



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Rubial GARCÍA, Antonio

Palabra e imagen Un mural franciscano desaparecido en la Puebla del siglo XVII

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XX, núm. 73, otoño, 1998, pp. 209-213

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907309>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ANTONIO RUBIAL GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Palabra e imagen

Un mural franciscano desaparecido en la Puebla del siglo XVII

TODA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA está sujeta a una serie de coincidencias y avatares y en muchas ocasiones la aparición de un dato o de un documento en nuestro camino se debe más al azar que a la voluntad. Lamentablemente sucede algunas veces que este encuentro no siempre se da en el momento en que lo necesitamos, sino tiempo después de haber concluido el trabajo y cuando éste ya está impreso. Después de entregado mi artículo “Civitas Dei et novus orbis” aparecido en el número anterior, encontré en el lugar menos sospechado para mí (la Biblioteca del Instituto Mora especializada en el siglo xix) un impreso del siglo xvii que daba noticia de una pintura mural con el tema de la ciudad de Dios, noticia que hubiera quedado inserta de manera precisa en el apartado 2, “La Jerusalén mendicante: los muros protectores de una orden religiosa”. Aprovecho este número para hacer referencia tanto a dicha pintura como al texto que la describe.

El referido mural (hoy desaparecido) fue pintado en 1682, en la portería del convento de San Francisco de Puebla. Fray José de Torres Pezellin (franciscano lector y guardián del convento de Puebla) fue el encargado de predicar el sermón de la fiesta de dedicación de la obra y fray Diego Gómez lo dio a la estampa con la ayuda monetaria de don José de la Gandara y Mora, a quien está dedicado. El texto lleva por título *Jerusalén triunfante y militante trasladada en la portería de N. padre san Francisco de la ciudad de los Ángeles; describela en el día de su colocación que fue a diez y nueve de abril de el año de 1682*; el librito en cuarto de veinte hojas lleva grabado un escudo de

armas del mecenas y fue impreso en Puebla por la viuda de Juan de Borja en el mismo año en que fue predicado el sermón.

De acuerdo con las normas de la retórica, sermón y pintura forman una *inventio* en la cual se entrecruzan una serie de redes conceptuales. La retórica, en ambos, se mueve a partir de un concepto del conocimiento que poco tiene que ver con el empirismo científico y que se relaciona más bien con el descubrimiento de interacciones simbólicas entre los objetos pintados y las palabras con las que se les describe. Ambas, pintura y retórica, son dos artes que insisten en lo visual como una forma básica de difundir enseñanzas. Con todo, como no tenemos la experiencia visual de la pintura desaparecida, nos queda sólo la retórica, que pinta con palabras, pero que al mismo tiempo va más allá de lo que se mostraba a la vista; de hecho la pintura sería para el orador un mero pretexto para expresar, por medio de alegorías y de paralelismos, una enseñanza moral: la orden franciscana es la ciudad de Dios en la tierra, una ciudad elegida que tiene en el cielo a sus más insignes miembros y protectores. La pintura mostraba, al parecer, una ciudad cuadrada como la que describe el Apocalipsis de San Juan, con sus doce puertas en cada una de las cuales estaban colocados un santo franciscano y una piedra preciosa; en ella resaltaban, entre todos los colores, el dorado que brillaba sobre el blanco del muro. El texto no describe cuáles figuras, edificios u objetos estaban representados en el interior de la ciudad, ni la distribución de sus calles y construcciones; en cambio, ocupa la mayor parte del espacio textual en encontrar correspondencias de cada puerta, santo y piedra con los apóstoles y las jerarquías celestes, tanto angélicas como beatíficas; las concordancias de los cuatro grupos o campos y la búsqueda de paralelismos se consigue asimilando cualidades, virtudes o características, aunque a veces el sentido alegórico queda un poco forzado por el afán de acomodar los referentes (virtudes de los santos o cualidades de las piedras) a la necesidad simbólica del discurso.

Para un sistema cultural en el que el lenguaje estaba íntimamente ligado a la realidad, esta ciudad pintada y narrada era una fuente de conocimiento. La realidad (es decir todo aquello que podía ser lingüística o lógicamente probable) era captada gracias a las intuiciones conseguidas por la combinación de referencias y de los significados y contenidos de las palabras que las definían. Para descifrarla y hacerla comprensible se construían esos esquemas retóricos llamados “teatros de la memoria”, estructuras que servían para organizar espacialmente las referencias y para relacionar emblemas, virtudes, personajes y cualidades.

En el sermón que nos ocupa, los diversos campos están relacionados del siguiente modo:

<i>Pta.</i>	<i>Gema</i>	<i>Apóstol</i>	<i>Jerarquía</i>	<i>Santo franc.</i>
1	Jaspe	Pedro	Cristo	Francisco
2	Safir	Andrés	Tronos	Luis obispo
3	Calcedonio	Santiago Mayor	Mártires	Antonio Padua
4	Esmeralda	Juan	Doctores	Buenaventura
5	Sardonio	Felipe	Patriarcas	Bernardino
6	Sardio	Bartolomé	Apóstoles	Mart. Marruecos
7	Crisólito	Mateo	Profetas	Luis rey
8	Berilio	Tomás	Evangelistas	Pedro Alcántar
9	Topacio	Santiago Menor	Serafines	3 órdenes
10	Crisopaso	Judas Tadeo	Ángeles	Juan Capistrán
11	Jacinto	Simón	Prelados	Diego Alcalá
12	Ametisto	Matías	Virgenes	Pascual Baylón

Para reforzar su discurso retórico, el orador introduce una serie de cualidades y conceptos en cada una de las gemas y cita numerosas autoridades cuya presencia avala sus conclusiones. Desde Teofrasto, un discípulo de Aristóteles que hizo el primer lapidario, numerosos autores se habían dedicado a desentrañar el simbolismo oculto de las gemas y a descifrarlo a partir de perspectivas mágicas o científicas. Fray José de Torres cita, entre otros, a Petrus, a Bercorio, a Geminiano, a Plinio, a Dioscórides, al Tostado y a Alejandro de Hales. Como casi todo el saber barroco, sus fuentes de referencia no son directas y muy posiblemente sus citas hayan sido tomadas de compendios sobre el tema, como el de Gaspar de Morales (*De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, 1598) o el de C. Leonard (*Speculum lapidum*, París, 1610) o de los tratados más generales de emblematología como la *Iconología* de Cesare Ripa.¹

Los referentes que da el orador se pueden resumir así:

1. Víctor Mínguez, "El lenguaje emblematológico de las gemas", en Sagrario López Poza, editor, *Primer simposio de literatura emblematológica hispánica*, Universidad de la Coruña, 1996, pp. 559-567. Agradezco a Jaime Cuadriello el haberme facilitado copia de este artículo así como sus sugerencias y atinados comentarios para la presente nota.

<i>Gema</i>	<i>Cualidad</i>	<i>Concepto</i>
Jaspe	aviva entendimiento	fundamento
Safir	amador de castidad	sumo sacerdocio
Calcedonio	destierra tinieblas	carbón encendido
Esmeralda	resplandor	virginidad
Sardonio	humildad y caridad	virtudes
Sardio	corona de sangre	martirio
Crisólito	penitencia	sabiduría
Berilio	mortificación	constancia
Topacio	resplandor solar	amor
Crisopaso	resiste tempestades	celo
Jacinto	quita sospechas	prudencia
Ametisto	disminuye sueño	vigilancia

El discurso retórico del sermón hace uso, además, de un viejo recurso mnemotécnico utilizado desde la Antigüedad y que el Renacimiento retomó adaptándolo al esoterismo judío de la Kábala y al arte combinatorio promovido por Raimundo Lulio, autor tan caro y cercano a los franciscanos. El sermón sobre el mural del convento de San Francisco, siguiendo las reglas del arte de la memoria, toma como base una estructura arquitectónica, la ciudad santa, y utiliza cada una de sus puertas como un *loci* referencial donde se llevan a cabo las interacciones simbólicas y donde son colocadas las imágenes agentes (santos, gemas, jerarquías, virtudes y cualidades) cuya combinación sirve, a la larga, para obtener una meditación moral construida con base en intuiciones.

Pero además de la función didáctica, la retórica tenía también a menudo un interés político; servía para convencer al auditorio de que tomara partido, lo que se lograba por medio de la exaltación de los sentimientos, ya fueran devotos, ya patrióticos. Este afán tampoco estaba ausente ni en el sermón ni en la pintura. Por principio de cuentas es muy significativo que el mural se encontrara en la portería del convento de los franciscanos y que estuviera colocado en el muro de la puerta de entrada. Ese lugar separaba el espacio sagrado del profano y era, por tanto, el punto de unión entre la comunidad que habitaba el recinto y los fieles. Sobre esa puerta —señala el predicador— estaba colocado un recuadro con la advocación muy cara a la orden: Santa María de los Ángeles de la Porciúncula. Fray José de Torres dice de esta pintura “que es la ciudad de Dios que vio el evangelista bajar a la tierra”. Es

decir, la Virgen es la ciudad celeste y simboliza la eterna sabiduría que emana de Dios, pero que está presente en la tierra, espacio donde ejerce su actividad como intercesora de los bienes divinos. Una segunda figura del mural tenía también esta función. Dice el orador que la Jerusalén celeste del mural estaba coronada por el arcángel san Miguel. Su presencia, además de hacer alusión al patronazgo que este ser celestial tenía sobre Puebla desde 1561, se refiere a la defensa contra las fuerzas infernales. Miguel es así el protector de esta Jerusalén franciscana que está siendo atacada por sus enemigos. Dos referencias tan claras a algo temporal y terreno nos hacen pensar que el cuadro y el sermón formaban parte de una campaña que pretendía argumentar a favor del papel fundamental de la orden franciscana dentro de la Iglesia novohispana para contrarrestar los ataques que se dirigían contra ella.

En efecto, desde la llegada a la diócesis angelopolitana del obispo Juan de Palafox, la provincia franciscana del santo Evangelio se había visto despojada de treinta y una de sus parroquias más ricas, cuya administración había pasado al clero secular desde 1641. A raíz de la llegada a México del comisario general de los franciscanos fray Hernando de la Rúa en 1666, el conflicto entre ambos cleros se recrudeció a causa de las exigencias de reintegración que hizo este fraile al entonces obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas. La combativa labor de fray Hernando de la Rúa fue continuada (a partir de 1680) por su amigo el procurador fray Francisco de Ayeta, autor de encendidos textos contra Palafox y contra su secularización y que encontró un contrincante de su talla en el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz.² Con ese ambiente de conflicto como telón de fondo fue pintado el mural del convento de Puebla, una pintura/argumento en la que se colocaba a los santos franciscanos como guardianes de una Jerusalén glorificada, Iglesia triunfante que representaba y prefiguraba a la Iglesia militante de los frailes menores perseguida por la actividad secularizadora de los obispos poblanos. ✠

2. Véase mi artículo "La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo xvii", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 73, vol. xix, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno de 1998, pp. 237-272.