

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Memorias del 5° Foro Académico 2012

Carnero y el *Magnificat*: una representación novohispana de tradición europea

Mitzzy Antonieta Quinto Cortés

5to foro
académico

ISBN: 978-607-484-464-1

foroacademicoencrym@gmail.com

www.foroacademicoencrym.com

Resumen

José Rodríguez Carnero fue un prolífico pintor novohispano que realizó una serie de pinturas de la vida de la Virgen María, a la que pertenece *La Visitación*, obra basada en el Evangelio de san Lucas, según el cual la Virgen visita a su prima santa Isabel para comunicarle el misterio de su concepción y cantar el *Magnificat* en muestra de agradecimiento a Dios. Carnero pintó en los vientres de la Virgen y de santa Isabel a su hijos, el Mesías y el Profeta, respectivamente, representación inédita en el mundo novohispano. A través de una investigación histórica iconográfica, se valora *La Visitación* de Carnero como un ejemplar de factura novohispana del que se tiene noticia y el único preservado hasta el día de hoy.

Palabras clave

Magnificat, embarazo, Virgen, Isabel, Carnero.

Introducción

En una sociedad marcada por el intercambio de idiosincrasias, de costumbres, de tradiciones y de lenguajes, se creó un vasto ambiente de artífices que con gran habilidad y talento crearon un nuevo idioma: el de la pintura novohispana. Ubicados en las ciudades de México y Puebla los centros de producción artística más importantes, no es de extrañar que ahí se hayan formado — en sus talleres gremiales— grandes artistas que con sus manos facturaron excelentes obras de inigualable calidad, las cuales han llegado hasta nuestros días como recuerdo material de aquel fructífero mestizaje. Un ejemplo de éstas es *La Visitación* de José Rodríguez Carnero, pintor novohispano que impulsara la reno-

vación de las ordenanzas de los pintores de 1557 al pedir, junto con Antonio Rodríguez, en 1681, copia de éstas (Mues Orts 2008:203).

Carnero realizó *La Visitación* como parte de una serie de pinturas que representan la vida de la Virgen María, y en ella plasmó una representación de tradición medieval que para el mundo novohispano resulta inédita, ésta es, el embarazo, junto con el *Magnificat*.

El presente trabajo de investigación expone el origen y la práctica de representación de los embarazos de las santas junto con el canto del *Magnificat* en el arte de la pintura y destaca, así, el carácter único de la obra de Carnero.

Aborda, además, tanto el contexto en que este pintor novohispano creó dicha obra como su actual situación, con la finalidad de revalorarla como el único ejemplar pictórico hasta ahora conocido y conservado del embarazo de la Virgen María y santa Isabel junto con el canto del *Magnificat*, creado ya en la Nueva España, donde, es menester apuntar, seguramente existieron más obras con esta representación, pero a lo largo del tiempo se perdieron o destruyeron, por lo que esta pintura de Carnero es la única que se posee materialmente.

El trazo que habla

A la entrada de su casa, santa Isabel acoge en un discreto abrazo a su prima, la Virgen María, mientras que san Zacarías, esposo de aquélla, recibe con los brazos abiertos a san José, su primo político. La Sagrada Familia está acompañada por una corte celestial; el arcángel que lidera al grupo angelical custodia al burro que cargó a María en su lomo durante el viaje a casa de su prima, quien es coreada por una pareja de jóvenes mujeres, detrás de las cuales una niña corre emocionada para unirse al recibimiento de la Madre de Dios.

Según san Lucas, esta emotiva visita de la Virgen María a santa Isabel sucedió así:

En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; y exclamando con gran voz, dijo: “Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno; y ¿de dónde a mí que la madre de



Figura 1. José Rodríguez Carnero (1649-1725), *La Visitación*, óleo / tela, 175 X 223.8 cm; firma: Carnero F [ángulo inferior izquierdo], mediados del XVII, principios del XVIII. Parroquia de san Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla, México

mi Señor venga a mí? Porque, apenas llegó a mis oídos la voz de tu saludo, saltó de gozo el niño en mi seno. ¡Feliz la que ha creído que se cumplirían las cosas que le fueron dichas de parte del Señor!”.

Y dijo María:

“Proclama mi alma la grandeza del Señor; se alegra mi espíritu en Dios mi salvador; porque ha mirado la humillación de su esclava.

”Desde ahora me felicitarán todas las generaciones, porque el Poderoso ha hecho obras grandes por mí; su nombre es santo, y su misericordia llega a sus fieles de generación en generación.

”Él hace proezas con su brazo: dispersa a los soberbios de corazón, derriba del trono a los poderosos y enaltece a los humildes, a los hambrientos los colma de bienes y a los ricos los despide vacíos.

”Auxilia a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia — como lo había prometido a nuestros padres— en favor de Abrahán y su descendencia por siempre”.

María permaneció con ella unos tres meses y se volvió a su casa. (Lucas 1:39-56.)¹

Una vez leído lo anterior, es más que claro identificar que la escena pincelada por José Rodríguez Carnero corresponde al relato bíblico antes mencionado. No obstante, saltan a la vista ciertos rasgos particulares.

Más allá del trazo... El significado detrás de la imagen

De primera impresión, el abrazo de ambas primas pareciera breve y lejano, pero atendiendo a su situación de portadoras del Verbo encarnado y del Bautista, puede entenderse que no exista un contacto mayor entre ambas, puesto que estrecharse con

¹ En <<http://www.franciscanos.org/jpabloll/jpiivisitacion.html>>, consultado el 27 de agosto de 2011.

mayor fuerza y cercanía podría oprimir sus vientres (aun si el embarazo de ninguna es notorio).



Figura 2. José Rodríguez Carnero (1649-1725), *La Visitación*, óleo sobre tela, mediados del siglo XVII, principios del XVIII. Detalle

Es crucial notar que el pintor transmite un mismo mensaje por partida doble, como si no quisiera arriesgarse a que, por esta escena, el espectador interpretara sólo un encuentro casual y no la comunión que tuvieron Jesús y Juan Bautista desde antes de nacer. Es así como la primera alusión, el abrazo, ocupa el plano central, acaparando con gran peso la escena, pero a la vez lo disipa mediante la separación de los cuerpos de las santas en dirección de las diagonales. No es aleatorio que Carnero haya colocado en las esquinas superiores a la corte celestial (izquierda) y a las santas (derecha) en un mismo plano de composición; su intención fue, sin duda, equiparar el grado de divinidad y pureza que los caracteriza, dejando en claro que no se trata de seres terrenales, sino de seres plasmados de Espíritu Santo. De esta manera es como la segunda alusión aparece, en el extremo superior izquierdo: como imagen rememorativa, donde puede apreciarse el instante en el cual María recita al Señor el *Magnificat*. Lo anterior se infiere, puesto que María, de pie, mantiene la mirada perdida en un momento de ensimismamiento e introspección, mientras que santa Isabel la contempla arrodillada con una ferviente devoción reflejada en sus manos. He aquí el rasgo asombroso que hace única a esta representación: la presencia de los infantes dentro del vientre materno. Con detalle excepcional, el pintor dibujó a ambos niños en la misma posición que sus madres: al Mesías, de pie (al igual que la Virgen María), y al Profeta, hincado en oración (tal como santa Isabel). Lejos de ser fortuitas, estas posiciones reflejan la jerarquía entre ellos: Juan Bautista se postra ante el Salvador, a quien, dentro de unos años, dará el bautismo en muestra de pureza y humildad.

Cabe resaltar que no era usual —esto se concluye debido al desconocimiento² de más ejemplares, pues el aquí expuesto es el único conocido hasta la fecha— que en las representaciones

² Una vez entrevistados los expertos Paula Mues Orts, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar y Mariano Monterrosa acerca del embarazo de las santas y el



Figura 3. Anónimo, Frontal de altar, tapiz de lana, lino y seda, Estrasburgo, 1410. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Alemania. Detalle

canto del *Magnificat* y su representación en la Nueva España, se concluyó que el único ejemplar conocido por ellos es el que se reporta en esta investigación.



Figura 4. Anónimo, Pintura mural, fresco, siglo XIV. Iglesia de Timios Stavros (Santa Cruz), Pelendri, Chipre. Detalle

novohispanas de *La Visitación* se plasmaran el canto del *Magnificat* y el embarazo. No obstante, sí lo era en aquellas de la Edad Media europea. Entre sus representaciones más tempranas se encuentra la pintura mural del siglo XIV, en la iglesia de Timios Stavros (Santa Cruz), en Pelendri, Chipre.³ Esta obra muestra a la Virgen abrazando de la misma manera incómoda que lo hace la Virgen de Carnero a su santa prima y, en sus vientres, a sus descendientes.

Un ejemplar más es el frontal de altar (tapiz de lana, lino y seda) realizado en Estrasburgo en la primera mitad del siglo XV, perteneciente a la colección europea medieval del Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Museo de Artes Aplicadas de Frankfurt, Alemania). En dicha obra textil se aprecia, entre otras escenas de la vida de la Virgen, el encuentro entre ésta y santa Isabel.⁴

Están frente a frente y, otra vez, en los vientres de ambas sus hijos se contemplan mutuamente. Un detalle peculiar, y que resulta importante en tanto que asemeja la forma en que Carnero representó su *Magnificat*, es que el infante Bautista está arrodillado y con las manos en oración, justo en la misma posición de aquel de nuestro artifice novohispano.

Ambas imágenes se muestran a manera de simetría de espejo, lo que permite observar el parecido entre ambos Bautistas, aun si las madres están dispuestas distintamente.

Un ejemplo más aproximado en contexto es el caso de la pintura sobre tabla *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, de autor anónimo, que corresponde a la segunda mitad del siglo XV y pertenece a la “escuela castellana”, según reza la ficha de catálogo.

³ Dicha información se consultó en <<http://www.mcw.gov.cy/mcw/da/da.nsf/All/9D9C1DBF55354B46C22571990031C75F?OpenDocument>> y en <http://www.pelendri.org/english/timios_stavros.shtm> el 25 de septiembre de 2011.

⁴ Consultado en la página web del museo: <http://www.angewandtekunst-frankfurt.de/deutsch/04_mittelalter.html>, el 25 de septiembre de 2011.



Figura 5. José Rodríguez Carnero (1649-1725), *La Visitación*, óleo / tela, mediados del siglo XVII, principios del XVIII. Detalle



Figura 6. Anónimo, Frontal de altar, tapiz de lana, lino y seda, Estrasburgo, 1410. Detalle



go-inventario del museo Lázaro Galdiano en Madrid.⁵ Si bien es cierto que esta obra difiere en forma y diseño de la pintura de Carnero, su existencia da cuenta de que en el mundo hispánico sí se realizaban representaciones del *Magnificat*, que seguramente llegaron a la Nueva España posteriormente.



Figura 7. Anónimo (escuela castellana), *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, óleo / tabla, 54.6 X 43 X 4.2 cm, segunda mitad del siglo XV. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

⁵ Catálogo consultado en línea: <http://www.flg.es/HTML/Obras_2/LaVisitaciondeVirgenSantaIsabel_2696.htm>, el 25 de septiembre de 2011.

Otro ejemplo más cercano en temporalidad es la pintura sobre tabla *La Visitación*, atribuida a los hermanos Jakob y Hans Strüb —o a uno de ellos—, activos en Veringenstadt, Alemania, a principios del siglo XVI. Esta pintura forma parte de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid, en cuyo catálogo en línea se menciona que la representación de los embarazos de María e Isabel con la imagen en sus vientres de un niño pequeño es una iconografía de raíces francesa y alemana.⁶



Figura 8. Jakob y/o Hans Strüb, *La Visitación*, óleo / tabla, 80 X 54.7 cm, c. 1505. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

⁶ Catálogo del museo, consultado en línea: <http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/115>, el 8 de diciembre de 2011.

Si se observa con detalle esta obra alemana y se coteja con la novohispana, es posible apreciar dos semejanzas indiscutibles.

La primera es la posición del niño Jesús respecto de su Madre: ambos están de pie y tienen las manos cerca del pecho; la segunda, la posición de Juan Bautista y santa Isabel: los dos están postrados en dirección del Mesías, con las manos dispuestas en oración.



Figura 9. *Magnificat* de Jakob y/o Hans Strüb. Detalle. Imagen invertida del original

Mediante este recorrido visual pudieron identificarse diversas formas de representación, de factura europea, del embarazo de las santas, pero ninguna novohispana, por tanto, *La Visitación* de José Rodríguez Carnero es un ejemplar único, que retrata de manera singular la presencia de Jesús y de san Juan Bautista en el cuerpo de sus madres de manera conjunta con el canto del *Magnificat*.

Por su parte, san José y san Zacarías están parados ligeramente detrás de sus esposas, dejando de manifiesto que ellas son las figuras centrales de la escena. Ambos reflejan en sus miradas el entendimiento de los sucesos: sus esposas han sido bendecidas y, por consiguiente, ellos, al ser los elegidos para cuidarlas.

El espacio arquitectónico es ilusorio, la perspectiva, incierta. En un lugar reservado y alejado del primer plano (donde se lleva a cabo el encuentro entre primas), sucede el *Magnificat*, que refuerza la esencia narrativa de la obra.

Torres altas se levantan detrás de los personajes; sólo puede vislumbrarse el cielo en el extremo derecho, lugar donde los ángeles que escoltan a la Sagrada Familia presencian la escena.

Forzosamente Carnero tuvo referencias plásticas, literarias o narrativas que le permitieron crear en su imaginario la escena del *Magnificat*, la cual pinceló a su estilo y manera personal. Una de estas fuentes pudo haber sido el *Flos sanctorum*, de las *vidas de los santos*, de Pedro de Ribadeneyra en su tomo segundo, de 1601, en el que señala el 2 de julio como día de la Visita de N. Señora a santa Isabel, y donde escribe:

y que entró en la casa de Zacarías, y saludò à Isabel. [...] el divino Precursor santificado desde el viétre de su madre, y en su preséncia se hiziesen tátos milagros como allí se hizieró, saltando S. Juan en el viétre de su madre; y llenádola à ella de su espíritu, haziédo profetizar à sus Padres, y dádo lengua al mundo.

Llegò á la Ciudad la Virgen, y madre purissima, y entró en casa de su parienta Isabel, y saludòla có humildad: y luego como oyó Isabel



Figura 10. *Magnificat* de José Rodríguez Carnero. Detalle

la salutacion de Maria, saltò de placer el niño de su vientre, y en ese punto fuè llena de Espiritu Santo Isabel su madre, y exclamó con gráde voz, diziédo: “Bendita tu entre las mugeres, bédito el fruto de tu vientre, y de donde à mi tan grande bien, que la madre de mi Señor venga à mi?”. [...] Pero en habládo la Virgen, y luego como sonò la voz de su salutació (q seria, Dios te salve ò Dios sea contigo) en los oídos de S. Isabel, en ese punto fuè Dios con ella, y por los oídos de la madre, penetrò, y traspasó hasta el alma de su hijo, demanera, q en aquel punto le fue acelerado el uso de la razón; y le fuè dado

cóocimiéto de quië era aquel Sr. q allí venia, y del misterio inefable de su Encarnació, y deste conocimiento resultò una alegría en aquella bendita alma tá nueva, tá gráde, y tá estraña. Q vino à hazer aquel salto, y movimiento có el cuerpo, y por èl dio à entéder à su madre aquel sagrado misterio q él en el vientre adorava, y reverenciava...

Mas la Sacratissima Virgen, quádo oyó sus alabanças y llamarse Bendita, y bienaventurada, recogida en si, y sumida en el abismo de su nada, y arrebatada en Dios, y reconociédo tan grandes beneficios de su liberal mano, con singular alegría de su coraçon, y copiosas, y suaves lagrimas de sus ojos, començò à cantar aquel divino cantico de Magnificat, y á decir: “Engrandece mi anima à Dios, y mi espíritu se alegró en Dios, è hizo en mi grandes cosas el todo poderoso”. [...] Y si tu hijo en tus entrañas se alegró, y diò saltos de placer oyendo mi voz, mucho mas mi espíritu se debe regocijar en Dios, pues le tengo yo en las mias, y siendo todo poderoso, ha hecho en grandes cosas [sic]. (Ribadeneyra 1734 [1601]:240-244.)⁷

A partir de lo leído, puede reflexionarse acerca de los recursos plásticos con los que los pintores podrían representar el momento en que la Virgen entona el Magnificat y se hace presente el embarazo de ambas madres. Resulta lógico entonces que Carnero abogara al lenguaje corporal y pintara a la Virgen María con la mirada perdida y la diestra en el corazón para hacerla cantar el Magnificat, que santa Isabel la contemplara arrodillada y, en los vientres de las santas mujeres, sus hijos.

Otra fuente para su composición de la Visitación habría sido la obra de Francisco Pacheco, El arte de la pintura, de 1649: el capítulo llamado “En que se prosiguen las advertencias á las pinturas de las historias sagradas” aborda caramente el tema y le

⁷ <<http://books.google.com.mx/books?id=vL2jLqMGSrQC&pg=PP5&dq=flos+sanctorum+1734+tomo+segundo&hl=fr&sa=X&ei=HASfUPyoLY34rAGKj4DQCw&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>> consultado en diciembre del 2012

dedica el apartado “Pintura de la Visitación de Nuestra Señora á santa Isabel”, en el cual argumenta:

Algunos pintores ponen esta historia en el campo, inconsideradamente, diciendo el Evangelista: “Entró en la casa de Zacarías y saludó a Isabel” de suerte, que se debe pintar esta visita en el patio de la casa y la santa anciana que sale a la puerta de una sala a recibir a la santísima Virgen, de revuelta, no con manto, si bien con las ropas que usaba en su casa; y la soberana Señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma a las espaldas, para defensa del sol, hermosísima y sonroseada del camino; y abrazándose las dos primas con grande alegría, y una y otra sin criada, porque la Virgen no la tuvo por su pobreza y, cuando la tuviera, la escusara en camino tan largo, y las criadas de la Santa aún no habían sido menester. No hubo testigos delante, porque las palabras y misterios que allí pasaron ni aún San Josef estuvo presente a ellas, que, a la sazón, o cuidaba de alguna cosa de importancia o, como es lo más cierto, saludaba al santo Zacarías como al señor de la casa y, así, estarán bien los dos apartados alabando a Dios, en distancia que no pudiesen atender a la conversación primera de las dos primas. (Pacheco 2001 [1649]:598.)

De esta manera, puede advertirse que Carnero siguió algunas de las recomendaciones descritas por Pacheco, puesto que realizó la escena al aire libre, a la entrada de la casa de santa Isabel, vistió a la santa con ropas cotidianas y alejó a los hombres de la familia del encuentro entre primas.

No obstante, hizo aportaciones propias, ya que no dotó a la Virgen de sombrero alguno para defenderse de las inclemencias del tiempo, como Pacheco sugería, y agregó a la escena la presencia de dos mujeres que acompañan a santa Isabel en el recibimiento de la Virgen, aunque éstas “no habían sido menester”.

El trazo al descubierto... La materialidad de la obra

La Visitación está compuesta por dos lienzos de lino (*Linum usitatissimum*) unidos por una costura enrollada de hilo de sisal (*Agave sisalana*), tensados en un bastidor rectangular horizontal de madera de ayacahuite (*Pinus ayacahuite*). Carnero aplicó primeramente una base de preparación almagre (óxido de hierro rojo) en dos fases, una gruesa y una delgada; después, una imprimatura roja almagre delgada, sobre la cual construyó una capa pictórica oleosa por medio de veladuras y empastes, la cual finalmente barnizó con una resina natural. Su paleta está conformada por tierras (pigmentos de hierro), rojos (de hierro y de plomo), verdes (resinato de cobre), blancos (de plomo) y azules de esmalte. Estos últimos llaman la atención por la manera en que los aplicó sobre el lienzo, ya que no son oleosos, como el resto de los pigmentos, sino temple.⁸ La construcción de los azules (en el manto de la Virgen María, en la vestimenta de una de las acompañantes de santa Isabel y en el cielo del rompimiento de gloria por el cual desciende la corte celestial) resulta peculiar, puesto que corresponde a la manera en que Pacheco —en su tratado *El arte de la pintura*, de 1649— indica que debe utilizarse al temple para que el pigmento no se muera: “Con esto trataremos de los colores para las ropas más en particular, y antes de tratar de ellos advierto, que algunos de los que nombraremos se han de moler primero al agua, y todos después templear y moler...”. (Pacheco 1968 [1649]:114.)

⁸ Gracias a los cortes estratigráficos e identificación de aglutinantes realizados, se confirmó que el esmalte está aglutinado con un polímero proteico (ya sea cola o huevo) y que se aplicó según las necesidades del pintor: mediante veladuras sobre una capa de azurita (debido a su débil poder cubriente) en el cielo y mezclado previamente en la paleta con azurita, para después aplicar la mezcla, en el manto de la Virgen.

En cuanto a la manera en que debe utilizarse el azul, comenta:

El azul [...] es color más delicado y más dificultoso de gastar, y á muchísimos pintores buenos se les muere, advertiremos empero el modo como se ha de labrar al óleo con limpieza para quedar lucido. Dicen los más que, después de ser el azul de lindo color, delgado y bien afinado y limpio, se temple [...]. La causa que me mueve a aconsejar que sean claros los azules es, porque el azul con el tiempo oscurece y tira a negro —como muestran los países— y veo por experiencia muchas ropas que fueron azules, vueltas en una mancha negra, sin que se determinen los trazos del paño y siendo claro siempre es azul y se ven sus claros y oscuros. (Pacheco 1968 [1649]:115-116.)

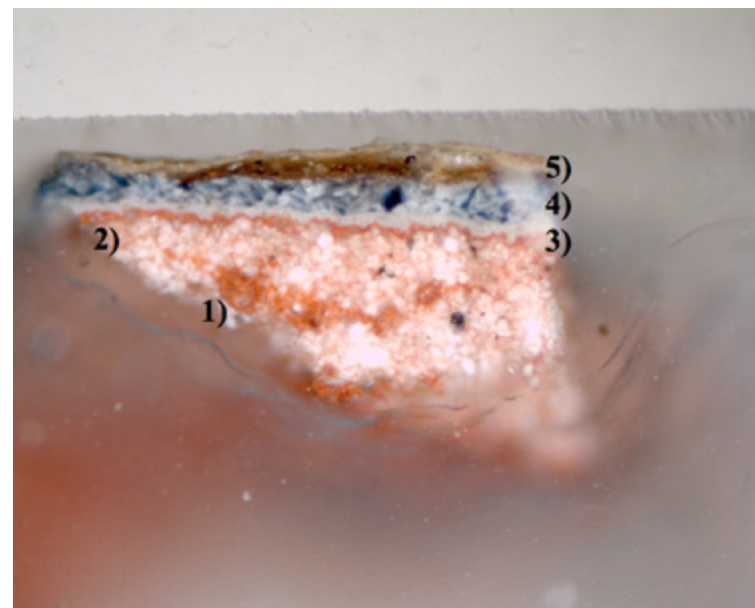


Figura 11. José Rodríguez Carnero, *La Visitación*.

Estratigrafía del color azul del cielo (aumento: 10X):

- 1) dos fases de base de preparación almagre, 2) imprimatura roja,
- 3) empaste blanco, 4) esmalte azul, 5) barniz proteico

Así, Carnero aplicó en correspondencia un barniz proteico sobre los azules y uno resinoso encima de los óleos. Este tratamiento a los azules de esmalte lo repitió en otra de sus obras perteneciente a la misma serie de la vida de Virgen, *Los Desposorios*. En ella implantó la misma estratigrafía pictórica, respetando el carácter graso del azul de esmalte, por lo que resulta factible concluir —a reserva de lo que revele un estudio de toda la colección— que Carnero empleó la misma técnica pictórica en toda la serie.

Del que convirtió el trazo en sagrado

José Rodríguez Carnero nació en la Ciudad de México a mediados de noviembre de 1649 y falleció en la ciudad de Puebla, donde residió durante casi 40 años, el 19 de septiembre de 1725 (Ruiz Gomar 1997:66). A lo largo de su vida poseyó tres distintos nombres: José de los Santos, José Rodríguez de los Santos y José Rodríguez Carnero.

Su obra fue creada en las ciudades más prolíficas en cuanto a pintura se trata, inició su carrera en la de México y la concluyó en la de Puebla, donde se encuentra la mayor parte de su pintura (Ruiz Gomar 1997:46).

Poca información se tiene de la obra del artífice, no así acerca de su biografía. Ésta la han abordado Rogelio Ruiz Gomar en “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725), Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, y Francisco Pérez Salazar en su *Historia de la pintura en Puebla*, donde publicó el testamento gracias al cual se tuvo el primer acercamiento a nuestro pintor.⁹

⁹ Para profundizar más acerca de la vida del autor, se recomienda consultar: R. Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725), Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIX, núm. 70, pp. 45-76.

Pérez Salazar argumenta ahí que la historia de la pintura en Puebla estuvo y ha estado íntimamente relacionada con la trayectoria del arte de la capital; que, desde su fundación, aquella ciudad estuvo privilegiada y que siempre fue, en importancia, la segunda de la Nueva España (Salazar 1963:13). Esto explica por qué al mudarse de la capital Carnero encontró una clientela conocedora que solicitó su trabajo en la ciudad de Puebla, y que incluso antes de partir de la Ciudad de México ya tenía encargos poblanos. La movilidad social que se daba en la Nueva España permitió que se estableciera un sistema de propagación de arte centro-periferia, donde los artistas podían ir de una a otra ciudad gozando de su fama y fortuna sin empezar desde cero en el lugar al que llegaran, situación que, sin lugar a dudas, vivió Carnero.

Donde el trazo encuentra veneración

La obra se encuentra en la parroquia de san Miguel Arcángel, en el municipio de Huejotzingo, estado de Puebla.

En este lugar se establecieron los franciscanos en 1524, al ser designado mediante capítulo —junta periódica de la órdenes— como uno de los cuatro primeros centros de evangelización (Salas 1982:51).

Por ello se construyó ahí un conjunto conformado por el convento y la parroquia de Huejotzingo —de 1524-1525 a 1571-1580, aproximadamente: existe cierta incertidumbre acerca de la duración de las etapas constructivas del conjunto en las fuentes bibliográficas—. ¹⁰ Lo cierto es que, desde su creación, esta población ha sido franciscana, razón que explica el culto mariano y

¹⁰ Marcela Salas Cuesta, en *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, menciona que la primera etapa constructiva fue en 1525-1532, la segunda de 1544 a 1560 y la tercera corresponde a 1564-1571. Por otro lado, Mario Córdova Tello argumenta, según trabajos de arqueología histórica, que el convento franciscano

la creación de la serie de pinturas que fuera encargada a Carnero para narrar al creyente escenas de la vida de la Virgen María.¹¹

Por ello, la razón primigenia de existencia de la obra correspondió a fines didácticos de la hagiografía de la Virgen María. Las escenas de la serie son narrativas y, por ello, no se las concibió como obras aisladas, sino como parte de una colección de pinturas que debieron estar dispuestas en el orden de sucesión de los hechos bíblicos.

Es altamente probable que esta colección haya sido originaria del conjunto franciscano del siglo XVI y que a posteriori perteneciera ya a la parroquia de san Miguel Arcángel, que es de factura bastante más moderna (hacia el siglo XVIII, aproximadamente, de acuerdo con su arquitectura y retablo neoclásicos) y está exenta del conjunto original. Esto pudo suceder así, puesto que en el arzobispado de México muchas de las doctrinas y conventos establecidos desde el siglo XVI se transformaron al paso de los años en parroquias, las cuales, por diversas razones, no fueron sustraídas al control del clero regular con las reformas borbónicas (Orozco 1993:86).

tuvo tres etapas, pero que la primera corrió de 1524 a 1529, la segunda de 1530 a 1545 y la última de 1545 a 1580. Para mayor información se recomienda consultarlos.

¹¹ El amor que san Francisco profesara por la Virgen María al contemplarla como la madre de Jesús que lo hizo hermano de los hombres fue el fundamento sobre el cual había de sentarse la gran obra que él fundara; la Orden Seráfica logrará ya desde su origen la plena conciencia del espíritu vital mariano que habría de ser su principio rector con el transcurso del tiempo. Quedaba, pues, plenamente vinculada la Orden Franciscana a la acción vivificadora de la Santísima Virgen. Como consecuencia lógica de este estado de cosas, y como coronamiento de esta obra, procedía ahora una declaración del Santo Fundador poniendo la Orden bajo el amparo y plena tutela de María Santísima, dedicándola a su gloria; o sea, hablando en términos modernos, consagrando la Orden a la Santísima Virgen María (Amorós 1954:844-855). Consultado en <<http://www.franciscanos.org/virgen/lamoros.html>> el 25 de septiembre de 2011.

De esta manera es como ahora la colección se ubica en los muros de la parroquia de san Miguel Arcángel en el mismo Huejotzingo, muy cerca, casi enfrente, del antiguo convento y la parroquia franciscanos. Cabe mencionar que la serie ya no está ordenada cronológicamente, por lo que su función didáctica cayó en desuso, siendo reemplazada por una más decorativa y menos explicativa, pero en culto continuo.

Conclusiones

José Rodríguez Carnero fue un prolífico pintor que se movilizó en los principales mercados novohispanos de pintura: las ciudades de México y Puebla.

Era un pintor culto, dado que no sólo conocía sino también hacía uso de los tratados que regían su disciplina y sabía cómo se representaba el embarazo de las santas junto con el canto del *Magnificat* en Europa, lo que hace presuponer que se documentó visual, narrativa o textualmente acerca de ello, para implementarlo en su obra *La Visitación*.

Atravesó por varias etapas plásticas, lo cual se denota en el decurso de su obra temprana, más tímida aunque detallista, hacia la tardía, de mayores dimensiones y naturalismo, cuyo mejor exponente son los lienzos que realizara para la capilla del Rosario, en el templo de Santo Domingo de Puebla, hacia 1690 (Ruiz Gomar 1997:69), correspondientes a su máximo esplendor.

Todavía falta mucho por estudiar, pero con la información recabada por Ruiz Gomar ha sido posible conocer el nombre y la vida itinerante del artista que dió forma a *La Visitación*. Con el presente trabajo se ha descubierto que Carnero también era un pintor singular, puesto que en su obra *La Visitación* dio luz a una representación de tradición europea desconocida para el mundo novohispano: el embarazo de las santas y el canto del *Magnificat*.

Bibliografía

Amorós, León (O. F. M.)

1956 “María y la vida espiritual franciscana”, en *Estudios Mariológicos: Memoria del Congreso Mariano Nacional de Zaragoza 1954*, Zaragoza, disponible en <<http://www.franciscanos.org/virgen/lamoros.html>>, consultada el 10 de octubre de 2012: 844-855.

Córdova Tello, Mario

1992 *El convento de san Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica*, México: INAH.

G. de Watzstein, Elena (coord.)

2002 *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México: Munal.

Mues Orts, Paula

2008 *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: UIA.

Orozco Hernández, María Angélica

1993 “Clero regular contra clero secular: El caso del Real Colegio Seminario de México: 1749”, en Elsa Cecilia Frost (coord.), *Franciscanos y mundo religioso en México*, México: UNAM (Panoramas de Nuestra América 6): 85-91.

Pacheco, Francisco

1968 [1649] *Arte de la pintura*, Barcelona: Las Ediciones de Arte (LEDA).

2001 [1649] *El arte de la pintura* (ed., introd. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid: Cátedra.

Pérez Salazar, Francisco

1963 *Historia de la pintura en Puebla* (ed., introd. y notas de Elisa Vargaslugo; revisión y notas de Carlos Ovando), México: IIE-UNAM.

Réau, Louis

1996 [1955-1959] *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Ribadeneyra, Pedro de

1734 [1601] *Flos sanctorum, de las vidas de los santos*, t. II, mayo-agosto, Barcelona: Imprenta de Juan Piferrer.

Ruiz Gomar, Rogelio

1997 “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725), Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIX, núm. 70, México: UNAM: 45-76.

Salas Cuesta, Marcela

1982 *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México: UNAM.

Schenone, Héctor

2008 *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Siracusano, Gabriela

2005 *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: FCE.

Stoichita, Víctor I.

1996 *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza (Forma).