



*Cuaderno en que se explica la novísima
y singularísima imagen de la Virgen
Santísima del Carmen*

Francisco de Jesús y Andrés López (eds.)

Méjico/Morelia, Museo de la Basílica de Guadalupe/
Honorable Ayuntamiento de Morelia, 2009

por
ROSARIO INÉS GRANADOS SALINAS

No hay artificio más grande ni más seductor en su sencillez que la imagen que devuelve un espejo. Por ello, al pensar que escribo ahora una reseña sobre un libro compuesto por un texto contemporáneo (el estudio preliminar de Jaime Cuadriello) el cual gira alrededor de un manuscrito novohispano (el *Cuaderno en que se explica...* del carmelita fray Francisco de Jesús María) que a su vez refiere a una pintura (...la novísima y singularísima imagen de la Virgen santísima del Carmen), resulta inevitable creer que estos párrafos son una suerte de juego de reflejos, es decir, una serie de imágenes literarias que se complementan y dialogan entre ellas para celebrar esta imagen visual, hasta ahora pasada por alto. Mis comentarios sobre este volumen de reciente aparición no buscan esconder el significado de

dicha pintura y sus interpretaciones textuales en inocuos malabarismos retóricos —yo digo que el historiador del arte dice que el fraile dice lo que el pintor “dijo”— sino contextualizar estas reverberaciones en aras de que los lectores de esta nota sepan cuál es la relevancia historiográfica de cada una de ellas.

La primera imagen que refleja el espejo es la del estudio preliminar. Pese a conocer la obra de Cuadriello desde hace tiempo, en esta nueva entrega vuelve a asombrarme su erudición y su extraordinaria habilidad para hilar el discurso teológico con el contexto histórico de las obras en cuestión, tanto la literaria como la pictórica. Ese afán de integrar lo devocional a su entorno social y político a través de una ardua investigación documental como mecanismo imprescindible para entender la funcionalidad de la pintura es una de las características que identifican su producción y es también, sin duda, una de las mayores enseñanzas que transmite a las nuevas generaciones de historiadores del arte que tienen la fortuna de formarse con él. Causa admiración su capacidad —equiparable solamente quizás a la de otro eminente historiador del arte, Francisco de la Maza— para encontrar garbanzos de a libra en medio de costales plagados de semillas insignificantes. El texto de fray Francisco de Jesús María no es la excepción, pues es un documento único en su clase. Atento a su singularidad —ya identificada pero no estudiada con todo detalle por

el también historiador del arte Manuel González Galván—, la intención fundamental de Cuadriello era “contextualizar sus contenidos y significaciones, analizando su género, discurso, simbolismo, patrocinio, intencionalidad y función ideológica”.¹ Todos estos objetivos se ven satisfechos con creces en el estudio “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810” que está dividido en tres partes: La pluma y el pincel; Conde, dignidad, caballero, y Clérigos marianos, monjes elianos.

Como parte de su propia interpretación, Cuadriello incluye en su estudio preliminar dos importantes novedades. La primera es la identificación del autor de la pintura, posible a través del descubrimiento de la firma de Andrés López que aparece junto al año de manufactura de la misma: 1791. Así, este lienzo se integra al *corpus* de 59 obras firmadas y fechadas, catalogadas en 1994 con motivo de la exposición organizada por la antigua Pinacoteca Virreinal de San Diego en la ciudad de México. La adjudicación a López, activo entre 1763 y 1811, sin duda otorga más elementos sobre su obra y permite entender, digo yo, el juicio de José Ignacio Bartolache, quien en *Manifiesto satisfactorio* de 1790 lo calificó como “principal en su obrador”, es decir, como uno de los pintores más importantes del virreinato.

La segunda novedad dentro del estudio preliminar es la identificación del contexto para el que la obra pictórica fue realizada: la muy variada y extensa —y hasta ahora no bien ponderada— colección de obras de arte sacro que albergaban los salones y el oratorio de Mariano Timoteo de Escandón y Llera, tercer y último conde de la Sierra Gorda,

miembro del cabildo eclesiástico de Valladolid, famoso por haber levantado la pena de excomunión al padre Miguel Hidalgo.² Con esta referencia encontrada en el inventario de la colección, no sólo se extienden los vínculos de una de las familias más prominentes de la Nueva España con la orden del Carmelo, sino cobra sentido que la dedicatoria del manuscrito de fray Francisco fuera precisamente a este polémico personaje, develando así “los problemas de intencionalidad y patrocinio [de las obras, además de conocer] los vínculos de poder que en torno de la comunidad carmelitana se tejían”.³

El segundo reflejo de nuestro juego de espejos es la obra del fraile carmelita realizada en 1794. Dicha obra, no sobra reiterarlo, es un documento único en la creación literaria novohispana. Lo que lo hace tan especial es el hecho de que sus 38 páginas, bellamente caligrafiadas según se aprecia en la edición facsimilar que compone el centro del libro que aquí nos ocupa, se dedican *exclusivamente* a describir *una* pintura, lo que no era, al menos por la evidencia documental con la que se cuenta, una práctica común.

Pese a que el ejercicio de la descripción era muy frecuente en la Nueva España como herramienta retórica y, sobre todo, como parte fundamental de la enorme producción de crónicas de fiesta, no se conocen otros casos como éste en que un manuscrito esté consagrado *enteramente* a una *única* pieza pictórica. Las crónicas de fiesta incluían narraciones de corte descriptivo que tenían como principal propósito preservar —o incluso construir— en la memoria de los lectores las celebraciones de la vida y la muerte de las instituciones

1. Jaime Cuadriello, “Estudio preliminar” a la obra reseñada, p. 24.

2. *Ibidem*, p. 85.

3. *Ibidem*, p. 67.

reinantes, tales como entradas de virreyes y arzobispos, nacimientos y defunciones de monarcas, festividades todas ellas que, por su naturaleza efímera, estaban condenadas al olvido.⁴ Estas crónicas, sin embargo, no buscaban ni argumentar ni dramatizar el acontecimiento del que daban cuenta. Sólo pretendían diseccionar o escudriñar cada una de las partes que componían el acto festivo, explicando la relación que cada parte tenía con las demás en aras de ser copia fiel de los festejos. Es posible hallar ese mismo sentido en otras descripciones tan significativas como la que alrededor de 1621 realizó fray Luis de Cisneros sobre los murales que adornaban la primera capilla de Nuestra Señora de los Remedios, patrocinados por el ayuntamiento de la ciudad de México.

La obra de fray Francisco de Jesús María va más allá de una celebración, más allá de ser artefacto para la memoria. Por una parte, es similar a las descripciones de fiesta en función de que al tiempo que “da una idea general de las partes o propiedades” de la pintura, “refiere o explica sus distintas partes, cualidades o circunstancias”, tal como define el *Diccionario de la lengua española* el verbo “describir”. Sin embargo, va más allá al otorgar la interpretación de aquello que describe, al guiar la mirada hacia aquellos elementos que para el autor son significativos en la imagen, y que, en su perspectiva, son esenciales para el entendimiento cabal de la misma.

La descripción del fraile carmelita, como todas, es atemporal, es decir, logra congelar el tiempo. Con ello convierte el texto en una es-

pecie de mapa de la imagen que permite identificarla, poseerla, habitarla, entenderla. Por ello —y para insistir en la unicidad del manuscrito de fray Francisco— no resisto traer a colación al historiador del arte Michael Baxandall, quien en un sentido más profundo decía que las descripciones son un modo de interpretación en sí mismo pues implican la observación y el análisis de la imagen vista: “las palabras representan no tanto a un cuadro como al pensamiento que se formula después de haber visto el cuadro”.⁵ Entendiendo así la descripción, podemos decir que la obra de fray Francisco no perseguía como fin último capacitar al lector para visualizar la imagen en caso de no tenerla enfrente, sino que pretendía mostrar “la relación entre el cuadro y los conceptos” que él juzgaba pertinentes; no se trata de un ejercicio meramente informativo, sino fundamentalmente demostrativo. Es por ello que se trata de un documento único que vale la pena leer (y disfrutar).

Por lo anterior, coincido con Cuadriello cuando define la obra como una “*ekphrasis total*”.⁶ Pero lo es, y resulta importante insistir en ello, en el más puro sentido retórico del término y no simplemente por ser una descripción de una obra pictórica, como recientemente se ha puesto de moda definir la *ekphrasis* dentro de ciertos círculos académicos. Es necesario tomar en cuenta, como enseña un estudio reciente de Ruth Webb, que la *ekphrasis* era una actividad de importancia mayor dentro de los *progymnasmata* o ejercicios prácticos para los alumnos de retórica, diseñados en la Grecia clásica para el mejor

4. Véase, entre otros autores, Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

5. Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, H. Blume, 1989 [1985], p. 19.

6. Cuadriello, *op. cit.*, p. 28.

entendimiento de su quehacer. Según explica la investigadora emérita del Birkbeck College, la *ekphrasis* tenía como objetivo traer cualquier tema lo más vívidamente posible ante el escucha, es decir, mostrar cómo el lenguaje en su forma más elocuente podía lograr que el receptor se sintiera parte del discurso, apelando directamente a su imaginación y persuadiéndolo, así, casi de cualquier cosa.⁷ La *ekphrasis* trata de convencer, de apelar al ojo de la mente; era y es un ejercicio de creación de imágenes vivas a través de los juegos de la palabra más que un simple inventario de ellas, y eso, precisamente, es lo que hace fray Francisco de Jesús María en su manuscrito. Por ello, es de agradecer tanto que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México haya encargado su estudio a tan diligente historiador del arte, como que su texto íntegro se haya publicado gracias al interés editorial del Museo de la Basílica de Guadalupe y del Honorable Ayuntamiento de Morelia, pues esto permite conocer un poco más no sólo las prácticas devocionales de la Nueva España sino su entorno y las herramientas literarias con que se divulgaban.

El origen de nuestro juego de reflejos es la *Alegoría de la Virgen del Carmen*, obra que forma parte del rico acervo del Museo de la Basílica de Guadalupe. En ella vemos a la Virgen María integrando dos de sus tipos iconográficos de más devoción, en lo que también constituye un caso excepcional. Al estar alada, triunfante sobre el demonio y acompañada del arcángel san Miguel, se muestra como Virgen apocalíptica. Pero se le identifi-

ca como carmelita al presentarse vestida con el hábito café y el escudo propio de la orden en el pecho. La asociación con el Carmelo queda subrayada con tres elementos: el escapulario marrón concedido —según la tradición— por la misma María a san Simón Stock, fundador histórico de la orden, como señal de salvación, prenda de paz y de alianza especialmente establecida con esta comunidad religiosa; la bulsa Sabatina con que el papa Juan XXII estableció que quien muriera portando esta prenda habría de salir del purgatorio el sábado siguiente de su muerte, y la visión de san Elías, tenida como el origen de la orden, que permite englobar la composición en un todo. Esta amalgama de atributos resulta en una defensa del origen mítico de la orden y sus tan cuestionadas prendas devocionales: es “una representación de figuras idealizadas que componen una alegoría o modelo de invención mitopoética, legible mediante implicaciones simbólicas”.⁸ Su creación, según muestra Cuadriello, no fue resultado del capricho, sino de una sencilla reflexión de su patrono que trabajó conjuntamente con su ejecutor material.

Una reverberación clave dentro este juego de espejos la constituye la serie de copias que siguieron a la obra de López. Ellas difundieron su mensaje simbólico y dan cuenta no sólo de su discurso sino de su importancia estética y devocional. La más grande de ellas es un óleo que actualmente forma parte de la colección de la comunidad de Madres Carmelitas Descalzas de Morelia que, además de haber sido realizada por José María Vázquez, alumno de López, es la que tenía el privilegio de permanecer junto al manuscrito de fray Francisco. Otra pintura, mucho más peque-

7. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.

8. Cuadriello, *op. cit.*, p. 43.

ña, fue realizada por José Ignacio de la Cerdá y se conserva en el ex convento de Acolman. Del mismo autor, hay otra en las galerías Windsor de la ciudad de México. Hay una más que no sabemos dónde se encuentra hoy día, pero que fue ofrecida en venta al Museo de la Basílica hacia 1984. Tenemos además una versión en lámina que pertenece al Museo Nacional de Arte (Munal) y un grabado de 1829 realizado por Francisco Gordillo, hoy parte de la colección de Isaac Backal.

La existencia de estas siete obras, todas incluidas en este volumen con una gran calidad de impresión, muestra cómo la reproducibilidad de un mismo motivo iconográfico puede adaptarse a distintos materiales y tamaños. Más aún, tanto la lámina del Munal como el grabado de Backal permiten a Cuadriello aventurarse en el fascinante terreno de los modos en que esta iconografía única de la Virgen del Carmen estaba expuesta en los altares, pues en ambas imágenes se muestra a María en un marco arquitectónico, escoltada por esculturas de las virtudes teologales y cardinales. Esto es sugerente pues muestra el contexto visual donde la imagen y el culto al que alude se propagaron, para recordar que cada copia estaba hecha para cumplir con funciones devocionales concretas.

El juego de reflejos es siempre infinito. Al ser necesario limitarlo, tan sólo queda invitar al lector a realizar su propia danza de imágenes interminables. Si se anima y se adentra en las páginas de este volumen, sin duda aprenderá mucho. No sólo sobre el culto mariano y la historia carmelita sino también sobre las reacciones de los novohispanos ante hechos de relevancia global como la Revolución francesa e incluso un poco de la historia arquitectónica de la ciudad de Morelia a través del peculiar palacio del conde Escandón.

Aprenderá también a leer imágenes sacras tomadas de la mano de un fraile del siglo XVIII y de un historiador del arte contemporáneo y dará sentido a la historia de este manuscrito que, tras dos siglos de espera, finalmente llegó a las imprentas. Pese a que las imágenes de este juego de espejos estén llenas de mácula y no sean eternas como aquello a lo que refieren, quedan, pues, para su entendimiento y disfrute.



*Patrocinio, monarquía y poder:
el glorioso patriarca señor san Joseph
en el Perú virreinal*

Irma Barriga Calle

Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto
Riva-Agüero, 2010

por
MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

El culto al patriarca san José constituyó un lugar común en el imaginario de la sociedad novohispana, donde españoles, indios y castas encontraron consuelo y protección ante las calamidades naturales como rayos y tormentas o ante momentos arduos como la viudez o el tránsito a la muerte.¹ La devoción por el esposo de María gozó de gran prominencia desde el siglo XVI, cuando el Primer

1. David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 69-73.