

A Baroque-style painting depicting Christ with a crown of thorns and a red sash, being led by a soldier in armor. Christ's face is pale and his eyes are closed, with visible wounds on his chest and arms. The soldier is shown in profile, wearing a helmet and armor, holding a wooden staff. The background is dark and textured.

Museo

de Arte Colonial de Morelia

Michoacán
México

708.972

MUS

Museo de Arte Colonial de Morelia / Coordinadoras Carmen Alicia Dávila; Nelly Sigaut. -- Zamora, Mich. : El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006
xvii, 171 p. : il. ; 21 cm. -- (Colección Imágenes)

ISBN 970-679-171-X

1. Museo de Arte Colonial, Morelia, Michoacán
 2. Arte - Morelia, Michoacán - Galerías y Museos
 3. Museos - México - Michoacán
 4. Pinturas - Exposiciones
- I. Dávila, Carmen Alicia, Coord.
II. Sigaut, Nelly, Coord.

Imagen de portada y contraportada: *Ecce Homo* (detalle), Miguel Cabrera, siglo XVIII, Colección del Museo de Arte Colonial de Morelia. Fotografía Vicente Guijosa.

DR © Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006

Isidro Huarte 545-A

Colonia Cuauhtémoc

CP 58020 Morelia, Michoacán, México

www.michoacan.gob/cultura

DR © El Colegio de Michoacán, A.C., 2006

Centro Público de Investigación

CONACyT

Martínez de Navarrete 505

Las Fuentes


59699 Zamora, Michoacán, México

publica@colmich.edu.mx

Impreso y hecho en México

Printed and made in México


Museo
de Arte Colonial de Morelia

 EL COLEGIO
DE MICHOACÁN, A. C.





AUTORES

Eduwiges Casillas Hernández
Carmen Alicia Dávila Munguía
María Laura Flores Barba
Francisco García de la Torre
Mónica Ortiz Zavala
Juan Manuel Pérez Morelos
Teresa Servín Guzmán
Nelly Sigaut
Andrea Silva Cadena
José Martín Torres Vega
Sofía Velarde Cruz

Introducción

Un museo es el lugar donde se conserva una memoria, una parte de la conciencia y de la identidad de una sociedad, de sus esfuerzos por construirse y por generar símbolos que la unan, con los cuales se comprende a sí misma y se expresa. Las artes han encontrado en los museos, desde hace siglos, espacios privilegiados para su conservación, exhibición, estudio y análisis.

Frente a los avatares a los que se han visto sometidos los objetos artísticos –así como sus primeros propietarios–, después de haber sido goce, deleite, instrucción, arma ideológica y tantas otras funciones como la imaginación humana pueda otorgarles, los objetos artísticos en muchas oportunidades –más de las deseadas– encontraron un espacio en bodegas o colecciones particulares, salvándose así de su destrucción parcial o total.

Sin embargo, es el museo el espacio social donde estas expresiones artísticas deben cumplir con la función de ser el receptáculo de la memoria. La obra vive, pues, a partir de las nuevas miradas de sus distintos públicos, cuenta historias y actualiza un presente.

El producto que aquí se entrega, con el formato de catálogo de la colección de pintura del Museo de Arte Colonial de Morelia, Michoacán, tiene como objetivo convertirse en un medio de comunicación entre la obra y el público y, así, dar a conocer la riqueza del acervo artístico que posee nuestro estado, representado en una pequeña pero significativa colección de pintura de caballete del periodo novohispano que resguarda el Museo de Arte Colonial de Morelia.

Esta dependencia de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán¹ fue inaugurada el 27 de septiembre de 1984, gracias a la visión y al empeño de un grupo de ciudadanos quienes se interesaron en dar a conocer y di-

¹ La Secretaría de Cultura tiene su origen en el Instituto Michoacano de Cultura, organismo público descentralizado que fue reestructurado el 1 de julio de 2004. Consecuentemente, el Museo de Arte Colonial, como dependencia del hoy desaparecido IMC, pasó a formar parte de la nueva Secretaría.

fundir el arte colonial de la entidad. En sus orígenes, el Museo tuvo con dos colecciones: una de imágenes de Cristo y la otra de pintura de caballete. En cuanto a la pintura, en un principio se contó con obra prestada por particulares y clérigos, con las cuales se montó la exposición inicial. Al poco tiempo los propietarios retiraron sus cuadros y se empezó a colocar en los espacios vacíos algunos otros lienzos, también facilitados por ciudadanos o instituciones locales. Posteriormente el gobierno estatal adquirió otras obras, entre las que destaca la de *El obispo Juan de Palafox y Mendoza* de la autoría del oaxaqueño Miguel Cabrera, elaborada en 1765. De esta manera, el acervo se incrementó tanto con adquisiciones como con donaciones de la sociedad local y de asociaciones civiles. La obra pictórica consta de quince lienzos de la época colonial y cinco del siglo XIX, además de algunos otros del siglo XX.

El edificio que se destinó para ubicar al Museo fue comprado por el gobierno del estado a la familia Sereno Coló. Su valor histórico y artístico es trascendente, pues se trata de una casona ubicada en el Centro Histórico de la ciudad, que data del siglo XVIII y reúne las características de la típica casa colonial con su patio central rodeado de corredores cubiertos con arquería, en torno al cual se distribuyen las habitaciones. El patio tiene un diseño muy original en su planta, que no corresponde al típico rectangular ni cuadrado, sino que en su extremo poniente cierra en ángulo, y da lugar a un hexágono, siguiendo la ubicación de las columnas que sostienen los arcos cruzados de la techumbre, característica de algunas casas vallisoletanas. La clave de la intersección de los arcos del lado sur se adorna con una paloma labrada, mientras que del norte luce una flor. El tipo de arco de este patio es peraltado, a diferencia del de medio punto que se emplea en la mayoría de los casos de las construcciones de la ciudad. Las columnas son de capitel jónico y en la parte superior corre un entablamento con friso labrado finamente con mo-

tivos vegetales. Como varias construcciones virreinales, la casa fue adaptada a la moda impuesta a finales del siglo XIX, de tendencia neoclásica.

Entre los aspectos que le dan valor histórico al inmueble sede del Museo podemos mencionar que en este lugar se ubicó la primera imprenta con la que contó la ciudad, fundada el 23 de junio de 1821, la cual estuvo dirigida por el señor Ignacio Arango. En dicha empresa se editaron varias publicaciones que denotan su carácter conservador, de tinte religioso. Como editora de la prensa católica mediante diversas publicaciones, atacó al gobierno liberal con motivo de las Leyes de Reforma.

Ya en el siglo XX, la propiedad fue ocupada por una compañía dedicada a la elaboración de refrescos, una de las pioneras de Morelia, y posteriormente recobró su uso original de casa habitación,² hasta que, fraccionada en dos, la parte del frente fue adquirida por el gobierno estatal y la lateral por un particular quien lo convirtió en hotel. Al mutilarla se acabó con el aspecto original de la propiedad y al adaptarla para su nuevo uso se alteraron sus características de casa colonial en la parte que ahora tiene giro comercial. La fracción correspondiente a la sede del Museo de Arte Colonial no sufrió cambios drásticos y mantuvo el aspecto de la fachada. Lamentablemente, en la actualidad sólo se puede observar esta mitad de la antigua casa, pues un muro la divide del resto, ahogando cincuenta por ciento de las columnas a la mitad del patio; a pesar de ello es posible percibir la belleza que debió tener en su conjunto.

La procedencia de la obra que resguarda este Museo es variada, sin embargo, en el caso de la colección pictórica, la mayoría de los lienzos proceden del templo de Santa Rosa de Lima, mejor conocido como templo de “Las Rosas”, el cual fue parte del conjunto arquitectónico conventual de las religiosas dominicas de la vieja Valladolid, una de las pocas instituciones

² Datos proporcionados por Yolanda Sereno Ayala a Carmen Alicia Dávila, Morelia, Michoacán, Museo de Arte Colonial, 23 de septiembre de 2004.

educativas dedicadas a la mujer en el obispado de Michoacán, durante la época colonial fundado en 1595.³ Cuando, en 1738, las monjas desocuparon el inmueble para estrenar su nuevo edificio construido en la calle Real, el obispo Pablo Matos Coronado lo mandó restaurar para fundar allí, en 1743, el Colegio de Niñas de Santa Rosa María.⁴ El templo también se reconstruyó, y quedó bajo la advocación de santa Rosa de Lima, de manera tal, que al relacionar el nombre con la devoción del templo y el Colegio, a las niñas que allí se educaban se les otorgó el apodo de “las rosas”.

El objetivo principal de la institución educativa era la protección y la formación de las jóvenes españolas de sangre pura, hijas de matrimonio legítimo, “rosas de Castilla, sin mezcla de otras flores”,⁵ a las que se preparaba para la vida religiosa o matrimonial dentro de la doctrina cristiana.

Como colegio de educación femenina colonial, los ideales de virtud, de pureza y humildad que se debían inculcar a las jóvenes fueron tomados de la madre de Dios y de las santas que durante su vida terrena adoptaron el modelo de la virgen. Como institución religiosa, además de las materias de instrucción común y de la musical, también se enseñaban la doctrina cristiana, las Sagradas Escrituras y la vida de los santos. Muy acorde a ello resultaba la figura de la terciaria dominica santa Rosa de Lima, la primera santa del continente americano.

Otra de las instituciones religiosas coloniales de las que procede obra resguardada en este Museo es el convento de los frailes carmelitas descalzos, cuyo establecimiento en Valladolid data de 1593 en el norte de la ciudad. Ésta fue la cuarta fundación de religiosos en la nueva capital michoacana, después de los franciscanos, los agustinos y la Compañía de Jesús. Sabemos que desde fecha temprana los frailes tenían obras valiosas, como la pintura de Luis Juárez que mandó a hacer el bienhechor del convento don Tomás

³ Fue este Colegio el único dedicado a la educación femenina que funcionó de manera regular en el obispado de Michoacán, durante los siglos XVI y XVII. Véase Ricardo León Alanís, “Convento dominico y Colegio de las Rosas” en *El Conservatorio de Las Rosas*, J. Napoleón Guzmán (coord.), pp. 28 y 37.

⁴ Actualmente el edificio alberga al Conservatorio de Las Rosas, fundado por Miguel Bernal Jiménez. Para mayores datos consúltense J. Napoleón Guzmán (coord.), *op. cit.*

⁵ Ricardo León Alanís, “Convento dominico...” en J. Napoleón Guzmán, *op. cit.* p. 37.

González de Figueroa para su capilla funeraria.⁶ Según el inventario levantado en 1855, en los corredores de la planta alta se encontraban 55 pinturas colgadas en los muros, entre las puertas de las celdas; éstas correspondían a prestigiados artistas como Cabrera, Rizi, y los hermanos Rodríguez Juárez, entre otros. En el mismo documento se menciona un retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza, de la autoría de Miguel Cabrera, que se ubicaba en el recibidor⁷ y hoy es parte del acervo patrimonial estatal que resguarda el Museo de Arte Colonial.

A finales de 2002, un grupo heterogéneo y multidisciplinario aceptó la invitación del Museo de Arte Colonial para trabajar de manera desinteresada en un seminario inaugurado el día 22 de noviembre del mismo año por las autoridades del Instituto Michoacano de Cultura, el maestro Octavio Vázquez Gómez y el doctor Martín Sánchez Rodríguez, en representación de El Colegio de Michoacán. Durante poco más de dos años el equipo trabajó en archivos y bibliotecas y estudió cada obra con objeto de adentrarse en la vida y la significación de los personajes en ella representados, buscar los modelos empleados, fechar la realización del lienzo, interpretar su mensaje iconográfico, detectar otras obras similares y las obras de un mismo autor, o las que pertenecieron a un grupo determinado; es decir, realizar una amplia investigación de cada una de las obras pictóricas de la época colonial que conforman la colección. Los artículos incluyen los datos generales de la obra, su descripción y el comentario de cada uno de los autores. El Colegio de Michoacán facilitó la consulta de material bibliográfico especializado en la materia, el cual fue de gran utilidad para los estudios realizados, y esta misma institución se hizo cargo del cuidado y diseño editorial para la publicación.

Los resultados se presentan ricamente ilustrados gracias a la invaluable y profesional colaboración del arquitecto Vicente Guijosa Aguirre, direc-

⁶ AGN, *Clero regular y clero secular*, vol. 211, exp. 3, ff. 60-63.

⁷ AHPCM, Sección *Libros Manuscritos*, Convento de Morelia, rollo 19, carpeta 1451, año 1855. Microfilm del Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX.

tor de Patrimonio e Infraestructura de la Secretaría de Cultura, quien de manera desinteresada se echó a cuestras la tarea del levantamiento fotográfico.

Así concluye la primera etapa de trabajo, al cual el equipo, de manera entusiasta, pretende dar seguimiento con la investigación de otras colecciones plásticas del estado, con el objetivo de reconocer el proceso de formación de los sistemas visuales regionales. Es obvio –y la colección que aquí se presenta es el mejor ejemplo de ello– que una ciudad episcopal como fue Valladolid, sede de una diócesis que por su extensión fue denominada “el Gran Michoacán”, tuviera expresiones pictóricas de las grandes y reconocidas firmas europeas y del centro de México. Baste citar a manera de ejemplo las dos posibles obras del Greco que formaron parte de la colección de un canónigo de la catedral,⁸ o la famosa *Inmaculada Concepción* de Francisco Rizi, firmada y fechada en 1652, que fuera propiedad del convento del Carmen de la ciudad y cuyo paradero se desconoce actualmente.⁹ Las pinturas sobre tabla que se conservan en la catedral permiten preguntarnos si Pedro Ramírez estuvo en la ciudad y si fue en la antigua Valladolid donde conoció y copió la *Inmaculada* de Rizi.¹⁰

Quedan aún muchas huellas de aquel antiguo esplendor del culto de la catedral, parroquias e iglesias conventuales, desde Luis Juárez a Pedro Ramírez, Miguel Cabrera, José de Ibarra, y tantos otros pintores que esperan ser identificados y relacionados nuevamente con el espacio social al que pertenecieron.

Junto a ellos y en una correspondencia que todavía nos es desconocida, se encuentran los pintores locales, en algunos casos identificados porque sus obras están firmadas y fechadas y, en otros, hundidos en un anonimato del que es obligatorio rescatarlos. Las preguntas son muchas y hay que reconocer que por el momento no hay respuestas. ¿Conocieron estos pintores

⁸ Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, p. 214.

⁹ Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 37.

¹⁰ Las tablas de catedral han sido atribuidas a Pedro Ramírez por Nelly Sigaut.

locales los modelos que usaron los pintores del centro? ¿En algún momento se conocieron entre sí o emprendieron obras conjuntas? Dos indicios recientemente localizados en archivos michoacanos permiten comenzar a suponer que sí. Pero lo que no conocemos aún es la manera en que unos y otros se relacionaron, cómo se dio la formación de la escuela local y más aún, si podemos hablar de una escuela vallisoletana o patzcuareense o quizá de una escuela michoacana de pintura, es decir de una modalidad propia de pensar y expresar ideas por medio de valores plásticos. Aunque esto parezca obvio, mientras la modalidad del barroco tablerado que es propia de Morelia y alrededores ha sido aceptada y muy estudiada, poco o nada se ha dicho aún sobre la posible existencia de una escuela regional de pintura. Por lo tanto, lo que hoy se presenta es el inicio de una serie de trabajos sobre la pintura de nuestra región, que en algunos casos rebasa los límites político-administrativos de nuestro actual estado de Michoacán y se abre a una relación más dinámica con otras zonas y muestra, al mismo tiempo, un mapa más cercano a la intensa relación cultural entre los territorios del país.

Carmen Alicia Dávila Munguía
Nelly Sigaut



La Visitación
Anónimo
Último tercio del siglo XVII
Óleo sobre tela
75 x 84 cm

Descripción

Santa Isabel se arrodilla ante María, pues reconoce que la virgen lleva en su vientre a quien tanto ha esperado. Es evidente que la acción de la escena está concentrada en las mujeres, en tanto que los dos hombres de pie y detrás de cada una de ellas ocupa el lugar de un testigo de calidad en el encuentro entre las primas (fig. 1). Hay contrastes evidentes en la pintura: desde el punto de vista del color, María viste de rojo e Isabel de verde, colores complementarios que concentran la mirada del posible espectador. Aunque el estado de conservación de la obra no admite muchas sutilezas en la observación, todavía se advierte la intención del pintor de individualizar a ambas mujeres y la edad de cada una: Isabel se ve mayor que María. Ésta es una joven de idealizado rostro oval. La mirada baja, viendo hacia Isabel, acentúa el gesto de ésta, arrodillada rindiendo homenaje a la visita, mientras que una de sus manos se apoya sobre el pecho en señal de admiración y la otra se adelanta hacia la virgen María. En cambio, la gestualidad mariana está contenida: una mano recoge el manto azul que la cubre –sostenido desde el pecho con un broche–, mientras que la otra se cruza sobre su vientre que el mismo manto cubre pudorosamente.

Comentario

El tema de la visita de María a su prima Isabel está basado en las Escrituras. Es uno de los pasajes narrados por el evangelista Lucas, quien –a diferencia de los otros tres– se ocupó del “Nacimiento y vida oculta de Juan el Bautista y de Jesús”. De acuerdo con el relato lucano, el sacerdote Zacarías y su mujer Isabel, de avanzada edad, no habían tenido hijos debido a la esterilidad de la esposa. Estaba un día en oración en el santuario, cuando a la hora del

incienso se le apareció el arcángel Gabriel, quien le anunció la llegada de un hijo a quien le pondría por nombre Juan. Cuando Isabel llegaba a su sexto mes de embarazo, Gabriel fue enviado por Dios a Nazareth, a la casa de José y María. Le anunció a ésta que tendría un hijo, Jesús, quien sería reconocido como el Hijo de Dios. El relato bíblico continúa con la visita de María a su prima Isabel, cuyo hijo en su vientre saltó de alegría mientras Isabel saludaba a María diciendo “bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno” (Lc 1, 39-45). Según Lucas la visita duró tres meses, algunos teólogos han especulado que seguramente María esperó hasta el nacimiento de Juan Bautista para regresar a Nazareth.

El encuentro entre María, la *Virgo pregnans* con Isabel, *Johanne impregnata*, tiene una prefigura veterotestamentaria¹, según la cual

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II/2, pp. 195-96.

² Nueva Biblia de Jerusalén, comentario a pie de página.

Fig. 2 Hendrik Goltzius, *El abrazo de las virtudes*, siglo XVI



Amor y Verdad se han dado cita
 Justicia y Paz se abrazan
 la Verdad brotará de la tierra,
 y de los cielos se asomará la Justicia (Sal 85,11).

La personificación de los atributos divinos Amor, Verdad, Justicia y Paz vienen a instaurar el reino de Dios en la tierra y en los corazones de los hombres² (fig. 2).

Según Santiago de la Vorágine, la fiesta se celebraba después de la Anunciación, debido a su relación de continuidad. En cambio, el papa Urbano VI dispuso que se celebrara en la octava de la natividad de san Juan Bautista y que a lo largo de los ocho días siguientes de la Visitación, se hiciera memoria de ese “venturoso misterio”.³

³ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. 2, p. 875.

La bula del papa Bonifacio IX (1389-1404) dirigida al mundo entero sobre la fiesta de la Visitación de la bienaventurada virgen María a Isabel y un sermón del Venerable Veda (673-735) acerca de este misterio estaban integrados a la versión original latina de *La leyenda dorada*, pero fueron omitidos en su traducción al español.

La iconografía del tema, desde las xilografías más tempranas, oscila entre la representación del encuentro de las dos mujeres, generalmente aureoladas, poniendo



énfasis en las diferencias de edades entre ambas y en una estrecha relación física expresada por

medio de la mano de Isabel, que se apoya con confianza sobre el vientre de María en un gesto que hace aún más explícito el motivo de la reunión de las mujeres, el reconocimiento de Isabel sobre la futura maternidad de María y la importancia del hijo que esperaba (fig. 3).

En cambio, la xilografía de 1530 de la colección de la Biblioteca Nacional de Madrid (fig. 4), que representa



Fig. 3 *La Visitación*, Maitre de la Passion Delbecq-Schreiber, c. 1500

Fig. 4 Anónimo, 1530

el mismo tema, si bien mantiene la proximidad entre ambas mujeres, cubre la cabeza de María, como era costumbre entre las mujeres judías casadas, y une las manos de ambas en un gesto de amorosa familiaridad femenina. Ese es un rasgo que quiero destacar: una de las tempranas soluciones iconográficas de las representaciones del tema presenta una fórmula basada en una íntima relación femenina, de cercanía y familiaridad. Es un mundo femenino, en el cual no hay



Fig. 5 Hendrik Goltzius, *Justicia y prudencia*, siglo XVI

espacio para los hombres. La intención parece querer destacar el hecho milagroso de la intervención divina que operó impregnando los vientres femeninos con su luz. Algunos autores consideran que esta fórmula es la réplica del abrazo de *Iustitia* y *Pietas*, tal como se representó desde el siglo XII⁴ (fig. 5).

Sin embargo, en las dos escenas analizadas las mujeres se acercan en igualdad de condiciones. Algunas variantes en la posición entre ambas y la introducción de más personajes –en especial los masculinos– marcan el devenir de

esta escena fundamental en la historia mariana.

La presencia de José es importante en estampas que tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la iconografía cristiana, como las que grabaron los hermanos Wierix para ilustrar las *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, publicadas por primera vez en 1593 (fig. 6).

En esta escena, citada por el tratadista español del siglo XVII Francisco Pacheco, cuando intentó fijar el modelo correcto para la representación del tema en *El arte de la pintura*,⁵ aparecen junto a las mujeres otros momentos de la historia sagrada, de manera muy especial y destacada un medallón

⁴ Louis Réau, *op. cit.*, p. 198.

⁵ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 597.

que contiene la aparición del arcángel Gabriel para anunciar a la virgen la elección para ser madre del Hijo de Dios, íntimamente relacionada con la Visitación. A la escena también se incorporan Zacarías y José. El primero como dueño de casa y el segundo como esposo de María, compañero de viaje según los distintos escritos piadosos sobre el tema. El encuentro de Isabel y María se produce en el centro de la composición, en un sitio elevado, detrás de ellas los dos hombres se abrazan. De acuerdo con Pacheco, la visita tenía que representarse en el interior o en el patio de la casa de Zacarías, mientras Isabel sale a recibir a sus visitantes, abrazándose ambas mujeres con mucha alegría y sin criadas alrededor.⁶

En una situación de igualdad se encuentran las dos mujeres en un grabado flamenco del siglo XVI que tuvo también gran influencia en representaciones posteriores. Aunque las dos mujeres están embarazadas y la gravidez de Isabel es anterior a la de María, la de esta última es más notoria. Aquí también las dos mujeres se saludan afectuosamente, pero se pone el énfasis en la revelación que tiene Isabel sobre



Fig. 6 Wierix, *Evangelicae Historiae Imagines*, Jerónimo Nadal, 1593

⁶ La escena guarda una enorme similitud con la que acompañó el texto de otro jesuita, Luca Pinelli, editado en Nápoles en 1594, con escenas de la vida de la virgen. La diferencia que hay entre ambas representaciones es la presencia de un gran número de ángeles en el lateral izquierdo de la escena, así como dos pequeños ángeles delante de las primas, saludándose como ellas lo hacen. Cf. Francisco Pacheco, *op. cit.*, p 598.



Fig. 7 Cornelius
Galle el viejo,
Officium B. Mariae
Virginia, Amberes,
Cristóbal Plantino,
1600

la presencia divina en el vientre de su prima, de aquel que la hace “bendita entre todas las mujeres”. La escena cumple con desarrollarse en un interior, un anciano José aparece detrás de la Virgen, y otros personajes completan la importante escena (fig. 7).

El tema de las dos mujeres embarazadas, difícil y delicado para representar, en especial por la avanzada edad de Isabel, fue resuelto por los artistas colocándola a veces de tres cuartos y a veces completamente de espaldas al posible espectador. En algunos ejemplos de la pintura nórdica, así como en la italiana, comenzaron a incorporarse algunos elementos cotidianos que

transforman esta escena de la historia sagrada en un evento más cerca de lo humano y lo sensible. Esta búsqueda de una religiosidad más íntima entre el hombre y Dios que terminó en violentos enfrentamientos y reformas, se expresa en este dibujo de una manera plácida, en el encuentro entre las dos mujeres que serían las protagonistas de dos nacimientos fundamentales, pivotes de la historia de salvación: Jesús y Juan Bautista. Ese mundo humano e igualitario, así como el delicioso sentido de lo cotidiano en su inmediatez,

Fig. 8 *La Visitación*,
Baroccio Dibujo
preparatorio
[página opuesta]

se expresa en el movimiento ascendente y descendente, en las intensas direccionalidades, el placer del dibujo de los distintos paños, que llena la escena de un intencionado naturalismo (fig. 8). Ese mundo de búsquedas formales y de sentidos interpretativos se rompió en el momento en que la representación de la figura de Isabel comenzó a inclinarse cada vez más ante la virgen María hasta llegar a caer de rodillas frente a ella.

La tradición de la plástica de la Nueva España se nutrió de diversas fuentes, muchas grabadas y otras pintadas. Por lo tanto, cuando un pintor debía enfrentar el compromiso de cumplir algún contrato con el tema de la serie de la vida de la virgen, podía elegir dentro de un espectro iconográfico ya muy amplio hacia finales del siglo XVII, fecha de la probable realización de esta pintura. Así, podía recurrir a una fórmula muy similar a la del pintor del círculo de Villalpando, que se conserva en la





Fig. 9 Círculo de Villalpando, último tercio siglo XVII

⁷ Butler, *Vidas de los santos de Butler*, vol. III, p. 5.

dad y caridad. Enfrentó todas las dificultades del viaje para ir a ver a la madre del servidor de su hijo. “La Madre de Dios fue a visitar a su prima porque la compañía de los verdaderos siervos de Dios es siempre provechosa, ya que el ejemplo de su silencio fortalece la voluntad e ilustra el entendimiento”.⁷ Los exégetas y Padres de la Iglesia han desarrollado eruditas interpretaciones sobre el profundo significado de la escena: el reconocimiento que el Bautista

colección del Museo Nacional del Virreinato (fig. 9). Parece evidente que la relación entre ambas pinturas resulta intensa, no sólo en la adopción de un modelo iconográfico. Es de lamentar que no se pueda agregar desde el punto de vista material de la obra del museo michoacano alguna observación que permitiera establecer relaciones más sólidas, ya que algunas poco afortunadas intervenciones han barrido capas de barnices y con ellas también las sutilezas en la aplicación del color que hubieran permitido entender la mejor.

Lo que no se pierde es la intención: el viaje de María es considerado como un ejemplo de humildad y caridad.

hizo del Salvador en el vientre virginal de su madre, expresado por medio de un movimiento que alertó a Isabel.

Si esta obra, como la mayor parte de la colección del museo, formó parte del Colegio de las Rosas, es evidente el mensaje de humildad y aceptación que emitía para un grupo que debía formarse en la modestia y el decoro, como características fundamentales de la educación femenina durante estas épocas.

Nelly Sigaut



Fig. 10 *La Visitación*
(detalle fig. 1)



La presentación de la Virgen en el templo

Fray Miguel de Herrera

Firmado en 1736

Óleo sobre tela

166 x 107 cm

Descripción

La gran figura del sacerdote judío, sentado, con los brazos extendidos, domina la escena desde el ángulo superior izquierdo. Su llamativa vestimenta, la túnica tachonada de ojos, así como la gran capa que le envuelve hasta la cabeza, se cierra a la altura del pecho con un broche cuadrado de oro ornamentado con nueve piedras y, finalmente, la tiara judía captura la mirada del espectador. Frente a él, una pequeña virgen María se arrodilla con los brazos cruzados sobre el pecho. Sus padres la observan y es Joaquín quien con su gesto parece acompañar el movimiento del cuerpo de la niña, mientras que Ana permanece detrás con una actitud reconcentrada. Los tres personajes llevan grandes aureolas, como señal de su condición sagrada. Del otro lado de la escena, un joven acólito lleva una gran vela encendida y mira la escena con atención. Todo esto transcurre en un interior, cuyos niveles de profundidad se marcan hacia el fondo con mayor iluminación. Los velos recogidos sobre las cabezas de María y sus padres muestran que la escena se desarrolla en la parte más sagrada del templo, siempre cubierta, cuyos velos solamente se descubren para especiales ocasiones.¹

Comentario

Como es sabido, muchos detalles de la vida de la Sagrada Familia fueron completados por narraciones consideradas apócrifas, pero de gran antigüedad y tradición en la construcción de los ciclos narrativos cristianos y marianos, que se consolidaron en los repertorios plásticos. Este momento fundamental en la vida de María no depende de relatos canónicos. Las primeras representaciones de la escena de la presentación de María en el templo dependieron de los *Evangelios Apócrifos*. Se trata del momento en que, según

¹ Guillaume Durand, *Manuel pour comprendre la Signification Symbolique des Cathedrales et des Églises*, pp. 82-84.

estos relatos, la niña de tres años de edad fue confiada a la congregación de vírgenes en el templo, quienes pasaban día y noche glorificando a Dios. Es el caso del “Protoevangelio de Santiago” o “Historia de la natividad de María”, según el cual el gran sacerdote Zacarías recibió a la niña y, abrazándola, la bendijo y exclamó: “El Señor ha glorificado tu nombre en todas las generaciones. Y en ti, hasta el último día, el Señor hará ver la redención por Él concedida a los hijos de Israel”.² El “Evangelio del Seudo Mateo” (del siglo VI) se basa en el anterior, sin embargo agrega otros detalles, como la actitud de María en ese momento tan imponente, quien subió “corriendo las quince gradas, sin mirar atrás, y sin reclamar la ayuda de sus padres, como hacen de ordinario los niños”.³ Es que para llegar al altar de los sacrificios que se encontraba en la parte exterior del santuario había que subir quince escalones que corresponden a los quince *Salmos graduales* (120-134), llamados así (*cantica graduum*) porque los cantaba el pueblo de Israel cuando subía en peregrinaje a Jerusalén.⁴ María, como la Iglesia,⁵ asciende hacia Jerusalén.

En el arte bizantino, como el *Menologio de Basilio* (fig. 2), detrás de los padres de la virgen “se ve una procesión de jovencitas que llevan antorchas, como reminiscencia del rito nupcial en la antigüedad”.⁶ Detalle que

fue retomado en el “Protoevangelio de Santiago” y cuya reminiscencia puede encontrarse en el acólito que con una gran veladora acompaña a Zacarías en la entrada de María al templo.

El mismo sentido de ofrenda, de consagración de María en el altar, con un profundo carácter sim-

Fig. 2 *Menologio de Basilio II*, c. 985

² *Evangelios Apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 21.

³ *Evangelios Apócrifos*, “El evangelio del Seudo Mateo”, p. 40.

⁴ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II/2, p. 164.

⁵ Cf. Durand, *op. cit.*, p. 24.

⁶ Louis Réau, *op. cit.*, vol. II/2, pp. 164-165.





su madre. En él, María aparece arrodillada sobre el altar junto a sus padres y al sacerdote Zacarías, quien está vestido como obispo (fig.3). El mismo sentido de ofrenda en el altar se da en la representación que se hace en el mismo manuscrito de la presentación de Jesús en el templo.⁸

Un interesante cambio en la representación del tema se estableció a partir de Giotto (fig.4), quien pintó el tema para la capilla Scrovegni en Padua. En la escena, es Ana quien parece conducir de modo suave pero al mismo tiempo firme los pasos de su hija hacia la escalera que parece enorme. Esta actitud de la madre de María difiere tanto

bólico se repite en un manuscrito del siglo XIV. Se trata del *Speculum Humanae Salvationis* (c.1330), “el libro de edificación religiosa máspreciado y una de las obras más leídas de la edad Media tardía”.⁷ Este *Espejo de Salvación* es el manuscrito más antiguo que se conserva entre 350 ejemplares de esta obra tipológica que muestra la historia de la redención del hombre por medio de la acción de Cristo y

Fig. 3 *Speculum Humanae Salvationis* c. 1330, f. 10v.

Fig. 4 Giotto, *Presentación de la Virgen*, Capilla Scrovegni, siglo XIV



⁷ Juan Luis Sanz en Prefacio, *Speculum Humanae Salvationis*, p. 7.

⁸ *Speculum Humanae Salvationis. Codex cremifanensis* 243, f. 10v, “*Maria oblata set Domino in templo*” y f. 15v, “*Maria obtulit filium suum Domino in templo*”.

de la tradición anterior, donde los padres solamente miraban a su hija pero mantenían la actitud del observador-testigo, como la posterior que comienza –como observara Louis Réau hace ya muchos años– desde el siglo xv y en particular desde la contrarreforma, cuando ese esquema que habían fijado los *Evangelios Apócrifos* comenzó a dejarse de lado. Los quince escalones de acceso al templo se numeraron arbitrariamente y de acuerdo con la solución de problemas compositivos más que simbólicos. Con muchos elementos que se le agregan, la representación de la escena se humaniza. Para poner énfasis en el carácter religioso de la consagración de una niña, María, a Dios, se introducen en la composición algunos elementos simbólicos, como palomas, flores o ángeles turiferarios.

En la obra del Museo de Morelia, María aparece subiendo solamente cuatro escalones, pero la posición del cuerpo de sus padres, situados en un lugar mucho más bajo, en una relación espacial ambigua que solamente permite que se les vea parcialmente, alienta la suposición de que habría más escalones que María ya había subido y que sus padres estaban abajo y detrás de ellos. El tratadista sevillano del siglo xvii, Francisco Pacheco, quien intentó codificar las formas de representación de las escenas cristianas más importantes, siguió la fórmula planteada por el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra y de otro jesuita, Antonio de Quintanadueñas, quien insiste en la identificación del sacerdote que recibió a la virgen en el templo como Zacarías, el padre del Bautista.⁹ Pacheco abunda en



Fig. 5 *La presentación de la Virgen en el templo* (detalle fig. 1)

⁹ Cf. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 584-588.

su tratado sobre la edad de tres años de María, así como en la belleza y la luz que deben acompañarla, y pone como ejemplo una pintura suya, lamentablemente desaparecida, aunque por medio de la descripción así como de la forma en que acepta un grabado de Durero sobre el tema es posible concluir que se hubiera parecido a esta obra de principios del siglo XVI (fig. 6). Sin embargo, debido a las restricciones que Pacheco intentó imponer sobre la pintura religiosa, es posible que le molestara la abundancia de personajes que resultan –en el grabado de Durero– casi más importantes que la propia María, semioculta por una columna.

La fiesta de la Presentación de la virgen en el templo el día 21 del mes de noviembre, se conoce en el oriente, donde tuvo su origen, como la Entrada de la Santísima Madre de Dios en el templo, y probablemente conmemoraba, cuando comenzó a realizarse, la dedicación de la iglesia



Fig. 6 Durero, Serie de La vida de la Virgen, *Presentación de la Virgen*, 1509

de Nueva Santa María de Jerusalén, que tuvo lugar en el año 543.¹⁰ Comenzó a celebrarse en occidente en Inglaterra de manera esporádica desde el siglo XI, y finalmente se introdujo a la Iglesia latina en las últimas décadas del siglo XIV, lo cual explica que no sea un tema fácil de encontrar antes de estas fechas. La auténtica eclosión dentro del ciclo mariano comenzó cuando se extendió a toda la Iglesia de occidente por el papa Sixto V, en 1585.¹¹

¹⁰ *Vidas de los santos de Butler*, vol. IV, pp. 394-95.

¹¹ *Ibid.* Antes había sido suprimida por el papa Pío V (1566-1572).

Fig. 7 *La presentación de la Virgen en el templo* (detalle fig. 1)



En México la fiesta tuvo una gran importancia, en especial entre los pueblos indígenas. Era el día de la presentación, el 21 de noviembre, cuando se realizaba la famosa “fiesta de indios” en el santuario de la virgen de Guadalupe, que se siguió organizando hasta finales del siglo XIX.¹²

Parece claro que en la obra que se comenta se mezclan tradiciones plásticas y

textuales diversas para construir una piadosa escena de la humilde aceptación del destino impuesto. Las flores esparcidas en los cuatro escalones que separan a María del sumo sacerdote, se convierten en una metáfora visual del amor de su entrega así como de sus futuros dolores, ya que los claveles rojos han sido asociados con la pasión de Cristo, mientras que la interpretación simbólica de las rosas rojas tiene una larguísima historia, ya que se relaciona con la muerte de Adonis, el amado de Afrodita, de cuya sangre se dice que brotaron las primeras rosas. Por eso se convirtieron en el símbolo de algo que va más allá de la muerte.¹³

Se evidencia en la pintura del museo michoacano, realizada en el siglo XVIII, que María, aunque pequeña, parece tener más de tres años de edad, mientras que sus padres, Ana y Joaquín, se ven como ancianos. Es claro que en el momento de la ejecución de la pintura ya estaba completamente asimilado formal e iconográficamente el tema de la concepción inmaculada

¹² Martha Sandoval, “La devoción y culto de los indios a la Señora del Tepeyac, una república elegida por la Reina del Cielo” en Nelly Sigaut (ed.), *La sillera de coro de Guadalupe: arte y liturgia* (inédito).

¹³ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, pp. 114 y 402.



de María, pues va vestida con los colores blanco y azul, que simbolizan su pureza y su sabiduría respectivamente, y que la distinguen en esta advocación. En este aspecto, la obra se separa de las fórmulas aceptadas para el tema, que la veían con su “túnica rosada y mantellina azul”.¹⁴

Además, el movimiento corporal de María, de tan profunda reverencia ante la autoridad de la Iglesia y la sumisión y obediencia

Fig. 8 *La presentación de la Virgen en el templo* (detalle fig. 1)

que demuestra, convierte a la obra en un modelo para la educación de las niñas, pues hay que recordar que perteneció a un colegio. Todos los valores de la educación se destacan por medios muy simples. Por una parte, se encuentra la sabiduría y el respeto que se le debe, representada por los ojos que llenan el hábito de Zacarías, el sacerdote que recibe a la pequeña María: el ojo de Dios todo lo ve, todo lo sabe, y por eso es la suma sabiduría. El sacerdote es el representante de Dios y se le debe absoluta obediencia y



¹⁴Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 587.

Fig. 9 *La presentación de la Virgen en el templo* (detalle fig. 1)

entrega. El supremo sacerdote (*Cohen Gadol*) lleva un atuendo que pretende acercarse al que había quedado establecido en las Escrituras (Ex 28,15-29), para Aarón y que era considerado obligatorio para las ceremonias: las “ropas de oro”. Consistía en una túnica sobre la que se ponía el *Efod*, y en medio de éste el “pectoral del juicio” (*Joshen*) hecho de oro y piedras preciosas formando 12 cubos donde se escribía el nombre de las doce tribus de Israel. En el caso de la pintura que se analiza, al no comprender el sentido del *Joshen*, se representaron solamente nueve cubos.

El manto del *Efod* era azul con orlas de azul, púrpura y carmesí alrededor rematado con una campanilla de oro y una granada, en toda la orla del manto. El objeto de las campanillas era que se oyera su sonido cuando el sacerdote entrara al *sancta sanctorum* delante de Jehová y cuando saliera de allí, pues según antiguas creencias el sonido de las campanas alejaba a los demonios.

En la cabeza debía llevar primero una cinta que la rodeaba (*Titz*) que en el Levítico se llama “la diadema santa” (Lv 8,9) y sobre ella un gorro (*Mitznefet*) de lino blanco donde había una lámina de oro puro donde estaban grabadas las palabras “Santidad a Jehová” que se ha convertido en una mitra en la pintura.¹⁵

Otra de las consideraciones ejemplificadoras de la pintura podría relacionarse con la obediencia a las órdenes paternas aunque, en principio, por edad y desconocimiento parezcan incomprensibles. Un punto importante se refiere al abandono de la casa paterna, que no implica dejar de querer a los padres sino entregar la vida a una causa más elevada espiritualmente. Todo

¹⁵ www.encyclopediacatolica.com. Voz: Urim y Thummim.
www.institutoalma.org. “Las vestiduras de los sacerdotes”.
www.jewishencyclopedia.com. Voz: Breastplace of the high priest.

un decálogo de preparación de la educación de las niñas para una posible vida en religión.

Es posible que el autor de la pintura, el fraile agustino Miguel de Herrera, haya tenido en cuenta todas estas reflexiones de contenido. Sin embargo, no dejan de asombrar ciertos descuidos en la construcción compositiva de la obra así como en el tratamiento de la materia, para quien era, desde 1728, profesor del arte de pintura en la academia de la cual formaban parte Nicolás Rodríguez Juárez, Carlos Clemente López y Nicolás Enríquez. Esa empresa no tuvo mucha fortuna y como es sabido no fue sino hasta 1754 cuando se formó la academia a la cual se integró fray Miguel de Herrera, junto con José de Ibarra, Miguel Cabrera, Antonio Pérez de Aguilar y Juan Patricio Morlete Ruiz.¹⁶ La obra más antigua que se tiene registrada de este fraile pintor data de 1728 y la última es de 1765, fechas que permiten ubicar a la obra del museo en un momento de plenitud de su trabajo.¹⁷

Sin embargo, esta pintura no puede dejar de considerarse como una obra menor, pero también esa es una característica de Herrera: curiosamente, su obra de temas religiosos es la menos importante en tanto que destaca como retratista, donde un agudo sentido de la observación revela las máscaras expuestas por los personajes. No fue Herrera un pintor de exquisiteces psicológicas, sino de superficies retóricas. Visto desde esta perspectiva, el cuadro del museo de Morelia cumple crecidamente con su cometido educativo, pues la entrega absoluta de María al templo y a su función, expresada con el cuerpo, pero sobre todo con la actitud, era un sermón continuo para “las rosas”.

Nelly Sigaut

¹⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. II, pp. 168-169.

¹⁷ Sin poder ampliar mis comentarios, dejo asentada aquí la noticia de que algunos autores consideran que hubo dos pintores del mismo nombre, aunque no hay mayor información por el momento.



*Obispo Juan
 de Palafox y Mendoza*
 Miguel Cabrera
 Firmado en 1765
 Óleo sobre tela
 249 x 245 cm

Descripción

El retrato de don Juan de Palafox y Mendoza se encuentra en medio de un medallón rodeado por una extensa inscripción, que se refiere a los cargos que ocupó en las diócesis de Puebla de los Ángeles y luego de Osma: *VEN. IOANNES DE PALAFOX EPISCOPUS ANGELOPOLITANUS, ET POSTEA OXOMENSIS* (fig. 1).

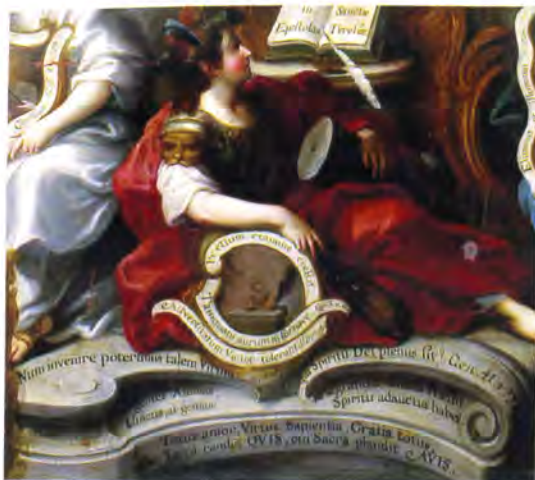
El óvalo se sostiene sobre una gran base de madera con terminaciones en rocalla, que prolongan sus ornamentaciones por arriba y abajo del mismo. La parte superior remata con “las armas” del obispo: un báculo y tres mitras que aluden a los obispados de Puebla y Osma y al arzobispado de México, que dan cuenta de las sedes que ocupó y a la que renunció, respectivamente. En la parte inferior cierran y penetran, incluso en el óvalo, un libro abierto con la inscripción: *Anotationes in Epistolas Seraphicae Virginis, Sanctae Teresiae* (*Anotaciones a las cartas de Santa Teresa de Jesús*). Éstas fueron escritas por Juan de Palafox y sobre el libro aparece el emblema ideado por el obispo siguiendo las visiones de santa Brígida: un corazón surmontado, es decir con un crucifijo en el centro. El escudo está rematado por un sombrero episcopal de color verde, y la divisa en latín inscrita en una filacteria permite leer: *Amor meus crucifixus est* (Mi amor está crucificado).¹

Todo el conjunto se eleva sobre una base de cantera, desde la cual rodean al retrato un conjunto de personificaciones, ángeles y santos que llevan en sus manos o sostienen cartelas con emblemas e inscripciones que aluden a las virtudes de Palafox. En la base se encuentra una de las virtudes teológicas, la Fortaleza,² con un brazo apoyado sobre una tarja formada por una filacteria y una media columna que sostiene en el otro. Esta virtud puede considerarse como el sostén de todo el conjunto y el punto donde converge el ángulo del triángulo invertido de la composición. Se trata de una mujer

¹ Fernando Rodríguez Miaja, *Diego de Borja*, p. 240.

² El análisis pormenorizado de esta obra, con la identificación de las personificaciones y las virtudes, siguiendo la *Iconología* de Cesare Ripa, fue realizado por Jaime Cuadriello en “Exposiciones Temporales”, *Memoria*, pp. 89-97

Fig. 2 Fortaleza
(detalles fig. 1)



vestida de rojo, con peto metálico a la romana, quien en la otra mano lleva, juntos, un garrote –el atributo de Hércules y por tanto de la Fortaleza– y una rama de olivo –antiquísimo símbolo de la paz–. Está coronada con hojas que parecen de higuera. Alrededor de la tarja que contiene el emblema arriba: *Pretium examine crescit* (La recompensa crece con el examen). Abajo: *Tamquam aurum in fornace. Sap. 3 v. 6*

y debajo de ésta: *Adversitatum Victor tolerantissimus* (Vencedor muy tolerante de las adversidades). La inscripción del emblema depende del Libro de la Sabiduría (3,6) y se refiere a la “Comparación de la suerte de los justos y de los impíos”, ya que “las almas de los justos están en manos de Dios”. El texto completo del versículo 6, del cual se ha tomado solamente la primera parte, es el final del capítulo 3:

³ *“Tamquam aurum in fornace provavit illos, et quasi holocausti hostiam accepit illos, et in tempore erit respectum illorum”*. Por el momento no se ha localizado la fuente de los emblemas.

Aunque, a juicio de los hombres, hayan sufrido castigos, su esperanza estaba llena de inmortalidad; por una corta corrección recibirán largos beneficios, pues Dios los sometió a prueba y los halló dignos de sí; “como oro en el crisol los probó y como holocausto los aceptó”.

El emblema consiste en un aro de oro que se levanta resplandeciente de una cazuela apoyada sobre un altar donde hay humo y fuego.³

En la base de cantera sobre la que descansa esta Virtud, se lee: *Num invenire poterimus talem Virum, qui Spiritu Dei plenus sit? Gen.41.v.38* “¿Acaso podemos encontrar a tal varón que esté pleno del espíritu de Dios?”

Debajo hay unas inscripciones con un fuerte sentido apologético, como el resto de la obra, que no parecen depender de textos escriturales: *Ingentes Animas Unicos at gemino prae grandia nomina Praesul Spiritu adauctus haber* (El obispo, provisto de espíritu, sólo tiene almas ingentes, y al mismo tiempo, muy grandes nombres). En la base: *Totus amor, Virtus, Sapientia, Gratia totus; Cui Sacra candet OVIS, cui Sacra plaudit AVIS* (Todo el amor, la sabiduría, la gracia, todo, para quien la oveja sagrada brilla, para quien el ave sagrada aletea).⁴

A la izquierda, la personificación de la Fe va vestida de blanco y lleva en una mano el cáliz y con la otra sostiene una tarja con un emblema, y en la fi-



lacteria de la tarja se lee la inscripción: *Fidei Promotor Ardentissimus* (Promotor ardientísimo de la fe). En la inferior *Donec formetur Christus Gal.4.v.19*.⁵ Y arriba *Perficit Ardor*. (El ardor se realiza mientras Cristo es creado). “Hijos míos, por quienes sufro de nuevo dolores de parto, hasta ver a Cristo formado en vosotros”.



En el emblema se ve una mano que se asoma sosteniendo una tenaza, que aprieta una cruz en forma de “X”, la cruz *decussata*, traspasada por un clavo, al lado de un yunque sobre el que se apoya un martillo.

Fig. 3 La Fe (detalles fig. 1)

⁴ La traducción de todos los textos latinos es de la licenciada Tania Alarcón, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

⁵ La cita bíblica completa es *Filioli mei, quos iterum parturio, donec formetur Christus in vobis, Gal.4.v.19*.

Inmediatamente arriba de la Fe, se ve a la personificación masculina de la Iglesia, representada por un hombre con ornamento pontificio, tiara papal de triple corona, una iglesia de planta elíptica en la mano junto con las llaves del reino y la cruz de triple travesaño. De la boca de la Iglesia sale una



Fig. 4 La Iglesia
(detalle fig. 1)

inscripción: *In vita sua suffulsit domun. Eccli.50, v.1*,⁶ “Simón, Hijo de Onías, fue el sumo sacerdote, *que en su vida reparó la casa, y en sus días fortificó el santuario*”. Sobre la puerta del templo de planta redonda que este personaje lleva en su mano, se ve la tiara pontificia sobre las dos llaves cruzadas, emblema del papado.

Ocupa el ángulo superior izquierdo una figura femenina, de largos cabellos rubios sujetos por una diadema que remata en un

gran sol brillante sobre la frente, a la que se ha identificado como la Gracia Divina.⁷ De su pecho se desprende una paloma blanca con las grandes alas abiertas, que representa el vuelo del Espíritu Santo, junto con dos imágenes de pequeño formato de los santos Juanes: san Juan Bautista y san Juan Evangelista identificados con el cordero y el libro respectivamente. La paloma irradia una intensa luz, en medio de la cual se ve a los dos Juanes, en sendos óvalos que los relacionan tanto con el retratado como con la orden carmelitana para quien se hizo la obra. La inscripción: *Fiat duplex Spiritus 4 Reg. 2 v. 9*, “Cuando hubieron pasado [el Jordán] dijo Elías a Eliseo: Pídeme

⁶ *Simon, Oniae filius, sacerdos magnus, Qui in vita sua suffulsit domun (Ec 50,1).*

⁷ Cesare Ripa, *Iconología*, vol. 1, p. 465.

lo que quieras que haga por ti antes de ser arrebatado de tu lado. Dijo Eliseo: “*Que tenga dos partes de tu espíritu*” (2R, 2,9).

Eliseo quiere ser reconocido como el principal heredero espiritual de Elías. Difícil petición, ya que el espíritu profético no se transmite: viene de Dios y Dios será quien dé a conocer que la petición ha sido escuchada concediendo a Eliseo ver lo que está oculto a los ojos humanos”.⁸

Desde la base, la Fortaleza mira hacia la derecha, donde se encuentra otra virtud, la Sabiduría, que va vestida de túnica blanca y manto azul turquesa. En medio de su frente brilla una estrella –ya que gracias a su dominio está en comunicación con los secretos divinos– y de su pecho sale una flama, la luz del intelecto que arde por siempre en el alma. Extiende uno de sus brazos hacia Palafox, en gesto de entregar el libro que siempre la acompaña como atributo: se trata de la Biblia, libro que contiene toda la sabiduría.⁹ Con la otra mano sostiene una tarja con emblema e ins-

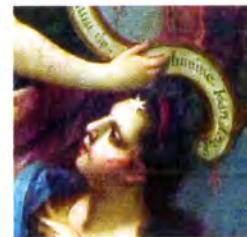


Fig. 5 La Gracia Divina (detalle fig. 1)



⁸ Nota al pie de la Biblia de Jerusalén.
⁹ Cesare Ripa, *op. cit.*, vol. II, pp. 281-282.

Fig. 6 La Sabiduría (detalles fig. 1)





cripciones: *Eliminat, et Illuminat in tenebris lucet. Ioan. I, v. 5*, “Y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron”. Aunque la inscripción termina ahí, es interesante conocer la continuación del versículo de Juan, ya que inmediatamente dice: “Hubo un hombre enviado por Dios: se llamaba Juan. Este vino para un testimonio, para dar testimonio de la luz, para que todos creyeran por él” (Jn 1, 6-7). Otra inscripción cierra el emblema, *Consiliorum Minister Sapientissimus*, donde se ve a un perro en medio de



la vegetación, corriendo a unos murciélagos, los cuales huyen como sombras demoniacas.

En este orden ascendente, a la Sabiduría la acompaña la Prudencia, vestida de verde, la única de las virtudes que lleva una corona real rematada con perlas, con las que también se adorna la cabellera, mientras que una perla más grande cae con coqueta riqueza en medio de su frente. Con una mano sostiene el espejo enredado con una serpiente, mientras que con la otra soporta la tarja con la filacteria y el em-

Fig. 7 La Prudencia
(detalles fig. 1)

blema. Esta virtud debe llevar estos atributos, porque el espejo significa el conocimiento de sí mismo y la conciencia de los propios defectos. En cuanto a la serpiente, representa la intensa lucha por oponer a los golpes de la fortuna todas las fuerzas disponibles.¹⁰ *Reddo de lumine lumen. Teresiæ Interpres Sapientissimus. Testimonium de lumine. Ioan. 1 v.8*, “No era él la luz, sino que debía dar testimonio de la luz” (Jn 1,8).

En el emblema, sobre una mesa cubierta con un mantel rojo, se apoya un espejo cuadrado, desde donde salen tres haces de luz. El sol, desde el cielo, irradia su luz hacia el espejo y desde allí se abren tres haces luminosos. Al mismo tiempo, el espejo que sostiene la Prudencia en sus manos refleja una intensa luminosidad que se dirige a la figura del protagonista de esta impresionante alegoría política: Juan de Palafox.¹¹

Remata el lateral derecho la figura de santa Teresa, con la flecha clavada en el pecho. De su boca sale una inscripción donde se lee: *Spiritus meus qui est in te Isa. 59 v.21*, “Cuanto a mí, esta es la alianza con ellos, dice Yahveh. *Mi espíritu que ha venido sobre ti* y mis palabras que he puesto en tus labios no caerán de tu boca ni de la descendencia de tu descendencia, dice Yahveh, desde ahora y para siempre” (Is 59,21). El idealizado rostro de la santa reformadora presenta algunas líneas de expresión que intentan aumentar su edad e individualizarla, en relación con la joven frescura idealizada de las virtudes.



Fig. 8 Santa Teresa (detalle fig. 1)

¹⁰ Cesare Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 233.

¹¹ Este emblema depende directamente de Juan de Borja, cuyo lema es “Resplandor del Divino Amor”.

En los ángulos inferiores, dos angelitos sostienen cartelas con inscripciones que tratan de explicar el elaborado programa emblemático que se despliega en esta pintura.

A la izquierda

*Este Ilustre Pastor Juan Eminente
Q á Vozes, Venerable grita, y llama
Por todo el Orbe con Clarín la Fama;
Pensó Sol, dixo Luz, obró Ferviente.
Sobre lo Fuerte, Claro, Fiel, Prudente,
La Casa de la Iglesia, que el Padre ama,
El Hijo alumbra, y el Amor inflama.
Qual otro Talante sustento valiente.
La alta Sabiduría, que es quien abarca
Los Espíritus todos Generosa
Del de uno, y otro Juan lo hizo Real Arca;
Y es que Elias, á Eliseo de su Carroza
Le embió el suio doblado y con tal marca,
Señala, que el de Dios en el Reposá.*



Fig. 9 Inscripción
(detalle fig. 1)

A la derecha

*La que es Ave Canora del Carmelo,
Virgen y Madre, Seraphica Teresa,
Solo al gran Palafox le fió la Empresa
De declarar su Espiritu del Cielo:
Diole en sus Cartas Luz, y con desvelo*

*Le volvió Luz, en Notas de Pureza;
 Porque supo Yngeniosa su Agudeza
 La pluma, y el alma penetrarle al vuelo,
 Destierro es de Ignorancias su Doctrina,
 Espejo de Cristal fue su Talento,
 Sus letras de Oro, su Elocuencia mina,
 La energia en los Vocablos, Sacramento,
 La persuasión es Santa y Peregrina,
 Y es que a Teresa le bebió el Aliento.*



Fig. 10 Inscripción
(detalle fig. 1)

¹² Cayetana Álvarez de Toledo, *Politics and Reform in Spain and Viceregal Mexico. The life and thought of Juan de Palafox 1600-1659*, p. v.

¹³ Según una línea historiográfica, se trató de doña Ana de Casanate y Estés, quien después de este deslíz ingresó, en 1601, en la orden de las carmelitas descalzas en Tarazona, bajo el nombre de Ana de la Madre de Dios. Según otros autores, fue el propio Palafox quien dijo que su madre había sido Lucrecia de Mendoza y así lo han mantenido.

Comentario

El político y hombre de letras don Cristóbal Crespi de Valdaura escribió a Palafox desde Madrid, el 4 de junio de 1648, lo siguiente: “las persecuciones de las que ha sido objeto en esa tierra son tan grandes que, manejado con paciencia, lo podrían hacer santo”.¹² El carácter profético de esta observación acompañó el quehacer de los miles de retratos de Juan de Palafox, quien había nacido el 24 de junio de 1600, como hijo natural del que más tarde sería el marqués de Ariza y una dama cuya identidad aún permanece en discusión.¹³ El niño creció hasta los nueve años en el seno de una familia muy humilde hasta que fue reconocido por su padre y desde entonces tuvo una educación esmerada, en Tarazona y en las universidades de Huesca, Salamanca y Sigüenza, llegando a obtener el grado de doctor en cánones. Su desplazamiento a Castilla coincide con el momento en que comenzó a utilizar el apellido Mendoza –que era el de su tatarabuela y tenía resonancias nobiliarias–, años centrales que marcan el inicio de su vida pública ya que en 1625 participó en las Cortes de Monzón y en 1626 el rey Felipe IV lo nombró

fiscal del Consejo de Guerra. También en esos años acaeció la muerte de su padre (1625). Después de recibir las órdenes eclesiásticas en 1629, fue nombrado fiscal en el Consejo de Indias.¹⁴ Durante esos años Palafox fue el limosnero de María de Austria con quien viajó por Europa, afianzando su fama de hombre culto y gran lector, que dominaba varios idiomas. El siguiente nombramiento es el que ató su nombre para siempre con México, ya que en 1639 fue consagrado obispo de Puebla de los Ángeles, además de visitador, virrey y capitán general. Los años que vivió en Nueva España fueron difíciles, pues el tiempo pasado en el Consejo de Indias le había permitido entender los problemas que atacaban al virreinato y a su iglesia. En ésta, trató de imponer el orden tridentino donde los regulares –incluidos los miembros de la Compañía de Jesús– aún conservaban muchos de los derechos tradicionales del clero secular y la relación con el obispo como cabeza del territorio de la diócesis, tenía aún ciertas ambigüedades, en particular la administración de las doctrinas, es decir, las parroquias de indios (excepción hecha de la orden del Carmen, que nunca administró doctrinas de indios). Sin duda su duro enfrentamiento con los jesuitas tuvo una gran resonancia y en la mentalidad de la época se visualizó como el móvil de su regreso a la Península en 1649, donde le fue encargado posteriormente un obispado menor, el de Osma, cargo que conservó hasta su muerte en 1659.

Palafox tuvo una gran actividad como obispo de Puebla de los Ángeles, pues además de tratar de consolidarse como cabeza de la diócesis, terminó de construir la catedral de Puebla, la dedicó, y a pesar de prohibiciones y censuras directas, y al parecer de su propia negativa, circularon grandes cantidades de retratos del obispo visitador. La estampa que fue utilizada por Miguel Cabrera como modelo para la pintura que se analiza, está firmada por el grabador alemán Franz Regis Goetz, nacido en Augsburgo en 1737, hijo de

¹⁴ Este nombramiento es fundamental porque desde el momento en que toma mayor importancia la figura del valido –en este caso el duque de Lerma– la relación entre el rey, el valido y el Consejo de Indias sufre profundas transformaciones. Cf. Antonio Feros. *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*.

un pintor y grabador con quien se formó.¹⁵ El grabado fue descubierto en un acervo madrileño por Ricardo Fernández Gracia,¹⁶ quien trató de identificar al autor del complejo programa iconográfico de la estampa, a partir de las iniciales que aparecen en su parte baja: *P.F.A. á. C.C.D* (*Pater Fr. A.á C. Carmelita Discalceatus*). Según este autor, la identificación corresponde a Alexander á Concepcione, fray Alejandro de la Concepción, un carmelita nacido en Cádiz y educado en México, donde fue prior entre 1753 y 1756. Fue, asimismo, procurador general de su provincia y también procurador general de la Congregación Española de los Carmelitas Descalzos en Roma, entre 1757 y 1763. La información sobre el fraile carmelita se debe al P. Ildelfonso de Moriones, OCD, postulador de la causa de Palafox en el año 2000. Sin embargo, debo señalar que en los archivos de la orden en México no he podido localizar ningún registro que corresponda a este nombre o dato alguno de este carmelita.¹⁷

La pintura de Miguel Cabrera, así como las demás que siguen fielmente este modelo, presentan dos evidentes modificaciones: llevan el emblema del obispo sobre el libro en el centro inferior del retrato, así como dos angelitos con las cartelas que aclaran, en verso, el complejo contenido de la obra. Sin



Fig. 11 Franz Regis Goetz, grabado, siglo XVIII

¹⁵ E. Benéit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps...*, t. 6.

¹⁶ Ricardo Fernández Gracia en "Alegoría y emblemática en torno al retrato del Virrey D. Juan de Palafox", pp. 163-187. El profesor de la Universidad de Navarra publicó el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Otro ejemplar del grabado salió al mercado de arte en Madrid en el año 2002. En el Catálogo de subastas de la Casa Alcalá, lo describen de 39 x 27 cm, "montado con cornisa y rodillo en madera marmorizada".

¹⁷ Fernández Gracia, *op. cit.*, p.181.



Fig. 12 Pedro García Ferrer, *La adoración de los pastores*, siglo XVII

embargo, la mayor diferencia entre el modelo y la pintura se encuentra en el retrato de Palafox y en un problema propio del ámbito del retrato: el parecido entre el sujeto y en este caso, la pintura.

En México hay dos retratos contemporáneos de Juan de Palafox: uno es el que hizo Mosén Pedro García Ferrer, el cual se encuentra en el altar mayor de la catedral de Puebla (fig. 12). Se trata de una *Adoración de los pastores*, donde en medio de los que llegaron a venerar a Jesús aparece la figura del obispo de pie, con las dos manos cruzadas sobre la empuñadura del cayado. El cuadro, posiblemente de 1646-1647, era considerado el primer retrato del obispo,

hasta que la restauración de una pintura perteneciente a la galería de retratos episcopales de la catedral de Puebla, y que estaba atribuida al mismo García Ferrer, reveló que está firmada por Diego de Borgraf y fechada en 1643, con lo cual pasó a ser el primer retrato del obispo Palafox que se conoce hasta el momento¹⁸ (fig. 13).

Palafox tenía entonces 43 años y parece evidente que el trabajo de Borgraf fue definitivo para fijar las características fisonómicas del personaje que, salvo contadas excepciones, se mantendrían en la mayor parte de sus múltiples retratos mexicanos. La frente amplia, la mirada firme de unos ojos rodeados por profundas ojeras, la nariz aguileña y una barba cerrada entre la cual se destaca, sin embargo, una boca de labios carnosos.

¹⁸ Fernando Rodríguez Miaja, *op. cit.*, pp. 232-233.

La pintura de García Ferrer tiene características fisonómicas que comparte con la obra de Borgraf. La estrecha relación que ambos pintores mantuvieron con el obispo, con quien llegaron a Nueva España, y a quien conocían de varios años, permite suponer que ambos pudieron resolver el enunciado problema del parecido. Si bien los dos retratos tienen un tono común, no sucede lo mismo con el que hizo el grabador Pedro Villafranca y Malagón, autor de la estampa que acompaña la primera edición de las obras palafoxianas, que se publicó en Madrid en ocho volúmenes entre 1659-1671, donde han cambiado muchas de las características fisonómicas expuestas en los retratos mexicanos (fig. 14).

La segunda edición de las obras de Palafox, más completa, se publicó también en Madrid en trece volúmenes bajo los auspicios de Carlos III en 1762, edición que fue acompañada por el retrato del obispo rodeado por virtudes (fig. 15). En un primer trabajo sobre la pintura del museo de Morelia, Jaime Cuadriello¹⁹ la relacionó con este grabado, dibujado por Antonio Velázquez y llevado a la plancha por Juan Bernabé Palomino. El retrato del autor de los



Fig. 13 Diego de Borgraf, *Retrato del obispo Palafox*, 1643

¹⁹ Jaime Cuadriello, “Exposiciones Temporales” en *Memoria*, pp. 89-97. En el mismo estudio, Cuadriello publica la fotografía del archivo de Manuel Toussaint donde el mismo concepto se desarrolla en forma de óvalo, en una pintura que por el momento tiene paradero desconocido.



Fig. 14 Pedro Villafranca y Malagón, *Retrato del obispo Palafox*, grabado, siglo XVII

Fig. 15 Velázquez y Palomino, grabado siglo XVIII



²⁰ Cayetana Álvarez de Toledo, *op. cit.* p. 4. Este teólogo, profesor en Alcalá de Henares, perteneció a la orden de clérigos menores, de la que fue prefecto y comisario de la Inquisición, escribió la biografía a pedido del cardenal de Toledo, Baltasar de Moscoso y Sandoval, quien fue uno de los mejores amigos de Palafox.

textos, el obispo Palafox, parece lejano a los acuñados en la Nueva España, mientras guarda similitud con el grabado de Villafranca. El obispo, en medio de un óvalo cuya inscripción coincide con el de la pintura de Cabrera que se analiza, aparece rodeado por las personificaciones de la Fe y la Iglesia, así como por la Justicia, la Fortaleza y la Sabiduría. Se pone en evidencia que se trata de dos estampas relacionadas por la manera de disponer a las figuras en el espacio, pero especialmente por la intencionalidad de destacar las virtudes del personaje, pues ya veremos que se publicaron en dos momentos fundamentales del intento

de llevar a Palafox a los altares.

En el acervo de la catedral de Morelia hay un interesante retrato de Palafox, fechado en el siglo XVIII y sin firma aparente, en cuyo tercio inferior se despliega una poesía en octavas de carácter laudatorio escrito con letras rojas y en lectura de cuatro bandas horizontales (fig. 16). Las octavas hacen relación al paralelo entre la historia del obispo Palafox y la de Moisés, “Mas no pudo contra el cielo obrar el mundo/Que te guarda tu Dios Moyses Segundo”, tal como se había establecido desde fecha muy temprana en la biografía escrita en 1666 por Antonio González de Rosende, *Vida del ilustrísimo y excelentísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza*, escrita y publicada poco después de la muerte del obispo, acaecida el primero de octubre de 1659.²⁰

El mismo día de la muerte del obispo de Osma, el cabildo catedral comenzó a recoger información sobre su vida y virtudes. El proceso ordina-

rio comenzó en 1666 y en 1690 se envió a Roma, mientras que en Puebla dio inicio en 1688, durante la gestión del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1676-1699). Los 125 testigos aseguraron que vieron a Palafox practicar las virtudes en grado heroico. Ese material fue enviado a Roma en 1693. Otro número similar de testigos se presentó a declarar en contra de la fama de santidad del obispo, y los procesos con estos informes llegaron a Roma en 1694. Las vicisitudes de la causa palafoxiana fueron enormes.²¹ Las objeciones mencionaban las cartas que el obispo Palafox había escrito a los papas Urbano VIII contra los franciscanos y otros religiosos y a Inocencio X en 1649 contra la Compañía de Jesús. El general de esta orden se dirigió a Carlos II y a los obispos para tratar de impedir que se introdujera la causa y lo logró, pues desde 1699 hasta 1726 no se emprendieron nuevas acciones. En esta dilación intervinieron también el cambio dinástico, la muerte del papa Inocencio XII, así como del patrocinador de la causa.



Fig. 16 Anónimo, *Retrato del obispo Palafox*, siglo XVIII

También quizá influyó el clima candente creado por las discusiones entre Jesuitas y Carmelitas sobre la cuestión de los orígenes elianos de la Orden Carmelitana. El Breve del 20 de noviembre de 1698 con el que Inocencio XII tuvo que confirmar bajo pena de excomunión su decreto de 1696 imponiendo a Jesuitas y Carmelitas silencio sobre el tema, era demasiado reciente como

²¹ Para una revisión completa véase P. Ildelfonso Moriones, OCD, "La memoria histórica. El proceso de beatificación y las polémicas con los jesuitas", pp.173-198.

para no hacer temer que en torno a la causa de Palafox, visto el celo con que los Jesuitas se oponían a su Introducción, pudiera originarse una de esas discusiones que tantas energías consumieron y tanto daño hicieron a la iglesia en los siglos XVII y XVIII.²²

El 10 de diciembre de 1726 el papa Benedicto XIII firmó la introducción de la causa, con el parecer del Promotor de la Fe, Próspero Lambertini (luego papa Benedicto XIV). Se iniciaron entonces los procesos sobre fama de santidad tanto en Osma como en Puebla, entre 1727 y 1734. La revisión de los escritos de Palafox –como segunda fase del proceso– no fue aprobada sino hasta 1760, impulsada por el rey Carlos III. En el decreto se incorporaron los ocho volúmenes de las obras de Palafox con el grabado de Villafranca al que se hizo alusión párrafos antes. Esto permitía pasar a otras fases de la causa y provocó una gran euforia entre sus simpatizantes. Es obvio que la impresión de 1762 de los escritos palafoxianos –con el grabado de Palomino que muestra a Palafox rodeado de virtudes– respondió a este momento de nuevo impulso del proceso. En este contexto se inscribe el retrato pintado por Miguel Cabrera para el convento del Carmen de Valladolid, el cual mantiene una gran similitud con el que firmó Juan Patricio Morlete Ruiz y que se conserva en la Universidad de Guanajuato.²³

El cuadro que hoy se custodia en el Museo de Arte Colonial de Morelia formó parte del convento del Carmen de la misma ciudad. En un inventario del convento que levantó fray Joaquín de San Alberto en 1855, consta que había en el recibidor “un bastidor de 12 varas en cuadro con marco; que representa al V.Sr. D. Juan de Palafox. Su autor es Cabrera”²⁴

Mucho se ha dicho sobre la relación del obispo Palafox con la orden del Carmen. Por una parte, la historia de su madre, profesada en un conven-

²² *Ibid.*, pp. 190-191.

²³ La obra de Guanajuato fue analizada por Jaime Cuadriello en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, pp. 248-250.

²⁴ AHPCM, *Libros manuscritos*. Convento de Morelia, f. 14v.

to carmelita, así como otros miembros de su familia, ha sido uno de los argumentos habituales para explicar dicha cercanía y, por otra, la intensa admiración que sentía por santa Teresa. En la Nueva España, en tanto que tuvo problemas con la mayoría de las órdenes religiosas por la cuestión de la administración de las doctrinas, mantuvo especial y buena relación con los carmelitas. El mismo Palafox escribió:

Con los padres carmelitas no he tenido diferencia alguna. Nadie me ha pedido que acuda a sus festividades, que la haya faltado; nadie ha venido a ordenarse conmigo que con su Patente no los haya ordenado, habiendo suplido tres años la falta de casi todos los obispos de estas provincias por estar sus iglesias vacantes.²⁵

Esta especial relación hizo que los miembros de la orden del Carmen tomaran la causa de Palafox como su bandera y empresa. De ahí que todos los conventos carmelitanos contaran entre sus obras por lo menos con un retrato de Juan de Palafox y Mendoza, como el que acabamos de analizar, un dispositivo visual que construye una compleja alegoría política apologética.



Nelly Sigaut

Fig. 17 Retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza, (detalle fig. 1)

²⁵ Juan Pablo Salazar Andrey, *Manuscritos e impresos del Venerable Señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, "Carta del Venerable señor don Juan de Palafox y Mendoza para algún padre de la Compañía de Jesús", p. 169.