

FREDERIC EDWIN CHURCH, SOR PUDENCIANA Y ANDRÉS LÓPEZ

CLARA BARGELLINI

En la casa que el renombrado paisajista norteamericano Frederic Edwin Church (1826-1900) construyó entre 1870 y 1891 sobre una colina junto al Río Hudson se conservan los recuerdos de sus viajes por el mundo. “Olana” se llama la mansión de estilo morisco, llena de cuadros y bocetos de Church, de pinturas adquiridas en Europa y en Estados Unidos y de un gran número de objetos del Medio Oriente donde había estado entre 1867 y 1869.¹ No puede sorprender que el autor del enorme y exitosísimo óleo titulado *The Heart of the Andes* (168 × 302.9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art)² poseyera también algunos objetos recabados en Sudamérica. Church viajó a Colombia y Ecuador por primera vez en 1853 y de nuevo en 1857.³

Todavía más interesante para nosotros es que durante las últimas dos décadas de su vida, entre 1880 y 1900, Church viajó a México casi todos los años. Como tantos otros vecinos del norte, el pintor venía durante el invierno buscando un clima que aliviara sus males corporales —sufría de reumatismo—, pero también encontró inspiración para su obra artística. Aprovechando el desarrollo de la red de ferrocarriles, recorrió varias partes del país y dejó algunos cuadros y dibujos de lo que había visto.⁴ Después del establecimiento del servicio ferrovia-

¹ La casa es ahora un museo, bajo la custodia del Office of Parks, Recreation and Historic Preservation del estado de New York. Agradezco a James Anthony Ryan, director de Olana State Historic Site, y a Karen Zukowski, curadora de Olana, las facilidades para visitar el sitio con detenimiento en noviembre de 1990. Además, Karen Zukowski me ha proporcionado copias de documentos del Archivo de Olana. La bibliografía sobre Church es amplia. Remito a Franklin Kelly, *et al.*, *Frederic Edwin Church*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press for the National Gallery of Art, 1989, donde se encuentran referencias anteriores.

² El cuadro atrajo a miles de admiradores y curiosos cuando estuvo expuesto al público en New York y otras ciudades de Estados Unidos y en Londres en 1859: Katherine Emma Manthorne, *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*, Washington, D. C., y Londres, Smithsonian Institution Press, 1989, pp. 31-32.

³ *Ibid.*, pp. 181-182, para los itinerarios de Church. También conoció el Caribe; en 1865 fue a Jamaica.

⁴ Agradezco a Gerald L. Carr, encargado de la catalogación de las obras de Church

rio en 1895, pasaba largas temporadas en Cuernavaca. La capital morelense atraía desde entonces a una comunidad extranjera que incluía a varios artistas⁵ y Church se interesó por establecer ahí un sanatorio donde pasó el último invierno de su vida.⁶

Pero, más allá de la memoria visual de los paisajes de México, Church se llevó a Olana varios objetos. Curiosamente son más numerosos los recuerdos de México en su colección que los de América del Sur, a pesar de que para su obra los Andes fueron de mucha mayor trascendencia que el altiplano o el trópico mexicano.⁷ Tal vez el carácter más sedentario de sus estancias en México favorecía el coleccionismo. Mientras que de sus peregrinaciones por Sudamérica se conservan sólo unos cuantos objetos arqueológicos, de México existen muchos más. En distintas habitaciones de Olana se exhiben varios falsos prehispánicos de barro⁸ y vasijas de cerámica popular de Tonalá, del Esta-

en Olana (catálogo actualmente en prensa), mucha de la información que sigue sobre las estancias de Church en México. Los detalles se darán a conocer en el catálogo. Hallé otros datos en los periódicos aquí anotados. Véase también James Anthony Ryan, "Frederic Church's Olana: Architecture and Landscape as Art" en Kelly, *et al.*, *op. cit.*, pp. 149, 170.

⁵ En una ocasión el *Mexican Herald*, 15 de febrero de 1900, p. 2, menciona al inglés Gerard Barry junto con Church, al norteamericano W. Townley Benson y al alemán Peter Woltze. Cuernavaca venía anunciada repetidamente como un lugar "del todo disimilar a Europa y al Oriente, pero con algo de florentino y griego" ("utterly unlike Europe and the Orient, yet offering suggestions Florentine and Grecian"): *Mexican Herald*, 2 de febrero de 1900, p. 2, por ejemplo.

⁶ Church "encabeza un movimiento de doctores de New York para crear un sanatorio en esta linda ciudad" (Church "is at the head of a movement of New York doctors to create a sanatorium in this charming city"), escribió Edward Garczynski, *The Two Republics*, 7 de marzo de 1895, p. 1; véase también *Mexican Herald*, 15 de febrero de 1900, p. 2.

⁷ Edward Garczynski, *Mexican Herald*, 31 de enero de 1897, p. 10, lamenta que Church no estaba pintando en México. Refiriéndose a los paisajes de Morelos, comenta: "Dado que el Sr. Church es el único hombre quien los puede representar adecuadamente, habrá que encerrarlo y mantenerlo a pan y agua hasta que consienta a retomar el ejercicio de su profesión" ("As Mr. Church is the only man who can render them adequately, he must be locked up and kept on bread and water until he consents to resume the exercise of his profession"). La enfermedad de Church, que le afectaba las manos, debe haberle limitado. Garczynski, de quien hasta ahora se tienen muy pocas noticias, era amigo de Church y con frecuencia lo menciona en sus artículos de la prensa en lengua inglesa de la ciudad de México.

⁸ Se trata de objetos de iconografía fantástica con aplicaciones de barro. He visto vasijas parecidas en las bodegas del Brooklyn Museum, N. Y. Church, en una carta a Charles Brownell en 1892, Archivo de Olana, habla de "reliquias aztecas y toltecas" ("Aztec and Toltec relics"). El pintor también adquirió piezas prehispánicas de calidad que después donó al Metropolitan Museum of Art: Manthorne, *op. cit.*, p. 105.

do de México (?) y una de Cuernavaca firmada por Apolonio Linares.⁹ Otros objetos artesanales son un peine, probablemente poblano, de hueso con la figura de un aguador, una batea michoacana, algunas jícaras laqueadas, unos rebozos y una notable selección de sombreros.

Las adquisiciones de Church en México, sin embargo, rebasaron lo meramente curioso y turístico. Incluyen una acuarela del *Interior de la Capilla del Rosario de Puebla*, firmada “Jesús Martínez Carrion en México, 1894”.¹⁰ Al parecer, el mismo Church encargó esta obra. Su amigo, Edward Garczynski, relata cómo llevó a Church a ver la Capilla del Rosario y cómo el pintor, maravillado, decidió “comisionar una pintura de ella a algún artista joven, resolviendo repasarla él mismo con cuidado para darle esos toques finales que la perfeccionen”.¹¹ María Ester Ciancas registra una acuarela de la colección Pérez Salazar, *Escena popular*, fechada en 1895 y firmada por Martínez Carreon (*sic*),¹² seguramente el pintor contratado por Church.

El interés de Church por el arte colonial mexicano, evidente en el caso de la acuarela de la Capilla del Rosario, se manifestó notablemente en la compra de algunas obras. En la escalera que sube desde la sala de Olana está colgado un importante enconchado de la *Virgen con el Niño y San Juanito* (fig. 1). Aunque carente de firma y repintada, probablemente por el mismo Church quien le dio un aire muy decimonónico a la Virgen, la obra puede fecharse por su estilo alrededor de 1700. También consiguió el pintor una pareja de pequeños estofados de bulto de los santos jesuitas, *Estanislao de Kotska* (fig. 2) y *Luis Gonza-*

⁹ Son dos las piezas de Cuernavaca en Olana, pero sólo una está firmada. Edward Garczynski, *Mexican Herald*, 8 de febrero de 1897, p. 2, se refiere a los trabajos de Linares, del barrio de San Antonio Analco de Cuernavaca, en un artículo que incluye referencias a Church. Esta artesanía era conocida entre los norteamericanos en México: véase el artículo firmado “Gringo”, *The Two Republics*, 19 de enero de 1895, p. 1.

¹⁰ Mide 60 × 43 cm. Fue publicada por David C. Huntington, “Church and Luminism: Light for America’s Elect”, *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875*, Washington, D. C., National Gallery of Art, 1980, p. 179, fig. 223. Hay una segunda edición de Princeton University Press, 1989.

¹¹ *The Two Republics*, 28 de febrero de 1894, p. 4 (“to commission some young artist to paint it resolving to go over the work carefully himself, and give it those final touches that glorify”). En el Archivo de Olana se conserva una hoja con curiosos apuntes sobre varios monumentos coloniales mexicanos. El primero dice: “Opinión del P. José C. García Marín La Yglesia de Sto Domingo de Puebla su Arquitectura parece estilo Churrigueresco y ser obra del siglo XVI”. Por la letra, parece ser un manuscrito del mismo padre García que viene citado en este texto.

¹² *La pintura mexicana del siglo XIX*, Tesis de Maestría, UNAM/FFL, 1959, p. 108.

ga (fig. 3). Son de buena factura y exhiben el movimiento y las proporciones esbeltas de obras novohispanas de mediados del siglo XVIII.

Asimismo el acervo de Olana incluye una graciosa *Inmaculada* (fig. 4) de dimensiones reducidas que puede fecharse alrededor de 1800. Por una parte, la talla es angulosa y debajo del color de la esfera y las nubes que sirven de base para la Virgen hay hoja de plata,¹³ rasgos que se pueden identificar con prácticas escultóricas del siglo XVIII y antes, aunque la hoja de plata siguió usándose también después. Por otra, la ausencia de estofado, cierta gravedad de la figura y los angelitos que recuerdan las figuras de François Duquesnoy que se estudiaban en la Academia de San Carlos desde finales del siglo XVIII indican que la pieza debe fecharse después del establecimiento de esa institución. Varios documentos se refieren a esta *Inmaculada* y arrojan luz sobre la obra y sobre los gustos de Church. Por una carta del mismo pintor podemos deducir que adquirió esta imagen en 1894.¹⁴ Más aún, un apunte en el Archivo de Olana indica que probablemente la compra fue hecha en enero y se atribuye la obra a José Arce: “El Escultor Queretano José Arce la hiso esta Purísima hiso muchas estatuas para México y Celaya fue persona notable y todas sus obras se estiman. Enero 31 de 1894. Presbitero José C. García Marín (firma)”. En la misma hoja viene la traducción de este texto al inglés con otro apunte más: “Arce fue discípulo de Tresguerras quien construyó la iglesia del Carmen en Celaya”.¹⁵ Hay otro papel en Olana que menciona a Tresguerras: “En Zelaya Sn Francisco está la Capilla de los Guerras. Una Señora que vende cajetas de dulce en Zelaya en el Portal tiene un retrato del Sr. Tres Guerras y de su Esposa”. Es obvio por estos apuntes, y lo confirman los comentarios de Edward Garczynski en el artículo reproducido al calce de este ensayo, que Church tenía especial predilección por Tresguerras. También son de interés las noticias sobre arte mexicano que le daban al pintor personas como el padre García. En cuanto a la imagen de la *Inmaculada*, los apuntes concuerdan con una fecha alrededor de 1800 para su ejecución y añaden la atribución, aceptable, a

¹³ Cleo Mullins, *Treatment Record*, mecanoescrito en el expediente de la obra, Archivo de Olana.

¹⁴ Carta de Frederic Edwin Church a Erastus Dow Palmer, 4 de octubre de 1894, Albany Institute of History and Art, McKinney Library, copia en el Archivo de Olana.

¹⁵ “The Sculptor Queretano (of Querétaro) José Arce made this image of La Purísima; he made also many statues for Mexico and Celaya, and all his works are held in esteem. Arce was a pupil of Tres Guerras who built the Church of Carmen in Celaya”.

un escultor de apellido Arce. Supongo que se trataría de Mariano, no de José.¹⁶

Aunque todas estas obras son interesantes, no cabe duda que la adquisición más significativa que Church hizo en México fue el retrato de una monja coronada, *Sor Pudenciana Josefa Manuela del Corazón de María* (fig. 5), quien profesó en el Convento de la Encarnación de México el 25 de agosto de 1782. El lienzo, que mide 192.4 × 116.2 cm, está firmado en el ángulo inferior derecho, "Andreas Lopez fecit." Adquirido por el paisajista a principios de marzo de 1895, restaurado¹⁷ y finalmente colgado en una de las paredes de su estudio, el cuadro se halla en condiciones bastante buenas. Ha perdido color en el fondo y en la parte inferior, donde se puede observar el rojo de la preparación del lienzo, pero afortunadamente está bien conservado en la parte superior, correspondiente a la cara y atributos de la retratada.¹⁸ Está pintado en una superficie conformada por un lienzo central de 98 cm de ancho con dos tiras añadidas en ambos lados para alcanzar su medida completa.

Sor Pudenciana, parada en un piso de tono café claro frente a un fondo café oscuro, viste un hábito blanco y manto azul con un medallón de la Inmaculada en el hombro derecho. La toca está bordada con perlas y en varios colores sobre un fondo amarillo dorado. Se distingue el monograma de Jesús (IHS) en la frente y una figura vestida de rojo y azul con un brazo levantado en el lado derecho de la toca. El yugo es de un amarillo dorado con franjas de perlas y bordado de flores blancas. Un rosario cuelga frente al hábito y, debajo de la manga derecha, apenas se detecta el cordón franciscano.

La monja sostiene en su mano derecha una figurita del Niño Jesús con túnica color anaranjado vivo, con flores bordadas. En la mano izquierda, dibujada y pintada con insólita destreza, lleva una imagen de la Mujer Apocalíptica enmarcada con flores arriba de un moño blanco y rojo. El escudo es extraordinario por su complejidad y calidad. Al

¹⁶ No conozco noticias de José Arce, pero hay muchas de Mariano Arce. Véase Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990 (5a edición), pp. 237-238; y José Rodolfo Anaya Larios, *Historia de la escultura queretana*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 47-48.

¹⁷ Véase el Documento anexo.

¹⁸ Con Karen Zukowski, curadora de Olana, pude observar la obra con cuidado. Los cuadros de Olana presentan problemas especiales de conservación, porque Church mismo restauraba sus adquisiciones. Se tiene el proyecto de llevar a cabo un estudio técnico detallado del lienzo.

centro está la Virgen de la Asunción coronada por la Santísima Trinidad. Desde arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, se pueden identificar los Sagrados Corazones de Jesús y de María, los santos José y Joaquín, Ana y Gertrudis, Francisco y Antonio, Bárbara y otra mártir (Inés ?), Ignacio de Loyola y un ángel sosteniendo la Santa Faz, Juan Nepomuceno, Francisco Xavier, Rosalía, quien está en el centro debajo de la Virgen, y Luis Gonzaga. La rica corona está compuesta por flores artificiales y naturales. Al centro tiene una paloma y arriba un globo coronado por una cruz de piedras, tal vez preciosas.

A pesar de tanto adorno, el rostro expresivo de Sor Pudenciana no se pierde de vista. Es el punto más luminoso del cuadro y sus grandes ojos grises nos miran con insistencia. ¿Quién era esta interesante mujer, posando consciente de sí misma y satisfecha pero con algo de melancolía? La inscripción a sus pies la identifica con mayores datos particulares:

R.to DE LA M. SOR PUDENCIANA JOSEFA MANUELA DEL CORAZON DE MARIA HIJA LEGITIMA DE D.n/ Bernardo Ramirez Cantillana, y de D.a Maria Josefa Ambrosia Tamariz, Nació el día 19 de Mayo de 1757 y tomó el abito de/Religiosa en el Convento de la Encarnacion de esta Corte de Mexico, el día 15 de Agosto de 1781 y fue su Solemne profecion (de/Coro y Velo negro) Domingo 25 de Agosto de 1782 a.

Bernardo Ramírez era descendiente del abuelo de Sor Juana Inés de la Cruz y tío carnal de José Antonio Alzate y Ramírez.¹⁹ Resulta, por lo tanto, que Sor Pudenciana era también descendiente de la familia de Sor Juana y prima hermana del famoso astrónomo, geógrafo y naturalista ilustrado.²⁰

A la información familiar se pueden añadir algunos datos sobre el convento de Santa María de la Encarnación, edificado por Miguel Cos-

¹⁹ Guillermo Ramírez España, *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Imprenta Universitaria, 1947, pp. xix, 83-84 y tabla genealógica. Pedro Ramírez (hermano de Isabel Ramírez, madre de Sor Juana) contrajo matrimonio con María de Monroy. Su hijo, también de nombre Pedro, casó con Catalina García de Cervantes; tuvieron un hijo, Cristóbal Ramírez, quien se casó con Lugarda Pérez. Estos a su vez tuvieron a Josefa María, a Bernardo, a Jerónimo que después fue Bachiller y a dos hijos más. Josefa María fue mujer de Juan Felipe de Alzate y madre de José Antonio Alzate y Ramírez. Bernardo, como reza la inscripción de nuestro cuadro, casó con María Josefa Ambrosia Tamariz y tuvieron por hija a Sor Pudenciana. Agradezco a Josefina Muriel las indicaciones que me llevaron a descubrir este parentesco.

²⁰ Alzate también se interesó por cuestiones estéticas, más no especialmente por la pintura: Fausto Ramírez, "Observaciones acerca de las artes plásticas en las publicaciones periódicas de José Antonio de Alzate y Ramírez", *Anales del IIE*, 50/1, pp. 111-152.

tanzó y ahora sede de la Secretaría de Educación Pública. Aunque la información documental es escasa, se sabe que era un establecimiento privilegiado de monjas concepcionistas. Es decir, era un convento para hijas de familias acomodadas al que se entraba pagando una dote de 4,000 pesos. Las monjas hacían vida particular, aunque, como en todos los conventos novohispanos, a finales del siglo XVIII se insistió en el acercamiento a la vida común.²¹ He localizado solamente otros dos retratos de monjas coronadas de la Encarnación, ambos de autor anónimo y en colecciones privadas. Una es *Sor Rita María de San Luis Gonzaga*, hija de Antonio Francisco Thamariz y de Josepha Gradilla y Orejon, quien profesó el 24 de agosto de 1750.²² La segunda es la *Madre María Juana de Nuestra Señora de la Paz*, hija de José Ignacio Delgado y Camargo y de Rosa de Fierro Ruiz de Morales, quien profesó el 24 de agosto de 1801.²³ En estos dos retratos los atributos de las monjas son muy parecidos a los de Sor Pudenciana: el Niño Dios, el ramo de flores, el escudo con la figura central de la Virgen y, por supuesto, la corona. Sin embargo, el retrato de Sor Pudenciana es más rico en su iconografía religiosa; la monja ostenta tres imágenes de la Virgen, mientras las otras sólo llevan el escudo. Además, en el retrato más tardío de la Madre María Juana, la corona y el ramo son más sencillos y de metal, acordes a gustos neoclásicos. Es interesante notar que las tres religiosas profesaron en la Encarnación más o menos en la misma fecha, el 24 o el 25 de agosto.

El haber escogido a Andrés López para retratar a su hija es indicio del círculo social en que se movía Bernardo Ramírez. Pese a que todavía falta un estudio a fondo sobre este artista, no cabe duda de que López era uno de los principales pintores de la ciudad de México en

²¹ Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Editorial Santiago, 1946, pp. 33-43, 85-90. En una conversación con Josefina Muriel en diciembre de 1990, confirmé que hasta ahora no se conocen muchos documentos sobre este convento. Existe en una colección privada un cuadro que es una vista del claustro del convento de la Encarnación: Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, UNAM/IIH, 1982, lám. 9. Para una descripción del convento de la Encarnación en 1842, véase Frances Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1982, pp. 152-154.

²² George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Middlesex, Penguin, 1959, p. 314, lám. 171A; Josefina Muriel y Manuel Romero de Terreros, *Retratos de monjas*, México, Jus, 1952, fig. 4; *Artes de México, La Ciudad de México I*, 49-50, 1964, p. s. n. Por el apellido del padre podría haber tenido algún parentesco con Sor Pudenciana por el lado materno.

²³ *La pintura mexicana, siglo XIX*, primera parte, México, Javier Pérez de Salazar, 1968, núm. 2; también en *Artes de México, Reseña del retrato mexicano*, 132, 1970, p. 86.

las últimas décadas del siglo XVIII y un destacado retratista. Según Toussaint, la primera obra que se le conoce es un *San José* de la Catedral de México de 1777.²⁴ Sin embargo, en el ex-convento de Acolman hay una *Inmaculada* firmada y fechada en 1768.²⁵ De 1779 son las grandes telas del presbiterio de la iglesia de la Enseñanza, una de ellas, la *Mujer Apocalíptica*, ostentosamente fechada y firmada por Andrés López. Éste también retrató a dos religiosas de la Orden de María: *Sor María Dolores Patiño y Orona*²⁶ y *Sor María Teresa Bonstet*.²⁷ El primer retrato es de medio cuerpo y el segundo de cuerpo entero; los dos son excelentes. Sor María Dolores pagó los lienzos del presbiterio de la Enseñanza, como indican las inscripciones en ambos: “a devoción de la madre María Dolores Patiño con permiso de la R. M. Priora”. El retrato de Sor María Teresa es extraordinario y seguramente refleja el trato que el pintor debe haber tenido con esta notable mujer, una de las fundadoras de la Enseñanza a cuyos esfuerzos se debió la terminación de la iglesia.²⁸ Entre 1782 y 1787 se tienen noticias de otros retratos hechos por López a personajes eminentes, incluyendo al Virrey Matías de Gálvez.²⁹

²⁴ Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM/IIIE, 1982, p. 176. Sin embargo, este cuadro no está consignado en *Catedral de México*, México, SEDUE, 1986. Toussaint es todavía la fuente básica sobre López. En las líneas que siguen voy a corregir algunas de sus noticias y añadir otras que no están consignadas. No se trata en esta ocasión, sin embargo, de hacer una revisión a fondo de la obra y de la carrera del pintor; sólo pretendo darle contexto al retrato de Sor Pudenciana. Para López véase también el resumen de María Concepción Saiz, *La pintura colonial en el Museo de América (I)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 74-75.

²⁵ Consignada por Abelardo Carrillo y Gariel en sus apuntes conservados en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, exp. CACG/249, f. 2788. La firma es de “Andrés Joseph López”; futuras investigaciones deberán de averiguar si se trata efectivamente del mismo pintor. Agradezco a mis colegas, Marie-Areti Hers y Aurelio de los Reyes, el haber verificado este dato.

²⁶ *Artes de México, Monjas coronadas*, 198, s. f., p. 39.

²⁷ Colección privada: *Artes de México, Reseña del retrato mexicano*, 132, 1970, pp. 84-85.

²⁸ Muriel, *Conventos, op. cit.*, pp. 449, 454, 456; Martha Maruri Sánchez, “La iglesia de la Enseñanza”, *Artes de México, Ciudad de México IX, Tres iglesias del siglo XVIII*, 172, 1960, p. 62.

²⁹ Toussaint, *op. cit.*, pp. 175-176 y fig. 331. Para el expresivo retrato de Matías de Gálvez véase: Jesús Romero Flores, *Iconografía colonial*, México, SEP/INAH, 1940, p. 86 e ilustración. Aunque Toussaint fecha este retrato en 1781, Gálvez fue virrey a partir de 1783. Véase Xavier Moyssén, “Dos pinturas de la Academia de San Carlos”, *Boletín INAH*, 25, 1966, 11-14, donde se precisa la fecha y se presenta otro retrato del mismo virrey como patrono de la Academia, más un cuadro alegórico de la fundación de la Academia, ambos atribuidos a López.



1. Anónimo, *Virgen con el Niño y San Juanito*. Encaustado, 76.8 × 56.5 cms. New York State, Office of Parks, Recreation and Historic Preservation, Olana State Historic Site.



2. Anónimo, *San Estanislao de Kotska*. Escultura estofada, aprox. 20 cms. de alto. New York State, Office of Parks, Recreation and Historic Preservation, Olana State Historic Site.



3. Anónimo, *San Luis Gonzaga*. Escultura estofada, aprox. 20 cm de alto. New York State, Office of Parks, Recreation and Historic Preservation, Olana State Historic Site.



4. Mariano Arce (?), *Inmaculada*. Escultura en madera policromada, 43.2 × 10.2 cms. New York State, Office of Parks, Recreation and Historic Preservation, Olana State Historic Site.



R. DE LA SOR PUDENCIANA, JOSEFA MANUELA DEL CORAZON DE MARIA HIIA LEGITIMA D D.
Bernardo Ramirez Carrilhana y de D^a Maria Josefa Ambrósia Tamariz. Nació el día 19 de Mayo de 1737 y murió el día 16 de
Septiembre de 1794 en el Convento de la Encarnacion de esta Corte de Mexico, el día 16 de Agosto de 1794. Fue su Religión de
Santas de la Orden de San Agustín. A los 57 años de su edad. Años de su Religión 28. Años de su Vida 57.

5. Andrés López, *Sor Pudenciana*. Óleo sobre tela, 192.4 × 116.2 cms. New York State, Office of Parks, Recreation and Historic Preservation, Olana State Historic Site.

El retrato de Sor Pudenciana queda dentro de este período de auge de la carrera y de las relaciones sociales de López. Sobresale el dibujo en la cara y en las manos, en especial la izquierda, rasgos que también percibieron Church y Garczynski.³⁰ La sutileza del manejo del pincel en los detalles se acerca al prodigio en el escudo lleno de figuras perfectamente delineadas. Vale la pena recordar lo que dice Couto sobre una *Verónica* de López “que parece trabajada pelo a pelo, como si fuera obra de miniatura”.³¹ Por último, admira la agudeza, que se percibe también en otros retratos de López, para captar algo de la personalidad de la retratada.

Una prueba significativa de la fama de nuestro pintor en esta época está en el hecho de que, junto con Francisco Vallejo, José de Alcívar y Francisco Clapera, Andrés López mereció formar parte del primer grupo de artistas novohispanos escogidos por Jerónimo Antonio Gil para trabajar como correctores de dibujo en 1783 en la Escuela Provisional de Dibujo.³² Después siguió en la Academia de San Carlos hasta 1789.³³ En 1791 firmó un documento “de los profesores del nobilísimo arte de la pintura” para impedir que individuos no examinados ejercitaran su profesión.³⁴ El 23 de julio del mismo año aparece, con dirección en la calle de Moras, en la “Nómina de pintores y obradores de la ciudad de México”, con la anotación: “fue uno de los directores de la Academia”.³⁵ El uso del tiempo pasado indica que para ese entonces había dejado San Carlos y, en efecto, no aparece en ningún documento de la institución después de 1791. Más aún, ya en enero de ese año no se nombra en una lista de profesores, entre quienes todavía están sus antiguos colegas Alcívar y Clapera.³⁶

En la producción de López después de su período académico, predominan los temas religiosos: está, como máximo ejemplo, el famoso *Via Crucis* del templo del Señor del Encino en Aguascalientes; lienzos

³⁰ Véase el artículo aquí anexado.

³¹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947, p. 106.

³² Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España, fundación y organización*, México, SEP/Setentas, 1976, p. 78.

³³ Justino Fernández, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1800*, México, UNAM/IIE, 1968, docs. 149, 277, 488.

³⁴ *Ibid.*, doc. 629.

³⁵ *Ibid.*, doc. 630.

³⁶ *Ibid.*, doc. 660.

fechados en México de 1798 a 1800.³⁷ Además de las obras de López existentes en provincia y consignadas por Toussaint,³⁸ se conocen varias otras: una *Inmaculada* fechada en 1784 en la iglesia de Tlaxcalilla en Pinos, Zacatecas; una *Virgen de Guadalupe*, fechada en 1795, en la iglesia de San Miguel de los Menores de Abajo, Durango; y otra *Guadalupeana* sobre lámina y de dimensiones modestas, firmada y fechada, “Andreas López fecit México año 1801”, en la ex-sala capitular de la catedral de Durango.³⁹ Sus últimas obras son *San Ignacio herido en Pamplona* de 1802 en el Colegio de Vizcaínas⁴⁰ y una *Santa Inés*, firmada y fechada en México en 1803, en la misión del mismo nombre en California.⁴¹ Toussaint dice haber visto en el mercado del arte un San José de 1805,⁴² y María Ester Ciancas afirma que en Puebla existen varias obras, entre ellas un *San Felipe Neri* de 1811,⁴³ que sería la última obra conocida hasta ahora del pintor.

El hallazgo de una obra de la calidad del retrato de Sor Pudenciana en Olana, junto con los otros recuerdos de sus viajes americanos, invita a estudiar la relación entre Frederic Church y México en particular. Por lo que pintó y adquirió, por las fotografías que tomó y que consiguió, que también se conservan en Olana, por los libros de su biblioteca y por su correspondencia es obvio que el interés de Church por México fue más que pasajero. Con la próxima publicación del catálogo de Gerald L. Carr de las obras de Church en Olana,⁴⁴ se conocerán muchos detalles de la vida del pintor en México. Quedará por profun-

³⁷ Toussaint, *op. cit.*, p. 175.

³⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁹ Agradezco al padre Juan Díaz y al Dr. Miguel Vallebuena Garcinava el haberme enseñado estas dos obras. Según el padre Alberto de Campo de Durango, también la *Guadalupeana* del Santuario de Guadalupe en Durango es obra de Andrés López.

⁴⁰ Elisa Vargas Lugo, “Los tesoros artísticos” en *Los Vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México, CIGATAM, 1987, p. 209 e ilustración. Toussaint, *op. cit.*, 175, leyó la fecha como 1812 y, por lo tanto, lo consideró el último cuadro de López.

⁴¹ Norman Neuerburg, *Saints of the California Missions*, Santa Bárbara, Calif., Belleophon Books, 1989, con una ilustración a color. Fue publicado por primera vez por Kurt Baer, *The Treasures of Mission Santa Inés*, Fresno, Calif., Academy of California Church History, 1956, pp. 161-163.

⁴² Toussaint, *op. cit.*, 176.

⁴³ Ciancas, *op. cit.*, p. 104. No he podido localizar esta obra. En su escrito de 1873, Bernardo Olivares Iriarte, *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, Puebla, Talleres de Imprenta “El Escritorio”, 1911, p. 47, dice que existen pinturas de López en aquella ciudad. Este es el mismo texto mencionado por Garczynski en el artículo anexo.

⁴⁴ Véase la nota 4 arriba.

dizar, sin embargo, la cuestión de su inserción en la vida cultural del país en aquellos años.

A reserva de regresar sobre este tema en el futuro, vale la pena adelantar algunas interrogantes sobre Frederic Church en México: primero, respecto al cuadro de Andrés López y, después, respecto a la cultura mexicana en general. Para empezar, ¿hasta qué punto le pertenecían los conocimientos y las opiniones externadas por Garczynski sobre el cuadro de *Sor Pudenciana* en el escrito anexado aquí, y las muchas sentencias sobre arte en otros artículos?⁴⁵ Church viajaba por el país acompañado por otros extranjeros, como Sylvester Baxter con quien estuvo en 1895.⁴⁶ ¿Compartiría con Baxter la convicción del impacto indígena en el arte colonial y la visión de la pintura novohispana como “decorativa”?⁴⁷ ¿Cómo cabría en este concepto el retrato de Sor Pudenciana? En cuanto al tema del cuadro, ¿qué tanto le habrán impresionado las vivaces descripciones de Frances Calderón de la Barca de la vida conventual en México?⁴⁸ El libro de la marquesa fue uno de los primeros que consiguió sobre México.⁴⁹ Un artículo del *Mexican Herald*, que describe el funeral en 1897 de la última monja concepcionista de México, sugiere que existía una cierta fascinación entre la comunidad angloparlante de México por esos seres, reliquias del pasado, y por los detalles de origen colonial de las exequias.⁵⁰

⁴⁵ Para citar otro ejemplo, Edward Garczynski, *Mexican Herald*, 8 de febrero de 1897, p. 2, dice que Church consideraba que “los mexicanos originalmente tenían un gran sentido del color que fue pervertido por el gusto español por colores chillones” (“the Mexicans... had originally a fine sense of color which was perverted by the Spanish love of the gaudy”).

⁴⁶ Ryan, *op. cit.*, 172. Baxter ya conocía México; había sido colaborador del periódico bilingüe, *Mexican Financier*, VII, núm. 15, 9 de enero de 1886, p. 226.

⁴⁷ Sylvester Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México*, México, SEP, 1934, pp. 19-23, 55-57. Es la edición anotada por Manuel Toussaint del original, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, 1901.

⁴⁸ Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp., 151-154, 202-212, 284-288.

⁴⁹ Conversación con Gerald L. Carr, enero de 1991.

⁵⁰ “A Good Nun Dead”, *Mexican Herald*, 7 de enero de 1897, p. 1: “Fue velada ayer en el hábito de coro blanco y azul de su orden. En sus manos tenía un ramo de azucenas; su cabeza estaba coronada con una guirnalda de las mismas flores y la palma simbólica cruzaba su pecho. Discos de cobre, pintados con imágenes piadosas, un rasgo característico de su orden, cubrían su manto.” (“She was laid out yesterday in the white and blue choir cloak of her Order. In her hands she clasped a bunch of lilies: her head was crowned with a wreath of the same flowers and the symbolic palm crossed her breast. Copper discs painted with pious images, a distinguishing feature of the habit of her Order, covered her cloak.”) Se trataba de Francisca Villada, “la madre Panchita”.

El problema más amplio del significado que pueden haber tenido las tradiciones religiosas mexicanas para un individuo como Church, de cultura anglosajona y protestante, queda por explorar. La sugerencia de Manthorne que al pintor tal vez le atraía la mezcla de dos tradiciones artísticas, la indígena “primitiva”⁵¹ y la europea,⁵² es muy general y apenas aborda el asunto. ¿En qué medida se podrá relacionar el interés de Church en objetos prehispánicos y coloniales con teorías acerca del origen común de la humanidad? Su amigo Garczynski —como muchos otros— sostenía que había habido contactos en la antigüedad entre los pueblos americanos, europeos y semitas.⁵³ También a Carl Sartorius, cuyo libro había sido uno de los primeros que Church compró sobre México, le interesaba la cuestión de los orígenes de la cultura prehispánica.⁵⁴ Para entender la postura de Church será necesario, entre muchas otras cosas, puntualizar cuál era la concepción de “primitivo” que profesaba el pintor en el contexto mexicano de finales del siglo XIX.

El relegar una cultura a una categoría denominada “primitiva” implica necesariamente un distanciamiento enorme no sólo del pasado de esa cultura sino también de su presente. ¿Qué tan grande era la distancia que Church tomaba de la sociedad mexicana contemporánea? Parece que en México el pintor se juntaba principalmente con otros extranjeros. Sin embargo, sabemos que también entró en contacto con personalidades mexicanas, a pesar de no tener un conocimiento profundo de la lengua castellana. Trató a Guillermo Prieto, quien, igual que él, pasaba temporadas en Cuernavaca.⁵⁵ Seguramente visitó la Academia de San Carlos que venía anunciada regularmente en la prensa de lengua inglesa de México como uno de los principales atrac-

⁵¹ El entrecorillado es mío.

⁵² Manthorne, *op. cit.*, p. 154.

⁵³ Para esta cuestión en general, véase Manthorne, *op. cit.*, cap. 4. Son muchos los artículos de Garczynski que tocan este tema. Entre ellos está el que aquí se anexa. Cito otros ejemplos: *The Two Republics*, 7 de enero de 1894, pp. 1, 3, 4; una serie que despertó mucha polémica como se puede constatar por los comentarios publicados de los lectores y que salió en *The Two Republics* el día 26 de marzo, pp. 1, 4; el 4 de abril, pp. 1, 2, y el 17 de abril, pp. 1, 2, de 1895; y un artículo en *Mexican Herald*, 17 de enero de 1897, p. 3.

⁵⁴ Carl Sartorius, *Mexico about 1850*, Stuttgart, F. A. Brockhaus, 1961 (reedición del original de 1858), p. 64. Agradezco a Gerald L. Carr la noticia de cuándo había conseguido Church este libro.

⁵⁵ Edward Garczynski, *Mexican Herald*, 13 de enero de 1897, p. 2. El reportero describe a Prieto como “historiador y amigo de William Cullen Bryant” de quien, él supone, el mexicano aprendió a apreciar el genio de Church.

tivos turísticos de la ciudad.⁵⁶ Hasta ahora no hay evidencia de que haya conocido al máximo paisajista mexicano José María Velasco, pero ciertamente vio sus cuadros.⁵⁷

Dudo que se vayan a descubrir muchísimos nexos entre Church y la cultura mexicana de esos años. Sin embargo, no debemos de olvidar que el pintor se identificaba con Alexander Humboldt,⁵⁸ así que en el futuro no se podrán reducir sus impresiones de México a unos cuantos juicios sin examinar con más cuidado todas las ocasiones de aprendizaje que se le presentaron a lo largo de 20 años. Habrá que tomar en cuenta la visión peculiarmente norteamericana de una América grandiosa y al mismo tiempo sopesar la atracción que Church sentía por lo exótico, análoga a su interés por Medio Oriente, en el contexto de la búsqueda de los orígenes de la cultura y de la naturaleza. Aunando a todo esto lo que se descubra sobre los conocimientos artísticos del pintor, podremos acercarnos a los anhelos que impulsaban a Church y que propiciaron su encuentro con Sor Pudenciana y con Andrés López.

⁵⁶ En el *Mexican Herald* y en *The Two Republics* aparecía regularmente el anuncio de la Academia donde se podían admirar “muchas bellas pinturas y ejemplos de estatuaría: entre las primeras el *Padre De las Casas* y *El Diluvio*, también el *San Juan de Dios* de Murillo y *La oveja perdida*”.

⁵⁷ En el *Mexican Herald* del 7, 8 y 9 de enero, p. 8; del 20 y del 21 del mismo mes, p. 2, del año de 1899, apareció una serie de artículos enjundiosos, desgraciadamente sin firma, sobre la exposición de la Academia de San Carlos. Se hacen apreciaciones sobre las obras de Velasco que van desde “muy bueno” hasta “rígido” (“wooden”) y “apenas digno del maestro”.

⁵⁸ Stephen Jay Gould, “Church, Humboldt and Darwin: The Tension and Harmony of Art and Science”, en Kelly *et al.*, *op. cit.*, p. 97.

DOCUMENTO¹

“A Forgotten Artist”, *The Two Republics*, 16 de marzo de 1895, p. 1.

Mexico Had a School of Portraiture Treasure Trove

One of the great delights of Mr. Frederick E. Church, the celebrated landscape artist, when he is in Mexico, is to shop around the bric-a-brac stores seeking what he may purchase. Sometimes it may be a carved bit of jade centuries older than the conquest, a proof, may be, of commerce with South-eastern Asia, a statuette of the Virgin by Tresguerras, sometimes a good bit of pottery, occasionally a book with rare engravings.

For the first time a week or two ago, he purchased a picture, which though grimy with dirt and discolored varnish, revealed to his artistic eye, certain qualities which only a good painter could possess. It was a portrait of a young lady in the costume of a novice, and there was a long statement at the bottom, which required to be cleaned before it could be deciphered.

The great artist has a passion for mending and repairing things, and he was convinced that if this picture were relieved of its dirt and varnish, it would be of such merit as to make it worth his while to patch up its numerous tears and make it ready for framing. He used, to clean it, an invention of his own, a mixture of alcohol and castor oil, which when combined form a gummy grease of the most efficacious character, innocuous to paints generally, with the exception of one or two earths which disappear with the dirt. For several days he was invisible, and when his friends were admitted they saw the result of his labors, though the picture still remains under the disadvantage of not having been revarnished.

It is a life size portrait of Sister Pudencia Josefa Manuela, del Corazon de Maria, daughter of Don Bernardo Ramirez Cantillana and of Doña Maria Josefa Ambrosia Tamariz, who was born May 19th, 1757, and took the vow of a Nun in the Convent of the Incarnation of this court of Mexico August the 15th, 1781, and made her solemn profession (of the choir and black veil) Sunday August 25th, 1782. Andreas Lopez was the painter according to the signature which the cleaning revealed, and the writer remembered to have seen the name in a list of painters whose works existed in the city of Puebla. This occurs in a little pamphlet published by Jose Salome Pina, the Professor of the Oil Painting class of the San Carlos Academy, but written by Professor Don Bernardo Olivares Iriarte of Puebla, who addressed it as a communication to him.

¹ Agradezco a Gerald L. Carr y a Karen Zukowski la noticia de este documento que se publica aquí tal como apareció. Las notas son mías.

The object of the work was to supplement the somewhat famous "Dialogo" of Don Bernardo Couto, which for reasons never explained omits all mention of some of Mexico's best artists, and which as a critical canon is not worthy of its reputation.² Señor Iriarte in the text makes no mention of Andreas Lopez, which is unfortunate because he must have been at the time this picture was painted at the very head of his profession of portrait painting. What is singular is that his work does not contain a trace of either of the two well-known Mexican schools, the elder, based upon that Spanish school which was founded by Luis Morales, himself a student of the First Flemish style created by the Van Eycks of Ghent; the younger, a palpable but clever imitation of Murillo.

The costume of the fair Nun mars the general effect, and more particularly in the present unvarnished condition of the picture, and moreover it is seen to great disadvantage in Mr. Church's sitting room in the San Carlos Hotel. But in spite of all these things the painting fascinates, and it is impossible not to recognize that the artist was exceedingly able. It is a question whether he was not actually a great genius. For this he must have been if he was unacquainted with the splendid French school of portraiture which lasted for more than one hundred and fifty years, and was extinguished by the French Revolution. For it is in that style, and is in the strongest contrast with the labored, tormented, exaggerated, pretentious, thick style of modern French portraiture.

The sweet nun has a face as calm as a nunnery, but so full of character that Lopez must have possessed a wonderful power of mind reading. The soft black eyes under heavy arched eye brows look at you as if they are alive. The smooth, intellectual forehead, (exquisitely painted) though half hidden by the hood with its rich fringe of pearls and the I. H. S. monogram, shows great strength of character, and is almost Greek, reminding one of Hellenic statues of Muses. The nose is long and straight, and well drawn. The cheek is oval, and full but not too heaviness. The lips have a singular sweetness, and there is a most bewitching dimple between the lower lip and the rounded chin which has a tendency to be double. There is the faintest suspicion of a moustache on the upper lip, so very faint it might be taken for a shadow.

The flesh tones were put on in masses, and are a series of lights and shadows blended with the dexterous touch of a master. There are violet shadows on the chin and left cheek, so transparent that they delight the eye. What is most characteristic of a really great master is the absence of strong contrasts, and of striking effects. The sweet sister stands and looks at you in a natural diffused light in which there are no oppositions. Almost everything was painted at first intention with a sureness of hand which reminds one of old Peter Paul Rubens. If Andreas Lopez had no opportunities of studying

² Véase la introducción al texto de B. Couto, *op. cit.*, para la opinión de Toussaint que es opuesta a la expresada aquí.

the touch and the color system of that founder of the Second Flemish school, either in his own works, or in the French painters who literally absorbed and digested his methods, then he was a Mexican Rubens, and the world has been cheated out of a very noble master for want of due appreciation of this man.

He was also a consummate painter of still life, not in the miserable style of Blaise Desgoffe,³ but in the grand high art method. This is shown by the medallion upon the breast of the young nun, which is wonderfully rendered. So admirable is the execution that one can name the author of the original which sister Pudencia wore over a very head heart, if Lopez may be trusted implicitly. The medallion was certainly painted by Juan Patricio Morlete, for it gives his touch and his atmosphere to a nicety. In the nun's costume is a crown of flowers, a sceptre made of flowers surmounting another medallion, and a statuette of the child Christ. The second medallion is a brilliant imitation also, and the original must have been painted by Miguel Cabrera. The statuette may well have been carved by Tresguerras, or by one of his pupils, for he had several who possessed great ability. All this still life business is rendered with fascinating force, but pales and shrinks when compared with the painting of the two hands. This is so strong that it perhaps impresses Mr. Church even more forcibly than the face. All the Spanish painters rendered hands well, but not soft, beautiful feminine hands like these, their powers in this respect being chiefly shown in the gnarled and knotted fingers of grisly martyrs, and menacing fathers of the church. The drawing is specially able, the exact strain of the muscles just answering to the weight imposed upon them.

The art of Andreas Lopez is technically far superior to that of any other Mexican painter. But it must be remembered that portraiture and still life are much easier than grand religious or historical compositions. To know precisely where he stood it would be necessary to see some original work by him. His technique however belongs to the very highest class known and the present century has not attained to it.

Edward Garczynski

³ Blaise Alexandre Desgoffe (1830-1901), pintor francés de naturalezas muertas: *Thieme-Becker Künstler Lexicon*, IX, pp. 126-127.