

ALICIA CORDERO HERRERA

La Virgen de Guadalupe y los santos de la Compañía

Una pintura de José Padilla

LA VIRGEN DE GUADALUPE rodeada de santos de la Compañía (fig. 1),¹ del pincel de José Padilla, celebra el modo en que se entretrejieron dos referentes singulares de la cultura novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII: el culto a la Virgen del Tepeyac y la intensa labor educativa de los padres jesuitas. En esta obra vemos cómo ambos factores se potenciaron mutuamente para aglutinar y desarrollar una forma de expresión peculiar en esas latitudes. Nuestra Señora de Guadalupe, recogida en oración profunda, está rodeada de una mandorla resplandeciente que se abre al Dios Infinito. Bajo su imagen resaltan las palabras del Salmo 147: *Non fecit taliter omni nationi*: “No hizo cosa igual por otra nación”. La luz que emite la Virgen morena ilumina el cielo grisáceo y en torno a ella, de manera equidistante, aparecen las efigies de cuatro eminentes jesuitas: Ignacio, antes Íñigo de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús; san Francisco Javier, uno de los primeros pilares de la orden y amigo de Íñigo desde la Universidad de París; san Luis Gonzaga, patrono de la juventud, y san Estanislao de Kostka, patrono de los que cursan el noviciado.

1. Obra firmada en el extremo inferior derecho; hemos de precisar que el año consignado es 1759 y no 1757 como menciona el catálogo. El pintor sigue siendo un enigma pese a la ayuda de Guadalupe de la Torre, de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, gracias a quien lo buscamos en el padrón de la ciudad de México de 1753; aunque este censo carece de la sección sur-oriente. Respecto al pintor, Pablo C. de Gante opinó que era presbítero, pero las firmas del pintor no lo atestiguan.



1. José Padilla, *Virgen de Guadalupe rodeada de santos de la Compañía*, 1757, óleo sobre tela, 224 x 300 cm. Museo Nacional del Virreinato, cat. P/0422. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

Cuatro escotillas enmarcadas por rocallas dieciochescas, a la manera de los modelos grabados por los burilistas de las escuelas del sur de Alemania, flanquean a la Virgen. En tres de ellas los santos permanecen en sus celdas en tanto que Francisco Javier aparece al centro de una gran concha que indica su condición de apóstol peregrino y predicador infatigable a través de los mares. Bajo las escotillas inferiores, sendas aperturas circulares conducen al ámbito interior de las vidas de los jesuitas españoles y a los hechos significativos de sus existencias. Las rodean personificaciones y atributos, además de alegorías o narraciones tomadas de piezas dramáticas, que ayudaban a los novicios a visualizar plásticamente el ámbito y los personajes en torno a estos héroes tan insignes. Los cuatro hombres de vida consagrada a Dios meditan sobre las realidades que los llevaron a discernir entre los valores del mundo y aquellos que ofrece la consolación divina. Así, el momento de la iluminación de Íñigo de Loyola está representado dentro del círculo inferior izquierdo. Este valeroso soldado, en riesgo de perder la pierna derecha a resultas de una grave herida sufrida durante la batalla de Pamplona, había pedido a Dios que le indicara el verdadero sentido de la vida; en respuesta recibió la visita milagrosa del mismísimo san Pedro, quien le muestra el valor de entregar la existencia al servicio del Señor.

El santo, durante su retiro en la cueva de Manresa, aquilata las glorias y vanaglorias del mundo y analiza los ardides del demonio quien, con habilidad de sátiro, seduce con el triunfo melifluo y la gloria espuria. También se perca-ta del modo en que Lucifer logra que los pecados se enconchen como el gasterópodo en su caracol y que las almas se tornen perezosas, apesadumbradas o endurecidas como lápidas de sepultura.² El guerrero herido descubre lo engañoso de la pompa falsa que, cual deshonesto cortesana, ostenta jactanciosa su lujoso atuendo y el poder que ejerce sobre el amor; tiene atrapado a Cupido, quien, cegado ante las luces de la razón, ha quedado impedido de lanzar sus flechas en la dirección correcta. Esta ensoberbecida dama se alza orgulloso sobre el mundo, se despreocupa de su redondez inestable, de sus máscaras

2. Cesare Ripa, *Iconología* (trad. del italiano: Juan y Yago Barja; trad. del latín y griego: Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Adita Allo Manero [pról.]), Madrid, Akal, 2002, vol. I, pp. 63-64. Para Ripa hay tres maneras de representar la "Acidia"; en la segunda, una mujer vieja y fea estará acompañada de "un caracol o una tortuga [...] que representan las propiedades de los perezosos, que son vagos y están ociosos siempre, y en la mayor holganza". El autor cita a Juan Damasceno, lib. II, quien describe a la acidia o pereza como "una suerte de tristeza que apesadumbra la mente, no permitiendo que se haga nada bueno".

cambiantes, de los poderes infundados adquiridos en contiendas alevosas, de la calma aparente de la naturaleza.

A Íñigo se le revela que la cruz de san Andrés del estandarte español, izado por él durante la batalla de Pamplona, era ya un indicio para que escuchara, al igual que este discípulo, la palabra de Jesús. Que no debía temer a las tormentas del mundo sino confiar en aquel a quien hasta los vientos y el mar obedecen prontos. En su reflexión llega incluso a considerar la quietud y la paz que ofrece la vida de los campesinos ocupados en cuidar ganados y sembrar vides, como muestran el arreador y el racimo de uvas, pero, con la inspiración del Eclesiástico, decide utilizar su mente para estudiar la ley del Altísimo y crear una compañía formada por soldados de Cristo que difundieran sus enseñanzas de sabiduría verdadera.³ Finalmente, asienta en el libro ubicado sobre el rostro inquisitivo del león, símbolo del poder, las palabras del versículo 38 del capítulo 39 del mismo libro sagrado: “Lo medité y lo consigné por escrito”.⁴ Como fruto de esta reflexión profunda, con la ayuda del amor de la Virgen María y la iluminación del Espíritu Santo, visible en forma de paloma, san Ignacio redacta la tarea del cuarto día de la segunda semana de sus trascendentales *Ejercicios espirituales* dedicado a discernir “entre dos banderas”, entre el bien y el mal para la mayor gloria de Dios.⁵

El otro adalid de la Compañía se ubica en el lado opuesto del luneto. Conquistado por las prédicas de Íñigo de Loyola, Francisco Javier, hasta entonces apartado de Dios, fue llamado por Jesús, que, cual Neptuno conocedor de las profundidades del alma, ordena a dos salvíficos delfines que lo conduzcan, como a la legendaria Anfítrite, al reclamo de su amado. El dios pagano admira al santo navarro al tiempo que, humanizado y sencillo, le obsequia una bandeja coniforme adornada con perlas, corales y su depuesto tridente; se ha despojado de sus atributos para reconocer que el verdadero Neptuno es el santo misionero. Estos objetos, por su simbolismo tradicional, indican a Javier que el poder y la riqueza legítimos se hallan en lo insondable del hombre, en la venera alimentada por la sangre del divino sacrificio donde el cuerpo y el espíritu se enlazan como perlas inseparables.

3. Eclesiástico, 38: 26, donde se prefiere el conocimiento de la ley al trabajo con las manos.

4. *Et cogita/vi et scripta dimisi/Eccl. 39*. Agradezco la traducción a Ángeles Ocampo, investigadora del Museo del Virreinato.

5. Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales en el camino a la perfección*, Barcelona, Pablo Nadal, 1746, pp. 81-85. Agradezco la traducción de la frase *De duobus vexillis* a Carmina Ramírez.

El hidalgo navarro abandonó su halagüeño porvenir y aceptó la misión divina de llevar el mensaje de amor a las almas del Oriente. Exhausto de tanto predicar en la India realizó un viaje a Santo Tome, también conocido como Meliapor, donde existía un antiguo santuario que según la tradición guardaba los restos del apóstol santo Tomás y la cruz que había clavado en la playa cuando arribó a esas tierras.⁶ Al calce, Padilla rememoró este hecho significativo para algunos novohispanos, quienes desde hacía un siglo asentaban que aquel apóstol navegante también había cristianizado América y que era el precursor de la labor jesuítica en ambas Indias.⁷ El heredero del castillo de Navarra viajaba como peregrino con su cayado y con una cantimplora, que aquí vemos en su regazo, en la que se había escondido una mantis religiosa, promesa de que Dios le indicaría el buen camino. Al desembarcar en la playa cercana al pueblo de Tamalo, lo asombró un cangrejo que salió a la playa para entregarle el crucifijo que le había arrebatado el mar que circunda a Baratura, cuando lo introdujo en las aguas para apaciguar una tormenta bravía.⁸ Ante esta preciada imagen se postró Coralia, la elegante soberana de Amanguchi, ubicado en las tierras del Japón.⁹ La comedia dramática del siglo xvii *San Francisco Javier. El sol en Oriente* narra que esta reina había sido desterrada de su patria por haberse adherido a la nueva fe, convencida por la promesa de la salvación eterna que, por ser mujer, su religión le negaba.

En el mar surca el buque que condujo a Francisco Javier al reino de Bungo, también en el Japón, y casi revienta los andenes henchido por la alegría y por el honor de transportar al Oriente a tan insigne pasajero.¹⁰ Con igual significado aparece una formidable ballena como la que expulsó a Jonás en un puerto

6. Hernando Silva M., S.J., *San Francisco Javier. Apóstol del lejano Oriente*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Facultad de Ingeniería, 2001, p. 82.

7. Jaime Cuadriello, "Xavier Indiano o los indios sin apóstol", en *San Francisco Xavier en las artes. El poder de la imagen*, Navarra, Fundación Caja de Navarra-Gobierno de Navarra-Castillo de Javier, 2006, pp. 200-233.

8. Diego Calleja, *San Francisco Javier. El sol en Oriente: comedia jesuítica*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid/Fránkfort, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Verbuert, 2006, p. 112, n. 73; *apud* Francisco García, *Vida y milagros de san Francisco Javier de la Compañía de Jesús, apóstol de Indias*, Madrid, Juan García Infanzón, 1685, p. 109. Este milagro ilustrado en numerosos grabados fue comentado en 1688 por Lorenzo Ortiz, *San Francisco Javier, príncipe del mar*, Ignacio Arellano (ed.), Navarra, Fundación Diario de Navarra/Biblioteca Javeriana, 2004, pp. 85-86.

9. Calleja, *op. cit.*, p. 76, n. 10.

10. *Ibidem*, p. 71. El reino de Bungo, en Japón, fue evangelizado por Francisco Javier, como comentan los primeros biógrafos del santo.

distante.¹¹ En esas tierras lo aguardaba el profeta Combagio, a quien vemos en la parte inferior izquierda como una figura de gran corpulencia.¹² Se trata de una ambivalente mezcla de lo animal, lo humano y lo diabólico que evoca a los herejes vencidos y atropellados por carros triunfales, merced a una tipología clásica de tales carros que adoptó el cristianismo. El pintor contrastó las garras de león con el torso y los brazos humanos, que se muestran sumisos, y resaltó la discrepancia entre el rostro pacífico y la lengua agresiva que insulta y maldice. Con ello ejemplificó lo descrito en un *Diálogo* jesuítico del siglo XVII:

Tenía “linaje de gigantes” y era mayor que “el Coloso de Rodas”. De semblante vario: triste ahora, hermoso, feo, dócil; rudo, humilde, altivo, cruel, falso, verdadero; aquí bozal, allá humano; ya infiel, ya fiel en extremo; cuándo atroz, cuándo festivo; ahora hurraño, ahora halagüeño. En fin un Babel confuso; del mundo un vivo compendio.¹³

Combagio, según la comedia antes citada escrita por Diego Calleja, hacía más de mil años esperaba a que lo despertara de su profundo sueño el ruido de su vaticinio mismo. Había anunciado que vendría de playas lejanas un desconocido bonzo a introducir una nueva ley. En la obra, el rey Jaridono, inquieto por lo que se decía de las prédicas del extranjero, acudió al templo que resguardaba la gruta del profeta y dijo:

Despierte Combagio, salga,
Arguya, venza o no venza,
que la discreción japona,¹⁴

11. *Ibidem*, n. 73, que remite a Francisco de la Torre, *El peregrino atlante san Francisco Javier apóstol del Oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida prodigiosa*, Lisboa, Domingo Caneyro, 1674, p. 120.

12. *Ibidem*, p. 73.

13. *Nueve diálogos entre san Ignacio y san Francisco Javier*, escritos en el siglo XVII y conservados en la Real Academia de Historia, *Primer diálogo*, en Calleja, *op. cit.*, pp. 23 y 26-27. El autor remite a I. Elizalde, *San Francisco Javier en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, especialmente las pp. 156 y ss. [Se actualizó la puntuación para facilitar la lectura.]

14. Calleja, *op. cit.*, p. 92. El editor aclara que la palabra *japona* es la forma del adjetivo usual en la lengua clásica.

científicamente cuerda,
en las razones de entrambos
hará el juicio que convenga.¹⁵

El rey, a pesar de la oposición de los bonzos, forzó la cerradura de la gruta y, sorprendido, exclamó:

Bien que entre sombras funestas,
tanto que apenas percibo
si es realidad o apariencia,
dormido sobre un peñasco
veo un hombre que se queja
al descomunal gravamen
de un indio, cuya fiereza,
en ademán de oprimirle,
sobre sus hombros se asienta.¹⁶

El pincel de Padilla, con marcada intención, representó, en lugar del indio común en la iconografía javeriana, al ambiguo Combagio y sustituyó la gruta por un arca. Para esto se valió del origen griego de la palabra que deriva de *krýptein*: ocultar, y anudó así el arca con su referente simbólico: el Arca de la Alianza de los judíos. El papel del rey quedó representado como el mítico Hermes que entrega al jesuita navarro la llave que, como clave, permitirá traducir la antigua ley nipona a los principios del cristianismo.

Jaridono, por estar revestido aquí como el bíblico David con barba y cabellos rubios, remite a san Ignacio identificado en la tradición jesuítica con el vencedor de Goliat.¹⁷ El fundador de la Compañía de Jesús entrega a Javier la llave que le revela el enigma de su misterioso sueño: el indio a cuestras representaba el peso de la confusión que causaban en su alma los valores del mundo. Después de este discernimiento, Francisco Javier tomó la decisión de ser misionero y por orden del papa salió hacia las costas de la India, en poder en-

15. *Idem*.

16. *Ibidem*, p. 95.

17. “La alegoría de David como representación de san Ignacio deriva de la comedia *El gigante Goliath* (*sic*), en la que Goliath representaba a Lutero y David a san Ignacio. Esta comedia fue representada durante las fiestas celebradas en Toledo en ocasión de las canonizaciones de san Ignacio de Loyola y de san Francisco Javier en 1622.” Comentarios de Ignacio Arellano en Calleja, *op. cit.*, p. 22.

tonces de los portugueses. Aquí, al centro de la gran venera, aparece la imagen hablada de lo que tanto se comentó sobre este misionero: su amable talante y su gallarda figura. El santo contempla absorto un objeto circular de color gris metálico, posiblemente una crismera o una concha de esa tonalidad utilizada en los numerosísimos bautizos que impartió.

A diferencia de estos dos santos cuyas vidas heroicas eran difícilmente alcanzables para la mayoría de los seminaristas, en las escotillas superiores meditan reverentes el patrono de la juventud y el de los novicios. Ambos fueron modelos de las virtudes morales propuestas a los educandos, pues, aparte de declinar los beneficios que les ofrecía su elevado linaje, renunciaron a los gozos mundanos para dedicarse a una vida de absoluta castidad y obediencia. A la izquierda, san Luis Gonzaga, de modesta mirada, aparece en su “vera efigie”, la misma que milagrosamente contempló santa María Magdalena de Pazzi.¹⁸ Ataviado con el sobrepelliz de las órdenes menores y de los que humildemente sirven a los comensales, ha puesto a un lado la corona del marquesado de Chantillón.¹⁹ En su mano izquierda muestra la entrega de su corazón a Jesucristo, cuya imagen sostiene en la opuesta.²⁰ Al morir muy joven a causa de la peste que le contagió un enfermo, expresó mirando al crucifijo: “Qué alegría cuando me dijeron: vamos a la casa del Señor”.²¹ En el lado opuesto, san Estanislao de Kostka contempla al Niño Jesús cubierto con un paño de pudor rojo, símbolo del amor con que la Virgen María lo había depositado en los brazos del novicio cuando se le apareció para curarlo de una enfermedad mortal.²² Después de este suceso milagroso, su renuente padre aceptó que ingresara al noviciado donde vivió una existencia tan sin mancha como la azucena. A poco murió en olor de santidad.

18. Gianluigi Arcari y Humberto Padovani, *L'immagine a stampa di san Luigi Gonzaga I. L'oggetto di devozione*, Mantua, Gianluigi Arcari, 1997, p. 34. Comenta el autor que, aunque no se ha podido documentar, es probable que la efigie haya sido tomada de la máscara fúnebre del santo.

19. *Ibidem*, p. 193.

20. *Ibidem*, p. 12.

21. La devoción del joven Gonzaga al crucifijo dio pie a que en alguna de sus hagiografías se acuñara esa frase y otras la repitieran.

22. Vicente Agusti, S.J., *Vida de san Estanislao de Kostka. Novicio de la Compañía de Jesús*, Madrid, Administración del Apostolado de la Prensa Ibérica, 1911, pp. 53-64.

De la intencionalidad a la iconología

Este luneto forma parte del enorme elenco de imágenes que se produjeron a partir de la estrategia retórica impulsada por Ignacio de Loyola de la *aplicación de los sentidos* y la *composición de lugar*. Los jesuitas consideraban que “el mundo sensible no es únicamente la cárcel de los pecadores, sino también el sacramento de lo invisible y por consiguiente, el camino más fácil que puedan tener unos seres de carne para elevarse hasta Dios”.²³ Que “no hay nada que más deleite, ni haga penetrar mejor una idea en el alma y la grabe más profundamente en la memoria que una estampa. Nada que tan eficazmente mueva la voluntad para hacerla vibrar y conmoverla enérgicamente”.²⁴

Los padres de la Compañía postulaban que las representaciones visuales, ya fueran mentales o reales, además de constituir un asidero de la imaginación y de la memoria, permitían al intelecto enjuiciar los términos y orientar el espíritu a Dios. Para quien inicia el proceso de los *Ejercicios espirituales*, después de separarse del mundo y concentrarse:

comienza el verdadero esfuerzo por el cual nos perdemos en el objeto, el ánimo observa y contempla, es decir se olvida, se entrega, procura identificarse con la verdad o con la belleza propuesta para su estudio. Luego, por un tercer movimiento en sentido contrario, se recoge en sí mismo, reflexiona, asimila, se nutre con los frutos de la observación.²⁵

En el ámbito de los estudios, la *Prelección*, acorde con la *Ratio studiorum*, buscaba que los alumnos entendieran que “las palabras humanas son como el mar, que bajo las apariencias [...] hay una realidad que tiene, por decirlo así dimensiones infinitas”. Con este método, los educandos “quedan estupefactos al ver todo lo que contienen [las palabras] interpretadas por un espíritu penetrante”; aprenden a buscar el pensamiento detrás de los términos; la realidad bajo la idea superando la pura abstracción; las esencias bajo la realidad yendo más allá del empirismo y entendiendo la importancia y el esplendor de los valores ideales. Establecen los nexos entre los objetos y las nociones y descubren

23. F. Charmot, S.J., *La pedagogía de los jesuitas. Sus principios y actualidad*, R.P. Francisco Segura, S.J. (trad.), Madrid, Sapientia, 1952, p. 152.

24. *Idem*.

25. *Ibidem*, p. 115.

“todo un mundo de maravillas que parece unificarse y armonizarse”. Advierten “que todo es serio en la ciencia y en el arte, que todo es real, puesto que su origen es real”; que “la contemplación puramente artística puede llegar a ser, por la fe, contemplación mística de Aquel que está presente en todas las cosas”.²⁶

Este entrenamiento permitía que los educandos aprendieran a analizar las imágenes plásticas como una vía privilegiada hacia el espíritu. Todo servía a la vez como ejercicio para los *certámenes*, también llamados *concertaciones*, en los que los alumnos disputaban entre ellos, individual o grupalmente, para lograr una correcta interpretación de lo escrito o de lo visual. Se aprovechaba y se sublimaba el espíritu combativo de los jóvenes para adelantarlos intelectual y moralmente. María Gabriela Torres Olleta, quien editó y comentó dos libros de imágenes de finales del siglo XVII y uno de finales del XVIII sobre la vida y los milagros de san Francisco Javier, explica que este tipo de obras narrativas y alegóricas servía para los certámenes al igual que otros compendios de material visual que dieron apoyo a la pedagogía ignaciana.²⁷

Aunque ejemplo tardío, la presencia de los santos jóvenes en la pintura que nos ocupa indica que es un cuadro de noviciado el cual respondió a este método pedagógico y, al haber sido comisionado para el seminario de Tepotzotlán, es posible que se le haya utilizado para la motivación de los que allí aspiraban a ser jesuitas.²⁸ Su retórica plástica revela que operaba como un jeroglífico alegórico y didascálico, el cual exigía una decodificación exhaustiva para el aprovechamiento de su densa declaración ideológica.

La presencia de la Guadalupana rodeada de santos jesuitas enseñaba a los novicios mexicanos que en su trascendental misión tendrían como protectora a la Virgen de Guadalupe y les transmitía la importancia de este culto para el beneficio social y la identidad de la Nueva España. De hecho, la fecha en que

26. *Ibidem*, pp. 203-204.

27. María Gabriela Torres Olleta, *Vita thesibus et vita iconibus. Dos certámenes sobre san Francisco Javier*, Navarra, Universidad de Navarra-Facultad de Filosofía y Letras, 2005; Gaspar Juárez, *Vida iconológica del apóstol de las Indias san Francisco Javier, de la Compañía de Jesús*, María Gabriela Torres Olleta (ed.), Navarra, Fundación Diario de Navarra, 2004. La obra original se publicó en 1798.

28. Verónica Zaragoza, “El colegio y noviciado de Tepotzotlán en 1763”, en *Jesuitas. Vida y expulsión de Tepotzotlán*, México, Gobierno del Estado de México-Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal-Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, en prensa. La pintura fue comisionada junto con el ciclo de san Estanislao de Kostka para el patio de los aljibes del seminario de Tepotzotlán, lo cual corrige el dato de Pablo C. de Gante Ceulereerde (1894), *Tepotzotlán: su historia y sus tesoros artísticos*, México, Porrúa, 1958, pp. 159-160, quien opinó que había sido llevado allí después de la expulsión.

lo pintó Padilla y el importante lema a los pies de la Virgen indican que su pincel se sumó al homenaje y a los intereses de esta orden religiosa que un año antes había celebrado, junto con todos los habitantes de la ciudad, la llegada a México de la bula pontificia que patentizaba la aprobación del sumo pontífice Benedicto XIV para declarar a Nuestra Señora de Guadalupe patrona universal de la Nueva España. Este irrefutable documento obtenido por el jesuita Juan Francisco López asentaba la prerrogativa de la Virgen del Tepeyac de gozar de fiesta litúrgica propia y ritual de primera clase. El padre López, como delegado “de toda la provincia jesuítica, de todos los obispos y de toda la nación mexicana”, presentó al vicario de Cristo una imagen de la Guadalupe que lo maravilló de tal modo que consideró justificado que ocho décadas atrás los mexicanos, encabezados por el también jesuita Francisco Florencia, hubieran aplicado a la Virgen morena la notable frase del Salmo 147 *Non fecit taliter omni nationi*.²⁹ Esta frase posicionaba a la América Septentrional en un lugar privilegiado, pues había sido la Virgen quien eligió manifestarse en ella. La declaración papal había “canonizado a la imagen” y le había reconocido una identidad de “verdad sólida”. El reconocimiento a este “incomparable patronato” había dotado a los mexicanos de una poderosa abogada contra el demonio y contra la ira divina, importante intercesora en aquellos tiempos en que algunos males podían ser interpretados como obra de Satanás o como castigo divino.³⁰

Además de este mensaje tan significativo para los educandos criollos, las escenas de las vidas de los santos estaban destinadas a que examinaran los procesos de discernimiento y compromiso realizados por esos grandes modelos espirituales. Así, el momento en que escribió san Ignacio “lo medité y lo conigné”, ayudaba a continuar la reflexión de los ejercicios espirituales sobre las *dos banderas*, aunque no con las imágenes de la feroz batalla entre los ejércitos encabezados por Lucifer y por Jesús indicadas por san Ignacio de Loyola,³¹ sino mediante la representación del demonio seductor con su derrotado estandar-

29. Jaime Cuadriello, “Zodiaco mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, en *Zodiaco mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004-2005, p. 27.

30. Antonio López Murto, fray, *El incomparable patronato mariano. Sermón panegírico de María Santísima de Guadalupe, que en su Santuario de la ciudad de San Luis Potosí predicó [...] el día 12 de diciembre de 1792 años*, México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1793, p. 22.

31. En *Exercitia spiritualia S.P. Ignatii Loyolae. Fundatoris ordinis societatis Jessu*, Amberes; *apud* Michaellem Knobbaert sub signo S. Petri, 1689, p. 132v, se puede ver un grabado de la representación de los dos ejércitos.

te y la del Falso Esplendor y de la Impudicia unidos en la figura de una dama rica y provocativa.

Considero que para articular esta imagen Padilla recurrió a una o varias ediciones de la *Iconología* de Cesare Ripa y a los grabados que las ilustran. Es muy probable que, a través de los jesuitas, haya llegado a manos del pintor novohispano la obra de los hermanos Klauber, quienes en algunas de sus láminas adoptaron los modelos de Ripa, como muestra su grabado de la *Mater Inviolata* que incluye algunos lineamientos dados por el italiano para la representación de la *Castidad*.³² En este grabado, que forma parte de la *Letanía lauretana*, aparece a los pies de la Virgen un cupido de ojos vendados y arco depuesto, figura que, paradójicamente, utilizó Padilla con la intencionalidad contraria a tan casto contenido. Otro ejemplo significativo de la influencia de los Klauber en la Nueva España es que se les encomendó, a petición de los jesuitas procuradores de la declaratoria del patronato guadalupano, el grabado que conmemoró tan histórico evento. Esta lámina rocó llegó a México, traída por el padre López, justo tres años antes de la realización de nuestra pintura.³³ Por otro lado, podemos establecer nexos entre Padilla y algunas publicaciones parciales de la *Iconología* hechas a mediados del siglo XVIII por Johann Georg Hertel. Este editor, en un lapso de unos 15 años, dio a luz una primera versión de la obra en 10 partes separadas, cada una ilustrada con 19 láminas diseñadas por Gottfried Eichler el Joven, en un lujoso estilo rococó.³⁴

En nuestra pintura observamos, como en un palimpsesto, la presencia de las fuentes citadas en el diseño de la cortesana. El gesto orgulloso y soberbio corresponde a la *Jactancia*, y las plumas de pavo que adornan su cabello proceden de la *Desobediencia*.³⁵ La esfera sobre la que está parada la vemos en *Pom-*

32. El grabado *Mater Inviolata* de los hermanos Klauber está reproducido en Jaime Cuadriello, "Zodiaco", *op. cit.*, p. 63; los lineamientos para la *Castidad* en Ripa, *Iconología*, *op. cit.*, p. 181, y una ilustración en la p. 96 de la edición de 1645.

33. El grabado *Alegoría del patronato guadalupano* de los hermanos Klauber está reproducido en Jaime Cuadriello, "Zodiaco", *op. cit.*, p. 104.

34. Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's "Iconologia" with 200 Engraved Illustrations*, Edward A. Maser (introd., trad. y com.), Nueva York, Dover, 1971. Maser explica en el prólogo (pp. XIV-XV) que algunos autores datan 1732 como fecha para el inicio de la publicación de las partes separadas de la obra, aunque es factible que sean de la cuarta y la quinta décadas del siglo, ya que puede probarse que las dos últimas partes fueron dibujadas después de mayo de 1759. La edición de Dover abarca la obra completa y corresponde a la segunda versión publicada por Hertel.

35. Ripa, *Iconología*..., *op. cit.*, *Jactancia*: vol. II, p. 5; *Desobediencia*: vol. I, p. 272.



2. *Pompa paupertatis*, 1758-1760, grabado, tomado de Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imaginery. The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 Engraved Illustrations*, Nueva York, Dover Publications, 1971, p. 29.



3. *Impudicitia*, 1758-1760, grabado, tomado de Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imaginery. The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 Engraved Illustrations*, Nueva York, Dover Publications, 1971, p. 70.

pa paupertatis de la edición de Hertel (fig. 2).³⁶ Para esta alegoría se indica que ella debe mostrar, bajo su vestido, otro sucio, rasgado y de color cenizo, haciendo patente la desagradable verdad que existe tras la ostentación. Sin embargo, nuestro pintor dio otro énfasis a ese concepto al añadir unas franjas café a un costado de la esfera y al dar ese color al paño que, después de cubrir el vientre de Cupido, se eleva hasta unirse a la capa roja de la mujer. Por otro lado, el modelo del vestido de la dama acusa como referente la *Impudicitia* (fig. 3),

36. Ripa, *Baroque...*, *op. cit.*, lám. 29. No encontré esta alegoría en la versión de Ripa de 1645. Según Maser, Hertel eligió las alegorías que dibujaría Eichler y el modo de representarlas; el editor explica que la esfera simboliza el fundamento inestable e inseguro del orgullo y de la ambición injustificada.

alegoría en la que debía aparecer una ninfa “escasamente cubierta”.³⁷ Empero, el modo en que Padilla la representó muestra cómo supo esquivar las regulaciones del Concilio de Trento que exigían formas pudorosas para la representación femenina. Dejó semidesnuda una de las piernas de la mujer y la atavió con dos vestidos, uno de color carne, iluminado y sombreado engañosamente, y otro de color pavo, con un escote que cae como si dejara a la vista el hombro tentador. También Padilla incluyó al Cupido cegado que la *Impudicitia* acaricia apasionadamente, pero le dio otro simbolismo al representarlo atrapado y sujeto al poder de la cortesana jactanciosa.

La sustitución que hizo Padilla del ejército de Satanás por la dama provocativa responde a la repulsa a los pecados del mundo y de la carne subrayada por el Concilio de Trento, postura que fue común entre los teóricos jesuitas y que se lee en el cuadro de Luis Juárez *El ángel de la guarda*, donde aparecen las personificaciones del mundo, el demonio y la carne (hoy en el Museo Nacional de Arte). El pensamiento jesuita respecto al riesgo que implicaba la sensualidad pecaminosa fue retomado por la mentalidad ilustrada española del siglo XVIII que, aun desde los valores del Estado, consideró necesaria la religión para coadyuvar al cumplimiento de los deberes de los súbditos, a la utilización productiva de sus talentos y al buen uso de sus fortunas, que no debían ser dilapidadas en lujos excesivos.³⁸ En esta misma tesitura, a lo largo del Siglo de las Luces y sobre todo hacia su segunda mitad, los jesuitas emprendieron una lucha vigorosa contra la vanidad, la coquetería, la frivolidad, la elegancia y la desenvoltura, todo ese lujo que había cobrado importancia como una manera de ingresar o de mantener el estatus aristocrático. Incluso se siguió predicando contra la lujuria que ciega el alma.³⁹ Esta prédica moral preparaba a los novicios para trabajar con los alumnos de los colegios, pues resaltaba el buen uso del tiempo y reprobaba su pérdida en esas liviandades peculiares del ocio de la clase social acomodada. Además, los futuros jesuitas debían evitar cualquier pensamiento que los alejara de Dios.

Los elementos pictóricos en torno a san Ignacio también conducían a reflexionar sobre la importancia de servir al Señor a través del estudio y de la di-

37. *Ibidem*, p. 70, lám. LXX. El texto que acompaña a esta representación en la edición de Hertel está tomado de la publicada en 1603, p. 294: *Libidine* y p. 295: *Lussuria*.

38. Omar Guerrero, *Las ciencias de la administración en el Estado absolutista*, México, Fontamara, 1996, pp. 252-258.

39. Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 1989, pp. 106-107.

fusión del conocimiento, un camino menos cercano al pecado que la carrera militar o la de los terratenientes. Esta vía contaba con la protección de la Virgen María, de quien se llegó a decir en 1729 que tenía especial predilección “por los niños que se dedican a las Ciencias”.⁴⁰ También se pensaba que las luces sabias del Espíritu Santo estaban disponibles para los educandos en todo momento.

La representación de san Francisco Javier destacaba la importancia del apostolado y pretendía despertar el deseo misional que tantos varones heroicos produjo.⁴¹ El hecho de que el santo esté inscrito en una concha remite a una larga tradición iconográfica que relaciona a Neptuno con san Francisco Javier, la cual tiene dos vertientes: la presencia del dios pagano como testigo y vocero de la santidad del navarro y la identificación de este jesuita misionero con los símbolos heroicos de Neptuno. Dentro del primer concepto, en nuestra pintura vemos a un Neptuno humilde que, admirado con la santidad de Javier, le ofrece los frutos del mar. De la segunda tipología tenemos la concha que evoca la carroza que capitaneaba el dios griego a través de los mares. Observamos en la obra un paralelismo con dos lienzos dieciochescos del convento quitense de la Merced: en *San Francisco dominador de las aguas* aparece Neptuno en una actitud de admiración y reconocimiento hacia san Francisco Javier similar a la que vemos en el lienzo de Tepotzotlán. Por otro lado, *San Francisco en el mar*, de filiación klauberiana, presenta la nave-carroza conqui-forme y el tritón que le ofrece al santo la bandeja de corales y perlas, como lo hace el Neptuno pintado por Padilla.⁴²

La humildad que caracteriza en nuestra pintura al dios marino estimulaba la reflexión sobre los tres grados de renuncia irrestricta indispensables para

40. *Ibidem*, p. 166. La autora cita un sermón del padre Segura.

41. El padre Kino fue uno de los más eminentes. El artículo de Jaime Cuadriello que hemos citado (véase n. 7) esclarece la influencia que tuvo san Francisco Javier en la vida misional de Nueva España. Para promover la elección de la vida misional en los colegios se proveía a los alumnos de relatos e imágenes de las peripecias, conquistas y milagros de los jesuitas que predicaban el mensaje cristiano en los países lejanos. Se reproducían y difundían sus cartas, se escribían obras poéticas y teatrales como la que comentamos antes, en las que la imaginación bordaba los sucesos para resaltar la ideología jesuítica.

42. En Calleja, *op. cit.*, pp. 280 y 279. El grabado de los Klauber es la lám. 2 de “Liber Genesis” de *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti, Junioribus Ad faciliorem Eruditionem, Senioribus ad vivaciorem memoriam, Divini Verbi Praeconibus Ad celerioreminifcentiam, Omnibus Ad utilitem fanectamque Curiosittem, in Centum Frugiferis Foliis Exhibitae a Josepho, & Joanne Klauber, Fribus, Reverendiss. & Sereniss. Principis, & Episcopi Augustani Calcographis Catholicis Augustae Anno M.DCCLVII.*

el verdadero apóstol, quien debía cumplir con todos los preceptos de la ley de Dios, evitar hasta los pecados veniales e imitar a Cristo en la pobreza voluntaria, el oprobio bien recibido, el padecimiento gustoso de la mortificación de la carne y la aceptación de la muerte, posible durante su labor evangelizadora.⁴³ En torno al santo hay numerosos corales que simbolizan el sufrimiento que padecería durante su labor, así como la redención que predicaría. Por otro lado, los elementos de la travesía y el arribo de san Francisco al Oriente animaban a responder confiadamente al llamado de Dios con la certeza de su aliento y protección. La presencia de Combagio y la alegoría que conjuga a Jaridono con David, Ignacio y Hermes destacan la necesidad de una hermenéutica que hiciera posible descifrar las religiones y filosofías de los países de misión donde los jesuitas, en su afán de inculturización, se veían constantemente precisados a adecuar sus reconocidas estrategias de reclutamiento y enseñanza.

Nuestro pintor y sus comitentes, consecuentes con el declive de la credibilidad en los milagros, causado por el racionalismo dieciochesco, sólo incluyeron el del cangrejo. Introdujeron nuevos elementos simbólicos como la mantis religiosa; hicieron complejos los contenidos de las alegorías, lo cual privilegió la meditación, la obediencia y la humildad; exaltaron la hermenéutica y dieron a la mujer un lugar inusual en la iconografía del santo.⁴⁴

En estas representaciones vemos algo inusitado. Aparece consignado, aparte del año en que se pintó el cuadro, la mención de un día y un mes precisos. Esto no deja de sugerir que la data, 12 de noviembre de 1759, alude a un evento significativo o a varios más. Ciertamente ese día corresponde a la víspera de la fiesta del patrono de los novicios, san Estanislao de Kostka. Es probable que el cuadro que estudiamos se haya colgado en esta fecha en la planta baja del patio del noviciado, rodeado del ciclo pictórico de este santo que también fue obra de Padilla.⁴⁵ Aún más, es posible que en torno a esa fecha se haya celebrado la terminación del interior de la gran iglesia del colegio, totalmente renovado a partir de 1755 y alhajado entre 1757 y 1759 por iniciativa del padre rector Pedro Reales.⁴⁶ Bien pudo nuestro lienzo haber sido pintado también para conmemorar dentro del noviciado, mediante un microcosmos, el macro-

43. Aizpuru, *op. cit.*, p. 199.

44. Esta imagen, unida al texto dramático que le dio origen, resaltaba la dignidad femenina frente al sexo opuesto. Manifiesta una postura contraria a la moral antifemenina predicada por muchos jesuitas.

45. Zaragoza, *op. cit.*, p. 5; *cf.*: Claustro bajo del noviciado, lib. 7, f. 16v [f. 201v].

46. Es de notar que, en diciembre del año siguiente, el mismo padre Reales, ya como pro-

cosmos del programa retablistico del presbiterio y del crucero de la iglesia. En ambos aparecen, aunque en orden diferente, estos grandes santos de la Compañía de Jesús así como la Virgen de Guadalupe.

Por otro lado, tanto la fecha que hemos mencionado como la del día anterior corresponden en el santoral a los dos san Martines: el día 12 a san Martín papa y mártir y el 11 a san Martín de Tours. Este nombre fue el del cacique otomí Martín Maldonado, quien, para evitar que los jesuitas abandonaran su labor en Tepotzotlán, les donó formalmente en 1582 la huerta y las casas vecinas al templo parroquial, las cuales desde hacía año y medio había cedido a los padres para que iniciaran su ministerio. El interés principal de Martín Maldonado era que se fundara allí un seminario-colegio para indios, bajo el título de san Martín, de modo que los naturales, una vez preparados, pudieran enseñar a sus congéneres. Lo más probable es que por esta razón se haya dado el nombre de san Martín a la institución jesuítica y que la iglesia parroquial esté dedicada aún a san Martín de Tours.⁴⁷

Nuestra pintura continuó celebrando y conmemorando año con año la fecha del 12 de noviembre de 1759, y no cabe duda que, en tanto cuadro de fiesta colocado la víspera del día de san Estanislao, estuvo también dedicado a la mirada y a la educación de los novicios, intención que se hace patente con la representación de los dos santos patronos y modelos de la juventud. Sus imágenes concuerdan con las primeras que de ellos se hicieron a partir de su beatificación en 1605. Además, el lienzo se hizo eco de la importancia que adquirieron cuando fueron santificados en 1726. La canonización fue promovida desde el pensamiento preilustrado temprano, al que sirvieron como modelos para resaltar una conducta cotidiana de la adolescencia que fuera narrable “en tanto tracto biográfico redimible” de las pasiones, el vagabundaje y la desobediencia que comúnmente la atraviesan.⁴⁸ Estos jóvenes, ejemplos de obediencia y castidad a ultranza, propiciaron, por un lado,

vincial de la Compañía, colocó la primera piedra de la nueva fachada y de la torre. Zaragoza, *op. cit.*, pp. 2 y 8.

47. Francisco Javier Alegre, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, Roma, Institutum Historicum S.J., 1956, t. I, pp. 289-291 y 443-444 (nueva edición de Ernest J. Burrus, S.J., y Félix Zubillaga, S.J.)

48. Fernando Rodríguez de la Flor, “La ‘fábrica’ de los nuevos santos”, en *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Pablo Fernández Albadejo (ed.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Universitat d’Alacant/Casa de Velázquez, 2006, pp. 215-235.

las ideas de una humanidad cuasi-inocente, y por el otro, marcaron el derrotero severo y culpígeno de una postura pedagógica que permearía la educación hasta el “ayer mismo”.⁴⁹

Desde otro ángulo, las enfermedades de Estanislao y la muerte temprana de ambos santos propiciaban que los educandos aprendieran desde su tierna juventud que la superación del sufrimiento es un camino hacia Dios y que la muerte, a cualquier edad, no marca el final de la vida sino el comienzo de otra mejor. Esta noción era reforzada en los *Ejercicios espirituales* donde se reflexionaba sobre los *novísimos* o *postrimerías del alma*, “destino final de la jornada terrena y principio de la eternidad gozosa”.⁵⁰ El programa didascálico que hemos desentrañado se completa con la iluminación amorosa de la Virgen de Guadalupe, ejemplo de la adecuación de la Compañía con los intereses locales. La pintura se presta para recordar las palabras del jesuita Francisco Javier Lazcano, quien manifestó la especial predilección de Dios por la Nueva España al “idear una nueva forma de evangelización por el pincel y no por la pluma, por María antes que por Jesús, por la vista antes que el oído, y la misma Virgen como misionera en vez de los apóstoles”.⁵¹

Valor artístico y trascendencia

El buen pincel de Padilla detalló los rostros y las manos, confirió naturalidad a los paños y realismo a los objetos; la iluminación destacó a la Virgen de Guadalupe y resaltó el semblante de los santos y los aspectos más significativos de los mensajes. La anatomía veraz acusa un mal retoque de la pierna izquierda del David, realizado, quizá, para cubrir el vientre del personaje. La capacidad de síntesis conceptual y compositiva reunió en un solo lienzo motivos didácticos muy diversos y, gracias al espaciamento y al colorido, creó una claridad y variedad armónica que agrada a los sentidos además de intrigar al intelecto. Es, pues, una obra representativa del pensamiento artístico y religioso de los inicios de la Ilustración en que se retomó la alegoría y el símbolo, propios de los siglos anteriores, para transmitir conceptos que concitaran al pensamiento y a la emoción en vías a una moralidad social y a valores su-

49. *Idem*.

50. Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 115.

51. *Ibidem*, pp. 204-205.

periores que educaran a la juventud. El lienzo siguió difundiendo su contenido después de la expulsión de los jesuitas, pues permaneció en Tepetzotlán al convertirse en seminario del clero secular. Ahora, al perder el edificio su vocación religiosa y al haber sido desplazado de su ubicación primigenia donde lo rodeaba el ciclo de san Estanislao de Kostka, ha extraviado el destino que le asignaron sus mentores.

Sin embargo, este gran jeroglífico dirigido al noviciado conserva su valor artístico y da testimonio de la evolución de la mentalidad pictórica y religiosa en la segunda mitad del siglo XVIII. Al mismo tiempo permite apreciar la profundidad y completud del programa pedagógico, su funcionalidad dirigida a los jóvenes, así como la elocuencia propia del panegírico que desplegó el arte de la Compañía de Jesús al celebrar y promover a sus héroes y modelos espirituales y a Nuestra Señora de Guadalupe, patrona y guía de “aquellos líderes del patriotismo criollo”. ❀