

“Y que la pintura mueva más que la escritura”: La circulación de imágenes entre América y España

LINDA BÁEZ RUBÍ

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El presente trabajo examina el papel que desempeñaron las imágenes en la circulación entre el Viejo y el Nuevo Mundo durante la época de colonización y el forjamiento de identidad en el virreinato novohispano. Los ejemplos que dan cuenta de las estrategias de visualización empleadas para el logro de los objetivos de la “nobilísima arte de la pintura”, a saber, Dios, la unión y conversión del prójimo, así como el otorgamiento de estatuto de arte liberal y “ciencia”, constatan la presencia de modelos icónico-figurativos europeos que, al llegar a tierras americanas, se adaptaron a nuevas necesidades de realización y expresión al servir a nuevos objetivos y realidades.

Palabras clave: estrategias de visualización, imágenes milagrosas, misiones, jesuitas, ciencia católica.

ABSTRACT

This paper examines the role played by images circulating between the Old and the New World during the time of colonization and in the forging of identity in the Viceroyalty of New Spain. The examples which account for visualization strategies employed to achieve the objectives of the “noble art of painting”, namely, God, missionary work and conversion, as well as the status of being a liberal art and “science”, confirm the presence of European iconic-figurative models that upon arrival to the New World, were adapted to original needs and expressions in order to serve new objectives and realities.

Keywords: visualization strategies, miraculous images, missions, Jesuit, Catholic science.

“...que la nobilísima arte de la Pintura tiene por fin a Dios, su Creador y Señor Nuestro, como tenemos dicho y semejantemente por las causas ya referidas del Concilio: también mira al próximo pues se pretende la unión y conversión suya, y no menos la propia, pues quien podría pintar que tal vez no se mueva y convierta en aquello que está haciendo con el entendimiento y sentidos. Y estas tres cosas se reducen justamente a la Caridad... La Sagrada Escritura ha honrado esta facultad llamándola ciencia (Lib. Sabid, cap. XIII)”

Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1634, II, 34r.

LAS MISIONES Y EL GRABADO

En el año 1634, el pintor y tratadista Vicente Carducho (ca. 1576-1638) quien hubiese desarrollado su arte pictórica bajo el reinado de la casa de Habsburgo en España, constataba en sus *Diálogos de la pintura* los principales fines de la misma,¹ unos que a lo largo de la historia del cristianismo se habían formulado, reflexionado y asentado no sin grandes debates teológicos y continuas batallas religiosas a lo largo de su historia. El desgastante, pero a la vez complejo y rico debate por asignarle un lugar y estatuto epistemológicos a la imagen dentro del pensamiento cristiano, parecía llegar a un consenso con los resultados del Concilio de Trento (1545-1563). No sólo la imagen logró quedar una vez más legitimada en su uso para la devoción y el culto, sino que se convirtió en un elemento clave en la política de conversión llevada a cabo sobre todo por la monarquía española. Las legislaciones tridentinas abrieron el campo al ejercicio, reflexión y desarrollo de una tratadística de pintura religiosa que tendría el propósito de reglamentar el uso de las imágenes por todo el orbe Cristiano. Éste, al verse ampliado por una época de continuos descubrimientos, conquistas y colonizaciones de nuevas tierras, tanto de América como de Oriente, bajo el estandarte de la Corona hispánica, sostuvo la imagen como herramienta eficaz para la transmisión y comprensión de contenidos teológicos en territorios paganos. Más allá aún, estas “salvajes e ignotas tierras de Indias”² desarrollaron a lo largo de sus virreynatos una producción iconográfica peculiar, presta a nuevas invenciones y soluciones pictóricas ante la comprensión y articulación de un catolicismo “propio”, tanto que las mismas autoridades eclesiásticas acabarían por reconocer, no sin cierta sospecha de idolatría en algunos casos, que “son hoy por su piedad famosas”.³

Como es de sobra sabido, cuando las órdenes misionales arribaron al Nuevo Mundo a principios del siglo XVI con su tarea evangelizadora, emplearon diversas estrategias para lograr sus objetivos de conversión, entre ellas el uso de las imágenes fue indispensable. Sin embargo, preciso es reconocer que el tener acceso al mundo a través de las imágenes es una experiencia que resulta difícil de ordenar y explicar, sobre todo si nos encontramos en el terreno de una producción artística que se caracterizó en gran medida por un encuentro de culturas con distintas maneras de *ver*, concebir, *representar* y *presentar* el mundo. En este sentido, las imágenes al ser *picturae* o *figurae* reflejaban una manera de entender y expresar figurativamente una concepción de la organización del mundo y sus fuerzas interactuantes. Bajo la consigna del pensamiento cristiano europeo de que la “pintura tiene por fin a Dios, su Creador y Señor Nuestro”,⁴ las órdenes evangelizadoras vertieron conceptos teológicos al mundo figurativo para que fuese “mejormente entendible” a través del fenómeno de la visualización retórica. No hay que descartar que los frai-

1 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Fr. Martínez, 1633.

2 Verso del poema laudatorio de Giulio Roscio In Rhetoricam Christianam et tabulas indicas Frater Didaci Valades Hispani, en Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579, reverso de la portada.

3 *Idem*.

4 Carducho, *Diálogos...*, *op. cit.*, II, 34r.

les pensaban que a los nativos les eran formas ajenas (así como para ellos las suyas), pero que finalmente la imagen no es algo abstracto, sino que se entendía como un proceso real que acaece en la realidad al pasar del mundo exterior al interior a través de la percepción. Bajo dichos modelos de percepción y visualización,⁵ era la imagen de las cosas la que literalmente se imprimía en el alma a través de las especies,⁶ creándose así una imagen interna de las cosas vistas. El procedimiento se realizaba gracias a los sentidos exteriores y los interiores, también conocidos como potencias o facultades: la imagen captada exteriormente por los sentidos recoge las características sensitivas en el sentido común para conformar después una imagen a partir de lo percibido en la imaginación, y en seguida ser susceptible de ser ordeanda mediante potencias cognitivas y llegar a almacenarse finalmente como una impresión en la memoria (fig.1). Mediante la ayuda simultánea de

la predicación, la imagen adquiriría un sentido teológico específico, dirigido por el misionero. Lo que se colige de este proceso es que realmente la imagen era algo que *afectaba* al acaecer en el espacio de la afección (*phantasia* o *imaginatio* y no cognitiva o racionativa), más que esta afección podía ser en seguida dirigida por la voluntad y la razón a buen término. En resumen: el acercamiento al mundo es primeramente por los sentidos, lo que nos afecta (una imagen de las cosas) es canalizado a través de otra instancia superior racional que nos ayuda a comprender la significación y sentido

de lo aprehendido. Esto es vital para entender que la teología natural con la que llegaron los franciscanos al Nuevo Mundo impulsó a la imagen como medio para llegar al conocimiento de Dios, puesto que era precisamente en la naturaleza –como espejo o libro divino–, donde Dios había dibujado las figuras de las creaturas. Esta fue la plataforma ideal para que las “imágenes de las cosas creadas” y su percepción sirviesen de puente para que el ser humano tuviera acceso al conocimiento de Dios y su labor de creación divina.

Un interesante laboratorio en el que se puede observar la manera en cómo funcionaba la imagen dentro de los procesos de visualización antes mencionados y en relación



Figura 1. Los sentidos internos en Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, Petruzzi, 1579, pars secunda, cap. XXIV, p. 87.

5 Una reconstrucción de los modelos de percepción la encontramos en estudio clásico de E. Ruth Harvey, *The inward wits: psychological theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1975 (Warburg Institute Surveys, 6).

6 Sobre lo que eran las especies y las diferentes comprensiones que adquirió durante el medioevo, véase David C. Lindberg, *Roger Bacon and the origins of Perspectiva in the Middle Ages: a critical edition and English translation of Bacon's Perspectiva*, Oxford, University Press, 1996.

a la tradición de una teología natural implantada en América, lo tenemos en una obra tan peculiar como fascinante: *La Rhetorica Christiana* (Perugia, 1579) del franciscano Fray Diego de Valadés cuya formación se llevó a cabo bajo Pedro de Gante, en el Colegio de Santiago de Tlatelolco, y misionó entre otros pueblos indígenas a los otomíes y chichimecas.⁷ En su obra confluyen varias corrientes que toman literalmente forma:⁸ las imágenes de los grabados que desfilan por sus páginas son testimonio y resultado de lo que se fraguaba en el seguimiento de una política tridentina, los intereses de la Corona española en poder de la dinastía de los Habsburgo y el programa del vaticano bajo el papado de Gregorio XIII (Ugo Buoncompagni).

El intento de Valadés de explicar la teología natural mediante elementos icónico-figurativos era algo que se venía vislumbrando durante su época, pero que en Valadés resalta por tratar de incorporar la flora americana en el orden de lo creado. La teología natural la recoge vía el lulismo que se difundió con el catalán Raimundo de Sabunde (1385-1436)⁹ y posteriormente en el círculo humanista franco-hispano reunido alrededor del Cardenal Francisco Ximénez de Cisneros, adepto de la vida y obra lulianas.¹⁰ El mallorquín Ramon

-
- 7 El ejemplar aquí citado pertenece a la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Fray Diego Valadés, *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi usum accommodata, utriusque facultatis exemplis suo loco insertis, quae quidem, ex indorum maxime deprompta sunt historiis, unde praeter doctrinam, summa quoque delectatio comparabitur*, Perusiae, Petrutius, 1579. Para los estudios pioneros sobre Valadés, Esteban Palomera, *Fray Diego de Valadés, O.F.M. evangelizador humanista de la Nueva España. Su obra*, México, Jus, 1962, y del mismo autor *Fray Diego de Valadés, Evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre y su época*, México, Jus, 1963; Francisco de la Maza, "Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", en *Obra Escogida*, intr. Elisa Vargaslugo, México, UNAM, 1992, pp. 97-160. En cuanto a los aspectos mnemotécnicos véase René Taylor, "El arte de la memoria en el Nuevo Mundo", en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 43-76; Adriano Prosperi, "Intorno a un catechismo figurato del tardo '500'", en *Quaderni di Palazzo Te 2* (1985), pp. 45-53; Pauline Moffitt Watts, "Hieroglyphs of conversion: Alien Discourses in Diego Valadés's *Rhetorica Christiana*", *Memorie Dominicane* 22 (1991), pp. 405-443; Lina Bolzoni, "Fresken, illustrierte Bücher und mnemotéchnische Systeme. Die Gedächtniskunst und die Kunst der Transkodifikation", en *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, eds. Jörg Jochen Berns y Wolfgang Neuber, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2000, pp. 463-479 (Frühneuzeit – Studien, Bd. 5).
- 8 Me permito remitir al lector al estudio de la autora, "La imagen y los imaginarios en la visualidad retórica de Fray Diego de Valadés", en *Mitteilungen der Carl-Justi Vereinigung*, Frankfurt a. Main, Vervuert, 2007, pp. 81-102.
- 9 De la obra de este teólogo, *Scientia libri creaturarum naturae et scientia de homine*, cuyas impresiones en el seiscientos fueron numerosas, se conservan además 17 manuscritos, cfr. F. Stegmüller, intr. a la *Theologia naturalis seu Liber creaturarum*, ed. facs. de la edición Sulzbach 1852, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1966, pp. 6-16; J. M. García Gómez Heras, "El *Liber creaturarum* de Raimundo Sabunde. Estudio bibliográfico", en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 3 (1977) pp. 231-271. En canto a su vínculo con el lulismo véase Jaume Puig, *La filosofía de Ramon Sibiuda*, Barcelona, 1997, p. 68; Tomás y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, 2 vols., Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, 1943, vol. II, pp. 101-175.
- 10 Para un biografía sobre Cisneros véase José García Oro, *El cardenal Cisneros*, 2 vols., Madrid, BAC, 1992; las obras de Llull en la biblioteca del cardenal dentro del catálogo publicado por Ramón d'Alòs-Moner, *Los catálogos lulianos*, Barcelona, Altés, 1918, apéndice pp. 57-67.

Llull (ca. 1232-1315), quien a lo largo de su obra intentó dar a entender los principios claves de su propuesta teológico-filosófica a través de la ayuda de diagramas visuales que le permitieran mostrar *ad oculos* la manera en que éstos operaban en la divinidad trinitaria (en un proceso *ad intra*) y en su manifestación (en un proceso *ad extra*) en la creación del mundo y por ende en las creaturas, probablemente nunca se imaginó que también serían expuestos en composiciones icónico-figurativas. En una fascinante conjunción entre *ars memorativa* clásica ligada fuertemente a los procesos retóricos de visualización y un *ars diagramatica* memorativa luliana,¹¹ los círculos lulistas del siglo XVI, ejercieron una no menospreciable influencia en la obra valadesiana. Así, el programa cisneriano de conversión legado a la orden franciscana, primera que pasó al Nuevo Mundo, adquiriría tonos más pacifistas al incorporarse un lulismo teñido de utopismo religioso-social fundado sobre el anhelo del establecimiento de los principios de concordia, pacificación y unidad. Si bien en la realidad resultó de otra manera, no se le puede negar este intento y su formulación a través de un lenguaje icónico visual que afectó a las primeras producciones artísticas de la época. Acerquémonos a tres grabados valadesianos: las jerarquías (imperial y eclesiástica) (figs. 2 y 3) y la creación (fig. 4). Bástenos comparar los modelos figurativo-visuales



Figura 2. La jerarquía temporal en Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, Petruzzi, 1579, pars quarta, entre p. 180 y p. 181.

11 Indispensable para entender el enciclopedismo del seiscientos y su relación con la mnemotecnica, son los estudios de Paolo Rossi, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, México, FCE, 1991; Cesare Vasoli, *L' enciclopedismo nel seicento*, Napoli, 1978, del mismo autor "Immagini e simboli nei primi scritti Lulliani e mnemotecnici del Bruno", en *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, 1968, pp. 345-426; Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg, Max-Niemeyer, 1983; Ulrich Ernst, "Memoria und ars memorativa in der Tradition der Enzyklopädie", en *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, ed. Jörg Jochen Berns y Wolfgang Neuber, Wien/ Köln/ Weimar, Böhlau, 2000, pp. 109-168.

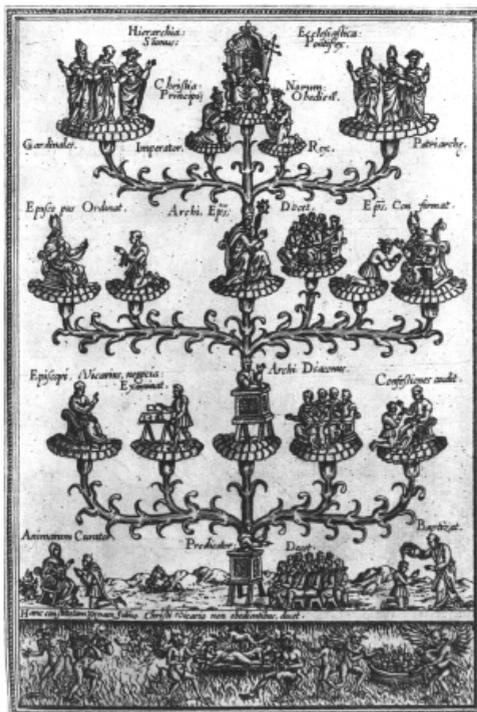


Figura 3. Figura 3. La jerarquía eclesiástica. Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, Petruzzi, 1579, pars quarta, entre p. 180 y p. 181.

de la enciclopedia del lulista catalán Bernardo de Lavinjeta *Explanatio compendiosaque applicatio artis Raymundi Lulli* (Lyon, J. Moylin, 1523),¹² o las ediciones lulianas del seiscientos, para apreciar su similitud y con ello su intención.

Ciertamente el tema de las jerarquías hay que reconocerlo indudablemente bajo el peso de la tradición relativa a la división de poderes medieval entre el emperador y el papa, mas es éste una huella política que se formula constantemente en el pensamiento luliano,¹³ así como el tema de las jerarquías procedente del pensamiento de Dionisio el Areopagita,¹⁴ y que en Valadés se revela con un tono luliano: la división y jerarquización del poder imperial y eclesiástico, destacando la función ética y moral que deben desempeñar los miembros que conforman tales jerarquías para mantener el orden y la paz, condiciones necesarias para

realizar toda empresa de conversión.¹⁵ Los elementos iconográficos vegetales en Valadés evocan las imágenes lulianas arbóreas que circulaban por la época, como se puede ob-

12 Para su biografía, véase Erhard-Wolfram Platzeck, intr. a Bernard Lavinjeta, *Explanatio compendiosaque applicatio artis Raymundi Lulli*, ed. facs. de la edición Lyon, Joan Moylin, 1523, Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 1977; Anthony Bonner, *Doctor Illuminatus*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 65; Lucas Wadding, *Scriptores Ordinis minorum*, Roma, Francisci Alberti Tani, 1650, p. 56; Augustin Rénaudet, *Préreformes et humanisme*, París, D'Argences, 1953, pp. 671-672; Jocelyn Hillgarth, *Ramon Lull and Lullism in fourteenth century France*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 288-294, 303-305.

13 Para el árbol imperial véase Jürgen Miethke, "Die *Arbor Imperialis* des Ramon Lull von 1295/1296", en *Arbor scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Lull*, Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums des Raimundus-Lullus-Instituts der Universität Freiburg i. Br., ed. Fernando Domínguez Reboiras, Pere Villalba Varneda y Peter Walter, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 175-196; para el apostolical Francesco Santi, "Arbor apostolicalis. La vita dell'organismo apostolico", en *Arbor scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Lull*, pp. 197-205.

14 Diego de Valadés, *Rhetorica...*, op. cit., pars quarta, cap. IX, p. 177.

15 "Cuius rei causa est quod non fuerint collocati homines pacifici tam Indi quam hispani in iis locis, quae plurimum frequentantur etiam a Chichimecis. Quemadmodum factum est a religiosis nostris in Civitate quae vocatur Nomen Dei ubi peccate inter se hispani et Indi morantur. Nam quiddam praeter id ipsum tentatur est lavare, ut animadversum est per milites et antesignanos in ea regione versatissimos." *Ibidem*, pars quarta, cap. XX, p. 202.

servar en el grabado titulado *De potestate* de la *Compendiosaque artis* de Bernardo de Lavinheta (fig. 5).¹⁶ A pesar de las diferencias y similitudes que se puedan encontrar entre ambos –el árbol de Lavinheta conjuga en uno solo ambas jerarquías, mientras que Valadés emplea dos–, se percibe una idea luliniana en común:¹⁷ los árboles-jerarquías tanto de poder espiritual como terrenal tienen por objetivo el regular a la sociedad. Ambos integran al individuo en sus normas y leyes, ambos someten, no sin cierta coerción espiritual y terrenal, para asegurar el orden y la paz.¹⁸ En esto Valadés es claro, puesto que en su grabado se lee que aquél que no obedezca al “Sumo vicario de Cristo” será “castigado con las penas del infierno”.¹⁹ No sólo la lectura textual apoya esta sentencia, sino que las imágenes que se muestran en el registro inferior se encargan de transmitir visualmente la consigna: cuerpos atormentados por los demonios pagan sus faltas morales, éticas y de desobediencia en el lugar de castigo por excelencia dentro del imaginario católico contrarreformista, el infierno cristiano.²⁰ Así, según la concepción valadesiana, la sociedad novohispana



Figura 4. La creación en Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, Petrucci, 1579, pars quarta, entre p. 220 y p. 221.

16 B. Lavinheta, *Explanatio...*, *op. cit.*, f. 75r.

17 “Lo fruyt del Arbre imperial es pau de gents, per ço que en pau pusquen estar, e Deus membrar entendre e amar, honrar e servir; car gents qui sien en guerra e en treball los uns contra los altres, no son en disposició com Deus pusquen molt amar honrar e servir, e encara quels uns no poden haver caritat a sí metexs ni als altres.” Ramon Llull, *Arbre de ciència*, arbre imperial, VII (*Obres originals del Illuminat Doctor Mestre Ramon Llull=ORL*, Palma de Mallorca, Comissió Ed. Lulliana, vol. 11, pp. 328-329). En cuanto al apostolical: “Es lo fruyt apostolical salvació de gents [...] com Deus sia conegut membrat e amat, honrat e servit més que neguna cosa. E aquest fruyt apostolical es tant noble e de tan altres condicions, que requer una persona comuna qui sia lo seu coltivorador e haja senyoria sobre tots homens.” *Ibidem*, del fruyt del Arbre apostolical, VII, 2 (*ORL*, vol. 12, p. 104).

18 “Et sic fructus huius est salvatio gentium, et ordinatum ministerium ut Deus recolatur, intelligatur et ametur, honoretur: et ei servant.” Lavinheta, *Explanatio...*, *op. cit.*, secunda pars, lib. VI, f. 76r.

19 “Hanc constitutam penam summo christi Vicario non obedientibus, docet.” D. Valadés, *Rhetorica...*, *op. cit.*, pars quarta, cap. X, entre p. 180 y p. 181.

20 Al respecto ver Elena Estrada de Gerlero, “La demonología en la obra gráfica de Fray Diego Valadés”, en *Iconología y Sociedad: arte colonial hispanoamericano*, México, UNAM, 1987, pp. 79-89.

reflejaría su armonía no solamente a través de la elección de modelos visuales comunes a las enciclopedias lulianas de la época, sino que a través de ellos se la presentaría como producto de la aplicación de los principios cristianos, sin los cuales no era posible establecer una paz necesaria para realizar la conversión de los indígenas, idea prevaleciente desde tiempo atrás en el imaginario franciscano.²¹

En cuanto al grabado de la creación de Valadés se emparenta con la escala del ascenso y descenso que fungió para ilustrar la obra luliana (fig. 6).²² En Valadés, el elemento compositivo que funge como eje es la escala o cadena del ser, idea común de la época

humanista, que somete al orden y a la armonía divinas todo lo creado según la cadena que sale de la mano divina donde se aloja la Trinidad (*ad intra*) y recorre hacia abajo (en descenso, *ad extra*) los diferentes niveles de la creación (fig. 4). Las “figuras” de los seres humanos, de animales (aéreos, terrestres y acuáticos), de plantas que incorporan las del Nuevo Mundo, desfilan por los lugares (*loci*) que se hallan jerárquicamente ordenados a manera de escalones, peldaños que le sirven al intelecto humano para ascender a Dios a través de las técnicas de la memoria y la lógica combinatoria luliana que en la lectura de tal imagen se nos propone: “es conveniente que el orador ascienda y descienda a través de los grados de las causas, desde lo más supremo hasta lo más ínfimo, y de lo más ínfimo hasta lo más supremo.”²³

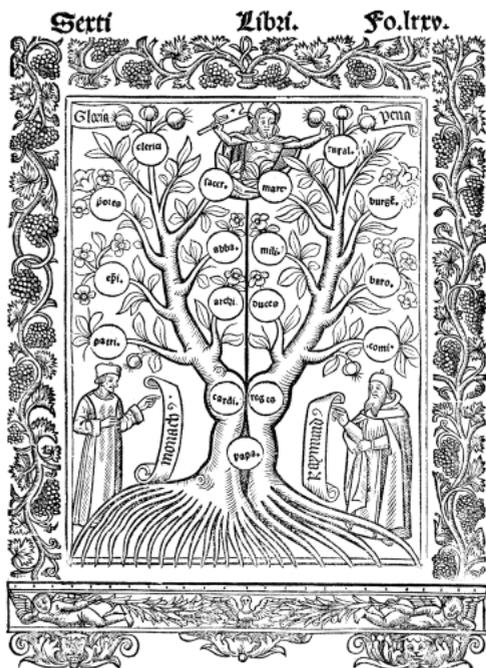


Figura 5. Bernard Lavinheta, *Explanatio compendiosa-que applicatio artis Raymundi Lulli*, Lyon, 1523, f. 75r.

- 21 “Y nos parece que para que las cosas que tocan a este asiento y perpetuidad de la tierra se puedan mejor acertar, y se entiendan y palpen, y se sanen y no mueran, las fíe V. M. y encomiende de quien fue servido para esto y su buen gobierno y regimiento [...]. Y rogamos a nuestro inmenso Dios que la Nueva España no merezca carecer de un tan justo juez y recto gobernador [...] y bienaventurados serán los medios que en vínculo de amor y justicia amasaren estas dos naciones.” Fray Martín de Hojastro, Comisario General, al Emperador, 1 de junio de 1544, *Cartas de religiosos*, en *Códice Franciscano, Siglo XVI*, ed. J. G. Icazbalceta, México, Editorial Salvador Chávez, 1941, p. 174.
- 22 La primera edición de esta obra fue realizada en Valencia, Jordi Costilla, 1512. Las posteriores ediciones, como la de 1753 en Palma de Mallorca, presentan los mismos principios compositivos dentro del grabado mas con ligeras variantes.
- 23 “Et de summis ad infima: et ab imis ad summa ascendere et descendere per gradus causarum oratorem oportet.” D. Valadés, *Rhetorica...*, *op. cit.*, pars secunda, cap. XVII, p.72.

programa de conversión franciscana más humanitaria y que fue el primero en tierras del Nuevo Mundo,²⁶ una labor que bajo la política de Felipe II se había vuelto blanco de sospechas por la contradictoria tendencia de muchos de sus miembros del rescate y documentación del mundo indígena. A esto se le aunaron los movimientos de insurgencia que por esa época eran síntoma de la naciente forja de un sentimiento de criollismo –como el caso de Martín Cortés–, además de los disturbios constantes en los territorios ocupados por las tropas de la monarquía española, como sucedía en los Países Bajos. Y aquí entra otra figura española de gran renombre: Benito Arias Montano (1527-1598).²⁷ Humanista, políglota erudito, asistió con sus conocimientos teológicos a la casa editorial fundada por Cristóbal Plantin (1520-1589)²⁸ en Amberes de la cual salieron varios libros para América bajo el programa Filipino que obedecía a los objetivos de propagación de la fe católica y conversión en los territorios conquistados.²⁹ La política irenista de Montano sería forjada a través de un programa visual donde el grabado fungiría como catalizador importante de adoctrinamiento y conversión.³⁰ La imagen material como medio para promover los valores llenos de humanismo cristiano debía de ingresar por los ojos para afectar el alma, al poner ejemplos dignos de memoria donde la “pintura avive los ojos” y los versos la mente para que penetren plácidamente en el corazón.³¹ Bajo la consigna de que la ima-

-
- 26 Valadés resalta que los primeros en utilizar los métodos mnemotécnicos para la edificación espiritual del indígena fueron los seráficos, resaltando así la importancia de su labor: “Quem honorem quotquot ex D. Francisci societate in novo docendi modo primi desudavimus iure nostro vendicamus. Huc pertinent editiones illae, et imagines quae tanto omnium aplausu in lucem prodeunt, in quibus gravissima nobis injuria infertur quod alii sibi gloriam adscribunt et nostris laboribus famam aucupantur, cum eam rem nos invenerimus, ac promoverimus asiduis ieiuniis, vigiliis et orationibus flectentes dominum Deum, ut nobis quasi virgula divina significare dignatur.” *Ibidem*, pars secunda, cap. XVII, p. 95.
- 27 Sobre aspectos bibliográficos y teológicos de Arias Montano véase Gaspar Morocho, “Trayectoria humanística de Benito Arias Montano. I. Sus cuarenta primeros años (c. 1525/27-1567)”, en *II Jornadas de humanismo extremeño*, Fregenal de la Sierra, 1997, pp. 157-210; del mismo autor, “Trayectoria humanística de Benito Arias Montano. II. Años de plenitud (1568-1598)”, en *III Jornadas de humanismo extremeño*, Fregenal de la Sierra, 1998, pp. 227-303; Ben Rekkers, *Benito Arias Montano (1527-1598)*, Londres, The Warburg Institute, 1972.
- 28 Sobre Plantin véase Max Rooses, *Christophe Plantin, imprimeur anversois*, Anvers, Buschmann, 1883.
- 29 Sobre la admirable producción editorial del así llamado Compás de oro, véase Christian Peligry, “La oficina Plantiniana, los libros litúrgicos y su difusión en España: en caso de estrategia editorial”, en *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*, eds. Hans Tromp, Pedro Peira, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 63-76; Leon Voet, *The Plantin Press (1555-1589). A Bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, 6 vols., 1980-83.
- 30 Montano no deja de expresar su desilusión ante el devastador escenario: “es una grande ruina la que aquí he hallado y me rompe el corazón de ver tanta mudanza” Montano a Juan de Ovando, 20 de enero de 1573, carta 12, en B. Rekkers, *Benito Arias...*, *op. cit.*, p. 113. La estrategia empleada para lograr a cambio una pacificación se resume en la circulación e influencia que la imagen habría de tener: “sed, quod nostra sonant carmina, maximum/ Nomen quod superat saecula; quod mare, / Quos terrae, barathrum, sidera quod colunt; / Quod praesente domat fortia robore; / Quod devota replet pectora numine; / Quod lassos recreat, quodque, fovet pios.” Benito Arias Montano, *Humanae salutis monumenta*, Amberes, Plantin, 1571, carmen votivum ad Christum Jesum, sig. t 2v.
- 31 “Ponimus exiguis memoranda exempla tabellis, / Consilium et summi per tua gesta patris. / Dum reficit pictura oculos, dum carmina mentem./ Te placidum nostris insere pectoribus.” B. Arias Montano, *Humanae...*, *op. cit.*, sig. a 3v.

gen fungiría como un elemento edificador, Montano en colaboración con el círculo de Plantin,³² proyectaría varios libros de emblemas, entre otros, los *Monumenta humanae salutis* (1571), las *Divinarum nuptiarum, conventa et acta* (1573-1574) y el *Christi Jesu vitae, admirabiliumque actionum speculum* (1572-1573).³³ En ellos se destaca la manera en que el cuerpo se hace elocuente a través de sus movimientos intencionados, es decir, su gestualidad (figs. 7, 8). El poder déictico de la imagen se hace presente no sólo en los gestos corporales mismos, sino también en su capacidad de interacción y el seguimiento que de dicha interacción llevamos a cabo para observar cómo se mueven los afectos y las emociones de aquél quien los ve.

Figura 7. Emblema 4, en Benito Arias Montano, *Divinarum nuptiarum conventa et acta*, Amberes, Plantin, 1573-4. Tomado de Luis Gómez Canseco, *Poesía y contemplación. Las Divinas Nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997 (Biblioteca Montaniana 14), p. 193.



Figura 8. Emblema 27, en Benito Arias Montano, *Divinarum nuptiarum conventa et acta*, Amberes, Plantin, 1573-4. Tomado de Luis Gómez Canseco, *Poesía y contemplación. Las Divinas Nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997 (Biblioteca Montaniana 14), p. 217.



- 32 Sobre los artistas que diseñaron los programas emblemáticos junto con Montano y el ambiente intelectual humanista en el que se inscriben ver el estudio de Sylvaine Hänsel, *Der Spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Hamburg, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991. Recientemente Luis Gómez Canseco, *Poesía y contemplación. Las Divinas Nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997 (Biblioteca Montaniana 14).
- 33 Cfr. Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, vol. III, 1, Bruselas, 1982, pp. 395-397, n° 1978-1982.

El segundo objetivo que el arte de la Pintura tenía para Carducho, a saber, el de dirigirse al próximo para pretender la unión y conversión suya, a la vez que la propia, pues “quien podría pintar que tal vez no se mueva y convierta en aquello que está haciendo con el entendimiento y sentidos”, reafirmaba algo que la monarquía católica española había puesto ya en circulación con la obra de Montano unas décadas anteriores: el amor y la caridad como valores cristianos expresados a través de un lenguaje icónico-gestual. Éste fue sin duda alguna otra fuente de inspiración e imitación para la retórica valadesiana que, al perseguir precisamente objetivos de conversión pacífica, promueve una difusión de “fórmulas” visuales que fungen como *exempla* dentro del programa político de apología católica orquestado tanto por la política religiosa hispánica como por el Vaticano. En la *Rhetorica*, las imágenes gestuales configuran *exempla* que por tal deben ser imitados por aquéllos que las contemplan: éstas deben de imprimirse no solamente en los ojos de la mente, sino que deben conllevar a la transformación del alma. Esto pretende ponerse *ad oculos* a través de la imagen misma, donde la actitud corporal del indígena expresa aquella “amplia y profunda devoción” defendida por los franciscanos para con los indígenas mediante actos y actitudes que son puestos como ejemplo de religiosidad para los mismos peninsulares.³⁴ La composición de estos elementos icónicos es un nítido ejemplo de cómo funciona la labor predicativa y qué objetivos debe de alcanzar y en qué condiciones: el predicador ostenta el gesto del *pronus* señalando a las cosas divinas que provienen del cielo, es decir el poder espiritual bajo el que hay que acogerse, mientras que con gesto amable apoya su mano sobre el hombro de un indígena en señal de fraternidad (fig. 9).



Figura 9. Misionero franciscano predicando en Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, pars quarta, Perugia, Petruzzii, 1579, p. 225.

34 Para ejemplos de devoción india Fray Toribio Benavente Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. Georges Baudot, Madrid, Castalia, 1985, trat. 1, cap. 12, 137, pp. 182-3.

Su cuerpo se encarga de cerrar una forma semi-circular en la que se hallan sentados los indígenas que lo escuchan, a la manera en que los oyentes de Cristo se reunían para escuchar el mensaje de salvación como lo muestran los grabados realizados por Phillipe Galle y Anthonis Coppens van Diest salidos de las prensas de Amberes (fig. 10). Los indígenas han depuesto las armas y a cambio escuchan, pero escuchan activamente, es decir, al escuchar toman la palabra de Dios y en señal colocan las manos sobre el pecho, al igual que están dispuestos a orar y a servirle, expresando esta actitud mediante las manos juntas en manifestación de su devoción.³⁵ Las imágenes obedecen a un programa de reivindicación, restauración y apelación que además se nutre de los objetivos de la curia romana que caracterizan el papado de Gregorio XIII por su interés y promoción en la expansión de las misiones hacia el Oriente. El hecho de que la obra valadesiana esté dedicada a Gregorio XIII resulta ser un indicio de para quién y con qué propósitos trabajó en gran medida. Gregorio XIII en su política de expansión religiosa preparaba ya los cimientos para los colegios de *propaganda fide* que necesitarían de modelos de inspiración apologético-misionales para actuar, a lo cual, a mi parecer responde en gran medida también el programa icónico valadesiano, pensado para fungir como manual de predicación en tierras ignotas.



Figura 10. Emblema 32 en Benito Arias Montano, *Christi Jesu vitae*, Amberes, 1573. Tomado de Luis Gómez Canseco, *Poesía y contemplación. Las Divinas Nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997 (Biblioteca Montaniana 14), p. 396.

35 "[...] ita, ut abiurato diabolo eorumque delubris, fidem suscipierent. Cum audito verbo Dei, ipso cooperante[...] mansuescunt et ferilem deponentes animum insignum susceptionis fidei arma pharetram, et arcum scilicet daponunt, et inter catholicos collocantur, quos religiosus a lacri vultu hilarique animo excipit, atque confortat." D. Valadés, *Rhetorica ...*, op. cit., pars quarta, cap. XXIV, p. 226.

EL ARTE LIBERAL DE LA PINTURA Y LA “CIENCIA CATÓLICA”

Una vez pasada la época de descubrimientos y conversión, durante el proceso de colonización, los virreinos americanos en una necesidad de promover y legitimar santos y mártires,³⁶ se dan a la tarea de emplear las imágenes mismas como medios eficaces para alcanzar tales fines. A nivel figurativo-visual es interesante el ver cómo se articula y asienta el estatuto de la pintura en la tratadística española y cómo pasa a tierras americanas reflexionando más ampliamente sobre su ejercicio mismo de arte liberal. El humanismo renacentista sería tan importante para la pintura porque, como es sabido, le otorgó esa categoría de ser un arte liberal, ya que no sólo se empleaba en su ejercicio la destreza manual u operativa sino también la facultad del intelecto. Los conceptos se representan en la mente a través del “ingenio sutil”³⁷ para después adquirir forma visible y material en el papel, lienzo, fresco o cualquier otro soporte material. Por ello ciertamente, Carducho enfatiza que “la Sagrada Escritura ha honrado esta Facultad llamándola Ciencia”. Esta fundamentación le abrió a la pintura un amplio campo de experimentación para poner *ad oculos* mediante representaciones naturalistas conceptos inteligibles de difícil representación. Mas, entendiendo bajo este último concepto toda una tradición de debate teológico en el que el acento, incorporado ya a los tratados de pintura para el siglo XVII, sería: “pues Dios es lo que la imagen enseña, no la imagen misma”.³⁸

Interesante es dilucidar cómo opera en artistas novohispanos esa divisa de que “Dios es lo que la imagen enseña”, sobre todo cuando se trata de representar apariciones milagrosas que carecen de documentos probatorios. En estos casos lo único probatorio es la imagen misma que apela a su fuerza retórica de persuasión: “pues tal vez lo que no pueden libros, sermones, consejos, e inscripciones”, las imágenes “vencen valientes solicitando afectos de temor, de amor, de lágrimas, de sufrimiento, de piedad”, ya sea en una “divina efigie de Christo nuestro Señor crucificado” o bien en la misma representación de la Virgen María.³⁹ Precisamente, el caso de la aparición milagrosa de la Virgen de Guadalupe en territorio novohispano resulta ser uno de los ejemplos más fascinantes al respecto.⁴⁰ Por una parte se puede ordenar dentro de los modos de impresión icónica de la tradición, como lo son las impresiones del original en un medio ya sea material (el

36 Sobre los procesos de beatificación y santificación véase Antonio Rubial García, *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, FCE/UNAM, 1999.

37 V. Carducho, *Diálogos... op. cit.*, II, 34r. Para una siguiente justificación de la pintura como una ciencia “liberalísima, ingeniosa e intelectual”, cfr. *Ibidem*, p. 192v.

38 “Nam Deus est, quod imago docet, non Deus ipsa.” *Ibidem*, p.180 r.

39 *Ibidem*, p.180 v.

40 Destacables estudios sobre esta aparición en lo que compete a la historia del arte se lo debemos a Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, Porrúa, 1953 (México y lo mexicano, 17); y Jaime Cuadriello, *Maravilla Americana. Variantes de la Iconografía Guadalupeña, siglos XVII-XIX*, Guadalajara, Ed. Patrimonio Cultural de Occidente, 1989; del mismo, *Zodiaco Mariano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.

pañó de la Verónica o la Sagrada manta de Turín) o bien corporal (estigmatización de San Francisco). Mas, por la otra, se diferencia de los dos primeros, ya que el ayate no tuvo contacto directo con la aparición o la imagen original: su vehículo principal transmisor fueron las especies transportadas por la luz. Y, a diferencia de San Francisco, no fueron huellas que quedaron impresas en el cuerpo de Juan Diego, sino una imagen completa de su figura sobre el ayate. En este sentido, como estandarte del criollismo novohispano jesuita representa uno de los intentos más modernos –y a la vez tradicionales– de justificación de la transmisión e impresión de la imagen a través de la dignificación de la pintura. Justificación de la imagen en cuanto a que se vale de los modelos teóricos de percepción difundidos en el siglo XVII, y dignificación de la pintura ya que reflexiona *pictóricamente* sobre el propio ejercicio de reflexión mental de este arte. En cuanto a la primera, los principios de cómo se proyectan los rayos tanto visuales como luminosos en el proceso de percepción del objeto, contribuye a explicar que son las especies desprendidas de la imagen y *no* la imagen misma las que se imprimen finalmente en la tilma del indígena. El clérigo criollo Luis Becerra Tanco (1603-1672), uno de los principales promotores de esta explicación bajo un modelo de geometría óptica, no falla en valerse de la teoría medieval de la *perspectiva*, mediante la que actualiza principios relativos a la refracción de la luz y reflexión de objetos sobre espejos en una época que pone a prueba dichos principios mediante la praxis experimental que conlleva el desarrollo de los aparatos ópticos y catóptricos.⁴¹ En palabras del mismo Tanco: “y habiendo visto de cerca la pintura, me vuelvo a ratificar, en que fue pintada milagrosamente, y que fueron especies impresas del objeto que tenia delante la tilma o capa de Indio”.⁴² De tal manera que no fue el original, pero sí participó del original, la *figura* que finalmente quedó impresa sobre la humilde tela. Ciertamente aventurado, pero a la vez erudito y correspondiente con lo que se difundía en su época, era ya explicar así la aparición e impresión de la imagen guadalupana. Pero más allá aún, no bastaba con la sola formulación literario-científica del fenómeno, sino ¿cómo ponerla en escena dentro del “acto mismo de pintar”, dignificándolo y poniéndolo a la altura de las ciencias que se fundan en la matemática? ¿Cómo hacer evidente un fenómeno que con elementos icónicos debería de unir aparición milagrosa y promover a la vez dicha imagen como únicamente avenida de la mano divina que era a la vez trinitaria –y no precisamente de los ángeles–?

La iconografía que se desarrolló durante el siglo XVIII para el así denominado “Taller celestial” por los pintores novohispanos es paradigmática al respecto (fig. 11).⁴³

41 Su obra, *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* (1666), se recopila en la famosa compilación del siglo XVIII realizada por Anatasio Nicoseli, *Relación histórica de la admirable aparición de la Virgen Santísima Madre de Dios*, en: *Colección de obras y opúsculos pertenecientes a la aparición de nuestra Señora de Guadalupe de México*, Madrid 1785.

42 Becerra Tanco en A. Nicoseli, *Relación histórica...op. cit.*, p. 612.

43 Jaime Cuadriello, *Catálogo de la exposición: El Divino Pintor. María de Guadalupe concebida en el Taller Celestial*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana, 2002, pp. 61-206; y del mismo, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva*



Figura 11. Joaquín Villegas (atribuido), *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII, Museo Nacional de Arte, México, óleo sobre tela, 101 x 76.5 cm.

rición que se imprime, eso sí, mediante medios pictóricos. San Lucas es un ser humano al que le ha sido dado el don de *ver* lo que el común de los seres no puede por la visión deficiente heredada desde la expulsión del Paraíso. Y lo que ve, lo pinta, porque en todo el sentido de la palabra tiene la capacidad para aprehenderlo al ser guiado por el don profético.⁴⁶ Estamos claros en que Juan Diego no es profeta: no comprende lo que

En este nuevo “género” se subraya la nobleza del ejercicio mismo de la representación pictórica que está obligada a superar su aspecto manual-operativo para entenderse también y, a la vez, como un acto de reflexión mental donde hay que reconocer la fuerte herencia del neoplatonismo cristiano.⁴⁴ Lo que se ha escrito sobre el “Taller” ha sido acertado, sin embargo creo que hace falta discutir ciertos detalles que nos permitirían vislumbrar la dimensión cultural que permitió la gestación de dicha temática iconográfica. Si bien establece una relación con la tradición, apelando al ejemplo de San Lucas como pintor,⁴⁵ se diferencia de éste porque entra en juego un tercer personaje no contemplado dentro de dicha temática: Juan Diego. La dificultad aquí es cómo dar a entender que no se trata de una *visión que es pintada*, sino de una *aparición que se imprime*, eso sí, mediante medios pictóricos.

España, México, Museo Nacional de Arte/INBA, 1994, pp. 231-257. Este autor menciona varios ejemplos como el linezo de Hipólito de Rioja o Juan Sánchez Salmerón en San Juan Tilapa, edo. de México; el anónimo novohispánico del siglo XVIII, *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe* (óleo sobre tela, 83,4 x 62, 2), Museo de la Basílica, México y el de Joaquín Villegas que aquí se estudiará más detenidamente.

- 44 Sobre el pensarse a sí mismo como un acto de reflexión sobre el espejo en la corriente neoplatónica véase el fundamental texto de Werner Beierwaltes, *Platonismus im Christentum*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1998.
- 45 “Que el Evangelista San Lucas engrandeciese el Arte, pintando las venerables figuras de Dios hombre, y de su siempre Virgen Madre, y Señora nuestra, lo dize Eusebio.” V. Carducho, *Diálogos...óp. cit.*, p. 179 v.
- 46 Los diferentes tipos de visión del ser humano son clasificados por San Agustín: visión corporal, imaginaria y espiritual. Esta última acaece con el don profético e implica un nivel de comprensión del mensaje divino cifrado en alegorías y símbolos. Cfr. San Agustín, *De Genesi ad litteram*, Vindobonae, Gerold, 1970, XII, 6, 7, 9. (Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum 28).

ve –recordemos que su primera reacción es de huída–, por lo tanto no es una visión en el sentido estricto de la palabra como la de San Lucas; no puede entonces pintarla. Es –y lo recalcan varias de las explicaciones del seiscientos y setecientos– una *aparición* que se *imprime* como testimonio de su existencia, para dejar una huella fehaciente de que aceció en la realidad.

Ahora bien, dando un paso más allá, vemos que el “Taller Celestial”, a diferencia de las representaciones del milagro guadalupano, pone precisamente su atención en el *proceso* de aparición. Así, intenta dar una respuesta al cómo se imprimió la figura guadalupana vinculándolo a lo que a Juan Diego no le fue permitido tener acceso: el cómo pintarla. Y en ello no está alejado de los modelos inspirativos que ofrecía una cultura católica que integraba sutilmente ciencia –entendida como la entonces filosofía natural que incorporaba los resultados de la *scienza nuova*– y religión. Esta sutil diferencia es de vital importancia en una época donde el mundo se diferenciaba cada vez más gracias a la experimentación donde se ampliaba el espectro de posibilidades de explicación en cuanto a cómo acaecen los fenómenos naturales –que finalmente son manifestaciones de Dios–, cuál es su procedimiento particular, cómo y dónde se originan. Y qué mejor sector que los jesuitas, quienes en su conocida avidez de integrar la modernidad científica al pensamiento católica trabajarían arduamente en el intento colectivo de conciliar el estudio de las matemáticas con la filosofía natural (física) y la mecánica durante los siglos XVII y XVIII.⁴⁷ La observación científica se abría paso gracias a su capacidad de generar admiración con la aplicación de aparatos tecnológicos en un ambiente jesuítico que hábilmente buscaría una sutil manera de incorporarla y dirigirla hacia sus fines espirituales: la ciencia al servicio del *ad maiorem Dei gloriam*. Puesto que, ¿no era mediante ella que se podía comprender la grandeza y magnitud de un mundo creado por Dios, en la medida en que las maravillas se revelaban con nuevas imágenes ante la mirada humana? El vasto espectro de posiciones encontradas y ambivalentes que los aparatos de visión (telescopio, microscopio) trajeron consigo por el simple hecho de poner a prueba la concepción teológica sobre la visión humana ante las apariciones o manifestaciones divinas, no podría agotarse aquí. Por un lado, dichos aparatos cobraban una connotación negativa al despertar la *curiositas* tan condenada por San Agustín por retar con ella los secretos que Dios había cifrado en la naturaleza, sobre todo en lo que concierne a la observación científica de los cielos: “y no te acercarás sino a los contritos de corazón, ni serás hallado de los soberbios, aunque con curiosa pericia cuenten las estrellas del cielo y arenas del mar y midan las regiones

47 Sobre el tema véanse principalmente Giovanni Baffetti, *Retorica e scienza: cultura gesuitica e seicento italiano*, Bologna, CLUEB, 1997 (Heuresis: 1, Quaderni di schede umanistiche; 6) y Romano Gatto, *Tra scienza e immaginazione: le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552 - 1670 ca.)*, Firenze, 1994 (Nuncius : Biblioteca di Nuncius ; 14); Antonella Romano, *La contre-réforme mathématique: constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance (1540 - 1640)*, Rome, École Française de Rome, 1999 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome ; 306).

del cielo e investiguen el curso de los astros.”⁴⁸ Mas, por el otro, en una época donde la *scienza nuova* era revalorada y dimensionada por el prisma jesuítico de la teología, eran susceptibles de obtener una significación positiva, ya que lejos de revelar completamente una visualidad directa de lo divino, concienzizarían al ser humano de la deficiencia de los sentidos y su percepción, más de la posibilidad de descubrir paso a paso (como el tiempo requerido en la imperfectibilidad epistemológica humana) el amplio espectro de los *mirabilia naturalis*. Así, las denominadas entonces “prótesis adánicas” serían estrictamente reglamentadas bajo los parámetros de instrumentos de edificación moral. En este sentido, en cuanto a los fenómenos de representación relativos a apariciones en tierras novohispanas, según mi parecer, le asiste precisamente la reflexión visual que se da en los frontispicios de las obras que tratan extensamente sobre principios ópticos y catóptricos durante el siglo XVII.

Bajo estos parámetros, retomemos el ejemplo del Taller Celestial, iconografía que tuvo su mayor desarrollo en manos de pintores novohispanos, donde encontramos al Padre Celestial pintando a la Virgen de Guadalupe.⁴⁹ Una obra para explicar algo de lo que aquí sucede pictóricamente es de nuestro especial interés: la *Mathesis biceps, vetus et nova* (Campagna, 1670) (fig. 12) del teólogo, matemático, filósofo y astrónomo Juan Caramuel Lobkowitz⁵⁰ (Madrid, 1606-1682 Vigevano). En el frontispicio de este gran compendio de todas las disciplinas que tienen que ver con la aplicación de las matemáticas, se halla

48 “Nec propinquas nisi obtritis corde, nec inveniris a superbis, nec si illi curiosa peritia numerent stellas et harenam, et dimetiantur sidereas plagas, et vestigent vias astrorum.” San Agustín, *Confesiones*, lib. V, 3 (Lock Classical Library, Cambridge, 1995, p. 212).

49 El tema –con pocos ejemplos pictóricos– se había formulado ya para la Inmaculada Concepción en los predicadores españoles de la región granadina, según lo señala José María Torres Pérez, “El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción, una iconografía poco difundida”, en *V Simposio Bíblico Español: la Biblia en el arte y la literatura*, Valencia/Pamplona, 1999, pp. 539-551, p. 541. Remite a obras tales como Michael Avellán, *Declaración que hizo el Reverendo Padre Fray Michael Avellán, Lector en Theologia, en las Fiestas de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, que se celebraron en San Francisco de Granada*, Granada, impreso por Martín Fernández, 1616, p. 113; Pedro de Oña, *Razón del pecado original y preservación en la Concepción Purísima de la Reyna de los Ángeles María*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1615; Francisco Soriano, *Sermón predicado en el Convento de San Francisco en Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora*, Granada, Martín Fernández, 1616. Para el siglo XVII, ya más concretamente centrándose en la *Virgen de Guadalupe*, Nicolás de Segura, *Sermones panegíricos en culto de la Sma. Virgen María*, Madrid, impreso por Domingo Fernández, 1729.

50 Caramuel intercambió pareceres e ideas con los eruditos más renombrados de su tiempo, como por ejemplo Pierre Gassendi, Athanasius Kircher, Anton María Shyrlaeus de Rheita, Johannes Hevelius, Juan de Hodierna y Juan Eusebio Nieremberg, entre otros. Sobre su pensamiento véanse los clásicos estudios de Dino Pastine, *Juan Caramuel: probabilismo ed enciclopedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975; Cesare Vasoli, “Juan Caramuel Lobkowitz e il suo ‘Apparatus philosophicus’”, en *Nuova Rivista Storica*, 1977, vol. 61, núm. 1/2, pp. 10-42; Julián Velarde Lombrana, *Juan Caramuel. Vida y obra*, Oviedo, Pentalfa ediciones, 1989; Más recientes, Luis Robledo Estaire, “El cuerpo como discurso: Retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel”, en *Criticón*, núm. 84/85, 2002, pp. 145-164; Víctor Mínguez, “Juan de Caramuel y su Declaración mística de las armas de España (Bruselas, 1636)”, en *Archivo Español de Arte*, 2007, vol. 80, núm. 320, pp. 395-409.

una composición interesante. En él encontramos una profunda reflexión sobre los aparatos ópticos (como el telescopio) y de medición que en su papel de “prótesis adánicas” ayudan al ser humano a vislumbrar, ver, entender los fenómenos de la naturaleza creada (parte superior) así como a reproducir sus fuerzas mecánicas para su propio uso y provecho (parte inferior). Nos concentraremos aquí en la parte superior. El frontispicio se dejó inspirar seguramente por el que se encuentra en la *Selenographia sive lunae descriptio* (Danzig, 1647) del astrónomo Johannes Hevelius,⁵¹ (fig.13) y lo que nos interesa señalar es el estatuto que adquiere la personificación de la pintura en la figura masculina puesta a la par de la astronomía –están colocadas cara a cara– y que porta, si no nos equivocamos, un aparato en la mano que podría ser una especie de espejo

o uno de medición. Éste se dirige a la figura central, una personificación femenina bicéfala cuya vestimenta está cubierta de ojos, aludiendo a la *curiositas* reivindicada hasta cierto punto bajo la connotación positiva de la ciencia jesuítica. Mediante los dos rostros se articula la unión entre la práctica, cuyo instrumento es el telescopio, y la teoría con rostro masculino por ser ejercicio del intelecto. La figura bicéfala antropomorfa es transportada por un águila que porta el cartel de la especulación y que mira hacia la personificación de la pintura. Recordemos que el águila, siguiendo la tradición teológica en la cual se inscribe el programa, es el animal alegórico de la contemplación, tal y como se aprecia en el frontispicio de la *Selenographia* para legitimar los nuevos métodos técnicos en la práctica astronómica. El sutil cambio de Caramuel –a *speculatio*– responde a que



Figura 12. Frontispicio en Juan Caramuel Lobkowitz, *Mathesis biceps, vetus et nova*, Campagna, apud Laurentium Anisson, 1670.

51 En cuanto a las menciones al astrónomo polaco en la *Mathesis*, cfr. Caramuel, *Mathesis biceps, vetus et nova*, Campagna, 1670, syntagma tertium, liber V, p. 281; nautica aethera, p. 761; syntagma quartum, p. 353.

incluye, a diferencia de Hevelius, la personificación de la pintura que se debe entender primeramente como un ejercicio especulativo. Éste se enfatiza a través del aparato catóptrico o de medición que porta en su mano dirigiéndolo directamente al rostro masculino que al estar de perfil establece un intercambio directo, más bien “reflexivo”, de miradas. La relación que este motivo compositivo guarda con la temática del “Taller celestial” es interesante por la semejanza que se puede sugerir.⁵² El lienzo así atribuido al pincel de Joaquín Villegas (1713-activo en 1753), *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*,⁵³ (fig. 11) abre el ingreso al campo de “apariencias prodigiosas”, más concretamente a las cosas de “admirar” a través de la ciencia de la pintura:⁵⁴ es “obra sobrenatural” que se hace presente a través de medios pictóricos como lo da a entender a sus espectadores la cartela-medallón que, dirigida hacia nuestra vista, nos muestra Juan Diego: “Dios qual pintor soberano/ gastar quiso lindas flores./ y a María con mil primores /copió como de su mano: /Lienso ministró el Indiano /de Tosco humilde sayal / en su capa y sin igual/ se ve con tanta hermosura, / que indica ser tal pintura /Obra sobre Natural.”⁵⁵ El ejercicio de la pintura en este caso es llevado exclusivamente a cabo por Dios Padre. Juan Diego no ve la imagen guadalupana directamente –no le es permitido– pero ofrece con su otra mano las rosas del milagro⁵⁶ a Jesucristo a quien sí le es permitido ver y establecer un “diálogo” con él en su calidad de esposo-redentor,⁵⁷ dándonos a entender, y es característico de esta composición, que sólo la Trinidad divina puede *ver* y *pintar* lo sobrenatural. El Padre, al igual que en el frontispicio de la *Mathesis*, sedente porta con una mano su paleta, mientras que con la otra pinta la figura guadalupana sobre el lienzo-tilma. Ésta es sostenida en la parte superior por dos ángeles, mientras que en la inferior es soportada por un águila cuya cartela la revela como el águila apocalíptica.⁵⁸ El sentido alegórico que adquiere es la protección de Dios hacia su pueblo a través de la Virgen que, al sobrevolar sobre el territorio elegido,

52 Jaime Cuadriello bien a visto que la personificación de la pintura proviene del emblema *magnus in magnis*: de la obra de Juan Solórzano, *Emblemata Regiopolitica*, Madrid, D. García Morras, 1653, emblema XXX, p. 228, quien a su vez se inspiró de la pintura de Dosso Dossi que ilustra el pasaje de la obra *Momo o del príncipe* (ca. 1440) de Leon Battista Alberti. El emblema enseña moralmente que el príncipe debe tender hacia lo grande y no ocuparse en lo vano, como vemos que Júpiter se dedica a colorear la mariposa, insecto que hace referencia a lo inconstante y a la ligereza contrarias a la dignidad real. Sin dejar esta acertada relación de lado, creo que también se puede tomar en cuenta la relación con el frontispicio caramueliano aquí propuesta.

53 Museo Nacional de Arte, México, óleo sobre tela, 101 x 76.5 cm.

54 Otros intentos notables, pero con variantes que merecen otra discusión aparte, entre otros, es un anónimo novohispano del siglo XVIII (óleo sobre lienzo, 83,4 x 62,2) con el título *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*.

55 Inscrición en la cartela.

56 “Flores apparuerunt in terra nostra” (Cantar, 2). El sentido apocalíptico del pasaje se subraya con esta inscripción ya que no sólo las flores-rosas son huellas testimoniales de la aparición de la Virgen, sino que al mismo tiempo aluden a las flores como la venida de Cristo a tierras americanas.

57 Así nos lo da a entender el amor místico en el que se inscribe la cartela “Ecce tu pulchra est amica mea” (Cantar, I).

58 “Datae sunt mulieri alae dua aquila magna” (Apocalipsis, 12).

extiende su protección sobre él.⁵⁹ Mas, asimismo funge como atributo de San Juan y con ello implícito el poder de la visión que ya habíamos comentado y que sólo es característico y propio del Evangelista. Esta cualidad alegórica de la contemplación del águila continúa una larga tradición teológica y es desarrollada por la mística medieval, donde gracias a su vuelo la mente humana puede ascender a la contemplación de las alturas divinas.⁶⁰ Veamos cómo se ordenan los elementos icónicos más detenidamente: el águila apocalíptica de la contemplación sostiene la aparición milagrosa. Ésta se entiende como resultado de una reflexión pictórica que es *implícitamente* un acto especulativo. En este sentido, creo que la idea del águila, a pesar de la rica polivalencia que pueda sustentar, simboliza específicamente lo que se ve: el vuelo de la contemplación-especulación.⁶¹ Pictóricamente lo que el pintor enfatiza es el ejercicio reflexivo y por ende, científico, de la pintura



Figura 13. Frontispicio en Johannes Hevelius, *Selenographia sive lunae descriptio*, Danzig, Hünfeld, 1647.

- 59 Cfr. (2. Moisés 19,4). Y, en este caso, bien lo supo ver Jaime Cuadriello: sobre tierras americanas ya que en la parte inferior izquierda del cuadro se pinta el manantial de la tercera aparición. Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, vol I: Nueva España, México, MUNAL, 2000, pp. 169-173, aquí p. 170.
- 60 Juan Escoto Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, ed. J. Barbet, Turnhout, Brepols, 1975, I, 408 ff (Corpus Christianorum Continuatio mediaevalis, 31); y siguiendo el desarrollo de la línea mística en Ricardo de San Víctor, *Benjamin major*, lib. V: De gratia contemplationis, I, 3 (PL 196, 66 D).
- 61 En esta representación del águila me resulta difícil ver los atributos iconográficos necesarios que harían de esta ave una alegoría del imperio mexicano y que, aunque descrito en Miguel Sánchez y representado en otras pinturas, no quiere decir que en esta composición se haya resuelto de dicha manera. Si la vemos detenidamente el águila carece de corona real y sobre todo, aunque esta sobrevolando el manantial, no es un *stemma* que nos indique origen como aparece en otras representaciones: sobre el nopal o inscrita dentro del escudo real, ambos elementos siempre en el plano inferior, surgiendo de la tierra cual debe cuando se implica el sentido genealógico. Más bien creo que la alusión a la tierra americana se indica con el manantial simplemente. Cfr. Las siguientes pinturas: *Nuestra Señora de Guadalupe de México*, patrona de la Nueva España, anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, 201 x 121 cm; *Alegoría del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España* de Juan Patricio Morlete Ruiz, 1772, óleo sobre tela, 88 x 65cm, col. particular.

misma, dejándose inspirar en este punto probablemente por la dignificación de la pintura “a lo científico” ligada al águila de la especulación como en Caramuel:

“...y figura, imagen son conceptos, y partos de la Pintura, porque el Padre Eterno mirándose como en un espejo purísimo y cristalino, *speculum sine macula*, engendra una figura, y imagen viva substancial, natural retrato de su Gloria, resplandor del que le engendra, todo de su todo, que es indivisamente el todo del eterno Padre: porque imagen, según el Doctor Angelico, *est duplex, et naturae et identitatis et scundum hanc solas Christus est imago Dei, propter identitatem naturae cum Patre, perfecte repraesentat illum, cuius est imago.*”⁶²

En este pasaje nos percatamos de que el Padre no sólo engendra su imagen a partir de sí mismo y que resulta ser la de Jesucristo,⁶³ como lo presupone Carducho, sino que es susceptible de que realice el mismo procedimiento para con la Virgen. Sobre todo si se quiere enfatizar visualmente una creencia inmaculista de su concepción se tienen las condiciones idóneas para subrayar y reforzar ésta mediante el “espejo sin mácula”. Vemos así que Carducho había formulado algo que en tierras del virreinato novohispano habría de fructificar pictóricamente para justificar la verdad de la aparición y la dignificación de la pintura. No olvidemos que la aparición guadalupana subraya su esencia de aparición bajo el *thronus meus in columna nubis* (Eclesiastés, 24), puesto que la columna de nube se alía con el sentido místico de lo que se revela, lo que sale a la luz partiendo de la obscuridad y así, la pintura por medio de los colores emerge de la obscuridad para presentar algo visible:⁶⁴ “es pintura de la mano de Dios, quien pintó cielo y tierra con figuras tan hermosas, que no hay pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas) hazen en el aire, por medio de las luces, hermosísimas pinturas.”⁶⁵ La “aparición milagrosa” que se *imprime* mediante el ejercicio de la pintura es visualizada como resultado del reflejo-reflexión del acto creativo pictórico concebido mentalmente y ejecutado con la mano divina: *in manibus meis descripsi te* (Isaías, 44). En virtud de ello, la ciencia natural junto con su descripción físico-naturalística se unía así a una interpretación simbólico-alegórica de los dogmas teológicos, como el de la Trinidad y la Inmaculada.⁶⁶ De tal manera que en las estrategias de visualización empleadas en el Nuevo Mundo, vemos una línea de tradición continua de la imagen en sus usos y funciones, extendiéndose desde las primeras misiones en América para proseguir con el irenismo católico montaniano y consolidarse en la tratadística de pintura cuya influencia se dejó sentir en los pintores novohispanos, haciendo de las imágenes, lo que han sido y siguen siendo: las forjadoras de una cultura del mestizaje cultural que dialoga con sus *exempla* y modelos para transformarlos y al hacerlo, mantenerlos vivos.

62 V. Carducho, *Diálogos... op. cit.*, 181r-v.

63 *Idem*.

64 Cfr. *Ibidem*, p. 179r-v.

65 *Ibidem*, IV, p. 47r-v.

66 Baffetti, *Retorica e scienza...op.cit.*, p. 103.