

El olvido en la historiografía. El caso mercedario novohispano

Salvador Rueda

Presentación

En un lúcido ejercicio de inteligencia crítica, a mediados de 1878 el escritor y periodista jalisciense José María Vigil reflexionó sobre los avatares del escribir y difundir la historia patria. A lo largo de cinco breves entregas al periódico *El Sistema Postal*, Vigil elaboró un alegato en contra de la visión positivista del pasado, y cuestionó el amañado olvido de periodos completos de la historia nacional como producto de las pasiones políticas del momento. Al olvidar, argumentó, se cayó en el “peor de los vicios, el desprecio propio, primer paso en el camino del envilecimiento y de la nulidad”. Una de sus consecuencias era el desconocimiento de los problemas que aquejaban entonces a la nación y la ausencia de orgullo por lo propio, lo esencial del ser mexicano: “Un sentimiento de odio al sistema colonial nos hizo envolver en un común anatema todo lo que procedía de aquella época.” Entre sus propuestas destacaban el rechazo a los prejuicios políticos en la enseñanza de la historia patria y la instrucción como instrumento que hiciera de los habitantes del país “hombres y ciudadanos”. Aunque Vigil ponía el dedo en una llaga que nunca pudo cicatrizar, nunca pensó que el olvido destructor podía ser más profundo: el espectro de la desmemoria iba, con mucho, más allá de la derrota de ciertas perspectivas conservadoras que miraban al pasado colonial bajo el lente de la fi-

losofía y la moral cristiana. De hecho, las maneras de abordar la historia de conservadores y liberales, con todas sus diferencias de tono y colorido, eran fundamentalmente iguales, al nacer del racionalismo. La meta también era común: escribir una historia patria y creer en ella con apasionada fe. Los conservadores, sugirió Vigil, no eran muy distintos a sus antagonistas políticos: lo suyo era sumar acontecimientos, fechas y nombres con valores preconcebidos. Como resultado, se tenía “que la historia llega a tomar cierto carácter de crónica fría y descarnada en que abundan poco las ideas generales”.

Los afanes de los historiadores, incluso los católicos conservadores, no se dirigían a restaurar viejas maneras de hacer y de entender el pasado colonial. Liberales y conservadores escribían historia nueva, falseada por sus inclinaciones políticas. Y a pesar de ello, sin embargo, debían pararse sobre las ruinas de los sistemas de pensamiento pretéritos. El costo, como veremos en este ensayo, es la incompreensión y la ignorancia del pensamiento colonial.

Perspectiva a distancia

Para los hombres de hoy, la palabra “leer” tiene un sentido unívoco: es el acto regulado de descifrar e interpretar textos impresos y manuscritos. La literatura y la letra, sobre todo desde el

último tercio del siglo XVIII, concentraron los significados que giran alrededor de las palabras “leer” y “lector”. Antes de esa fecha, y a lo largo de varias centurias, su aplicación se extendía también a las representaciones plásticas. Desde la Edad Media hasta el final del periodo barroco, pinturas, grabados y esculturas eran en sí mismas “textos”.

La pérdida de significados sistematizados de la plástica y la literatura que le era afín se acompañó con el olvido de una forma de comunicar y de leer con imágenes. La mentalidad que podríamos llamar barroca, con su gusto especial por emblemas y empresas —que conjuntaban la imagen con la creatividad literaria y el ingenio del autor para dirigir mensajes a los lectores— fue sustituida por la distinta en formas y contenidos del racionalismo de la Ilustración; como resultado, la estética emblemática fue ininteligible para el positivismo de la centuria siguiente —de la que recibimos de modo directo, aunque crítico, nuestra actual percepción del mundo.

Y tal vez el cambio de mentalidad haya sido más profundo en la idea de historia y en las formas de representarla. La distinción entre literatura e historia abrió la brecha para diferenciar y valorar como ámbitos disímiles al arte y la historiografía. El establecimiento de las fuentes documentales testimoniales como la base del conocimiento histórico y la expulsión de la imaginación de la escritura de la historia derivaron en el olvido de las claves de lectura anteriores.

Pero no siempre fue así: durante la segunda mitad del siglo XVI hasta principios del XVIII, esto es, en los periodos que se han tipificado como manierista y barroco, pinturas, grabados, esculturas, enconchados, etcétera, fueron vehículos tan usados como los impresos para dar a la lectura narraciones de índole histórica. En la Nueva España fueron particularmente notables los relatos con el tema de la conquista de México expresados con lenguajes plásticos. Historia, alegoría y mensajes morales, religiosos, políticos y jurídicos armaban escenas plasmadas en cuadros, biombos, libros de grabados o arcos efímeros. Cortés, Alvarado, fray Bartolomé Olmedo, el padre Juan Díaz, Moctezuma, Maxixcatzin, Xicoténcatl e Ixtlilxóchitl fueron personajes centrales en un

hecho histórico conmemorado artísticamente de mil maneras: pinturas, esculturas, grabados, obras de teatro y crónicas mantuvieron, cada una con su vocabulario propio, recuerdo de una épica que engrandeció al imperio español, justificó de maneras ya perdidas a la aristocracia indígena en su vertiente colonial —y, como contrapunto, fue semilla del nacionalismo criollo.¹

Sin duda, paso previo a la recuperación de aquellas maneras de comunicar y leer del barroco, es el “reconocimiento” de esas manifestaciones plásticas como producción historiográfica cuyo fin era presentar textos históricos a lectores acostumbrados a descifrar las imágenes. Entender que detrás de la realidad histórica existían significados más hondos, era parte de una mentalidad; su manifestación propia era la alegoría. Y las reglas de estas formas de comunicar apenas comienzan a entenderse en su proyección historiográfica.

El pretexto central de este ensayo es la historia particular de un óleo sobre tela de las primeras décadas del siglo XVIII, de sus circunstancias y raro destino. Se trata de una pintura de gran formato que narra un bautizo indígena en el contexto de la conquista. Atribuido a Nicolás Rodríguez Juárez, esta pintura se exhibe en el Museo Nacional de Historia con una particularidad: la identificación de su autor no se ha esclarecido y la de su tema es errónea. Llamado “El bautizo de Maxixcatzin y los caciques tlaxcaltecas”, este óleo de gran formato al parecer es copia también barroca —y quizá del mismo taller de Rodríguez Juárez— de uno que perteneció al convento de La Merced en la ciudad de México; al buscar su identificación tan sólo de supuestos estilísticos, al “leerlo” sin conocer las claves del barroco, el magro resultado fue la confusión. Lo curioso es que los datos que guarda la curaduría de pintura de dicho museo nacieron, al parecer, de una apreciación demasiado apresurada de uno de los historiadores más influyentes en el último tercio del siglo pasado: Manuel Rivera Cambas.

Hablemos un poco de este personaje. Autor prolijo y a veces descuidado, el ingeniero e historiador veracruzano Manuel Rivera Cambas fue tal vez uno de los escritores más leídos por el pú-

blico decimonónico; paradójicamente, en una de sus obras, llena de imágenes,² dio pie a la mala lectura de un cuadro que ya para entonces había perdido su carácter de “histórico” para ingresar al novedoso campo de las “obras de arte”, aunque, como muchos de los cuadros que pertenecieron a los conventos nacionalizados desde 1860, valorado como de “mediocre calidad”.

Las circunstancias que rodearon la identificación cabal del cuadro en cuestión conducen al análisis de un contexto complejo: el del paso de la historiografía barroca al del positivismo decimonónico y la apreciación artística moderna. Entender lo que la pintura del bautizo proponía en el siglo XVIII, sus contenidos formales inscritos en tradiciones y costumbres pictóricas, los fundamentos documentales del pintor —y de los lectores de imágenes— y, finalmente, la comprensión de un tipo ya irreconocible de escritura de la historia ligado a la alegoría plástica y literaria, son los objetivos de la tesis. En este ensayo, pues, se adelantan algunos de sus contenidos.

Arte de la memoria

Aún atraído por otros objetos coloniales cuya belleza impacta a los ojos modernos, entre las piezas que se exhiben en el Museo Nacional de Historia llama la atención un gran lienzo que retrata a conquistadores e indios en una escena inquietante. La cédula explicativa dice que se trata del “Bautizo de Maxixcatzin y los caciques tlaxcaltecas”, óleo sobre tela atribuido al pintor barroco novohispano Nicolás Rodríguez Juárez.

Facturado para una lectura impresionista que apelaba al gesto y al uso de la perspectiva como parte de un programa iconográfico para ofrecer un mensaje rápido e inequívoco, este gran lienzo debió la eficacia de su intención al hecho de ubicarlo en un lugar del convento ya cargado de significaciones: en un universo que regulaba estrechamente la producción pictórica, el óleo no pudo ser dispuesto azarosamente. De ello da cuenta el reconocimiento de sus personajes, afanados en un hecho sacramental de lectura política. Algunos de los personajes centrales que representa pueden ser identificados. Sobre una pila bautis-

mal, con el característico hábito y capa blancos de la Orden Mercedaria, se reconoce a fray Bartolomé de Olmedo, religioso de La Merced que acompañó a Hernán Cortés en su aventura conquistadora; a su izquierda, de collarín, el clérigo Juan Díaz sostiene una charola con los recipientes de los santos óleos. En medio, los señores indígenas que son bautizados; uno de ellos, hincado, recibe el sacramento; otro, cuya postura recuerda las pinturas de las ánimas del purgatorio, observa en actitud piadosa. En primer plano, el capitán Hernán Cortés apadrina al señor indígena que recibe el agua bautismal de manos del padre Olmedo; a sus pies, una espada envainada descansa en el piso. Alrededor, soldados de coraza y lanza, con largo bigote al estilo siglo XVII, junto con indios tocados de diademas de plumas, llenan la escena. A la izquierda del grupo principal, un soldado español toma nota del evento; al extremo, un indio que mira al centro toca el teponaxtle, mientras que dos músicos españoles hacen lo mismo con un tambor y una larga trompeta. Es posible, si se fuerza un poco la identificación de la escena, que tanto el escribano como los músicos españoles hayan sido conocidos por el pintor, basado en la lectura de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, fuente de información a la mano durante la colonia para la historia de la conquista.³ Así, el escribano real pudo haber sido Francisco Hernández, aunque hubo otro, encargado de hacer los requerimientos, llamado Diego Godoy; al tambor pudo estar Benito Bejel —o Beger—, “atambor de ejército de Italia y también lo fue en Nueva España”, toda vez que el otro tambor de los conquistadores, un tal Canillas, murió en poder de los indios presumiblemente antes de que se bautizaran (es decir, tal vez cayó durante la llamada Noche Triste). Entre los trompeteros estaban, también según el memorioso Bernal Díaz, Sebastián Rodríguez, el mismo Benito Bejel —quien participó en la batalla de Cortés contra Pánfilo de Narváez—, o alguno de los pífanos y atabaleros peninsulares que se unieron al conquistador después de derrotar a Narváez. Por supuesto, más que retratar la intención del pintor era crear un ambiente al evento que formaba el centro de su composición;

el significado alegórico de la pintura implicaba su acercamiento a la verosimilitud y no necesariamente a la verdad. La exactitud del mensaje, sin embargo, se reflejaba en el sentido que debía ofrecer la pintura.

Un niño detrás de Cortés detiene un escudo. La escena se desarrolla en el interior de un edificio extraño, de cal y canto y diseños geométricos, presumiblemente de manufactura indígena, cuyos vacíos cubren mosqueros y abanicos de plumas con listones colgantes.

Es de notar que los pliegues de las ropas y de un tapete morisco, así como los movimientos de los personajes no dejan ver una habilidad fuera de lo común; al contrario, aunque los rostros de fray Bartolomé de Olmedo, del padre Juan Díaz y del mismo Hernán Cortés denotan el cuidado de un retrato. El tratamiento de la pila bautismal, en fin, refleja un mal manejo de las perspectivas.

Al pie de la pila, una tarja de estilo claramente barroco en el marco y con un pajarillo golado, lleva una larga inscripción en verso que explica el significado de la pintura:

Sujeta la cerviz a la Española
Dominación, cautivo el albedrío
La prisión de su torpe desvarío
Rompe el tirano, que su sangre inmola
Para que la diadema de oro, sola
Simulada prisión del culto impío
Ceda en buen hora el venturoso brío
Que el estandarte de la Fe enarbola
Vencido abjura el ciego politeísmo,
Quien en Sacra fuente cristalina
Vencedor se corona del abismo.
Que, si al brazo español la testa inclina,
Es con tales ventajas, que ese mismo
Para el glorioso triunfo le apadrina.

La cédula que identifica al cuadro en el museo, al parecer, viene de una conocida referencia del historiador Manuel Rivera Cambas, incluida en su muy leída obra *México pintoresco, artístico y monumental*, publicada en 1883. Al relatar la historia del ex convento e iglesia de La Merced en la ciudad de México, Rivera Cambas escribió:

El convento de La Merced fue rico en libros y pinturas de varios maestros célebres; pero convertido repetidas veces en cuartel, estas riquezas fueron maltratadas y en gran manera destruidas por la ignorante soldadesca [...] El cuadro más curioso era el que representaba el bautismo de Maxixcatzin por fray Bartolomé Olmedo; al pie tenía esta inscripción: *Nicolaus Rodriguez Juarez, clericus presbyter fecit*; admirábase allí tanto la composición como el colorido; sobre la cabeza de fray Olmedo acumuló el pintor la luz, los nobles contornos que le idealizaban, comunicándole un carácter místico.⁴

La nota de Rivera Cambas escondía una equivocación casi inocente. Pero en su banalidad se descubre un *lapsus*, propio de un hombre ya incapaz culturalmente de leer la historia en pinturas. Así, mientras resaltaba el valor artístico del cuadro, sin hacerlo explícito negaba su intención historiográfica: de acuerdo con la afirmación de Rivera, parecería que Rodríguez Juárez pintó una escena histórica sin saber historia, y que, al preocuparse por los efectos de luces y sombras, descuidó la exactitud de tiempos y personas durante la conquista. Pero ¿podría desconocer Rodríguez Juárez que Olmedo *no* bautizó a Maxixcatzin y a los señores de Tlaxcala? ¿podrían aceptar los frailes mercedarios tamaña atribución, para sumarle glorias a los héroes de la Orden?

Nada más natural, según la mentalidad decimonónica de los lectores del *México pintoresco* que la libertad artística para representar alegorías históricas; los trabajos de la Academia —junto con otros del extranjero— daban fe a esa manera de pensar. Pero, también, nada estaba más alejado de la función de la plástica barroca al tratar temas del pasado de los hombres. Como veremos más adelante, ni la imaginación épica ni tampoco el gusto por emblemas y alegorías dispensaban el afán de exactitud; antes bien eran su característica esencial. En este sentido, tanto Rodríguez Juárez como su contratante mercedario conocían bien el papel desempeñado por Olmedo en la conquista; a su alcance tenían tanto las cartas de Cortés a Carlos V como la crónica

de Bernal Díaz y muy probablemente la *Historia* de Antonio de Solís. No serían ellos los que, al hacer apología y tratar alegóricamente los méritos del fraile Olmedo, falsearan la realidad histórica entonces conocida y aceptada.

Los pasos perdidos

Para cuando Rivera Cambas publicó su texto, el convento de La Merced estaba ya en ruinas. Los cuadros que poblaron sus corredores y pasillos claustrales habían desaparecido como efecto de la secularización y el descuido; por tanto, era difícil corroborar su aserto. De hecho, Rivera Cambas agregó casi textualmente a su propio testimonio una noticia aparecida unos veinte años antes en la revista *El Renacimiento*, dirigida por Ignacio Manuel Altamirano. Se trata de un artículo de Julio Laverriere, escrito hacia 1860-1864; en él se quejaba de la destrucción del convento y de sus obras pictóricas. Pero Laverriere sí vio el cuadro; aunque tal vez tan incapaz de leer imágenes coloniales de intención historiográfica como Rivera Cambas, el ensayista de *El Renacimiento* se acercó a la realidad. Laverriere escribió entonces:

El cuadro más curioso y el más maltratado también, es el que se puede ver hacia la derecha de la puerta de la capilla del Tercer Orden. Representa el bautismo de ese Maxixcatzin, de quien ya hemos hablado más arriba, aunque otros dicen que es de un rey de Texcoco, por fray Bartolomé de Olmedo. La firma del cuadro es ésta: *Nicolaus Rodriguez Xuarez clericus presbyter fecit*. Es una obra que se recomienda por grandes cualidades de composición y por un colorido muy sólido y perfectamente en armonía con el asunto. En el centro, arrodillado sobre las gradas del bautisterio, el noble indio recibe las aguas santas. Su fisonomía, arrobada y expresiva, tiene impresa la humildad cristiana unida a una dignidad severa; revela una fe robusta. El tipo es de una gran nobleza y se comprende que caracteriza a la raza indígena. Esta figura forma un con-

traste interesante con la cabeza europea de Olmedo, sobre la cual el pintor ha concentrado la luz, los contornos un poco afeminados, el tinte blanco del sacerdote, que aunque un poco falsos desde el punto de vista de la realidad, le idealizan comunicándole un no sé qué de místico. Un lego teniendo los santos óleos, colocado detrás del bautisterio y visto de frente, completa el grupo principal. A la derecha, Cortés, cubierto de su armadura, parece servir de padrino al neófito, sobre cuya espalda apoya su mano. Sea casualidad, sea por cualquier otro motivo, el pintor descuidó al conquistador, a quien da un ademán y una figura bastante triste. En el fondo están agrupados varios castellanos e indígenas, de los cuales uno tiene el quitasol de plumas de los antiguos aztecas; hacia la izquierda, dos soldados subidos sobre unos postes suenan el clarín y el tambor, como para anunciar *urbi et orbi*, la buena nueva.

Un poco al centro, un escribano sentado frente a una mesa escribe el protocolo de la ceremonia...⁵

La descripción de Laverriere se ajusta, en cuanto a su composición formal, al cuadro del *Bautizo* que exhibe el Museo Nacional de Historia. La posición y actitudes de los personajes, además del tema, parecen referir al mismo óleo. Pero dos particularidades indican que son obras distintas —aunque su extrema similitud haga pensar en copias del mismo Rodríguez Juárez o de su taller que pintan el mismo acontecimiento. La diferencia más importante es parte del cuadro; la otra, de su condición física. Explicó Laverriere que: “en la parte delantera del tapete que cubre la mesa, el pintor ha trazado estos versos”:

Aplaudate este orbe entero,
Grande Fray Bartolomé,
Porque para el sol de fe
Le serviste de lucero.
De haber sido tú el primero
De este orbe conquistador,
Nadie borra el esplendor,



SEÑOR ENDIRAEN

Marq^º de Vivanco.

y aunque otros después vinieron,
Ellos apóstoles fueron,
Pero tú el precursor.⁶

La segunda característica es una lamentación, seguida de —hoy lo sabemos— vana esperanza:

Es de sentirse que esta tela, que cae a girones y a la cual nada protege contra las injurias del tiempo y de los hombres, no sea confiada a los cuidados de un pintor inteligente encargado de restaurarla, porque es, no tan sólo importante en nuestro concepto como obra de arte, sino de sumo interés como página histórica.⁷

El óleo del Museo Nacional de Historia muestra marcas de haber sido restaurado. De hecho, su nuevo bastidor posiblemente escondió la firma del pintor —y que, por el tamaño del cuadro, no ha podido desmontarse para buscar los secretos de sus dobleces. Sin embargo, el verso, el tipo de letra y los adornos golados que le acompañan mantienen su sabor barroco, por lo que es difícil pensar que el restaurador hubiese hecho una nueva y distinta inscripción.

Difícil pero no imposible. Cabe la duda si se recuerda el hecho de que las intervenciones de los restauradores y alumnos de pintura en algunos cuadros conventuales coloniales en la década de 1920 fueron calificadas en su momento de “vandálicas”. Con todo, es muy probable que el *Bautizo* del museo sea una copia del descrito por Laverriere —y por Rivera Cambas— que comunicaba su mensaje en la puerta de la Orden Tercera (de ahí su carácter historiográfico y no sagrado) del ex convento de La Merced de la ciudad de México.

No debe descartarse la existencia de copias pintadas por el mismo autor, ni tampoco su ubicación mercedaria; tal se descubre en una nota apenas atendida que aparece en los recuerdos del diplomático Victoriano Salado Álvarez, escritos en 1929: en una casa de Teocaltiche, Jalisco, se guardaban los tesoros del antiguo convento mercedario local; siendo niño, una visita

con fines terapéuticos —bailar ante San Gonzalo de Amaranto mientras se consumía una candelita de cera producto de la limosna—, reveló a Salado Álvarez la riqueza de la imaginería colonial mercedaria, abigarrada en el espacio sacro en el que debía buscar la cura divina. Se impresionó con los santos, cristos y vírgenes, con vestidos llenos de pliegues y efectos lumínicos sobre pinturas de Rodríguez Juárez; su privilegiada memoria, evidente en la descripción precisa de las circunstancias de la visita, debía serle fiel: “El día era un sábado, y el tiempo el del invierno. El sol se colaba por la puerta e iluminaba indiscretamente los azules de Rodríguez Juárez...”⁸

De la pintura mercedaria en general, y de la del *Bautizo* de Rodríguez Juárez en especial —incluida su posible copia— quedaron pocas huellas en el siglo XX. Apenas unas líneas publicadas recordaban durante el siglo XIX viejas grandezas, pero guardaban silencio casi total sobre modos de pintar y objetivos al pensar el pasado, ligados a disciplinas y lealtades religiosas entreveradas con actitudes políticas y concepciones estéticas. No podía, entonces, leerse correctamente a Rodríguez Juárez —ni a ningún otro autor de pintura historiográfica; y al parecer, fue la errónea información del *México pintoresco* la que prevaleció hasta nuestros días. El verdadero tema del *Bautizo* y el sentido historiográfico que le dio origen eran desconocidos ya en el siglo XIX, aun cuando hubo quien acertara al proponer que se trataba del bautizo de un “rey de Texcoco” —hecho relatado en las crónicas. Por otra parte, una relación estrecha liga a la composición del *Bautizo* de los mercedarios con otras pinturas coloniales sobre la conquista; esta relación de “parentesco” formal conduce hacia los bautizos de Maxixcatzin y Xicoténcatl, pinturas hechas para iglesias tlaxcaltecas en la misma época, cuyas raíces protocolares e históricas se hunden en la tradición india colonial de pintar los méritos de la aristocracia de Tlaxcala en los muros de sus casas consistoriales, en códices y aun en alguna iglesia de la zona. Pero el camino de las relaciones es largo y sinuoso; llegar al final sin transitarlo resulta casi inútil. Recorrámoslo. Comencemos por conjuntar los indicios que en este sentido sobreviven y

por corroborar la posible lectura de los cronistas, vía necesaria para comprender las claves de la historiografía barroca.

Olvido de la colonia

Terminaba mayo de 1920. Con el mes, se iba también la crisis política que envolvía, desde un año atrás, a la sucesión presidencial. El primer jefe de las fuerzas revolucionarias y presidente de la república, Venustiano Carranza, había sido asesinado el 21 de mayo en Tlaxcalantongo, luego de la derrota sufrida por sus menguadas tropas en Algibes. Su muerte olía a traición, pero era claro que nadie querría vengarla. Sus seguidores se dispersaron; había que dejar que la historia tomara el curso que Álvaro Obregón, el oponente, le diera.

Uno de los carrancistas más fieles, el pintor Gerardo Murillo, Doctor Atl, buscó un escondite. Sabía que nadie lo perseguiría, por lo que su retiro era más bien simbólico; pero también sabía que no era persona grata a los nuevos dueños del poder. Para el Doctor Atl llegó el momento de retomar el curso de su historia personal, de acercarse a su doble vocación de artista y vulcanólogo. Encontró un lugar ideal, que significaba el refugio perfecto para un perseguido político —o más bien jubilado político— que no estaba obligado a vivir a salto de mata, al tiempo que le permitía una gran libertad de movimiento: el viejo claustro de La Merced en la ciudad de México.

Oscuro, húmedo y desaliñado, apenas sombra de su antiguo esplendor, el claustro colonial de los mercedarios era, desde hacía casi ochenta años, un mundo aparte. Y Atl lo aprovechó: vivió en él sabiéndose uno de tantos profanos que habían deambulado por sus pasillos desde el día en que los “soldados del Benemérito de las Américas” desalojaron a los monjes de esa “santa morada dedicada a la oración y a la caridad” en 1861. La imaginación y las experiencias reales e inventadas de Atl resultaron en la novela *Gentes profanas en el convento*, en la que describe al edificio en el estertor de su grandeza:

Hasta la víspera de la sacrílega expulsión, el claustro se componía de una iglesia coronada por una torrecilla, un gran patio de arcadas superpuestas, vivamente policromadas, amplios refectorios, cocinas, y tres series de celdas que hacía la parte oriente cuyas ventanas asomaban a un canal por el que llegaban las verduras desde los pueblos de Jamaica y Xochimilco; otra hacía el norte, muy vasta y la que se extendía a lo largo de la fachada principal.

[...] Cuando el gobierno lo incautó, las construcciones de la parte norte fueron demolidas para hacer un mercado público, y la mayor parte de las celdas se convirtieron en casas para habitación y locales para comercios, quedando en pie el gran patio, la escalera monumental, dos salones, un refectorio, la iglesia en ruinas y algunas celdas aisladas.

Forman el patio dos series de arcadas superpuestas de muy diverso estilo. La inferior es una parodia del patio de la Cartuja de Pavía, y es bastante proporcionada y elegante. Se presume que sus constructores no proyectaron ponerle nada encima, pero las necesidades de la comunidad exigieron un piso más, y se construyó un corredor de arcos pesados, labrados con exceso, y sin relación ni en sus líneas ni en sus masas con la arquería inferior.⁹

Más allá de las opiniones sobre la armonía arquitectónica y de su conocida simpatía por el “ultrabarroco”, el Doctor Atl veía sólo un reflejo informe del que fuera orgulloso conjunto mercenario, cuyo orden original se había perdido mucho tiempo antes. Era como el vestigio de una civilización lejana, muerta tan atrás que apenas habría quien la recordara y explicara. El universo espectral que encontró en 1920 fue un favorable medio ambiente para un Doctor Atl de 45 años, aventurero de interiores, arqueólogo fuera de la ley, burlador a medias de turistas modernos, desparramador antisolemne de huesos con nombres virreinales, pintor a ratos, buscador de tesoros y anfitrión licencioso.

En la novela, Atl remite al lector a la existen-

cía de fantasmas en el viejo edificio —o, mejor, a su conciencia de los ausentes. Uno de los más obvios se relaciona con su sensibilidad artística: la falta de color. Escribió que, antes de la profanación

...la policromía de que estaban revestidos entablamientos, cornisas y columnas, daban un aspecto pintoresco al conjunto. Los tonos rosas y azules, verdes y grises resaltaban sobre el fondo rojo oscuro de los corredores. Pero los soldados del Benemérito de las Américas no fueron partidarios, a lo que parece, de los colores chillantes, y se dedicaron a limpiar los complicados labrados hasta dejar la cantera viva, haciendo que el patio perdiera su aspecto de pabellón de feria. Largos años ocuparon el edificio, y cuando lo abandonaron, el convento de La Merced, mutilado, despintado y deshabitado, se había convertido en una ruina.¹⁰

Pero Atl no enfatizó otra ausencia, y por tratarse de él podría pensarse en una paradoja: los lienzos al óleo que alguna vez dieron también colorido a las paredes conventuales y que, junto con el grupo arquitectónico, fueron víctimas de las gentes profanas en el convento. Cuarenta años antes del testimonio de Atl, Manuel Rivera Cambas había recordado que las pinturas de grandes artistas habían poblado los muros mercedarios:

Poseía el convento magníficas pinturas de los mejores artistas mexicanos de varias épocas, muchos de ellos salidos del establecimiento que fundó fray Pedro de Gante; en el claustro bajo fueron colocados unos lienzos con la vida de San Pedro Nolasco, pintados por empeño del padre Alcocer. Había cuadros del mexicano Joaquín Esquivel, que floreció en el siglo XVIII.

[...] En las paredes estaban colgados varios cuadros representando asuntos religiosos, los mártires y santos o los sabios que la Orden había producido; fisonomías en el éxtasis del dolor, enfermos que ostentaban llagas o contemplaban el firmamento con

beatitud celestial. El claustro no quedó terminado sino hasta 1785.

El convento de La Merced fue rico en libros y pinturas de varios maestros célebres; pero convertido repetidas veces en cuartel, estas riquezas fueron maltratadas y en gran manera destruidas por la ignorante soldadesca. Casi todas las obras de la biblioteca quedaron truncas; cuadros de Juan Correa colocados en el vestíbulo del primer patio estaban destruidos a bayonetazos, sirviendo de blanco los ojos de los personajes.¹¹

Las pinturas sobrevivientes formaron parte, desde entonces, del acervo de la Academia de San Carlos; otras fueron a las bodegas del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía. Todas, en fin, habían perdido sus significados ante la vista de los hombres vivos.

El Doctor Atl no lo recordó en ese momento —o quizá no deseó recordarlo—, pero poco más de quince años atrás él mismo había revisado los lotes pictóricos conventuales que resguardaba la Academia —entre los cuales debían estar algunos óleos de comitentes mercedarios—. A la entrega de un listado que describía las pinturas y sus temas someramente, Atl ofreció un dictamen terrorífico: las pinturas, por su estado de conservación, valían únicamente para una gran pira.¹² No se atendió a su sentencia.¹³

Ahora Atl habitaba el mismo lugar que vieron, los lienzos de los mercedarios; si bien sus ojos, acostumbrados a la belleza de los colores sobre telas, maderas y láminas metálicas debieron extrañar la ausencia de los óleos, su idea e interés sobre el pasado no fue más allá del final de la grandeza de La Merced. Ignoraba, pues, los mensajes y el sentido histórico de las paredes claustrales. Los programas discursivos mercedarios, manifiestos en la plástica barroca, no fueron siquiera imaginados por el artista que deambulaba por los pasillos y celdas del convento.

A pesar de todo, Atl bien pudo saber lo que había sucedido en La Merced durante la Reforma y reconocer los movimientos de soldados indios frente a las pinturas de los religiosos, pues es probable que haya leído tanto a Laverriere como a Rivera Cambas. Pensar que cuando menos

lo imaginó, lo autoriza su libro *Las artes populares en México*,¹⁴ publicado en 1922 por la Secretaría de Industria y Comercio, irónicamente encargado por el gobierno del que se escondía. Atl estaba convencido de que el “alma popular”—ese conglomerado de valores tradicionales que incluyen los estéticos— radicalizaba los acontecimientos históricos; comprendía que los actores materiales de la pérdida del esplendoroso colorido de La Merced diluían sus nombres en el anonimato, bajo el sustantivo de “soldados del Benermérito de las Américas”. Atl sabía también —o creía saber— que a pesar de las bayonetas y los picos su conducta no había sido bárbara: los soldados actuaron bajo códigos particulares, costumbristas, a primera vista contradictorios pero en realidad regidos por una racionalidad propia que permitía la discriminación de las obras plásticas. Y aunque Atl—o Laverriere, Rivera Cambas y la mayoría de la gente— no lo supiera, no sólo los soldados actuaron contra las pinturas y edificios discriminatoriamente; de hecho, la ausencia de significados que hacia el siglo XIX tenían ya las creaciones del barroco colonial influyó en sus maneras de ver y hacer la secularización: las creaturas culturales de los siglos de dominación española eran ya extrañas a liberales y conservadores, a intelectuales y militares, a élites y al pueblo. Eran extrañas incluso para los católicos decimonónicos enfrascados en sus conflictos con los liberales. Un informe periodístico descubre los intereses del siglo al revisar las pinturas de La Merced: autores que firman óleos de carácter devoto; ni rastros de inclinaciones mundanas sobre la historia. A pesar de que fue durante la Reforma cuando el convento y las pinturas de La Merced fueron afectados con violencia, en esa misma nota se manifestaba la decadencia física del conjunto. El periódico católico *La Cruz* notificó a sus lectores que en la iglesia: “En el día guarda mal estado el pavimento de madera; algunos de los altares han sido renovados al estilo moderno...”, mientras que en el claustro la situación no era muy distinta:

En los corredores bajos del citado claustro se halla en cosa de quince cuadros la vida de San Pedro Nolasco; parecen obra de diver-

sos artistas: uno de ellos tiene el nombre de José Joaquín Esquivel y la fecha de 1797; otro de los que nos acercamos a observar está firmado por Ignacio Remigio de Ayala y tiene la fecha de 1807; los demás carecen de firma y sólo tienen el nombre de las personas que los costearon.¹⁵

Aunque la decadencia mercedaria era ya añeja, no se dejó de lamentar la destrucción reformista. Medio siglo antes del descubrimiento de la fuerza negativa popular que Atl develó en su libro sobre artes populares, Laverriere escribió no sin indignación que:

Hacer el mal por el mal es una destrucción estúpida y bárbara que se creía perdida con la desaparición de los vándalos y de los godos; pero parece que esas razas han encontrado en el siglo XIX descendientes dignos de ellas [...] Cuatro grandes telas de Juan Correa, colocadas en el gran vestíbulo del primer piso /del convento de La Merced/, están acribilladas a bayonetazos; los ojos de los personajes son los que, sobre todo, han servido de blanco a esos valientes guerreros. La mayor parte de los demás cuadros ha sido desgarrada e innoblemente manchada.¹⁶

Atl lo sabía porque lo vio, no en la Reforma juarista por supuesto, sino en la Revolución. Y entendía la conducta popular como una realidad que trascendía las simpatías y lealtades faccionales del pueblo armado. Al explicar en 1922 los motores del “alma popular” en relación con la pintura, Atl escribió:

El revolucionario que peleaba contra el clero, contra la iglesia, por sugestión o porque no sabía contra quién peleaba, seguía siendo profundamente religioso y profundamente católico. Después de saquear una iglesia se llevaba las pequeñas imágenes al cuartel o a su casa para encenderles una vela o hacerles un triduo o encomendarles la protección de la familia.¹⁷

¿Cuál pudo ser, bajo esta perspectiva —que era la de la época en que Atl reflexionaba y escribía, no exento de pasión—, la conducta de los soldados de Juárez? Es posible que hayan echado mano de aquellos ornamentos que se acercaban a su sensibilidad; por ejemplo los ex votos, pinturas que eran “esencialmente anecdóticas y están ejecutadas en una forma perfectamente comprensible a la mentalidad de los interesados”.¹⁸ Aun reconociendo que el gusto popular no es estático y que, por lo tanto, posee dinámica histórica que lo hace cambiar en el tiempo y en el espacio, es posible que Atl viera similitudes en las conductas de las masas armadas mexicanas de los últimos cincuenta años. Su descripción novelesca de los primeros profanos juaristas en La Merced pelando el claustro de sus “colores chillantes” tiene el mismo sabor que los episodios que atestiguó y consignó en su *arte popular* poco más de medio siglo después. Comentó, con esta textura, dos anécdotas revolucionarias que “ponen de manifiesto ese interés” del “alma popular” por las pinturas que les eran atractivas; en una, el mismo Atl avaló: “Cuando yo tomé posesión de algunas iglesias en Orizaba...”; la otra refiere a los en esos momentos (1922 y 1923) reivindicados zapatistas. En ambas, la manera de comportarse y de valorar la pintura religiosa popular fue parecida, no importando aquí que se tratara de combatientes de ejércitos antagónicos.

Tal vez sería ésta la razón profunda de que los grandes lienzos conventuales fueran maltratados pero no robados por una soldadesca inclinada por naturaleza al saqueo.¹⁹ No los salvaron los decretos, de por sí tardíos; pero el pésimo estado de conservación que constató en 1904 sí se debió a la ignorancia y a la falta de sensibilidad. Por su factura y complejidad icónica, las grandes pinturas conventuales no decían mucho a los hombres del pueblo habilitados como combatientes por la situación política de mediados del siglo XIX. Los “soldados del Benemérito” que convirtieron al antes polícromo y pintoresco convento de La Merced en la ruina que ahora Atl habitaba, no debieron ser muy distintos a sus revolucionarios. Por ello, no hay reproche en los actos de los “primeros profanos”; no entendían lo que veían

del mismo modo que no lo hacían los académicos y gente ilustrada. Pero Atl pasó por alto el hecho de que él tampoco supo leer ya la pintura de los conventos. Al igual que los políticos e intelectuales decimonónicos, los hombres del siglo XX habían rebajado gran parte de la pintura colonial a simples adornos devotos; y muy pocos lograron el rango de “obras de arte” dignas de su conservación y exhibición en los museos. El papel discursivo —y el discurso mismo— de los óleos se olvidó mucho antes de que la secularización liberal fuera una realidad: tal vez desde que Carlos III de España buscara la modernización secular, hacia la década de 1760, los contenidos de signos y escenas del gusto emblemático del barroco eran ya pensados como inútiles, irracionales, plagados de supersticiones y poco atractivos.

Por eso la sensación que deja de La Merced en su novela es la de un mundo creado por el profano Atl, vacío de signos pasados, ruinoso desde su nacimiento. Atl habitó y disfrutó de una cáscara de cantera, que a fuerza de verla como realidad cotidiana parecía ya natural en su simpleza esquelética. Queda la idea de que el edificio mercedario era ese contrasentido de ser continente sin contenidos.

Muchos fantasmas rondaron frente a los ojos del pintor. Pero no todos fueron visibles. No percibió Atl a los héroes del barroco que hicieron inteligible al mundo en los siglos XVII y XVIII, plasmados como lenguaje claro y transparente en los óleos desaparecidos del convento. No vio a los espectros de la memoria ida, que construyeron dos siglos antes una historia tan válida y satisfactoria como la suya y la de sus revolucionarios carrancistas.

Para Atl y para sus contemporáneos, la historia de la conquista y la colonia era oscura. De hecho, se la pensaba como una vergonzosa Edad Media mexicana. Pero como construcción verbal, el pasado virreinal era novedoso: había sido creado en el proceso de edificación decimonónica de la historia oficial de la nación. Sus amorosos historiadores tenían la etiqueta conservadora en la solapa, mientras que sus detractores la dibujaban como siglos de ignorantes y degradados. Muy pocos, con documentos en la mano, intenta-



ITU RRIGARAY,
Virey

ban conocer la colonia a través de sus obras escritas. Sin embargo, desconocían que la autoexplicación histórica colonial no sólo usó del papel y la tinta, sino que simpatizó con los grandes espacios, con los formatos de gran escala, con los universos recargados de esculturas y colores no azarosos, con los mundos de la literatura, la pintura y la arquitectura imbricados entre sí, amoldados a las ordenanzas y al dogma religioso. El convento mercedario mismo, sus paredes y su policromía hablaban de la historia de sus constructores, de sus afanes, deseos, miedos y gustos. Sólo que esos seres de la colonia eran ya mudos; presa del olvido, de La Merced no quedaba sino el esqueleto de estilo morisco. Era la ruina que perdonó la memoria.

Dormir en los museos

El olvido nunca es indiscriminado. Tampoco es totalizador. Los mecanismos de sustitución de valores elevan y entierran todo el tiempo hechos del pasado que en un momento dado se habían pensado dignos de recordarse. Tal es la mecánica de la memoria: desecha para siempre lo inútil, reivindica lo antes despreciado, cambia juicios, construye interminablemente las caras del mundo. Pero jamás está vacía. Ya Nietzsche propuso que la incapacidad humana por olvidar del todo es el origen de los nacionalismos, de sus estereotipos, de las explicaciones frente a lo otro; también propuso que es la causa de la infelicidad. Y, habría que agregar, de la destrucción de lo incomprendido.

La dinámica de la sustitución no sigue, la mayoría de las veces, planes bien elaborados. Más bien se resuelve en la realidad, durante la lucha de intereses entre las naciones, los grupos sociales y los individuos. Y no es posible saber cómo y en qué consistirá el impacto de la historia en la memoria.

A veces, sin embargo, puede verse la forma que asume el cambio de los recuerdos. El caso del convento de La Merced y de sus contenidos artísticos es un ejemplo. Complicado ejemplo, de cualquier modo, pues el proceso de deterioro arquitectónico no es más que el punto final de una

proceso de pérdida de sus sentidos históricos y la sustitución por otros, nuevos, que aún hoy son válidos —por formar parte de las maneras de concebir actualmente el mundo y su historia. Quienes han reparado en el hecho manejan un momento y un suceso determinados: diciembre de 1860, cuando se exclaustró a los monjes y los soldados del vencedor liberal, general Jesús González Ortega, entraron al convento. La guerra de Reforma le daba contexto y circunstancias a la explicación:

Pocos días después se apoderaron del templo unos sacerdotes apóstatas que acabaron con alhajas, etcétera, etcétera, que enriquecían el templo. Las pinturas de los claustros que representaban la vida de San Pedro Nolasco, del pincel de José Joaquín Esquivel en 1797, unos, y otros de Ignacio Remigio de Ayala en 1807, los retratos de tan insignes varones, y todo como por encanto desapareció.²⁰

Pero la actitud de los “soldados del Benemérito” —para usar la expresión tardía del Doctor Atl— no hizo sino adelantar una ruina ya prevista; el deterioro del edificio y de sus ya entonces inútiles significados para la concepción de la historia de ese entonces, era anterior a la Reforma. Anterior y mucho más profunda que la simple ocupación militar: lo que había cambiado era el valor implícito de las cosas. A pesar de la queja de Andrade, las pinturas del convento ya no eran pensadas como partes del relato histórico que de sí mismos hacían los mercedarios; la mentalidad secular decimonónica les asignó otras calidades y otros espacios: eran obras de arte y su lugar serían los museos.

Así, el proceso de sustitución iniciado en tiempos de Carlos III concluía en el último periodo de Santa Anna, en 1856. Ese año, el director de la Academia Bernardo Couto solicitó a los conventos “una lista de las pinturas que poseían, para que, previo avalúo, fueran adquiridas por la Academia. Así ingresaron a las galerías algunas obras de Luis Juárez, Juan Correa, Miguel Cabrera y los Echave”.²¹ Cinco años después, por disposición del ministro de Justicia e Instruc-

ción Pública, las pinturas procedentes de los conventos clausurados, depositadas en el ex convento de La Encarnación, fueron trasladadas a la Academia de San Carlos. Se pidió que fueran “todas las pinturas de algún mérito”, entendiéndose por ello las de calidad artística según los cánones dominantes en esa época —es decir, de acuerdo con los juicios calificadores académicos. El motivo no dejaba dudas sobre la intención constructora de la nacionalidad; el documento presidencial (1861) especificó que las pinturas de los conventos clausurados, escogidas para las galerías de San Carlos, debían remitirse “con el laudable objeto de que se conserven dignamente todos esos monumentos del arte mejicano”.²² Más de tres mil obras²³ formaron el fondo de la Academia; noventa y cinco se escogieron para las galerías.²⁴ Durante el Imperio y ante el reclamo de algunos conventos, se regresaron obras depositadas en La Encarnación.²⁵ Pero el proceso era ya irreversible; muchas de esas pinturas actualmente forman parte de los acervos de los museos de arte y de historia.

Historia circular

La otra faceta de la sustitución se dio en el terreno literario. Lo verdadero y lo ficticio del pasado escrito daba forma a la concepción moderna de la historiografía y la literatura. En el primer caso, los documentos “de primera mano”, testimonios del acontecer, fundamentaban la verdad histórica; en el segundo, las interpretaciones cargadas de opinión y con tendencias hacia lo portentoso, milagroso y aun apologético fueron calificadas de “literatura”.

La sustitución apareció en el ámbito historiográfico como “descubrimiento”. La explicación está en el cambio de concepción de la historia y la verdad. Ciertamente es que los signos didácticos de la idea sobre el pasado del barroco ya eran ininteligibles durante el siglo XIX; pero también es cierto que ya entonces la verdad de lo acontecido radicaba en otros discursos, en otras autoridades. Éstas eran los documentos, que los historiadores recopilaban y convertían en libros. Así, mientras se destruían los edificios y se volvía a

los conjuntos de óleos de mensajes plásticos coherentes a fragmentarias piezas de arte, objetos museísticos o simple basura, se buscaban los antiguos escritos y viejas publicaciones en los acervos bibliográficos de los conventos. La Merced no fue excepción: no se olvidó a los mercedarios de la conquista y la colonia; pero ya no se les localizaba primordial y creíblemente en los lienzos sino en libros y papeles.

Hombres interesados en coleccionar y trabajar los papeles conventuales dieron con “un tomo en folio, de unas doscientas fojas, de letra muy pequeña y apretada, con muchas enmiendas y adiciones, ya en texto mismo o en sus márgenes, ya en pedazos sueltos de papel”.²⁶ Se trataba de la *Crónica* del padre mercedario Francisco de Pareja, quien la escribió durante el último tercio del siglo XVII. La obra permaneció inédita hasta 1882, cuando la publicó Vicente de P. Andrade luego de algunas vicisitudes:

Beristáin dice que vio y leyó el original en el convento de México: excusado es decir que desapareció: tenía ya las aprobaciones necesarias para la impresión. Cerca estuvo de las prensas, y ha tardado en llegar a ellas dos siglos. No sabemos hoy si de ese original o de alguna copia se sacó la que estuvo en el colegio de S. Gregorio, y que después de pasar por diversas manos, fue vendida en Londres, el año de 1869 por... Lib 15.10 (\$ 77.50). Con esa venta creímos perdida para México la crónica del P. Pareja, pero afortunadamente encontramos en los libros del Sr. Joaquín García Icazbalceta el original mismo, firmado por el autor.²⁷

Por esas mismas fechas se dio noticia de “un libro rarísimo”, cuyo único ejemplar pertenecía a José María Andrade, tío del editor del padre Pareja y futuro heredero de la obra. Era un tomo pequeño (en 8o. menor), de tipografía apretada, al parecer impreso por fray José Gómez hacia fines del siglo XVIII. Se titula esa obra *Compendio histórico del Establecimiento y progresos de la Provincia de la Visitación de Nueva España, del Real y Militar Orden de N.S. de la Merced*, pieza escrita por el mercedario fray Cristóbal de

Aldana después de 1770. En gran parte usando como fuente la *Crónica* de Pareja, el padre Aldana manifiesta una tendencia historiográfica propia, que podría denominarse “criolla”. Esta obra fue reimpresa dos veces: en 1928 por Federico Gómez de Orozco, en edición facsimilar, y por Jorge Gurría Lacroix, en 1953. Una copia manuscrita se halla entre los papeles del bibliógrafo e historiador de fines del siglo XIX José María Agreda y Sánchez.²⁸

Desgraciadamente no han sido muchos los documentos de los mercedarios que revelen la idea que tenían de sí mismos como sujetos históricos. Ya Rivera Cambas había notificado que el archivo de La Merced se perdió en un incendio; Federico Gómez de Orozco, sin embargo, diría con optimismo que esperaba que algún día apareceran los archivos de la orden mercedaria. De cualquier modo, la *Crónica* de Pareja y el *Compendio histórico* de Aldana abren la puerta hacia la concepción del pasado y a sus modos propios de representarlo. La llave se encuentra en la descripción que hacen del primer mercedario de la Nueva España, fray Bartolomé de Olmedo, tema capital de sus libros, cuyo retrato al óleo fue mandado hacer pocos años antes de que terminara de redactar su obra el padre Pareja, y en el contexto de la valoración particular de la conquista entre los novohispanos.

El costo de olvidar

Al referirse al convento de La Merced en 1904, Antonio García Cubas²⁹ recordaba las formas del edificio y su ya desaparecida iglesia con techo de dos aguas. Ensayó además una pequeña historia de la orden en México, asunto ya posible luego de la edición que Vicente de P. Andrade hiciera del padre Pareja en 1882. Al proporcionar los datos de fray Bartolomé de Olmedo, García Cubas anotó la cita que Andrade agregara a la *Crónica* como parte de la conmemoración que los monjes hicieran a su héroe a principios del siglo XVIII: la décima del padre Segura, que debía dar tema a un óleo dedicado a Olmedo. Años después se sabía que dicha nota era del cronista posterior

de la orden, Cristóbal de Aldana. Esa décima era, además, la que Laverriere había copiado del lienzo que se desbarataba en el convento.

Se reconoce, entonces, que García Cubas tenía en sus manos la edición de Andrade. Nada nuevo decía, pues, del pasado mercedario. Sin embargo, un pequeño grabado hace interesante el pasaje de la memoria sobre La Merced en *México de mis recuerdos*: se trata del “bautismo de Ixtlilxóchitl en Texcoco” y que incluye en el resumen biográfico de Olmedo. El extraño grabado recuerda a aquellos que acompañaban a los relatos de historia mexicana, en un estilo muy ilustrativo, desde los de Hesiquio Iriarte a mediados del siglo XIX en *El Libro Rojo*, hasta los de Posada a principios del XX en la *Biblioteca del niño mexicano*, colección de folletos con textos de Heriberto Frías. Quizá, como otros grabados del *Libro de mis recuerdos*, éste sea de mano del mismo Antonio García Cubas, quien estudió la técnica del aguafuerte en la Academia de San Carlos hacia 1861.³⁰ Que el autor del grabado fuese García Cubas hace coherente el contenido de la ilustración y el sentido del libro, anunciado en la introducción: los hechos narrados en este libro “han sido vistos por mis propios ojos”.³¹ Surgen entonces las preguntas: ¿usó algún modelo iconográfico para hacer su “bautismo de Ixtlilxóchitl”? ¿habría visto alguno de los óleos sobre bautismos indígenas, de la región Puebla-Tlaxcala o el de La Merced, que todavía estaba en el muro conventual cuando estudiaba en la Academia? ¿lo imaginó, usando como patrón la lámina del Lienzo de Tlaxcala que hacía poco había publicado Alfredo Chavero? No lo podemos saber; pero la composición del grabado hace suponer que, a diferencia de Iriarte o de Posada, el de García Cubas no fue producto solamente de su fantasía.

En el grabado se nota, cuando menos, el uso del Lienzo de Tlaxcala en la figura de la Malinche, mientras que —sin este personaje, de modelo ajeno y adosado a la escena— el conjunto recuerda la descripción del óleo del claustro de La Merced: en el centro, una pila bautismal alrededor de la cual se congregan varios indios y españoles. Se reconocen cuatro: Olmedo en el acto de vertir el agua; Ixtlilxóchitl arrodillado, con capa y pantalones hispanos; Cortés a su espalda, apadri-

nando, en posición de apoyar su mano izquierda en el *tlatoani* texcocano. En primer plano, a la izquierda, un soldado español toca una anacrónica trompeta; a la derecha, otro sostiene un estandarte. En uno de sus extremos, un altar adornado con dos candelabros y un gran crucifijo dan un tono extemporáneo a la escena. Al fondo, el cortinaje resuelve la perspectiva y da forma al recinto, de paredes altísimas. Además, y al igual que en el óleo de La Merced, uno de los de la región Puebla-Tlaxcala, en las escenas de bautizos en las tablas enconchadas con tema de la conquista y en el Lienzo de Tlaxcala, en este "bautismo" no se representó la apertura de los cielos y el descendimiento trinitario durante la celebración del sacramento (como sí están en los otros *bautizos* de señores indios de gran formato).

Tal vez García Cubas vio con sus "propios ojos" el lienzo del claustro mercedario. Desaparecido por años, hecho jirones, probablemente embodegado en La Encarnación, en los depósitos de la Escuela de Bellas Artes o "almacenado" en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía,³² el bautizo que conmemoraba a fray Bartolomé de Olmedo como protagonista de la que el barroco llamó "gesta conquistadora" era ya sólo un recuerdo, una imagen impresa en la memoria del autor del confuso grabado.

El sentimiento de pérdida de García Cubas se hace claro en el pasaje que explica el destino de edificios y objetos mercedarios:

Las paredes de los corredores bajos del claustro estaban cubiertas por quince grandes cuadros que representaban la vida de San Pedro Nolasco, ejecutados por pintores mexicanos pertenecientes a la época artística de México y las de los corredores altos por otros cuadros de diversos asuntos. Se habla en pretérito, no obstante que tan bello monumento arquitectónico permanece en pie, porque no es ni sombra de lo que fue. Destruídas las molduras en parte y embadurnadas de cal las restantes, desaparecidos los cuadros, tapiada la bellísima arquería superior y sucia y desmantelada la inferior, todo causa honda pena y más cuando se considera que, sin necesidad, asestáronse

rudos golpes al arte, víctima expiatoria de ajenas culpas.³³

El lado oscuro de la nueva historia

Las descripciones del entorno conventual de La Merced dan cuenta del tamaño de la pérdida decimonónica. El lujo material y la riqueza y prolijidad de los mensajes artísticos en todos sus rincones, develan la necesidad satisfecha de espacios cargados de signos que durante dos siglos recordaron a los frailes el estereotipo de su papel terreno. Desde mediados del siglo XVII, el claustro y la iglesia de los mercedarios destacaron por sus particulares formas arquitectónicas; pero fueron sus interiores los que mostraban la idea que de sí mismos tenían estos barrocos religiosos.

La *Crónica* del padre Francisco de Pareja atestigua los efectos estéticos de la orgullosa bonanza mercedaria. En 1968, Francisco de la Maza da cuenta de lo que se tenía y de su agrio destino:

Los mercedarios tenían una gran iglesia de tres naves, construida de 1634 a 1654, con su alfarje precioso en la nave central y de bóvedas en las naves laterales. Era la única iglesia que había llegado hasta 1867 casi íntegra, pero eso no fue obstáculo para su destrucción total. El bellissimo claustro barroco es la última obra que se hizo en el siglo XVII.

Del claustro, cuyo diseño debió comenzar durante la primera mitad del siglo, el padre Pareja dibujó el universo simbólico encerrado entre los arcos de la planta baja:

Asimismo se van llenando los ángulos de valientes pinturas en lienzo que todas son de la vida de Nuestro Santísimo Patriarca San Pedro Nolasco, y lo que es el ángulo que toca a la iglesia está lleno de estos lienzos, diferenciando las esquinas de los ángulos que son de un altar del glorioso San Miguel Arcángel el uno, y el otro que le corresponde, de un lienzo hermosísimo del Señor San

José, y de allí para otro ángulo que se sigue, se labró una hermosísima capilla y muy capaz con el título del Santísimo Patriarca San José, en que se tiene todos los dominos plática y rosario de los misterios del santo...³⁴

El refectorio, construido entre 1629 y 1632, era grande y bien iluminado. También se adornó con motivos de didáctica “doméstica”: tenía varios cuadros, de los que el padre Pareja recordaba el de Jesucristo Niño comiendo con la virgen María y san José, con ángeles y la santísima Trinidad; y los “retratos de pincel y cuerpos grandes” de los santos Juan Bautista y Juan Evangelista. El mobiliario del refectorio se componía de mesas y sillas de madera finamente tallada.³⁵

La explosión estética mercedaria tendría a 1633 como año memorable. Pareja lo consignó así:

[Para] la celebridad de las fiestas y hermo-sear las salas y dormitorios pareció decente al M. Rdo. Padre Maestro Fr. Juan de Arriaga, Provincial que era actual de la Provincia hacer pintar muchos y diversos lienzos de hermosísimo y delicado pincel de mano del maestro Luis Juárez, que entre muchos que había en aquel tiempo del arte, fue el más aplaudido, por lo vivo y hermoso de su idea y lo primoroso y sutil de su pincel, en que según las crónicas de la religión, se pintaron los religiosos que ha tenido desde que se fundó, así los santos, como los que han muerto con opinión de tales; los varones ilustres, Cardenales, Patriarcas, Arzobispos, Obispos, Nuncios Apostólicos, Inquisidores, Mártires, Confesores, Doctores y Catedráticos, y Vírgenes, Monjas con fama de Santidad, Frailes recoletos venerables, y en fin todos los que en virtud, letras y dignidades han ilustrado la religión, que cada uno tiene su particular elogio o relación en suma de su vida, virtudes y dignidades, escritas en una lápida jaspeada en cada lienzo, obra que sólo el celo, cuidado y diligencia del M. Rdo. Padre Maestro Fr. Juan de Arriaga, la pu-

do pensar y conseguir, costando más de seis mil pesos, los cuales, aunque el convento le ayudó con mil pesos de una aplicación que se hizo, lo demás fue adquirido por su industria y cuidado, y entre amigos que le ayudaron con algunas limosnas, de que se originó gran crédito a la religión, pues con esta obra conoció este reino los varones grandes que ha tenido la religión, así desde sus primeros fundamentos, como los que después la han ilustrado en ambos mundos.³⁶

Asimismo, la iglesia no desmerecía en imágenes y esplendidez. Tenía en total diecisiete altares, de los cuales seis se ubicaban en la capilla mayor y diez eran laterales; el restante era el altar mayor. En la sacristía había uno más, también adornado con óleos sobre lámina.

Veinte años más tarde, los afanes historicistas de los mercedarios se dirigieron no sólo a la celebración de la vida general de la Orden; de hecho la *Crónica* del padre Pareja sería uno de los efectos del nuevo rumbo: el signo americanista. Y la historia propia, la de este lado del mundo, tuvo como resultado, a más largo tiempo, el óleo que maravilló a Laverrière en 1861-1864, que recordara García Cubas en 1904 y que hoy mueve este ensayo. La memoria del barroco, entonces, adquirió su extraña característica mexicana: remoto recuerdo de un mundo recargado de signos e incomprometido.

Las imágenes vagas de la realidad y las de la pura fantasía suelen parecerse. Ambas llaman a la ilusión. Pero tratándose de imágenes históricas, el efecto de su pérdida de solidez es cercano al engaño. Tal sucede con el arte del barroco de la Nueva España: por años se le pensó producto de los excesos de una religiosidad cerrada e irracional, obediente hasta la ceguera de los preceptos más simplistas de la Contrarreforma. Además, se le concibió carente de toda originalidad, con la sola reproducción de sí misma, generación tras generación. Todo ello es producto de la segmentación de un pensamiento complejo, del que únicamente quedan sus jirones vacíos. Segmentada, hay que reafirmarlo: piezas sueltas que se ejemplifican con el desfile de pinturas de vírgenes dolientes y mártires que muestran muñones

y cabezas sanguinolentas, multitud de iglesias recargadas de esculturas que servían más de adorno que a la veneración viva y al culto, capillas pobladas de ángeles y santos, guadalupanas emblemáticas y “sanfranciscos” de hábitos dorados que en nada se acercaban a la pobreza original predicada por el modelo de Asís, en fin. Fragmentos que se revuelven en una historia equívoca del gusto barroco, de su ideal de lo bello y bueno en un momento rico, en donde lo funcional no reñía con lo fervoroso, lo solemne. Es el estereotipo de un universo de fanáticos, pálido reflejo de la realidad pero tal vez necesario para la construcción de la historiografía patriótica bajo esquemas racionalistas: se trataba de olvidar las historias particulares de órdenes religiosas narradas no sólo como gestas documentadas sino como interpretaciones del ingenio poético y de las habilidades artísticas.

Pero la realidad fue muy distinta. Más allá de los obligados convencimientos de un catolicismo de Estado que regulaba todos los aspectos de la

vida colonial, una febril creatividad artística y científica, además del nacimiento de la idea singular de la historia americana —preludio de la conciencia criolla dieciochesca— movían buenos oficios, gustos e intelectos del barroco entre el primer tercio del siglo XVII hasta el mediodía del XVIII. No sólo se pensaba en torno a la Iglesia y a sus mártires y santos; también hubo preocupaciones matemáticas y cartográficas, motivaciones literarias originales, ávidos lectores y fecundos artistas, biógrafos, cronistas, astrónomos, relojeros, ingenieros y arquitectos. Pero el orgulloso racionalismo decimonónico se desdobló en olvido patente en torno a una historiografía que por igual tocó a liberales laicos que a conservadores católicos, a negadores de la colonia que a sus apologistas —como bien señaló con lucidez el crítico José María Vigil en 1878. Hoy sus efectos son todavía sensibles: el convento de La Merced de la ciudad de México es una ruina en espera de rescate. Mientras tanto, el barroco mercedario es casi un fantasma.

Notas

¹ Una amplia bibliografía puede consultarse para entender los cambios en el significado de la literatura sobre el descubrimiento y la conquista, hasta llegar a la apología de la monarquía absoluta y los orígenes del pensamiento criollo. En particular puede verse el libro de David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

² Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, 3 vols., México, Imp. de La Reforma, 1880, t. II, p. 165. En 1992 aún se mantenía la falsa identidad del cuadro: véase René Cuéllar Bernal, “Comentarios sobre Maxixcatzin y Tlaxcallan”, *Excélsior*, 5 de agosto de 1992, p. 14 a.

³ La *Historia verdadera* se publicó por primera vez en Madrid en 1632. Esta edición fue preparada por el padre mercedario Remón, basado en el hoy llamado Manuscrito Guatemala, del soldado cronista Bernal Díaz. El libro se reeditó varias veces durante los años siguientes; de hecho, fue la fuente escrita obligada entre los historiadores y pintores de los siglos XVII y XVIII.

⁴ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, t. II, p. 165.

⁵ Julio Laverriere, “Convento de La Merced”, *El Renacimiento*, t. II, pp. 34-35 y 72-74.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ Victoriano Salado Álvarez, *Memorias. Tiempo viejo, tiempo nuevo*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 22.

⁹ Doctor Atl, *Gentes profanas en el convento*, México, Editorial Botas, 1950, pp. 7-8.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Rivera Cambas, *op. cit.*, pp. 164-165.

¹² Así lo contó el historiador del arte Rogelio Ruiz Gomar, a quien este trabajo debe ésta y otras valiosas informaciones.

¹³ Al mismo tiempo que Atl vivía en La Merced, las obras que condenó al fuego eran destruidas por la ignorancia y la pobreza técnica. Abelardo Carrillo y Gariel publicó en 1944 que en la década de los 1920 “don Jorge Enciso, al ver que antiguos cuadros desaparecían bajo un nuevo aparejo destinado a que los alumnos pintaran sobre ellos; al notar que se acepillaban viejas pinturas en tabla y se desmontaban arcaicas telas para aprovechar bastidores y lienzos, logró obtener una orden verbal del abogado don José Vasconcelos, entonces secretario de Educación, para recoger las obras que se hubiesen salvado de aquel vandalismo, con objeto de conservarlas en el Museo de Churubusco, donde, por fortuna para el arte de la colonia, se exhiben todas las piezas que pudieron rescatarse, y cuyo número se acercaba al de trescientas”. Abelardo Carrillo y Gariel, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, México, UNAM-IIE, 1944, pp.

66-67. Esta circunstancia puede ser importante para la historia que aquí se desmenuza: existe la posibilidad de que el cuadro del *Bautizo* de Rodríguez Juárez del Museo Nacional de Historia haya sido resturado en esas condiciones, y se haya alterado el verso de su cartela; en ese caso, la idea de que existiera una copia casi exacta debe desecharse.

¹⁴ Doctor Atl, *Las artes populares en México*, 2 vols., México, Editorial Cultura, 1922 (Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio).

¹⁵ *La Cruz*, Periódico exclusivamente religioso, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 25 de septiembre de 1856, núm. 8, t. III, p. 250. Acompaña al texto una litografía del interior de la iglesia, de Decaén.

¹⁶ Laverriere, *op. cit.*, t. II, p. 34.

¹⁷ Dr. Atl, *El arte...*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ "Innata tendencia al saqueo", afirmó Atl de los soldados de Juárez. *Op. cit.*, p. 83.

²⁰ Nota de Vicente de P. Andrade bajo el seudónimo de Recasens, en el Apéndice a su edición de fray Francisco de Pareja, *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos de la Nueva España*, 2 vols., México, Imprenta de J. R. Barbedillo y C., 1882.

²¹ Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974, pp. 106-107.

²² Citado por Abelardo Carrillo y Gariel, *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El arte en México de 1781 a 1863*, México, s.i. 1939, pp. 105-106. Véase también Báez Macías, *op. cit.*

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ Carrillo y Gariel, *ibid.*, p. 112.

²⁶ Joaquín García Icazbalceta, *Obras*, 9 vols., México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1897ss, t. IV, p. 200.

²⁷ *Idem.*, p. 199.

²⁸ Fray Cristóbal de Aldana, *Crónica de la Merced de México*, México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1929, edición facsimilar de la primera. Su tiraje fue de 225 ejemplares, repartidos entre los miembros de la Sociedad de Bibliófilos Mexicanos. La edición de Gurría Lacroix es de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1953; el tiraje fue, también, de 225 ejemplares. La copia manuscrita puede leerse en el Archivo General de la Nación, Fondo Agreda y Sánchez, caja 3, exp. 14, f. 78.

²⁹ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas Hnos. y Sucs., 1904. Existe edición facsimilar de la de 1905, por la Editorial Porrúa, 1986.

³⁰ García Cubas expuso algunos de sus trabajos en aguafuerte con tema "Grabado geográfico" durante la exhibición anual de la Academia en 1862. Véase Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898*, México, UNAM, 1963, p. 326.

³¹ García Cubas, *op. cit.*, p. 7.

³² Véase Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos, exclusivamente para mis hijos*, México, Editorial Stylo, 1945, pp. 394ss. Pani refiere haber encontrado en 1930 "absurdamente almacenada" la colección pictórica de la Academia y del "Museo de Arqueología e Historia".

³³ García Cubas, *ibid.*, pp. 107-108.

³⁴ Francisco de Pareja, *op. cit.*, t. II, 4o. estado, p. 411. Las vicisitudes constructivas del convento y de la iglesia son descritos en casi todas las publicaciones sobre La Merced. Véanse a modo de ejemplo los textos de Arroniz, Laverriere, Rivera Cambas, García Cubas, Pareja, Aldana, Enrique Valencia y la noticia de *La Cruz*.

³⁵ *Ibid.*, t. I, 3er. estado, pp. 510-511.

³⁶ *Ibid.*, t. I, 3er. estado, pp. 512-514. Juan de Arriaga fue electo Provincial en 1631; véase t. II, Apéndice, p. 12.



ITURBIDE

Ex-Emperador