



La colección de arte barroco de la catedral de Cuernavaca

Temas y obras escogidas**



La diócesis de Cuernavaca se erigió en 1891 en la sede del antiguo convento franciscano de la ciudad. Su segundo obispo fue el doctor Francisco Plancarte y Navarrete (Zamora, 1856-Monterrey, 1920), hombre culto, amante de la arqueología y el arte que dejó profunda huella en la recién creada sede episcopal. En la capital de Morelos fundó el Colegio de Niñas de Santa Inés, el orfanato asilo de Nuestra Señora de los Ángeles y el *Boletín Eclesiástico*. Su afición por el arte le llevó a recopilar miles de piezas arqueológicas y a fundar en 1911, en la misma ciudad de Cuernavaca, un Museo de Arte Sacro.¹ En esta colección reunió una considerable muestra de arte barroco, fundamentalmente pintura, que actualmente se ubica en distintas dependencias del claustro de la catedral. Las piezas que la integran fueron registradas por Juan Dubernard en el *Catálogo de bienes muebles de la catedral de Cuernavaca* (1989).

Este trabajo trata de explicar algunas líneas temáticas de las obras reunidas por Plancarte, lo que dice tanto de los gustos del obispo al escogerlas, como de las necesidades y características de la sociedad novohispana que las produjo. El estudio pretende también destacar las obras principales, aquellas que por su interés ya fueron restauradas en 1992 dentro del programa *Adopte una obra* por un equipo técnico dirigido por Teresa Lora e integrado por Natalie Boucher, Luis García, Jesús Gutiérrez y Cecilio Quiróz, entre otros. La mayoría de los cuadros son anónimos, pero poseen gran significación iconográfica y muy buena calidad técnica, al punto que algunos han sido atribuidos a artistas de la talla de Juan Correa o

* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

** Este texto está basado en la Guía que redacté con motivo de la exposición *Tesoros artísticos de la catedral de Cuernavaca*, que tuvo como escenario el claustro alto de la catedral entre los días 26 y 30 de octubre de 2002. La muestra se organizó dentro de las actividades programadas en el Coloquio Internacional *Pensamiento y movimientos socio-religiosos en América Latina en la época contemporánea, 1960-1998*, organizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

¹ Juan Dubernard, *Catálogo de bienes muebles de la catedral de Cuernavaca*, Cuernavaca, 1989.

Juan de Miranda, por lo que figuran en los repertorios correspondientes a dichos pintores.²

El culto y la devoción mariana

A medida que avanzó la Edad Media el culto a la Virgen progresó casi hasta el punto de inhibir el de Cristo y las otras personas de la Trinidad. Esta tendencia, que parecía no tener límites, cambió a fines de ese periodo, cuando se produjo un fenómeno que contrarrestó ese desarrollo abusivo. Contra la hiperdulía de la Virgen hubo graves protestas en el siglo XV, y sobre todo en el siglo XVI, por parte de los humanistas y de los partidarios de la Reforma.³ Ante esta situación, la reacción de la ortodoxia católica no se hizo esperar, y desde mediados del siglo XVI la Contrarreforma se ocupó de restituir el culto mariano y de permitir incluso su aumento.

En el ámbito novohispano despertaron especial interés las personas cercanas a la Virgen que complementan el culto en torno a su figura. Así, la Nueva España se puso bajo el patrocinio de san José en 1679, a petición de Carlos II, hecho que confirma el ascenso de categoría del esposo de María desde el siglo XVI, en que comenzó a ser considerado protector natural de los indios. La devoción a los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, tomados del apócrifo *Protoevangelio de Santiago*, también se acrecentó mediante las composiciones denominadas *Los cinco señores*, que acogen a los miembros de la Sagrada Familia más san Joaquín y santa Ana, y gracias también a la inevitable presencia de éstos en los ciclos de la vida de la Virgen.

² Las obras atribuidas a Juan Correa son *El Nacimiento de la Virgen*, *San Joaquín y la Virgen Niña*, *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* y una *Virgen de Guadalupe*. Los cuadros de la vida de María se atribuyen a Correa en el estudio sobre este tema de Elisa Vargas Lugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. IV, Primera parte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994, pp. 75-102, donde se reprodujeron fotografías de los cuadros en blanco y negro, tomadas antes de su restauración.

³ Sobre el tema véase Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 57-75.



San Joaquín y la Virgen Niña, atribuido a Juan Correa, siglo XVII. Catedral de Cuernavaca.

En la catedral de Cuernavaca se conservan varios cuadros sobre la infancia de María: *El nacimiento de la Virgen*, *San Joaquín y la Virgen Niña*, y *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Todos se atribuyen al maestro pintor Juan Correa, “mulato libre”, nacido en México en 1646 y fallecido en 1716, uno de los artistas más destacados y prolíficos de su época, de temática fundamentalmente religiosa.

La primera de las obras guarda un enorme parecido con la pintura del mismo tema que Correa pintó para la iglesia de san Pedro de Antequera (España), la primera de un ciclo de diez pinturas, que abarca desde el Nacimiento hasta la Dormición de la Virgen.⁴ En ambos casos se

⁴ Elisa Vargas Lugo, “La vida de María”, en *Juan Correa...*, op. cit., p. 79.



Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, atribuido a Juan Correa, siglo XVII. Catedral de Cuernavaca.

presenta a santa Ana recostada en una cama cubierta con dosel, y a san Joaquín contemplándola dichoso desde un rincón de la recámara. Santa Ana es atendida por una criada que le ofrece una taza de caldo, mientras otras dos se ocupan de la Niña, totalmente envuelta en pañales. Sin duda la composición y el decoro con que se plasmó la escena hubieran sido del agrado del pintor y teórico sevillano Francisco Pacheco, pues en su tratado *El arte de la pintura* (1649), y entre las obras comentadas al hilo de este episodio, destaca una en la que las figuras guardan una compostura semejante, y donde sobre todo la Niña está pudorosamente cubierta con paños.⁵

⁵ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Barcelona, Cátedra, 1990, edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas, p. 579.

El segundo de los lienzos presenta a san Joaquín con la Virgen, a la edad de unos tres años, en una tierna escena familiar que sirve de referencia para mostrar enseñanzas de mayor calado. El tema es inusual en la producción novohispana, donde sólo se conoce éste cuadro y otro muy similar de Cristóbal de Villalpando, integrante de una serie de la vida de los padres de la Virgen, que el artista pintó a fines del siglo XVII para la iglesia de san Felipe Neri, de la Ciudad de México. En los dos lienzos, extremadamente semejantes, Joaquín está sentado en un sillón fruiluno con la pequeña Niña sentada sobre su brazo izquierdo. La composición daría pie a expresar la honra que deben los hijos a sus padres, sobre todo en el cuadro de Villalpando, donde la paloma del Espíritu Santo que culmina la composición pronuncia una frase alusiva a ello. Por otro lado, el cuadro atribuido a Juan Correa, más que el anterior, reafirma la pureza inmaculada de María, concebida sin pecado original, pues la Niña va vestida de azul y blanco, colores emblemáticos del misterio inmaculista.

Pacheco tenía poca simpatía por el tema del tercer cuadro, el que muestra a santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Comenta en su tratado que

Con menos fundamento, y con más frecuencia, se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero abrazada del vulgo; digo nueva porque he observado que habrá veinticuatro años poco más o menos, que comenzó hasta este de 1636, de una Santa Ana de escultura que estaba en una capilla de la iglesia parroquial de la Magdalena [sic], la cual acompañó después un escultor moderno con la Niña leyendo; de donde pintores ordinarios la estendieron [sic].⁶

Pacheco no aprueba imágenes semejantes porque contribuyen a poner en duda la ciencia infusa de María. El primer lienzo con esta temática fue obra del an-

⁶ *Ibidem*, pp. 582-584.



daluz Juan de Roelas, que fijó la iconografía. En el cuadro de Cuernavaca, atribuido a Correa, se muestra a santa Ana y a la Niña, de unos doce o trece años, mientras unos angelitos se afanan por traer a la Virgen una corona de flores, que es como un premio de honor por su aplicación. Pero el tema debe trascender la significación que pudiera tener este pasaje en la infancia de María. Seguramente escenas como ésta simbolizan la educación cristiana de las hijas, pues ponen a la Virgen como modelo a imitar entre las niñas, a la vez que fomentan en ellas la lectura de libros piadosos.⁷ Un cuadro de Juan Rodríguez Juárez (1720, Museo Regional de Guadalajara) es todavía más claro en este sentido, pues además de san Joaquín, que desde un puesto secundario contempla a su familia, se dio cabida dentro del espacio sagrado a dos niñas, que arrodilladas y en actitud humilde y devota contemplan el episodio.

Las dos advocaciones marianas con mayor número de representaciones en la catedral de Cuernavaca son la *Dolorosa* y la *Virgen de Guadalupe*. La devoción a los siete dolores de la Virgen arraigó profundamente en la religiosidad novohispana desde mediados del siglo XVII, merced a la promoción de la Compañía de Jesús, que introdujo hacia 1675 la celebración del Viernes de Dolores con la confección de altares domésticos llenos de símbolos pasionarios. Una de las primeras representaciones pictóricas aisladas del tema fue la obra de José Xuárez, fechada en 1655; no obstante el tipo iconográfico se popularizó algo después, siendo Juan Correa y Cristóbal Villalpando algunos de sus mejores exponentes.⁸ Entre las Dolorosas más interesantes de la catedral de Cuernavaca figura una obra anónima del siglo XVIII. La Virgen está sola, delante de un fondo de paisaje, con un puñal clavado en el corazón, el mismo que le anunció Simeón el día



Virgen de los Dolores, anónimo, siglo XVIII. Catedral de Cuernavaca.

en que presentó a su Hijo en el templo (Lucas 2, 35). La figura se asemeja a la de la estampa de Marx Antón Hannas (Augsburg, siglo XVIII);⁹ pero en este lienzo, María no parece sacada de su puesto al pie de la cruz, donde sufría junto a Jesús. La composición va más allá, situando en el oscuro rompiente celestial el Sol y la Luna, y colocando tras la Virgen un fragmento de cruz ensangrentada, como si ella también estuviera padeciendo en la cruz. Por esta clara asimilación entre las santas figuras, la obra muestra a la perfección cómo el profundo dolor y el callado sufrimiento convierten a la Madre de Cristo en corredentora del mundo pecador.

⁹ Gustavo Curiel, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en *Juan Correa...*, *op. cit.*, p. 212.

⁷ Julián Gállego, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 251-252.

⁸ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. I, México, Museo Nacional de Arte, 1999, pp. 143-145.



Virgen de Guadalupe, atribuido a Juan Correa, siglo XVII.
Catedral de Cuernavaca.

Una *Dolorosa* de planteamiento distinto es la de Antonio Padilla, pintor poblano de la primera mitad del siglo XIX. Aquí se presenta a la Virgen de medio cuerpo meditando sobre la Pasión y contemplando sus símbolos, algunos de los crueles objetos con que atormentaron a su Hijo: la corona de espinas que le hundieron en las sienes o los clavos con que lo sujetaron a la cruz. Esta variante iconográfica del dolor de María debió tener origen en un lienzo de Juan Correa, donde la Virgen está sentada y rodeada de los ángeles pasionarios. El cuadro fue realizado para el retablo de la iglesia jesuita de san Pedro y san Pablo de México, contratado en 1678 e inspirado por el padre José Vidal. Al año siguiente el padre Juan del Pozo, en el sermón del día de la dedicación del retablo, comentó especialmente el hecho de que María estuviera sentada, “cuando en el Evangelio dice que estaba parada junto a la cruz”, pues

de esta manera se mostraba “lo agobiante de sus dolores y a la vez su decisión de no huir de ellos”.¹⁰ El gusto decimonónico simplificó la composición, como muestra el cuadro de Padilla, pero mantuvo viva la devoción, como muestra el hecho de que una de las capillas de la catedral de México fue dedicada a la Dolorosa.¹¹

No podía faltar la Virgen de Guadalupe en la pinacoteca de la catedral, que guarda varios cuadros de este tema con pequeñas diferencias, y que corresponden a dos tipos de pinturas distintas. Según la tradición, la Virgen de Guadalupe se apareció en diciembre de 1531 en el cerro del Tepeyac al indio Juan Diego, y su imagen se imprimió milagrosamente en su tilma ante la mirada asombrada del primer obispo de México, el franciscano fray Juan de Zumárraga (1468-1548). Esta leyenda se propagó intensamente a partir de 1648 y 1649 gracias a las obras fundamentales de Miguel Sánchez y del capellán del santuario, Luis Lasso de la Vega, respectivamente. Desde entonces tuvo lugar toda una campaña de propagación y enaltecimiento de la imagen, en la que jugó un papel fundamental la tenacidad de religiosos y sacerdotes criollos. Gracias a este proceso, el culto a la Virgen de Guadalupe aventajó finalmente al de cualquier otra advocación mariana en México.¹²

En la catedral de Cuernavaca cabe señalar una *Virgen de Guadalupe*, seguramente de finales del siglo XVII, atribuida a Juan Correa, de rasgos muy parecidos a los del modelo y sin más ornato que el que ostenta la propia imagen del Tepeyac. El cuadro sin duda corresponde a los que se pintaron después de que Correa obtuviera —se desconoce mediante qué procedimiento— un

¹⁰ Clara Bargellini, “La Dolorosa”, en *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, UNAM/Fomento Cultural Banamex/Conaculta, 1997, p. 156.

¹¹ Gustavo Curiel, *op. cit.*, p. 216.

¹² Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 23 de noviembre de 1999-12 de febrero del 2000, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 91-92.



“perfil” de la imagen impresa en la tilma de Juan Diego. Sólo entonces, según el pintor José de Ibarra, por medio de esa calca y de las que de ella se obtuvieron, hubo “facilidad de hacer como se hacen las imágenes en algún modo parecidas a la original, en cuanto se pueda, y que los antiguos no pudieron; que ni ahora se pudiera si no hubiera dicho perfil”.¹³ La primera obra guadalupana de Juan Correa está datada en 1667.¹⁴

Pero no todas las Guadalupanas fueron réplicas casi exactas de la original. Las hubo de corte más popular como una *Virgen de Guadalupe* anónima del siglo XVIII, que se conserva también en la catedral. En cuanto a técnica, no es una obra de primera categoría, y aunque es una copia muy cercana a la original, se advierten diferencias. Su tamaño es menor, y las facciones de la Virgen no se ajustan al modelo con total fidelidad. El rasgo más característico de este cuadro es una rica orla de flores y rosas alrededor de la figura, algo muy frecuente en las guadalupanas barrocas. El adorno, tan propio de María, recuerda aquí especialmente a las rosas de Castilla, que misteriosamente florecieron en diciembre en el Tepeyac y proporcionaron la materia que sirvió de vehículo para verificarse la impresión milagrosa.

La misión apostólica

La catedral conserva casi completo un magnífico *Apostolado* atribuido al pintor Juan de Miranda, activo entre fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, y autor de una serie semejante que se resguarda en el Museo de Churubusco.¹⁵ La obra de Cuernavaca está integrada por Cristo, como *Salvator Mundi*, la Virgen María y once de los apóstoles —falta san Judas Tadeo—, a los que se añade san Pablo, el “apóstol de los gentiles”. Aunque algunos Apostolados son anteriores, este tema cobró auge especial en la Nueva España en el tránsito del siglo XVII al XVIII, según señala José Rodrigo Ruiz

¹³ Elisa Vargas Lugo, “La devoción guadalupana”, en *Juan Correa...*, op. cit., p. 275, tomado de Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas...*, ed. facs., México, 1756, Jus, 1977, p. 10.

¹⁴ Elisa Vargas Lugo, “La devoción guadalupana”, en *Juan Correa...*, op. cit., p. 275.

¹⁵ La atribución figura en el catálogo de Juan Dubernard sobre los bienes muebles de la catedral de Cuernavaca.



Salvator Mundi, atribuido a Juan de Miranda, siglo XVII. Catedral de Cuernavaca.

Gomar.¹⁶ Algunos de los ejemplos más importantes, además del mencionado del Museo de Churubusco, son los de Juan Tinoco (conservado en la Academia de Bellas Artes de Puebla), Cristóbal Villalpando (Museo Regional de Querétaro), Diego de Cuentas (convento franciscano de Zapopan, Jalisco), Nicolás Rodríguez Juárez (iglesia de la Profesa, Ciudad de México y Museo Regional de Guadalajara, Jalisco), o los incompletos de Miguel Cabrera, que se guardan en el Museo Nacional del Virreinato, y de Juan Correa, pintado para la ciudad de Antigua, Guatemala.¹⁷

El *Apostolado* de la catedral presenta a Jesús como *Salvator Mundi*, de pie, pero no mostrando, como a fines de la Edad Media, las llagas que la tarea salvadora dejó en sus manos, sino en actitud bendicente y sosteniendo el símbolo de su misión: la bola del mundo. Una de las obras que presenta más semejanzas con la de Cuernavaca es la que pintó Juan Correa, y actual-

¹⁶ José Rogelio Ruiz Gomar Campos, “El Colegio Apostólico”, en *Juan Correa. Su vida y su obra*, op. cit., p. 170.

¹⁷ *Ibidem*, p. 170.



San Juan Evangelista, atribuido a Juan de Miranda, siglo XVII. Catedral de Cuernavaca.

mente se conserva en una colección particular de Guadalajara, Jalisco.¹⁸ La Virgen María forma pareja con Cristo, en su papel de corredentora y de intercesora ante la divinidad por los fieles pecadores. A continuación sigue la serie de apóstoles mencionada. Cada uno de los discípulos de Cristo se identifica por su nombre, que aparece pintado junto a él y por el atributo que representa la forma de su martirio: el cuchillo usado para desollar a san Bartolomé, el hacha con que fue decapitado san Matías, el garrote con que fue muerto a golpes Santiago el Menor, etcétera, o bien por algún objeto que fijó la iconografía tradicional, como las llaves, en el caso de san Pedro, o la copa envenenada en el de san Juan. Resulta habitual que los apóstoles

¹⁸ Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, "Alegorías cristológicas", en *Juan Correa...*, *op. cit.*, p. 236.

muestren en sus manos el libro de los Evangelios, cuyo contenido propagaron por el mundo entero, pero en este caso no todos lo llevan. Lo que da cohesión a este conjunto son los distintos pasajes del Credo pintados en los lienzos, hasta completar entre todos la oración que resume lo esencial del dogma cristiano, comenzando —no podía ser de otra manera— por el que acompaña a san Pedro, príncipe del colegio apostólico. En origen, los apóstoles sostenían el rollo o volumen de la Nueva Ley, pero durante la época del gótico, cuando los personajes se dispusieron en las fachadas de las catedrales, se diversificaron sus atributos. Y en algunos casos, como en la catedral de Albi, portan banderolas con artículos del Credo.¹⁹ Esta modalidad iconográfica no debió ser infrecuente en la Nueva España, pues según Gustavo Curiel, la serie de Nicolás Rodríguez Juárez que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara también incluye en la parte baja de cada cuadro trozos del Credo.²⁰

Cristo, la Virgen y cada uno de los apóstoles aparecen delante de un paisaje imaginario con línea del horizonte muy baja, imagen de la extensa tierra en donde dieron testimonio de Dios. En cuanto a vestimenta, el ciclo respeta la forma ortodoxa establecida en el Evangelio,

pues todos ellos van descalzos y ataviados con túnica ceñida y manto. Francisco Pacheco sugiere además que sus trajes sean de variados colores, y en cuanto al calzado observa que también es legítimo —y por esta opción se decanta él— presentar las figuras con sandalias "porque las sandalias no contradicen la descalcez [*sic*]".²¹ Por lo que se refiere a rasgos físicos, existía también una peculiaridad que el pintor y teórico sevillano se ocupa de aclarar. De todos los discípulos, Santiago el Menor era físicamente el más parecido a Cristo, de ahí,

¹⁹ José Rogelio Ruiz Gomar Campos, "El Colegio Apostólico", en *Juan Correa...*, *op. cit.*, nota 2, p. 169.

²⁰ Gustavo Curiel, "San Felipe de Jesús: su figura y culto (1629-1862)", en *Actas del XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, p. 88, nota 49.

²¹ Francisco Pacheco, *op. cit.*, pp. 677-678.

como dice Pacheco, que se le llamara “hermano del Señor”. Por tanto, aconseja que en “la pintura de este santo Apóstol se ha de seguir la imitación del rostro de Cristo, nuestro Señor, puntualmente; algo más crecido cabello y barba”.²² El pintor del *Apostolado* de la catedral de Cuernavaca conocía sin duda este convencionalismo, pero no lo aplicó a Santiago el Menor, sino a *Santiago el Mayor*, el apóstol de España, que en la serie viste de peregrino — como era habitual en la época — uniformándose con los fieles de toda Europa que durante siglos peregrinaron a su tumba hallada en Santiago de Compostela. El rostro de Santiago es efectivamente una copia del de Cristo.

Las órdenes religiosas y sus santos

Muchas de las órdenes religiosas fundadas en Europa durante la Edad Media, y con posterioridad, tienen representación en la catedral a través de sus fundadores o de algunos miembros destacados. Aquí se han seleccionado sólo algunas de estas obras, pertenecientes a un conjunto bastante más amplio.

La lactancia de san Bernardo es un lienzo del siglo XVIII firmado por Tomás de Sosa. San Bernardo de Claraval (1091-1153), reformador del cister, fue un gran devoto de la Virgen María, como quedó patente en la *Leyenda Dorada*, y en su iconografía. Una de las apariciones de la Virgen más importantes, es conocida como el milagro de la lactancia, recogida en un texto del siglo XIV. El prodigio habría ocurrido en la iglesia de Saint Vorles, en Chatillon sur Seine, cuando san Bernardo oraba ante una estatua de la Virgen amamantando al Niño. En el momento en que pronunciaba las palabras *Monstra te esse matrem* (“Muestra que tú eres la madre”),²³ la imagen cobró vida y la Virgen apretó su pecho y dejó caer algunas

²² *Ibidem*, p. 674.

²³ Octosílabo del *Ave María Stella*, himno mariano más importante del siglo XII. Debo esta información y la traducción de los textos latinos a Gonzalo Fontana Elboj, a quien agradezco su colaboración.



Santiago el Mayor, atribuido a Juan de Miranda, siglo XVII. Catedral de Cuernavaca.

gotas de leche en los labios del santo.²⁴ El cuadro de la catedral de Cuernavaca reproduce este pasaje con alguna modificación, pues la Virgen, vista como en una aparición, no sólo alimenta a su santo devoto, sino al Niño Jesús que éste sostiene en sus brazos amorosamente. Además hay un contrapunto de dolor en la tierna escena, puesto por varios ángeles pasionarios que anuncian el sufrimiento de Cristo en su vida adulta. Uno de ellos sostiene una cartela con la inscripción: *Inveni quem diliguit anima mea tenui eum nec dimita[m]* (“He encontrado a Aquel a quien ama mi alma. Lo tuve y no lo dejaré perder”). El texto deja claro que el enriquecimiento iconográfico del cuadro está motivado

²⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z*, t. 2, vol.5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 213-215.



La lactancia de san Bernardo, Tomás de Sosa, siglo XVIII.
Catedral de Cuernavaca.

por la necesidad de mostrar no sólo la devoción de san Bernardo hacia la Virgen, sino también el amor que profesaba a su divino Hijo.

Otra de las órdenes medievales que impulsaron el culto a la Virgen fue la de los mercedarios, fundada por san Pedro Nolasco (1182-1256), responsable en buena medida del tradicional fervor que dedicaron los reyes españoles a la Virgen Inmaculada. La presencia de la orden de la Merced en la Nueva España se remonta a la época de la Conquista, pues uno de sus religiosos, fray Bartolomé de Olmedo, acompañó a Hernán Cortés como capellán en sus expediciones. En la colección de Cuernavaca se conservan dos lienzos de temática mercedaria pertenecientes a una misma serie, seguramente del siglo XVIII y por el momento anónima. El primero de ellos muestra a *San Ramón Nonato recibiendo la casulla de san Pedro Nolasco*. Alojada en un interior, una nutrida comunidad de frailes con sus hábitos blancos rodea a la pareja principal, integrada por el fundador de la orden y por otro de los santos más destacados, el misionero San Ramón Nonato (1205-1240), patrón de Cataluña. Preside la escena una imagen de la Virgen de la Merced, vestida también con el hábito de la orden, que hace referencia a su pureza inmaculada. Junto a ella, como es habitual, puede ver-

se a un niño cautivo, vestido de rojo y tocado con gorro frigio. El segundo cuadro representa *El martirio de san Ramón Nonato*, hecho rehén en Argelia y con el candado que los piratas berberiscos le colocaron en la boca para que no pudiera predicar.²⁵

San Francisco de Asís (1182-1226) fue el fundador de los frailes menores, la primera de las órdenes que como tal obtuvo permiso papal para viajar a la Nueva España, en 1524, y propagar el Evangelio en aquella tierra de gentiles. San Francisco posee una amplia iconografía inspirada en los pasajes de su vida más sobresalientes. Sin duda uno de los principales es el de la estigmatización, que lo vincula especialmente a Cristo. No en vano Francisco es el santo que la tradición hizo más cercano a Jesús, entre otras razones porque al final de su vida incluso recibió las señales de su martirio. En la catedral se conserva un relieve incompleto tallado en madera policromada y estofada de *La estigmatización de san Francisco*, que habría ocurrido en 1224. El biógrafo de san Francisco, Tomás de Celano, narra así el suceso:

Vio que delante de él había un hombre con seis alas, como un serafín, con los brazos extendidos y los pies juntos, fijado a una cruz. Dos de sus alas se elevaban por encima de la cabeza, otras dos se desplegaban para volar, las dos últimas le velaban todo el cuerpo... Su corazón estaba colmado con esta aparición, cuando en las manos y pies comenzaron a aparecer las marcas de los clavos, tales como acababa de verlas en el hombre crucificado, por encima de él.

Según esta crónica san Francisco habría estado solo, pero después la tradición imaginó que le había acompañado el hermano León, que con su presencia podía dar fe de lo ocurrido.²⁶ El relieve de la catedral conserva la figura de san Francisco en éxtasis —impresas ya las llagas en su costado y en sus manos— y también la imagen del hermano que sirvió de testigo, faltando sólo el querubín que obró el milagro. Dichos elementos ofre-

²⁵ *Ibidem*, pp. 121-122.

²⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 556.



La estigmatización de san Francisco, anónimo, siglo XVIII. Catedral de Cuernavaca.

cen una enorme semejanza con los que se esculpieron en piedra para componer el mismo tema en la portada de la iglesia de la Tercera Orden, situada en el ángulo noroccidental del claustro del convento de Cuernavaca, y edificada entre 1723 y 1736 por el licenciado Enrique Jerez, hermano mayordomo de la orden de san Francisco. Seguramente el relieve en madera policromada sirvió de modelo directo para la obra en piedra.

La Compañía de Jesús se estableció en la Nueva España en 1572, cerrando el ciclo de la primera evangelización protagonizado por las órdenes mendicantes: franciscanos, agustinos y dominicos. Además del fundador, san Ignacio de Loyola (1491-1556), en la Nueva España fue objeto de especial predilección san Francisco Javier (1506-1552), no en vano lo tuvo por patrono al nombrársele el “más poderoso heraldo de la evangelización en ambas Indias”, y lo juró patrón de la Ciudad de México en 1660 con motivo de una epidemia. Su iconografía por este amplio reconocimiento institucional fue muy rica durante los siglos XVII y XVIII, tanto en imágenes como en alegorías, y sus cuadros no se deja-

ron de pintar después de la expulsión de la Compañía en 1767. Una de las formas de representación más antiguas y de más repercusión es la que de manera intemporal recuerda la entrega apostólica con que Francisco Javier se dedicó a la evangelización. La imagen se configuró a partir de la frase con que san Ignacio le exhortó antes de salir para Asia: “Id y motivad el incendio en el mundo”, y que repite el mandato misional de san Mateo. Siguiendo esta pauta, Jerónimo Wierix, en un grabado algo anterior a la canonización del santo (1622), lo imagina abrasado por una llama que brota de su pecho, y que alude al amor por la causa divina, al poder de la fe y de la caridad, y también al don de lenguas que recibió para cumplir con su misión: la predicación y administración de los sacramentos en tierra de gentiles.²⁷ El *san Francisco Javier* de catedral es obra anónima, seguramente del siglo XVIII. Muestra al santo misionero de las Indias orientales y de Japón de pie, vistiendo un alba agitada por el viento, dejando entrever el fuego que ha hecho presa en su pecho.

Otra de las obras interesantes de la catedral representa a uno de los principales cronistas de la orden agustina en la Nueva España, fray Juan de Grijalva (1580-1638). El *Retrato de fray Juan de Grijalva* se atribuye al pintor del siglo XVII, Antonio Rodríguez, y muestra al docto religioso de pie junto a la mesa de su escritorio, presidido por la Biblia y por las obras de los Padres de la Iglesia. El personaje vuelve el rostro al espectador, para hacerlo identificable, en una actitud extremadamente digna y solemne, enlazada con los augustos retratos cortesanos, y de forma muy parecida a como fue pintada sor Juana Inés de la Cruz por Juan de Miranda en 1713 (Patrimonio Universitario, UNAM). La severa imagen de Grijalva parece captar la pausa que acaba de hacer en su tarea de escribir —quizás— la *Crónica de la Orden de N. P. San Agustín en las Provincias de la Nueva España*, concluida en 1622. La cartela en el ángulo inferior izquierdo del cuadro informa de que el distinguido personaje, además de cronista de su orden, fue también maestro en teología, confesor del virrey marqués de Cadereyta, y colegial, lector y rector del Colegio de San Pablo.

²⁷ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo del Museo Nacional de Arte...*, op. cit., p. 58.