la misma directriz, concreta y terrena, en la representación de los valores espirituales, impulsados por una necesidad narrativa, muy importante si se toma en cuenta la definitiva preferencia que el arte barroco tuvo por las artes visuales como medios de persuasión.

Cabe aquí dejar asentadas unas líneas de reconocimiento al párroco José Antonio Ximénez y Frías, autor intelectual y asesor en la ejecución de la pira de José de la Borda, tanto por su creación en sí, como por los informes que proporciona acerca de cómo deben de haberse elaborado muchas de estas obras de arte efímero.

Como conjuntos plásticos alegóricos, las piras cumplían con tres principales objetivos: exaltar las virtudes y logros espirituales del difunto; aleccionar objetivamente, brindar ejemplaridad a los fieles presentes en las ceremonias, quienes se conmovían a través de la visión óptica del monumento tanto como por las palabras de las oraciones fúnebres; finalmente constituían verdaderos festejos para los sentidos y el espíritu. El triunfalismo religioso que las animaba no escatimaba recurso a su alcance para convertir, barrocamente, a cada uno de estos monumentos en una obra única y —de ser posible— de riqueza superlativa. La forma piramidal ascendente que las informaba, sus remates espectaculares, su ornamentación pictórica y literaria y, sobre todo, las numerosas luces que las iluminaban producían de manera concreta, palpable y muy barroca un feliz contrapunto al aspecto macabro funesto y negativo de la muerte. Al encenderse cada pira acompañada de brillante liturgia y copiosa oratoria erudita debe haberse exaltado con júbilo la piedad de los fieles; las exequias así celebradas eran gozosas, eran un espectáculo de gala para la sociedad, eran parte del fausto barroco de aquellos tiempos. Así, el ígneo monumento purificador debe haber producido entre los asistentes la convicción de que efectivamente “la muerte fue sorbida por la Victoria”, como dijera san Pablo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CLAUDIEN, *Œuvres Complètes*, París, Librairie Garnier Frères, traduction nouvelle de V. Crépin, s/f.
- FERGUSON, GEORGE, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, Londres, 1977.
- FRANCO, JESÚS, “Una pintura de ánimas en San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 47 (1977).
- KELEMEN, PÁL, “A Mexican Colonial Catafalque”, en *The Art Quarterly*, vol. XXVIII, núm. 4, 1965.
- , *Art of the Americas*, Nueva York, Bonanza Books, 1969.
- MAZA, FRANCISCO DE LA, *Las pilas funerarias en la historia y en el arte de México*, México, 1946.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Tasco*, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, Editorial Cultura, 1931.
- VARGAS LUGO, ELISA, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1972.
- XIMÉNEZ Y FRÍAS, JOSÉ ANTONIO, *El Fénix de los mineros ricos de la América. Fúnebre parentación*, México, imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1799.



## VII. UNA PINTURA DESCONOCIDA DEL SIGLO XVII

Aunque los estudios de pintura novohispana del siglo XVII han cobrado mayor amplitud e interés en los últimos años, este periodo de nuestra historia del arte presenta aún muchas lagunas por llenar. Hace falta profundizar de manera especial en las correlaciones formales entre los artistas que florecieron en esos años. Se conocen por ejemplo, a grandes rasgos, las influencias ejercidas por Baltazar de Echave Orio y Sebastián López de Arteaga, sobre José Juárez y sus discípulos, pero aún es necesario conocer mejor el oficio y expresión de cada artista; acercarse lo más posible al estilo personal de cada uno, para lograr una visión de conjunto del desarrollo, consistencia e importancia, que tuvo la influencia de la pintura española realista, entre los artistas de la Nueva España.

La pintura que ahora se da a conocer enriquece de manera notable el repertorio pictórico del siglo XVII dentro de la mencionada tendencia barroca, de información básicamente sobria y realista, y muestra además una novedosa e interesante iconografía (láminas 1 y 2).

El lienzo se encuentra localizado en el precioso templo barroco dieciochesco de Ozumbilla, Estado de México; población pequeña —seguramente surgida como fruto de la actividad hacendaria de la zona— situada en los límites de los estados de México e Hidalgo.

La tela mide, actualmente, 1.20 x 0.96 metros. Está colocada sobre un bastidor moderno y fue bárbaramente recortada, con todo y la madera del bastidor, mediante una sierra, con el objeto de colocarla dentro del magnífico marco decimonónico en el que se encuentra. La firma del artista posiblemente se perdió con el recorte que sufrió en todo su contorno.

### *La iconografía*

El culto a san Antonio de Padua, es uno de los que gozó de mayor popularidad en la Nueva España. Los franciscanos descalzos o dieguinos fueron quienes principalmente se encargaron de difundir la devoción

por este santo portugués, famoso por taumaturgo y buen predicador, que murió en Padua en 1231, a los treinta y seis años de edad.<sup>1</sup>

La leyenda dice que durante una de sus numerosas peregrinaciones, para predicar por las ciudades de Italia,

acechó una noche al santo el huésped que le había recibido en su casa, y vió en su aposento una gran claridad, y el Niño Dios hermosísimo y sobre manera gracioso, encima de un libro, y después en los brazos de san Antonio, y que el santo se regalaba con él sin apartar los ojos de su divino rostro.<sup>2</sup>

Esta escena se convirtió, a partir del siglo XVI, en la iconografía preferida para representar a san Antonio y recibió especial atención y difusión por parte del arte barroco de la Contrarreforma.<sup>3</sup> Así, tanto en España esta fue también la iconografía más abundante para representar a san Antonio. Casi siempre se le ve en el momento del éxtasis, cuando el Niño aparece, o llevando a éste en sus brazos. La pintura que ahora se da a conocer sigue también este modelo ya consagrado, pero presenta singulares modificaciones a la iconografía convencional.

La composición se divide en dos zonas claramente diferenciadas, separadas por un eje central: del lado izquierdo del espectador, en sección áurea, aparece la figura de san Antonio y la zona derecha se ve ocupada en la parte inferior del lienzo, por la figura de la donante y el resto por un paisaje en lontananza visto a través de un balcón. La figura del santo no aparece en contemplación, ni éxtasis, ni la escena tiene lugar dentro de un aposento cerrado, como sucede en la mayoría de las representaciones de este momento milagroso en que el Niño se aparece a san Antonio. Verbigracia el “san Antonio” de Juan Correa —obra de la misma centuria, aunque un poco posterior— que se conserva en el templo de San Diego de la ciudad de Aguascalientes. Así pues, más que la representación del santo mismo, al parecer se trata aquí de la representación de una determinada imagen de culto (que debió haber gozado de mucha fama en la región), ya que la figura del Niño, tanto por la finura y coloración de su rostro como por el tratamiento de la túnica, sigue muy de cerca modelos sevillanos. Esta suposición se sustenta, además, en la calidad escultórica del conjunto formado por los dos personajes sagrados. Resulta también novedosa la colocación del Niño, que si bien está “en brazos” de san Antonio, se le

1 Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p. 47.

2 Francisco de Paula Norell, *Flos Sanctorum*, Buenos Aires, 1949.

3 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des Saints*, t. III, París, 1958, pp. 115-122.

ve de pie encima de un libro, con la indispensable vara de azucena —en vez de flor de lis— que alude a la pureza del santo varón.

El resto de la composición es francamente diferente del común de las representaciones de este género. Tanto si se trata de la reproducción, como supongo, de una imagen de culto, como si se tratara de la reproducción de la imagen del santo mismo, su colocación al lado de un balcón abierto, que deja ver un extraño paisaje irreal, resulta ciertamente novedosa, al menos dentro de la iconografía novohispana. Posiblemente las formas arquitectónicas —un arco exento, un templete, un muro con contrafuertes que parecen detener al agua de una represa y lejana torre— que emergen dentro del sobrio paisaje de escasa vegetación y montañas recortadas, tengan alguna intención simbólica que por el momento se me escapa.

Es interesante señalar el hecho de que este paisaje irreal, “de receta” se ve precedido por la representación, si bien convencional —y que dado el buen oficio del artista, pudo haber sido enteramente realista— de unos magueyes, planta que imprime carácter al paisaje mexicano y en especial es típica de la zona productora de pulque en donde se encontró esta obra. Contrasta también con el paisaje de formas convencionales el tratamiento “fotográfico” de los balaustres del balcón, que fielmente reproducen los modelos de los hierros forjados de la época.

La parte más importante de la iconografía que informa este lienzo es sin duda la figura de la donante: niña mestiza, adolescente, ricamente ataviada; sus ropas y alhajas indican que pertenecía a elevada categoría social y económica.

Como es del conocimiento general, la inclusión de retratos de donantes dentro de pinturas con tema religioso es solución que se empleó en Europa desde el siglo xv. Seguramente heredada de la escuela flamenca, esta costumbre se implantó en la Nueva España desde temprana época y gustó siempre mucho. Pero el donante retratado en las pinturas religiosas novohispanas guardó siempre un discreto lugar dentro de los lienzos; nunca llegó a tener mayor importancia dentro del conjunto, como por ejemplo en el famoso cuadro de “la Virgen de Autun”, pintada hacia 1425-1435 por Jean van Eyck, en donde el donante aparece en plano de igualdad formal con la figura de la Virgen. Esa familiaridad jamás se dio en la pintura novohispana; la colocación de la donante en un ángulo inferior de la composición —como aparece aquí— y su representación en busto fue —salvo algunas excepciones— la forma más común de incorporar los retratos de donantes en la pintura barroca novohispana. Desde este punto de vista la solución no ofrece

novedades, en cambio la fiel representación del tipo racial, mestizo, de la niña, morena, con ojos medio claros y afinadas facciones, es excepcional. Un gato, cuya figura se adivina a los pies de la imagen de san Antonio es el último elemento iconográfico por mencionar.

### *La calidad artística*

Desgraciadamente la obra ha perdido buena parte de la capa pictórica, quedando solamente los colores básicos sin veladuras, ni el brillo que produce el acabado con barniz. Sin embargo la policromía es rica y matizada, sobre todo en los rostros de los tres personajes chapeteados y con labios muy sonrosados. Existe además gran riqueza y elaboración de oficio en el tratamiento de sus respectivas vestiduras. El paisaje está pintado con profusión de azules, lo cual por este simple hecho recuerda inevitablemente la obra de Echave Ibía (1610-1640)<sup>4</sup> si bien el oficio, en este caso, es más rígido, contenido, preciso y recortado.

Sin duda la riqueza plástica que emana de esta obra de rica policromía, manejada con pulcro oficio realista, recuerda el barroquismo del pintor José Juárez (1635-1660); precisamente porque lo que de inmediato atrae en esta obra es —como en las de José Juárez— sus valores meramente pictóricos, plásticos.

Por lo que respecta al oficio se puede decir que su autor fue uno de los mejores artistas de su época, que se formó dentro de la mejor tradición de la escuela española realista, que llegó a la Nueva España y que desarrolló en alto grado sus virtudes en el ámbito artístico del siglo XVII.

Llama la atención el magnífico dibujo de todas las partes, pero principalmente de manos y pies, de indiscutible linaje echaviano. Los pies —que tienen la misma colocación y tratamiento de los dedos que los pintados por el ilustre Echave Orio— son sin embargo mucho más finos y proporcionados; unos de los mejores pintados en todo el siglo XVII.

Resulta además impresionante que las manos de la niña donante sean casi idénticas a las de algunos personajes femeninos del mismo artista; seguramente por que la obra de Baltazar de Echave Orio debe

<sup>4</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, 1972. Estas fechas son aproximadas y corresponden a periodos de actividad. En vista de que con base en las investigaciones más recientes sobre la materia deberán hacerse modificaciones cronológicas que aún no pueden precisarse, opté por consignar las fechas que anotó este autor porque, aunque estén sujetas a variar, sí corresponden a periodos comprobados de actividad artística.



Lámina 1. *San Antonio de Padua*. Anónimo. Siglo XVIII.  
Parroquia de Ozumbilla, Estado de México.



**Lámina 2. *San Antonio de Padua*. Anónimo. Siglo XVIII.**

**Retrato de niña mestiza donante. Pormenor.**

**Parroquia de Ozumbilla, Estado de México.**

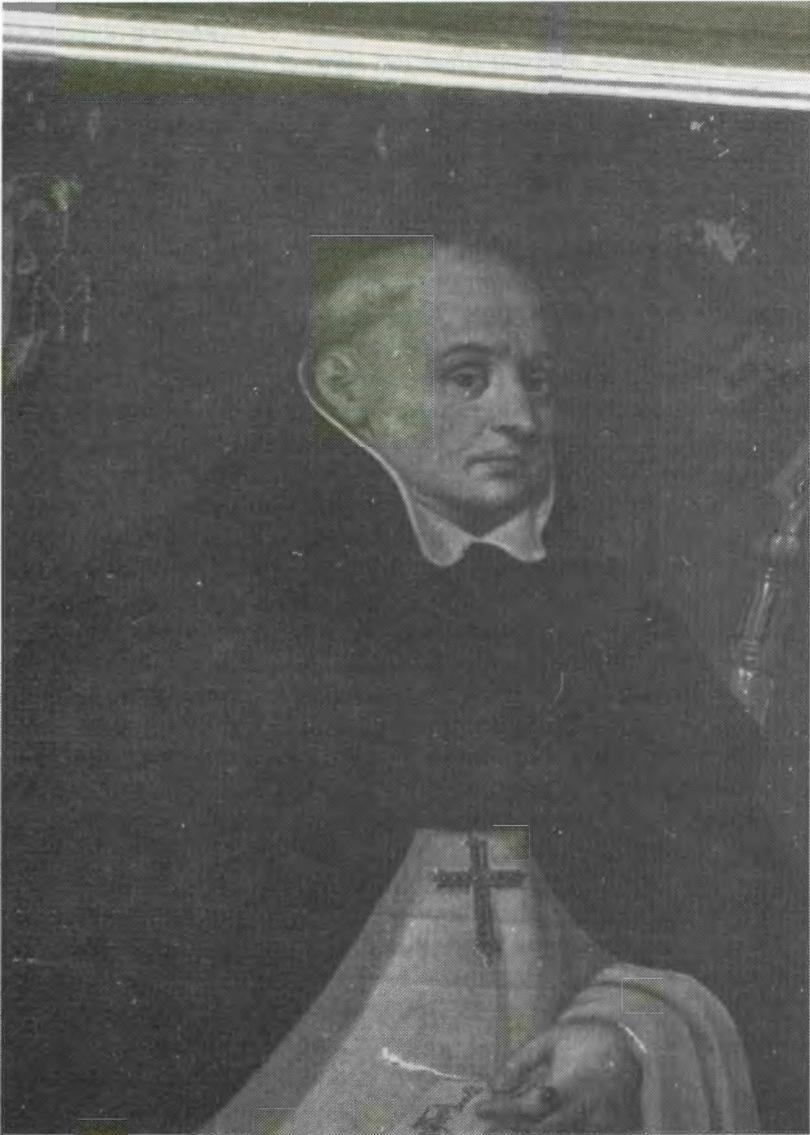


Lámina 3. *Fray Alonso de Montúfar*. Baltazar de Echave Orio.  
Catedral Metropolitana, México, D.F.

haber sido copiada por muchos de los artistas posteriores a él, como el gran modelo a seguir.

La manera de pintar la oreja del santo también se asemeja grandemente al tratamiento que Echave Orio (1582-1620) hizo de estos apéndices, en algunos de sus retratos de arzobispos de México que se conservan en la catedral metropolitana, tal como se puede apreciar en un detalle del magnífico retrato de fray Alonso de Montúfar con que se ilustra este artículo (lámina 3). Y como podrá notarse, en ambos rostros —el de san Antonio y el de fray Alonso— el tratamiento pictórico ofrece muchas semejanzas también: la representación de la línea que da forma a la quijada, la iluminación en la punta de la nariz, el volumen de la barbilla, el preciso dibujo de la boca.

Por su parte, el retrato de la niña donante —que constituye la figura de mayor expresión del conjunto— es una preciosidad; una pequeña joya por lo genuino de la representación del tipo racial. Su mestizaje también cultural, se muestra en el tipo de joyas occidentales y el fino velo, que combina con sus ropas nativas de elaborado diseño.

Mención especial merece el tratamiento de las aureolas, muy parecido al que ofrecen las que pintó Antonio Rodríguez (1662-1686). No son, como en la mayoría de la pintura religiosa novohispana, sólo circunferencias doradas o halos de luz que resplandecen detrás de las cabezas de los santos, sino que tienen consistencia plástica gracias a los diminutos rayos rectos y ondulantes que las forman. Esta particularidad y toda la figura de san Antonio en su conjunto —tratamiento del hábito, con pesados y suaves paños, limpia tersura sin edad de la piel del rostro, distribución del cabello, serena proporción de la figura e im-pasible expresión— acercan esta obra en gran porcentaje al pincel de Antonio Rodríguez (1662-1686), discípulo y yerno de José Juárez y padre de los pintores Juan y Nicolás Rodríguez Juárez.

En suma, esta pintura anónima tiene la plasticidad pictórica de José Juárez, el magnífico dibujo de la línea echaviana y soluciones atribuibles a Antonio Rodríguez. Por todo esto se concluye que es una obra de mediados del siglo XVII posiblemente hecha por éste último artista, que presenta magníficamente asimilada la mejor técnica pictórica derivada de las enseñanzas de Baltazar de Echave Orio, aprendidas a través de su maestro José Juárez. Y que, como interés principal, ofrece el fiel retrato de una bella niña mestiza, que es hasta ahora el único que se conoce en su género y alta calidad expresiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, 1972.
- PAULA NORELL, FRANCISCO DE, *Flos Sanctorum*, Buenos Aires, 1949.
- RÉAU, LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des Saints*, t. III, París, 1958.
- ROIG, JUAN FERRANDO, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950.

## VIII. UNA PINTURA MÁS DE BALTASAR DE ECHAVE IBÍA

La figura y la obra del pintor Baltasar de Echave Ibía, quien fuera uno de los más destacados pinceles del siglo XVII, está aún por estudiarse en gran medida. Por lo tanto, el presente artículo solamente pretender dar a conocer una obra que hasta ahora no había sido registrada por ninguno de los especialistas, aceptando de antemano que las suposiciones que aquí se hacen sobre dicha pintura podrían ser modificadas cuando se conozca mejor la trayectoria del artista. Como es del conocimiento de los especialistas, no se sabe la fecha en que nació este pintor. Existe el acta de su casamiento, efectuado en 1623.<sup>1</sup> En vista de lo cual, la suposición que comparten Manuel Toussaint<sup>2</sup> y Diego Angulo Íñiguez, en el sentido de que Baltasar de Echave Ibía debió haber nacido hacia 1580-84 no parece acertada, puesto que, de haber sido así, el pintor tendría por lo menos cuarenta años al contraer matrimonio, lo que no es congruente con las costumbres de esa época, aunque, desde luego, no es imposible que así hubiera sucedido. En cambio, la suposición de que murió hacia mediados del XVII<sup>3</sup> parece aceptable, dada la corta producción que se conoce de él. Por el momento, rectificar, enriquecer o precisar esa información cronológica no está al alcance de mis conocimientos.

Muy importantes para esta presentación son las opiniones tanto del maestro Toussaint como del maestro Angulo Íñiguez sobre la calidad expresiva de la pintura de este artista.

Según Manuel Toussaint,

su desarrollo parece tan íntimamente ligado al del padre, que en muchos casos sentimos la colaboración íntima de ambos artistas. Pero que en Echave Ibía latían inquietudes personales que modestamente protestaban

<sup>1</sup> Archivo Sagrario Metropolitano, libro 4 de Matrimonios, fol. 30 v. *Apud* Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, México, UNAM, 1963, p. 179.

<sup>2</sup> Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1983, 4a. ed., p. 73, y Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, t. II, p. 399.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. II, p. 399.

contra la avasallante figura del maestro, nos lo muestra el estudio de sus cuadros. Esa afición por las coloraciones azules en los fondos, que me ha permitido llamarle el Echave de los Azules. Existe, en efecto, en sus cuadros el gusto por paisajes de entonaciones azulosas llevadas a una variedad extraordinaria de matices. No hay duda de que se trata de una coloración convencional, pero que siguió después de la contemplación de la naturaleza, porque no es posible pensar que él haya inventado esa tonalidad que aparece tan frecuentemente en los crepúsculos de México.<sup>4</sup>

Por su parte, el maestro Angulo Íñiguez dejó escrito que la obra de este pintor muestra dos facetas, “la del pintor de composiciones” y “la del paisajista”.<sup>5</sup> Acerca de esta habilidad de Echave Ibía, Angulo Íñiguez recuerda los lienzos flamencos “que por aquellos años inundaban el mercado español y en los cuales se concede al paisaje el interés que es característico de la escuela”. Afirma que el ejercicio de la pintura de paisaje le creó —a este Echave— una sensibilidad particular por los azules, por lo que le parece muy atinado, por parte de Toussaint,<sup>6</sup> haber diferenciado a este artista —de los demás del mismo apellido— como “el Echave de los azules”.

Fue don Diego Angulo quien primero hizo notar que si bien Echave Ibía había seguido en algunas de sus obras el ejemplo de los manieristas tardíos sevillanos —aspecto que por cierto es necesario profundizar para que pueda ser corroborado de manera más clara— se sintió también “llamado hacia el naturalismo”.<sup>7</sup>

A más de treinta años de distancia de cuando los ilustres autores que han sido citados emitieron tales opiniones, puede decirse, en suma, que efectivamente en la pintura de Echave Ibía se reconocen las enseñanzas de su padre en el dibujo firme, fino, bien definido; en el tratamiento de los paños, de las manos y de los pies; en el tipo de angelitos que representó y en la manera armoniosa de hacer composiciones. El predominio de los azules resulta un hecho irrefutable —que se confirma una vez más con la obra que se presenta— y cuyo origen debe verse, tal como lo vio Angulo Íñiguez, en la pintura Flamenca, y aceptamos con este autor que para el logro de tales entonaciones debe de haber contado también el gusto de Echave Ibía por reproducir paisajes. Su inclinación por la expresión naturalista parece ser predominante sobre las influencias manieristas; pero aún hace falta conocer más la obra

<sup>4</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 73.

<sup>5</sup> Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.*, pp. 399-401.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

de este pintor para poder sostener esta última afirmación de manera categórica.

San Jerónimo —el austero penitente, doctor de la Iglesia y erudito traductor del Antiguo Testamento— en sus años de retiro en el desierto es el asunto que se representa en un lienzo que se localiza en la catedral de la ciudad de Zamora, Michoacán. Mide dicha pintura 1.90 x 1.22 m y se encuentra dentro de su original marco tallado y dorado.

Los biógrafos del santo relatan que éste se retiró voluntariamente, por un lapso de cuatro años, en el desierto de Siria, para estudiar, meditar y hacer penitencia. Vivió san Jerónimo dentro de una cueva, acompañado por un león, fiera que se llenó de mansedumbre y se apegó al santo debido a que, en una ocasión, san Jerónimo le sacó una espina que el felino llevaba enterrada en una pata. Hubo de luchar el santo con múltiples tentaciones y quizá por eso fue muy temeroso del Juicio Final, por lo que algunas veces —dicen sus biógrafos— imaginaba escuchar la trompeta que según las Sagradas Escrituras, sería tocada por un ángel cuando ese día llegara. Tal como se dijo, este pasaje de la vida de san Jerónimo es el que representó Echave Ibía, al pie de la letra, como puede comprobarse en las láminas adjuntas.

La obra sorprende por su buena calidad en la que resaltan las características distintivas del artista: el artificioso paisaje azul destaca de inmediato, con sus formas “de receta” y haciendo fuerte contraste claroscuro y barroco con el oscuro ámbito de la cueva donde se encuentra sentado el santo. La actitud corporal del anciano, sus ademanes, su mirada, retienen el instante preciso en el que el alertador sonido de la trompeta del ángel llegó a sus oídos, sobrecogiéndolo. Su actitud y expresión parecen un llamado de atención al espectador.

El desnudo del anciano ostenta un vigor realista, poco frecuente en la pintura novohispana. La túnica roja —intencionalmente caída por debajo de la cintura para dejar descubiertos el torso y una pierna— tiene ciertamente la magnífica calidad de paños que pueden encontrarse en las pinturas de Echave Orio, aunque con menos brillos zigzagueantes en los dobleces. El angelito que toca la corneta es una figura que a todas luces pertenece a la familia angélica que desciende tanto de Martín de Vos como de Echave Ibía y Luis Juárez. El parentesco plástico se ve en la piel de intensa blancura rosada, en la frente desmesurada y los cabellos tan rubios que son casi blancos, volátiles y escasos. Así pues, en la composición se combinan tres directrices: las recetas flamencas del azuloso paisaje matizado con ocre, con un suave manierismo en el discreto acomodo geometricista de los paños y con un predominante realismo representado con el más fino oficio posible. Las

alitas del ángel, aunque implantadas demasiado cerca de los hombros, ostentan un plumaje naturalista. El cuerpo y sobre todo el rostro del anciano se apegan con fidelidad a la figura humana en todos sus detalles, al grado de que se tiene la impresión de estar frente a un modelo real. Los dedos magros, tanto del pie como de las delgadas manos; los pliegues de la cintura, el ombligo, el rostro con su barba, sus arrugas, las depresiones en las mejillas, todo el tratamiento de estas partes muestra con cuánto empeño el pintor se “inclinaba al naturalismo”.

Por lo que se refiere al rostro, éste se parece enormemente al del “san Juan” firmado por Echave Ibía, si bien el evangelista ostenta, como era debido, un rostro joven. Sin embargo, como puede verse al comparar las láminas adjuntas, ambos lucen la misma nariz larga y recta, los mismos ojos grandes, negros, bien abiertos. El labio inferior, grande y grueso, también hermana los dos rostros. Pero donde el realismo alcanza su mayor esplendor, sus mayores y más finas calidades, es en la representación de los objetos que se ven sobre la mesa enfrente de san Jerónimo. La estera, el cráneo humano, el cuaderno de notas, los tinteros, el cuchillo, las tijeras, los libros, los silicios, en fin, todos y cada uno de los objetos están perfectamente dibujados y pintados, de acuerdo con el más minucioso y perfecto realismo. En cambio, la cabeza del león que aparece debajo del banco donde se sienta el santo no es en realidad la cabeza de un león, sino la de un felino de extraña especie; representación convencional, inventada por el pintor, como casi toda la pintura animalística que se hizo en el arte novohispano por falta de conocimiento y de observación de la naturaleza.

El conjunto es espléndido y por fortuna está en condiciones bastante buenas, aunque sí sería necesario darle un tratamiento de conservación y arreglar dos o tres pequeñas roturas que felizmente no afectan ninguna parte importante de la composición.

La firma se localiza por encima de la cabeza del león. Su trazo, como consta en la fotografía anexa, es igual al que presentan las firmas ya registradas de este pintor.<sup>8</sup>

Por su tamaño y calidad no cabe duda que esta pintura entra al repertorio de Baltasar de Echave Ibía como uno de sus mejores lienzos, que posiblemente pudiera fecharse hacia 1628, que es la fecha en que firmó el *Bautismo de Cristo* que se conserva en el convento de Xochimilco y que ostenta calidad semejante. También debe considerarse esta pintura como uno de los mejores ejemplos de arte realista del siglo

<sup>8</sup> Cf. Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, 1972, p. 51.

XVII a pesar de que esta directriz artística, por razones filosóficas de la época, no mereció estímulo especial,<sup>9</sup> por ser, en cierto modo, contraria a la afanosa búsqueda de los valores espirituales e intangibles.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 t., Barcelona, Salvat, 1950.
- CARRILLO Y GARDIEL, ABELARDO, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, 1972.
- PÉREZ DE SALAZAR, FRANCISCO, *Historia de la pintura en Puebla*, ed. de Elisa Vargas Lugo, México, UNAM, 1963.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura Colonial en México*, 4a. ed., México, UNAM, 1983.
- VARGAS LUGO, ELISA, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 50-1 (1982).

<sup>9</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM) núm. 50-51 (1982), pp. 61-76.





Lámina 1. *San Jerónimo*. Baltazar de Echave Ibá.

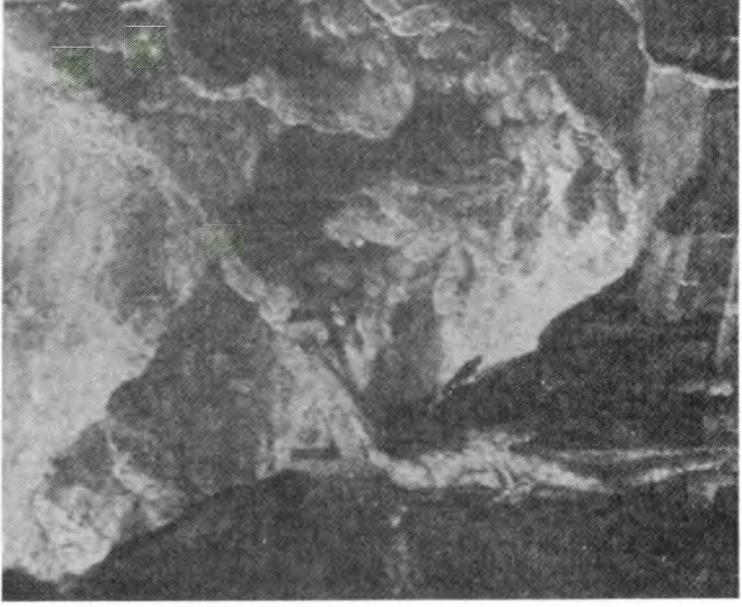


Lámina 2. *San Jerónimo*. Baltazar de Echave Ibá.  
Detalle.

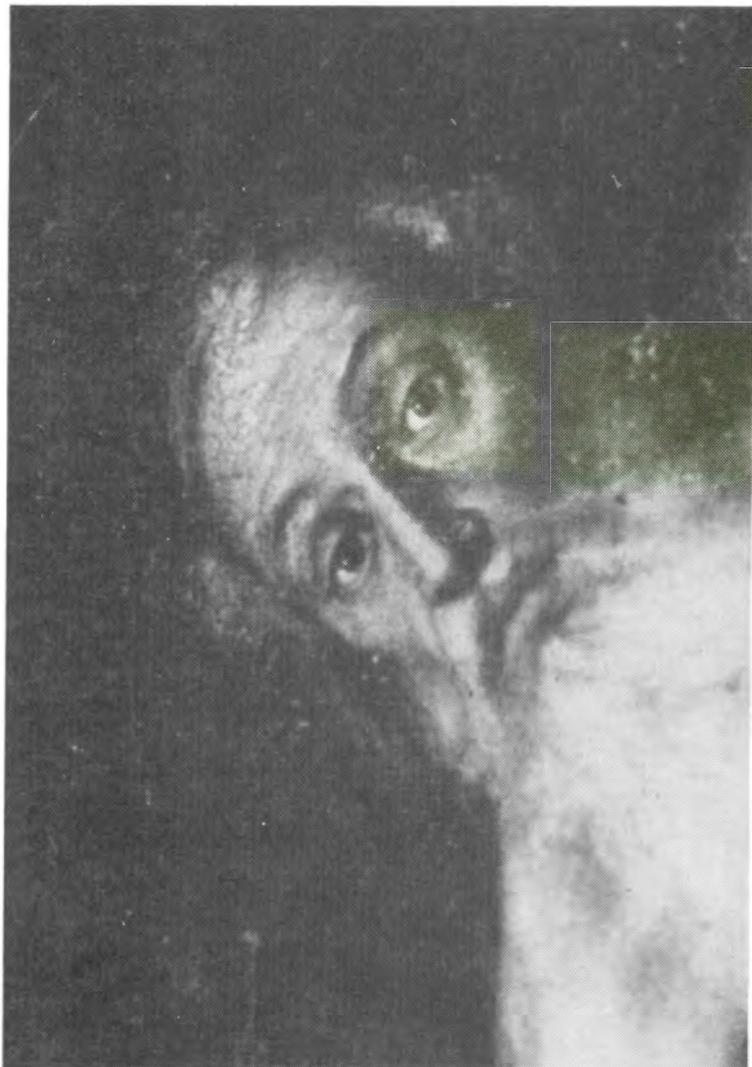


Lámina 3. *San Jerónimo*. Baltazar de Echave Ibaía.  
Detalle.



Lámina 4. *San Juan Bautista*. Baltazar de Echave Ibía.

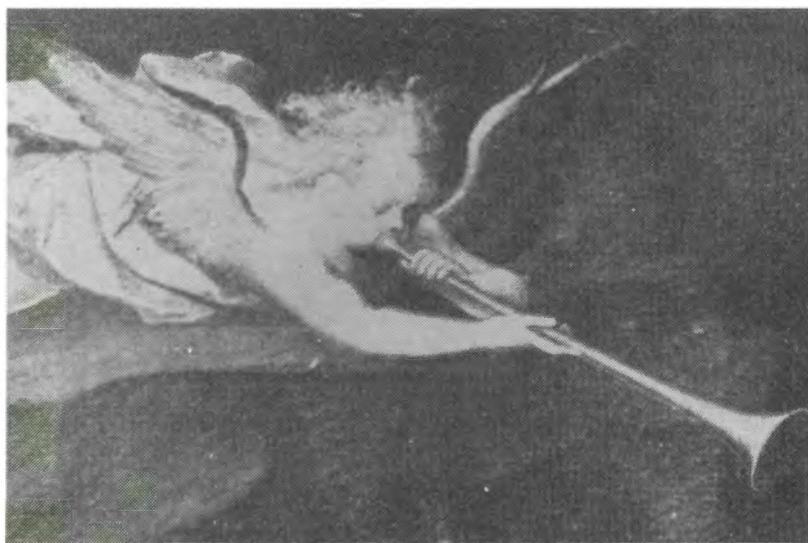


Lámina 5. *San Jerónimo*. Baltazar de Echave Ibía.  
Detalle.



Lámina 6. *San Jerónimo*. Baltazar de Echave Ibía.  
Detalle.

IX. ICONOGRAFÍA DE SANTA ROSA DE LIMA  
EN LOS VIRREINATOS DEL PERÚ  
Y DE LA NUEVA ESPAÑA

A partir del análisis de más de cien obras de arte —en escultura y pintura— que representan a santa Rosa de Lima, pretendo destacar algunos de los modelos iconográficos más notables, así como las fuentes literarias y gráficas que les sirvieron de origen, tanto en Perú como en Nueva España:

La implantación de la Fe Católica en las tierras americanas produjo muchos frutos de santidad como resultante lógico de las arduas y muchas veces peligrosas empresas misioneras, así como por las decididas convicciones mesiánicas de los religiosos y de las autoridades eclesiásticas. Este fenómeno demuestra, no solamente la continuidad en el desarrollo hagiográfico característico de la Iglesia Católica, sino que, a la vez, pone de manifiesto la constante y particular necesidad que existía en el seno de cada una de las órdenes religiosas por verse distinguidas, premiadas, mejor dicho, por la Providencia, con algún santo surgido de entre sus filas; pues esta era, sin duda, la mejor manera de que se hiciera público y perenne el reconocimiento divino para con aquellos religiosos que hubieran triunfado en sus labores de catequización. Este anhelo —casi obsesivo— de poblar con más santos los altares, resulta comprensible desde todos los puntos de vista, si se considera el absoluto sentido providencialista de la época y la piadosa competencia en que laboraron las comunidades religiosas tratando de destacar una más que la otra.

Las campañas pro-santificación, si bien dentro de toda ortodoxia, eran pues parte muy importante de la política religiosa de los evangelizadores. A semejanza de otras épocas del pasado, en las que los siervos de Dios habían enriquecido con sus acciones la hagiografía universal, con nuevos mártires, nuevos santos, nuevos símbolos de virtud, era de esperarse que la gran empresa evangelizadora de la Corona española en las paganas tierras americanas *tuviera*, necesariamente, que producir nuevos santos también.

Según Emilia Cobos Mancebo, quien se ha ocupado en particular de la hagiografía hispanoamericana,<sup>1</sup> el nacimiento de ésta podría situarse dentro del siglo que transcurrió entre 1554 —año en que el beato José de Anchieta S.J.<sup>2</sup> desembarcó en la población de Bahía— y 1654, en que tuvo lugar la muerte del ahora santo, Pedro Claver, el llamado “Apóstol de los negros”.<sup>3</sup> En efecto, una somera investigación en este campo puso en relieve —dentro de este lapso— la identidad de diecisiete personalidades —entre españoles, criollos y *negros*— de notables méritos espirituales, quienes gracias a los sacrificios, trabajos, penalidades y hasta martirios, *sufridos en tierras americanas* —salvo el caso de san Felipe de Jesús que murió en Japón habiendo nacido en la ciudad de México— se convirtieron en sujetos de santificación. Con seguridad, una más profunda y minuciosa búsqueda de este tipo de valores heroicos ampliaría considerablemente la lista de personas venerables que vivieron y lucharon por su fe en esos años, y que hubieran merecido también ser consideradas como candidatas para los altares.

Entre dichos diecisiete bienaventurados se cuentan ocho *mártires*; siete *santos*; siete *beatos* y dos *venerables*.<sup>4</sup> Trece de ellos fueron santos

1 Emilia Cobos Mancebo, *Nuevos mundos nuevos santos*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

2 José de Anchieta S.J. nació en Tenerife. A los 15 años ingresó en el noviciado jesuita de Coimbra. En 1553 fue enviado a Brasil. Falleció en 1597 en un apartado lugar de la capitanía del Espíritu Santo. Se le reconoce como el fundador de São Paulo. Clemente XII declaró su beatificación en 1736. Cf. Emilia Cobos Mancebo, *op. cit.*, p. 105.

3 Pedro Claver S.J., nació en Verdú en 1580 y murió en Cartagena, Colombia en 1654. Se dice que en las misiones bautizó más de trescientos mil indios y negros, entre quienes ejercía ardiente apostolado. Fue el santo de los esclavos negros. León XIII lo canonizó en 1888.

4 El padre *Diego Ruiz Ortiz* se considera el *protomártir* del Perú. Llegó a América con la misión del padre Juan de san Pedro. Fue enviado a Cuzco. Murió en 1568 a manos de los indios quienes lo sometieron a los más espantosos tormentos. En 1608 se inició el proceso de beatificación y canonización, pero no tengo información acerca de si se logró finalmente. En 1924 la causa estaba paralizada, según informa Ismael Portal en su libro *Lima religiosa*, Lima, Imprenta Gil, 1924, pp. 313-327. Otros cuatro mártires fueron *san Felipe de Jesús y tres jesuitas japoneses* que murieron con él, declarados mártires en 1627 y canonizados en 1862, y que recibieron culto en los altares mexicanos. Cf. Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepozotlán*, México, INAH, 1976. Los llamados *Mártires del Río de la Plata* completan los ocho mártires mencionados. Fueron estos jesuitas organizadores de las misiones paraguayas: *Roque González* —quien fue además el primer jesuita criollo, mártir— *Alonso Rodríguez* y *Juan del Castillo*. Beatificados en 1636 fueron canonizados en 1934. Cf. Emilia Cobos Mancebo, *op. cit.*, pp. 48 y 108.

Los siete santos son: *san Felipe de Jesús* (1527-1597), muerto en Nagasaki. En 1616 se iniciaron los trámites de beatificación. Urbano VIII declaró mártires a los 26 sacrificados en Japón, en 1627. Fue canonizado en 1862. *Santa Rosa de Lima* quien fue beatificada en 1668 y canonizada en 1671 y *san Luis Beltrán* (1526-1591) canonizado a la vez que santa Rosa. Según Emilia Cobos Mancebo este fue “el primer santo que puso el pie en Hispanoamérica” (*op. cit.*, p. 9). Misionó entre los indios en muchos lugares de la

varones y cuatro mujeres: tres criollas de ascendencia española y una “morena criolla”.<sup>5</sup>

A pesar de que casi todos los procesos de beatificación o canonización de dichos diecisiete candidatos fueron llevados a Roma durante el siglo XVII, muchos de ellos quedaron solamente en la categoría de beatos y otros procesos esperaron siglos para lograr la canonización; tal el caso de san Felipe de Jesús, declarado mártir en 1627, pero canonizado hasta 1862,<sup>6</sup> o el de san Pedro Claver cuya santidad se concedió en 1888.<sup>7</sup> Únicamente dos de los diecisiete candidatos fueron canonizados en el siglo XVII. Los dos, por cierto, en el mismo día y año: el 14 de abril de 1671, siendo ellos, san Luis Beltrán,<sup>8</sup> español, y santa Rosa de Lima,<sup>9</sup>

costa de Colombia y se le conocería ya para siempre como “El taumaturgo del Atlántico” (*Ibid.*, p. 64). Otro santo famoso fue *Francisco Solano*, español (1549-1610). Murió en Lima. Se le conoce como “Apóstol del Perú” y primer gran evangelizador de las Indias. Fue beatificado en 1675 y canonizado en 1726. *Fray Toribio de Mogrojevo*, arzobispo de Lima; nació en Mayorga en 1538 y murió cerca de Lima en 1606. Notable por su virtud y ciencia se le considera organizador de la Iglesia en Suramérica, además de haber hecho muchas obras materiales. *san Martín de Porres*, único santo mulato limeño (1579-1639). No tuvo estudios, pero se distinguió por su caridad, don de consejo y milagros; se le conoce como “El santo de los ratones”. Fue beatificado en 1837 y canonizado en 1962. El ya mencionado *san Pedro Claver* es otro de los que forman parte de esta lista (véase nota núm. 3) y finalmente queda por mencionar otra santa mujer —*Mariana de Jesús*— conocida como “La azucena de Quito” (1619-1645), “Patrona de Ecuador”; hechura de los jesuitas quien emuló a santa Rosa de Lima en su modo de entregarse a la vida religiosa, cf. Emilia Cobos Mancebo, *op. cit.*, pp. 51-56.

Entre las que alcanzaron la categoría de beatos, se cuentan: sor *Marta de Jesús Tomellín*, criolla mexicana, monja concepcionista en la ciudad de Puebla (1574-1637), beatificada en 1735 aunque se había introducido causa de canonización desde 1661, la que fue reiniciada en 1672, cf. Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982, pp. 329-356; *José de Anchieta*, ya mencionado (véase nota núm. 2); *fray Sebastián de Aparicio* (1502-1600), español, lego franciscano que se distinguió por trabajar como constructor de caminos en la Nueva España. Murió en el convento franciscano de Puebla tras una vida de grandes virtudes. Fue beatificado en 1798 y aún se sigue la causa de canonización. El beato Juan Macías (1585-1645), contemporáneo y amigo de san Martín de Porres, fue pastor y se convirtió en fraile dominico. Se le conocía como el “Portero de la Magdalena”, barrio muy pobre de la ciudad de Lima, fue beatificado en 1765, cf. Emilia Cobos Mancebo, *op. cit.*, pp. 43 y 77. A estos nombres hay que sumar los de los tres mártires del Río de la Plata, de quienes se habló en la nota núm. 4 y que desde 1934 son santos.

Los dos venerables, reconocidos en esa época, fueron: *Francisco del Castillo* jesuita limeño, muerto en 1673, cf. Ismael Portal, *op. cit.*, p. 374 y *Úrsula de Jesucristo*, negra limeña (1604-1666), monja clarisa en la ciudad de Lima, muerta en olor de santidad (*Ibid.*, pp. 154 y 155).

<sup>5</sup> Úrsula de Jesucristo fue “morena criolla”, Ismael Portal, *op. cit.*, pp. 154 y 155.

<sup>6</sup> Véase nota núm. 4.

<sup>7</sup> Véase nota núm. 3.

<sup>8</sup> Véase nota núm. 4.

<sup>9</sup> Nació santa Rosa de Lima el 20 de abril de 1586 en la ciudad de Lima, hija de Gaspar de Flores y María de la Oliva. Fue criolla y vivió confiada al espíritu dominico.

criolla limeña; a quienes tocó en suerte ser consagrados en compañía de la ilustre figura de san Francisco de Borja.<sup>10</sup>

Santa Rosa de Lima —sujeto de este trabajo— no fue monja ilustre, ni mujer de grandes vuelos místicos o intelectuales, que hubiera podido deslumbrar con su talento a sus contemporáneos. Aunque escribió poesía, su santidad fue simple como su mente y como las visiones beatíficas que la describen jugando a los dados con Cristo, o paseando de la mano del Niño Jesús. No se encuentra en su vida nada verdaderamente espectacular o de tal manera extraordinario, que indicara que sus méritos espirituales hayan sido superiores a los que pudieron haber tenido cualquiera de los otros personajes cuyas causas de santidad fueron promovidas en el mismo siglo. Su caso no puede verse como un fenómeno aislado, puesto que surgió a la historia en la misma época de gran efervescencia religiosa en la que vivieron y se destacaron, san Luis Beltrán, san Martín de Porres, san Francisco Solano, san Felipe de Jesús, etcétera, quienes, éste último como mártir, y los demás por su labor evangelizadora, verdaderamente sacrificada y de tanta ejemplaridad y trascendencia cultural para el nuevo continente, bien podrían haber merecido llegar primero que ella a los altares. Por esta razón, sorprende la rapidez con que fue lograda la beatificación de la doncella, en 1668, y que sólo tres años después, en 1671, se le canonizara. Por lo tanto la preferencia de que fue objeto santa Rosa debe verse como el triunfo de dos poderosas fuerzas: su americanidad y la sólida maquinaria dominica que se puso en juego. Esto último queda demostrado —sin poder entrar por ahora en detalles— con la alta categoría de los tres personajes claves que intervinieron ante la santa Sede, para lograr la canonización en condiciones extraordinarias. Por una parte corrió con los trámites oficiales, fray Antonio Fernández de Acuña,<sup>11</sup> procurador particular de la causa. El promotor intelectual fue el fraile alemán Leonardo Hansen,<sup>12</sup> primer biógrafo de la santa quien para 1664 ya había publicado un libro sobre la vida admirable de la joven

Murió en 1617. Fue beatificada en 1668 y declarada *Patrona de Lima y del Perú*. Fue canonizada en 1671 y se le dio el título de *Patrona de América*, así denominada por la Santa Sede. Cf. Elisa Vargas Lugo, "Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima", en *Actes du XLIIe Congrès International des Americanistes*, París, 1976.

<sup>10</sup> Emilia Cobos Mancebo, *op. cit.*, p. 47.

<sup>11</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, "Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima", en *Arte effimero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, pp. 87 y 88.

<sup>12</sup> Wilhelm Rosch, *Das Katholische Deutschland Biographisch Lexicon*, Augsburg, Literarisches Institut von Hass & Grubherr, 1933, columna 1336. Leonardo Hansen en 1638 era profesor de Teología en Viena; entre 1644 y 1656 representó a la Provincia alemana de dominicos como Apoderado General en Roma y en 1686 fue promovido a Procurador General y murió en dicha ciudad en 1688.

limeña quien además aprovechó, seguramente, la privilegiada posición que gozaba en Roma como Apoderado General de la provincia alemana de dominicos. Pero los esfuerzos de estos dos frailes no hubieran tenido tan rápido éxito, sin la poderosa intervención de don Pedro de Aragón, nada menos que representante del rey de España.<sup>13</sup> No parece por ningún concepto extraño que, para favorecer la Orden de santo Domingo de Guzmán —la comunidad española por excelencia—, se hubiera otorgado a esta causa tan alto y efectivo apoyo oficial, ya que además, bien visto, el hecho de canonizar a la primera santa americana, también daba mucho esplendor a la Corona. Así, se obtuvo fácilmente para la comunidad dominica la gloria de haber producido nada menos que *la primera santa americana*, honor que se escapó de las manos de los franciscanos de la Nueva España, quienes habían intentado canonizar a san Felipe de Jesús desde 1616.

Desde sus orígenes, la iconografía rosista contó con dos géneros de fuentes de información: la literaria y la pictórica. Por lo que respecta a la fisonomía de la santa —que por cierto se perdió relativamente pronto para ser ajustada al modelo de belleza sagrada que imperaba en la época—<sup>14</sup> se contó con el retrato post-mortem que hizo Angelino Medoro apenas muerta la joven y que por lo tanto data de 1617 y con una descripción de su belleza física hecha —según Flores Aráoz— “por un cronista contemporáneo suyo”.<sup>15</sup>

Para el tratamiento del atuendo, de los objetos simbólicos que habrían de irse agregando, así como para la composición de las escenas narrativas, las fuentes originales y directas fueron las *Informaciones* escritas enviadas desde Lima a la Congregación de Ritos para apoyar el proceso de canonización; textos que, como era natural, también sirvieron para componer las primeras biografías, que a su vez inspiraron a los pintores. Por otra parte, de dichas informaciones surgió, de igual manera, la composición de los doce carteles pintados con escenas de la vida de Rosa, para las festividades de su canonización<sup>16</sup> y que, obviamente, se convirtieron en modelos iconográficos.

En suma puede decirse que el nacimiento de la iconografía rosista se produjo de la rica amalgama que se formó con dichos géneros documentales —literario y pictórico— los cuales se desarrollaron

<sup>13</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, “Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima”, pp. 87 y 88.

<sup>14</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, “Proceso Iconológico del culto a santa Rosa de Lima”, pp. 69 y 90; y “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, núm. 50-1, pp. 61-76.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, “Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima”, pp. 90-92.

simultáneamente al acontecimiento de la beatificación. A la vez que se extendía esta iconografía de raíces americanas, algunos artistas italianos y otros españoles fueron encargados de representar a la santa en grabados y pinturas, surgiendo así otros modelos, algunos de los cuales también tuvieron repercusión en el arte americano.

Semejante acontecimiento hagiográfico, como es de suponerse, adquirió de inmediato máxima importancia para la cristiandad americana. Rebasando los intereses estrictamente dominicos, santa Rosa se convirtió pronto en una figura alegórica, primero de su patria, Lima, y después de los valores americanos.<sup>17</sup> Su culto —como ya se ha dejado dicho en otros escritos— fue asidero perfecto para las inquietudes antológicas de los criollos novohispanos, quienes le dieron —si bien solapadamente— un sentido de “culto nacionalista” podría decirse, e hicieron de su imagen, a socapa de la devoción religiosa, una bandera, lo cual puede probarse a través de la iconografía que informa la abundante producción artística que dio lucimiento a templos y retablos, en donde se entronizó la imagen de santa Rosa en la Nueva España.

Dadas las características iconográficas que presentan las numerosas obras hasta ahora registradas —tanto europeas como americanas— pueden agruparse en tres momentos de diferente significación; tal como creo haber demostrado en un artículo sobre el proceso iconológico de este culto, y que son los siguientes:<sup>18</sup>

*El galardón del Cielo*, primer momento del desarrollo iconológico en que sólo se exalta el espíritu místico de la santa, arropado en hábito dominico; *La estrella del Perú*, segunda etapa del proceso, cuando se agregaron los elementos que la caracterizaron como *Patrona y Protectora de la ciudad de Lima y del Perú* y, finalmente, *La bandera de los criollos*, cuando los criollos novohispanos la convirtieron en símbolo de sus anhelos americanistas, no sólo mediante la modificación de ciertos elementos iconográficos, sino por la premeditada y preferencial colocación que se dio a sus imágenes en algunos de los templos más importantes. Esta fase iconográfica parece haber sido originada y exclusiva, de la Nueva España.

Así pues, la iconografía de santa Rosa —sumamente rica en el Perú— floreció en México también con gran riqueza, abundancia y variedad; constituye de por sí, extensa, importante y hermosa colección de arte barroco novohispano. Esculturas, pinturas y relieves se encuentran diseminados a todo lo largo y ancho del país, ya que su culto llegó a

17 Cf. Elisa Vargas Lugo, “Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima”.

18 *Ibid.*

los lugares más insospechados y el fervor que despertó promovió algunas composiciones que no parecen tener relación con la iconografía peruana. En la imposibilidad de revisar en esta ocasión tal abundancia de obras pertenecientes a ambos países, se destacarán sólo algunos ejemplos representativos de los tres momentos de diferente significación icológica, que se han señalado.

### *El galardón del Cielo*

El mismo santo Padre reconoció, en el decreto de canonización, el relevante papel desempeñado por los dominicos en la evangelización del Perú, lo cual acrecentó en las conciencias la certeza de que la prontitud con que se logró la canonización de Rosa, fue “*efecto del cuidado que tuvo nuestro Señor en premiar los esfuerzos de los hijos de santo Domingo*”,<sup>19</sup> etcétera. Por esto mismo el programa icológico de esta primera etapa del culto, vistió a la santa de religiosa dominica, faltando a la verdad histórica en aras de los valores alegóricos, ya que santa Rosa usó toda su vida “un saco basto de materia vil y grosera”<sup>20</sup> y sólo en los últimos años de su vida se le concedió ser terciaria dominica.

Aparentemente la iconografía de este primer tipo de santa Rosa surgió en Roma en 1668 en un grabado hecho por Horacio Marinari, en el que no hay el empeño de representar el hábito dominico con todas sus características. En cambio en todas las imágenes americanas de este tipo ya se ve a la joven vestida *inconfundiblemente* como novicia o profesa dominica. Para que Marinari informara su composición tuvo a la mano la copia del retrato de Medoro que se envió a Roma para los efectos de la canonización, así como los textos, tanto de las *Informaciones* como de la biografía escrita por Hansen, para manejar los significados simbólicos de las coronas de espinas y de rosas. Por lo tanto, para convertir la imagen de Rosa en depurada expresión triunfal del espíritu dominico, pronto se produjo una imagen ideal de la doncella limeña, cumplidamente adaptada en su rostro a los cánones de belleza sagrada emanados del Concilio de Trento y como principal atributo de su paso por la tierra, el elegante hábito dominico, del cual —salvo contadas excepciones— ya nunca más se le despojaría. Este tipo de imagen, exponente por excelencia del dominguismo americano, abundó tanto en el Perú como en México. No es posible, por supuesto, afirmar de

<sup>19</sup> Leonardo Hansen, *La vida admirable de santa Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo*, Lima, Centro Católico, 1895, primera parte, p. 481.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 22.

manera contundente si el mencionado grabado de Marinari fue anterior a las primeras pinturas limeñas de este tipo, o si la influencia se produjo a la inversa, o si fueron creaciones simultáneas derivadas de los escritos, pero en todo caso, no cabe duda que los escritos rosistas y las pinturas están, como es de suponerse, íntimamente correlacionadas iconográficamente.

Algunas representaciones de este género se pintaron de medio cuerpo, como varias de las obras tempranas que se conservan en Lima, pero en la pintura novohispana, por lo general, la santa aparece de pie, como en el grabado de Marinari; este modelo, como es lógico, se empleó más que ningún otro y gozó de popularidad hasta finales del siglo XVIII.

En México se produjo una interesante variante de este modelo, en una pintura de Juan Correa, firmada en 1671. En este lienzo la santa aparece enmarcada por medallones dentro de los que se narran escenas de su vida, por cierto, inspiradas directamente en la historia de santa Catalina de Siena, quien fue el modelo de virtudes seguido por santa Rosa. Curiosamente no existe testimonio, hasta ahora, de que esta iconografía hubiera surgido primero en el Perú, y no parece desatinado suponer —ya que el lienzo proviene del convento de religiosas dominicas de santa Catalina de la ciudad de México— que esta composición hubiera podido originarse aquí, y que después la hubiera trasladado algún miembro de la comunidad a los pintores peruanos, puesto que allá existe un cuadro muy similar, registrado por Jorge Bernales; de factura cuzqueña, la obra se conserva en el Museo Arzobispal del Cuzco y se considera del siglo XVIII. La relación iconográfica entre ambos cuadros es evidente, aunque en el caso peruano los medallones —un tanto diferentes en su contenido narrativo— acompañan la escena de los *Desposorios místicos*, con la presencia de la Trinidad.

### *La estrella del Perú*

Esta segunda etapa, enriqueció notablemente la iconografía anterior, aunque conservando el carácter dominico de la imagen. Hondos anhelos de proyección social podría decirse, dieron nueva significación al culto. Estos motivos fueron expresados en varios escritos representativos ya de una conciencia patriótica, si bien sólo referida al suelo natal, sin oposición a la Madre Patria, tal como quedó dicho en las siguientes palabras que brotaron del corazón de los agustinos de la ciudad de Lima:



Lámina 1. *Santa Rosa de Lima*. Horacio Marinari. 1668.  
Grabado.  
Roma, Italia.

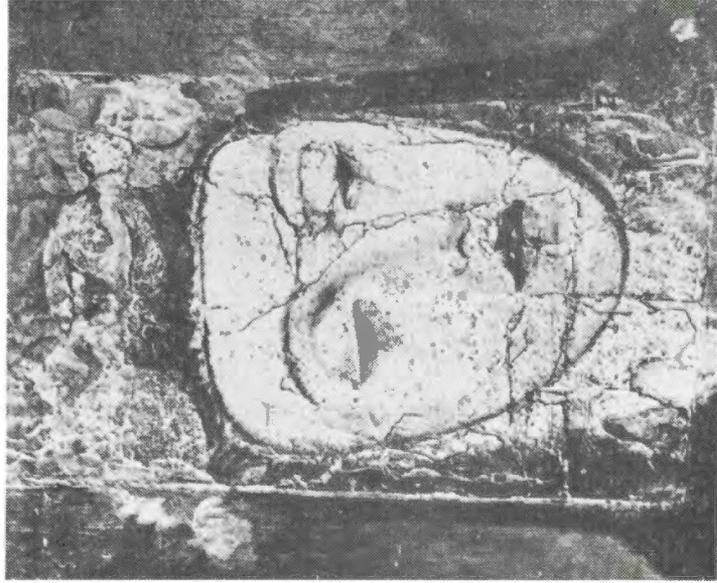


Lámina 2. *Santa Rosa de Lima*. Angelino Medoro. 1617.  
Retrato póstumo.  
Lima, Perú.



Lámina 3. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. Siglo XVII.  
Lima, Perú.



Lámina 4. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo novohispano. Siglo XVIII.

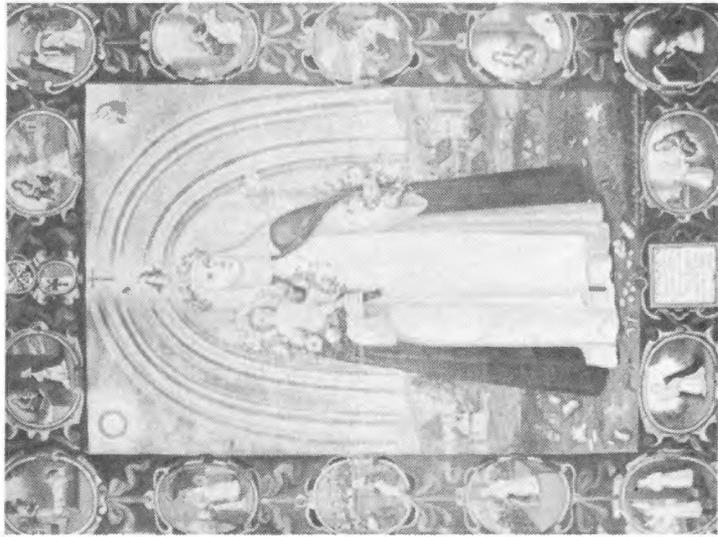


Lámina 5. *Santa Rosa de Lima*. Juan Correa.  
Colección particular  
Convento Dominicco, Mixcoac, México, D.F.

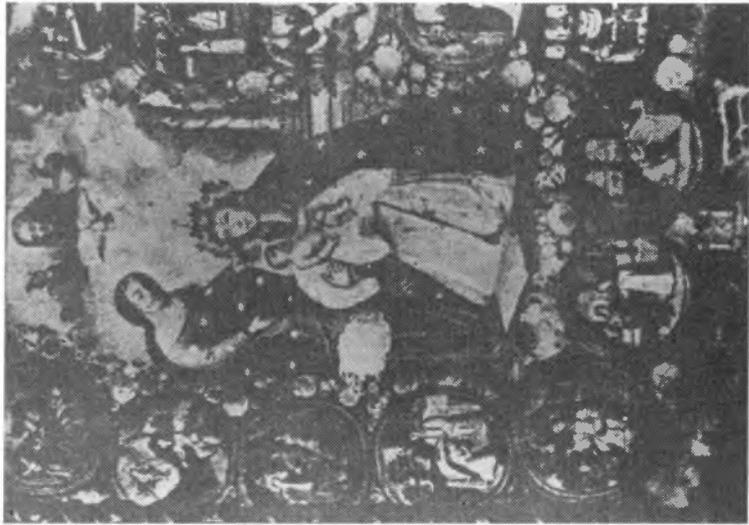


Lámina 6. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo.  
Museo Arzobispal, Cuzco, Perú.

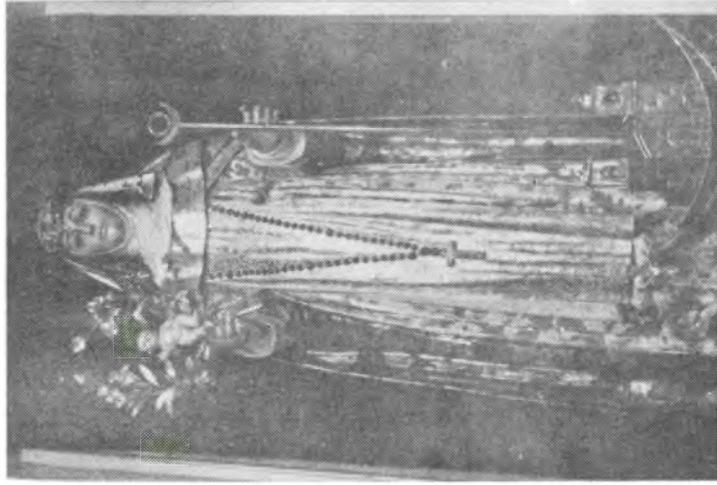


Lámina 7. *Santa Rosa de Lima*. Anónima. Siglo XIX.  
Escultura restaurada.  
Catedral de Oaxaca, Oaxaca.

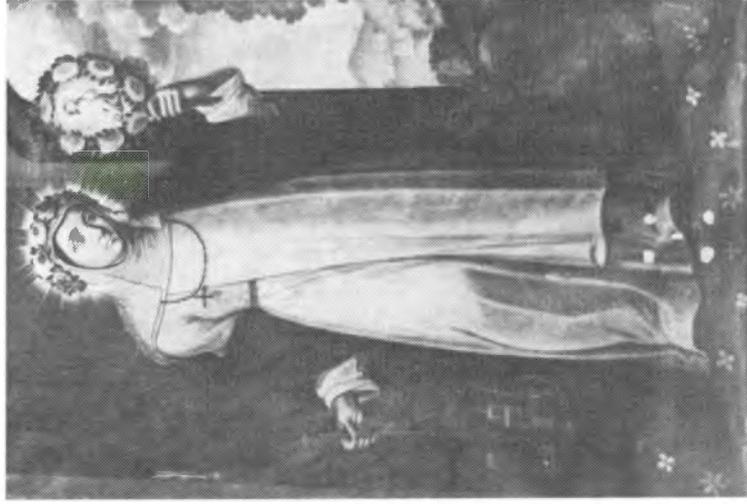


Lámina 8. *Santa Rosa de Lima*. Anónima.  
Iglesia de Calpulalpan, Oaxaca.



Lámina 9. *Santa Rosa de Lima*. Anónima. Siglo XVII.  
Escultura.  
Templo de la Soledad, Oaxaca.

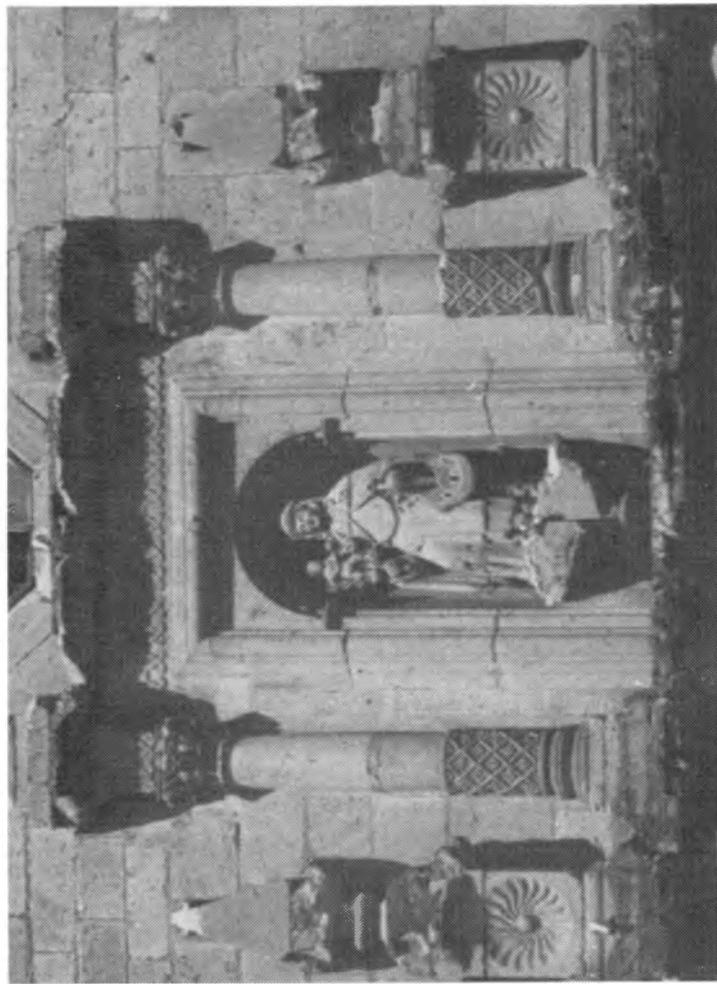


Lámina 10. *Santa Rosa de Lima*. Anónima.  
Escultura.  
Portada lateral, Catedral de Oaxaca, Oaxaca.

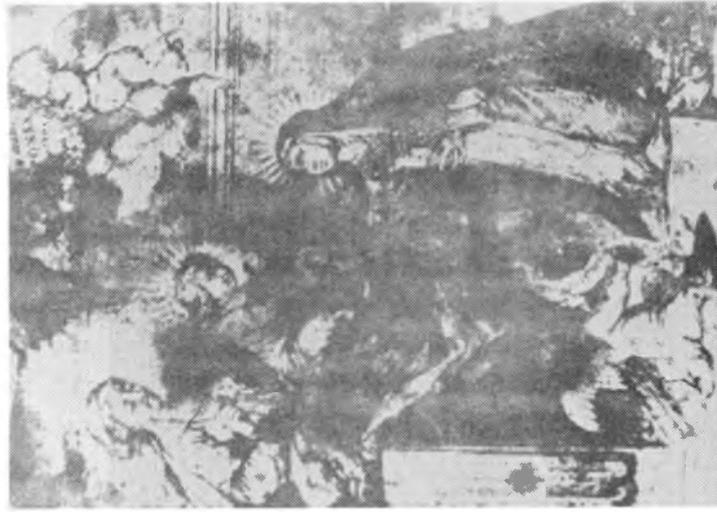


Lámina 11. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. 1668.

Grabado.

Roma, Italia.



Lámina 12. *Desposorios místicos*. Francisco Collignon. 1670.

Grabado.

Roma, Italia.



Lámina 13. *Desposorios místicos*. Diego de Borgraf.  
Templo de Santo Domingo, Puebla, Puebla.

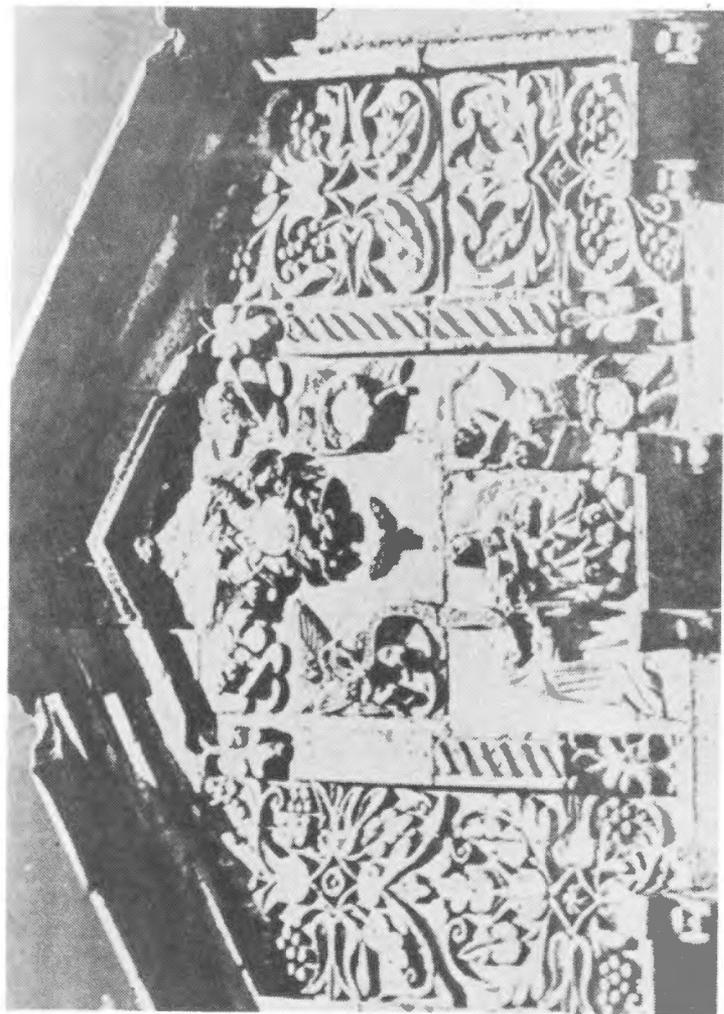


Lámina 14. *Desposorios mstéscicos*. Anónimo.  
Relieve.

Remate de la fachada del templo de Aculco, Estado de México.



Lámina 15. *Desposorios*. Anónimo.  
Cuzco, Perú.



Lámina 16. *Desposorios místicos*. Anónimo novohispano. Siglo XVIII.



Lámina 17. *Desposorios místicos*. Nicolás Correa. Siglo XVII.



Lámina 18. *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*. Relieve.  
Fachada de la Catedral de Puebla, Puebla.



Lámina 19. *Transverberación de Santa Teresa.*  
Relieve.  
Fachada de la Catedral de Puebla, Puebla



Lámina 20. *Santa Rosa de Lima* y *santa Teresa de Jesús*. Siglo XVII.  
Relieve en madera dorada y estofada.  
Colección Franz Mayer.

Esta fértil Rosa es *el primer parto que con pública y notoria santidad ha dado esta su Patria, al Cielo...* y aunque veneramos las memorias de muchos insignes Siervos de Dios, *lleva la antelación esta Virgen en el derecho de la Patria.*<sup>21</sup>

Este y otros muchos comentarios, tales como “*Lima es sólo quien pudo merecerla*”,<sup>22</sup> hicieron que se relegara, en cierto modo, el preponderante carácter dominico en las representaciones de Rosa, para resaltar iconográficamente la relación entre *el Cielo, la Patria, Lima y santa Rosa*. Así, para que la imagen se mostrara como *Patrona y protectora de Lima* se agregaron dos elementos con base en el siguiente suceso:

Un día del año de 1615, llegó a Lima la noticia de un posible ataque por parte de piratas holandeses al puerto del Callao.

En la iglesia de Santo Domingo hallábase Rosa de santa María acompañada de numerosas damas limeñas dedicadas a la oración.<sup>23</sup> Hansen dice al respecto que Rosa tenía el ánimo arrebatado para defender a toda costa al santísimo Sacramento expuesto en el templo, pero que, súbitamente, la amenazadora nave pirata desapareció, por haberse enfermado su capitán.

Vale la pena aclarar que Hansen no relata la retirada de los piratas como milagro, pero que los autores posteriores ya lo consideraron como acontecimiento sobrenatural, realizado por la joven.

El ancla que simboliza salvación se combinó con el caserío que, según algunas opiniones, representa la ciudad de Lima y, según otras, el puerto del Callao. Un lirio —en general símbolo de pureza y que por este significado aparece en manos de muchos santos— debe acompañar esta iconografía porque, según narran varios textos —entre otros un sermón pronunciado por fray Sebastián de Santander y publicado en Puebla en 1692—<sup>24</sup> “nuestra Rosa fue la primera que... sacó la cara para hacer frente a los holandeses... en el desagravio horroroso del Eucarístico Sacramento”, y se deduce que como arma simbólica de

<sup>21</sup> Jorge Bernales, “Santa Rosa de Lima en el arte europeo”, en *Temas de Estética y Arte*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1988, fig. 28, p. 323.

<sup>22</sup> Fray Andrés Ferrer de Valdecclero, *Historia de la vida de la Ba. Na. Rosa de santa Marta de la Orden de Predicadores*, Madrid, s.f., cap. XXXXIII.

<sup>23</sup> Luis Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de santa Rosa de santa Marta natural de Lima y Patrona del Perú*, Madrid, 1711, pp. 22 y 23.

<sup>24</sup> José Flores Aráoz, “Iconografía de santa Rosa de Lima”, en *Cultura Peruana*, (Lima), vol. IV, núms. 17 y 18 (1944), p. 3.

defensa enarboló unos lirios arrojados por ella al aire, formaron una cruz.<sup>25</sup>

De esta manera —tomando en cuenta la narración de este milagro y la iconografía original de la santa dominica, se formó la iconografía de *la Patrona de Lima* que quedaría instituida con la imagen de Rosa coronada de rosas, con el Niño dentro de su ramillete de flores y en la otra mano el ancla con el caserío encima y el lirio.

En el Perú, como es natural, abunda esta iconografía, que puede encontrarse con la figura de medio cuerpo o de cuerpo entero. En México las representaciones de *La Estrella del Perú*, se circunscriben —hasta ahora— al territorio oaxaqueño. Las cuatro imágenes que se han registrado en esa zona —tres esculturas y una pintura— son de primera calidad artística. Puede suponerse que algún dominico, llegado del Perú, impuso esa iconografía y que el modelo no se divulgó más, por tener carácter tan marcadamente peruano, pues como se dijo la Nueva España se apoderó de la figura de la santa para hacerla un símbolo propio y, por ende, el carácter peruano estorbaba para esta finalidad.

#### *Una bandera del criollismo*

Como lo prueban las obras de arte —y entre muchos otros escritos la biografía de santa Rosa, debida a la pluma del padre Pedro del Castillo, publicada en México en 1670—,<sup>26</sup> el culto a santa Rosa se inició en la Nueva España a la vez que en el Perú, cobrando pronto gran popularidad, ya que fue convertido de inmediato en símbolo propio, trascendido de significación faccionaria, podría decirse. En esto consistió la medular modificación de contenido expresivo que se dio, en esta tercera etapa, al desarrollo iconológico de la imagen. Es obvio que tuvo lugar una reconsideración, de orden especulativo, respecto de la manera de aprovechar el culto a santa Rosa, y que se manifestó desde luego en los textos escritos por los criollos novohispanos en torno a la figura de santa Rosa, los cuales son exaltados y abiertos en cuanto a expresar sus intereses americanistas. Para ejemplo basten las siguientes frases: “Albricias hijos de la América que el príncipe de los Cielos nos ha dado una flor para adorno de nuestra tierra, no para vasallaje de su imperio sino para ilustre blasón de nuestro país...”, escribió con entusiasmo el padre

<sup>25</sup> Fray Sebastián de Santander, *Sermón panegrico en la solemne fiesta que celebra el convento de Nuestro Padre Santo Domingo de la ciudad de los Ángeles a la Sagrada Virgen santa Rosa de santa Marta*, Puebla.

<sup>26</sup> Fray Pedro del Castillo O.P., *La Estrella de Occidente, la Rosa de Lima. Que de lo regio del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de santa Rosa de santa Marta...*, México, impreso por Bartolomé de Gama, 1670.

Burgoa, dominico de Oaxaca. Fray Diego Maguette de León en uno de sus sermones hizo una comparación—casi un juego de malabarismo literario— para identificar a santa Rosa con el grano de mostaza de la metáfora evangélica, texto en el que forzosamente señaló—como causa determinante— el color “musgo” de los habitantes de estas tierras, por ser este color indicador de lo propicio de nuestro suelo para que brotara aquí el grano de mostaza personificado por Rosa. Este sermón termina así: “Como si nos dijera la voz divina: por que entendáis que es Rosa con toda propiedad el grano de mostaza del Evangelio, planta a mi cuidado en América, y no en otra parte del mundo”.<sup>27</sup> Y en 1746 el poblano Diego Antonio Bermúdez de Castro, olvidando totalmente el lugar de origen de santa Rosa, escribió: “santa Rosa de santa María, lustroso honor de la Nueva España”.<sup>28</sup> Creo que estas citas bastan para darse cuenta de cuán diferente sentimiento despertó el culto rosista entre los dominicos peruanos, que sólo exaltaron su misticismo, y los dominicos novohispanos, para quienes la santa se convirtió en el reconocimiento patente, hecho cuerpo, por parte de la Divinidad, de la individualidad espiritual de América y de sus merecimientos. Por eso el padre Burgos se dirige, sin disimulo, a *los americanos*, para anunciarles el surgimiento de una bandera para su causa.

Los recursos empleados para comunicar a la imagen y a su culto significación “criollista”, es decir con intención social separatista, fueron—como ya se ha visto—, creaciones literarias y plásticas, las que—dicho en lenguaje moderno— fueron manejadas como medios masivos de comunicación. Esto último se refiere a la prolijidad y rapidez con que el culto rosista llegó a todos los rincones del reino y a todas las clases sociales, a través de numerosos, exaltados y barrocos sermones, lo cual propició, además, obras de todas las categorías artísticas. A la vez que los sermones corrían veloces salvando distancias e inflamando los ánimos, se procuró dar a las imágenes de santa Rosa una premeditada colocación, a manera de señal premonitoria, en las portadas, puertas, torres e interiores de varias catedrales y de muchos templos importantes.

Pero, desde luego, en el campo del arte se hizo la intervención iconográfica más importante, que consistió en alterar la iconografía de los *Desposorios místicos* de la santa, incluyendo la presencia de un indio, en sustitución de la de un ángel. Con esto, el significado de la composición,

<sup>27</sup> Fray Diego Maguette de León, *Oración panegrica en los reverentes amables festivos cultos...*, México, 1736, pp. 17-20 y *Lucas* XVIII-6.

<sup>28</sup> Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla*, 1746. *Apud.* Nicolás León, *Bibliografía de México*, s/f. p. 85.

que si bien no se vio alterado en su contenido teológico, si lo fue en su mensaje.

La escena de los Desposorios remonta sus orígenes iconográficos, al lienzo que se pintó ex-profeso, para el día de la beatificación,<sup>29</sup> el cual debe haber sido transcripción pictórica del contenido de las *Informaciones*. Un grabado anónimo —registrado también por Jorge Bernales—<sup>30</sup> hecho en Roma en 1668 es, seguramente, otra de las primeras representaciones del tema, puesto que es fiel trasunto de la narración de Hansen, salvo la adición de los amorcillos que sostienen la cartela y la filacteria y que —salvo una que otra excepción— quedaron definitivamente incorporados en las creaciones posteriores. Otra de las primicias es el grabado de Francisco Collignon, de 1670, aunque éste es ya una interpretación libre en la que se prefirió poner la escena en un espacio abierto, con fondo de ruinas arquitectónicas en juego, de gusto manierista, con troncos de árboles inclinados, como bien juzgó el mencionado Jorge Bernales.<sup>31</sup>

Muy pronto el creciente desarrollo formal, natural del barroquismo, así como las necesidades religiosas del tiempo, llevaron a los artistas a preferir una composición rica, con querubines, angelillos, rompimientos de gloria, flores, jardines y otros elementos que no constan en los textos, pero que le comunicaron al suceso mayor esplendor celestial.

Tanto en el Perú como en la Nueva España se produjeron, como era natural, muchas representaciones de esta escena cumbre. Sin embargo, las obras peruanas conocidas hasta ahora son fieles a la iconografía dominguista, en cambio en la Nueva España —como ya quedó dicho— se hizo la modificación fundamental que transformó los valores alegóricos, al añadir la figura del indio mexicano. La pintura más hermosa y al parecer más temprana en donde aparece dicho indígena, es un lienzo anónimo —atribuible al pincel de Diego de Borgraf— que pertenece al convento de Santo Domingo de Puebla. Y no parece simple casualidad —dado el esplendor que tuvo allí el culto a santa Rosa— en donde se incorporó posiblemente, por primera vez, la elocuente presencia del indio americano, representado por un indio mexicano. Pero esta conjunción de lo americano con el hecho sobrenatural, a través del indio con escudo peruano, no bastó para satisfacer los ideales políticos de los novohispanos, quienes, plenamente conscientes del valor signífero que ofrecía el culto rosista sin antecedentes europeos, se apoderaron de él,

<sup>29</sup> Ferrer de Valdecebro, *op. cit.*, cap. XXXXIII.

<sup>30</sup> Jorge Bernales, *op. cit.*, fig. 4, p. 312.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 296, fig. 13.

con mayor fuerza iconográfica, adjudicándose el derecho de usufructuarlo por condición de americanidad. Así parece explicarse el relieve que, con el mismo tema, adorna la fachada del templo del convento de Aculco, obra del siglo XVII. La gran novedad es que en este relieve el escudo del indígena ya no tiene carácter peruano, sino que por el contrario ostenta una *M*, que puede suponerse como signo del pueblo mexicano.

Por el momento, no tengo noticias de ninguna representación peruana de los *Desposorios místicos*, que sea equivalente a estas dos obras novohispanas en su iconología. Existe, sin embargo una pequeña lámina —que ilustra el estudio de Flores Aráoz—<sup>32</sup> que tiene cierta similitud iconográfica. En la composición, la Virgen no aparece. La santa se arrodilla frente al Niño que se ve sentado sobre nubes y rodeado de angelitos músicos. A los lados de los personajes centrales se ven figuras de indios peruanos y de negros, en actitud de piadoso asombro. Obviamente se trata de mostrar la devoción que incas y negros debían sentir por la santa que era también su protectora, pero, tanto por el tamaño de la laminita ovalada, de 29 x 23 centímetros, como porque al parecer no trascendió su iconografía a obras de mayor envergadura, puede casi asegurarse que su autor sólo quiso pintarla como *santa dominica protectora* y no como bandera de las clases oprimidas del Perú.

Para terminar deseo dar a conocer otro tipo de iconología, surgida así mismo de las necesidades ontológicas de los criollos novohispanos. Se trata de representaciones en las que aparecen en parangón santa Rosa de Lima y nada menos que santa Teresa de Jesús. Poco en realidad —se comprenderá— puede igualarse entre las virtudes de ambas santas. La alta categoría intelectual de la talentosa santa de Ávila la separa, de manera espectacular, de la santa criolla. Por lo tanto, el colocar sus imágenes unidas en simbólico parangón, pone de manifiesto el esfuerzo de los criollos por ser considerados y por sentirse, ellos mismos, a igual nivel espiritual, e insinuar igual nivel intelectual, que la Madre Patria.

De este género se han registrado dos casos. Los relieves que ornamentan las portadas laterales de la fachada principal de la catedral de Puebla y un pequeño relieve estofado. Los relieves poblanos muestran a las santas en estados de arrebató espiritual, o sea, a santa Teresa en el momento conocido como *La Transverberación* y a santa Rosa en sus *Desposorios místicos*. Es decir, que para mayor señalamiento del parangón que se quiso mostrar y demostrar, inteligentemente se reprodujeron estas escenas de éxtasis que, en efecto, desde el punto de vista teológico,

<sup>32</sup> José Flores Aráoz, *op. cit.*, p. 50, lám. 63.

resultan del todo equiparables. El relieve en madera debe haber pertenecido al banco de algún retablo del siglo XVII y en él aparecen de medio cuerpo santa Rosa y santa Teresa, codo con codo.

Los breves textos aquí citados, así como las obras de arte que se han mostrado son, a mi parecer, testimonio suficiente para aceptar, como un hecho histórico, la categoría especulativa que se dio al culto de santa Rosa de Lima a través del arte barroco, en la Nueva España. Se espera haber develado, aunque sólo sea parcialmente, el mecanismo iconográfico *plástico-literario* estrechamente correlacionado que determinó la expresión artística —peruana y novohispana— en este fenómeno hagiográfico, particular de América. Para el dominguismo peruano, de cuyo seno brotó la idea y el empeño de esta canonización, y para los limeños y peruanos en general, la santa fue señal de triunfo espiritual, objeto de devoto orgullo y de amparo para sus aflicciones, pero con seguridad, los promotores de la causa jamás sospecharon que el culto rosista alcanzara tanta trascendencia fuera del campo estrictamente piadoso. Nunca deben haber imaginado —porque eso iba en contra de su inmovible ideología imperialista— que su santa Rosa hubiera llegado a brillar en el cielo novohispano con resplandores de bandera política para los criollos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMÚDEZ DE CASTRO, DIEGO ANTONIO, *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla*, 1746.
- BERNALES, JORGE, “Santa Rosa de Lima en el arte europeo”, en *Temas de Estética y Arte*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1988.
- CASTILLO O.P., FRAY PEDRO DEL, *La Estrella de Occidente, la Rosa de Lima. Que de lo regio del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de santa Rosa de santa María...*, México, impreso por Bartolomé de Gama, 1670.
- COBOS MANCEBO, EMILIA, *Nuevos mundos nuevos santos*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.
- FERRER DE VALDECERERO, FRAY ANDRÉS, *Historia de la vida de la Ba. Na. Rosa de santa María de la Orden de Predicadores*, Madrid, s/f.
- FLORES ARÁOZ, JOSÉ, “Iconografía de santa Rosa de Lima”, en *Cultura Peruana*, Lima, 1944.
- HANSEN, LEONARDO, *La vida admirable de santa Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo*, trad. del latín por el padre fray Jacinto Parra O.P., Lima, Centro Católico, 1895.
- LEÓN, NICOLÁS, *Bibliografía de México*, spi.
- MAGUETTE DE LEÓN, FRAY DIEGO, *Oración panegírica en los reverentes amables festivos cultos...*, México, 1736.
- MAQUÍVAR, CONSUELO, *Los retablos de Tepozotlán*, México, INAH, 1736 (*Catálogos y Biografías*, 47).
- MURIEL, JOSEFINA, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982.
- OVIEDO Y HERRERA, LUIS ANTONIO DE, *Vida de santa Rosa de santa María natural de Lima y Patrona del Perú*, Madrid, 1711.
- PORTAL, ÍSMAEL, *Lima religiosa*, Lima, Imprenta Gil, 1924.
- ROSCH, WILHEM, *Das katholische Deutschland Biographisch Lexicon*, Augsburg, Literarisches Institut von Hass & Grrabherr, 1933.
- SANTANDER, FRAY SEBASTIÁN DE, *Sermón Panegírico en la solemne / fiesta que celebra el convento de Nuestro Padre Santo Domingo de la ciudad de los Ángeles a la Sagrada Virgen santa Rosa de santa María, Puebla*.
- VARGAS LUGO, ELISA, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 50-1 (1982).

\_\_\_\_\_, “Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima”, en *Arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1938.

\_\_\_\_\_, “Proceso iconológico de santa Rosa de Lima”, *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, vol. x, París, 1976.



Lámina 1. *Bautizo de los señores de Tlaxcala*, copia de la lámina núm. 8 del *Lienzo de Tlaxcala*, hecha por Alfredo Chavero y publicada en México en 1892. La frase en náhuatl dice: “Ya se bautizaron los señores”.



Lámina 2. *Bautizo de los señores de Tlaxcala*, en la obra de Diego Muñoz Camargo titulada *Descripción de la Ciudad y Provincia de la Nueva España y Indias*, edición facsímil del manuscrito de Glasgow, México, UNAM, 1981.



Lámina 3. *Bautizo de los señores de Tlaxcala*, copia que hizo Juan Manuel Yllanes en 1773 del original que se encontraba en el Ayuntamiento de Tlaxcala. Esta copia se encuentra ahora en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

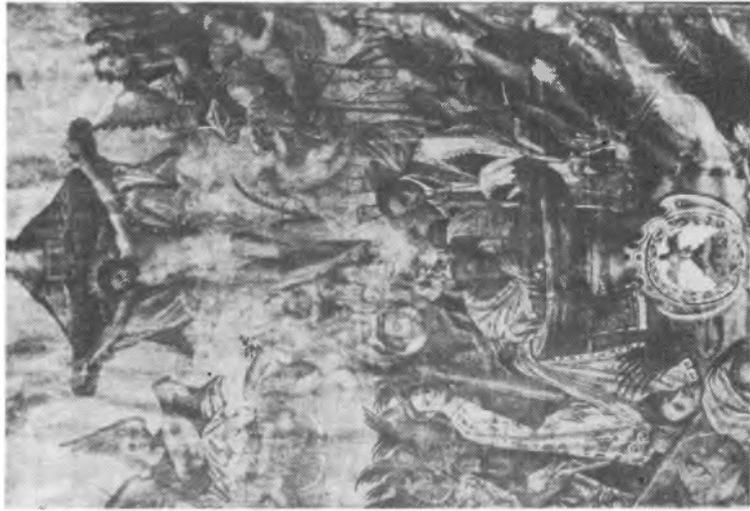


Lámina 4. *Bautizo de los señores de Tlaxcala*. Anónimo. Siglo XVIII.  
Templo de Tizatlán, Tlaxcala.



Lámina 5. *Bautizo de los señores de Tlaxcala*.  
Joseph Sánchez. ca. 1680.  
Parroquia de San José, Tlaxcala, Tlaxcala.

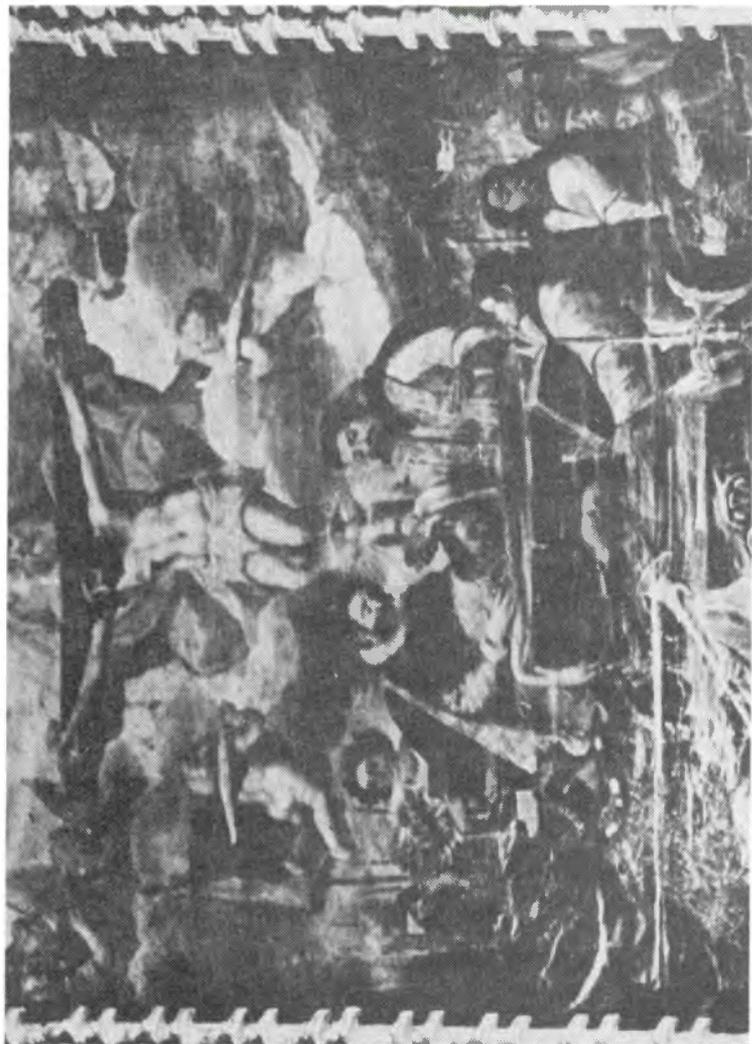


Lámina 6. *Bautizo de los señores de Tlaxcala*. Anónimo. Último tercio del siglo XVII. Retablo mayor del Templo de San Francisco, Tlaxcala, Tlaxcala.

## X. EL BAUTIZO DE LOS SEÑORES DE TLAXCALA

Después de la conquista de México, la Corona española recompensó a sus aliados indígenas, los tlaxcaltecas, con ciertos privilegios especiales, entre los que se cuentan: escudos de armas con sus correspondientes cédulas a algunos personajes de la nobleza: la exención de impuestos, el reconocimiento de la Antigua República de Tlaxcala como una entidad política *sui generis* dentro del sistema, con las cuatro parcialidades que originalmente la constituían: Teticpac, Ocotelulco, Quiahuiztlán y Tizatlán. Otros privilegios fueron: permitir que dicha república siguiera gobernada por indígenas del lugar, sujetos a un gobernador, también tlaxcalteca, quien dependía, éste sí, de las autoridades españolas; prohibir a los españoles que se asentaran en territorio tlaxcalteca, según Cédula Real de 1585; que el territorio tlaxcalteca no se repartiera en encomiendas y que el cacique o gobernador de Tlaxcala tuviera los honores de una alteza real. Sin embargo, fuera de los títulos nobiliarios y del reconocimiento de la Antigua República de Tlaxcala, las demás promesas no se cumplieron. Pronto se dieron encomiendas en territorio tlaxcalteca y todavía a principios del siglo XIX “en días cercanos a la Independencia de México”,<sup>1</sup> los indios de Tlaxcala reclamaban a los monarcas españoles su derecho a no pagar impuestos.

De acuerdo con los especialistas en la materia, la inconformidad de los tlaxcaltecas al no ver cumplidos sus privilegios especiales los llevó a elaborar, en el siglo XVI —entre otras obras—, un gran documento pictográfico en donde se ven narradas todas las batallas en las que intervinieron al lado de los españoles, durante las guerras de la Conquista. Es decir, se hizo una *probanza de méritos* pintada, para recordar a las autoridades las hazañas en que habían intervenido los tlaxcaltecas y pedir, con evidente fundamento, el cumplimiento de dichos privilegios prometidos.

Desafortunadamente no se conoce el original de tan valioso documento que constituye en sí una obra de arte, pero, por las copias existentes, puede afirmarse que fue una pintura —a la aguada— muy grande,

<sup>1</sup> Antonio Peñafiel, *La ciudad virreinal de Tlaxcala*, México, Cosmos, 1978, p. 166.

desplegable —razón por la cual se le conoce como *Lienzo de Tlaxcala*— que representa los mencionados episodios bélicos de la alianza militar tlaxcalteca-española, desde 1519 hasta muy cerca de la mitad de la centuria dieciseisena.

El historiador Carlos Martínez Marín, piensa que la obra no pudo haber sido pintada antes de 1550, pues en la escena principal está representado don Luis de Velasco, quien ese año precisamente comenzó a gobernar como virrey.<sup>2</sup> Posiblemente, dice el mismo autor, la pintura se ejecutó en el lustro siguiente: es decir entre 1550 y 1555.

Si se acepta el carácter jurídico de probanza de méritos para este documento, se explicaría fácilmente la existencia de tres copias de él hechas en la misma fecha, que al parecer existieron. Una para mandarla al rey de España, otra para el virrey Luis de Velasco, quien parece haber solicitado su hechura, y la tercera quedaría en el Ayuntamiento de Tlaxcala. Sin embargo, nunca se ha sabido donde quedó la copia destinada al virrey, ni la que se supone que fue a España. En cambio, la que se conservó en el Ayuntamiento de Tlaxcala fue conocida. En el siglo XVII, Fernando de Alva Ixtlilóchitl la menciona en su *Historia de la nación chichimeca* y se refiere a ella diciendo: “pintura que aun el día de hoy guarda el cabildo de esta señoría”.<sup>3</sup> Lamentablemente, en tiempos del emperador Maximiliano, el original del *Lienzo de Tlaxcala* fue solicitado al Cabildo de Tlaxcala y transportado a la ciudad de México, con el objeto de que la Comisión Científica Francesa sacara una copia. Cuando en 1867 se restauró la República Mexicana, el Ayuntamiento de Tlaxcala reclamó su lienzo, pero éste no se pudo encontrar.<sup>4</sup>

Sin embargo, a pesar de la pérdida del original del *Lienzo de Tlaxcala*, existen varias versiones de él hechas en diferentes épocas, de las cuales aquí se toman en cuenta solamente tres: la de Alfredo Chavero, la de Muñoz Camargo y la de Juan Manuel Yllanes.

La versión que publicó Alfredo Chavero en 1892 reproduce las láminas por medio de litografías hechas por Genaro López. El mismo Chavero escribió en la Introducción de su obra

Quedó pues, perdido el lienzo; pero por fortuna yo tengo copia exactísima, dibujada con toda escrupulosidad, y para la cual se hicieron colores enteramente iguales a los del original. Como también tengo las calcas que del

<sup>2</sup> Carlos Martínez Marín, “Historia del Lienzo de Tlaxcala”, en *El Lienzo de Tlaxcala*, México, edición privada, Pasado de México, 1983, p. 38.

<sup>3</sup> Fernando de Alva Ixtlilóchitl, *Historia de la nación chichimeca*, edición de 1977, t. II, p. 215. *Apud*, Carlos Martínez Marín, *op. cit.*, p. 36.

<sup>4</sup> Para mayor información consultar el magnífico artículo de Carlos Martínez Marín arriba citado.

mismo original se sacaron, hoy puede hacerse una reproducción fidelísima del lienzo perdido.<sup>5</sup>

Sin embargo, Chavero no explica cuándo ni cómo obtuvo esa “fidelísima copia”.

Entre 1580 y 1585, Diego Muñoz Camargo —ilustre personaje mestizo, hijo de un conquistador y de una india de Tlaxcala— escribió una obra muy importante titulada *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España y Indias*.<sup>6</sup> Este texto va ilustrado con láminas, entre las cuales aparece también “El Bautizo”. Habla Muñoz Camargo en este libro, de unas pinturas murales que representaban los principales episodios de la Conquista, que adornaban los muros de la sala y audiencia del Cabildo de Tlaxcala<sup>7</sup> y que se complementaban con otras que había en otra casa principal. En este último edificio vio Muñoz Camargo, la representación de “cómo se bautizaron los señores de las cuatro cabeceras de Tlaxcala”. Por lo tanto, si él describe esas pinturas y fue consciente de su importancia, puede suponerse, con muchas probabilidades de tener razón, que las láminas que ilustran su texto se informaron en dichos murales. Lo que no es posible saber ahora, después de transcurrido tanto tiempo, es si las láminas del *Lienzo de Tlaxcala* fueron más tempranas que las pinturas murales o si éstas últimas fueron la fuente de inspiración para el *Lienzo de Tlaxcala*.

Finalmente se considera la copia hecha en 1773 por el pintor tlaxcalteca Juan Manuel Yllanes<sup>8</sup> que, aunque consta que fue tomada del original que se conservaba en el Ayuntamiento de Tlaxcala, formalmente hablando, no es “copia fidelísima”, sino un tanto libre.

El importante asunto que aparece representado en la lámina octava del *Lienzo...*, resulta uno de los acontecimientos de mayor relevancia político-religiosa dentro de la historia de la Conquista, pues se trata nada menos que del bautizo de los cuatro Señores de Tlaxcala: Xicotécatl, Maxixcatzin, Citlalpopocatzin y Tehuexolotzin, o sea el gran acontecimiento que señaló el principio de la conquista espiritual.

<sup>5</sup> *Lienzo de Tlaxcala*, facsimilar del publicado por Alfredo Chavero en 1892, en *Artes de México*, edición de Miguel Salas Anzures (México), núm. 51-52 (1964).

<sup>6</sup> Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España y Indias*, edición facsimilar del manuscrito de Glasgow con un estudio preliminar de René Acuña, México, UNAM, 1981. Para mayor información acerca de las versiones que se han hecho de las láminas del *Lienzo de Tlaxcala*, véase el estudio de René Acuña.

<sup>7</sup> *Ibid.*, f. 11v. y 12r.

<sup>8</sup> El maestro Carlos Martínez Marín, en su citado artículo, proporciona los nombres de todas las copias, calcas y litografías que se conocen, derivadas del *Lienzo de Tlaxcala*.

Lamentablemente para el arte y para la historia, a causa de la pérdida de los originales del *Lienzo de Tlaxcala* y de las pinturas murales mencionadas por Muñoz Camargo, no resulta conveniente hacer más conjeturas sobre la mayor o menor antigüedad de las mencionadas representaciones. Lo interesante es darse cuenta de la trascendencia que el asunto tuvo para el pueblo de Tlaxcala, como *leit motiv* de su historia, puesto que no sólo se reprodujo, plásticamente, este señalado acontecimiento en varios momentos, sino que también sirvió de inspiración —siempre con la misma finalidad publicitaria— para representaciones teatrales en verso, como consta que se hizo a la entrada del virrey marqués de Villamanrique en 1585,<sup>9</sup> y posteriormente, en el siglo XVII, se escribió y representó un auto sacramental con el mismo tema. Por su parte, las pinturas murales que —por lo que refiere Muñoz Camargo y por lo que puede deducirse contemplando las láminas con que él ilustra su gran libro— debieron haber sido creaciones de supremo interés, existían todavía a mediados del siglo XVIII, pues fueron vistas en las Casas Reales de Tlaxcala por fray Francisco de Ajofrín, en 1765.<sup>10</sup> Su destrucción jamás podrá justificarse.

Los documentos no dan ninguna fecha concreta para la celebración de tan importante bautizo, en el que ofició el padre Juan Díaz, pero éste tuvo que haber sido dentro de los escasos veinte días<sup>11</sup> que los españoles permanecieron en el territorio de Tlaxcala, a partir del 7 de noviembre de 1519. Por otra parte, algunos historiadores piensan que la ceremonia conjunta nunca se efectuó en realidad. Que lo más seguro es que cada cacique se hubiera bautizado individualmente y que, posteriormente,

<sup>9</sup> Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España, siendo Comisario General de aquellas partes*, 2a. ed., México, UNAM, 1976. "Aquel mismo domingo en la tarde, como una hora antes que el sol se pusiese, llegó el virrey a aquella cibdad, y a la entrada hicieron los indios su ceremonia y le entregaron las llaves, y en unos sonetos en lengua castellana le pidieron *les guardase sus fueros, exepciones y libertades. Estaban allí a la puerta, en un tablado cuatro indios viejos, vestidos a lo antiguo, con coronas de reyes en las cabezas, los cuales representaban a los cuatro reyes o cuatro cabeceras de aquella provincia de Tlaxcala que ayudaron al Marqués del Valle tan valerosamente en la conquista de México, y se hicieron vasallos del invictísimo emperador Carlos Quinto y de los demás reyes de España sus sucesores, y estos cuatro viejos eran los que hablaban en los sonetos sobre dichos*" (t. I, p. 103).

<sup>10</sup> Fray Francisco de Ajofrín O.F.M. *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. fray Francisco de Ajofrín*, México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 1964, 2 vols. "En las casas reales hay varias pinturas en que se representa la entrada de Cortés con los españoles, el recibimiento que le hicieron, cuando Cortés colocó la cruz, la veneración de los indios al santo madero, con otros varios pasajes de la conquista" (vol. II, p. 131).

<sup>11</sup> Hernán Cortés, *Cartas de relación de la Conquista de México*, 4a. ed., México, Espasa Calpe Mexicana, 1961, Carta Primera, p. 49.

la tradición hubiera hecho correr “una versión oficial” del bautizo de los cuatro señores, como figura simbólica del inicio de la tarea evangelizadora, muy conveniente a la fama de “hispanistas” con la que los tlaxcaltecas querían lograr que España les concediera los mencionados privilegios vanamente prometidos a raíz de la Conquista; tarea en la que se empeñaron —también vanamente— a lo largo de los tres siglos coloniales. Como quiera que haya sido, al bautizarse los señores de Tlaxcala adoptaron los siguientes nombres cristianos: Xicoténcatl el Viejo, se llamó Andrés y su padrino fue el propio Hernán Cortés; Maxixcatzin fue bautizado como Lorenzo, Citlapopocatzin como Bartolomé y Tehuexolotzin como Gonzalo. Los otros tres padrinos fueron los capitanes Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval y Cristóbal de Olid.

Por otra parte, pertenecientes al arte pictórico del siglo XVII, existen tres lienzos al óleo con este mismo tema. Su carácter fue, al parecer, solamente conmemorativo —finalidad que siguen cumpliendo— pues sería difícil considerarlos como instrumentos de probanza, dado su gran tamaño. Pero sí forman parte de los testimonios documentales elaborados para dar cuenta de lo que podría llamarse “la grandeza tlaxcalteca”. Es decir de una serie de manifestaciones, algunas artísticas, como las que aquí se consideran, que surgieron —se repite— con el propósito de exaltar el comportamiento del pueblo de Tlaxcala durante la conquista de México, de lucirlo como aliado de los españoles y, por ende, como pueblo señalado por la Providencia.

La más antigua de estas pinturas de caballete se supone original de la capilla de Tizatlán —de donde era señor Xicoténcatl el Viejo en los tiempos de la Conquista—, sitio en el que tuvo lugar la ceremonia del bautizo de acuerdo con la tradición y en donde se conserva dicho lienzo. Posteriormente, una capilla abierta fue construida por los frailes justamente sobre el sitio que ocupó el mencionado palacio. En la parroquia de San José de la ciudad de Tlaxcala hay otra pintura, firmada por José Sánchez, que es copia fiel de la obra que se conserva en Tizatlán. El tercer lienzo —que desafortunadamente se ve mutilado en su parte baja— remata el retablo principal de la iglesia del convento de San Francisco, en la misma ciudad, y es obra de pincel desconocido, que aunque conserva la iconografía básica, modifica la composición y ofrece un oficio diferente, ligeramente más dinámico.

Aunque el tema es el mismo, entre las láminas dibujadas y las pinturas al óleo, del XVII, hay —obviamente— sensibles cambios tanto en la iconografía como en el tratamiento de las figuras.

## *Las láminas*

Por lo que toca a la iconografía, las tres láminas mantienen la presencia de los personajes principales, con muy ligeros cambios. En el *Lienzo...*, la composición ostenta 14 personajes. En el eje central aparecen, el clérigo Juan Díaz y Xicotécatl el Viejo —quien a esas fechas estaba ciego— arrodillado frente al sacerdote. Éste sostiene un objeto circular —difícil de identificar— del cual, obviamente, caería el agua bendita sobre la cabeza del cacique. Detrás de Xicotécatl se arrodillan los otros tres señores. En un segundo plano, a espaldas del clérigo, se ven otros tres personajes, uno de ellos con un halo de plumas, tal vez por haber sido un guerrero o funcionario destacado que había que diferenciar de los demás. Atrás de estos asoman tres capitanes de Cortés, uno de ellos sostiene una vela encendida. Posiblemente tales capitanes eran quienes recibieron como mujeres a las hijas de los caciques que en esa misma ceremonia recibieron también el bautizo. En el extremo opuesto, en un plano más profundo, está un grupo formado por las figuras de Hernán Cortés —sentado en su silla de tijera, con un gran crucifijo en la mano— la Malinche —de pie detrás de la silla del conquistador— y otro soldado. Preside la liturgia una imagen de la Virgen María con el Niño, que la tradición ve como el estandarte que Cortés llevaba consigo durante sus campañas. El dibujo lineal y la falta de interés por individualizar las figuras puede haber sido influencia de la tradición plástica mesoamericana. Es interesante señalar que todos los personajes son jóvenes. No hay tampoco intención de diferenciar las razas, pues los rostros de españoles e indígenas son intercambiables con sólo modificar el estilo de los peinados. Esta solución podría explicarse, en parte, por desconocimiento del arte occidental, pero también puede adjudicarse al anhelo que nació en los tlaxcaltecas de igualarse a los españoles. Todos los personajes indígenas llevan atuendos pertenecientes a la nobleza y están representados —de acuerdo con los especialistas— de manera fiel a la realidad. Posiblemente las capas son distintas por que eran cuatro señoríos distintos. La escena se desarrolla sobre un fondo neutro, es decir en el vacío, en un espacio abierto, tal como debió haber sucedido, en caso de haberse realizado, efectivamente, ese primer bautizo comunitario. Aunque el *Lienzo de Tlaxcala* no se conozca más que a través de esta copia, es digno de admiración el oficio de los *tlacuilos* indígenas.

La composición, en la lámina del libro de Muñoz Camargo, reduce el número de personajes a diez. Aumenta en cambio las representaciones de un altar y de una pila bautismal; esta última colocada en el eje central de la composición. A los lados de la pila se acomodan el clérigo

Juan Díaz y el cacique principal, Xicoténcatl, recibiendo, humilde y prostrado, las aguas lustrales. Detrás de este cacique se arrodillan los tres señores restantes. Las figuras de Cortés y la Malinche presentan casi la misma composición que en lámina anterior; falta en cambio, el soldado que acompaña a la Malinche. En vez de tres personajes indígenas en el extremo izquierdo de la escena, sólo aparecen dos y sólo uno de los capitanes de Cortés, que sostiene la ritual vela encendida. La imagen de la Virgen preside igualmente el recinto, pero en este caso ella y el Niño lucen amplias aureolas y se modifica el movimiento de sus brazos. Los atuendos indígenas se copiaron fielmente hasta en los adornos, con la diferencia de que aquí se muestran algunas partes de los cuerpos desnudas. Por otra parte, los trajes españoles y el de la Malinche se enriquecieron. El dibujo de esta lámina es más suelto, más realista; hay intento de lograr volumen y de representar las edades de los personajes. Como claramente se ve, Xicoténcatl es un anciano y también el último de los cuatro señores arrodillados.

La tercera lámina —la dibujada en 1773 por el pintor Yllanes— sólo suprime a un personaje del grupo que se acomoda en el lado izquierdo de la lámina original. El clérigo, los cuatro señores y el grupo de Cortés y la Malinche, prácticamente no cambian, aunque aquí el Conquistador aparece de pie. Yllanes se apegó al original en cuanto a colocar la escena en un espacio abierto, pero en cambio, en gran contraste con el dibujo que ofrece la lámina del *Lienzo...*, en ésta el oficio, aunque suelto, resulta quizá demasiado impreciso, como solamente abocetado y sigue el mismo tipo de expresividad, despreocupada por representar edades y diferencias raciales. Es, en fin, copia fiel, aunque en tono menor, del original.

El hecho de que la lámina que ilustra la obra de Muñoz Camargo incluya un altar y una pila bautismal, basta para considerarla como creación posterior al *Lienzo...*, puesto que cuando el bautizo se celebró, no existían todavía los muebles y los objetos que exige la liturgia cristiana. Aun suponiendo que la ceremonia se hubiera llevado a cabo dentro de un recinto, éste tampoco podría haber tenido ni altar ni pila bautismal.

### *Las pinturas al óleo*

Por lógica histórica y por su aspecto formal, la más antigua de las tres pinturas mencionadas debe ser la que está en la capilla de Tizatlán, o sea —como quedó dicho— el sitio en donde se celebró el bautizo de los señores tlaxcaltecas. En las tres obras la iconografía es la misma; sólo varía ligeramente el tratamiento de algunas figuras y el oficio. Este

fenómeno es lógico por que cada lienzo debe ser reproducción fiel del modelo, de lo contrario quedaría distorsionado el relato histórico y su significado.

El anónimo autor del lienzo de Tizatlán representó esa tradición tlaxcalteca tomando como modelo compositivo, aparentemente, dos grabados europeos —uno de ellos de género marcial— que combinó, para colocar dentro del esquema resultante a los protagonistas de este piadoso suceso, consagrados por la tradición, más otros personajes y elementos completamente novedosos, tales como la imagen de la Trinidad, el rompimiento de Gloria, la pila bautismal y los grupos de soldados y de indígenas que enriquecieron notablemente tanto la iconografía como la composición de las obras pictóricas, puesto que ese lienzo de Tizatlán fue copiado posteriormente, al menos dos veces más —como quedó dicho— con el mismo sentido triunfalista y la misma abigarrada composición.

En el eje central de estas pinturas, quedan incluidos, de arriba hacia abajo: la cabeza de Dios padre, el cuerpo de Dios Hijo, el Espíritu Santo en forma de paloma, la mano del padre Juan Díaz sosteniendo la venera llena de agua bendita, la cabeza del anciano Xicoténcatl, el tazón de la pila bautismal y su pedestal y en la parte inferior, como base de todo, el escudo de la República de Tlaxcala. En la heráldica de este escudo aparece como elemento principal el cerro del Cuauhtzin, que se halla entre Ocotelulco y Tizatlán, y que en tiempos prehispánicos fue convertido en fortaleza. Sobre el cerro se ve un águila con las alas extendidas, que se refiere a la vieja creencia de que los chichimecas descendían de águilas. Cuatro pequeños *copillis* en la base del cerro, representan los cuatro señoríos. Precisamente en la cima de ese cerro —en cuyo centro hay una cueva que se convirtió en adoratorio— se fundó la cabecera de Tepeticpac fundada por *Culhua-Tecuhtli-Cuanextli*, que quiere decir, “el gran abuelo de la cabeza ceniza”. El escudo conmemora —según interpretación del historiador tlaxcalteca René Cuellar Bernal— el origen de los chichimecas a través del águila, y honra la primera cabecera de Tlaxcallan que fue Tepeticpac.<sup>12</sup> Una especie de guía vegetal, parecida a una guirnalda hecha de laurel, rodea el escudo que resalta sobre una superficie muy clara y que se inserta dentro de un marco con diseño de cartela, muy semejante a las formas acartonadas que aparecieron en las yeserías poblanas del siglo XVII, de innegable cepa manierista.

En estas obras, los personajes principales son: el padre Juan Díaz, Hernán Cortés, la Malinche y Xicoténcatl el Viejo, ya que los otros tres

<sup>12</sup> René Cuellar Bernal, *Tlaxcala a través de los siglos*, prólogo de Salvador Novo, México, B. Costa-Amic Editor, 1968, p. 40.

señores no se destacan individualmente. Tanto en el lienzo de Tizatlán como en el firmado por Joseph Sánchez, o sea el que está en la parroquia de San José de la ciudad de Tlaxcala, dichos señores se ven detrás de la Malinche, o sea en el lado izquierdo de la composición, mezclados dentro de un apretado grupo de indígenas cuyos penachos de plumas sobresalen y se pierden hacia el fondo. En contrapunto muy marcado, del lado derecho de la pila se forma una aglomeración de soldados españoles cuyas lanzas también sobresalen compitiendo en número y altura con los altos penachos de plumas. En el primer plano de estos dos lienzos, la parte inferior está ocupada por figuras de soldados, de medio cuerpo; algunos portan armas y otros instrumentos musicales. Los que están cerca del escudo de la República de Tlaxcala son copias a todas luces fieles, del modelo grabado.

En las tres pinturas, en el plano superior de la composición, una imagen de la Santísima Trinidad llena el espacio, acompañada de un coro de ángeles que tocan arpa y mandolina y con angelillos que portan palmas, que posiblemente en este caso signifiquen victoria. En los tres casos al pie de la pila se ve el penacho que Xicoténcatl se quitó para recibir las aguas del bautismo. En los tres casos los atuendos de los indígenas se ven con rica ornamentación, como correspondía a su elevada jerarquía política. Xicoténcatl lleva una capa que parece de brocado, de corte real, al gusto europeizante. La Malinche por su parte, viste túnica de gran riqueza ornamental que, en el lienzo de Tizatlán, conserva su carácter prehispánico, mientras que en el de la parroquia ya se ve contaminada con mangas europeas. En ambos casos, sostiene en su mano un pañuelo. Se le ve joven y hermosa, más en las pinturas de la parroquia y de San Francisco, que en la de Tizatlán, pero en las tres obras lleva peinado alto, como mujer casada, a la usanza prehispánica. Hernán Cortés luce muy buen mozo, joven, con cabellos y barba oscuros. Viste traje civil, con gola, mangas plisadas con puños de encaje y capa con vueltas de brocado. El presbítero Juan Díaz parece tener la piel atezada en el lienzo de Tizatlán, mientras que en el de la parroquia lleva sobre su piel clara un negro bigote; en la pintura de san Francisco su cabello negro hace una bucle por encima de la frente. Su atuendo es el ritual, solamente más sencillo en la obra que se conserva en la parroquia. En las tres pinturas aparece un joven monaguillo sosteniendo un libro abierto frente al sacerdote. En las tres obras es muy clara la intención de diferenciar las razas por medio del color de la piel, ya que para el dibujo de las facciones se siguieron, decididamente, los cánones académicos.

La pintura que remata el retablo del templo de San Francisco presenta varias novedades iconográficas. En primer lugar, invierte la com-

posición, es decir, cambia de sitio los grupos de indígenas y de soldados españoles, entremezclándolos, y en el primer término en donde aparecen soldados españoles en las otras pinturas, aquí se ve uno de los señores indígenas, arrodillado, con su rica capa y su tocado de plumas; figura que debe corresponder a otro de los conversos y que mira expectante hacia la imagen del Crucificado. Entre la muchedumbre sobresalen los picos de las lanzas y algún estandarte, pero apenas algún penacho indígena. La Malinche sostiene un libro abierto y ve de frente al espectador, y sólo se muestra de medio cuerpo. Junto al monaguillo con el libro abierto, se agregó otra figura, la de un indígena —vestido sin elegancia— que se acerca mucho a la pila bautismal. Desafortunadamente el lienzo fue mutilado, precisamente en su primer plano, para que cupiera en el enmarcamiento cuadrangular que ahora tiene. Se nota que fue un lienzo que tuvo proporciones rectangulares semejantes a las de los otros, que perdió un buen trozo, según puede apreciarse por la figura del hombre que toca una corneta —parte inferior izquierda— del cual sólo quedó la cabeza y parte de un brazo y, como puede verse, del escudo de la República de Tlaxcala sólo quedó una pequeña sección del remate.

Por lo que se refiere al oficio, la obra primera, la de Tizatlán, la que debe suponerse más antigua, presenta un oficio más contenido, más realista, más sobrio, un trazo más fino, más duro y aparentemente más apegado a un modelo, como puede deducirse al ver las rubias y europeizantes figuras de los ángeles, que en los lienzos posteriores ya presentan —con sus cabellos oscuros y facciones menos aguzadas— el carácter de la pintura novohispana. En las otras obras el oficio es más suelto, más convencional y más barroco. Nótese la diferencia de expresión entre la Santísima Trinidad del lienzo de Tizatlán —un tanto rígida e indiferente al suceso que se desarrolla a sus pies— y la del lienzo del retablo de san Francisco, en donde los sagrados personajes parecen estar atentos a la ceremonia y donde la túnica del Padre Eterno describe grandes vuelos. Una diferencia importante que presenta esta última pintura es el fondo de paisaje, en el que destaca un elevado cerro que, aunque no se ve completo, podría considerarse el famoso cerro del Cuauhtzin, ya mencionado.

Más o menos un siglo transcurrió entre el momento en que se dibujaron las láminas dieciseisenas del *Lienzo de Tlaxcala* y la época en que se hicieron las creaciones pictóricas. En las láminas se representó el tema en su más íntima proporción. Es decir, solamente con los personajes y elementos indispensables para narrar el suceso litúrgico. En cambio los pintores del siglo XVII —ya imbuidos del espíritu barroco— crearon composiciones triunfalistas; obras de carácter simbólico y con-

memorativo más que narrativo o documental, como fue el carácter que se quiso dar a las láminas del siglo XVI. No se conoce —hasta el momento— ninguna obra del siglo XVIII que hubiera continuado la representación del tema. Sin embargo el empeño del pueblo de Tlaxcala por conseguir el completo cumplimiento de los privilegios ofrecidos por la Corona española se mantuvo firme —como quedó dicho— hasta pocos años antes de la independencia política de la Nueva España. Otra notable muestra plástica de esa inútil batalla, es un interesante lienzo que representa nada menos que la supuesta predicación del apóstol santo Tomás al pueblo de Tlaxcala, antes, claro está, de la conquista española; obra que se estudia en otra parte.<sup>13</sup>

### *De los pintores*

Desafortunadamente, por lo que respecta a la obra que se encuentra en Tizatlán, nada ha podido averiguarse acerca de su autor, que debe considerarse el iniciador de esta iconografía barroca; por lo tanto permanece como una de tantas pinturas anónimas. El pintor Joseph Sánchez, quien firma la pintura que pertenece a la parroquia de San José de la ciudad de Tlaxcala, parece haber sido artista de renombre en su época. Casi seguramente —por razones cronológicas— se trata del mismo artista que fue nombrado veedor de pintura, junto con Cristóbal de Villalpando y con José de Rojas, cuando se aprobaron las segundas Ordenanzas de Pintores, el año de 1686.<sup>14</sup> Estos tres artistas figuraron, además, como maestros examinadores de tres de los principales pintores de esa época. El 27 de junio de 1687, examinaron a Antonio Rodríguez.<sup>15</sup> El 26 de julio del mismo año Juan Correa fue examinado por Joseph de Rojas, Joseph Sánchez y Juan Sánchez Salmerón.<sup>16</sup> Poco después, Nicolás Rodríguez Juárez presentó su examen el 2 de enero de 1688.<sup>17</sup> Es de suponerse que, con motivo de la creación de las nuevas Ordenanzas, se “regularizaron” muchos pintores de la época, y al parecer algunos de los ya consagrados volvieron a presentar exámenes, puesto que tanto Antonio Rodríguez, como Juan Correa hacía muchos

<sup>13</sup> Elisa Vargas Lugo, “Santo Tomás predicando en Tlaxcala”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 61 (1990). Publicado también en este mismo libro, capítulo XI.

<sup>14</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965, p. 226. El maestro Toussaint reproduce el texto completo de las nuevas ordenanzas y las peticiones de los pintores al respecto.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Archivo General de la Nación, Ramo *General de Partes*, vol. XVI, exp. 74, fs. 59v-60r. Ciudad de México, 29 de diciembre de 1687.

<sup>17</sup> Archivo General de la Nación, Ramo *General de Partes*, t. XVI, legajo 61.

años que tenían talleres de pintura. Es decir, para esas fechas ya eran de hecho *maestros del arte de la pintura*, reconocidos y famosos en el oficio. Por lo mismo, Joseph Sánchez, quien también era dorador, como lo asientan los documentos, debió haber sido importante en el gremio para que haya actuado como veedor y varias veces como examinador. Posiblemente no fue muy prolífico en la pintura o se dedicó más al oficio de dorador, por que no se conocen por ahora más obras que lleven su firma. En cuanto al autor de la tercera pintura tampoco se logró saber nada de él a través de esta investigación. Sin embargo se ha descubierto que en la parte que se conserva del escudo de la República de Tlaxcala, —en el centro de la parte baja del lienzo— hay una frase inscrita, de por lo menos tres palabras. Desafortunadamente la pintura está a tan gran altura que resulta sumamente difícil leer lo que dice y aun si se pudiera lograr la lectura, dado que el lienzo está recortado, no es seguro que proporcione el nombre del artista. Lo único que puede añadirse es que la obra presenta las características formales de la pintura de la segunda mitad del siglo XVII, cuando el espíritu barroco se hacía más dinámico en la expresión pictórica.

Con esta reseña se ha querido dar a conocer un filón de la pintura novohispana —que es mucho más abundante de lo que se piensa— en donde quedaron expresadas, al amparo de los temas religiosos, vitales inquietudes socio-políticas de los habitantes de la Nueva España. En este caso particular, el tema representado trasciende, en primer lugar, como la gran composición alegórica que simboliza el inicio oficial de un pueblo pagano al cristianismo y por ende la aceptación —al menos como lo entendían los españoles— de la nueva moral. A la vez se ofrece la imagen de la superioridad moral y política de ese pueblo, que de manera tan inteligente y significativa aceptó convertirse a la Fe católica, como señal de superioridad respecto de los demás grupos indígenas. El bautizo de los señores de Tlaxcala demostraba que los tlaxcaltecas, al aceptar la alianza con los españoles, no sólo habían sabido escoger el camino correcto sino que, efectivamente, habían sido señalados por la providencia. No cabe duda de que aparte del mérito artístico que tienen dentro del desarrollo de la pintura novohispana, el mayor valor de estos lienzos es histórico, como representaciones de un momento único, medular: el inicio del sincretismo cultural con que habría de desarrollarse la sociedad novohispana.

## BIBLIOGRAFÍA

- AJOFRÍN O.F.M., FRAY FRANCISCO DE, *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el p. fray Francisco de Ajofrín*, México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 1964, 2 vols.
- ALVA IXTLILXÓCHITL, FERNANDO DE, *Historia de la nación chichimeca*, 1977.
- CIUDAD REAL, ANTONIO DE, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España, siendo Comisario General de aquellas partes*, México, UNAM, 1976.
- CORTÉS, HERNÁN, *Cartas de relación de la conquista de México*, 4a. ed., México, Espasa Calpe Mexicana, 1941.
- CUÉLLAR BERNAL, RENÉ, *Tlaxcala a través de los siglos*, prólogo de Salvador Novo, México, B. Costa-Amic Editor, 1968.
- Lienzo de Tlaxcala*, facsímil del publicado por Alfredo Chavero en 1892, en *Artes de México* (México), núms. 51-52 (1964).
- MARTÍNEZ MARÍN, CARLOS, "Historia del Lienzo de Tlaxcala", en *El Lienzo de Tlaxcala*, México, ed. privada, Pasado de México, 1983.
- MUÑOZ CAMARGO, DIEGO, *Descripción de la ciudad y Provincia de Tlaxcala de la Nueva España y Indias*, ed. facsímil del manuscrito de Glasgow con un estudio preliminar de René Acuña, México, UNAM, 1981.
- PEÑAFIEL, ANTONIO, *La ciudad virreinal de Tlaxcala*, México, Cosmos, 1978.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1965.
- VARGAS LUGO, ELISA, "Santo Tomás predicando en Tlaxcala", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 61 (1990).



## XI. SANTO TOMÁS PREDICANDO EN TLAXCALA

### *Antecedentes*

El pensamiento americanista, que impulsó y diferenció las más importantes manifestaciones de la cultura criolla, fue también, por supuesto, el principal propulsor del culto guadalupano. Fue tan intenso el sentimiento guadalupano que para finales del siglo XVIII había originado una riquísima iconografía<sup>1</sup> en torno a la imagen de la Virgen. Los teólogos mexicanos, en su afán de lograr el reconocimiento de la tradición aparicionista, tanto por parte de la Santa Sede como de España y, puede decirse, del mundo entero, crearon audaces composiciones iconográficas que fueron immortalizadas por los artistas novohispanos. Dos aspectos fundamentales de este culto quedaron de manifiesto en la plástica de esos tiempos: el intento de dar fundamento escritural a la imagen, con base en el *Apocalipsis* de San Juan, y la necesidad de demostrar su naturaleza definitivamente americana.

Dos magníficos ejemplos pictóricos —por citar algunos— de esa imaginativa iconografía político-religiosa —ambos pertenecientes a las colecciones del Museo de la Basílica de Guadalupe— son los siguientes. El lienzo anónimo que representa a la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y san Juan escribiendo el *Apocalipsis*, en el cual aparece —sobre las aguas que rodean a la isla en donde se encuentra escribiendo san Juan— el águila heráldica tenochca, o sea el águila parada sobre un nopal devorando a una serpiente; motivo por el cual Lucía García Noriega atinadamente llamó a dicha representación *Patmos-Tenochtitlan*. El otro lienzo —que he atribuido al pincel de Josefus de Ribera y Aragomanis—, incluye también dicha águila heráldica, como sustento de la representación pictórica del proceso aparicionista y presenta a la Virgen acompañada por dos figuras femeninas que son representaciones alegóricas de América y Europa; estando esta última en

<sup>1</sup> Véase Elisa Vargas Lugo, "Iconología guadalupana", en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987, pp. 57-178.

actitud de coronar a la Virgen, mientras América pronuncia la consabida frase: *non fecit taliter omni nationi*.

Por otra parte, es del conocimiento de todos los especialistas la riqueza de la literatura guadalupana, que tantas veces inspiró a los artistas y que produjo importantes y bellos textos y poemas que, a la par con las creaciones plásticas, forman el sorprendente “archivo documental” guadalupano.

En 1737 los criollos habían logrado que tuviera lugar el reconocimiento oficial del culto, cuando la Virgen de Guadalupe fue jurada *Patrona de la Ciudad de México*. Fue entonces cuando el Papa Benedicto XIV, concedió que hubiera Oficio y Misa para su festividad, el día 12 de diciembre de 1747, festividad a la que dio categoría de “fiesta de guardar”. Otro hecho que señala el reconocimiento que el culto había alcanzado por parte de las autoridades, fue la formación de la Colegiata de Guadalupe en 1750. Así, poco a poco el guadalupanismo se fue fortaleciendo, con claro acento sectario, como culto y bandera de los criollos, hasta llegar el día en que Miguel Hidalgo y Costilla utilizó una representación guadalupana como estandarte de la insurgencia.

Sin embargo esos triunfos no eran logros fáciles. Quienes se hayan adentrado en la historia de este culto saben bien que hubo oposición a él, desde buen principio hasta el final del gobierno virreinal. Por eso no sorprende que en pleno siglo XVIII se siguiera luchando por el reconocimiento del mismo, a pesar del apoyo dado por Benedicto XIV. Dos acontecimientos marcan de manera notable la lucha guadalupanista de esa época: en 1743 la intervención del lombardo Lorenzo Boturini Benaduci para promover ante la Santa Sede la coronación de la Virgen de Guadalupe, cosa que, por supuesto, no se logró y el famoso Sermón pronunciado por fray Servando Teresa de Mier O.P. en 1794, cuyo insólito texto —que de cierta manera se relaciona con la pintura que aquí se da a conocer— fue causa de que fray Servando fuera enclaustrado en el convento de Las Caldas, en España y que con ello diera principio la azarosa vida que tuvo el exaltado criollo.

#### *Acerca del sermón*

Era ya fray Servando Teresa, como es del conocimiento general, un aplaudido predicador, cuando le fue solicitado el mencionado Sermón, el cual fue pronunciado —ante el asombro de muchos— en la Colegiata de Guadalupe, el 12 de diciembre de 1794.

Aún ahora que se conoce con mayor profundidad el proceso histórico guadalupano, tanto en sus manifestaciones ideológicas, como



Lámina 1. *Santo Tomás predicando en Tierra Tlaxcalteca.* Juan Manuel Yllanes. 1789.  
Mitad superior del lienzo.  
Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.



**Lámina 2. Santo Tomás predicando en Tierra Tlaxcalteca. Juan Manuel Yllanes. 1789.**  
Mitad inferior del lienzo.  
Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.



Lámina 3. *Santo Tomás predicando en Tierra Tlaxcalteca*. Juan Manuel Yllanes. 1789. Alegoría de la República de Tlaxcala. Detalle. Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.



políticas, literarias y plásticas, resulta insólito para muchos el Sermón del padre Mier por la audacia de sus proposiciones; pero hay que advertir, desde luego, que la historiografía moderna no lo considera antiguadalupano, sino por lo contrario, un esfuerzo más dentro del más auténtico guadalupanismo.<sup>2</sup>

Quiso el padre Mier, mediante su exaltado e insólito sermón, como él mismo dijo

defenderla (a la Virgen de Guadalupe) en mi sermón... a estilo de los sermones de Guadalupe en México, que se han convertido en disertaciones apoloéticas contra los españoles indianos que, como no nacieron en esa creencia y tiene mucho de rivalidad nacional, no cesan de objetarnos las muchas dificultades que están saltando a la vista. Para evadirlas tomé un nuevo rumbo, en que sacrifiqué alguna circunstancia... Pero de eso tomé pretexto el arzobispo Haro para perseguirme hasta perderme, como a otros muchos americanos sobresalientes, porque tiene la misma tema contra nosotros que su paisano don Quijote de la Mancha contra los encantadores, follones y malandrines.<sup>3</sup>

Efectivamente, con la finalidad de desarraigar totalmente de la Madre Patria el origen del culto guadalupano y darle fundamento escritural y americanista, fray Servando hizo cuatro novedosísimas proposiciones en su sermón:<sup>4</sup>

1a. “La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, no está pintada en la tilma de Juan Diego, sino en la capa de santo Tomás, apóstol de este reino”.

2a. “Mil setecientos cincuenta años antes del presente (o sean seis años antes de Cristo), la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe ya era muy célebre y adorada por los indios *ya cristianos*, en la cima plana de esta sierra de Tenayuca donde *la erigió templo y la colocó santo Tomás*”.

3a. “*Apóstatas los indios de nuestra religión*, maltrataron la imagen que seguramente no pudieron borrar, y santo Tomás la escondió, hasta que diez años después de la conquista apareció la Reina de los Cielos a Juan Diego, pidiendo templo, y *le entregó, la última vez, su imagen para que la llevara a presencia del Sr. Zumárraga*”.

4a. “La imagen de Nuestra Señora es pintura de los principios del siglo primero de la Iglesia, pero así como su conservación, su pincel

<sup>2</sup> Para quienes deseen información completa sobre las obras de fray Servando Teresa, se recomienda el magnífico estudio del doctor Edmundo O’Gorman, titulado “El heterodoxo guadalupano”, en Servando Teresa de Mier, *Obras completas*, México, UNAM, 1981, 3 vols.

<sup>3</sup> *Ibid.*, *Carta I*, vol. III, p. 91.

<sup>4</sup> *Ibid.*, *Sermón del 12 de diciembre de 1794*, vol. I, p. 26.

es superior a toda humana industria, como que la misma Virgen se estampó naturalmente en el lienzo, viviendo carne mortal”.

Extrañas e irreverentes, como era de esperarse, parecieron al arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta, las proposiciones de fray Servando, quien fue condenado por las autoridades con todas las consecuencias del caso, que no es menester considerar aquí, pero cuyo proceso inquisitorial reveló que el predicador, para elaborar su sermón, se había informado en un texto inédito escrito por el licenciado Ignacio Borunda, abogado de la Real Audiencia, titulado *Clave general de jeroglíficos americanos*. Esta estrecha relación entre Borunda y Teresa de Mier, acontecimiento de suma importancia, ha sido sabiamente estudiada y comentada por el doctor Edmundo O’Gorman en su citado estudio. El maestro O’Gorman —dicho muy breve y escuetamente— después de advertir que

es un hecho indiscutible —alegado por Mier en su Sermón y siempre después cuando tuvo oportunidad de hacerlo— que en esos años la verdad de la versión tradicional de la historia guadalupana estaba expuesta a graves argumentos históricos que podían oponer su credibilidad y que de hecho se oponían, bajo tejado.

Existía pues evidentemente, un espíritu antiguadalupano entre los peninsulares que habitaban la Nueva España, que fue el que quiso combatir fray Servando, proporcionando al culto un origen anterior al de la Conquista. Entendido así el exaltado escrito del predicador fray Servando, el doctor O’Gorman, dice, entre algunas de sus conclusiones, que el mencionado Sermón, en estrecha relación con las interpretaciones jeroglíficas de don Ignacio Borunda “Se trataría, en suma, de un plan motivado en respuesta a una crisis que amenazaba nada menos que el sostén espiritual de la patria criolla”.<sup>5</sup>

De esta breve información sobre el Sermón del padre Mier, del impacto que causó en las autoridades de su tiempo y de su verdadero significado dentro del proceso “americanista” del pensamiento criollo, sólo interesa en esta ocasión la proposición acerca de que santo Tomás apóstol vino a predicar a tierras novohispanas, antes, claro está, de que tuviera lugar la Conquista y la identificación que se hace de su personalidad con la de Quetzalcóatl.

Es indudable, según quedó dicho, el amor de los criollos hacia la Virgen de Guadalupe así como sus anhelos de mostrarla al mundo como algo propio, como “sostén espiritual de la patria criolla”, y reconocimiento *providencial* de la personalidad espiritual de la “nación criolla”;

<sup>5</sup> Edmundo O’Gorman, *op. cit.* vol. I, p. 28.

esfuerzos especulativos todos ellos, que quedaron —según se dijo— inmortalizados en buen número de creaciones artísticas de esa época.

Por otra parte, según queda de manifiesto a través de la pintura que se da a conocer en este artículo, fray Servando no fue el único criollo que especuló con las extravagantes ideas de Borunda. Con seguridad que, si bien el manuscrito de don Ignacio Borunda permanecía inédito cuando en 1794 fray Servando pronunció su sermón —informando después en sus declaraciones que, en parte, la intención de ese Sermón había sido atraer el interés de las personas para lograr la impresión de esa obra—, la versión de que santo Tomás había venido a predicar a las tierras americanas antes de la Conquista, así como su identificación con Quetzalcoatl, eran ya un tema difundido y aceptado no sólo por criollos sino también por algunos indios letrados, orgullosos igualmente de su americanidad y deseosos de esgrimirla en contra de las imposiciones de los peninsulares.

### *Santo Tomás predicando en tierra tlaxcalteca*

Según puede leerse en la parte baja de una gran pintura novohispana, firmada en 1789 por el Pintor de Cámara del Ilustre Ayuntamiento de Tlaxcala, Juan Manuel Yllanes, la composición se refiere a la predicación de santo Tomás en tierras americanas, pero situando dicha predicación en tierras tlaxcaltecas. Es obvio que el tema tuvo como fuente de inspiración, las ideas lanzadas por Borunda. Así pues, *cinco años antes* de que el padre Mier pronunciara su tan comentado Sermón y hablara de la predicación de santo Tomás, un pintor local interpretaba plásticamente esa fabulosa proposición.

El cuadro mide aproximadamente 3 x 1.50 m. y en su parte inferior lleva una extensa leyenda que dice:

Sabido es, que el Glorioso Apóstol Sto. Thomas predicó en esta América Septentrional; y heredada noticia entre los Tlaxcaltecas que hizo mención en sus tierras con cuya predicación quedó por antigua tradición en Estos el adorar la Cruz, como lo vieron y admiraron los príncipes españoles que al Reyno vinieron, invocándola por el Dios Tlaloc, Dios de la Lluvia, y al Sto. Apóstol llamaron en su dicho metafórico Idioma Quetzalcohuatl, esto es Pájaro Culebra, dando a entender por el Pájaro la velocidad con que de tierras tan extrañas había venido a las suyas, y por la Culebra el prudente tiento de la Ley, que iba predicando, la que por muy preciosa Reputr (Reputaría?)... de las ricas plumas del Pájaro Quetzali que como tan galanas ellos apreciaban en infinita (A) Y la Primera Yglesia que en Tlaxcala hubo dedicada al Sr. Sto. Thomas, (B), cuyas paredes todavía existen, año de 1791 = Todos los fieles Indios alabemos a Dios de que nos haya instituido al

gremio de N.S. Fee Catholica y al Sto. Apostol roguemos que por su intercesión se conviertan a ella todos los Infieles Idolatras, Paganos y Herejes, Amen... que dispuso costear y con aprobación y licencia del Ordinario colocó en la parroquia de S. Simón Yehuatepec don Jenaro?) Faustino Mazihcatzin, Cura por su Magestad y... de ella... Año 1789.

La fecha de terminación del cuadro, resulta así dos años anterior a la que se da —1791— dentro del mismo texto, diciendo que todavía existía la primera capilla dedicada al apóstol. Esto significa que este texto fue añadido al lienzo para aclarar el mensaje iconográfico y dejar memoria del donante.

### *La iconografía*

El gran lienzo se compone en dos planos claramente divididos. En la parte superior, santo Tomás apóstol sostiene en su mano una cruz y la señala en actitud de predicar acerca de ella a un auditorio de indígenas —en el que, curiosamente, predominan las mujeres— que lo escuchan con sumo recogimiento. A los pies del santo, se lee: EL GLORIOSO APOSTOL SS. THOMAS.

La parte inferior está ocupada por una interesante alegoría que representa a la Insigne y Antigua República de Tlaxcala, entidad política compuesta por los cuatro Señoríos, que la Corona española siempre reconoció. Aparecen así los cuatro Señores de Tlaxcala, con coronas semejantes a las de los Infantes o duques de España,<sup>6</sup> pero adornadas con largas plumas; raquítrico trasunto —en este caso— de los penachos de la suntuaria prehispánica. Tres de los señores tlaxcaltecas se agrupan —como puede verse— en el lado derecho del lienzo, mientras uno de ellos se arrodilla ante la figura femenina que, de pie junto al escudo de Tlaxcala, señala el eje principal de la composición y que puede considerarse imagen alegórica de esa “nación”. En la parte izquierda de la pintura se ven más personajes indígenas entre los que destaca otra mujer —con su cabello recogido como correspondía a las mujeres casadas—, amamantando a un robusto niño. Recurso compositivo que por la libertad con que está pintado debió haber sido aprendido —dicho sea de paso— por el artista Yllanes contemplando la pintura novohispana de la época y no directamente —como los primeros pintores de la capital novohispana que lo usaron— de los grabados de Rubens, de donde se ha demostrado que se difundió.

<sup>6</sup> Joseph de Avilés, *Ciencia heroica*, Barcelona, 1725, t. II, lám. 1.

La leyenda de la filacteria que envuelve al escudo de Tlaxcala dice: LA MUY NOBLE, INSIGNE Y SIEMPRE LEAL CIUDAD DE TLAXCALA EN DONDE TUVO PRINCIPIO LA LEY DEL SANTO EVANGELIO EN ESTA N(ueva) E(spaña). El escudo luce al centro el cerro del Cuauhtzin. Sobre la cúspide del cerro despliega sus alas un águila que “simboliza la vieja tradición de que los chichimecas descendían de águilas”.<sup>7</sup> Al pie del cerro se ven cuatro coronas o *copillis*, “que simbolizan los Señoríos de: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuitlan”. A esta composición heráldica se añadió una sección más que no aparece en la iconografía original de dicho escudo. Se trata de una sección circular, irregular, en cuyo centro aparece una figura que podría ser la representación de una torre con puerta, que está flanqueada por dos altos y esbeltos penachos —que afectan formas entre plumas y palmeras— que descansan sobre cráneos. Flotando por encima de los penachos se ven otras dos coronas, del mismo género que las que llevan los Señores, y por encima de éstas y de la “torre” otras figuras que no fue posible identificar. Esta sección parece ser una simplificación de la heráldica perteneciente al apellido Mazihcatzin —lo cual se justifica plenamente porque fue un Mazihcatzin quien mandó pintar la obra— ya que en el escudo original del Señor de Ocotelulco aparecía —entre otros elementos— una *calli*, “dando a entender que era la principal de la República, pues sabido es que en las casas reales de Ocotelulco, deliberaban, preferentemente, los cuatro Senadores, para decidir sobre los destinos de la nación”.<sup>8</sup> Es evidente que el miembro de la familia Mazihcatzin que mandó pintar el cuadro, quiso, agregando esta heráldica, recordar una vez más el lugar preponderante que el Señorío de Ocotelulco ocupó en la política de la República de Tlaxcala, y tal vez ¿relacionar así su antiguo linaje con las predicaciones del apóstol?

De acuerdo a la iconografía que informa esta creación pictórica y a la información que aparece al pie de la composición, el autor intelectual de este lienzo quiso representar la predicación de santo Tomás en tierras americanas, pero colocando el sitio de la predicación en territorio tlaxcalteca y no en cualquier otro indefinido lugar, haciendo gala de que —como dice la filacteria atrás registrada— en Tlaxcala tuvo lugar el principio del Evangelio. Con seguridad esta afirmación estaba fundamentada en el hecho de que el padre Juan Díaz, por orden de Cortés, bautizó a los Cuatro Señores de Tlaxcala en 1519. El cura Mazihcatzin aprovechó esa tradición para colocar a los Señores tlaxcaltecas al lado

<sup>7</sup> René Cuellar Bernal, *Tlaxcala a través de los siglos*, México, B. Costa-Amic Editor, 1968, p. 40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 31.

de santo Tomás, remontando a la etapa prehispánica el cristianismo de su pueblo, aunque sólo fuera en una alegoría pictórica.

*Tres ilustres señores de nombre Mazihcatzin*

Para situar mejor la importancia de la pintura objeto de este escrito, es necesario referirse —aunque sea brevemente— a tres miembros de una ilustre dinastía tlaxcalteca. El primero que con este nombre entra en esta historia fue uno de los cuatro señores de Tlaxcala, aliados de Cortés: Mazihcatzin,<sup>9</sup> Señor de Ocotelulco, decidido partidario de los españoles quien se supone fue tempranamente bautizado en compañía de los otros tres Señores.

Debido a la alianza tan leal y mantenida que dieron los tlaxcaltecas a las huestes de Hernán Cortés durante las guerras de la Conquista, la Corona les concedió algunos privilegios especiales,<sup>10</sup> entre los que se contaron, para los Cuatro Señores de Tlaxcala, el mantener su categoría y privilegios de caciques y el otorgamiento de escudos de armas y pergaminos de nobleza. Desafortunadamente para los tlaxcaltecas no se cumplieron nunca los privilegios de orden político y económico que hubieran sido mucho más importantes para Tlaxcala que el reconocimiento de su nobleza. Pero, a pesar de ello y de que los tlaxcaltecas todavía reclamaban dichos privilegios poco tiempo antes de estallar el movimiento de Independencia, no cabe duda que este pueblo, por el hecho de haber sido aliado de la Corona española, siempre se consideró a sí mismo distinto del resto de los pueblos indígenas; como la comunidad “escogida” para desempeñar el importante papel de aliada militar que jugó en la Conquista. Y así, apoyados los tlaxcaltecas en estas credenciales de gloria reclamaron varias veces, a lo largo de la historia, el cumplimiento de sus derechos, a la vez que desarrollaron un sentimiento de superioridad que todavía aflora en ellos en la actualidad.

De acuerdo con los especialistas, el documento pictográfico que se conoce como *Lienzo de Tlaxcala*, ejecutado entre 1550-1555, tuvo la intención de ser una relación de méritos, hecha al parecer por orden del virrey Luis de Velasco, con objeto de apoyar las gestiones tlaxcaltecas para el cumplimiento de sus privilegios. Hacia finales del siglo XVIII don Nicolás Faustino Mazihcatzin, un descendiente de Mazihcatzin el antiguo Señor de Ocotelulco —quien era cacique, regidor decano, Alcalde Ordinario del Ayuntamiento de Tlaxcala, bachiller graduado en

<sup>9</sup> Existen varias maneras de escribir este nombre: Maxicatzin, Maxixcatzin, Maccihcatzin y Mazihcatzin que es como aparece en esta pintura de 1789.

<sup>10</sup> Antonio Peñafiel, *La ciudad virreinal de Tlaxcala* México, Cosmos, 1978, cap. XVII, p. 163.

la ciudad de México y hombre muy interesado en la cultura—, en el año de 1787, sólo dos años antes de que se pintara la *Predicación de santo Tomás en tierra tlaxcalteca*, escribió la *Descripción del mapa historiográfico*<sup>11</sup> que es una descripción de los asuntos representados en el *Lienzo de Tlaxcala*, documento que entonces se conservaba en el Palacio Municipal de Tlaxcala. Tal descripción fue hecha a petición, al parecer, de don Diego Panes, coleccionista de manuscritos, según opinión de Carlos Martínez Marín. Este mismo especialista deduce, de las propias palabras de don Nicolás Faustino Mazihcatzin, que éste no estaba enterado —al menos en ese año en que hizo su descripción— de que el pintor Juan Manuel Yllanes había hecho una copia de ese importante documento.<sup>12</sup> Hecho artístico que para este estudio resulta de mucho interés, ya que este pintor fue también el autor de la pintura que nos ocupa.

Dos años después, don Jenaro (?) Faustino Mazihcatzin, otro miembro de la familia Mazihcatzin —posiblemente hermano o hijo de don Nicolás Faustino— encargó al pintor Yllanes la representación de la predicación de santo Tomás, deslumbrado o interesado por la originalidad de las ideas del mencionado don Ignacio Borunda. Con lo cual se hace evidente —según quedó señalado páginas atrás— que la obra de Borunda, o al menos sus ideas, habían circulado bastante puesto que la obra pictórica —como también se dijo— se hizo cinco años antes de la fecha en que Teresa de Mier pronunció su Sermón.

Todo lo anteriormente dicho provoca de inmediato varios interrogantes. ¿Fue la pintura hecha como anticipo del Sermón? es decir, ¿para preparar la opinión pública? ¿Conocieron la pintura Borunda y el padre Mier, o tuvieron siquiera noticia de su existencia? ¿Sólo como casualidad se explica la doble autoría de Juan Manuel Yllanes en obras tan significativas? ¿Cabría suponer que los dos Mazihcatzin, el pintor Juan Manuel Yllanes, el licenciado Borunda y fray Servando Teresa de Mier estuvieron —como parecería— ideológica y vitalmente conectados por similares intereses americanistas? Cabe también preguntarse si con la hechura de esta pintura, este tercer Mazihcatzin sólo pretendió explicar, mediante la predicación de santo Tomás, la antigüedad prehispánica del culto a la Cruz que ellos practicaban desde antes de la Conquista, según dice el texto que aparece en la pintura, para lo cual el sacerdote Mazihcatzin aprovechó la proposición de Borunda.

11 René Cuellar Bernal, *op. cit.*, p. 170.

12 Carlos Martínez Marín, "Historia del Lienzo de Tlaxcala", en *El lienzo de Tlaxcala*, México, edición de Cartón y Papel S. A., 1983, p. 37.

Pero, por otra parte, es evidente que la pintura no pudo haberse dado a conocer tan públicamente como el Sermón, sino sólo localmente. De acuerdo con la reacción tan negativa y violenta que causó el Sermón del padre Mier entre las autoridades civiles y eclesiásticas del momento— como es fácil comprender— si este cuadro hubiera sido expuesto a la opinión pública hubiera sido destruido de inmediato; ha sido pues una afortunada casualidad que podamos admirarlo en el siglo XX. Con seguridad se conservó por que fue hecho y colocado, como dice la inscripción de la pintura, en la iglesia de San Simón Yehuatepec —que debió haber sido en aquel entonces un pequeño pueblo sin mayor importancia política— y gracias a eso allí debió haber quedado por muchos años, como un tesoro venerado por la localidad hasta que, por azares del destino, llegó al Santuario de Ocotlán, en donde ahora se encuentra sin reconocimiento ni la adecuada estimación que merece su interesante iconografía.

### *La pintura*

A pesar de las roturas y el polvo que lo opaca, el lienzo pintado por Juan Manuel Yllanes en 1789 conserva todavía gran riqueza cromática. Sobre un paisaje amable, de suaves tonalidades logradas con ocre, tonos azulosos y verdes —ahora grisáceos, que deben haber sido intensos— en perfecta armonía se desenvuelve la escena. Santo Tomás, vestido con los colores de Cristo: túnica roja y manto azul, vuelve al espectador un rostro dulce que, dentro de los tipos pictóricos de la época, podría ser de Cristo o de san José; lo cual puede tomarse como mera coincidencia o entenderse como una alusión al valor de la predicación salvadora. Tanto la figura de santo Tomás, como la de la mujer que representa la nación tlaxcalteca —ambas, ejes principales de la composición— se ven rodeadas de grupos de indígenas, sentados y de pie, cuyos ropajes son creaciones mixtas, que no pretenden diferenciar con exactitud las indígenas de las españolas. Sólo puede decirse que casi todos los personajes usan túnicas de mangas largas, que semejan *huipiles* con variados diseños en color sobre la tela blancuzca. Suaves pliegues y variada policromía enriquecen estos atuendos. Muchas mujeres llevan cubierta la cabeza con rebozos o los llevan sobre los hombros y otras lucen peinados de mujeres casadas a la usanza prehispánica. Aparentemente pocos hombres se cuentan entre los grupos. Pero destacan en cambio los Cuatro Señores de Tlaxcala, uno de los cuales, casi seguramente Xicotécatl el Viejo, se arrodilla frente a la figura alegórica de la República de Tlaxcala, en un gesto de rendir plieitesía, de la misma

manera reverencial en que aparece arrodillado, en primer término, en las representaciones que existen del bautizo de dichos Señores.

Los Señores visten como príncipes europeos: pantalones de fuelle y casacas rojas o azules. Llevan capas con broches de joyería europea, golas, medias blancas y van calzados. Sus coronas doradas corresponden, como quedó dicho, a la realeza europea, pero van combinadas con plumas. El atuendo se complementa con cetros y cinturones dorados.

Destaca en este conjunto la figura femenina que representa a la nación tlaxcalteca, por la delicadeza de su rostro y la riqueza de su *hui-pil*, trabajado en oro y azul, que se complementan con sus joyas, su real *copilli* y la elegante actitud y la expresión contemplativa que el pintor supo comunicarle.

Por otra parte, es notable la “amorosa” suavidad con que están representadas todas las figuras. Es evidente que por medio de la expresión de la dulzura se quiso dar a entender la espiritualidad y éxito de la predicación que se escuchaba. El pintor quiso y logró darle la mayor solemnidad a la escena. El oficio es de mediana calidad, y emplea las típicas pinceladas desdibujadas de la pintura dieciochesca. Los rostros, como sucedía en general, no están diferenciados; todos los personajes se asemejan grandemente entre sí. Las tonalidades de la piel —haciendo excepción del rostro de santo Tomás—, son de la misma intensidad en la mayoría de los rostros. Pero un rostro femenino se destaca en el grupo que se sitúa a la derecha del apóstol, precisamente por ser más claro de color y por estar dibujado con mayor precisión. Pertenece a una mujer joven con cabellos más negros que las demás y adornada con aretes y collar de perlas, que por la importancia plástica que le dio el pintor podría ser personaje notable de la localidad, o un miembro de la familia Mazihcatzin o la donante de la pintura, o todo a la vez.

En conclusión esta obra excepcional, tal vez única en su género, es el brillante testimonio plástico donde quedó inmortalizada una de las ideas más revolucionarias del pensamiento criollo, a través de la obra de don Ignacio Borunda: la proposición de que en estas tierras santo Tomás implantó la Fe católica antes de la llegada de los españoles, y que su autor intelectual llevó aún más allá de la audacia de Borunda, proclamando en ella que fue precisamente en la ciudad de Tlaxcala en donde *tuvo lugar el principio de la ley del Santo Evangelio en esta Nueva España..*

## BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS, JOSEPH DE, *Ciencia heroyca*, Barcelona, 1725.
- CUÉLLAR BERNAL, RENÉ, *Tlaxcala a través de los siglos*, prólogo de Salvador Novo, México, B. Costa-Amic Editor, 1968.
- MARTÍNEZ MARÍN, CARLOS, "Historia del Lienzo de Tlaxcala", en *El Lienzo de Tlaxcala*, edición de Cartón y Papel S.A., México, 1983.
- O'GORMAN, EDMUNDO, "El heterodoxo guadalupano", en Servando Teresa de Mier, *Obras Completas*, México, UNAM, 1981, 3 vols.
- PEÑAFIEL, ANTONIO, *La ciudad virreinal de Tlaxcala*, México, Cosmos, 1978.
- TERESA DE MIER, FRAY SERVANDO, *Obras completas*, 3 vols., México, UNAM, 1981.
- VARGAS LUGO, ELISA. "Iconología guadalupana", en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.

## XII. RETRATOS DE CARLOS III EN LA NUEVA ESPAÑA

### *I Introducción*

La pintura de retrato en la Nueva España fue género colateral a la gran pintura religiosa, que es la creación más brillante y trascendental de la actividad pictórica novohispana. De acuerdo a los principios filosóficos y religiosos de la época, el arte quedaba supeditado a la fe y a la Iglesia; en aquella sociedad providencialista, en aquella cultura dirigida, el hombre, como tal, desempeñaba un papel secundario que no le favorecía para figurar como tema de arte.

Dada la preponderancia que tenían las representaciones religiosas, la mayoría de los retratos que se conocen fueron pintados por artistas cuya especialidad fue la pintura religiosa. Caso excepcional parece ser el de José María Barreda, pintor activo hacia finales del siglo XVIII y de quien no conozco ningún lienzo con tema religioso, en cambio sí varios retratos.

Como los temas religiosos se pintaban bajo cánones convencionales y estrictos, alejados de la realidad, tal manera de pintar, que evitaba el naturalismo, influyó necesariamente en la pintura de retrato. Ocasiónó que se estereotipara la composición y la expresión y que los artistas se avinieran a reproducir el natural, sin particularizar, sino más bien generalizando. Más que apariencias existenciales los retratos novohispanos, influidos por los mencionados convencionalismos formales y teóricos son —salvo excepción— creaciones informativas, testimonios plásticos de la existencia de personas, que no pretendían expresar, fundamentalmente, su carácter anímico. Para el pintor adiestrado en los convencionalismos alegóricos de la pintura religiosa debe haber sido difícil enfrentarse con el reto de representar la realidad de un rostro humano y dotarlo de su carácter anímico. El pintor novohispano no estaba habituado a representar lo natural, lo que veía, sino por lo contrario a tratar de expresar los invisibles e intangibles valores espirituales. Por lógica consecuencia de tal clima artístico y por temor a exaltar

los valores mundanos, el retrato novohispano —salvo, repito, honrosas excepciones— se hizo demasiado sobrio, demasiado formal y cayó en el empleo de soluciones rutinarias.

Parece haber habido consigna de comunicar a los retratados extrema compostura; a pesar del carácter sensorial que informa al arte barroco, los retratos casi nunca muestran sensualidad, ni en los rostros, ni mucho menos en los cuerpos, totalmente cubiertos por los lujosos ropajes civiles o militares, o los atuendos talares de la vida religiosa. Característica fundamental y general es el estático recato que los compone. En el tratamiento de los rostros hay una tendencia a generalizar en el dibujo de las facciones, casi siempre de trazo duro. Los rasgos se simplifican sobre una piel lisa, como sin poros, a veces demasiado tersa, escasa en cuanto a las características propias de las edades y de los sexos. La mirada quieta, severa, pocas veces expresiva, parece evadir la realidad. Estas son las características generales que rigieron la pintura de retrato en la Nueva España, incluyendo los retratos de niños.

Existieron tres tipos de retratos: el tomado *de visu*, el compuesto sobre grabados y el *hablado* o sea el que se recreaba por referencias escritas u orales. Por lo que se refiere a los retratos de la realeza, puede anticiparse que no se pintaron con la abundancia con que se hicieron en la Metrópoli.

Como era natural, al consolidarse apenas el gobierno de la Nueva España fueron enviados retratos de los reyes y de las autoridades eclesiásticas para cumplir con las necesidades oficiales. Existen noticias acerca de los retratos que estaban colocados dentro del Real Palacio de México. Según Sariñana, en la Sala del Real Acuerdo había un retrato de Carlos V, del pincel de Tiziano, y fray Jerónimo Mendieta informa acerca del retrato de Felipe II, obra de Sánchez Coello.<sup>1</sup> Estas obras, junto con otras del mismo género, desaparecieron de las colecciones del Palacio, destruidas por el incendio en 1692.

En las colecciones del Museo Nacional de Historia existen doce retratos de reyes de España; cinco pertenecientes a la Casa de los Austria y siete de monarcas borbones; casi una serie completa de los reyes que ocuparon el trono de España a lo largo de los siglos de colonización en América. Sin embargo, fuera de esta corta colección no parece haber más retratos reales en otros museos; algunos más hay en colecciones privadas. El género no parece haber florecido sino en lo indispensable, o tal vez fue destruido en las guerras civiles. Por eso resultan piezas raras el retrato del Príncipe de Asturias, Luis Fernando, firmado por Juan

<sup>1</sup> Isidro de Sariñana. *Llanto de Occidente*, México. También fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana*, México, 1945.

Correa *ca.* 1710, el de Felipe II —completamente extemporáneo— de fray Miguel de Herrera, de 1752, que por cierto tiene muy poca semejanza con el modelo original, y uno de Carlos V —también muy convencional— que se conserva en las oficinas del obispado de Puebla.

Por lo anterior sorprende haber registrado, hasta el momento unos quince retratos de Carlos III, con la certeza de que deben existir muchos más diseminados en los templos de nuestro territorio, o conservados en colecciones particulares, como algunos de los que aquí se mencionan por primera vez. Trece de estos retratos son al óleo y uno en pintura mural, aparte de varios grabados, dibujos, yesos, troqueles y medallas, que no son tema de este trabajo.<sup>2</sup>

A Francisco de la Maza se debe el registro del primer retrato novohispano de Carlos III, que fue obra efímera seguramente hecha a la manera de la técnica actualmente conocida como *papier maché*.<sup>3</sup> Fue una representación ecuestre, de tamaño natural y “todo de oro”, según quedó dicho en un folleto descriptivo del arco triunfal en donde estuvo colocada, y que fue erigido por el gremio de plateros para exaltar su coronación, pero desafortunadamente no se conoce su diseño.

Cuatro de los lienzos representan a Carlos III solo; los firmados por Ramón Torres *ca.* 1760;<sup>4</sup> Francisco Martínez;<sup>5</sup> Miguel Cabrera, 1760;<sup>6</sup> y

<sup>2</sup> Agradezco a mi colega la doctora Clara Bargellini la información que me dio acerca de las efigies que forman parte de las colecciones del Patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México. En esa documentación consta la existencia de varias medallas hechas en México; una de ellas, por ejemplo, grabada por Jerónimo Antonio Gil, obra de 1782 que tiene esta significativa leyenda: *Carlos III Instituidor Benéfico*.

Dentro de esa misma colección hay algunos yesos. Se cuentan varios troqueles hechos por el mismo Gil y un medallón de bronce anónimo, de 1770. Un yeso en el que Carlos III aparece de perfil es otra de las piezas más importantes de este grupo. Mide .51 m de alto, por .37 m, pero no se conoce ni su autor ni su procedencia. Hay también grabados interesantes: uno firmado por J. S. Neggs, iluminado, otro barcelonés para las exequias, dibujado por P. P. Montana y grabado por P. P. Moles y otro de Manuel Salvador Carmona. La misma doctora Bargellini registró un dibujo de 1776 que aparece como ilustración en documentos de la Casa de Moneda y que se conserva en el Archivo General de la Nación de México (tomo 389, exp. 1, fol. 1). Yo localicé otro en el Ramo Universidad, vol. 255, f. 1, de 1770 en el mismo Archivo.

<sup>3</sup> Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial mexicano*, México, 1968, pp. 210-212. En este estudio habla del folleto escrito por D.J.V.L.C.M.D.I.V.S., titulado “Explicación breve de los Arcos y aparatos festivos que para celebrar la exaltación al trono de España del Sr. Don Carlos III, erigieron los profesores de la Platería de batir el oro y plata”, obra que fue publicada en México por la Biblioteca Mexicana, en 1761.

<sup>4</sup> Obra perteneciente al Museo Nacional de Historia de Chapultepec. Está en exhibición. La cédula lo fecha *ca.* 1760.

<sup>5</sup> Obra perteneciente al Museo Nacional de Historia de Chapultepec. En bodega.

<sup>6</sup> Obra perteneciente a las colecciones del Colegio de las Vizcafnas. Está en exhibición.

Joseph de Alcívar en 1774.<sup>7</sup> Los demás lienzos son composiciones con rico aparato iconográfico. En primer lugar hay que mencionar la gran alegoría que exalta a la *Inmaculada Concepción* —Patrona de España— creación de Francisco Antonio Vallejo, de 1774.<sup>8</sup> Las demás pinturas son todas representaciones de *Patrocinios de san José*. Varias de ellas son anónimas, pero hay una firmada también por Francisco Antonio Vallejo<sup>9</sup> y otra por Joseph de Alcívar.<sup>10</sup> La efigie que se reprodujo en la pintura mural que decora el nartex del santuario de Atotonilco el Alto en el estado de Guanajuato no pudo ser incorporada a este trabajo por falta de material gráfico.<sup>11</sup>

Es evidente que todos los retratos de Carlos III hechos en la Nueva España derivan, en mayor o menor grado, de los retratos oficiales que pintaron Rafael Mengs y Salvador Maella. En algunos casos podría decirse que el parecido fue logrado en “línea directa” —o sea habiendo tomado como modelo los grabados del retrato de Mengs o habiendo observado *de visu* el retrato de Maella que llegó a México. Pero de otra forma fueron logrados los retratos de inspiración “colateral”, o sea los que se pintaron habiendo seguido como modelos las obras ya pintadas por Miguel Cabrera u otros pintores de su tiempo; esto sucedió desde luego en varios retratos anónimos y otras composiciones de segunda categoría. En ellos se ve claramente cómo se desdibujaron los rasgos “originales” del rostro del personaje, al no haber sido tomados directamente de los modelos primigenios novohispanos.

## *II Dos retratos de tres cuartos*

Son estos los firmados por Miguel Cabrera y Joseph de Alcívar que parecen derivar del primer retrato oficial de Carlos III como rey de España, hecho por Mengs y del cual, el grabador de la Corte, Manuel Salvador Carmona hizo un grabado que debe haber llegado muy pronto a la ciudad de México, como puede deducirse por el ejemplar que de él existe en las Colecciones del Patrimonio Universitario.<sup>12</sup>

Por otra parte, el gran retrato firmado por el artista español Salvador Maella, que actualmente forma parte de las colecciones del Mu-

7 Obra perteneciente a las colecciones de la iglesia Profesa, ahora en manos de la Congregación del Oratorio de san Felipe Neri. Está en exhibición.

8 Esta pintura está en exhibición en la Pinacoteca Virreinal.

9 Se localiza en una colección particular de la ciudad de Culiacán, Sinaloa.

10 Se ubica en una colección particular de la ciudad de México.

11 Noticia registrada en el estudio titulado: *Estado de Guanajuato, cuatro monumentos del patrimonio cultural*, México, 1985.

12 Cf. nota núm. 3.

seo de San Carlos de la ciudad de México —obra de mayor realismo que la de Mengs— parece haber influido más en Francisco Antonio Vallejo que en Miguel Cabrera. Por este hecho —Cabrera pintó en 1760 y Vallejo en 1774— y por otras razones que surgirán a lo largo de este artículo —sin poder precisar la fecha—, puede suponerse que la obra de Maella llegó a México posteriormente a los grabados de Manuel Salvador Carmona.

Ha pasado como información cierta que Mengs vivió en España de 1762 a 1769 y de 1774 a 1776.<sup>13</sup> Con base en estos datos, en el *Catálogo del Museo del Prado*, el mencionado retrato oficial que hizo Mengs está fechado en 1761. Sin embargo, investigaciones más recientes han propuesto para su fechamiento los primeros meses de 1760 lo cual parece más verosímil puesto que en la Nueva España, Cabrera, sin un modelo grabado no podría haber pintado un retrato de Carlos III y fecharlo precisamente en 1760.<sup>14</sup> Por lo tanto, curiosamente, la existencia de este lienzo cabreriano viene a afirmar la proposición de que Mengs retrató al monarca a principios de 1760 y no en 1761. Dada la existencia del grabado de Manuel Salvador Carmona en la Nueva España, es seguro que no sólo sirvió de modelo a Cabrera sino a otros pintores, explicándose así —en buena parte— el parecido general que hay entre unas y otras obras de este género.

Bastante semejanza muestra la pintura de Cabrera respecto de la de Mengs tanto en la proporción, como en la postura y el atuendo militar del personaje. El oficio es también similar; académico, naturalista, de acentuado realismo en la reproducción de los accesorios y detalles ornamentales. Las diferencias más notables son: la composición de Cabrera en un lienzo ovalado, en cuyo fondo se abrió —con mucho acierto— un vano que deja ver un celaje nuboso, que aligera mucho la atmósfera “cerrada” que empleó Mengs. Otra marcada separación del modelo es la apariencia de juventud que luce el monarca; pues tal vez Cabrera quiso favorecerlo.

La obra de Alcívar, catorce años posterior, pudo haberse inspirado en el mismo grabado de Carmona o en la obra de Maella, pero se asemeja más a la pintura de Cabrera. El lienzo es también ovalado, el atuendo del rey casi igual y también abrió —como Cabrera— un vano hacia el cielo. Por otra parte simplifica la expresión del conjunto

<sup>13</sup> Según Francisco Javier Sánchez Cantón, en *Antonio Rafael Mengs 1728-1779, Noticia de su vida y de sus obras con el Catálogo de la Exposición celebrada en mayo de 1929*, Madrid, 1929.

<sup>14</sup> Según D. Honisch, la obra es de principios de 1760. Cf. *L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIème siècle*, París, 1979, p. 185.

quitándole el esplendor que da la abundancia de pequeños detalles lujosos como joyas, encajes, brillo de las telas y de los metales, etcétera. Sus paños tienen menos cuerpo que los de Cabrera, las manos ofrecen mal tratamiento y el rostro, que ostenta una piel ligeramente dorada por el sol, tiene una tersura totalmente artificial en un hombre de cincuenta y ocho años. La sonrisa que levemente asoma a sus labios es muy parecida a la que pintó Mengs. La peluca que en el retrato de Cabrera se integra mejor al rostro, en este caso se proyecta de manera muy obvia hacia el espectador.

El pincel de Alcívar —artista que conoció muy bien a Cabrera y pintó dentro de la misma tendencia academizante, aunque aún barroca— se muestra en esta obra menos suelto y de mérito menor que en muchas otras de sus pinturas.

### *III Representaciones de cuerpo entero*

Se registran dos, la de Ramón Torres y la de Francisco Martínez. Ambas siguen las características pictóricas convencionales que se señalaron como imperantes en la pintura de retrato, en el medio artístico novohispano del siglo XVIII. La composición estática, solemne, en eje vertical, presenta a la figura de pie, ligeramente vuelta hacia un lado. Por motivos de fuerza mayor no se pudo obtener una fotografía del lienzo de Francisco Martínez, por lo que únicamente se presenta aquí la obra de Ramón Torres. El lienzo —el mayor de este tipo— mide 1.39 m de altura por 1.27 m de ancho. En el fondo una gran cortina roja se enreda en el fuste de una columna que simula ser parte de una galería abierta, que deja ver copas de árboles y un trozo de cielo. Esta solución, que incorpora un fondo alusivo con paisaje, parece haberse hecho del gusto de los pintores novohispanos en esos años, ya que no solía emplearse con anterioridad. La figura del rey, de pie frente a una mesa está suntuosamente vestida con atuendo civil de terciopelo azul que combina con una coraza metálica, seguramente símbolo de su autoridad militar. Se adorna con el *toison* y una ancha banda real, también azul, terciada; luce además una pesada capa roja forrada de armiño. El pintor logró un realismo notable en la representación de los detalles ornamentales, de los encajes, telas, caída de paños y accesorios. El rey sostiene el cetro, mientras su corona descansa sobre la mesa. El dibujo de las manos, como es frecuente en la pintura novohispana, deja que desear, y el rostro presenta esa piel tan tersa que no tiene edad precisa y que ya se vio en la obra de Alcívar, pero que en la Nueva España fue recurso muy repetido. Debajo de la mesa, un animal de especie difícil

de definir, posiblemente un oso —ya que Carlos III fue un acérrimo aficionado a la cacería— se apoya sobre dos globos terráneos, tal vez símbolo de los dos países en que reinó este monarca. El conjunto responde con su brillante colorido y lujo de detalles al gusto de la época.

#### *IV La alegoría de la Inmaculada Concepción*

La pintura novohispana más importante en donde aparece Carlos III es la que pintó Vallejo en 1774. Según informa Couto:

es una especie de cuadro votivo o conmemorativo, mandado pintar por el claustro de la Universidad cuando Carlos III alcanzó del Pontífice Clemente XIV que se pusiera en la letanía de la Virgen la deprecación *Mater Inmaculata*.<sup>15</sup>

Sin embargo, en mi opinión, la obra tiene mayor significación histórica y está ligada al suceso de la expulsión de los jesuitas, según se tratará de explicar adelante.

La escalera de la Real y Pontificia Universidad de México —lugar en donde primeramente se colocó este cuadro, quitando un lienzo que ahí estaba con anterioridad— fue obra grandiosa de arquitectura barroca que funcionó como magnífico enmarcamiento para la pintura de Vallejo. En 1860 Couto vio el lienzo en ese su sitio original, pero como el edificio de la Universidad comenzó a ser destruido en 1910, es de suponerse que el cuadro fue sacado de ahí desde entonces, aunque no es posible precisar en qué año llegó al Museo de Tepozotlán, en donde estuvo un tiempo, antes de ser trasladado a la Pinacoteca Virreinal en donde se encuentra ahora dignamente instalado.

Vallejo dejó una obra extensa. Formó parte del grupo encabezado por Cabrera que deseaba formar una Academia de Arte para evitar la libre competencia de mala calidad. Llegó a ser maestro de pintura cuando se abrió la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1785. Su estilo corresponde al último momento del barroco. Muy semejante —aunque en general inferior— a la expresión cabreriana: es retórico, teatral, superficial y muchas veces dulzonamente débil. Según el profesor Xavier Moysén, se distingue por el empleo de los azules en varios tonos, coloraciones que llegan a ser una invariante de identificación.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, 1947, p. 102.

<sup>16</sup> Xavier Moysén, "Una gran pintura mural de la Real y Pontificia Universidad" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), núm. 36 (1967), pp. 39 y 40.

Como dibujante tiene los mismos defectos y cualidades de sus contemporáneos: oficio disparate, zonas luminosas y decorativas, espíritu piadoso, tridentino, alegórico, logros de primera calidad que alternan con mediocres interpretaciones de sus oficiales. Sin embargo, comparto con Moysén la opinión de que esta obra es sobresaliente. En ella Vallejo puso todo su genio y logró rostros con carácter —como los del Papa y el virrey— una bella imagen mariana y una ambiciosa y equilibrada composición, tal como lo requería el momento político. Acerca de los retratos, efectivamente el de Clemente XIV tiene calidad superior; de acuerdo con Moysén, para este personaje el modelo empleado por Vallejo fue un grabado de Francisco Vaden que logró manejar con increíble realismo. Tanto el obispo Lorenzana como el virrey Bucareli, parecen haber sido pintados *de visu* y no son tan buenos retratos como el del Papa, sin embargo, sí son identificables. En cambio el rostro de Carlos III no es para nada convencional. Quiso ser fiel a la edad del monarca y a la calidad atezada de una piel siempre expuesta al sol. El modelo para este rostro real pudo haber sido el retrato de Mariano Salvador Maella quien retrató a Carlos III con la piel muy asoleada y con una expresión más en consonancia con la edad que tenía, tal como puede verse en las obras mismas. Esta parte del lienzo parece estar retocada, pues el aspecto “rugoso” que presenta la cara del rey produce un contraste muy grande con las buenas pinceladas que matizan el tratamiento de los otros rostros.

Moysén, apoyado en Couto, ha hecho una buena descripción iconográfica de la obra, que sirve de base a este párrafo: la *Inmaculada Concepción* —a quien el pintor dio apariencia etérea y juvenil— preside erguida sobre la serpiente. Santa Catalina y san Pablo están presentes porque eran santos tutelares de la Universidad. Aparecen, con todo derecho —acompañando a la Virgen— los llamados cuatro doctores marianos: san Bernardo, san Ildelfonso, san Anselmo y san Pedro Canisio. Se explica la presencia de san Luis Gonzaga, a pesar de su carácter jesuita, por haber sido *patrono de los estudiantes*, pero no tan fácilmente se entiende la de *san Juan Nepomuceno*, figura y culto creados por la Compañía de Jesús, como santo patrono de la buena fama y del sigilo de la confesión.<sup>17</sup> A su lado aparece santo Tomás de Aquino, defensor de la pureza de María, además de gozar de un alto prestigio en el campo de la filosofía. Un rompimiento de gloria muy bien matizado con luces y sombras, separa la zona terrenal de la celestial. Al centro del plano inferior se ve una mesa sobre la cual están la corona y

<sup>17</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1972.

la tiara que corresponden, respectivamente, a Carlos III y a Benedicto IV, como señal de sumisión ante la Virgen. El rey sostiene un pergamino que lleva inscrita la célebre imprecación *Mater immaculata, Ora pro nobis*, que tanto interesó al monarca. Acompañan a estos mandatarios, el entonces virrey de la Nueva España, *don Antonio Ma. de Bucareli* y el arzobispo, *Excmo. Sr. Don Antonio Lorenzana*. En los extremos hay grupos de estudiantes.

Al fondo, unos medios arcos de diseño académico proporcionan profundidad a la composición. Moyssén piensa que la insólita presencia de la figura de *san Buenaventura*, muerto en 1274, *en la zona terrenal de la escena*, de pie detrás del obispo Lorenzana, debe interpretarse como una manera de establecer relación entre el pasado y el presente. Las inscripciones latinas dicen que esta alegoría pictórica conmemora la incorporación de la mencionada imprecación a la letanía de la Virgen. Pero, si se hace un poco de historia, la obra de Vallejo, hecha apenas un año después de la supresión de la comunidad jesuita, parece cobrar otros significados.

Cientos de páginas se han escrito sobre la obra de Carlos III, como corresponde a un gran hombre de la historia. Pero para los efectos de este corto trabajo sólo interesan algunos aspectos. Reconocerlo como monarca prototipo del absolutismo ilustrado, como lo ha calificado Madariaga; aquilatar su empeño por implantar el espíritu general de la ilustración con la finalidad “de hacer feliz a España,” para decirlo con palabras de su biógrafo Jovellanos.<sup>18</sup> Tener presente su profunda religiosidad, mencionada por muchos historiadores y que desde luego no iba en contra de su pensamiento ilustrado.<sup>19</sup>

El idealismo apegado al antiguo absolutismo teocrático de los Austrias se debilitó con los Borbones, ante su poder centralizado y su despotismo ilustrado. La religión fue considerada asunto del Estado y nunca más como una institución aparte, ni respetada como Fe inspiradora, como lo era en los reinados de Carlos V o de Felipe II. Prueba de este enorme cambio sociopolítico para España fueron los estrictos acuerdos que se iban tomando para limitar el poder de la Iglesia. En consecuencia, no es de extrañar —tal como piensa Jean Serrailh— que Carlos III llegara a tener la convicción —respecto de la Compañía de Jesús— de que debía “deshacerse de unos poderosos adversarios” —efectivamente

<sup>18</sup> Salvador de Madariaga, *España ensayo de historia contemporánea*, Buenos Aires, 1942. También, Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de Carlos Tercero*, 1789; Madrid, 1987.

<sup>19</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII*, Barcelona, Caracas, México, 1976.

muy poderosos— a quienes sus muchos enemigos civiles y religiosos fácilmente malquistaban con el rey, aumentando así la animosidad de éste hacia ellos.<sup>20</sup>

La masonería se ha querido ver como una de las mayores determinantes de la expulsión de los jesuitas, sobre todo entre los historiadores católicos mexicanos, como el padre Mariano Cuevas, pero, según la opinión de especialistas españoles, entre otros la de Antonio Domínguez Ortiz, la influencia de esa corporación fue nula en este caso. Por su parte, Madariaga da a entender que la expulsión se hizo porque los jesuitas, como “un cuerpo cerrado” resultaban “peligrosos al Estado por ser [más] obedientes a sus propias autoridades que a la ley”.

De opiniones tan prestigiadas, como las de Domínguez Ortiz, Madariaga y Serrailh, puede concluirse que Carlos III no necesitó de influencias extrañas para expulsar a los jesuitas; dicho simplemente, no quería la competencia de un poder dentro del suyo.

Por otra parte, su religiosidad era contraria al jesuitismo por varias razones: amaba el franciscanismo, pertenecía a la Orden Tercera y veneraba la memoria de Palafox y Mendoza quien —como es del conocimiento general— había tenido fuertes y violentos pleitos con los jesuitas cuando fue obispo de Puebla. Carlos III quería lograr la canonización de Palafox, asunto que provocó mayores diferencias entre su gobierno y la Compañía de Jesús que trataba de desprestigiarlo ante Roma.<sup>21</sup>

Como es del conocimiento general, el motín de Esquilache precipitó las hostilidades contra los jesuitas acusándolos de haberlo provocado. Ciertamente, el 27 de febrero de 1767 el rey dio el decreto de expulsión que se ejecutó el 20 de abril. En la Nueva España, la noche del 24 de junio de ese mismo año, el virrey Marqués de Croix reunió en Palacio al arzobispo y a otras autoridades y leyó la orden de expulsión enviada por Carlos III. Los jesuitas salieron hacia Veracruz el 28 de ese mes y el 25 de octubre abandonaron la Nueva España.

Por su parte, el Papa Clemente XIII les tenía simpatía, tanto así que emitió un Breve que confirmaba la existencia de la Compañía, fechado en Roma en 1765; documento que la misma comunidad se encargó de difundir, como era lógico.<sup>22</sup> Pero, tristemente para ellos, este Papa fa-

<sup>20</sup> Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1957, p. 591.

<sup>21</sup> Antonio Ballesteros y Beretta, *Historia de España y su influencia en la historia universal*, Barcelona, 1929, vol. 5, p. 178.

<sup>22</sup> Pedro Rodríguez Campomanes, *Dictamen fiscal de expulsión de los Jesuitas de España (1766-1767)*, Madrid, 1977, p. 176.

llecio el 2 de febrero de 1769, acontecimiento que favoreció las gestiones de los borbones para suprimir la Orden. Subió entonces a la Silla Pontificia Clemente XIV, quien prometió a Carlos III el proceso de canonización de Palafox y expresó que quería definir el dogma de la Inmaculada, tan caro al rey de España. Seguramente el Papa intentaba con estos “halagos piadosos” que Carlos III olvidara el asunto de los jesuitas. Pero la presión del rey ante la Santa Sede, por medio de su embajador Moñino, fue tan constante y bien llevada que, finalmente, Clemente XIV firmó el Breve *Dominus ac Redemptor* que suprimía la comunidad jesuita, el 20 de agosto de 1773. Con la salud quebrantada, al parecer por los disgustos que le había causado este asunto, el Santo Padre falleció el 22 de septiembre de 1774 y Moñino fue recompensado por el éxito obtenido con el título de Conde de Floridablanca.

De este tan resumido proceso, se deduce que Carlos III tuvo que luchar con suma tenacidad y astucia contra la voluntad de la Santa Sede para lograr la supresión de la compañía. Queda claro también que los mencionados “halagos piadosos”, relacionados con las imprecaciones laudatorias y el culto a la Inmaculada, fueron manejados —con todo el respeto religioso que se requería— por ambos poderes, con la esperanza, en cada uno, de triunfar sobre el otro. Por otra parte, es evidente que Carlos III necesitaba mostrar, ante el mundo católico al cual pertenecía, su inmarcesible fe y respeto a la Iglesia, a pesar de haber promovido la supresión de la comunidad jesuita. De esta controversia tan peliaguda el rey de España obtuvo la victoria casi total: la supresión de la Compañía de Jesús y la declaratoria de la Inmaculada Concepción como Patrona de España, de sus reinos y señoríos, el 17 de julio de 1767 —el mismo año de la expulsión— y, además, que se agregara la frase *Mater Inmaculada* a la letanía de la Virgen; sólo fracasó la canonización de Palafox y Mendoza, cuyo proceso se interrumpió.

Es esta, para muchos, “amarga victoria” del despotismo ilustrado, la que parece informar, desde el fondo de los acontecimientos político-religiosos, la gran pintura de Vallejo. Puesto que era del todo necesario que en la Nueva España —a sólo un año de distancia de los malos efectos que debió haber causado en el seno de la sociedad la supresión de dicha comunidad religiosa— se renovara y diera lustre al prestigio y grandeza del rey; era necesario demostrarle lealtad y conformidad con sus acciones, todo lo cual convenía hacer con lenguaje y viva expresión religiosa. No hubiera sido por ello difícil que el propio obispo Lorenzana interviniera como autor intelectual de esta alegoría pictórica. Este obispo debe haber sido conocido y correligionario del monarca, pues acababa de ser nombrado arzobispo de México y venía del obispado de

Plascencia con fama de hombre *verdaderamente ilustrado*, lo cual, efectivamente, demostró con importantes hechos y fundaciones de cultura y beneficencia.<sup>23</sup>

Al ostentarse de manera oficial, religiosa y universitaria, con grandes vuelos plásticos, la piedad mariana de Carlos III, se suavizaría, al menos a los ojos de muchos, la dura acción ejercida con tanta gala de absolutismo en contra de los jesuitas, que tanto arraigo, autoridad y simpatías tenían en la Nueva España, sobre todo entre la pujante sociedad criolla. Por otra parte, al buen entendedor...; es decir, que en la pintura quedó expresada la postura religiosa oficial que debía acatarse en ese trascendental momento; lo demás debía borrarse. Algo más, el criollismo —tan alentado por los padres de la Compañía— perdía con la supresión de dicha Comunidad un importante aliado, cosa que favorecía mucho a los intereses de la Corona. Pero, el criollismo —ya tan poderoso como ideología en esos años— no podía perder, según se verá, la oportunidad de manifestarse también, a través del arte.

#### *V Los Patrocinios de san José*

El hecho de contar —por ahora— con siete pinturas compuestas con este tema, indica, a todas luces, que su iconografía no fue casual, sino pensada y cargada de significado político.

Si la lealtad de la Nueva España a Carlos III quedaba representada por Lorenzana y Bucareli, arrodillados junto con el Papa y el monarca ante la Patrona de España, surgió en la plástica, de inmediato, una composición similar, pero en ella el rey y el Papa, el virrey y el arzobispo de México, se arrodillan, no ante la Virgen Inmaculada, sino ante *san José, Patrono de la Nueva España*, de los criollos, quienes anhelaban el reconocimiento de su americanidad. Es obvio que lo que quiso decirse con esta iconografía es que los criollos aceptaban ser leales al rey, *pero como americanos, no como españoles*. Si Carlos III llegó a conocer o a tener noticias de este género de representaciones puede ser que sólo les hubiera concebido un valor piadoso, pero es indudable que en la Nueva España y a finales del siglo XVIII, el espíritu americanista —del que quedan muchos testimonios en la expresión artística— se estaba manifestando una vez más, si bien, con discreción, a socapa de la Fe.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Fundó la casa de niñas expósitass. Celebró el IV Concilio Eclesiástico Mexicano. Se empeñó en la instrucción y moralidad del clero. Publicó numerosas obras de la historia antigua de la Nueva España. Impulsó las letras y dio preferencia a los estudios históricos. Cf. Francisco Sosa, *El episcopado mexicano* México, 1978.

<sup>24</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, "Proceso iconológico de santa Rosa de Lima", *Actes du XLIIe Congrès International des Americanistes*, París, vol. X, 1976. "Una bandera del criollismo",

Del conjunto de *Patrocinios de san José* que se conocen por el momento, el que se conserva en el Museo de Guadalupe en Zacatecas es el que ofrece la composición más sencilla. El santo, coronado, abre su manto para proteger a los cuatro personajes que se arrodillan a cada lado de él. Carlos III y Bucareli aparecen en el lado derecho, Benedicto XIV y Lorenzana del lado izquierdo, y los acompañan figuras de desconocidos. Los retratos de los funcionarios son aquí mucho menos parecidos a los modelos originales, aunque el rostro de Carlos III sigue el tipo cabreriano: cutis terso, joven y con sonrisa a la Mengs.

Otro de estos *Patrocinios*, se encuentra en la catedral de Puebla. Está pintado en un lienzo gigantesco, casi tan grande como el que empleó Vallejo en su alegoría mariana, que mide 4 por 7 metros, pero en composición vertical. Su autor, Miguel Jerónimo Zendejas, quien lo firmó en 1786, no fue buen pintor. Sus figuras son muy débiles, demasiado dulzanas, pero la triunfalista y barroca composición es tan ambiciosa que, el solo haberle dado solución es un mérito considerable. San José es la figura principal y en las Alturas lo contempla el Padre Eterno. El rompimiento de Gloria es riquísimo, muy luminoso; flotan en él angelillos, ángeles, nubes y flores, y está presente la Trinidad. Como sucede en el cuadro de Vallejo y en todos los de este tipo, Carlos III y el virrey Bucareli, el Papa Clemente XIV y el obispo Lorenzana, con sus respectivas comitivas, se arrodillan a los pies del Santo Patrono de la Nueva España, en la parte baja del lienzo. Es interesante señalar que en la comitiva del rey se incorporó, con obvio significado americanista, la figura de un indio que lleva en su regazo varios corazones. Así, con toda grandilocuencia y espíritu criollo, Zendejas manifestó lealtad a su rey a la vez que procuró la real pleitesía para el Patrono de la Nueva España.

Dentro del tipo cabreriano, pero aún más dulcificado y menos fiel a los modelos mencionados, existe otro *Patrocinio de san José* en una colección particular, firmado por Joseph de Alcibar. A pesar de que este pintor, en su mencionada obra de La Profesa, logró una efigie de Carlos III con mayor parecido y carácter, en este lienzo lo representó —como si lo hubiera pintado de memoria— muy despersonalizado. Sorprende por otra parte ver que en vez del virrey Bucareli —tal como lo requería el momento histórico y como quedó registrado en el gran lienzo de Vallejo— aquí aparece el virrey Matías de Gálvez, quien gobernó solamente entre 1783 y 1784, fecha, ésta última, que lleva tal obra. Tal modificación iconográfica da a entender que esta alegoría josefina

en *Homenaje a Justino Fernández*, México, 1977. "Iconología guadalupana", en *Imágenes guadalupanas: cuatro siglos*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.

se manejaba ya —a diez años de la obra de Vallejo— como un tópico, susceptible de modificaciones al gusto del cliente, como se ve. Tal vez la intención haya sido “poner el asunto al día” aunque se cayera en contradicciones cronológicas. Es necesario hacer notar que en este óleo también aparece un indio, entre la figura del Papa y el manto de san José.

Una muestra más de la divulgación que alcanzó el tema, es una pintura anónima que se conserva en el templo del convento agustino de Atotonilco el Grande, Hidalgo. En este lienzo de factura mediocre, aparece san José acompañado en las Alturas por el Padre Eterno. Los grupos tradicionales formados por autoridades civiles —a la derecha— y eclesiásticas —a la izquierda—, varían aquí en número: mientras el grupo del rey consta de tres figuras, el del Papa está formado por cuatro, pero todos han perdido sus rasgos personales. El Papa y el obispo se reconocen por la tiara y la mitra que llevan, pero no tienen ya ni el más remoto parecido con los personajes históricos que originaron esta iconografía. Quien mejor se reconoce, claro está, es Carlos III, a pesar de sus facciones desdibujadas y rejuvenecidas.

Pero la gran sorpresa fue haber encontrado en una colección particular de la ciudad de Culiacán, Sinaloa, un hermoso lienzo, uno de los mejores sino el mejor, que pintó Francisco Antonio Vallejo con base en esta iconografía josefina. La pintura está firmada *Vallejo pinxit* y es toda ella de primera calidad. Toda la finura y habilidad de que fue capaz Vallejo quedaron plasmadas en esta creación que presenta interesantes modificaciones y adiciones iconográficas. San José se muestra además como intercesor ante el Niño quien, al conceder cada favor que el santo le pide, escribe en un papelito la palabra *fiat*. En la escena aparece un enfermo —no identificado— que recibe de las alturas una nota del Niño Dios que lleva inscrita la frase *salut fiat*. Figura también en lugar importante santa *Juana de Lestonnac*, la fundadora de la Compañía de María, institución que modernizó la educación femenina muy acorde con los ideales de las reformas borbónicas.<sup>25</sup> Lo que resulta muy difícil de interpretar es la presencia de un *presbítero que ocupa nada menos que el lugar del Papa Clemente XIV*. Por la calidad pictórica que ofrece la representación de este personaje, podría considerarse como retrato de la persona que, posiblemente, fue el patrono que pagó por la hechura del cuadro y el autor intelectual de la novedosa iconografía. También cabría suponer que el enfermo que recibió del Niño —por meditación de san

<sup>25</sup> La Orden de María fue introducida a la Nueva España por la madre María de Azlor y Echevers perteneciente a una de las más ilustres familias criollas, para elevar la educación femenina.



Lámina 1. *Carlos III*. Salvador Maella.  
Museo de San Carlos, México, D.F.



Lámina 2. *Carlos III*. Miguel Calvera. 1760.  
Colegio de las Vizcaínas, México, D.F.



Lámina 3. *Carlos III*. Joseph de Alcibar.  
Pinacoteca de la Profesa, México, D.F.



Lámina 4. *Carlos III*. Ramón Torres.  
Museo Nacional de Historia de Chapultepec, México, D.F.



Lámina 5. *Alegoría de la Inmaculada Concepción.*  
Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, D.F.

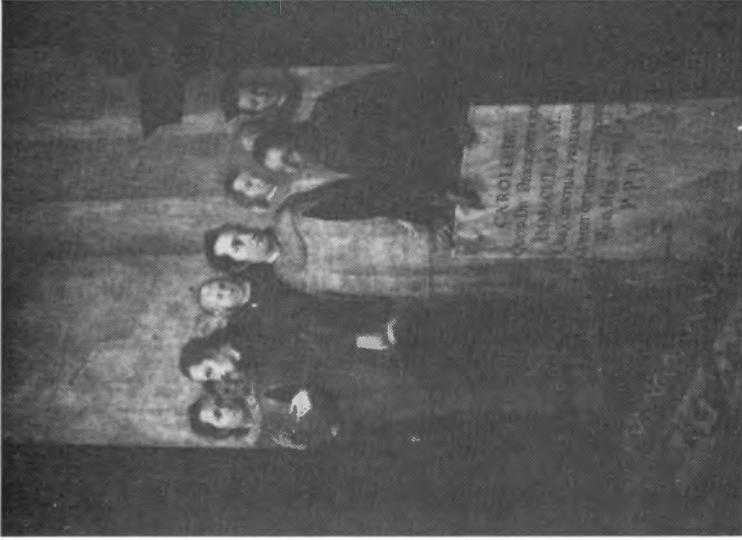


Lámina 6. Pormenor de la anterior.



Lámina 7. Pormenor de la anterior.



Lámina 8. Pormenor de la anterior.



Lámina 9. *Patrocinio de san José*.  
Museo de Guadalupe, Zacatecas.

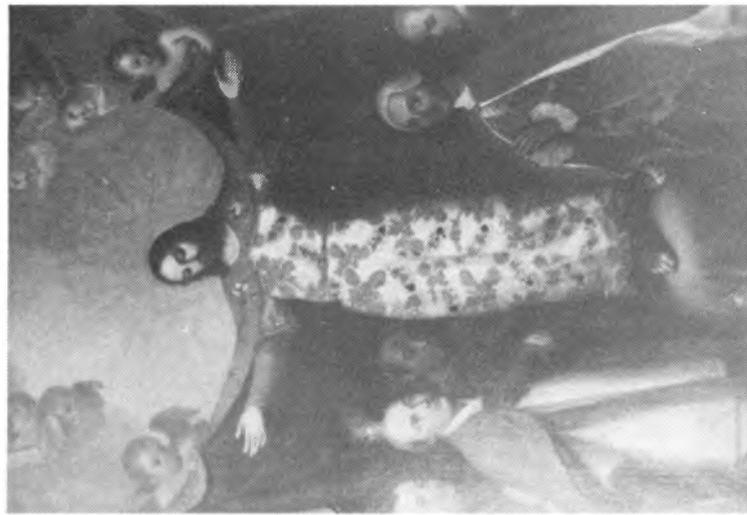


Lámina 10. *Patrocinio de san José*. Colección particular.



Lámina 11. *Patrocinio de san José*. Miguel Jerónimo Zendejas. 1786.  
Catedral de Puebla, Puebla.

José— el milagro de sanar, hubiera sido quien costeara la obra. Esta pintura, tanto por la alta calidad de oficio, como por las innovaciones iconográficas, es una de las más valiosas e interesantes de esta serie.

Debo agradecer a mi amigo y colega español, Francisco de Solano, director del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con sede en Madrid, la información de que en la iglesia del pueblito de Santiago Tejupán, en el estado de Oaxaca, se encuentran otros dos lienzos con “el tema del patrocinio de san José, en donde aparece reluciente y narijudo nuestro monarca”.<sup>26</sup> En la imposibilidad de comentar por ahora estos dos Patrocinios más —que aún no conozco— es conveniente dejar al menos el registro de su existencia, para futuras investigaciones.

Para terminar resta hacer dos proposiciones. La primera consiste en que las dos alegorías que aquí se han mostrado, la de la Inmaculada Concepción y la del Patrocinio de san José, se consideren no sólo como arte piadoso, sino como consecuencias plásticas de un determinado momento histórico, pletórico de complejos componentes culturales, religiosos, sociales y políticos. La segunda proposición que cabe hacer es que la iconografía *josefino-carolingia* no es sólo una derivación de la iconografía *mariano-carolingia* representada por el pintor Francisco Antonio Vallejo, sino una *variante claramente intencional y significativa*; una *recreación* de los valores político-religiosos y sociales que se manejaron *en ese momento dado*; por lo que puede afirmarse que la pintura de la época virreinal no fue solamente arte religioso, sentimiento piadoso, sino también, cuando fue necesario, expresión de una idiosincrasia.

<sup>26</sup> Carta fechada en Madrid el día 3 de noviembre de 1988.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS Y BERETA, ANTONIO, *Historia de España y su influencia en la historia universal*, 5 vols. Barcelona, 1929.
- COUTO, JOSÉ BERNARDO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México, México, 1947.*
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII*, Barcelona, Caracas, México, 1976.
- Estado de Guanajuato, cuatro monumentos de patrimonio cultural*, México, 1985.
- JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE, *Elogio de Carlos Tercero. 1789*, Madrid, 1987.
- L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIème siècle*, París, 1979.
- MADARIAGA, SALVADOR DE, *España. Ensayo de historia contemporánea*, Buenos Aires, 1942.
- MAZA, FRANCISCO DE LA, *La mitología clásica en el arte colonial mexicano*, México, 1968.
- MENDIETA, FRAY JERÓNIMO DE, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, 1945.
- MOYSSÉN, XAVIER, "Una gran pintura mural de la Real y Pontificia Universidad", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México, UNAM), núm. 36 (1967).
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, PEDRO, *Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España (1766-1767)*, Madrid, 1977.
- SARIÑANA, ISIDRO DE, *Llanto de Occidente*, México.
- SARRAILH, JEAN, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1957.
- SOSA, FRANCISCO, *El episcopado mexicano*, México, 1978.
- VARGAS LUGO, ELISA, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, UNAM, 1972.
- , "Iconología guadalupana", en *Imágenes guadalupanas: cuatro siglos*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.
- , "Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima", *Actes du XLIIe Congrès International des Americanistes*, vol. x, París, 1976.
- , "Una bandera del criollismo", en *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, 1977.

### XIII. ERUDICIÓN ESCRITURAL Y EXPRESIÓN PICTÓRICA FRANCISCANA

Salvo, desde luego, las representaciones de la *Tota Pulchra* o de la *Purísima Concepción*, o de ciertos momentos de la Pasión de Cristo, en que la erudición teológica tiene un papel estricto y definitivo, así como en algunas obras verdaderamente excepcionales, la erudición teológica en la expresión pictórica, con amplio sentido alegórico, parece haberse iniciado en el siglo XVII, por lo que se refiere a la pintura de caballete, y al parecer se concentró de manera especial en la pintura destinada a la ornamentación de las sacristías de los templos, de acuerdo sin duda con la jerarquía social y eclesiástica que corresponde a estos recintos dentro de los conjuntos arquitectónicos religiosos.<sup>1</sup> Marcada monumentalidad y composición ambiciosa distinguen también a este tipo de pintura que, por principio, estaba destinada a ser vista y comprendida preferentemente por los miembros más cultos del clero —tanto regular como secular— y en donde el autor intelectual de dichas obras pudo dar rienda suelta a su imaginación piadosa y lucimiento a su erudición teológica y escritural.

Muy poco aún se ha investigado hasta ahora sobre este género de pintura, pero *grosso modo* pueden distinguirse dos tipos de pintura de sacristía: una de tono grandilocuente y abiertamente universa-

<sup>1</sup> La palabra sacristía según algunos especialistas es poco apropiada y para algunos resulta un vocablo bárbaro, pero es el que ha prevalecido entre los muchos que se han usado a través del tiempo para designar este lugar adjunto al templo. Como su cuidado estaba en manos de los diáconos, se le llamó *diaconicum*; *vestuarium*, porque se guardaban allí las ropas de los sacerdotes; *acevophylacium* porque se guardan los vasos sagrados; *bibliotheca*, *sacrarium*, *saluatorium*, *secretarium*, etcétera, hasta que prevaleció el término sacristía. Este lugar se usa efectivamente para guardar los vasos sagrados y las vestiduras de los sacerdotes y demás utensilios del culto divino, pero también allí se revisten los sacerdotes y allí se reciben visitantes y se tratan asuntos concernientes a la parroquia o a las necesidades de la comunidad. La sacristía nació y se desarrolló simultáneamente al templo, en cuanto el culto pudo salir de las catacumbas, como una exigencia natural para el mejor funcionamiento de la liturgia. Si actualmente las sacristías son consideradas como antesalas sagradas, en la época novohispana estos lugares debieron haber infundido mayor recogimiento y deben haber estado más concurridas que ahora, sobre todo por lo que toca a las sacristías conventuales.

lista, que corresponde naturalmente a las sacristías pertenecientes al clero secular, y otra producida por el clero regular —franciscanos en este caso—, que podría considerarse como arte privado, desde luego también con fórmulas expresivas de género escritural y universalista, pero con un simbolismo de tono más sutil, de preferencia particular y en algunos casos altamente intelectualizado.

En el pequeño convento de Santa María de Tecajic, en el estado de México, se localiza una de las más interesantes alegorías franciscanas que se conocen hasta ahora, pintada en un lienzo que ocupa gran parte del muro sur de la sacristía. Mide 4.65 por 1.66 metros y es obra anónima que, por sus características formales, debe haber sido pintada en la segunda mitad del siglo XVIII.

La composición presenta una zona central —que podría inscribirse dentro de un círculo— y dos ejes verticales a cada lado de dicha zona en donde, a su vez, un eje central vertical marca el punto más importante y significativo de la composición alegórica, cuya estructura ostenta lineamientos enteramente excepcionales.

En la parte central, bajo la imagen alada de la Iglesia —que porta la tiara papal, el báculo pastoral y las llaves del Reino de Dios— aparece —sobre un monte— la Jerusalén Celeste con el Cordero de Dios dentro de sus muros y, más abajo, flanqueando una cartela, representaciones de la Fe y la Esperanza. Sobre altos pedestales —que marcan los cuatro ejes verticales— destacan las figuras de san Pedro, san Pablo, santo Domingo y san Francisco. Atrás de éste se ve un grupo de indios mexicanos y la palabra *Bárbaros*<sup>2</sup>, mientras que detrás de santo Domingo aparece un grupo de personas vestidas a la usanza de la antigüedad y junto a ellos la palabra *Heresiarcas*.<sup>3</sup> Al pie del pedestal ocupado por santo Domingo se ve la antorcha —símbolo de la ardiente fe del Santo— dando calor al mundo; y al pie del pedestal que ocupa san Francisco se distingue la figura de un globo sobre el cual danzan cinco vigorosas llamas que, evidentemente, simbolizan la trascendencia del espíritu franciscano sobre la faz de la tierra.

Un paisaje muy suave, de líneas bajas, marca el horizonte que separa la superficie terrestre de un cielo azul pálido, con nubes blanquecinas y difusas que recuerdan la luminosidad de un día claro y frío.

Varios significados relevantes pueden señalarse en esta novedosa alegoría:

<sup>2</sup> *Barbari*.

<sup>3</sup> *Haeresiarchae*.

## *La amistad dominico-franciscana*

Lo primero que salta a la vista del espectador común, la parte que iconográficamente ofrece lectura más fácil dentro de la composición, es la exaltación de los dos santos fundadores, —cuyas comunidades fueron las primeras evangelizadoras de la Nueva España— y los lazos de amistad que unieron a los dos patriarcas. Esta relación amistosa ocupa un lugar preponderante en esta alegoría y está íntimamente relacionada, en su significación, con los temas subsiguientes. La frase que aparece en el pedestal de santo Domingo: “De qué modo en su vida se amaron”<sup>4</sup> parece tener complemento en la que se lee en el pedestal que ocupa san Francisco: “Así tampoco en la muerte fueron separados”,<sup>5</sup> que trae de inmediato a la memoria el pasaje relatado por Tomás de Celano acerca del encuentro que tuvieron san Francisco y santo Domingo en la ciudad de Roma. Celano afirma que santo Domingo dijo entonces a san Francisco: “Hermano Francisco, mi deseo fuera que tu Orden y la mía se refundiesen y que viviéramos en la Iglesia bajo una misma Regla”.<sup>6</sup> De ahí que algunos autores llamen “Órdenes gemelas” a estas comunidades religiosas<sup>7</sup> y que fray Samuel Eijan O.F.M., en su obra sobre el franciscanismo iberoamericano, afirme que: “Así, viven, en realidad, sus Órdenes, renovando en su trato y en su misión el abrazo de los dos Patriarcas”.<sup>8</sup> Los historiadores mexicanos sabemos perfectamente bien que las relaciones entre estas dos órdenes de frailes mendicantes, en la Nueva España, no fueron tan cordiales, sino que existió entre ellas grande, fuerte y señalada rivalidad por el poder espiritual, tanto durante la empresa evangelizadora como después, en los siglos XVII y XVIII, cuando trataban de mantener prestigio y autoridad sobre la sociedad.<sup>9</sup> Por lo tanto, sin negar que dicha amistad evangélica pudiera haber existido entre diferentes sectores de dichas comunidades religiosas novohispanas, esta visión ideal, utópica, nunca se practicó de manera duradera entre

<sup>4</sup> *Quo modo in vita sua dilexerunt...*

<sup>5</sup> *Ita et in morte non sunt separati.*

<sup>6</sup> Tomás de Celano, *Vida de san Francisco de Asís*, Madrid, B. A. C. 1971, p. 424. Este pasaje dio origen, como es del conocimiento general a la célebre pintura del Giotto *El abrazo de san Francisco y santo Domingo*.

<sup>7</sup> Francisco de Asís de Aguilar, “Admirable virtud de la Iglesia”, *El pensamiento español*, Madrid, 1867, p. 645.

<sup>8</sup> Samuel Eijan O.F.M. *Franciscanismo ibero-americano*, Biblioteca franciscana, Barcelona y Madrid, 1927, p. 121.

<sup>9</sup> Cf. Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1969, cap. I, pp. 15-34.

ellas; pero como alegoría está en perfecta concordancia con el contexto iconológico, según se verá. La amistad franciscana-dominica se acentúa además por la manera como se muestran los estandartes de dichas comunidades: el dominico en manos de san Francisco y viceversa.

*Exaltación de los franciscanos y los dominicos  
mediante su equiparación con el apostolado*

Este asunto me parece la segunda interpretación que resulta de la lectura iconográfica de esta obra. La colocación de las imágenes de santo Domingo y san Francisco en total equiparación con las de los apóstoles san Pedro y san Pablo, colocadas todas sobre altos pedestales, con calidad estatuaría y triunfal, como se dijo y fácilmente se comprende está correlacionada con el tema anterior pero, evidentemente, se expresa mediante una más erudita y profunda iconología. No extraña, sin embargo, dentro del acontecer histórico del siglo XVI novohispano, esta combinación alegórica que propaga igualdad heroica entre las labores evangelizadoras de ambos grupos representados, pues todos aquellos que estén familiarizados con la historia de la evangelización en la Nueva España saben que, tanto franciscanos como dominicos, tuvieron como principio de “estrategia espiritual” la intención definitiva de aparecer ante los ojos del mundo como “nuevos apóstoles”, difundidores del evangelio, salvadores de los bárbaros y que debido a ello narraron su arribo al mundo americano, presentándose como grupos de “doce misioneros”, en clara emulación de los doce apóstoles.<sup>10</sup>

En el pedestal de san Pedro se lee: “Gloriosos Príncipes de la tierra”,<sup>11</sup> antifona —semejante a la frase que quedó anotada en el pedestal de santo Domingo— que viene a completarse con las palabras que están en el pedestal de san Pablo: “Así tampoco en la muerte fueron separados” y que son repetición de las que se inscribieron en el pedestal de san Francisco. Este tono de responsorio en que se presentan los emblemas enriquece definitivamente el juego barroco alegórico de esta estructura pictórica. El paralelo entre la categoría espiritual de estos dos apóstoles —los más importantes para la fundación y edificación de la Iglesia— y la obra de los frailes en su empresa americana, produjo esta peculiar imagen, sintetizada y novedosa, de la Iglesia triunfante que incluye el triunfo de la evangelización de los indios de la Nueva

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Gloriosi Principes terrae...* Breviario Romano, Antifona de las Segundas Vísperas de la Fiesta de san Pedro y san Pablo.

España. La composición, con la presencia de san Pedro y san Pablo, colocados a la derecha y a la izquierda respectivamente de la Jerusalén Celeste y el Cordero, parece seguir en parte un concepto de la Iglesia extra-temporal que se remonta a la temprana Edad Media (siglos III a VI), en el cual la alegoría de este tema se representaba a base del apostolado acompañando a Cristo y al Cordero, como aparece en un sarcófago que se conserva en San Ambrosio de Milán.<sup>12</sup> De acuerdo con Marie-Louise Thérél la Iglesia extra-temporal estaba establecida por Cristo, “piedra angular” sobre “el fundamento de los Apóstoles”, concepto que remite al texto de san Pablo en su *Epístola a los Efesios*,<sup>13</sup> Así pues esta iconografía temprana del apostolado como fundamento de la Iglesia extratemporal o triunfante, se aplicó en esta composición con la diferencia de que aquí sólo aparecen como representantes del apostolado san Pedro y san Pablo, y de que se incorporaron a un mismo nivel de significación teológica los frailes mendicantes y su obra en la Nueva España.

Las siguientes frases litúrgicas: “Domingo *luz de las gentes, predicador de la verdad*”<sup>14</sup>; “Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré la Iglesia”;<sup>15</sup> “Tú eres *vaso de elección*, san Pablo Apóstol”<sup>16</sup> y “Francisco varón católico y *todo un apóstol* enseñó que se tuviera fe en la Iglesia Romana”,<sup>17</sup> que están inscritas en las filacterias que sostienen los amorcillos sobre las cabezas de las cuatro figuras, están desde luego en relación con dicho concepto medieval y por sus significados enriquecen y fortalecen esta singular alegoría de una *Ecclesia* triunfante apostólico-mendicante.

Otras muy interesantes alegorías se suman a esta imagen apostólico-mendicante: los paralelos que se establecen entre santo Domingo y san Pedro y san Francisco y san Pablo. El primero de ellos significa —de acuerdo con la opinión de fray Luis Ramos O.P.— la continuidad de la labor doctrinal de la fe, iniciada por san Pedro. Es decir que si san

<sup>12</sup> Marie-Louise Thérél, *Les Symboles de l'Ecclesia*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1973, ilus. 44.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 110. “Por lo tanto, ya no sois extranjeros de huéspedes, sino conciudadanos de los Santos y familiares de Dios, edificados sobre el *fundamento de los apóstoles* y de los profetas. Siendo *piedra angular* el mismo Cristo Jesús, en quien bien trabada se alza toda la edificación para templo Santo en el Señor en quien vosotros también sois edificados para morada de Dios en el espíritu” (San Pablo, *Epístola a los Efesios*, 2, 19-20).

<sup>14</sup> *Dominicus lux gentium, predicator veritatis.*

<sup>15</sup> *Tu es Petrus, et super hanc Petram edificabo Ecclesiam. Evangelio de san Mateo.*

<sup>16</sup> *Tu es vas electionis S. Paulo Appostole. Oficio de la Conmemoración de san Pablo Apóstol.* 30 junio. *Breviario Romano.*

<sup>17</sup> *Franciscus vir catho (catholicus) et tonus apps (apostolicus) ecclesiae teneri fidem romane docuit.*

Pedro confirmó la fe, se manifiesta aquí que santo Domingo, con sus predicaciones y sobre todo con sus escritos, fue el continuador de esa obra depuradora al vencer intelectualmente a los herejes que aparecen representados atrás de su figura. De la misma manera, en el segundo caso, se indica que la labor de proselitismo iniciada por san Pablo, por medio de sus palabras enviadas a diferentes naciones paganas de la antigüedad, fue continuada por la acción evangelizadora de san Francisco, en su labor misional directa entre los pueblos bárbaros, entre los que se destaca de manera especial a los bárbaros de la antigüedad mexicana, que aparecen representados detrás de su figura.

### *Subida al monte Sión*

La parte más compleja de la composición es la zona central en donde se ve la representación de la Jerusalén Celeste, cimentada sobre Cristo crucificado, de quien se ven solamente los pies y las manos clavados sobre los maderos de la cruz, y de cuyas llagas brotan chorros de sangre que caen sobre la tierra. En el interior de la Ciudad de Dios se destaca la figura del Cordero —cuyo cuerpo despide intensa luminosidad— parado sobre un montón de trigo y rodeado de una cerca de lirios. La ciudad aparece en la cima de un monte y el conjunto está acompañado de las siguientes inscripciones: A la altura de las manos de Cristo se lee: “La ciudad puesta en cuadro”;<sup>18</sup> a los lados de la fachada principal dice: “Desde las fuentes del Salvador”;<sup>19</sup> sobre el monte —dividida la frase a los lados del edificio— dice: “Cuánta equidad coloqué con su sangre”.<sup>20</sup> En los vanos de la entrada aparece la leyenda: “Yo soy la puerta”;<sup>21</sup> sobre el muro frontal de la ciudad se lee: “Fortificado con lirios”<sup>22</sup> y dentro de ella, a los lados del Cordero están estas palabras: “Tu vientre como montón de trigo”.<sup>23</sup>

La representación de la Jerusalén Celeste, que obviamente deriva del Apocalipsis de san Juan, presenta sin embargo, en esta pintura, la peculiaridad de *estar asentada* sobre el monte Sión y *cimentada* sobre Cristo crucificado, en vez de *ir bajando* de las Alturas como la vio san Juan, lo cual, junto con la frase: “La ciudad puesta en cuadro”, permite relacionar el programa iconológico no sólo con el texto apocalíptico

<sup>18</sup> *Civitas in quadro posita.*

<sup>19</sup> *Salvatoris de fontibus.*

<sup>20</sup> *Sanguine suo quam aequi sivi.*

<sup>21</sup> *Ego sum ostium.*

<sup>22</sup> *Vallatus liliis.*

<sup>23</sup> *Venter tuus, sicut acervus tritici.*



Lámina 1. *Allegoría de la amistad dominico-franciscana*. Anónimo. Siglo XVIII. Sacristía del templo de Tecajic, Estado de México.



Lámina 2. Santo Domingo, san Pedro y un grupo de herejes. Pormenor de la misma obra.



Lámina 3. San Pablo, san Francisco de Asís y un grupo de bárbaros. Pormenor de la misma obra.

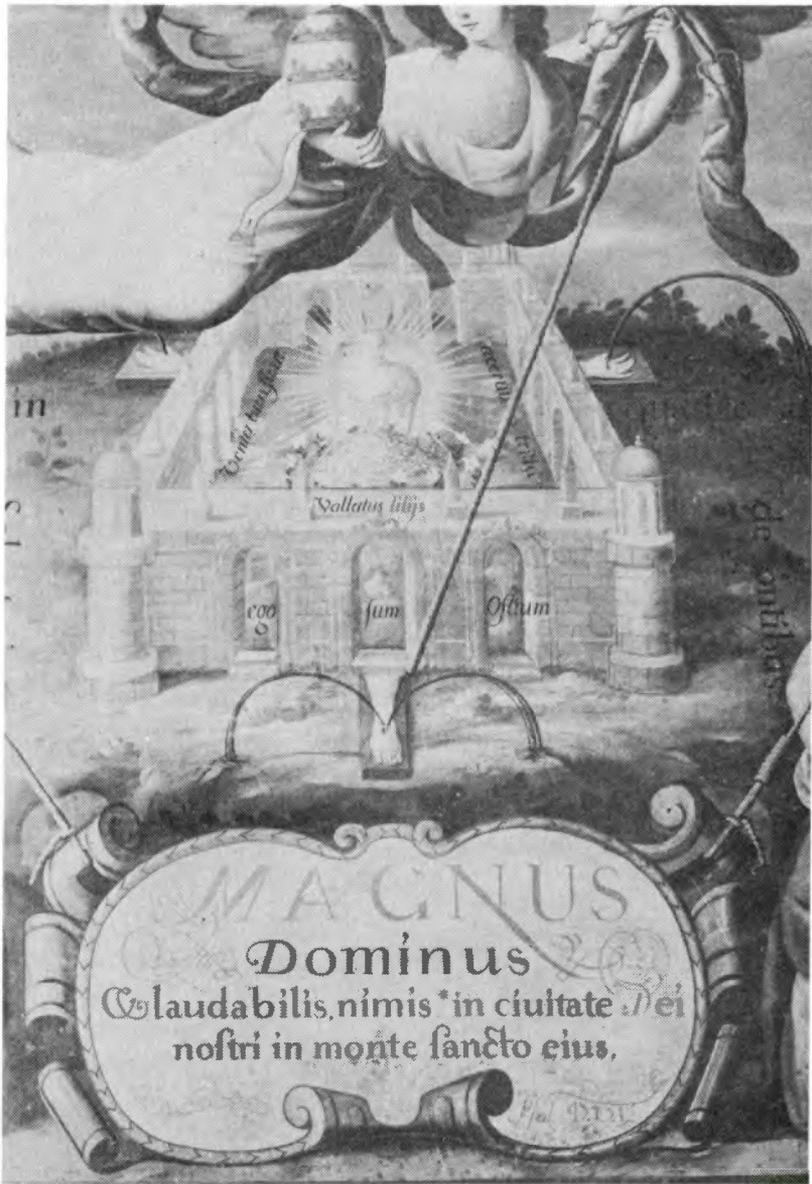


Lámina 4. La Iglesia y la Jerusalén Celeste. Pormenor de la misma obra.

sino también, y en muy buena medida, con el tratado titulado *Subida al monte Sión*, escrito por fray Bernardino de Laredo en 1538.

Fray Bernardino de Laredo, franciscano lego y médico, nació en Sevilla en 1482, vivió mucho tiempo en el convento de San Francisco del Monte de dicha ciudad y murió en ese sitio en 1540. Escribió dos tratados de medicina, pero su obra más trascendental, la que inmortalizó su nombre dentro de la mística española —aunque aún no ha sido bien conocida y estudiada— es su mencionado tratado *Subida al monte Sión*.<sup>24</sup>

A decir de fray Bautista Gomís O.F.M., no se ha dado aún la debida importancia a esta obra,<sup>25</sup> cuyo éxito, en su época, quedó demostrado porque alcanzó cinco ediciones en corto plazo,<sup>26</sup> después de las cuales se hizo silencio a su alrededor; lo que posiblemente se pueda explicar a causa del quietismo que informa esta mística y que, aunque ortodoxo, pudo haber despertado dudas entre las autoridades eclesiásticas. La trascendencia de este tratado puede aquilatarse por la influencia que ejerció en el espíritu de santa Teresa de Ávila, a quien cabían dudas cuando experimentaba quietud al hacer sus oraciones.<sup>27</sup>

Según puede comprobarse en los textos adjuntos,<sup>28</sup> la descripción de la Jerusalén Celeste que hace Bernardino de Laredo, como es lógico,

<sup>24</sup> Bernardino de Laredo, O.F.M. "Subida del Monte Sión". Sevilla 1538, en *Místicos franciscanos españoles*. Introducción y notas de fray Bautista Gomís O.F.M., Madrid 1948, t. II, pp. 14-550.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 18. Menéndez ... ascéticos.

<sup>26</sup> Sevilla 1535 y 1538; Medina 1542; Valencia 1590 y Alcalá de Henares 1617. *Ibid.*, p. 17.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 21-23. Fray Bautista Gomís encuentra que su influencia alcanzó también a san Juan de la Cruz y a fray Juan de los Ángeles.

<sup>28</sup> "Vi, y he aquí el Cordero que estaba sobre el Monte de Sión" (San Juan, *Apocalipsis* 14, 1-5).

"*La nueva Jerusalén*."

Vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido; y el mar no existía ya. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo, del lado de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su esposo... Vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, llenas de las siete últimas plagas, y habló conmigo y me dijo: Ven te mostraré la novia, la esposa del Cordero. Me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de parte de Dios, que tenía la gloria de Dios. Su brillo era semejante al de la piedra más preciosa, como la piedra de jaspé pulimentado. Tenía un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas doce ángeles y nombres escritos que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel: de la parte de oriente tres puertas, de la parte norte tres puertas, de la parte del medio día tres puertas y de la parte del poniente tres puertas. El muro de la ciudad tenía doce hiladas, y sobre ella los nombres de los doce apóstoles del Cordero" (*Apocalipsis*, 21, 9-14).

"La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura... Su muro era de jaspé y la ciudad de oro puro, semejante al vidrio puro: y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la

se aparta apenas en ciertos detalles de la hecha por san Juan en su *Apocalipsis* y ambas se ven reflejadas en la ciudad pintada en este lienzo, aunque ésta no sigue de manera fiel ninguna de las dos informaciones escritas. Básicamente los elementos arquitectónicos y el significado simbólico de esta Jerusalén de Tecajic son apocalípticos, como es obvio, pero a ese significado se añadió —a gusto del autor intelectual del programa iconológico— el acento quietista de Bernardino de

primera de jaspes, la segunda de zafiro, la tercera de calcedonia, la cuarta de esmeralda, la quinta de sardónica, la sexta de coralina, la séptima de crisólito, la octava de berilo, la novena de topacio, la décima de crisoprasa, la undécima de jacinto y la duodécima de amatista. Las doce puertas eran doce perlas, y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio transparente. Pero templo no vi en ella, pues el Señor Dios todopoderoso, con el Cordero, era su templo. La ciudad no había menester de sol, ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lumbrera era el Cordero” *Apocalipsis*, 21, 16-27). “...muy cuadrada igualdad... cercarle todo un fino cristal, que es piedra clara y preciosa. Y en cada uno de los paños o piezas de aquel cuadrado se han de levantar tres torres labradas en preciosa pedrería, digo de gemas preciosas: así que aquesta cerca torreada haga cercada ciudad, y que sea civitas sancta. Jerusalén celestial, cuyos muros está escrito que son de piedras preciosas. De manera que si los paños son cuatro y las torres cada tres, serán estas torres doce. De lo alto de aquestas torres, digo de cada una de ellas, han de pender cuatro escudos de fino oro. De manera que el muro es un cristal admirablemente claro, y las torres, de todas gemas preciosas, y los escudos son de oro. En el medio de este ya cercado campo, que está en un cuadrado igual, se considere estar encendido un rico cirio pascual, cuya cera es limpidísima, cuyo pabilo es purísimo, obrado con tal perfección, hecho de maestro tan sabio, que así está el cirio encendido, que en algún espacio o tiempo es imposible acabarse, o disminuirse o faltar su claridad. Ya que está encendido el cirio, la cera es el sacratísimo cuerpo de Cristo, el pabilo su ánima felicísima; y de su lumbrera perfectamente encendida podéis y todos podemos alzar el entendimiento a la Santísima Trinidad.”

“Encendido consideramos el cirio; cuya pureza, cuya perfección y grandeza da de sí tan grande lumbrera y tanta claridad, que quiere pasar el muro y se lanza en el cristal y del todo lo penetra. Y las torres, fabricadas de diversidad de las muy preciosas piedras, así las penetra todas, que las hace piedras vivas, y el muy vivo resplandor que ya está dentro y fuera... cada una de las piedras, recíproca y pásase en el jocundo cristal, y reverbera la claridad del cristal en cada una de las piedras, y las piedras y el cristal, en los escudos lanzan su reverberanza; y los escudos en el cristal, y las gemas dan su reverberación, y así cada una de las piedras participa la claridad de las otras y todas las de cada una; y del cristal y del oro, y el oro de las piedras y cristal recibe refulgente resplandor, y ni por un solo un momento dejan de reciprocarse, que es pasar de unas en otras y tornar a reparar ese mismo resplandor. Y cuanto más repasan y reciprocarse, tanto más se multiplica en todas el resplandor, o para decir mejor y con mejor propiedad: el resplandor los multiplica en sí y él no se puede aumentar; que sólo un resplandor es y de sólo un cirio viene, conviene saber: del Cordero que el Apocalipsis dice que alumbraba nuestra celestial ciudad; lumbrera de vivo resplandor. Cordero de Dios nuestro cirio pascual. Así que cirio pascual y nuestro muy suave Cristo, en aqueste nuestro intento una misma cosa son: una lumbrera inextinguible; una verdadera carne humana en una cera mostrada; una ánima racional, mostrada en puro pabilo; un solo cirio pascual que significa nuestro verdadero Dios y su asumpta humanidad. Y en esta santa ciudad nunca es necesario ni sol ni luna, como lo dice san Juan porque la claridad de Dios esclarece y su lumbrera es el Cordero. El cual Cordero de Dios es aquí significado en nuestro cirio pascual, que esclarece la ciudad celestial fabricada en el ánima” (Bernardino de Laredo, *op. cit.* cap. XLVI, pp. 271 y 272).

Laredo. Éste se hace aparente en la forma como la Jerusalén Celeste no flota, sino que se asienta encima de la figura de Cristo crucificado, sobre el monte Sión, ya que éste, para Bernardino de Laredo, significa camino hacia la perfección espiritual y al logro del amor divino. El alma debe subir al monte Sión<sup>29</sup> que es camino “por el cual [Dios] la lleva hasta meterla en el centro sempiterno, de donde procedió el fuego” del amor divino.<sup>30</sup> “En Sión —dice el autor— que es la Iglesia militante, está el fuego del Señor —representado en la pintura por el resplandor que emana del Cordero— y el cumplimiento de su incendio en Jerusalén, que es la Iglesia triunfante”; tal como lo representa la iconografía de la pintura.

Así —expresa en otra parte fray Bernardino— como si muy a la clara dijese: En la contemplación quieta y perfecta es donde el ánima se apacienta en el amor: con el cual y por el cual no cesa de caminar hasta la ciudad de Jerusalén, que es la patria celestial... etcétera.

O sea, el autor intelectual de esta composición, de acuerdo con el texto del fraile franciscano, simbolizó el perfeccionamiento espiritual y la meta de la Iglesia militante mediante la acción apostólico-evangelizadora y la mística que expresa la alegoría del monte Sión. La manera de representar las fuentes del Salvador, con la sangre que brota de sus pies y manos y riega las faldas del monte, está en relación muy clara con la insistencia en la meditación pasionaria que recomienda el autor que nos ocupa. Acerca de su mística quietista, en la imposibilidad de hacer una glosa detenida de su obra que está trascendida de este concepto, sólo mencionaremos dos frases más que, juntamente con las formas antes señaladas permiten suponer que su pensamiento informó, en parte, la iconología de este lienzo: “¿Quién es el que subirá en este monte de Dios? ...en el monte del Señor, esto es, en la altura de la contemplación quieta y estará en él su santo lugar, que es perseverancia en aquella tal quietud... etcétera”.<sup>31</sup>

Así mismo, los pies y las manos sangrantes de Cristo crucificado —cimiento de la ciudad celeste— son una importante adición iconográfica que parece relacionarse también con las especulaciones místicas de Laredo, cuando dice: “Por tanto se pone en ella ejemplo en la edificación de la ciudad celestial, fundada de piedras vivas, tan preciosas, de tanto precio y valor, que costaron la sangre del fundador en los

<sup>29</sup> Según la Biblia el nombre de Sión, originalmente dado a la ciudadela de los jebuseos, se extendió a toda Jerusalén y así se llamó también el monte del templo.

<sup>30</sup> Bernardino de Laredo, *op. cit.* cap. II, p. 302.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 303.

méritos de Cristo”.<sup>32</sup> El montón de trigo sobre el cual pisa el Cordero debe identificarse como parte del cuerpo de Cristo, tal como lo dice la frase que aparece adjunta: “Tu vientre como montón de trigo”, figura plástico-literaria que alude al pan eucarístico. En vez del cirio pascual que fray Bernardino, en su escrito, coloca dentro de la Jerusalén, aquí aparece el Cordero, pero como éste, a su vez, se considera el propio cirio pascual —como también lo comenta el monje escritor— esta iconografía puede asimismo derivar el texto larediano. La sobrenatural luminosidad del Cordero se menciona en el *Apocalipsis* y fray Bernardino la repite con piadosa exaltación en su capítulo XLVI diciendo: “...Cordero de Dios y nuestro cirio pascual. Aunque cirio pascual y nuestro muy suave Cristo, en aqueste nuestro intento una misma cosa son: una lumbre inextinguible... etcétera”. Por lo tanto cualquiera de las dos fuentes escritas pudo tomarse como modelo para esta sección. Lo que constituye un agregado en esta parte —posiblemente ideado por el autor intelectual de la pintura— es el vallado de lirios —símbolos de pureza— que protegen y hacen invulnerable al Cordero y que no están mencionados ni por san Juan, ni por Laredo.

Esta composición se complementa en su parte inferior con la cartela que sostienen la Fe y la Esperanza y que lleva inscrito el *Salmo* 47, 2 que es un canto de triunfo, una exaltación a Yavé reinando en Jerusalén en el monte santo de Sión y que dice: “El gran Señor muy digno de alabanza en la ciudad de nuestro Dios en su monte Santo”;<sup>33</sup> preces que son complemento escritural muy adecuado para cerrar —o abrir— la lectura de esta alegoría.

Así pues, la combinación de la naturaleza apostólica —cimiento primario de la Iglesia— transferida en íntima relación alegórica al espíritu ascético mendicante y la presentación de ambas virtudes en plan triunfalista, como pedestales o columnas de la actitud mística propuesta por Bernardino de Laredo para alcanzar la perfección, constituyen un mensaje simbólico totalmente novedoso dentro del repertorio temático de la pintura producida por el clero regular novohispano. En otras palabras, el lienzo es una exaltación muy singular de la obra evangelizadora universal —que resalta especialmente la empresa americana— que acepta la mística de Laredo como el camino a la Jerusalén Celeste, pero con base en la acción piadosa del apostolado; de todo lo cual resulta esta tan diferente representación de la Iglesia triunfante, en nada comparable con los monumentales y apoteósicos lienzos que, con el mismo tema, el clero secular colocó en las sacristías de sus

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>33</sup> *Magnus dominus laudabilis nimis in civitati: Dei nostri in monte sanctu eius.*

templos en los siglos XVII y XVIII, cuya iconografía básica se deriva de los carros de triunfo rubenianos.

La calidad estatuaría de los cuatro personajes representados, así como la imagen de la Jerusalén Celeste resultan muy novedosos en relación con el repertorio iconográfico de la época. En la composición se hace evidente el empleo de modelos grabados, en combinación con formas creadas por el autor de la obra. Por lo que se refiere a la iconografía de la ciudad celestial cabría la posibilidad de que el autor intelectual de la pintura hubiera contado con ilustraciones del mismo texto de fray Bernardino de Laredo, pero para comprobar esto haría falta, obviamente, revisar las cinco ediciones de dicha obra, cosa que por ahora fue imposible efectuar. Por otra parte sólo recuerdo dos representaciones más de la Jerusalén Celeste en la pintura novohispana que tengan características formales semejantes a la de Tecajic. La más temprana de ellas se debe al pincel del flamenco Martín de Vos, en su lienzo *san Juan escribiendo el Apocalipsis*, lo cual, dicho sea de paso, permite pensar que pudo haber existido un modelo grabado de origen flamenco utilizado por de Vos. La segunda representación está en un lienzo del siglo XVII, pintado por Cristóbal de Villalpando, que representa una *Purísima Concepción con san Juan Evangelista y santa Teresa de Ávila*. Aunque la Jerusalén de Tecajic es de trazos más simples y en perspectiva menos grandiosa, también cabe la posibilidad de que el anónimo pintor dieciochesco hubiera conocido cualquiera de los lienzos anteriores y lo hubiera tomado como modelo.

El oficio de la obra es duro y de mediana calidad, pero el conjunto resulta admirable. Conviene señalar que tanto la perfecta simetría de la composición como la calidad estatuaría de los personajes y el colorido de tonos vivos pero preferentemente claros, sin contrastes bruscos de claroscuro, van de acuerdo con el espíritu quietista de la alegoría. La iluminación frontal y pareja que da realce por igual a todas las figuras, parece recordar al espectador bien informado que, tal como dice el *Apocalipsis*: “La ciudad no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lumbrera era el Cordero”.<sup>34</sup>

El pueblo de Tecajic adquirió mucha importancia religiosa desde el siglo XVI debido a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Ángeles que ahí se veneró desde fecha temprana y cuyo culto es aún muy popular en nuestros días.<sup>35</sup> En el *Epistolario de la Nueva España* se in-

<sup>34</sup> San Juan, *op. cit.*, 21-23.

<sup>35</sup> Cf. Joseph L. Cassidy, *Mexico land of Mary's wonders*, Nueva Jersey, Saint Anthony Guild Press, 1958, cap. VIII, p. 45.

forma que fue encomienda de don Luis de Velasco cuando fue virrey del Perú. Fray Agustín de Vetancurt, en su *Crónica franciscana*, dice que Tecajic era el lugar más concurrido del valle de Toluca en el siglo XVII, con muchas casas de ejercicios dado que la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles era una de las más milagrosas que poseían los franciscanos. Seguramente debido del culto mariano en este lugar, el pequeño monasterio era Vicaría en el año de 1729 y una de las únicas tres que los franciscanos habían podido conservar después de los despojos causados por la secularización. Por su categoría de lugar de ejercicios espirituales y santuario mariano, fue conservada como parte de la Provincia del santo Evangelio de México, reorganizada una vez que fueron resueltas las dificultades entre los obispos y los franciscanos. Ocaranza informa que cuando menos desde 1729 estaba a cargo de un doctrinario o asistente y que para el año de 1765 seguía figurando en la misma categoría.<sup>36</sup>

Tan escasas noticias acerca de la historia de Tecajic impiden, por ahora, tratar de explicar con mayor fundamento la razón de ser de esta pintura, posiblemente la alegoría más erudita, refinada y de más amplia significación teológica que se pintó para la comunidad franciscana. Pero es evidente que un franciscano muy erudito —casi seguramente alguno de los doctrineros que estuvieron a cargo del convento durante el siglo XVIII— muy enterado de mística y devoto de fray Bernardino de Laredo, fue el autor intelectual de esta obra que no se explica, por el momento, sino como una muy personal creación, a sabiendas de que su contenido casi no iba a trascender fuera del seno de la Orden, dadas las circunstancias socioeconómicas del tiempo y del lugar. Indudablemente su contenido simbólico resulta extemporáneo en el XVIII, cuando el gran momento heroico de la evangelización estaba ya muy lejano y la Comunidad había sufrido el despojo de tantos conventos y su prestigio se encontraba reducido por los triunfos del clero secular. Por eso el triunfalismo que ostenta este lienzo resulta más nostálgico que promisorio y quizá cabría la posibilidad de preguntarse si, en el caso de que efectivamente el texto de fray Bernardino de Laredo hubiera estado intencionalmente olvidado por las autoridades eclesíásticas, se hubiera escogido para representar su mística quietista, sin mayores riesgos, precisamente Tecajic, por ser un lugar apartado y minúsculo dentro de la Provincia del santo Evangelio de México.

Es interesante poder constatar que, efectivamente, el libro de Bernardino de Laredo fue prohibido en la Nueva España. En el capítulo

<sup>36</sup> Francisco Ocaranza, *Capítulos de la historia franciscana*, México, edición del autor, 1933, primera serie, p. 462 y segunda serie, p. 313.

XV del Apéndice de la compilación titulada *Libros y Libreros en el siglo XVI*,<sup>37</sup> que informa sobre muchos de los libros prohibidos que hacia 1573 —por órdenes eclesiásticas superiores— fueron enlistados para ser recogidos, figuran doce ejemplares —número muy importante para la época— de *Subida del Monte Sión*. Dos de dichos libros estaban en manos de particulares y los otros diez pertenecían a la biblioteca de las siguientes fundaciones franciscanas: Xochimilco, Otumba, Tepeapulco, Xilotepec, Tula, Tlaquiltenango, Calpan, Huexotla, Cuauhtitlán y Toluca. El hecho de que este último lugar poseía uno de tales ejemplares resulta de sumo interés para este trabajo, ya que, como se señaló páginas arriba, la iglesia de Tecajic, fue visita del convento de Toluca.<sup>38</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- ASÍS DE AGUILAR, FRANCISCO DE, "Admirable virtud de la iglesia", en *El pensamiento español*, Madrid, 1867.
- CASSIDY, JOSEPH L., *México Land of Mary's Wonders*, Nueva Jersey, Saint Anthony Guild Press, 1958.
- CELANO, TOMÁS DE, *Vida de san Francisco de Asís*, Madrid, B. A. C., 1971.
- EIJAN, SAMUEL, O.F.M., *Franciscanismo ibero-americano*, Barcelona y Madrid, Biblioteca Franciscana, 1927.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, FRANCISCO, compilador, *Libros y libreros del siglo XVI*, Archivo General de la Nación y FCE, 1982.
- LAREDO, BERNARDINO DE, O.F.M., "Subida del Monte Sión. Sevilla 1538", en *Místicos franciscanos españoles*. Introducción y notas de fray Bautista Gomís O.F.M., Madrid, 1948.
- OCARANZA, FRANCISCO, *Capítulos de la historia franciscana*, 2 vols. México, ed. del autor, 1933.
- THÉREL, MARIE-LUISE, *Les symboles de l'Ecclesia*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1973.
- VARGAS LUGO, ELISA, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1969.

<sup>37</sup> Francisco Fernández del Castillo, compilador, *Libros y Libreros en el siglo XVI*, México, Archivo General de la Nación y FCE, 1982, pp. 473-495.

<sup>38</sup> Agradezco a la Mtra. Elena E. de Gerlero la información sobre este dato.



## APÉNDICE

A continuación presentamos los datos que corresponden a la primera publicación de los materiales que integran este libro.

- I. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA RELIGIOSA Y LA SOCIEDAD COLONIAL  
*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), núm. 50-1 (1982).
- II. UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RETRATO EN LA PINTURA NOVOHISPANA  
*Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), t. XXXVIII (1981).
- III. EL RETRATO DE DONANTES Y EL AUTORRETRATO EN LA PINTURA NOVOHISPANA  
*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), núm. 51 (1983).
- IV. NIÑOS DE COLOR "QUEBRADO" EN LA PINTURA DE JUAN CORREA  
*Historias, leyendas y mitos de México: Su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988 (*Estudios de Arte y Estética*, 30).
- V. HISTORIA, LEYENDA Y TRADICIÓN EN UNA SERIE FRANCISCANA  
*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), núm. 44 (1975).
- VI. DOS PIRAS FUNERARIAS BARROCAS  
*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), núm. 53 (1983).

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN . . . . .	7
I. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA RELIGIOSA Y LA SOCIEDAD COLONIAL. . . . .	9
II. UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RETRATO EN LA PINTURA NOVOHISPANA . . . . .	29
III. EL RETRATO DE DONANTES Y EL AUTORRETRATO EN LA PINTURA NOVOHISPANA . . . . .	47
IV. NIÑOS DE COLOR "QUEBRADO" EN LA PINTURA DE JUAN CORREA . . . . .	55
V. HISTORIA, LEYENDA Y TRADICIÓN EN UNA SERIE FRANCISCANA . . . . .	65
VI. DOS PIRAS FUNERARIAS BARROCAS . . . . .	77
VII. UNA PINTURA DESCONOCIDA DEL SIGLO XVII . . . . .	93
VIII. UNA PINTURA MÁS DE BALTASAR DE ECHAVE IBÍA . . . . .	99
IX. ICONOGRAFÍA DE SANTA ROSA DE LIMA EN LOS VIRREINATOS DEL PERÚ Y DE LA NUEVA ESPAÑA. . . . .	105
X. EL BAUTIZO DE LOS SEÑORES DE TLAXCALA. . . . .	121
XI. SANTO TOMÁS PREDICANDO EN TLAXCALA . . . . .	135
XII. RETRATOS DE CARLOS III EN LA NUEVA ESPAÑA. . . . .	147
XIII. ERUDICIÓN ESCRITURAL Y EXPRESIÓN PICTÓRICA FRANCISCANA . . . . .	163
APÉNDICE . . . . .	177



*Estudios de pintura colonial hispanoamericana* fue editado e impreso para la Dirección General de Publicaciones por Enkidu Editores S.A. de C.V. Su composición se hizo en tipo Times Roman de 10:11, 9:10 y 8:9 puntos. La edición consta de 1000 ejemplares que se terminaron de imprimir en papel cultural crema de 90 grms. y en papel couché brillante de 100 grms. en septiembre de 1992.





Diseño portada: Rolando Morales  
Portada: San Antonio de Padua,  
Antonio Rodríguez (detalle)