

# Lenguaje y tradición en México

Herón Pérez Martínez editor



El Colegio de Michoacán

# Lenguaje y tradición en México

Herón Pérez Martínez, editor

# ÍNDICE

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Presentación                                                                             | 11  |
| Lenguaje y tradición en México: cuentos y recuentos                                      | 15  |
| <i>Herón Pérez Martínez</i>                                                              |     |
| <b>I. Lenguaje y tradición</b>                                                           |     |
| Ser y hablar                                                                             | 67  |
| <i>José Lameiras</i>                                                                     |     |
| ¿Los umbrales de la antropología lingüística?                                            | 103 |
| <i>José Ma. Infante</i>                                                                  |     |
| Tradición y costumbre: un acercamiento antropológico                                     | 107 |
| <i>Jesús Tapia Santamaría</i>                                                            |     |
| Tradición y costumbre: puntos y comas                                                    | 121 |
| <i>Carlos Herrejón Peredo</i>                                                            |     |
| El lenguaje tradicional                                                                  | 125 |
| <i>Mercedes Díaz Roig</i>                                                                |     |
| Imágenes y palabras: la recuperación de un lenguaje                                      | 135 |
| <i>José Guadalupe Victoria</i>                                                           |     |
| Los reductos de la significación: las palabras y las cosas                               | 153 |
| <i>Juan Parent</i>                                                                       |     |
| <b>II. Por el lenguaje literario de México</b>                                           |     |
| La novela mexicana del siglo XX                                                          | 161 |
| <i>Emmanuel Carballo</i>                                                                 |     |
| Tres maneras de contar historias                                                         | 173 |
| <i>Luis González</i>                                                                     |     |
| La invención de la tradición: tres antologías decisivas<br>en la poesía mexicana moderna | 183 |
| <i>Anthony Stanton</i>                                                                   |     |
| El gran tema de la novela mexicana del siglo XX: la Revolución                           | 195 |
| <i>Arturo Azuela</i>                                                                     |     |
| Vista rápida del cuento en México                                                        | 209 |
| <i>Arturo Souto Alabarce</i>                                                             |     |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>III. La crítica literaria como conciencia</b>                            |     |
| Literatura crítica y crítica literaria                                      | 219 |
| <i>Gonzalo Celorio</i>                                                      |     |
| Hacia una crítica literaria en México: puntos, líneas y perspectivas        | 229 |
| <i>Evodio Escalante</i>                                                     |     |
| Oralidad y literatura en Fernando del Paso                                  | 245 |
| <i>Eugenia Revueltas</i>                                                    |     |
| <b>IV. Las otras lenguas y los otros lenguajes de la tradición mexicana</b> |     |
| El cine en la cultura mexicana                                              | 257 |
| <i>Aurelio de los Reyes</i>                                                 |     |
| El cine en la cultura mexicana: puntos y contrapuntos                       | 265 |
| <i>Rafael Diego Fernández</i>                                               |     |
| El sustrato religioso del habla y de la tradición mexicanas                 | 271 |
| <i>Daniel Ulloa Herrero</i>                                                 |     |
| Religiosidad popular y habla mexicana                                       | 281 |
| <i>Jean Meyer</i>                                                           |     |
| Lenguaje y migración                                                        | 285 |
| <i>Gustavo López Castro</i>                                                 |     |
| Por el lenguaje de la migración                                             | 297 |
| <i>Martha Lucía Parada</i>                                                  |     |
| La música del México colonial                                               | 301 |
| <i>J. Jesús Carreño G.</i>                                                  |     |
| La música novohispana                                                       | 311 |
| <i>Arturo A. Chamorro</i>                                                   |     |
| Una tradición plástica novohispana                                          | 315 |
| <i>Nelly Sigaut</i>                                                         |     |
| El lenguaje plástico en la tradición mexicana                               | 373 |
| <i>Clara Bargelini</i>                                                      |     |
| Televisión, percepción y lenguaje                                           | 377 |
| <i>Ramón Gil Olivo</i>                                                      |     |
| <b>V. Traducción y tradición lingüística en México</b>                      |     |
| Consideraciones sobre el arte de traducir                                   | 391 |
| <i>Antonio Alatorre</i>                                                     |     |
| Apuntes sobre la consistencia de la tinta                                   | 403 |
| <i>Juan Villoro</i>                                                         |     |
| Traducción e industria editorial                                            | 411 |
| <i>Adolfo Castañón</i>                                                      |     |
| La traducción en las ciencias sociales                                      | 421 |
| <i>Aída O'Ward Ruiz</i>                                                     |     |



|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| La traducción como empresa del pensamiento                      | 429 |
| <i>Andrés Lira</i>                                              |     |
| La traducción de los autores grecolatinos en México             | 437 |
| <i>Ignacio Osorio Romero</i>                                    |     |
| El cómo de la traducción                                        | 449 |
| <i>Eloy Gómez Bravo</i>                                         |     |
| Ser y estar o las dificultades de la traducción filosófica      | 453 |
| <i>Elsa Cecilia Frost</i>                                       |     |
| La hermenéutica y la pragmática como herramientas del traductor | 461 |
| <i>Mauricio Beuchot</i>                                         |     |
| Lenguaje y computación: un problema de traducción               | 465 |
| <i>Agustín Jacinto Zavala</i>                                   |     |
| <b>VI. Lingüística mexicana en marcha</b>                       |     |
| Perspectivas de la investigación lingüística en México          | 481 |
| <i>Cecilia Rojas Nieto</i>                                      |     |
| Entre la realidad y el diccionario                              | 487 |
| <i>Luis Fernando Lara</i>                                       |     |
| Orígenes del español mexicano                                   | 503 |
| <i>José G. Moreno de Alba</i>                                   |     |
| Las lenguas indomexicanas: el arte colectivo del pensamiento    | 515 |
| <i>Thomas C. Smith Stark</i>                                    |     |

# UNA TRADICIÓN PLÁSTICA NOVOHISPANA

*Nelly Sigaut*

El producto artístico no es solamente un texto en sí mismo, sino que es, además, un texto que involucra la interacción del objeto con su medio, en definitiva, su función. Pocas instituciones como la Iglesia han conocido, a lo largo de su historia, no solo las posibilidades comunicadoras de la imagen, sino también esta profunda relación que se establece entre la obra y el individuo que la contempla, relación que es capaz de producir, como de forma memorable lo señaló Trento, “movimientos positivos del alma”.

Esta confianza en la imagen, en la producción artística, no puede considerarse, sin embargo, como una actitud tridentina. Las querellas iconoclastas ya habían obligado a la Iglesia a definirse con respecto al uso de las imágenes y en estrecha relación con esto, a la operatividad de la obra. Por otra parte, la función didáctica del arte al servicio de la difusión y propagación de la fe católica es uno de los fenómenos sobre los que quizás más se haya reflexionado, tanto en los ambientes eclesiásticos, como seculares.

Sin embargo, es necesario insistir en este hecho: entre la serie de pinturas triunfalistas de Rubens y las pinturas novohispanas que con ella se relacionan, – cuyo análisis e interpretación es el objetivo de este trabajo – hay enormes diferencias que no consisten solamente en la realización, o lo que podríamos llamar en el lenguaje tradicional de la historia del arte como el estilo<sup>1</sup> sino en la elaboración que realiza el autor de estos temas.

En efecto, como humanista cristiano, Rubens continúa utilizando el diálogo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, e interpretando a muchos de los autores antiguos y temas clásicos como prefiguraciones de los

1 Quizás la noción de estilo sea una de las más controvertidas en la Historia del Arte. Sin pretender participar en esta discusión tan central de la disciplina, quisiera dejar claro el punto desde el inicio del trabajo. No comparto el concepto tradicional de estilo y adhiero, aunque con ciertas reservas, al planteamiento de Nicos Hadjinicolaou. Este autor, que declara seguir a Frederick Antal, modificando en algo la definición de estilo de este último, elabora la propia: “el estilo es una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase social”. *Historia del Arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI editores, 1975, p.95.

ideales cristianos: la tradición de las tipologías veterotestamentarias fue de gran importancia en su arte religioso. Es posible considerar que haya existido el creador de un programa iconográfico para sus obras, sin embargo, en el caso que nos ocupa, la opinión generalizada entre los investigadores del tema, es que fue el mismo Rubens quien lo hizo, con un asesor teológico.

Los artistas novohispanos o los creadores de los programas iconográficos que vamos a analizar, no siguieron linealmente estos contenidos originales. En algunos casos, los cambios introducidos permiten hacer un acercamiento a una problemática local: viejas formas con nuevos contenidos.

Como señala, con profundo conocimiento de causa, Teresa Gisbert,

no es fácil analizar este arte que se comunica mediante signos nacidos, por una parte, en el mundo clásico y, por otra, en la patristica cristiana. Juzgar este arte bajo los supuestos de la crítica contemporánea sería lesionar gravemente la posibilidad de comprender, no sólo el arte en sí, sino a la sociedad que lo produce.<sup>2</sup>

Agregaría únicamente que hay que tener en cuenta que una sociedad está formada por diversos grupos con no sólo diferentes, sino también opuestos intereses, y por lo tanto hay que entender a los productos artísticos en el marco de esta relación y no de la sociedad en su conjunto.

### Los grandes ciclos rubenianos

Bernini en el sur, Rubens en el norte, son los dos representantes del gran espectáculo barroco europeo, al servicio de las monarquías absolutas católicas. No solamente por la importancia de los encargos que recibieron de los monarcas y de la jerarquía eclesiástica –magníficos aunque muy exigentes patrones–, sino también por la misma forma en que entendieron hacer y contratar su trabajo. En efecto, tanto Bernini como Rubens fueron dos grandes empresarios, que contrataban así para seculares como para la Iglesia la construcción del aparato barroco. Está implícito en esto, no solamente la arquitectura y la pintura, sino también la escultura, las construcciones efímeras, todo lo que rodeaba a la

2 Teresa Gisbert. "Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina" en *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*, México, UNAM, 1987, p.223.

fiesta, que como se ha dicho ya en innumerables ocasiones, era el momento en que la sociedad civil y religiosa, ganaba las calles en una impresionante demostración de su fe.

Que se entienda que no sólo de la fe religiosa, sino también en un futuro, que aparecía, en el primer tercio del siglo XVII, tan amplio como los mares que separaban los mundos que apenas se empezaban a conocer y mucho más grande de lo que la Inquisición quería permitir soñar. ¿Qué más que un enorme sueño, es el que Europa estaba construyendo en América? Sueño de poder sin límites, de riquezas inagotables, de un futuro promisorio. América en Europa se convierte, en el lenguaje barroco, en alegoría espléndida de prosperidad y abundancia.

Pero, ¿cuál era la propuesta para la fe religiosa, así como se ha señalado para la prosperidad del comercio europeo —especialmente el de las ciudades del norte—? América había significado, desde su descubrimiento, un nuevo desafío para la Iglesia Católica: su carácter proselitista tomó nueva fuerza cuando la dupla herejía-paganismo abrió la compuerta a los aires renovadores.

Defender todos los dogmas que los protestantes atacaban, era también como volver a formularlos, a darles base, a explicarlos. A esa tarea se dio la Iglesia. A esa tarea se dieron los artistas barrocos comprometidos en esta empresa. Entre ellos y a la vanguardia, Rubens, el príncipe de los pintores, como lo llamaron los hombres de su época, el preferido de los monarcas católicos.

Este artista-empresario fue responsable de la realización de monumentales programas decorativos. Sus dos primeros ciclos de tapicerías fueron el de la historia del legendario cónsul romano Decio, cuyo contrato firmó en 1616 y el de Constantino, mismo que aparece mencionado por primera vez en 1620. Así como estos dos ciclos estuvieron dedicados a episodios de la historia de Roma, el tercero se ocupó de la mitología, en la serie de Aquiles y por último, el que aquí nos ocupa, que es el ciclo EUCARÍSTICO, que comenzó entre 1625 y 1626, aunque hay que dejar señalado que es notoria la pobreza de documentación en el caso de esta tapicería.

### Los tapices eucarísticos

Este es uno de los muchos encargos que Rubens recibió de la Infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos. Esta fecunda relación entre el artista y la Infanta española no se redujo específicamente a lo artístico, ya que desempeñó para ella y su esposo, el archiduque Alberto, diversas funciones, entre las que destacan de manera eviden-

te, las misiones diplomáticas. Una de las más importantes de éstas últimas, es la que tuvo como corolario la firma del tratado de paz entre España e Inglaterra y que le hizo merecer un título de nobleza otorgado por Felipe IV. Además, claro está, del comentario de sus contemporáneos: "de todos sus talentos, la pintura es el menor".

En el marco de esta fructífera relación, el encargo de los tapices eucarísticos adquiere una especial significación. Por una parte, porque la magnitud de la obra y los diversos estados de preparación que la misma exigió, puso en movimiento a un auténtico equipo de artistas y artesanos de los cuales Rubens era la cabeza visible. Por otra, porque encarna de una manera clara y directa la idea de la apoteosis y el triunfo de la Eucaristía que había provocado profundos debates en el mundo cristiano.

Otras dos comisiones reales preceden y continúan a los tapices eucarísticos: el ciclo Médici, diseñado para la reina madre de Francia y el techo de Whitehall diseñado para el rey de Inglaterra. Sin embargo, y como una enorme diferencia a tener en cuenta, mientras los dos monarcas destinaron ambas comisiones para su propia publicidad y glorificación, Isabel Clara Eugenia destinó su comisión para regalarla al convento de las Religiosas Descalzas Reales de Madrid, para gloria de la fe católica.

El convento de las Descalzas Reales fue fundado en 1556 por doña Juana de Austria, la hija menor del emperador Carlos V y tía de Isabel Clara Eugenia, quien a su vez, fue hija de Felipe II. En él murieron, una hermana de la fundadora, la emperatriz María, viuda de Maximiliano de Austria y una hija de ésta, la archiduquesa Margarita, religiosa profesa. La Infanta Isabel Clara Eugenia tomó el hábito de terciaria de las clarisas, a la muerte de su esposo, el archiduque Alberto en 1621; hábito que vistió hasta su muerte, con el que la pintó Rubens y que se convirtió en retrato oficial. La iglesia de las Descalzas Reales estuvo muy ligada a la vida religiosa de la España de los Habsburgo. En la carta de fundación del convento, se había especificado que se celebrarían en ese lugar, "con especial esplendor" tres fiestas anuales de importancia, una de las cuales era la procesión de Corpus Christi.<sup>3</sup>

Estas procesiones intramuros del convento, se realizaban una para la Octava de Corpus y la otra para Viernes Santo, para lo cual con-

3 L. Burchard. *Corpus Rubenianum*, London/Philadelphia, Harvey Miller-Hayden & Son, 1978, Parte 1 y 2, Vol. II, p. 29. Las otras dos fiestas importantes que se celebraban en las Descalzas eran las procesiones de El Santo Entierro y La Resurrección. Por otra parte, debe recordarse en relación con esto, que el Concilio de Trento recomendaba la celebración de procesiones públicas durante las fiestas de la Eucaristía como una forma de apologética y un medio de convertir a los herejes.



taban con una especial dispensa papal. Tradicionalmente se prestaban al convento tapices de las colecciones Reales, para colgar en el claustro durante estas celebraciones.

Comisionando a Rubens este trabajo, la Infanta proveyó al convento de un conjunto de tapices de manera permanente y además iconográficamente adecuados para estas ocasiones solemnes.<sup>4</sup>

Una interpretación bastante aceptada, sugiere que el trabajo le fue encargado a Rubens por la Infanta, cuando ésta pasó por Amberes, de regreso a Bruselas desde Breda, adonde había ido para celebrar la rendición de las fuerzas holandesas ante el general Spínola, el 5 de junio de 1625. La rendición de Breda que inmortalizara Velazquez algunos años más tarde –lo pintó para Felipe IV en 1635–, fue una de las raras victorias españolas en su desgraciada y prolongada guerra en los Países Bajos.

Breda fue visto como un signo positivo, como la posibilidad de triunfo sobre las fuerzas rebeldes. Esta hipótesis, que relaciona de manera directa al triunfo de Breda con la tapicería, –sostenida por V.H. Elbern– es especialmente atractiva si se tiene en cuenta el énfasis puesto en el ciclo sobre los aspectos victoriosos y militantes de la fe católica, personificada por la *Ecclesia Triumphans* y reflejado en el título con el que generalmente se conoce al mismo : *El triunfo de la eucaristía*. Para entender esta hipótesis hay que tener en cuenta que se sustenta en la interpretación de esta guerra como motivada por asuntos religiosos: el sur católico contra el norte protestante.

### Las influencias literarias

Los diferentes autores que se han ocupado de la obra de Rubens y en especial de esta tapicería no han dejado de señalar la posibilidad de una influencia literaria. Las fuentes serían varias, aunque se privilegian algunas, como el *Triumphus Crucis* de Savonarola, los *Triunfos* de Petrarca y sobre todo, los *Triunfos Divinos* de Lope de Vega, publicados en

4 Charles Scribner, *The triumph of the Eucharistic*, Michigan, UMI Research Press, 1982, p.16. A pesar de la poca información existente –como ya se ha señalado– se sabe que en 1628 se le entregaron a Rubens algunas perlas a cuenta de los modelos de las tapicerías para las Descalzas de Madrid; recibió luego trece mil florines por los cartones para los tapices, mismos que fueron valuados en cien mil. La complejidad del encargo y la rapidez con que éste debía cumplirse, provocó que los tapices se tejieran en distintos talleres flamencos, lo cual era inusual. Los tapices fueron realizados en bajo lino con seda y lana por Jan Raes, ayudado por Jacques Fobert, Jan Verwoert y Jacques Geubels.

1625, coincidiendo con la fecha aceptada de iniciación de los trabajos rubenianos en la tapicería.

Savonarola fue uno de los primeros escritores que utilizara los triunfos paganos para un modelo cristiano, representando a la Fe alegóricamente, como una procesión triunfal. Como señala Emile Malle, la idea de Cristo como *Triumphator* impactó profundamente a los cristianos del siglo XIII. Savonarola supo imprimir a la imagen una dignidad y una piedad proporcionadas a su intenso fervor religioso. Cristo, sentado en una cuadriga, muestra sus heridas, mientras frente a él marchan los patriarcas, profetas y héroes del Antiguo Testamento. Los apóstoles impulsan el carro y detrás de Cristo van los mártires cristianos, seguidos inmediatamente por los doctores de la Iglesia.<sup>5</sup>

Pero la poesía de Petrarca es la fuente secular que alimenta la corriente de imagería triunfal que comienza en el Renacimiento, pues si bien no fue él quien creó la metáfora triunfal, sí fue quien la llenó de un poder evocador sin precedentes. En los *Triunfos* creó un tipo completamente nuevo, el triunfo alegórico una "apoteosis de abstracciones", como lo describió Müller-Bochat.

Los *Triunfos* de Petrarca, —los seis sucesivos triunfos de AMOR, CASTIDAD, MUERTE, FAMA, TIEMPO y ETERNIDAD— reconocen, además de una abundante cantidad de fuentes literarias, otras que provienen del ámbito plástico. Para la idea del triunfo es evidente que este autor se basó en los triunfos romanos. Hay numerosos ejemplos de frescos, en los que se representan triunfos, apoteosis y danzas de la muerte, muy cerca de la sensibilidad plástica de la época.<sup>6</sup>

Sin embargo, como señala Manuel Carrera, hay que tener en cuenta que

en esa pirámide ideal que configuran los *Triunfos*, y contrariamente a lo que pudiera parecer en una primera lectura, el vértice no está ocupado por Dios, sino de nuevo y como al principio, por lo humano, que en el

- 5 Esta vívida descripción de Savonarola, fue una importante fuente para los artistas como Botticelli, quien hizo un grabado hoy perdido y Tiziano, quien en 1511 diseñó una xilografía que añadió muchos elementos que pasaron luego a formar parte de la tradición de los triunfos. Este grabado tuvo una gran difusión en Francia y en los Países Bajos. Cfr. Scribner, *op. cit.*, pp.66-81. Este autor hace una detallada descripción tanto del *Triumphus* de Savonarola, como de la xilografía de Tiziano, que resulta de enorme importancia, teniendo en cuenta la dificultad que existe para encontrar una edición de la primera de las obras mencionadas.
- 6 Cfr. Francesco Petrarca, *Triunfos*, Edición preparada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional, p.17. Hay que recordar los frescos de Giotto en la Basílica inferior de Asís; el Triunfo de la Muerte representado en el camposanto de Pisa y atribuido a Orcagna; el Triunfo de Santo Tomás de Aquino en la Capilla de los Españoles de la iglesia florentina de Santa María Novella y el Triunfo del Buen Gobierno pintado por Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena.

poema tiene su máximo grado de plasmación simbólica en la figura de Laura [...] <sup>7</sup>

En cuanto a los *Triunfos Divinos* de Lope de Vega, con los que el autor volvió a los temas religiosos, siguen las huellas de Petrarca : pero con el mismo metro petrarquesco, los tercetos, Lope celebra los triunfos de la religión católica.<sup>8</sup> Pero no quiero dejar pasar la ocasión de señalar que, sin desdeñar la importancia de los *Triunfos Divinos* y la coincidencia de las fechas (1625), se deben tener en cuenta también , en el marco del *Romancero Espiritual* de Lope, los romances dedicados al Santísimo Sacramento. Entre ellos especialmente el romance xx, donde compara al Sacramento con el pan que bajó del cielo, en clara alusión al salmo 77 (24-25) “Y llovióles maná para comida, y les dio pan del cielo”.

No deja de ser interesante esta referencia, sobre todo siendo el salmo 77, interpretado, según la tradición, como una historia de Israel, y cuyos versos 70-71 dicen:

Y eligió a David, su siervo, a quien tomó de majadas de las ovejas; de tras de las ovejas de cría le tomó para que apacentara a Jacob, pueblo suyo, y a Israel, la heredad.

Está haciendo referencia al primer libro de Samuel, fundamental en el proceso de construcción del argumento de legitimación de la casa de David. En este mundo barroco de elaboradas relaciones, no se puede dejar pasar la mención de una obra sobre las Descalzas Reales, editada en 1616, donde se encuentra expresada la idea de que así como David derrotó a Goliath con la ayuda de Dios, los Habsburgo, comparados con el rey de Israel, destrozarían al monstruo de la herejía.<sup>9</sup>

Aunque no sea considerada como una fuente, sino como una relación contemporánea, me interesa mucho señalar la comparación que ha hecho Charles Scribner con el protestante inglés John Milton.

El tema de Rubens, nada menos que una historia sacramental de salvación, y la riqueza literaria de su imagería, nos recuerda que el siglo XVII produjo el último gran florecimiento de la tradición épica ... Mil-

7 Francisco Petrarca, *Op. Cit.*, p.22. A pesar de que en la actualidad la crítica ubica a los *Triunfos* en un lugar secundario en el global de la producción petrarquesca, es indudable que durante el Renacimiento gozaron de una enorme popularidad, tal como lo demuestran la cantidad de copias manuscritas que se conservan.

8 El poema se divide en cinco cantos: son los triunfos del Pan Divino; de la Ley Natural y la Ley de Escritura; de la Ley de Gracia; de la Religión y de la Cruz Santísima.

9 Burchard, *Op. Cit.*, p.183.

ton y Rubens crearon estamentos épicos para su fe y doctrinas, ambos tomaron formas antiguas específicamente clásicas y les dieron nueva vida.<sup>10</sup>

En el siglo XVII confluyen, por lo tanto, las tradiciones iconográficas del renacimiento, más las fuentes escritas y las procesiones que convertían a las ciudades en grandes escenarios barrocos por donde desfilaron los carros triunfales. Es innegable la vitalidad y vigencia del tema tanto para quienes comisionaban las obras como para los artistas, que encontraban en la representación de la Gran Fiesta Católica, los modelos para sus obras. Estos desfiles, procesiones, ingresos, arcos triunfales, fueron parte del bagaje cultural que Europa depositó en América. Lo que resulta significativo y apasionante para el historiador, es descubrir en esta trama los hilos nuevos y los hilos viejos. Lo que vemos es la trama, lo que queremos atrapar es el mecanismo de su construcción, la forma en que se fueron aportando las novedades y llenando las viejas formas de nuevos contenidos.

### Los temas de la tapicería

En este trabajo no me dedicaré a hacer una detallada lectura iconográfica de los tapices de las Descalzas<sup>11</sup> remito para eso a trabajos específicos sobre el tema. Sin embargo, debo mencionar que los mismos coinciden en señalar la existencia de cuatro grupos reunidos alrededor de ejes temáticos precisos: las prefiguraciones eucarísticas, formado por cuatro prefiguraciones de la eucaristía en el Antiguo Testamento, en primer lugar; en segundo lugar, dos victorias alegóricas de la eucaristía sobre sus enemigos históricos: el paganismo y la herejía; incluye, en tercer lugar, dos grupos de heraldos y defensores de la eucaristía y, finalmente, comprende una procesión triunfal de tres carros. En general se aceptan estos grupos temáticos, y lo que se discute es la secuencia cronológica de los mismos. Hay además otro grupo formado por cinco piezas más angostas que el resto y que juntas forman una sola composición: la adoración de la eucaristía por angeles y gobernantes de la iglesia y el estado.

Los grupos de victorias y triunfos están formados por los siguientes temas :El triunfo del Amor Divino; El triunfo de la fe Eucarística; El

10 Scribner, *Op. Cit.*, p.28.

11 Remito para esto al trabajo ya citado de Scribner. También a Santiago Sebastián, *Contrareforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 172 a 177; véase, igualmente, Elías Tormo, "La apoteosis eucarística de Rubens: los tapices de las Descalzas Reales de Madrid" en *Archivo Español de Arte.*, 1942, Núms., 49, 51 y 54.

triunfo de la Iglesia; La Victoria de la eucaristía sobre el paganismo y La Victoria de la verdad eucarística sobre la herejía.

Los tres triunfos están estrechamente vinculados con la representación de las mujeres alegóricas *Fides*, *Caritas* y *Ecclesia*, cuya tradición iconográfica si bien era ya muy rica en la época de Rubens, se basaba en un tipo establecido en el Renacimiento.

Los dos temas que por el momento según el lento avance de nuestros estudios iconográficos no parece que hayan sido reproducidos en el arte colonial novohispano son El triunfo del Amor Divino, en el que desfila la Caridad, representada como una matrona con un niño en brazos, sobre un carro tirado por una pareja de leones y conducido por un ángel y El triunfo de la verdad eucarística sobre la herejía, con la inscripción *HOC EST CORPUS MEUM*, señalada por la Verdad, que está en los brazos del Tiempo, junto a dos ancianos, que aluden al Antiguo y al Nuevo Testamento, mientras que varios herejes aparecen caídos y en primer término está la pelea de un león con un zorro.<sup>12</sup> Este es uno de los triunfos más importantes de la serie, porque define la posición de Rubens en la controversia sobre la doctrina católica de la transubstanciación.

### La victoria de la eucaristía sobre el paganismo

Representa el tradicional sacrificio romano de un toro, bruscamente interrumpido por la aparición milagrosa de la Eucaristía. En la parte superior izquierda, un joven, heraldo angélico con el torso desnudo, rodeado por una luz divina, lleva un cáliz de oro. La aparición de la figura, hermosa y a la vez terrible, llena de confusión a los romanos. A la derecha, arrodillado, el sacerdote encargado del sacrificio —*cultrarius*— continúa aferrando los cuernos del toro, mientras mira con temor la aparición. A su lado, parcialmente desnudo, el otro sacerdote, encargado de acercar a la víctima —*papa*— aún sostiene en su mano el hacha del sacrificio, mientras levanta la otra en gesto defensivo. Muy cerca de él, dos sacerdotes se cubren. Un sirviente negro que lleva una antorcha, se vuelve violentamente hacia la escena. En el primer plano el desorden es aún mayor: un músico —apenas se ve la lira— cayó al piso y el joven de linaje noble, encargado de ayudar en las ceremonias —*camillus*— sosteniendo una flauta, detiene el altar del sacrificio, que se está cayendo. A los pies de los músicos, quedan algunos objetos del culto: la patera vacía, una caja de incienso y el gran jarro del cual está saliendo vino.

12 Santiago Sebastián, *Op. Cit.*, p. 175

En el fondo tiene lugar un evento paralelo: dos sacerdotes están ofreciendo libaciones ante el fuego de la estatua de Júpiter coronado con laurel.<sup>13</sup>

La composición fue grabada por Schelte a Bolswert quien incluyó la inscripción *CEDE DEO MALA* [cedan los males ante Dios] ubicando la escena en el dominio de la alegoría y subrayando su significado contra-reformista. Teniendo en cuenta el interés por parte de Rubens hacia la antigüedad clásica y la armoniosa coexistencia del mismo con su devoto catolicismo, la iconografía de este tapiz podría considerarse una sorpresa. Es posible afirmar que Rubens había visto al paganismo clásico como un prólogo a la Roma cristiana y por lo tanto en los ciclos anteriores había tratado el tema de los sacrificios paganos casi como una prefiguración de sus sucesores cristianos.

Pero en este CICLO EUCARISTICO, la revelación cristiana se presenta en violento conflicto con el mundo de la Roma antigua. Parece que la escena ilustra un incidente histórico específico en un determinado templo romano: el contexto histórico pudiera ser el del emperador Teodosio, quien por medio de un decreto del año 392, prohibió los sacrificios, en lo que se consideró como una victoria sobre el paganismo.

Durante la reforma protestante, una de las acusaciones que se le hacían a la Iglesia Católica, era el conservar residuos paganos, especialmente en la liturgia de la misa y específicamente en su doctrina del sacrificio.

Eligiendo el tema de la victoria de Teodosio sobre el paganismo como parte de la historia épica del sacramento, Rubens tomó la acusación protestante, la invirtió y la explotó como una parte del contrataque retórico. La escena no debe leerse como una victoria histórica de la Eucaristía sobre los sacrificios paganos, sino alegóricamente, como la supremacía de la tradicional doctrina católica de la eficacia del sacramento.<sup>14</sup>

## El triunfo de la fe

En el TRIUNFO DE LA FIDES CATHOLICA, la figura de la Fe aparece parada en medio del carro procesional, llevando un cáliz coronado por una hostia, mientras ella se da vuelta para mirar a sus cautivos. El pri-

13 No debe olvidarse que Júpiter es, durante la República, la divinidad a la que el cónsul, al comenzar su mandato, dirige en primer lugar sus oraciones. Los vencedores, en procesión solemne, le ofrecen su corona triunfal y le consagran las víctimas rituales (toros blancos). Cfr. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ed. Paidós, Barcelona, 1982.

14 Scribner, *Op. Cit.*, p. 59

mero, un hombre barbado que lleva una esfera armilar en una mano y un libro en la otra, personifica a la ASTRONOMIA; a su lado camina un viejo que para andar se apoya en un bastón y que recuerda a los tradicionales retratos de Sócrates, simbolizando a la FILOSOFIA. Detrás de ellos se ve una cara más joven, que pudiera asimilarse a la POESIA, en vista de su único atributo reconocible, la corona de laureles; a su lado camina la NATURALEZA, una matrona medio desnuda con cinco pechos. Hay otro personaje, que apenas se ve, que es un hombre barbado con ropas exóticas y de raza negra, que Santiago Sebastián identifica como el representante de las RAZAS EXOTICAS y Scribner, teniendo en cuenta que la serie se hizo para un convento de la realeza española, identifica como la FILOSOFIA ISLAMICA.

En el carro, a los pies de la Fe, hay un gran globo simbolizando la universalidad de su mandato, y delante de ella un angel lleva la cruz de la pasión, mientras unos angelillos se reparten los cuatro clavos uno y la corona de espinas el otro. Es evidente que refieren al sacrificio de Cristo y preceden al sacramento —el cáliz y la hostia—.

La cruz y el cáliz son los atributos tradicionales de la Fe. Lo interesante es que si bien puede relacionarse con los modelos italianos —especialmente Tiziano en el Palacio Ducal de Venecia— en éstos es la misma Fe la que porta la cruz. Sin embargo, Rubens prefirió incorporar otra figura para hacerlo, modelo que, por otra parte, repite en el retablo que realizó para la Compañía de Jesús. Es evidente que esto no puede ser casual. Si Rubens puso a la figura de la Fe llevando sólo el sacramento, es porque quiso referirse a la controversia eucarística: así la Fe se asocia exclusivamente con el sacramento, que a ella se le ha confiado llevar.

A pesar de la fuerte presencia de la tradición cristiana triunfalista, no puede ignorarse que la obra de Rubens es también una alegoría de su tiempo. Esto es particularmente observable en el grupo de cautivos de la Fe. La personificación de la ASTRONOMIA recuerda que en ese tiempo la Iglesia estaba luchando con las implicaciones de la revolución copernicana y el Papa Urbano VIII —reinante en ese momento— finalmente forzó a su amigo Galileo a renunciar a sus reclamos de verdad absoluta. La ciencia podía proclamar nuevas teorías, pero finalmente, la verdad estaba todavía en el dominio de la Fe.<sup>15</sup>

Del mismo modo, la inclusión de la FILOSOFIA recuerda que durante el siglo XVII florecieron varias escuelas de filosofía, el mismo Rubens tenía especial interés por el neo-estoicismo. Pero la FILOSOFIA, co-

15 Cfr. Scribner, Op. Cit., pp. 71-74

mo la CIENCIA, también era tema de Fe. Victoria y cautiverio: con estas imágenes plasmadas en una ambigua relación, Rubens dejó testimonio, en estos tapices contrareformistas, las controvertidas relaciones entre fe y ciencia, fe y filosofía, fe y naturaleza.

La composición fue grabada del modelo por Nicolás Lauwers. Como en el modelo la cartela está vacía, puede suponerse que fue este artista quien agregó la inscripción *NOVAE LEGIS TRIUMPHUS*.

### El triunfo de la Iglesia

Este tapiz es el más grande del ciclo y puede ser entendido iconográficamente como el punto culminante de toda la procesión. Seguramente por esto es que está lleno de figuras alegóricas y símbolos, que lo convierten también, en el más dramático y vibrante de la serie. Representando el Triunfo de la Iglesia Católica, es incluso el más explícitamente contrareformista.

La figura de ECLESSIA, sentada en una elaborada cuadriga, lleva un rico ostensorio del cual irradia una fuerte luz. Esta figura de mujer joven, fuerte y hermosa, de larga cabellera rubia, con suntuosas ropas eclesiásticas, ya había hecho su aparición en diversas portadas de libros diseñadas por Rubens. Sobre la figura femenina, por detrás, una victoria alada está a punto de coronarla con una tiara papal. La cuadriga esta empujada por cuatro caballos blancos conducidos por tres mujeres: la última que usa una piel de león sobre la cabeza y un báculo en la mano, representa a la FORTALEZA, es la única a la que se ha reconocido. Sin embargo, la primera lleva una espada de fuego en la mano, que permite identificarla como la TEMPLANZA. Aunque la del centro no lleve atributos visibles, puede ser la representación de la JUSTICIA o la PRUDENCIA, pues son las virtudes cardinales, las conductoras del carro de la Iglesia.

Desde el aire, la procesión está conducida por tres figuras celestiales: las dos primeras tocan las trompetas de la Fama y la tercera, una Victoria, lleva una corona de laureles en una mano y una rama de palma en la otra. Cabalgando sobre uno de los caballos va un genio alado, coronado con laureles, que lleva trofeos simbólicos de la Iglesia, como las llaves de San Pedro y el *umbellum*. Scribner lo identifica como la personificación del papado.<sup>16</sup> Detrás de él aparecen las cabezas de dos mujeres, también coronadas de laureles: una levanta una rama de olivo detrás de una paloma, recordando a la paloma del arca de Noé, como

16 Scribner, *Op. Cit.*, p.78.



alusión tipológica a la iglesia como la nueva “nave de salvación”, simboliza la PAZ.

Debajo del carro quedan tres figuras caídas. La cara ennegrecida y la antorcha identifica al primero con la FURIA; atrapada entre las ruedas está la DISCORDIA con la cabeza llena de serpientes; caído de espaldas y exhalando humo está el ODIO, con cara de animal. Atrás, de pie, quedan otras dos figuras: una con orejas de burro, que representa a la IGNORANCIA y la otra con los ojos tapados, la CEGUERA. Detrás de esta figura, aparece otra, femenina, portando una lámpara, que personifica a la LUZ o a la SABIDURIA al servicio de la Iglesia.

La figura de la Iglesia no lleva más atributo que la custodia y hacia ella se dirige toda la atención: su triunfo personal se convierte, por extensión, en el supremo triunfo del sacramento mismo. Representando el momento justo antes de que el vencedor sea coronado en una procesión triunfal, este tapiz se ubica en una larga tradición de triunfos clásicos, antiguos y del Renacimiento. La procesión misma es un verdadero *triumphus triumphus*.<sup>17</sup>

La composición fue grabada por Schelte a Bolswert, entre otros muchos artistas. En el grabado se incluye la inscripción *ECCLESIA PER SANCTAM EUCHARISTIAM TRIUMPHANS*.

### La tradición iconográfica en la Serie de Rubens

Si bien es cierto que el tema de los sacramentos no es de los más socorridos en el arte religioso anterior al siglo XVI, también lo es que muchos de los elementos iconográficos que conforman la apoteosis sacramental que pone el arte al servicio del dogma, parafraseando a Santiago Sebastián, pueden rastrearse hasta la Grecia pagana. No descubro nada al asegurar que el repertorio formal que alguna vez utilizaran Grecia y Roma, sirvió más tarde para traducir visualmente los nuevos conceptos cristianos y que

los objetos figurativos del arte italiano del siglo XV utilizan elementos reales, portadores de significaciones con anterioridad a su integración en la imagen.<sup>18</sup>

17 Scribner, *Op. Cit.*, p.79. “La procesión es –haciendo nuestra la frase de Muller– Bochat, un verdadero *triumphus triumphus* y hace que sus ancestros, hasta Petrarca, aparezcan, por comparación, pálidos y artificiales”.

18 Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1970, pp. 217-273.

La presencia real de Cristo en la Eucaristía fue uno de los puntos ideológicos más controvertidos frente a los protestantes, y esto dio como resultado que de todos los sacramentos fuera la Eucaristía, el que mayor auge tuviera en sus manifestaciones.

La eucaristía sale de la reserva y es públicamente presentada en procesiones, cuyo aparato escénico irá en aumento, con inclusión a veces de elementos extraños al espíritu propiamente religioso, lo que motivará las denuncias de los reformistas. Ya en el siglo XVI está muy extendida la costumbre de los desfiles fastuosos con exhibición de los "carros de representación", con personajes reales y elementos complementarios de pintura, escultura y textos literarios para hacer más comprensibles las alegorías.<sup>19</sup>

El elemento que reclama atención en primer término, es el carro de triunfo. El tema fue tratado por Pierre Francastel, quien observó que la tradición de los carros se dio tanto en el norte como en el sur de Europa. Según este autor,

en Italia el carro no proclama derechos espirituales sino poder. Sin duda, aquí ha habido transmisión de tradiciones de la antigüedad y, detrás del *carroccio* de las comunas lombardas, volvemos a encontrar el carro antiguo del triunfo romano.<sup>20</sup>

Cautivos, despojos y botín se acumulaban alrededor de los carros, que, según el mismo autor, reproducían los túmulos triunfales erigidos en el lugar de la victoria, por los soldados del vencedor, de acuerdo a la narración de Tácito.

Las referencias a los carros alegóricos o procesionales durante la Edad Media, son muy escasas y por eso vale el señalarlas: en un comentario al *Cantar de los Cantares*, Honorio de Autun describe a la Sulamita, simbolizando a la sinagoga, sentada en un carro que representa a la *quadrige Christi*, cuyas ruedas representan los cuatro evangelios.

Dante describe una visión de Beatriz, representando a la Fe, ascendiendo a un carro triunfal apoyado sobre dos ruedas: el Antiguo y el Nuevo Testamentos y tirado por un grifo combinación de pájaro y cuadrúpedo, simbolizando la naturaleza dual de Cristo.

19 Santiago Sebastián, *Op. Cit.*, p. 172.

20 Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pp. 271-273. Francastel alude al Libro II de los *Anales*, donde Tácito describe los honores que se rindieron a Germánico, en su carro, rodeado por sus cinco hijos, y que empujaron delante de él: *spolia, captivi, simulacra montium, fluminum y praeliorum*.

Estas referencias, por supuesto, no eran exclusivamente literarias: el hecho es que durante la época de las comunas, cada ciudad poseía un carro de cuatro ruedas, que durante el combate servía de referencia y de reunión. En el centro, el mástil portaba la cruz y llevaba además, los emblemas de la ciudad. Se instalaban en él trompetas que indicaban detenerse o marchar. La pérdida del *carroccio* implicaba el peor de los desastres. En tiempos de paz, el carro se guardaba en la iglesia de la ciudad, de donde salía solamente para ocasiones solemnes.<sup>21</sup> En el *cuattrocento* florentino, las fiestas de mayo provocaban la salida de los carros, al cuidado de parroquias y cofradías.

Los estudios arqueológicos realizados por Petrarca y sus esfuerzos por lograr una auténtica comprensión de los triunfos antiguos y los arcos triunfales, incorporándolos a su obra literaria fueron, sin duda, de influencia definitiva. Y así, junto a los ejemplos plásticos y literarios, el triunfo procesional fue convirtiéndose en una forma popular de espectáculo público: en 1491 Lorenzo de Medici organizó un magnífico triunfo de AEMILIUS PAULUS en las calles de Florencia y ese mismo año Mantegna pintó su ciclo dedicado al Triunfo del César que por cierto Rubens conoció, admiró y estudió durante su estancia en la corte del duque de Mantua y del que más tarde pintaría a su vez, una versión. Un ejemplo importante es el arco triunfal que se construyó en 1548 para conmemorar el ingreso triunfal de Alfonso de Aragón en Nápoles. En el relieve de la entrada al Castelnuovo, se ve a Alfonso V subido al carro triunfal, del que tiran cuatro caballos. Hay aquí una mezcla de alegoría sagrada y profana, una imitación consciente de prototipos tan antiguos como el Triunfo de Marco Aurelio.

Se hace cada vez más evidente que la tradición literaria y plástica sobre el tema era muy abundante. Es enorme la tentación de relacionar al menos, algunos otros ejemplos italianos. Puede justificarse por la larga estadía de Rubens en Italia, adonde llegó en el 1600, con veintitrés años y de donde salió, ocho años más tarde, luego de admirar y estudiar no sólo la pintura de los maestros sino la tradición clásica que lo subyugó. No hay que olvidar que Roma era, en ese momento, el centro del mundo artístico. Los artistas que llegaban a Roma, desde todas partes de Europa, no solamente estudiaban a los viejos maestros, sino que también participaban en las discusiones acerca de la pintura y en las querellas de los cenáculos.<sup>22</sup> Si bien no se ha comprobado que Rubens participara en algún "movimiento" en especial, es evidente que

21 Cfr. Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pp.271-273

22 Ernst Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp.328 y ss.

no debe haberse sustraído a las líneas de trabajo que de ellas se derivaban, casi polarizadas entre Annibale Carracci y Caravaggio. Guido Reni, por ejemplo, contemporáneo de Rubens, se adhirió a la escuela de Carracci y pintó en 1613 un carro triunfal de Aurora, que no se puede dejar de relacionar con la Aurora de Rubens de 1635.

Pero también hay que tener en cuenta ejemplos que pertenecen al contexto más inmediato a la tapicería. El ejemplo más importante a considerar es la serie de seis pinturas representando triunfos alegóricos de la Iglesia Católica, hechas por el maestro de Rubens, el pintor Otto van Veen, en 1616. Aunque las diferencias son grandes, hay que tener en cuenta que van Veen estableció algunas fórmulas o motivos iconográficos que reaparecieron luego en los trabajos de Rubens.

En el Triunfo de la Iglesia Católica de Van Veen, la Iglesia maneja un carro tirado por cuatro caballos blancos, y hay también enorme relación con las figuras de Caritas y Fides: de hecho, las pinturas fueron una importante fuente contemporánea para los triunfos alegóricos de Rubens.

El mismo maestro Van Veen estuvo a cargo de las obras que se ejecutaron para festejar el ingreso de Alberto e Isabel Clara Eugenia en Amberes, en el año 1599. Quizás el joven Rubens haya participado, como miembro del taller, en la preparación de esta ceremonia cívica que seguramente fue de gran importancia, como fuente iconográfica contemporánea.

Más cercanos aún al repertorio iconográfico de los triunfos, están los carros y carrozas que participan del desfile anual de *ommeegang*, procesión que se realiza en Amberes y Bruselas el 31 de mayo. El *ommeegang* de 1615 fue inusual pues estuvo dedicado a Isabel Clara Eugenia y no a la Virgen, que tradicionalmente era declarada la Reina de la Fiesta y se convirtió entonces en un triunfo personal de la Infanta, por la paz conseguida para los Países Bajos.

Con el panorama plástico, literario, y de fiestas cívicas y religiosas que traté de esbozar, puede entenderse que había una tradición viva y que los carros triunfales eucarísticos pueden ser vistos como derivados de ella aunque a la vez participando de ella tanto conceptual como cronológicamente. Pero es evidente que las influencias van en doble dirección: así como los carros eucarísticos recibieron influencias de los antecedentes, el carro de ingreso de Fernando de Austria de 1635 y el Carro de Calloo de 1638 miraron a sus predecesores alegóricos e ilusionistas.

En la edición que se hizo en 1642, del álbum conmemorativo del ingreso de Fernando de Austria a la ciudad de Amberes, se da cuenta de la inmensa maquinaria que se ponía en juego durante este tipo de celebraciones. Efectivamente, en la *Pompa Triumphalis Introitus Ferdin-*

*nandi Austriaci Hispaniarum Infantis in Urbem Antuerpnam*—que cuenta con los diseños que Rubens hizo para tal ocasión, mismos que fueron grabados por Theodor van Thulden y los textos descriptivos de Gaspar Gevartius—el prefacio de Gevartius enumera algunos otros eventos similares.

Gevartius recuerda, por ejemplo, el ingreso de Felipe II en 1549, ocasión para la que trabajaron 120 escultores, 233 pintores, 895 carpinteros además de otros muchos operarios.<sup>23</sup> Advierte que en el caso de Fernando, en el que se estaba conmemorando no solamente su ingreso sino también la victoria sobre Noruega, el programa fue encomendado por la ciudad a Nicolás Roccioxio, caballero, consejero y sobre todo, conocedor de la elegancia a la manera antigua; a Rubens, caballero, supererudito y fácilmente, el príncipe de los pintores de todo tiempo y “yo, escritor de esta obra”.<sup>24</sup>

Gevartius se complace en el lucimiento de su erudición y para eso es condición *sine qua non*, la referencia a la tradición clásica, comenzando por los arcos triunfales: menciona los que se levantaron por la victoria de Domiciano ante los Dacios y la victoria de Pompeyo ante los piratas. Pero lo que resulta muy interesante, es la descripción que hace del método seguido para la construcción del programa iconográfico y que bien merece una larga cita textual:

seguimos un mezclado estilo de redacción. Así fue preciso en la exposición de pruebas de tan diversa clase. Hubo que consultar los casi innumerables testimonios históricos, tanto los antiguos como los más recientes, y también se tuvieron que examinar los anales de casi todos los pueblos (es decir, sobre los que reina Austria) se tuvieron que revisar de nuevo los pasajes de oradores y filólogos; hojear los velos y leyendas de poetas y mitólogos. Es más, también los liceos de los filósofos a veces volvieron a ser revisados: finalmente tuvieron que abrirse los santuarios de casi toda la antigüedad.<sup>25</sup>

23 The Benjamin Blom Inc., 1971, reissue of the commemorative edition published in Antwerp, 1642, by Meursius, with descriptive text by Casperius Gevartius and engravings, after the designs of Peter Paul Rubens, by Theodor van Thulden. La edición facsimilar recoge la magnífica ceremonia de entrada de Fernando de Austria a la ciudad de Amberes el día 15 de mayo de 1635. Varios de los trabajos que se ocupan de este tema, mencionan el libro. Sin embargo, como es lógico suponer, hasta que se hizo esta reedición, no era de fácil consulta. De todas maneras, abre mayores posibilidades de conocimiento de la obra de Rubens y sus contemporáneos y nuevas fuentes para la interpretación del arte novohispano.

24 La traducción del texto del latín al español fue hecha por Rosa Lucas, con excepción de la primera parte del Prefacio que fue realizada por Heriberto Moreno, ambos del Colegio de Michoacán.

25 *Pompa Introitus...* Prefacio.

Y repito que se hace valiosa la larga cita porque puede comprobarse de qué manera se construía un complejísimo programa iconográfico, al que se le daba enorme importancia, pues al decir del mismo autor,

tenía que hablar sobre la grandeza de aquella casa (de Austria) a fin de que fuera valorada y celebrada con dignidad.<sup>26</sup>

Pero lo que resulta más interesante aún es ver que reconocen a Rubens primero como a un erudito y luego como pintor. Es obvio pensar que su participación no pudo reducirse a interpretar o poner en imágenes las farragosas erudiciones de Gevartius. Me inclino a compartir la opinión de Scribner, quien supone que el artista era quien preparaba el programa, que pondría a la consideración de un asesor, quien estaría al cuidado de su corrección teológica. El mismo autor piensa que el capellán de la corte de la Infanta, Philippe Chifflet, pudo haber tomado parte activa en las discusiones entre Isabel Clara Eugenia y Rubens.

Esta larga digresión se motivó en el deseo de fundamentar la utilización de *Pompa Introitus* en algunas interpretaciones iconográficas, por ser la referencia más cercana, además de todas las consideraciones realizadas. Por otra parte, para estudiar o tratar de entender una época, no basta con el estudio de los grandes monumentos literarios, arquitectónicos o plásticos. En muchas oportunidades una cultura tenía en mayor estima y consideración a las obras consideradas efímeras, propagadas más ampliamente, especialmente las ligadas a conmemoraciones y fiestas, que como ya se ha dicho, formaron parte esencial de la cultura del siglo XVII.<sup>27</sup>

### Las procesiones de Corpus Christi

En el terreno de la liturgia, la fiesta que se fue afianzando desde la tardía Edad Media, fue la procesión de Corpus. La fiesta fue establecida por una bula del Papa Urbano IV en el año 1264 y pronto se convirtió en ocasión para procesiones. En principio estaba relacionado con el traslado del viático para los enfermos o simplemente de una iglesia a otra, que se hacía con gran simplicidad.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Aguilar, 1972, Cap. III: "Literatura y pintura".

La piedad eucarística, cuya fe en la presencia real de Cristo en el sacramento, motivó estas manifestaciones, puso también especial cuidado en los objetos que tomaban parte en las ceremonias. De ahí que se generalizara el empleo de una magnífica custodia, en la cual, encima de la hostia, se colocaba una corona real.<sup>28</sup> Las custodias se colocaban sobre andas, para recalcar la relación con el Arca de la alianza.

Con la incorporación de los carruajes, las procesiones fueron cada vez más festivas y triunfales, con la inclusión de insignias, cruces y antorchas procesionales. A los clérigos y seculares, se sumaba la gente que los seguía, muchas veces con coronas de flores. Luego, los mártires fueron agregados a la procesión, porque se sacaron sus relicarios; el cortejo se completaba con imágenes de santos y santos reyes que completaban el cortejo comparable a un triunfo similar a los antiguos descritos por los humanistas italianos.

La función original de la fiesta de Corpus, una solemnidad expiatoria y de penitencia, se convirtió en un evento triunfante, proceso que fue acelerado por la contrarreforma y especialmente por el Concilio de Trento que, como ya se ha dicho, defendió y alentó esas procesiones litúrgicas como una devoción al sacramento y un arma apropiada para ser usada contra los protestantes “para confundir a los herejes”.

En España, la primera procesión de Corpus se celebró en Valencia en 1355 y rápidamente van a seguirla numerosas procesiones no solamente eucarísticas, sino relacionadas a diversos y variados motivos. Las procesiones de Corpus, como otras procesiones penitenciales; festivas; de corporaciones, cofradías, así como las que festejaban los ingresos de autoridades civiles y eclesiásticas, también pasaron a América. Desde fechas muy tempranas pueden registrarse las descripciones de este tipo de eventos, en los que intervenían, además, los artistas más connotados del momento.

Por supuesto que esto no es específico del ámbito novohispano. Teresa Gisbert cita “los carros que aparecen en la “fiesta de justas y cañas” que se realiza para festejar a la Virgen de Guadalupe, en Potosí”, en el año 1601.<sup>29</sup> Antes de dejar el ámbito andino, quiero agregar que la misma autora, que se ha ocupado de este tema —las obras coloniales derivadas de los grabados rubenianos de las Descalzas— establece una diferencia muy importante :

en los lienzos altioplánicos, el carro está ocupado por los fundadores de los órdenes y los doctores de la Iglesia, más la monarquía española como

28 Hermann Tuchle y C.A. Bouman, *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, Vol. III, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1964, p.196

29 Teresa Gisbert, *Op. Cit.*, p.226.

sustentadora del dogma correspondiente (ya sea la eucaristía o la Inmaculada). Sin duda son obras de intención política donde el Estado se muestra fuertemente ligado a la Iglesia lo que, en cierto modo, le asegura la fidelidad de sus católicos súbditos. Este grupo de santos y reyes, colocados junto al dogma, en las composiciones bolivianas, ocupa el lugar de la Iglesia en la composición rubeniana.<sup>30</sup>

## Los grabados Rubenianos en la Nueva España

Como ya he señalado, la importancia e influencia de la plástica de Rubens en Hispanoamérica fue enorme y a pesar de que todavía hay algunos hilos sueltos, ya se han dicho algunas cosas sobre el tema.<sup>31</sup> Sin embargo, voy a insistir en un punto sobre el que curiosamente, todavía no logramos ponernos de acuerdo. Este es el de los grabados y su uso en el ámbito artístico novohispano.

Aunque pueda sonar reiterativo, hay que insistir en que el uso de los grabados era una práctica extendida en Europa. Con respecto a España, dice Gállego que unas pocas copias y estampas de los cuadros romanos de Caravaggio hicieron cambiar el curso de la pintura española, como unas pocas copias y estampas de Van Dyck llevadas a Sevilla por su alumno Pedro de Moya, cambiaron la carrera y el estilo del joven Murillo.

Se ha podido afirmar con justicia que las estampas sacadas de los lienzos de Rubens y su escuela hicieron mucho más por la vulgarización en España de un nuevo sistema de composición rítmica y dinámica, de centrifu-

- 30 *Ibidem*, p.224. La autora y José de Mesa, han consignado varias obras de este tema. En el altiplano paceño, consignan ocho lienzos con carros triunfales, seis de los cuales muestran el triunfo de la Eucaristía y de la Inmaculada. En La Paz y Cochabamba (Bolivia) registran dos más, alusivos a la orden franciscana. En Perú consignan uno en Huanquite, que sigue un modelo de Rubens y otro en Cuzco, con el Triunfo de la Eucaristía. En la misma ciudad hay cuatro grandes lienzos con carros procesionales, pero con un concepto diferente. p.230 Francisco Stastny. *Op. cit.*, p.30. Concluye que la obra de Rubens tuvo una enorme importancia para la pintura colonial y que "algunos temas (la Adoración, el Retorno de Egipto, la Doble Trinidad) merecen una excepcional popularidad" y que otros relacionados con la vida de Cristo, aparecen con menor frecuencia.
- 31 Varios autores se han ocupado del tema, pero baste señalar el trabajo de Francisco Stastny "La presencia de Rubens en la pintura colonial" en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, Núm. 4, Enero 1965, para el caso del Perú; así como el trabajo ya citado de Teresa Gisbert. Para el caso de México, véase Justino Fernández, "Rubens y José Juárez" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Núm.10, 1943 y Rogelio Ruiz Gomar, "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, Núm. 50/1. Además, hay que aclarar que en su propia época, los modelos para los tapices, tuvieron tanto éxito, que fueron copiados y adaptados en diversas ocasiones, tanto por artistas del círculo de Rubens, como posteriores, de tal modo, que hubo enormes dificultades para identificar los originales.



gas curvas, que los propios cuadros del maestro, por más que no escasearan en iglesias y palacios.<sup>32</sup>

No hay que olvidar que Francisco Pacheco, en el tratado sobre el *Arte de la pintura*, obra terminada hacia 1638, y que no se publicó sino hasta 1649, pero cuyas ideas eran discutidas en el cenáculo de Pacheco, —uno de los más famosos en el ámbito sevillano y por lo tanto de inmediata influencia—, dice que hay tres estados de pintores. En el primer grado, el de principiantes, se deben copiar obras ejemplares: remite a las enseñanzas de Leonardo da Vinci, quien recomendaba primero aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas y luego

imitar las obras de mano de valientes maestros, para vestirse de la buena manera.<sup>33</sup>

El pintor que llegaba al segundo grado, ya llevaba la imaginación llena de imágenes y de las buenas formas que había conseguido por medio de la imitación y podía entonces comenzar a

componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquel el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que de verdad en realidad es ajeno.<sup>34</sup>

El tercer grado es el de la perfección, donde el pintor inventa la historia que se le pide, sin necesidad de recurrir a repertorios de otros pintores. Esto quiere decir que sabe

dibujar y pintar un hombre en todas edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país y componer y adornar estas cosas, en lo general, con buena proporción, manera y práctica: que es de muy pocos.<sup>35</sup>

32 Julián Gállego, *Op. Cit.*, p.88.

33 Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Madrid, Editorial Maestre, 1956, Libro I, cap. XII, p. 237-38.

34 *Ibidem*, pp. 242-43.

35 *Ibidem*, p.248.

Este es entonces un punto común en el uso del grabado en ambos continentes: su carácter de instrumento de aprendizaje. Otra característica compartida es el ser objeto transmisor, no solamente de contenidos del tipo que sean, religiosos, políticos, etc. sino también de cambios e innovaciones formales.

La reunión de materiales de distintas épocas, así como la necesidad constante de modelos y por consecuencia, un manejo indiscriminado de los mismos es lo que da como resultado una cierta atemporalidad como lo llama Manrique o un eclecticismo del que han hablado desde Justino Fernández hasta Abelardo Carrillo y Gariel.<sup>36</sup> Esta "mescolanza estilística de las fuentes" —y estoy usando palabras de Manrique— constituye, la forma más genuina en que se expresa la conformación del arte novohispano.

Según Francisco Stastny, el encuentro de Rubens con el grabado, es uno de los momentos de diálogo más fecundo entre la pintura y la estampa. Por una parte, porque sus consecuencias tienen una difusión que alcanza al total del movimiento artístico de la época; además, porque se producen importantes renovaciones técnicas; y finalmente porque el dominio de la estampa se amplía.<sup>37</sup>

Rubens comenzó a solicitar la colaboración de algunos grabadores, en el apogeo de su carrera, cuando regresó de Italia. No es casual tampoco. Al decir de Gombrich, en Italia "había aprendido todo cuanto podía ser enseñado", aprovechándolo de tal modo que termina conformando una verdadera escuela de grabado, aunque su intención original haya sido disponer de buenas versiones grabadas de sus obras.<sup>38</sup>

36 Jorge Alberto Manrique. "La estampa como fuente del arte en la Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, Núm. 50/1, p. 55-60.

37 *Op.Cit.*, p. 7. Según Hauser, los grabados en cobre o madera, fueron los primeros productos populares y relativamente baratos del arte; su reproducción mecánica hizo que alcanzara una mayor difusión, con lo que el arte no sólo dejó de ser elitista, sino que colaboró en el proceso de considerar a la obra de arte como una mercancía. *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Editorial Guadarrama, 1979, t.I, pp.273-74.

38 Tormo sugiere que fue el mismo Rubens el que comisionó y pagó los grabados de los tapices de las Descalzas, ya que sabía que los mismos iban a estar para siempre reclusos en el claustro de un convento. Según Scribner, los estados preparatorios antes de que se tejieran los tapices, son tres. El primero es un pequeño boceto al óleo, que Tormo llama tablinas, que posiblemente hayan servido para consultar y/o corregir el programa iconográfico, el segundo estado es el modelo, también un dibujo abocetado, al óleo, aunque más detallado y más grande que el boceto —en este caso, los modelos fueron colgados en el Palacio Real de Bruselas y luego enviados a España—. El último estado, el cartón para tapiz, fue pintado casi enteramente por los asistentes de Rubens: hechos al óleo sobre tela, son de la misma medida de los tapices. Cfr. Scribner.*op.cit.* pp.22 a 26. Las tablas están repartidas por varios museos, ocho de ellas en el Prado y otras desaparecieron en el incendio del Palacio de Bruselas. La serie de tapices de las Descalzas es la edición príncipe, pero tuvo tal éxito que fue repetida varias veces en el siglo XVII por Van den Hecke. Sebastián, *Op. Cit.*, p.173.

Este proceso, que se genera durante diez años de trabajo –entre 1610 y 1620–, comienza a acercarse a los deseos de Rubens con la presencia en el taller de Pierre Soutman primero y de Lucas Vorsterman después. Rubens prepara los dibujos, hace los bocetos en *grisaille* para explicar la trasposición de los valores en blanco y negro, corrige pruebas y trabaja con el grabador en estrecha relación.

Los primeros resultados salen a la luz entre 1620 y 1621, con la primera serie firmada por Rubens y Vorsterman, el primero como pintor y el segundo como escultor. La renovación técnica se había producido, con su intento de dar expresión a la realidad pictórica.

La multiplicación de las líneas; la variedad de entrecruces en ángulos de diversos grados, alternando con puntos y toques breves; el trazo sinuoso de las tallas que varía sutilmente la profundidad y el grosor de su incisión y el ritmo cambiante con que se alternan, expresan, como nunca lo habían hecho hasta entonces, la textura de los materiales, los juegos de sombra y luz, el valor de los colores [...] Por primera vez entra el color en la estampa blanca y negra, gracias a la sutileza infinita en la graduación de los grises que transponen correctamente las intensidades cromáticas [...].<sup>39</sup>

Rubens quería hacer de la estampa “un cuadro grabado” y lo consiguió.

Pero no todo el proceso siguió bajo su cuidado y muy pronto comenzaron a hacerse las copias de las copias en una multiplicación casi infinita, en las que aparece el nombre de Rubens como un prestigioso recuerdo de lo que fue. Muchas de las transformaciones o deformaciones que hoy encontramos en los cuadros de los artistas de la colonia y que achacamos a su falta de pericia técnica, surgieron en la copia de grabados que ya estaban desvirtuados. Son las mismas composiciones, pero reducidas, abreviadas e invertidas en relación al original.

Con todas estas advertencias vamos a acercarnos a un grupo de pinturas novohispanas que, de diferente manera, están relacionadas con las obras de Rubens tratadas extensamente en las páginas precedentes.

39 Francisco Stastny, *Op. Cit.*, pp.9-10. Vorsterman se separa del taller de Rubens pero un discípulo suyo, Paul Pontius, sigue su trabajo. Casi inmediatamente surge la serie de grabados que conforman la escuela, con la intervención de los hermanos Boetius y Schelte a Bolswert, Nicolás Ryckman, Nicolás Lauwers, Jean Witdoeck, Marinus Robin, Pierre de Bailliu, Michel Natalis, Cornelis van Caukercken, Cornellis Galle II, Francois van den Steen, Alexandre Voet y Christopher Jegher.

## Las obras triunfalistas en la Nueva España

El marco temporal de este grupo formado por diecinueve pinturas abarca aproximadamente desde el tercer cuarto del siglo XVII (1673) hasta la mitad del siglo XVIII, aunque en este caso el límite es un poco más impreciso. El ámbito geográfico es el novohispano en general, ya que si bien algunas de las obras se hayan en sus ubicaciones originales, de otras no podemos afirmarlo por el momento.<sup>40</sup>

Las he dividido en tres grupos: cada uno está organizado a partir de la dependencia que estas obras guardan con sus modelos rubenianos: en el primero encontramos las que dependen directamente de la serie de las Descalzas; en el segundo, las que utilizan elementos de esta misma serie y también de la serie de grabados publicados con el título de *Pompa Triumphalis* [...]; en el tercero, los que contienen elementos rubenianos dependientes de alguna de estas dos series.

Grupo A: que dependen directamente de la serie de las Descalzas

1.- El triunfo de la Iglesia y la Victoria de la Eucaristía sobre el paganismo pintados por Pedro Ramírez para la catedral de Guatemala, donde se conservan, en 1673. Pedro Ramírez fue un artista novohispano, miembro de una dinastía formada por Diego Ramírez, ensamblador; Pedro Ramírez el viejo, ensamblador y arquitecto sevillano; Pedro Ramírez el mozo, pintor novohispano y Laureano Ramírez de Contreras, ensamblador.<sup>41</sup>

Estas son unas de las pocas pinturas fechadas de Pedro Ramírez, el mozo, pues la mayoría de sus obras firmadas se encuentran sin fecha. Si a eso le añadimos la falta de un estudio comprensivo de su obra, veremos que su figura resulta casi tan desconocida como atractiva. Comparte aún algunos años de trabajo en un panorama dominado por la figura de José Juárez, pues hay que recordar que éste murió después de 1661 (testó en diciembre de ese año) y se conserva obra firmada por Pedro Ramírez desde 1653. Sin embargo, su plástica se encuentra entre dos momentos de la pintura novohispana: el josejuarista, que conserva todavía cierto tono solemne del discurso plástico de principios de

40 Hay otra línea de carros triunfales, más antigua, dentro del ámbito de la pintura mural. Representan el carro de Cronos y el carro de la Muerte, en la casa del Deán, en Puebla, fechable en el siglo XVI. Otro ejemplo interesante es el del biombo de los 4 elementos y las artes liberales, de Juan Correa, que se encuentra en el Museo Franz Mayer y que representa a la Tierra y el Aire, en carros tirados por diferentes animales.

41 El trabajo más completo que hay sobre el tema es el de Efraín Castro Morales. "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII" en *Boletín de Monumentos Históricos México*, INAH, 1982. pp.5-36. También puede consultarse Ricardo Toledo Palomo. "Aportaciones del grabado europeo al arte en Guatemala" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 1966 Núm. 35, pp. 47-57.

siglo y comienza apenas a incorporar los cambios causados por la obra de Sebastián López de Arteaga y la dinámica lineal y compositiva que va a caracterizar a la escuela de fin de siglo, desde el último tercio del XVII, y el otro momento, caracterizado por la grandilocuencia en el gesto y una importante y creciente restricción espacial, por señalar solamente algunas de sus más importantes características.

Es posible que Pedro Ramírez haya nacido en la ciudad de México alrededor de 1630; hizo testamento el 28 de abril de 1679. Su primera obra fechada conocida es el retrato del obispo Juan Bohorquez, del Museo Nacional de Historia, fechado en 1653 y el último con fecha es el que pertenece a la colección del Museo de Guadalajara, La flagelación de 1678. Las obras de la catedral de Guatemala son trabajos de madurez, deducible no solamente por las fechas, sino porque los encargos catedralicios generalmente se hacían a artistas que ya tenían renombre.

Es posible que el encargo haya sido muy específico, es decir que no se le haya pedido el tema, sino que se le haya dado el motivo, en este caso, los grabados que se habían hecho de las obras de Rubens. Grabados que por cierto Ramírez sigue a pie juntillas. No hay un solo detalle que permita establecer diferencias con el modelo. De tal manera que hasta el encuadre lateral de las columnas salomónicas y las guirnaldas de la parte superior, así como los angelitos que cuelgan la tapicería, fueron seguidos al detalle. Sobre esto un breve comentario. Mucho se ha hablado del juego barroco del cuadro dentro del cuadro y para este juego de realidades la realidad-real y la realidad –representada–, siempre se pone como ejemplo a Velázquez con sus Meninas. Rubens lleva el juego hasta el extremo en que la misma tapicería está formada por falsos tapices que los angeles cuelgan entre las falsas arquitecturas.

En general hay en las obras fuertes defectos de dibujo. La composición perdió en profundidad: se convirtió en una narración lineal. Sin embargo, llama la atención la intención de Ramírez de intensificar los efectos de luz, visible en toda la composición, especialmente en la cabeza de la figura de la Iglesia: sobre su cara se proyecta la sombra de la tiara papal que el angel está a punto de colocarle.

2.- Los Triunfos de la Fe y de la Iglesia y la Victoria de la Eucaristía sobre el paganismo pintados por Baltasar de Echave Rioja para la catedral de Puebla en 1675. Como en el caso anterior, los tres cuadros se conservan en la sacristía de la catedral, espacio para el que fueron creados. Otra coincidencia es que también Echave Rioja es miembro de una dinastía de artistas novohispanos.

El fundador de esta familia de artistas fue el vascongado Baltasar de Echave Orio (c.1558 c.1620) a quien continuaron sus dos hijos, Bal-

tasar y Manuel de Echave Ibía, activos en la primera mitad del siglo XVII y finalmente el nieto, autor de las obras que nos ocupan, Baltasar de Echave Rioja (1632-1682).<sup>42</sup>

El contrato entre este artista y el cabildo de la catedral poblana, fue firmado el 25 de marzo de 1675. En él se especifica que tendría que entregar el trabajo terminado en el término de cuatro meses, lo cual, dado el tamaño de las obras, habla de la existencia de un taller organizado. Recibiría por las pinturas, la cantidad de mil docientos pesos de oro común : incluía dos de los cuadros y seguramente los marcos, estructuras de madera y el dorado, pues de otra manera no tiene siquiera relación con lo que cobraría diez años después Villalpando en la sacristía de la de México, por La Iglesia Militante. En esa oportunidad el pintor cobró 400 pesos y Manuel de Velasco, que hizo el marco de talla y dos arcángeles 700 pesos y por el dorado 720<sup>43</sup>

Los temas que se mencionan en el contrato son dos, el Triunfo de la Iglesia contra la gentilidad uno y el otro contra el judaísmo y debían hacerse conforme a dos estampas que se le habían entregado al pintor. El tercer cuadro de la sacristía es el Triunfo de la Fe y está firmado por Echave. Es posible que para hacerlo se haya firmado otro contrato que por el momento no se conoce.

Pero aquí sí hay algunos cambios. El más evidente es que se eliminaron los marcos de columnas, las guirnaldas y la idea del falso tapiz que descolgaban los angelitos desde lo alto. La consecuencia de esto es que Echave tiene que completar el vacío que dejan estos elementos. En los lienzos laterales el problema no es grave, pero en el muro del testero, debe cubrir un medio punto. Esto lo obligó a pensar un rompimiento de gloria muy del gusto novohispano, desde el que se descuelgan los infaltables angelitos que tiran flores sobre el conjunto de la procesión triunfal.

Por cierto que las flores caen sobre un tapete, que es otro de los cambios que introduce Echave, quien agrega una suerte de tarima, donde se produce el evento y la cubre con un tapete de brillantes colores. Esta adaptación espacial no es la única. Teniendo en cuenta un espacio mayor, el espacio ideológico de la Nueva España, cubrió los pechos

42 Desde hace varios años estoy realizando una investigación sobre esta familia de artistas novohispanos y ya se publicó un breve avance de la misma . Cfr. Nelly Sigaut. "Una pintura desconocida de Manuel de Echave" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1986, Núm. 55, pp. 85-95. Sobre Baltasar de Echave Rioja y la sacristía poblana, me ocupé en "El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista" en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*, pp. 109-123.

43 Francisco de la Maza, *Op. Cit.*, p. 66

desnudos de la Victoria alada y de una de las virtudes, ambas a la cabeza del desfile procesional.

En la Victoria de la Eucaristía sobre el paganismo, reemplaza las salomónicas por los pedestales de dos columnas. En el Triunfo de la Fe, el mayor cambio es el alargamiento de la escena.

3.- El Triunfo de la Iglesia pintado por Cristóbal de Villalpando, que lleva la fecha falsa de 1730 y que estuvo en el Palacio Arzobispal de Guadalajara y hoy se conserva en el Museo Regional de dicha ciudad. Es posible que ese haya sido el destino original de la pintura. Hay que recordar que Villalpando estuvo trabajando para la catedral de Guadalajara en 1687 y es posible que la obra pueda ubicarse alrededor de esas fechas.

Aunque no se ha localizado todavía su acta de bautizo, supongo, por fechas posteriores de su vida y por el ambiente plástico en el que evidentemente se formó que nació alrededor de 1650. Su acta de defunción es del 20 de agosto de 1714.<sup>44</sup> Según de la Maza, Villalpando se engrandeció y se hizo famoso por sus murales de Puebla y de México. Su época de oro es la década 1680-1690.

Sin embargo, no parece ser éste uno de sus mejores cuadros. La primera impresión frente al mismo se deja llevar por el impacto del color y el dinamismo. Sin embargo, su fragilidad constructiva casi no resiste el análisis.

Este es un ejemplo claro de lo que había apuntado anteriormente en relación con la utilización de grabados de segunda o tercera mano. Esto se evidencia en la inversión de la imagen —recordemos que en la original la procesión se dirige en el sentido contrario—, así como en la reducción del espacio y la desproporción de las figuras: en las sucesivas copias se fue perdiendo la proporción original de tal manera que los briosos caballos de la cuadriga de Rubens quedaron convertidos en briosos ponys, conducidos, —aquí sí se respetó el modelo— por despechugadas jovencitas. Y para demostrar que aquí en la Nueva España había riquezas pero de verdad adornó las ruedas del carro con piedras preciosas. Volveremos a ocuparnos de Villalpando más adelante.

4.- El Triunfo de la Iglesia y el Triunfo de la Fe que pintó Juan Correa a finales del siglo XVII y que se conservan en muy mal estado, en el auditorio de la catedral de Toluca, en el estado de México.

En este caso, si analizamos los elementos de cada una de las dos composiciones, vemos que con respecto a los grabados, también aquí se

44 *Ibidem*, p. 7. Véase también Efraín Castro Morales, "Una escultura de Cristóbal de Villalpando" en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, 1979, Núm. 3, pp.9-14.

han eliminado arquitecturas, guirnaldas y angelitos. Pero lo que también se eliminó fue la atmósfera. Frente a estos cuadros, vuelvo a tener la misma sensación que tantas otras veces frente a pinturas coloniales: el espacio se ha constreñido de tal manera, que parece que todo quedó como en un ambiente de pecera, donde se antoja que el tiempo está detenido. Me he preguntado muchas veces qué ahogaría de tal modo a los pintores novohispanos: la Iglesia, la Inquisición, el gremio y su organización, el “gusto” novohispano tan poco permeable a las novedades, qué.

El caso es que el mulato Correa, exitoso como pocos y tan empresario como Rubens, aceptó el encargo y lo firmó. Pero un mínimo acercamiento a las pinturas que él mismo hizo para la sacristía de la catedral Metropolitana establece claramente las diferencias entre las obras a su cargo y las de taller.<sup>45</sup>

5.- El mismo Juan Correa pintó otro Triunfo de la Iglesia que pertenece a una colección particular, en la ciudad de Monterrey. Como en las obras anteriores, Correa se apegó al grabado y pocas observaciones pueden hacerse sobre una pintura que ha sido tan brutalmente “restaurada”.

6.- En la iglesia de Santo Domingo de Puebla hay otro Triunfo de la Iglesia, que sólo dejó consignado, ya que no pude hacer una análisis de la obra. Sin embargo, dejó apuntado que según Abelardo Carrillo y Gariel, es una copia del grabado de Rubens del mismo tema.

Grupo B: que dependen parcialmente de la serie de las Descalzas y de *Pompa Triumphalis* [...]

7.- Triunfo de la Iglesia en la sacristía de la catedral de México, obra pintada por Cristóbal de Villalpando en 1686. Este espacio catedralicio, de enorme importancia, ha tenido también, como el edificio mismo, un largo y complejo proceso constructivo. Sin embargo, la unidad aparente que expresa hizo decir a Francisco de la Maza, que “permanece tal como quedó, definitivamente decorada, a fines del siglo XVII”.<sup>46</sup> Es cierto que lo que da unidad al espacio, son los seis enormes lienzos que pintaron Villalpando y Correa. La Iglesia Triunfante y la Iglesia Militante en el testero; La apoteosis de san Miguel y la mujer del apocalipsis en el muro poniente y El triunfo de la eucaristía en el muro oriente; los de Villalpando, pintados entre 1685 y 1686. Posiblemente por daños estructurales en las dos bóvedas de la sacristía, se sus-

45 Seguramente cuando se termine de publicar el estudio que el equipo encabezado por Elisa Vargas Lugo, ha preparado sobre Juan Correa, muchos de los interrogantes habrán de resolverse.

46 Francisco de la Maza, *Op. Cit.*, p. 61.



pendió la decoración, que completó Juan Correa con La asunción de la Virgen de 1689 y La entrada de Jesús a Jerusalén, de 1691.<sup>47</sup>

La idea general y muchos elementos que integran la composición, derivan de las Descalzas. En cambio el carro, depende directamente del que Rubens diseñó para el ingreso del Cardenal Infante Fernando de Austria a la ciudad de Amberes y que es el último grabado del álbum *Pompa Introitus*. Dice Gevartius que

el carro tiene forma de nave. En efecto, la nave era para los antiguos un símbolo de felicidad [...]<sup>48</sup>

En el pescante del carro, aparece dirigiendo la cuadriga, manteniendo firmemente las riendas, una representación de Jano bifronte, que Gevartius relaciona con la Providencia Divina. En la obra de México, ese lugar está ocupado por la figura de una mujer que lleva como atributos en la mano derecha, un cáliz, del que está saliendo una hostia en la que se dibuja una crucifixión, en clara referencia a la presencia real de Cristo en la eucaristía; en la mano izquierda lleva la cruz papal de tres barras; sobre su cabeza revolotean dos angelitos con una tiara papal uno y las llaves de san Pedro el otro; la mujer viste de blanco, que es el color con que tradicionalmente se ha simbolizado a la pureza y sin duda representa a la Iglesia: mientras de la Maza habla de “la dama que lleva la eucaristía” y Elena Gerlero la identifica como la Iglesia Militante.

En la parte posterior del carro, reemplazando a los trofeos y virtudes que aparecen en el de Amberes, puede verse la representación de un pontífice, sentado en su cátedra: la figura es fácilmente identificable, por la capa y la tiara. Para de la Maza representa a la Iglesia; está acompañado por una mujer vestida de rojo con una paloma en el pecho, que representa al Consejo del Espíritu Santo. Para Elena Gerlero esta mujer representa

a la Iglesia Triunfante, pues tanto el atuendo rojo como el halo flamígero parecen estar asociados al triunfo romano, donde de acuerdo al protocolo para estas celebraciones se disponía que el vencedor fuera total-

47 El análisis arquitectónico de la sacristía e iconológico de todas las pinturas y del conjunto, se puede consultar en Elena I. Estrada de Gerlero, “Sacristía” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE/BANAMEX, 1986, pp.377-397. Francisco de la Maza, en su obra sobre Villalpando, ya citada, se ocupó de esta pintura en las pp. 61 a 69.

48 Gaspar Gevartius *Pompa Introitus* [...], pp.174-177. Antonio Palomino, en su *Museo Pictórico*, llama a este autor Gaspar Guebario Lugdunense, varón eruditísimo.

mente recubierto de color rojo como representando la imagen del fuego divino.

La interpretación se basa en el libro XVII, tomo II de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. Y agrega Gerlero que

desconcierta el hecho de que la figura no está representada con el tipo de atuendo recatado que generalmente se asocia a las imágenes de carácter religioso.

Pero con respecto a ésto último, no hay que olvidar que Villalpando es uno de los iniciadores de una corriente que mezcla lo sagrado y lo profano en colorida algarabía, hecho que se profundiza a medida que avanza el siglo XVIII y que termina con una abierta censura de parte de las autoridades civiles y eclesiásticas.<sup>49</sup>

En una de las visiones de Hildegarda de Bingen, asociada con la Iglesia, describe a una mujer que “parecía vestida de claridad, pero se revelaba imposible el discernir sus vestiduras. Cerca de su pecho una especie de aurora brillante hacía surgir fuegos rojos...” En otra visión la Iglesia es una torre adornada con piedras preciosas y rodeada de llamas de oro .

Las llamas simbolizan al Espíritu Santo, que la Iglesia recibe el día de Pentecostés<sup>50</sup>

La interpretación que hago de estas figuras es la de san Pedro en su cátedra, acompañado —y en esto coincido con de la Maza—, por el Consejo del Espíritu Santo. Los contrareformistas decían:

frente a una cátedra de pestilencia, hay una cátedra de verdad [...] que es la cátedra de san Pedro.

Y Emile Mâle explicita:

49 En la reunión del Cuarto Concilio Eclesiástico Mexicano, en 1771, se dice que: “en la pintura de imágenes, se han introducido no menos corruptelas por los pintores, contra todo el espíritu de la Iglesia, y en deshonor de los santos, ya pintando a Nuestra Señora y a las Santas con escote y vestiduras profanas que nunca usaron; ya descubiertos los pechos; y en ademanes provocativos; ya con adornos de mujeres del siglo... Cuarto Concilio Eclesiástico Mexicano 1771. 3er. Libro. 3er. Título. Citado por Elisa Vargas Lugo. “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, Núm. 50/1, p.74.

50 Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1986, bajo el vocablo “Iglesia”.

únicamente en esta cátedra, se tiene el derecho de enseñar; ella simboliza la perpetuidad de la doctrina y la promesa de la infalibilidad que le fue hecha; ella ha triunfado de todas las herejías en el transcurso de los siglos.<sup>51</sup>

En el trabajo de Villalpando, son tres las palafreneras dos de ellas con atributos, la primera lleva una serpiente en la mano, lo que la identifica como la Templanza, y la segunda lleva una paloma, que podría ser el atributo de la Prudencia. También aquí se recurrió a la idea de las virtudes cardinales –por lo demás, origen de todas las virtudes–, para guiar el carro de la Iglesia.

Esta parte de la obra de Villalpando, tiene como modelo El Triunfo de la Iglesia, del que toma las tres figuras femeninas y los briosos caballos blancos, así como las dos representaciones de la Fama, que con sus extrañas trompetas anuncian el paso triunfal del grupo.

A su paso, el carro va pisando a tres personajes: el primero de ellos saca fuego por la boca, que lo identifica con el Odio, el último, lleva la cabeza llena de serpientes, que lo identifica como la Discordia. Aunque el del centro no se ve claramente, es posible suponer que sea la Furia. Al lado de estos personajes, aparece tirado y abierto, un libro, que hacen pensar en la posibilidad de que el autor del programa catedralicio, hubiera querido sugerir que esos personajes son autores de escritos heréticos.

Detrás del carro, van los cautivos, como en el grabado que sirvió de modelo, pero el grupo aumentó a cinco y además de la Ceguera y la Ignorancia, aparecen otros tres personajes, de los cuales sólo uno de ellos lleva atributos identificables: es el que está detrás de la Ignorancia, que lleva en su mano una estatuilla dorada, a sus pies aparece un altar similar al que está cayendo en la Victoria de la Eucaristía sobre los sacrificios paganos, por lo cual, me atrevo a identificar a la figura, con el Paganismo. Una diferencia con el modelo, es que ha desaparecido la figura de la Sabiduría, que los conducía, con una lámpara en la mano.

Todo el grupo, depende también de El Triunfo de la Iglesia, grabado por Schelte a Bolswert, aunque, como vimos, con pequeñas modificaciones.

Antes de abandonar el registro bajo de la obra, no quiero dejar de mencionar a un grupo de personajes que pareciera que por estar dispersos, han ocasionado el que no los viéramos o no supiéramos inter-

51 Emile Male, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 163.

pretarlos. De la Maza vio a “un rey con turbante que ofrece su diadema”. Elena Gerlero lo relaciona con el Salmo 68 considerado como figura de la Iglesia de Cristo en el que se dice que los señores de oriente le rendirán pleitesía a los carros de Dios:

Los carros de Dios son millares de millares, viene entre ellos Yahvé del Sinaí a su santuario [...] Aparece tu cortejo, ¡Oh, Dios! el cortejo de mi Dios, de mi rey, en el santuario [...] Vendrán príncipes de Egipto y Etiopía se apresurará a presentar sus manos a Dios [...] Reinos de la tierra, cantad a Dios, entonad salmos al Señor (Salmo 68, 18-33).

La misma autora se hace dos preguntas con respecto a esa figura: una relacionada con la formulación gráfica de la deseada paz de la casa de Austria con los otomanos y la otra, sobre la posibilidad de que este personaje de oriente, como los Reyes Magos, pudiera corresponder a la aspiración universalista de la Iglesia Militante.

En realidad, no es uno solo el personaje que está ofreciendo su corona al paso triunfal de la Iglesia, sino dos grupos, ubicado el primero detrás del pescante, donde está el personaje con turbante del que hablábamos, pero no está solo, sino acompañado de otros dos, uno de ellos, negro. Los tres llevan turbante y los tres elevan sus coronas hacia la figura de la Iglesia. El otro grupo está ubicado en el extremo inferior izquierdo, inmediatamente frente a los caballos y está integrado por dos personajes que llevan corona puesta en la cabeza, pero también en las manos, a manera de tributos. El de adelante, sin duda, es una fantasiosa representación de América, con un enorme penacho de plumas y algunos animales exóticos a su alrededor.

Estos personajes no aparecen en ninguno de los modelos grabados y por el momento puede suponerse que se agregaron para reforzar la idea central de este programa iconográfico: la autoridad de la Iglesia, organizada jerárquicamente desde el Pontificado romano, donde se halla la cátedra de Pedro, se extiende sobre todo el mundo conocido y, lo que es aún más importante, sobre la autoridad temporal.

En el segundo registro, aparecen, del lado derecho, unos angelitos que llevan una cartela rodeada por una guirnalda de flores y frutas. El grupo se ubica directamente sobre la figura de san Pedro en su cátedra y alude a la potestad del Pontífice de abrir y cerrar el Reino y a sus atributos como piedra y columna de la Iglesia.

En el lateral izquierdo, desde abajo hacia arriba, vemos una construcción elevada sobre un montículo y directamente sobre ella un águila con rayos de fuego entre sus garras y arriba, como si ella lo estuviera llevando, el escudo de la catedral, con la tradicional representación

de la Asunción de la Virgen, subiendo al cielo ante la mirada de los apóstoles. El escudo se completa con una enorme corona, sostenida, como todo el conjunto, por angelitos.

De la Maza llama a esta construcción “un curioso y clásico *tempietto* de remembranzas romanas y bramantinas...” Para Elena Gerlero el templete representa a la Iglesia, interpretación con la que estoy de acuerdo, pero creo que la aparición del águila de Zeus encima de él, y la remisión a otro modelo rubeniano, donde hay una tipología arquitectónica similar, amplía esta posibilidad. El modelo figura en la serie de *Pompa Triumphalis*, el grabado 117 b y es la estructura efímera que representaba el Templo de Jano que

estaba colocado de tal manera que, al avanzar el príncipe por la Vía Nueva, desde lejos se mostrara a sus ojos.<sup>52</sup>

¿Por qué el templo de Jano, en este programa catedralicio? La respuesta más simple nos llevaría a pensar que alguien eligió esa representación, porque le gustó, porque estaba a la mano, por casualidad. Pero eso nos alejaría de la mentalidad del siglo XVII, dentro de la cual nos estamos moviendo. Podría recordar que en el mismo *Pompa Triumphalis* dice Gevartius que Jano se representaba con dos caras, porque con una miraba hacia adelante y tenía otra en la parte posterior y que con esto se aludía a la prudencia y el talento del rey —¿podríamos reemplazar al rey por la Iglesia?— que, igual conocía lo pasado, como percibía el futuro. Pero lo que me parece más importante de los comentarios de Gevartius, es el que agrega citando a Plutarco:

se dice que sólo Jano, entre los más antiguos dioses o reyes, había sido favorecedor de una sociedad civil y de la unión de los hombres; el que había convertido el carácter guerrero y salvaje en humano. Por esto lo representan con doble cara, porque había introducido otra forma de vida a la que antes había existido.

52 G. Gevartiusm, *Op. Cit.*, p. 117. El estrado se levantó junto al mercado llamado de la leche y tenía 66 pies de altura por 53 de ancho. Esta imagen se dividía en dos secciones: en la inferior, a los lados de dos propileos, se desarrolla una escena muy interesante. La puerta del templo de Jano está abierta. El Furor, ciego, con los ojos tapados, con una espada en la mano derecha y una antorcha en la izquierda, se lanza hacia afuera, pues rompió sus cadenas. A la derecha, aparece la Discordia, coronada de serpientes y Tisífone, que lleva en la mano dos serpientes mientras con los pies patea una urna llena de sangre. Del otro lado, la Paz, la Piedad y la princesa Isabel Clara Eugenia —que había muerto en 1633— intentan cerrar la puerta de la guerra, acompañadas por los genios del Amor y de la Amistad.

El mismo Rubens, tratando de explicar la Alegoría de la guerra que pintara en el Palacio Pitti, dijo que el templo de Jano, según la costumbre romana, permanecía cerrado en tiempos de paz.<sup>53</sup>

La cadena con el mundo clásico que por otra parte había sido admitida por la Iglesia se completa con la aparición del águila de Zeus, que en interpretación de Elena Gerlero, puede referirse al título mariano asociado a la Asunción, puesto que la Visión de Ezequiel refiere :

así habla el Señor , Yahvé, la gran águila de grandes alas [...] vino al Líbano y tomó el cogollo del cedro, arrancó el principal de sus renuevos (Ez. 17-3).

Pero también el águila de Zeus –pues lleva rayos en sus garras– simboliza la cólera de Dios, la punición, el castigo, la autoridad ultrajada. En el marco de una teología condenatoria de la herejía, es posible darle este papel simbólico punitivo.

Las querellas jurisdiccionales entre las autoridades civil y eclesiástica, fueron moneda corriente en la historia colonial. La Iglesia trataba, en forma constante, de recordar que fue su misión evangelizadora, la que convirtió a este nuevo mundo “de salvaje en humano”, estaba reclamando pues, la situación de predominio a la que se sentía con derecho. Derechos adquiridos desde los años de la conquista espiritual.

8.- El Triunfo de la Compañía de Jesús, en la sacristía de la Iglesia de la Compañía, en la ciudad de Puebla, obra de finales del siglo XVII, firmada por José Rodríguez Carnero. Este artista trabajó en la ciudad de México y firma obra en la ciudad de Puebla desde 1690, por lo cual se pensó que era originario de la misma. No hay muchos datos sobre su vida, se sabe que murió en Puebla en 1725 y que fue enterrado en la iglesia de la Compañía, con la que también estaba relacionado por ser medio hermano del famoso jesuita mexicano Juan Carnero.

Como es de todos conocido, por lo que no voy a abundar en ello, la Compañía de Jesús llegó a la Nueva España en 1572, varios años después que franciscanos, dominicos y agustinos. Su distribución en el espacio novohispano fue distinto al de las otras órdenes, no sólo porque se instalaron en un medio urbano, sino por su dedicación a la educación , que le dio una situación de privilegio social y económico de gran magnitud.

53 Martín Warnke, *Peter Paul Rubens*, Woodbury, N.Y., Barrion's, 1980, pp. 184-5. La explicación se encuentra en una carta que Rubens dirigió a Justus Sustermans, el 12 de marzo de 1638.

Puebla fue escenario de uno de los más famosos enfrentamientos del siglo XVII entre el obispo Juan de Palafox y Mendoza –quizás el más regalista de los obispos– y los miembros de la Compañía de Jesús –quizás los más antiepiscopales de los regulares–. En su breve paso por el gobierno virreinal –cargo que ocupó en forma interina desde el 9 de junio hasta el 23 de noviembre de 1642– Palafox dejó las instrucciones de rigor a su sucesor, el conde de Salvatierra. En ellas dice que los religiosos

[...] con sus rentas y derechos inmoderados han desterrado de muy perfectas y venerables religiones aquella santa y sencilla pobreza con que tanto se edificaban los seglares y se reformaban los regulares, e introduciendo contra forma universal de la Iglesia en estas provincias, religiosos ricos y clérigos pobres, causando en unos la riqueza y relajación y en otros la pobreza y ruina [...] <sup>54</sup>

En estas mismas instrucciones, es notoria la insistencia de Palafox en la mención del Regio Patronato y los derechos reales derivados del mismo, así como del Concilio de Trento y sus disposiciones. La campaña que emprendió para lograr la secularización de las parroquias tuvo resultados inmediatos, pues se hace evidente que a partir de 1642 se agiliza la substitución del clero regular por el secular en las funciones parroquiales.

De todas formas el agudo conflicto con los jesuitas duró más de seis años, mientras ambas partes cruzaban excomuniones, publicaciones y polarizaban a la opinión en busca del apoyo necesario. En 1649 se hizo efectivo el retiro de Palafox a España. La Concordia se firmó el 20 de mayo de 1653 y en ella se reconocían las razones del obispo en el sonado pleito. Sin embargo, el obispado de Osma, que le fue encargado desde 1655, siempre se ha querido ver como un castigo. No sucedió lo mismo con los jesuitas, cuyo desarrollo y prestigio sólo se debieron y en parte con la expulsión de la centuria siguiente.

Como se ha observado,

tan grave pleito marca el punto culminante de la disputa entre episcopado y clero regular y, al mismo tiempo, el declinar de este tipo de dificultades. A partir de entonces, la autoridad episcopal, más estrechamente ligada a la corona, afirmarí su posición de preeminencia. <sup>55</sup>

54 *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria*, Madrid, Edición de Lewis Hanke, Biblioteca de grandes autores españoles, 1977, Vol. IV, p. 41.

55 Jorge Alberto Manrique. "La iglesia: estructura, clero y religiosidad" en *Historia de México*, Salvat editores de México, S.A., 1974, Vol. 5, pp.63-6

Es evidente que la política española, de tendencia secularizante y el regalismo del episcopado, constituyeron una alianza difícil de enfrentar para los regulares.

La sacristía de la iglesia, en la parte posterior del edificio, es la misma que sirvió a la iglesia antigua terminada en 1600. Ocupa todo el ancho de la iglesia y se halla precedida de un recinto que pudo funcionar de antesacristía comunicada con el colegio. El templo viejo fue demolido en el primer tercio del siglo XVIII y el nuevo quedó terminado e inaugurado en 1767. Con la expulsión, quedó interrumpida la decoración de la iglesia, pero hay informes que permiten saber lo que había antes de esa fecha.<sup>56</sup>

La antigüedad de este espacio, y la fecha de muerte de Rodríguez Carnero, el autor de la pintura, permiten pensar que la sacristía conservó el perfil adquirido a finales del siglo XVII. Es posible también, pero ahora sí que como hipótesis, pensar en una posible respuesta de la Compañía, al discurso triunfalista desplegado en la sacristía catedralicia y por lo tanto pensar que es posterior a la fecha del contrato de Echaive con la catedral poblana, en 1675. En términos estrictamente plásticos, no habría ninguna contradicción en ubicar la pintura en el último tercio del siglo XVII. La sacristía es el espacio donde se guardan los objetos indispensables para el culto y donde los sacerdotes se revisten de los ornamentos sagrados. Según Elisa Vargas Lugo,

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 concurridos que ahora, sobre todo por lo que toca a las sacristías conventuales.<sup>57</sup>

De acuerdo a san Gregorio Magno, la sacristía significa

[...] los corazones de los doctores, llenos de riquezas de la sabiduría y la ciencia.<sup>58</sup>

La sacristía poblana es un caso particularmente interesante, que merecería ser estudiada en conjunto. Pero por el momento vamos a dedicarnos solamente al cuadro del Triunfo. Reconoce dos modelos: el Triunfo de la Iglesia y el carro de Fernando de Austria.

56 Marco Díaz, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, México, UNAM, 1982, pp.172-184.

57 Elisa Vargas Lugo, "Erudición escritural y expresión pictórica franciscana" en *Franciscan Presence in the Americas*, p.376

58 Elena Estrada de Gerlero, *Op. Cit.*, p. 378.



Del Triunfo de la Iglesia, en la parte delantera, veamos primeramente a los caballos. Francisco de la Maza había observado, con respecto a este tema, que los palafrenes eran los

caballos mansos de los reyes y los príncipes que arrastraban los carros o el que montaba el lacayo cuando acompañaba a sus amos,

pero que en el cuadro de Villalpando en la sacristía de la metropolitana se habían convertido en dos bridones indómitos.<sup>59</sup> Tampoco en el modelo de Rubens los caballos eran de molino, pero es verdad que aquí se hacen cada vez más bravíos, a pesar de la mano segura y la impasividad de los que los conducen.

Sobre los caballos, revolotea la Victoria, — con palma y laurel en una y otra mano y dos Famas, con grandes trompetas. Inmediatamente detrás, un ángel lleva el estandarte del Espíritu Santo.

En la parte de atrás del carro, la figura femenina de la Iglesia deriva iconográficamente del modelo de Rubens. Abajo de las ruedas, las figuras ya conocidas de los herejes y nuevamente, como los cautivos romanos, la Ceguera y la Ignorancia. La diferencia estriba en que han preferido encadenarlas y que sea el cardenal san Roberto Bellarmino, quien los conduzca. Dos interesantes retratos aparecen detrás de estas figuras y es posible que puedan relacionarse con los jesuitas poblanos que encargaron la obra o miembros importantes del colegio poblano del Espíritu Santo.

Pero veamos las novedades: exactamente entre la escultórica representación de san Ignacio y la de la Iglesia aparece la figura de un ángel que porta insignias. Papales unas, las llaves y la cruz de tres barras. De Ignacio de Loyola las otras, birrete doctoral sobre un libro que podemos suponer son las Constituciones de la Orden. Esta es una figura de enorme importancia, porque habla de la relación directa de los jesuitas con el papa; pero también de un status de igualdad que surgiría de la autoestima de la orden. Importancia que se hace notoria gráficamente cuando se ve el lugar de relevancia que ocupa el fundador, en el centro de la composición, relegando a la figura de la Iglesia al lateral de la obra.

En el otro lateral del carro, aparecen numerosos miembros de la orden llevando cruces que hablan de sus martirios. Mártires y doctores, la Compañía en acción para la defensa de la Iglesia. Práctica que conduce finalmente, pues son los santos jesuitas los que llevan las rien-

59 Francisco de la Maza, *Op. Cit.*, p. 67.

das de los briosos caballos de los que hablábamos párrafos antes. San Francisco Javier en primer término, patrono de los misioneros de la orden ; a su lado san Francisco de Borja, patrono de los colegios ; en tercer lugar san Estanislao de Kotska, patrono de los novicios y finalmente san Luis Gonzaga, patrono de los juniores. En definitiva cuatro patronos de las funciones fundamentales de la Compañía, la misión y el magisterio.

También aquí se revela una estructura, como en la catedral de México y las funciones que cada una de las partes cumple, pero también su relación con la estructura mayor de la que forma parte: la Iglesia. Pero no como cualquier otro miembro, sino como su corazón, o su cerebro, o ambas cosas. A fin de cuentas, tan necesario y vital uno como el otro.

9.- El triunfo de la Compañía de Jesús en el templo de la Trinidad, en Guanajuato. Es un medio punto de enormes dimensiones, que se encuentra en el coro de la iglesia, sobre la ventana .

Los jesuitas entraron en Guanajuato en 1734 pero comenzaron a construir su iglesia y colegio en 1747. Dada la magnitud de la obra, puede decirse que el proceso fue rápido, pues se terminó en 1765.<sup>60</sup> Estas fechas de construcción del edificio, más la de la expulsión de la Compañía, da un marco temporal bastante estrecho para ubicar esta pintura. Hay que tener en cuenta que así como el medio punto se acomoda perfectamente a la bóveda del coro, en la parte baja, presenta un perfil que no coincide con la ventana coral. Sin embargo, todo lleva a pensar que la obra fue hecha para ese lugar y corresponde al tercer tercio del siglo XVIII.

El modelo del triunfo de la Iglesia se reconoce claramente, a pesar de los cambios que se introdujeron. Se respetó la representación de la figura femenina con el pelo suelto, la capa sostenida por angelitos, la custodia en las manos y la tiara pontificia. Este carro también va pisando herejes. En la parte de atrás, escritores de la orden acompañan la procesión, con libros abiertos en las manos.

En el pescante, la figura de san Ignacio está concebida como una escultura de bulto, de pie, con el estandarte de los fundadores en una mano y las riendas en la otra. Entre esta imagen de san Ignacio y la de la Iglesia, aparece la Inmaculada Concepción. Si bien para estas fechas no se había instituido aún como dogma de fe, ya se habían dado muchos pasos en defensa de la idea de que María había sido concebida libre de pecado. Proceso en el que los jesuitas tuvieron un papel de gran

60 Marco Díaz, *Op. Cit.*, pp.120-138.

importancia. Es posible que los dos jesuitas que están inmediatamente a sus pies, puedan relacionarse con esto o sean autoridades del colegio, pues parecen dos retratos.

Tres caballos alados jalan del carro, están enjaezados como los de san Miguel del Milagro de Tlaxcala y pueden relacionarse con los de los Triunfos de la casa del Deán, en Puebla. Es posible que pudiera identificarse el uso de otra fuente grabada para esta parte de la composición. Son conducidos por dos grupos de jesuitas: el más cercano, formado por tres miembros de la orden sin atributos que permitan reconocerlos y más adelante, dos doctores, con su birrete que los identifica y uno de ellos con el roquete blanco.

El registro inferior del cuadro, está integrado por gran cantidad de figuras, algunas de ellas identificadas como famosos herejes: Lutero, Arrio y Calvino, del lado derecho y Pelagio del izquierdo. Todos presentan una característica peculiar, y es que están muertos por heridas de plumas, que atraviesan sus cuerpos como flechas, en una clara alusión al valor que la orden daba a los escritos y tratados contra la herejía. A uno y otro lado de los herejes, aparecen dos figuras conocidas: se sintetiza en un personaje a la ceguera y la ignorancia, con orejas de burro y ojos vendados, del lado derecho y en el opuesto, una especie de monstruo, que está identificado con el rótulo de Ignorancia.

En las dos obras analizadas, vemos que no hay nada críptico en los mensajes jesuíticos. Por el contrario, la obra puede leerse sin necesidad de muchas claves introductorias. Esto refuerza aún más la idea de que ha sido creada para ese lugar o por lo menos para el colegio, pues se hace evidente que los jesuitas preferían mensajes directos y claros. Un buen ejemplo de esto puede ser la descripción de las obras que formaban parte del claustro de la Profesa. O la comparación con algunas de las que pertenecieron a conventos franciscanos, muchas de ellas con alegorías y símbolos de compleja interpretación.

10.- El Triunfo de la orden del Carmen, en la antesacristía de la iglesia del Carmen de Celaya, en Guanajuato, firmado y fechado por Nicolás Rodríguez Juárez en 1695. Este artista forma parte de una de las más importantes dinastías novohispanas. Hijo de Antonio Rodríguez, nieto de José Juárez, bisnieto de Luis Juárez. Junto con su hermano Juan terminan, en el siglo XVIII, esta línea que comenzó a principios del siglo XVII.

Nació en la ciudad de México, donde fue bautizado el 5 de enero de 1667, seguramente se formó en el taller de su padre, Antonio Rodríguez y en 1688 hizo su examen como maestro de pintor. A partir de ese momento aparece asociado a numerosas actividades propias de su profesión. Se casó y al enviudar, tomó órdenes, ya que en 1714

era presbítero. Nicolás no carecía de recursos plásticos, pero los filtraba por un devoto tamiz, sobre todo en su época de clérigo, que adoce-naba su ya de por sí poco creativa pintura.

Esta obra fue hecha para alguna otra iglesia o convento carmelita, ya que según la inscripción que reza en la cartela ubicada en el lateral inferior derecho, fue regalada a Celaya por el arquitecto del Carmen, Francisco Eduardo Tresguerras, en 1820. Un soneto compuesto por él mismo, cubre la inscripción original, de la que solamente se ven algunas letras y que podría dar alguna clave de interpretación sobre la obra.<sup>61</sup>

Los carmelitas optaron por dos modelos rubenianos: uno de ellos derivado del Triunfo de la Iglesia y el otro del libro de grabados que venimos comentando y que representa un arco de ingreso, modificado, de donde se tomaron algunos elementos. No hay que olvidar que los arcos de ingreso ya formaban parte de las fiestas civiles y religiosas novohispanas y que por tradición los artistas participaban en su preparación.

La composición se organiza en dos registros. En el registro bajo, el carro triunfal avanza, llevando a la Virgen del Carmen, con corona y cetro y una rica vestimenta. La capa se cierra con un broche con la insignia de la orden. Además de estrellas, una aureola formada por querubines rodea su cabeza, mientras otros angelitos, delante de ella, llevan algunos símbolos marianos: la fuente *-fons hortorum* (Cant.4,15)- y el espejo sin mancha *-speculum sine macula* (Sap.7,26)- dos de los nombres asociados a la Virgen María.

El carro triunfal es conducido por un gran número de miembros de la jerarquía eclesiástica: papas, cardenales, arzobispos, obispos, entre los que pueden reconocerse en los primeros lugares a los cuatro doctores de la Iglesia Latina : en primer término, san Ambrosio, pisando la cabeza de un hereje identificado como Arrio; detrás de él san Gregorio Magno ; en primer plano y casi con calidad de retrato, san Agustín y adelante san Jerónimo, acompañado por el león. Esta es una novedad respecto del modelo, porque los herejes que va pisando el carro se han identificado con sus nombres escritos: Calvino, Lutero, Pelagio, Nestorio, además del ya mencionado Arrio.

61 Soneto: Tu inmunidad, Señora, tu pureza/ el cielo alabe con festivos cantos/ y en sacro triunfo los doctores santos / sean pías amantes de tu real grandeza / de insano hereje la procax torpeza / halle en tu carro unidos sus quebrantos/ y en el obscuro abismo serán tantos / que augusta trilles su infernal cabeza / entanto María : alegre te reciba / de Elías y de Teresa prole amada / que ahí tus cultos y su amor aviva / y pues te crió el Señor privilegiada/ profiera el mundo, que gloriosa viva/ la gran madre de Dios, la Inmaculada.

A esa historia es a la que se trata de aludir con este despliegue procesional, que se dirige hacia el gran arco de ingreso, donde esperan el profeta Elías, con su espada de fuego en la mano acompañado por santa Teresa de Avila y san Juan de la Cruz, ambos con atributos de escritores, acompañados por los miembros de las ramas femenina y masculina de la orden. A la memoria y a la historia más cercana, la de los grandes reformadores. El escudo de la orden que culmina el medio punto del ingreso, está envuelto con una filacteria donde se lee: *Zelo Zelatus Sum Pro Domino Deo Exercituum*. Frase que depende del primer libro de Reyes (19, 10):

he ardido en celo por Yaveh, Dios de los Ejércitos; pues los hijos de Israel han abandonado tu alianza, derruido tus altares y matado a espada a tus profetas, y he quedado yo solo y buscan mi vida para arrebatarla

y que es la respuesta de Elías ante la presencia de Dios luego de cuarenta días en el desierto.

En el registro superior, sobre la figura de la Virgen bajo su advocación del Carmen, aparece un grupo de ángeles músicos que siguen una antigua tradición que desde los comienzos de la pintura novohispana, se incorporaron con gran éxito al repertorio local.

En el centro, en otro gran rompimiento, aparece la Trinidad representada por Dios Padre, con atavío pontificio, Cristo y la paloma del Espíritu Santo. Inmediatamente al lado, dos angelitos llevan un estandarte mariano, con la inscripción Ave María Gratia Plena. Los carmelitas se muestran orgullosos de su origen y de su pasado, pero también de su posibilidad de autoreformarse.

11.- Triunfo de la orden del Carmen, iglesia del Carmen en San Luis Potosí. La comunidad potosina del Carmen, pudo encargar, en 1764 una serie de obras apologéticas a Francisco Antonio Vallejo, uno de los más reconocidos pintores del siglo XVIII. Por el momento no es posible atribuirle esta obra, aunque coincide en época y en algunas características formales con su pintura así que solo lo dejamos indicado y la consideramos como anónima. Remite al modelo del triunfo de la Iglesia venciendo a su paso a los herejes, que no están identificados. Los que sí lo están, son los miembros de la orden que jalan del carro, quienes a manera de aureola, llevan escritos sus nombres. Entre los primeros, uno porta un estandarte con la imagen de la Inmaculada Concepción.

Es evidente que la intención de la obra ha sido reforzar la historia de la orden, que, como es sabido, pretendía ser la de origen más remoto. La historia se remontaba hasta el siglo X antes de Cristo y reconocían

como su fundador al profeta Elías.<sup>62</sup> Su modelo de vida monástica, nacida en el monte Carmelo, se organizaba según una severa regla. Estos orígenes les permitieron considerar entre sus miembros a san Juan Bautista; san Andrés; Silas, el compañero de san Pablo; san Marcial, el primer obispo de Limoges; san Saturnino, hijo de un rey de Acaia y apóstol de Toulouse; san Front, obispo de Périgueux seguramente parte de esta procesión.

La Virgen, que viste el hábito de la orden, coronada y con una azucena en las manos, está rodeada de angelitos que revolotean alrededor jugando con su capa y arrojando flores. El tono general de la composición es dulzón y a pesar de su gran tamaño, no logra dar la idea de desfile triunfal.

Pero nuevamente, como en el caso anterior, lo que interesa es reivindicar el pasado glorioso de la orden del monte Carmelo, cuya insignia aparece en lugar central de la composición.

12.- El Triunfo de San Miguel, en la iglesia de San Miguel del Milagro, en Tlaxcala. La mayoría de los cronistas que se ocupan de la aparición milagrosa de san Miguel, refieren que en el año de 1631 se apareció el arcángel san Miguel a un indio llamado Diego Lázaro, revelándole que en un sitio próximo, en el fondo de una quebrada del cerro, se encontraba una fuente de agua santa o milagrosa que tenía por virtud sanar a los enfermos. Diego Lázaro hizo la revelación a las autoridades civiles y eclesiásticas y siguiendo el esquema tradicional en este tipo de hechos después de muchos inconvenientes y tropiezos, logró que el obispo de Puebla, Gutierre Bernardo de Quirós, iniciara las investigaciones.

El culto a san Miguel y al pozo de agua santa fue muy concurrido desde el conocimiento del relato del milagro. Se construyó una ermita, que fue la que conoció Palafox cuando se hizo cargo del obispado de Puebla. Además de ordenar una nueva investigación, Palafox dispuso la construcción de un templo, que él mismo consagró y que se convirtió en su lugar favorito de retiro.<sup>63</sup>

Esta pintura, que está firmada por Antonio de Santander en 1708, sigue el modelo del Triunfo de la Iglesia, muy modificado y en relación más directa con la obra de Villalpando de la catedral de México. En el carro aparece nuevamente san Pedro en su cátedra, con los atributos propios de su dignidad, pero además, es él quien lleva la custodia en la

62 Cfr. Emile Mâle, *Op. Cit.*, pp.188-190.

63 José Rojas Garcidueñas. "San Miguel del Milagro" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1939, Núm. 4, pp. 55-63. Cfr. Luis Nava, *Tlaxcala en la historia*, México, Editorial Progreso, 1966, pp.110-116.

mano. La figura de la Iglesia ha sido reemplazada por la de la Fe, quien además de llevar la cruz y las riendas de los caballos, tiene los ojos vendados.

Entre san Pedro y la Fe, aparece la figura de san Miguel, representado a la manera tradicional de la Nueva España, aquella que se fijara según el modelo de Martín de Vos, única obra firmada y fechada entre las ocho que se conservan en México de este pintor: Martín de Vos, de Amberes, inventor, año de 1581.<sup>64</sup>

También el de Tlaxcala va vestido de soldado romano, con la coraza azul y en los músculos pectorales el sol y la luna. La diferencia es que éste lleva un escudo en la mano donde el otro lleva la palma de la victoria y una espada en la otra mano, mientras el flamenco presenta a su personaje señalando el famoso *Quis ut Deus*. La dependencia es clara y completa: desde la sandalia de cuero hasta la capa roja que vuela alrededor del personaje y el incomprensible trapo verde que tapa las vigorosas piernas en el modelo y que aquí se repite. El casco completa la figura guerrera, que es lo que se ha querido acentuar en esta imagen de san Miguel en Tlaxcala. Como es tradicional, san Miguel aparece pisando al demonio, sintetizando la escena descrita en el Apocalipsis (12, 7-8), como príncipe de las milicias angélicas y defensor de la Iglesia.

Las virtudes ya no son las que guían el carro de la Iglesia, que responde a las riendas de la Fe ciega, sino que la acompañan: la espada de fuego de la Templanza se ha convertido en una especie de antorcha y la Esperanza lleva un ancla en la mano.

Casi inmediatamente sobre ellas, dos angelitos despliegan un paño a la manera de cartela, con la inscripción *Panem caeli dedit eis Panem angelorum manducabit homo*, la frase corresponde al Salmo 77 (24-25):

Hizo llover sobre ellos maná con que comiesen y les proporcionó celeste trigo. Pan de angeles el hombre comió entonces, provisión enviéles para hartarse.

La sesión XIII del Concilio de Trento, reunida el 11 de octubre de 1551, dio un Decreto sobre la Eucaristía, cuyo capítulo 8 me parece clave para la comprensión de la pintura. En este capítulo, que se ocupa "Del uso de este admirable sacramento",

64 Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM, 1971, pp. 35-37.

[...] el santo Concilio [...] ruega y suplica [...] a los que llevan el nombre cristiano conengan y concuerden ya por fin [...] en este símbolo de concordia [...] y veneren estos sagrados misterios de su cuerpo y de su sangre con tal constancia y firmeza de fe [...] que puedan recibir frecuentemente el pan sobresustancial [...] con cuya fuerza confortados, puedan llegar desde el camino de esta mísera peregrinación a la patria celestial, para comer sin velo alguno el mismo pan de los angeles que ahora comen bajo los velos sagrados [...] porque no basta decir la verdad, sino se descubren y refutan los errores [...] a fin de que todos [...] entiendan también qué herejías deben ser por ellos precavidadas y evitadas.<sup>65</sup>

Miguel y sus milicias celestiales abatieron a la antigua serpiente que se llama diablo y Satanás y aquí se lo representa en triunfo, pero también se recuerda la necesidad de tener fe absoluta en los misterios de la Iglesia, que se reforzará con la frecuencia en la eucaristía y la denuncia de la herejía.

13.- Triunfo del Dulce Nombre de Jesús, en el convento de Guadalupe, Zacatecas. Obra firmada por Ruiz Arnaes en el siglo XVIII, que junto con otros dos enormes lienzos de Miguel Cabrera, se hallan en la escalera del colegio apostólico de Guadalupe, fundación franciscana de 1707.

Este medio punto de 7.50 por 7.00 metros, sigue en parte el modelo del triunfo de la iglesia, aunque con muchas modificaciones. El carro es jalado por miembros de la jerarquía eclesiástica y va pasando sobre animales monstruosos, libros y algunos herejes identificados como Lutero, Calvino, Cipriano de Baldera, Mahoma.

En la carroza llevando en alto el estandarte con el monograma de Jesús, el IHS, van san Juan Capistrano y san Bernardino de Siena: el alumno y el maestro, reunidos por la labor misional. Fray Bernardino promovió la devoción al Santo Nombre de Jesús. Al terminar sus sermones, exponía a la veneración de los asistentes, un cuadro con las siglas IHS que era la abreviatura de la forma griega del nombre de Jesús, rodeada de rayos. Una inscripción completa el significado de la obra: *IN NOMINE JESU OMNES GENUS LECTATUR CELESTIUM TERRESTRIMUM, ET INFERNUM*, la frase bíblica, depende de la Carta de Pablo a los Filipenses (2,10):

a fin de que al nombre de Jesús se doble toda rodilla en el cielo, en la tierra y en el abismo.

65 Enrique Denzinger, *El magisterio de la iglesia.*, Barcelona, Editorial Herder, 1963, pp. 248-249.



Un pontífice, posiblemente Sixto V, acompaña a los santos franciscanos.

Grupo D: que contienen elementos rubenianos dependientes de alguna de estas dos series.

14.-El Triunfo de la Inmaculada Concepción es una obra firmada por José de Ibarra en el año 1743 que se encuentra en el Museo Regional de Querétaro. Ibarra nació en Guadalajara en 1688 y murió en la ciudad de México el 21 de noviembre de 1756. El mismo Ibarra se declaró discípulo de Juan Correa, pero según Toussaint hay que tener en cuenta la influencia que recibió de Juan Rodríguez Juárez y su murilismo.

El conjunto de obras de José de Ibarra que se conservan, es muy numeroso y aún sin estudiar a fondo, como muchos otros acervos coloniales. Manuel Toussaint pensaba que la obra pictórica de Ibarra justificaba plenamente sus observaciones acerca de la decadencia pictórica del siglo XVIII.

No comparto esta idea pues no se puede hablar de decadencia sin creer en un modelo que se construye con lo que subjetivamente se considera perfecto y del cual se alejan los demás productos artísticos calificados entonces como mediocres o “degenerados”. Esta posición contiene elementos de alto riesgo que en determinados momentos de la historia tomaron la forma de la intolerancia y la destrucción.

En el centro de la composición tendría que encontrarse la Inmaculada Concepción, rodeada por dos grupos de santos, escritores que defendieron su nacimiento sin mancha de pecado, pues los que no llevan plumas en las manos tienen libros y los angelitos que los rodean, juegan con plumas como sus más claros atributos.

Sin embargo, la figura de la Inmaculada no está presente en esta obra. Las posibilidades son dos: que haya sido pintada en la parte superior del cuadro, que ha sido mutilado y restaurado; o que la figura de la Virgen hubiera sido reemplazada por un emblema. Este emblema está formado por un libro, simbolizando el conocimiento; un corazón, simbolizando el amor y un báculo, simbolizando la autoridad. Estos elementos son las características de todos los personajes que intervinieron en la defensa de la Inmaculada Concepción de María.

El grupo de la derecha está formado por cuatro doctores de la Iglesia: san Agustín, san Ambrosio, san Jerónimo y san Buenaventura y hacia el centro santo Tomás de Aquino. Al lado de este grupo, un poco más atrás, santos fundadores de órdenes: san Francisco, san Ignacio y san Bernardo.

Del lado derecho, tres escritores que han defendido la misma causa: el franciscano Duns Escoto; el agustino Egidio Romano y san Ilde-

fonso. A sus pies, caen unos herejes vestidos a la moda europea del siglo XVI, con libros abiertos a su alrededor para indicar que son escritores heréticos, mientras un angel con rayos de fuego en las manos vuela sobre ellos, en actitud amenazante.

Los elementos rubenianos de la composición son dos personajes que se encuentran en el registro bajo de la parte central, a ambos lados del emblema. El personaje de la izquierda sintetiza a la ignorancia y la ceguera, con los ojos vendados y las orejas de burro. Al otro lado, una mujer vieja, con los senos caídos y la cabeza llena de serpientes, representa la discordia. Ambos relacionados con la iconografía ya conocida de los triunfos de Rubens y ambos como cautivos encadenados.

15.- El Glorioso triunfo que en defensa de la Real presencia de el Cuerpo de Cristo en la Sma. Eucaristía... es la pintura que firmó y fechó Luis Berrueco en el año de 1731, que se encuentra en la escalera de la sacristía de la iglesia de san Francisco en la ciudad de Puebla.

Siete fueron los pintores de apellido Berrueco que trabajaron en el ámbito poblano: Luis; Diego; Pablo; José; Miguel; José; Mario y Nicolás. La obra pictórica de Luis Berrueco se produjo de 1717 a 1750, actividad de treinta y cinco años. Siguió una línea inaugurada en Puebla por Cristóbal de Villalpando desde 1683, con una pintura luminosa, decorativa y alegre. Para entender a Luis Berrueco hay que tener presente la obra de Villalpando y de Juan Correa, de quienes descien- de, en términos estilísticos.<sup>66</sup>

Esta obra de Puebla resulta doblemente interesante. Por una parte, porque toma elementos aislados de los grabados de Rubens, que son los que aparecen en el ángulo superior derecho y que podemos identificar como la Victoria con palma y corona en las manos y que vimos en el Triunfo de la Iglesia; el angel que porta la custodia, con la eucaristía, que vimos aparecer en la Victoria de la Eucaristía sobre el paganismo y finalmente la figura de la Fe que vimos en su carro triunfal. Tres elementos aislados, que combina Berrueco en un rompimiento de gloria lo que dificulta un poco relacionarlos con sus modelos. Pero efectivamente, pueden reconocerse.

Pero por otra parte, se desarrolla en esta obra una idea importante: tenemos ante nosotros a numerosos mártires franciscanos, dominicos, jesuitas, carmelitas, agustinos, sufriendo horribles tormentos y finalmente muertes. Y resulta interesante, porque frente al despliegue

66 Elisa Vargas Lugo. "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1975, Núm.44, pp.59-70.

de los triunfos de Rubens, que además para 1731 ya tenían muchos años de pintados y conocidos, se prefiere tomar algunos elementos y poner el énfasis en los martirios. No interesa poner el acento en qué se defiende, —que por otra parte queda claro en el mismo título de la obra puesto en el lateral inferior derecho y lamentablemente mutilado—, la presencia real de Cristo en la Eucaristía, sino quién la defiende.

La búsqueda de la recuperación del protagonismo que alguna vez tuvieron en la Nueva España, llevó a los franciscanos, a pedir una obra que recordara lo mejor de la orden: sus mártires. Pero no solamente ellos, sino también a las demás órdenes que veían cómo se desdibujaba lentamente, el perfil que tanto les había costado construir. Pero la suerte estaba echada y los frailes no volvieron a recuperar la posición y el prestigio de los gloriosos años de la conquista espiritual.

## Conclusión

Corta será la conclusión de este trabajo, en el que ya me he extendido demasiado. Pero seguramente lo hice llevada por la motivación de demostrar algunas ideas que me rondan desde hace algunos años. Mucha gente se ha ocupado de estos temas y a algunas de ellas les debo estas preocupaciones.

El producto artístico de determinados grupos sociales en determinados momentos históricos tiene que ser analizado desde esa particular circunstancia. Porque es desde donde se van a determinar los contenidos y las formas. Aun cuando pueda considerarse que esta influencia sea por selección<sup>67</sup> idea que, por otra parte todavía merece una discusión.

La Europa “portátil” traía también sus viejas ideas y querellas, sus pleitos históricos, sus antiguas luchas. Algunas se continuaron aquí, las mismas instituciones las reverdecieron. Otras cedieron su expresión formal para nuevos pleitos, nuevos enfrentamientos, nuevos problemas. Fueron muchas las oportunidades en que los repertorios formales probados y aprobados en Europa, fueron usados en la Nueva España, incluyéndoles algunas claves que modificaran el contenido.

Esa fue la intención de este trabajo: tratar de mostrar que en el medio novohispano se seguían tradiciones plásticas europeas en forma

67 Francisco Stastny comenzó a desarrollar la idea de la influencia por selección en el artículo sobre la influencia de Rubens en la pintura peruana, publicado en 1965, que está citado. En nuestro medio Manuel González Galván ha desarrollado la idea de la influencia por selección en *Arte virreinal en Michoacán*. Frente de Afirmación Hispanista, 1978 y luego en “Influencia, por selección, de América en su arte colonial” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, Núm. 50/1, pp. 43-54.

y contenido; pero que también había un medio culturalmente rico y preparado para producir nuevos contenidos, nuevas elaboraciones para expresar sus problemas y crear, por lo tanto sus propias tradiciones.

Este grupo de obras analizadas, tienen como común denominador el ser obras religiosas, para una clientela clerical. Ese es el grupo social a considerar.

Pero este grupo no es homogéneo. No solamente por la conocida división en cleros regular y secular, sino también en la organización y la problemática internas de cada uno de ellos. En líneas generales, ambos grupos comparten una teología condenatoria: el énfasis está puesto en la lucha contra la herejía y los herejes.

También comparten un discurso triunfalista, pero desde aquí se abren dos vertientes. Una de ellas, la del clero secular, basada en la idea del triunfo de la iglesia como institución organizada jerárquicamente, sujeta a la obediencia al papa y a los obispos y su senado de gobierno, el cabildo catedralicio. En la catedral metropolitana, frente al cuadro de Villalpando del desfile triunfal de la iglesia y la cátedra de Pedro, hay otro gran lienzo del mismo autor que también representa un desfile, del que forma parte el cabildo de la catedral, –cuyos miembros, por cierto, pagaron las obras–. Lo que podríamos llamar el clero bajo, el verdadero cuerpo de la iglesia, está ausente.

La otra vertiente de este discurso triunfalista, es la que ofrece la lectura de las obras de los regulares: la figura de la iglesia está presente, pero se enuncia enfáticamente que no podría subsistir sin el impulso de las órdenes religiosas. Ordenes que no solamente están formadas por sus fundadores y sus santos; escritores y mártires, sino por todos y cada uno de sus miembros. No pretendo llegar a la idea de un paraíso regular, pues las querellas internas de las órdenes son demasiado conocidas.

Todo era mucho más sencillo: me llevé casi cuarenta cuartillas para decir simplemente que detrás de un discurso plástico aparentemente uniforme, triunfalista, contrareformista, eucarístico y condenatorio según un modelo europeo dado y cuya eficacia estaba comprobada, hay múltiples posibilidades de lectura, si se tienen en cuenta las particulares condiciones que lo materializaron y el grupo social que lo promovió.























