

Del convento de San Lorenzo de México al Museo de Chaumont, el redescubrimiento de una espectacular pintura mexicana de la época colonial

Este texto ha sido enviado desde la pequeña ciudad de Chaumont, en el sur de la región de Champagne, en Francia, hasta la ciudad de México; igual trayecto hizo, pero en sentido inverso, una simbólica pintura que perteneció al convento de San Lorenzo de México.

Palabras clave: coleccionista, restauración, jerónimas, emblemas, grabado.

190 |

Hace algún tiempo redescubrimos en la bodega del Museo de Chaumont, durante la preparación de una exposición, una tela que representa a una monja abrazada a la cruz de Cristo, obra de la que voy a tratar aquí.¹ En 2006 tuvimos la oportunidad de que los alumnos-restauradores del Instituto Nacional del Patrimonio en París y de la Escuela de Bellas Artes de Tours nos restauraran gratuitamente algunas esculturas, trabajos que realizaron bajo la supervisión de sus profesores. He aquí algunos ejemplos antes y después de la restauración: 1) busto-relicario de santa Cecilia, español, finales del siglo XVI o principios del XVII (figuras 1 y 2); 2) Niño Jesús de la Pasión, napolitano, siglo XVIII (figuras 3 y 4), y 3) busto-relicario de santa Cecilia, finales del siglo XVI (figuras 5 y 6).

Además de ser todas esas obras esculturas en madera, tenían otros dos puntos en común: su iconografía era de la Contrarreforma y provenían de la colección Jacquinet, adquirida por la ciudad de Chaumont en los años setenta del siglo XX.

La señorita Jacquinet (1891-1976) tenía una colección muy variada, que incluía tanto muñecas antiguas como arte asiático, pero la mayoría de sus piezas eran objetos de carácter religioso; bajo este rubro he reagrupado pinturas con iconografía bíblica, pinturas y esculturas

* Agregada de conservación del patrimonio. Directora de los museos de Chaumont. Traducción del francés realizada por Concepción Amerlinck Assereto.

¹ Raphaële Carreau, *Dévotion baroque, Trésors du musée de Chaumont, Amérique latine, Espagne et Italie, XVII^e-XVIII^e siècle*, París, Somogy, 2009.



Figura 1.



Figura 2.

| 191



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.

devocionales, relicarios, elementos de retablos, textiles litúrgicos y figuras de nacimientos. De este amplio conjunto, sólo los nacimientos habían sido restaurados, estudiados y mostrados al público.

Al constatar la calidad del trabajo hecho por los alumnos-restauradores y el interés resultante de las obras restauradas, decidí organizar una exposición con todas esas obras. En consecuencia, arrojé al conjunto añadiéndole otras pinturas y esculturas pertenecientes a la colección Jacquinet. Ya había observado que varias pinturas pertenecían a la misma corriente de la Contrarreforma y presentaban un paralelismo interesante con las esculturas.

Entre las pinturas la más notable era una tela de 1.42 cm x 1.04 cm (figura 7), que por sus dimensiones me parecía como una pintura de retablo. La señorita Jacquinet, de acuerdo con su inventario, la había considerado española, seguramente porque los numerosos textos pintados en

la tela están escritos en español; sin embargo, esa abundancia de textos y la yuxtaposición no realista de planos nos pusieron sobre la pista de su origen hispanoamericano.

En un primer momento intenté identificar el origen de los textos, que me parecía ser la clave de su iconografía. Pensé en el Cantar de los Cantares, pero no provenían de allí.

Mientras proseguíamos nuestra investigación, pusimos la obra en manos de un restaurador. Su estado general era regular: estaba muy sucia, muy engrasada, con tonalidades rojizas, a lo que se añadían huellas de escurrimientos de agua; estaba maltratada en algunas partes y con lagunas, es decir, con faltantes de capa pictórica. Por lo menos no había ningún repinte, lo que indicaba que la tela no había sido restaurada, lo que no dejo de subrayar, pues es bastante raro.

La figura 8 muestra la tela después de su limpieza y llenado de zonas de lagunas (el blanco en



Figura 7.



Figura 8.

estas zonas y la resina que se usa para llenarlas). Las figuras 9 y 10 presentan los detalles de los sainetes durante el mismo estado de restauración. La etapa siguiente es la del retoque (con colores) sobre la resina.

Durante el proceso de restauración proseguí mi investigación. Fui a Madrid para ver a la señora García-Sáiz, directora del Museo de América. Ella me dijo de inmediato que el personaje vestido de rosa representaba al alma. Después, gracias a un libro de su biblioteca, pudimos identificar el hábito portado por las religiosas: velo negro, escapulario marrón, medallón sobre el pecho y un rosario abrochado sobre los hombros: correspondía con el hábito de las jerónimas de San Lo-

renzo de México. Ella me indicó el nombre de un personaje importante en el convento, María Inés de los Dolores, muerta en 1728, que podría ser la religiosa que está a los pies de Cristo. Pero mis investigaciones acerca de esa mujer y la lectura de su biografía me llevaron a eliminar esa pista: nada correspondía con la biografía, ni el personaje ni los textos de nuestra pintura.

El misterio de estos textos por fin se disipó cuando hojeé un tomo de la enciclopedia *Summa Artis* dedicado al arte colonial. En una cita reconocí la frase presente bajo un personaje sentado. La fotografía de una parte de esta frase (figura 11) permite además ver ampliado el estado original —preocupante— de la capa pictórica.



Figura 9.



Figura 10.

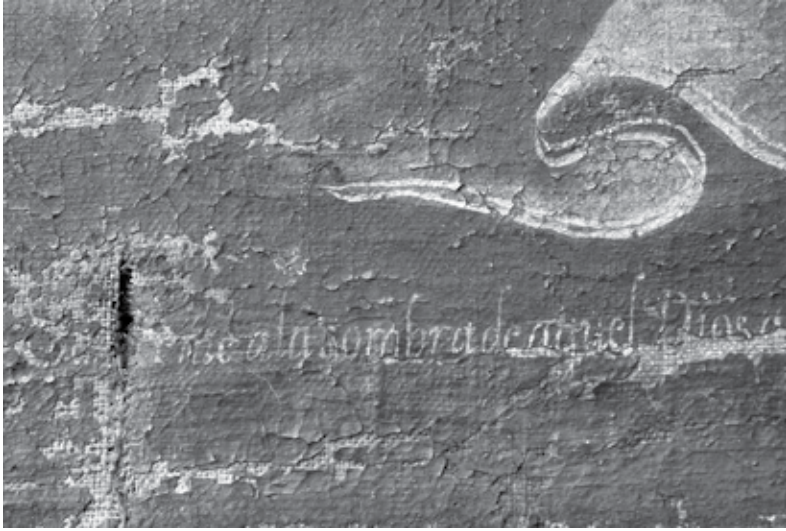


Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.



Figura 17.

Esta frase estaba citada en *Summa Artis* en el capítulo consagrado a la iconografía procedente de emblemas. Provenía precisamente de un texto intitolado *Affectos divinos con emblemas sagradas*,² del jesuita Pedro de Salas, publicado en Valladolid en 1638. *Affectos divinos* es la primera publicación española de un libro de emblemas *Pia Desideria*, compuesto en 1624 por un jesuita bruselés, Hermann Hugo. Esta obra, al igual que sus reediciones, propone al lector meditar sobre el camino del alma hacia Dios, siguiendo el peregrinar de una jovencita que representa al alma y de un ángel que simboliza el amor divino. El emblema así utilizado en un contexto religioso y de manera casi novelesca, era en la época algo totalmente innovador, lo que aseguró un gran éxito a este libro, de ahí sus numerosas ediciones en las principales lenguas europeas.

En un primer momento pude consultar en línea una edición inglesa, lo que me permitió estar

² Pedro de Salas, *Affectos divinos con emblemas sagradas*, Valladolid, G. de Bedoya, 1638.

segura de que, efectivamente, los grabados y textos del libro eran la fuente de los sainetes y textos de nuestro cuadro. Para tener acceso a dos ediciones españolas *Affectos divinos*, publicado en el siglo XVII, y *Camino del Cielo*, en el XVIII, acudí a la Biblioteca Nacional de España. La tipografía de nuestro cuadro correspondía con la de *Affectos divinos*, por lo que fue esa edición del siglo XVII la que el pintor tuvo en sus manos al pintar nuestro cuadro. De las nueve zonas con texto que hay en la tela, seis provienen directamente del libro de emblemas. En cuanto al paralelo entre los sainetes y los grabados, los presento aquí juntos para su comparación: 1) El alma atravesada por flechas (figuras 12 y 13); 2) El alma extasiada bajo las flores arrojadas por el amor divino (figuras 14 y 15), y 3) El alma deseando alcanzar el amor divino (figuras 16 y 17).

La comparación indica que la pintura está muy cerca de su fuente: el grabado. Pero en la escena principal hubo modificaciones mayores respecto a lo aportado (figuras 18 y 19). No es el



Figura 18.

amor divino el que está crucificado en el árbol, sino Cristo. Con el chorro de sangre y agua y los siete corderos ensangrentados —símbolo de los sacramentos de la Iglesia—, el pintor insiste en el papel redentor de Cristo. El alma representada a la izquierda está flanqueada por una azucena entre zarzas, símbolo que designa a la esposa en el Cantar de los Cantares (antes de la restauración, ese motivo estaba ilegible; se veía la azucena, pero no las espinas).



Figura 19.

Ese cambio de lugar permite introducir a la derecha algunos elementos totalmente ajenos al libro de emblemas, como la religiosa arrodillada a los pies de Cristo, postrada como María Magdalena en algunas *Crucifixiones*. El gesto de su mano izquierda permaneció misterioso ante mis ojos; la creía vacía y me parecía equivocado su escorzo.³ Pero la señora Alicia Bazarte me aclaró que esa mano no estaba vacía, sino que la forma orgánica evocada en la palma de la mano era en realidad una piedra de penitencia, con la que las religiosas

³ "Escorzo: Perspectiva aplicada a la figura humana [...] que deforma lo que no está en el plano frontal", definición extraída de *Peinture & dessin, vocabulaire typologique et technique*, t. I, París, Editions du patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, 2009, p. 66.



Figura 20. José de Páez (1727-1790). La Coronación de la Virgen.



Figura 21. Nicolás Enríquez (act. 1722-1777). Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista niño.



Figura 22. El martirio de Santa Cristina de Belsena. Anónimo, siglo xvii.

—queriendo imitar a san Jerónimo— se golpeaban el pecho.

Detrás de la religiosa se extiende el universo cerrado del convento, evocado de manera simbólica. Un tapete de flores y espinas espera a las tres religiosas que ingresan; esta mezcla de flores y espinas es una imagen, casi un cliché, para designar la mezcla de alegrías y penas en la vida conventual. Se perciben también una fuente de la vida y símbolos marianos, como la palma y el ciprés. Cabe precisar que no hemos encontrado el origen de los tres textos⁴ de esta parte del cuadro.

⁴ He aquí estos tres textos: “GUSTAD Y BEREIS QUAN SUAVE ES EL SENOR”, “Aquesta que combida aque agustarte bengan mientras mas de ti gusta mas sedienta sequeda” y “como tortola sola [...] sobre elte jado lloro triste [...]jencia de mi amado”.



Figura 23. Santa Bárbara. Siglo xvii.

Hay pues en esta obra —encargada por una personalidad importante del convento, la madre superiora o el protector— la evocación del monasterio y de una devoción particular a Cristo redentor, que se expresa en la meditación. Las imágenes y textos del libro *Afectos divinos* son el vehículo de esta devoción. El pintor tuvo la obligación de retomar imágenes y textos seleccionados por el comitente, que desde luego poseía el famoso libro de emblemas.

En consecuencia, hemos avanzado en nuestro conocimiento de la iconografía y el origen de esta tela, pero aún nos quedan zonas oscuras. ¿Quién es



Figura 24. La Coronación de la Virgen. Cuzco, siglo xviii.

el autor de la tela? Es posible que hayan sido dos, ¿uno para la escena principal y otro —menos dotado— para el segundo y el tercer planos? Encontrar un contrato aportaría la respuesta. Otra cuestión relevante: ¿cómo llegó el cuadro a Chaumont? Apparently la señorita Jacquinet lo compró cuando vivía en París entre 1915 y 1967; se sabe que compraba en el mercado de Pulgas o con cambalaches. Pero, ¿cómo salió el cuadro de México? ¿Habría sido vendido a raíz de la aplicación de las Leyes de Reforma de Benito Juárez? ¿Las religiosas lo llevaron consigo a España? Desafortunadamente no lo sabemos. Pero el hecho de que la tela no tuviera ninguna huella de haber sido restaurada indica que



Figura 25. Virgen de las Nieves. Talleres de Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos. Bogotá (1638-1711).

no debió haber pasado por muchas manos antes de llegar a la colección Jacquinet.

Aunque me he centrado en esta tela por el hecho de estar vinculada al convento de San Lorenzo, también quiero referirme a otros cuadros de la colección Jacquinet que hemos podido identificar como latinoamericanos y que para la coleccionista eran europeos (franceses, españoles, italianos o incluso flamencos). Ella desconocía el origen y la rareza de lo que tenía.

Obras mexicanas: 1) José de Páez (1727-1790), *La Coronación de la Virgen* (figura 20); 2) Nicolás Enríquez (activo de 1722 a 1777), *El Niño Jesús dormido*



Figura 26. Virgen del Sagrario de Toledo.

sobre la Cruz velado por san Juan Bautista (figura 21); 3) *El Martirio de santa Cristina de Bolsena*, tela anónima del siglo xvii (figura 22), y 4) *Santa Bárbara*, tela anónima del siglo xvii (figura 23).

Obras sudamericanas: 1) *La Coronación de la Virgen*, Cuzco, siglo xviii (figura 24); 2) *Virgen de las Nieves*, con su suntuoso marco original, talleres de Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos (Santa Fe de Bogotá, 1638-1711) (figura 25), y 3) *Virgen del Sagrario de Toledo*, tela boliviana del siglo xvii o xviii (figura 26).

Junto con otras obras de carácter devocional (esculturas y telas europeas), estas rarezas que ahora están identificadas y han sido restauradas, son algunas de las joyas del Museo de Chaumont.