



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

### BIBLIA E IDENTIDAD EN LA PINTURA MEXICANA A TRAVÉS DE DOS EJEMPLOS DEL SIGLO XIX<sup>1</sup>

Guadalupe SEIJAS

(Universidad Complutense de Madrid)

<https://orcid.org/0000-0003-3673-5060>

*Recibido: 16-02-2021 / Revisado: 09-10-2021*

*Aceptado: 09-10-2021 / Publicado: 18-12-2021*

**RESUMEN:** A mediados del siglo XIX la Real Academia de San Carlos, el equivalente en la capital mexicana a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, experimentó un fuerte impulso de renovación gracias, entre otras medidas, a la contratación de prestigiosos profesores. Pelegrín Clavé influyó notablemente en la elección de temas bíblicos por parte de los alumnos, escogiéndose pasajes especialmente significativos a la luz del contexto político mexicano de confrontación entre conservadores y liberales. El análisis de *La Sagrada Familia* de Samuel Flores (1857) y *Cautividad de los hebreos en Babilonia* de Joaquín Ramírez (1858) nos permitirá mostrar la identificación que establecieron los artistas entre los temas bíblicos y la realidad de su tiempo, haciendo de la Biblia un texto vivo y significativo en la conformación y expresión de la identidad del nacionalismo conservador mexicano.

**PALABRAS CLAVE:** Biblia, identidad, México, discursos visuales, Estudios bíblicos culturales.

#### **BIBLE AND IDENTITY IN THE MEXICAN PAINTINGS OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY**

**ABSTRACT:** In the mid-nineteenth century the Real Academia de San Carlos located in Mexican capital, similar to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid, experienced a deep renewal thanks, among other reasons, to the hiring of world-renowned scholars. Pelegrín Clavé had a notable influence in the use of biblical topics by the students, choosing passages especially significant in light of the Mexican confrontation between conservatives and liberals. Through the analysis of *The Holy Family* of Samuel Flores (1857) and Joaquín's Ramírez *Captivity of the Hebrews in Babylon* (1858), this paper will show the identification that the artists established between biblical episodes and the reality of their time, making the Bible a living and meaningful text to conform and express the identity of Mexican conservative nationalism.

**KEYWORDS:** Bible, Identity, Mexico, Visual Discourses, Biblical Cultural Studies.

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Proyecto de Investigación Santander-Universidad Complutense de Madrid, convocatoria 2019 (PR87/19-22535: Transmisión y Recepción de la Biblia: Textos e Iconografía). Esta investigación es fruto de la estancia de investigación (noviembre-diciembre de 2019) en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mi agradecimiento a Angélica Velázquez Guadarrama y a María José Liberal por sus valiosas orientaciones sobre este tema.

## I. LA SITUACIÓN POLÍTICA

La historia de México ha sido, desde su independencia, convulsa y agitada. Entre 1835 y 1836 tuvo lugar la Guerra por la Independencia de Texas. La intervención estadounidense de 1846-48 supuso la pérdida de la mitad del territorio del país y enfrentarse a la amenaza de desintegración, poco tiempo después de haber obtenido la independencia en 1821. Este hecho originó una reflexión profunda que repercutió en la creación artística y literaria.

En 1848 se fundó el partido conservador bajo el liderazgo del periodista Lucas Alamán. Contrario a la república como forma de gobierno, era partidario de una monarquía moderna —a través de la elección de algún príncipe europeo— como forma de regeneración de la patria y también defendía un estado centralizado. Se retomaron los principios del Plan de Iguala, conocido también como Plan de las Tres Garantías, proclamado por el militar Agustín de Iturbide el 24 de febrero de 1821 en la ciudad del mismo nombre, por el que México se independizaba de España. Dicho plan se basaba en tres ideas fundamentales: la religión (identificada con el catolicismo), la unión y la independencia.<sup>1</sup>

En abril de 1853 el conservador Antonio López de Santa Anna retomó la presidencia del país. Su gobierno autoritario y dictatorial provocó la rebelión de los liberales en 1854 (Revolución de Ayutla) que le obligó a renunciar a la presidencia en 1855 y a marchar al exilio. Los liberales se hicieron con el poder y en 1857 se promulgó la Constitución liberal basada en los principios reformistas, entre los que destacaba el de la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley. Esto implicaba despojar de privilegios a las clases dominantes, como el clero y los militares, y acometer reformas políticas y sociales. La plasmación de estos principios se recoge en las Leyes de Reforma (1855-1863) cuyo principal objetivo era la separación entre Iglesia y Estado.<sup>2</sup>

Esta constitución dividió al país en dos bandos irreconciliables: para los liberales significaba un periodo de libertad y progreso, para los conservadores agravaría los problemas y originaría un periodo de desorden y caos. La tensión desembocó en una guerra civil, la Guerra de Reforma (1858-1860) que se saldó con la victoria de los liberales.

La confrontación ideológica entre ambos partidos cristalizó en posturas encontradas sobre la nación vecina (los conservadores eran contrarios a Estados Unidos, mientras que los liberales eran más favorables y veían virtudes que convenía imitar para alcanzar las mismas cotas de progreso y desarrollo). También discrepaban sobre la religión (los conservadores sólo reconocían la religión católica mientras que los liberales se mostraban partidarios de la libertad de culto y se inclinaban por la religión protestante).

Para los conservadores la religión católica era percibida como el elemento aglutinador en una nación conformada por una población heterogénea tanto en lo racial y cultural como en lo social y económico. La única garantía de unidad entre los mexicanos sería:

[...] conservar la religión católica, porque creemos en ella, y porque aun cuando no la tuviésemos por divina, la consideramos como el único lazo común que liga a todos los mexicanos, cuando todos los demás han sido rotos, y como lo único capaz de sostener la raza hispano-americana, y que puede librarla de los grandes peligros a que está expuesta.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sobre el pensamiento conservador cf. Noriega, 1972.

<sup>2</sup> Entre otras medidas se estableció la nacionalización de los bienes del clero (1856), el control del registro civil pasó a manos del Estado (1856), la promulgación de la libertad de culto (1860), la secularización de los cementerios y fiestas públicas y la extinción de las comunidades religiosas (1863).

<sup>3</sup> Palabras de Lucas Alamán incluidas en una carta a Antonio López Santa Anna en 1853. Citado en Ramírez, 2000 n° 13: 226.

## 2. PRESENCIA E INFLUENCIA DE LA BIBLIA EN MÉXICO

En los años de la invasión de Estados Unidos los políticos hicieron hincapié en la necesidad de regenerar la moral cívica, para lo cual se insistía en abandonar el egoísmo y recuperar el «espíritu público» como medidas para evitar la desaparición del país. En sus discursos recurrieron con frecuencia a la mitología clásica, así como a personajes y episodios bíblicos (Ramírez, 2000: 215).

José Ramón Pacheco publicó en 1849 una crónica sobre el traslado de los restos de Iturbide desde Iguala a la capital, en la que incluía la siguiente reflexión mencionando a Caín: «¿Estará hoy la nación expiando este horrible crimen? ¿la sangre cayendo de su bienhechor, y salpicándola a la frente, la habrá impreso, como a Caín, un sello de repro-bación para maldecirla en sus futuros destinos?»<sup>4</sup>

Las alusiones a la Biblia se utilizaron indistintamente por intelectuales y políticos conservadores y liberales. Así, Benito Juárez vio en Miguel Hidalgo, héroe de la independencia mexicana, «un nuevo Moisés» (Ramírez, 2000: 215).

La prohibición surgida del Concilio de Trento de publicar versiones de la Biblia en lenguas vernáculas se levantó en 1783, cuando el Tribunal de la Inquisición española autorizó traducciones a lenguas vulgares realizadas a partir del texto latino de la Vulgata. La primera fue la realizada por Felipe Scío (Valencia, 1790-93) en diez volúmenes, seguida años después por la de Félix Torres Amat (Madrid, 1823-25). Años después se imprimieron en México la traducción de Scío entre 1831 y 1835 y la de Torres Amat en 1835.<sup>5</sup>

La lectura de la Biblia en castellano permitió a los intelectuales mexicanos descubrir esta obra no solo como libro sagrado, sino, sobre todo, como monumento literario. Fascinó a escritores y pensadores como José Joaquín Pesado y Manuel Carpio que desempeñaron un papel decisivo en la reactivación de la Academia de San Carlos. La Biblia no solo ejerció su atracción en personalidades afines al pensamiento conservador y a la religión católica, como las recién mencionadas, sino también en anticlericales y liberales como José María Luis Mora, quien afirmaba:

¿Qué libro se conoce, hablando humanamente, más a propósito para hacer a los hombres mejores y más sabios? Él debe considerarse como la rica mina en que está depositada toda la sabiduría y toda la literatura de un pueblo célebre, cuya memoria no pasará nunca sobre la tierra; y su mérito intrínseco hará siempre de la lectura de este libro la principal ocupación de las gentes pensadoras, cualesquiera que sean por otra parte sus opiniones religiosas.

[...] Como cristianos, como hombres, y como ciudadanos deseamos vivamente que se generalice la lectura de las Santas Escrituras, en la cual creemos que están interesadas la religión, la humanidad y la patria (Ramírez, 2000: n. 51: 215).

Para el erudito, médico y poeta Manuel Carpio (1791-1860) la Biblia fue fundamental, como queda patente en la semblanza biográfica realizada por José Bernardo Couto:

En cuanto a la Biblia, fue para Carpio el libro de todos los días, porque a más de la enseñanza religiosa encontraba en ellas dotes y excelencias imparables; ninguna cosmogonía más filosófica, ninguna historia mejor tejida, y que suba más alto en

<sup>4</sup> Pacheco, 1849: 10. La crónica se publicó con posterioridad a los acontecimientos, que tuvieron lugar en pleno proceso de rehabilitación de la figura de Iturbide, muerto ante el pelotón de fusilamiento.

<sup>5</sup> Sobre estas traducciones de la Biblia al castellano cf. Sánchez Caro, 2012 y Yebra, 2015: 149-190, esta última dedica especial atención a la obra gráfica que acompaña a las ediciones de estas traducciones.

los orígenes y en las ramificaciones de la familia humana; ninguna narración más interesante, ninguna poesía más briosa y elevada. En verdad, aun cuando la Sagrada Escritura no fuese para nosotros la revelación de Dios, sería siempre la más rica mina de erudición, el primero en importancia de todos los libros conocidos, y el que con ningún otro se reemplaza. Carpio lo estudió a fondo, y bien se echa de ver en sus poesías sacras, empapadas todas del espíritu bíblico, en las que casi no respira otro ambiente que el de los escritores inspirados (Carpio, 1882: 14-15)

Y en las memorias de Guillermo Prieto:

Pero lo que sin duda le impresionó profundamente en sus primeros años, hasta amoldar a ello sus composiciones y su vida intelectual, fue la historia del pueblo judío. La sabía de memoria y la comentaba identificándose con sus glorias, engrandeciéndose con sus profetas, tronando con Isaías, gimiendo con Job, balanceándose voluptuosos con el Cántico de los Cánticos, y entonando himnos bélicos en las luchas de los Macabeos.

Había descubierto bellezas en los libros de Ruth y Débora, que nos dejaban atónitos.

Entre Pesado y Carpio habían construido una Jerusalén de cartón y corcho, en las piezas interiores de la casa de Pesado (calle del Ángel), con sus calles, sus templos, sus piscinas, sus huertos, y cuantas particularidades pueden imaginarse; y cuando Pesado hacía explicaciones, asombraba su elocuencia, su erudición y la naturalización de aquellos santos lugares.

Palpaba uno, que él estaba en la convicción de haber visto el templo de Salomón, de haber sentido sobre su piel las auras del huerto de los Olivos, y de haberse sentado solitario y silencioso a las orillas del Mar Muerto, dejando correr sus lágrimas por el aniquilamiento de Sión (Prieto, 1906: 156).

De manera que la Biblia fue un elemento central en su infancia. José Joaquín Pesado y Manuel Carpio, poetas con una marcada impronta romántica, escribieron poemas sagrados inspirados en la Biblia. La importancia de esta temática en su producción literaria se percibe en la edición de sus obras completas.

En la edición que preparó José Bernardo Couto de las *Poesías de Manuel Carpio* (1882) las composiciones se agrupan en apartados temáticos. El primero de ellos por orden de aparición y el más extenso es «Poesías sagradas». Contiene 45 poemas, de los cuales 39 son propiamente bíblicos: 17 corresponden al Antiguo Testamento<sup>6</sup> y 12 al Nuevo;<sup>7</sup> los 16 restantes que completan la sección son poemas devocionales. A modo de ejemplo nos detendremos en el soneto dedicado a Judit. En él se mencionan las virtudes de esta heroína (confianza en Dios, decoro y valentía) y se indican los momentos más significativos del relato, adornados de detalles que están ausentes del pasaje bíblico pero que ayudan al lector a recrear visualmente la escena:

Se presenta Judit bañada en lloro  
Ante Holofernes, pero en Dios confía;

<sup>6</sup> Predominan los personajes y acontecimientos de los libros de Génesis y primera mitad de Éxodo: Adán y Eva, la muerte de Abel, el diluvio, la destrucción de Sodoma, Castigo del Faraón, Paso del Mar Rojo, el Monte Sinaí, el sacerdote Aarón, la muerte de Moisés, la pitonisa de Endor, Judit, la cena de Baltasar, la destrucción de Nínive, que no se corresponde con un pasaje concreto, y varios poemas relativos a la cautividad de los hebreos (cf. *infra*).

<sup>7</sup> Dedicados principalmente a los primeros y últimos momentos de la vida de Jesús.

Collar y mitra lleva la judía  
Y blanco velo para más decoro.

Y anillos que costaron un tesoro,  
Sandalias con brillante pedrería.  
Túnica de Sidón de gran valía.  
Y en su orla cuelgan campanillas de oro.

El asirio al mirarla se enamora,  
Da un banquete de asiática grandeza,  
Y embriégase en honor de la que adora

Dormido ya, Judit con entereza  
Coge una espada, y antes de la aurora  
De dos golpes le corta la cabeza (Carpio, 1882: 81).

En conjunto los poemas de Carpio son reescrituras bastante literales, en los que recrea y describe episodios bíblicos donde se entremezclan aromas de otros pasajes de la Biblia.<sup>8</sup>

José Joaquín Pesado (1801-1861) fue periodista, político y uno de los poetas mexicanos más afamados de la primera mitad del siglo XIX. En su poesía, la Biblia y la religión también tuvieron un papel muy destacado. El propio autor clasificó sus poesías en amorosas, morales y sagradas. En la semblanza bibliográfica realizada por R. B. de la Colina, que aparece al comienzo de edición de su obra poética, se formula la siguiente valoración:

En este género de composiciones Pesado descuella majestuoso, inspirado, verdaderamente sublime entre los antiguos y contemporáneos líricos de nuestra patria, y muchas de sus poesías religiosas son dignas de rivalizar con las más dulces del tierno San Juan de la Cruz y con las inimitables del maestro Fr. Luis de León y del divino Herrera (Pesado, 1885: XI).

Es significativo que la recopilación de poemas de José Joaquín Pesado lleve por título *Poesías originales y traducidas*. Ello se debe a que los poemas de temática veterotestamentaria son, en palabras del autor, «traducciones parafrásticas». Se trata de versiones en las que el autor se permite ciertas dosis de libertad tanto en la forma como en el contenido. Las traducciones se transforman en poesías construidas con un lenguaje poético característico de las corrientes artísticas del momento. Ilustraré el carácter propio y personal de la traducción de Pesado por medio de la comparación de su versión del salmo 67, 8-10 con las traducciones de F. Scio y F. Torres Amat. Estas dos versiones toman como texto base el texto latino de la Vulgata; en el caso de Scio también tuvo en cuenta la versión hebrea. Pesado no conocía el hebreo por lo que su traducción debió basarse en la Vulgata. Como se desprende de la comparativa, Pesado hace una traducción más libre del salmo, adaptada a los gustos poéticos de la época:

<sup>8</sup> Junto a las «Poesías sagradas» las «Poesías históricas» también son significativas alcanzando un total de 40 composiciones. El resto de apartados contienen un número mucho menor de poemas: «Poesías descriptivas» (18), «Poesías eróticas y varias» (10), «Poesías fúnebres» (6), «Poesías morales» (5) y «Poemas sobre aspectos literarios» (2).

Vulgata <sup>9</sup>	Versión F. Scio (vol. 3, 1852)	Versión F. Torres Amat (vol. 3, 1834)	Versión J. J. Pesado (1885: 288)
<sup>8</sup> Deus cum egredereris ante populum tuum et ambulares per desertum SEMPER	Dios, cuando salías á la vista de tu pueblo, cuando pasabas por el desierto:	¡Oh Dios! Cuando tú salías á la frente de tu pueblo, cuando atravesabas el Desierto,	¿Quién cantará, Señor, cuando salías Al frente de tu pueblo, y lo regías Por medio del desierto?
<sup>9</sup> Terra commota est, et caeli stillaverunt à facie Dei, hoc est in Sinai: à facie Dei Israël.	La tierra se movió; y los cielos destilaron á vista del Dios de Sinai <sup>10</sup> ; a vista del Dios de Israël.	la tierra tembló, y hasta los cielos destilaron á la presencia de Dios: en el Sinai tembló <sup>11</sup> á la presencia del Dios de Israel.	Las nubes á tu voz se liquidaron, Los encumbrados montes retemblaron. El Sinai quedó yerto.
<sup>10</sup> Pluviam voluntariam elevasti Deus: hereditatem tuam laborantem tu confortasti.	Lluvia voluntaria segregará, Dios, para tu heredad: la que ha estado debilitada, mas tu la perfeccionaste.	Oh Dios, tú distribuirás una lluvia abundante y apacible á tu heredad: ella se ha visto afligida, pero tú la has recreado.	Salvaste en las llanuras abrasadas Con lluvias bienhechoras y templadas Tu heredad afligida: En medio del ardor y de la sequía Tu grey, que con la sed desfallecía, Torno de nuevo ávida.

Pesado centra su interés en los libros poéticos de la Biblia, en Salmos<sup>12</sup> y Cantar de los Cantares. La traducción de este último iba precedida de un estudio que testimonia su profundo conocimiento de la obra, las traducciones que manejó, las distintas propuestas de división del poema, así como el contexto y las prácticas matrimoniales del Antiguo Testamento, telón de fondo de estos cantos de boda.<sup>13</sup> Junto a ellos hemos de mencionar dos extensos poemas: varios fragmentos dedicados a Moisés y «Jerusalén». Este último es una de las composiciones más interesantes y complejas, ya que, en esta ocasión, no se trata de una traducción versionada. El poema toma como punto de partida el v. 3 del salmo 86: «Cosas magníficas dícense de ti, ciudad de Elohim» para describir la destrucción de Jerusalén —basada, en parte, en las elegías del libro de Lamentaciones—, y su posterior restauración. Pesado hace gala de su profundo conocimiento de la Biblia al engarzar expresiones y escenas de otros libros bíblicos. A modo de ejemplo citaremos la visión de los huesos secos (Ezequiel 37) o el ángel que lleva un carbón encendido para purificar los labios (Isaías 6). Son numerosos este tipo de alusiones, que solo puede percibir y degustar un lector versado en la Biblia.

<sup>9</sup> El texto de la Vulgata ha sido tomado de la versión de Scio (vol. 3, 1852: 223). Los textos reproducen la tipografía original.

<sup>10</sup> En la nota 4 (Scio, 1852: 93) se indica una variante textual. Mientras en la Vulgata y en la Septuaginta Sinai aparece en genitivo, en el texto hebreo está en nominativo: «el mismo Sinai tembló por la presencia del Dios de Israel». En la versión de Cantera-Iglesias (1979) que toma como punto de partida el texto hebreo el v. 9 se traduce:

La tierra goteó, / los cielos además destilaron delante de Elohim, aquí [en el] Sinai a presencia de Dios, el Dios de Israel.

Esta Biblia sigue la numeración del libro de los Salmos según el texto hebreo, correspondiendo al salmo 68. Las barras reproducen la cesura de la línea poética.

<sup>11</sup> También en la versión de Torres Amat (vol. 3, 1834: 87) se incluye una variante de traducción a pie de página: «Puede traducirse: *La tierra tembló en el Sinai, a vista de la magestad de Dios: se liquidaron los cielos y destilaron el maná á la presencia del Dios de Israel.*»

<sup>12</sup> Pesado sigue la numeración de los Salmos que aparece en la Vulgata. Dedicó poemas a los salmos 1 (dos versiones), 5, 21, 28, 50, 51, 83, 114, 120, 125, 128, 130 y 136.

<sup>13</sup> Tal y como indica Pesado en la nota final del libro sus traducciones recibieron la preceptiva autorización del Arzobispado para su publicación.

### 3. LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

En 1781 el rey Carlos III fundó la Academia de San Carlos, la primera en América Latina, siguiendo el modelo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1843 el presidente de México Antonio López de Santa Anna impulsó la reorganización de la Academia y le asignó como dotación económica los fondos de la Lotería. Desde ese año, hasta 1861, la Academia vivió una etapa de florecimiento promovido por las decisiones de la junta directiva, compuesta entre otros por los ya citados Lucas Alamán, Joaquín Pesado, José Bernardo Couto y Manuel Carpio, hombres intelectual y culturalmente relevantes y próximos al partido conservador.

Una de las primeras decisiones de la junta fue la contratación de nuevo profesorado. Procedían de Europa y se habían elegido por su sólida formación y reputado reconocimiento artístico. Es el caso de los españoles Pelegrín Clavé, director de la disciplina de pintura y Manuel Vilar, de la de escultura, que llegan a México en 1846; de los italianos Eugenio Landesio, que ocupó la cátedra de paisaje entre 1855 y 1873, y Javier Cavallari, profesor de arquitectura; y de los ingleses Juan Santiago Bagally y Jorge Agustín Periam, que impartieron respectivamente las disciplinas de grabado en hueco y en lámina. Todos ellos trajeron consigo las nuevas corrientes artísticas vigentes en Europa e introdujeron novedades en el proceso de formación de los alumnos. Se adquirieron obras de arte con la doble finalidad de servir de modelo para los estudiantes y enriquecer la galería de pintura europea, cuyos fondos se encuentran en el actual Museo Nacional de San Carlos de Ciudad de México. Se convocaron exposiciones anuales en las que se concedían premios con dotación económica, que incentivaban la participación de los alumnos al mismo tiempo que daban a conocer sus obras entre el público y facilitaban su adquisición por compradores y mecenas. Asimismo, se crearon becas de estudio en Europa para los alumnos más destacados. Todas estas medidas, que fueron posibles porque la Academia disponía de suficientes fondos económicos, supusieron un impulso renovado en la actividad de la Academia.<sup>14</sup>

Los profesores introdujeron nuevos criterios estéticos vinculados con su formación en Roma y muy especialmente con el movimiento de los nazarenos, corriente pictórica muy centrada en la temática religiosa, que defendía la regeneración moral a través de las imágenes y que adoptó un estilo sencillo, llano y fresco, muy próximo al de los pintores italianos de finales de la Edad Media.<sup>15</sup> En su etapa en Roma Pelegrín Clavé mantuvo un estrecho contacto con la hermandad de San Lucas y fue ferviente admirador de Overbeck, uno de los artistas más destacados si no el principal de dicha corriente, y al que conoció personalmente.<sup>16</sup> Clavé introdujo, pues, el romanticismo en la pintura mexicana.

Con Clavé y Vilar el género histórico adquiere gran importancia. Junto a la representación de temas clásicos y de la historia moderna, se incluyen episodios bíblicos, con especial atención a los del Antiguo Testamento. Este hecho es especialmente relevante. En la tradición pictórica del periodo novohispano en México son numerosos los cuadros de María, de Jesús y de santos, frailes y monjas, así como temas devocionales como el Sagrado Corazón de Jesús o la virgen de Guadalupe. En realidad, son temas religiosos

<sup>14</sup> Para este periodo de la Academia remito a Báez, 1976 y Brown, 1976. Para una visión de conjunto de la historia de la Academia de San Carlos cf. Fuentes, 2010 (acceso 25.01.2021).

<sup>15</sup> Sobre la pintura nazarena cf. Ramos, 2015: 56-100.

<sup>16</sup> «Jamás olvidaré entre ellos al insigne y venerable Overbeck, uno de los creadores de la actual escuela alemana y quizá el primero que comenzó la reacción contra las profanidades del Renacimiento»; «Cada vez admiro más las composiciones bíblicas de Overbeck. Es tal mi afición a este verdadero maestro mío y ejemplo de asuntos religiosos, que acabo de hacer una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia y que representa la Anunciación y la Visitación...» Palabras de Clavé citadas en Moreno, 1966: 10-11.

más que propiamente bíblicos, muchas veces orientados a suscitar la piedad y la oración. En ocasiones se encuentran escenas o personajes procedentes del Nuevo Testamento como la *Última Cena*, los apóstoles o María Magdalena, pero son muy escasas las que evocan temas veterotestamentarios. Basta recorrer algunos de los museos más importantes de México para constatarlo.<sup>17</sup> En cambio, en el siglo XIX y especialmente desde finales de la década de los cuarenta hasta comienzos de los sesenta, las escenas de la historia del pueblo de Israel adquieren protagonismo en la producción pictórica, mostrando al espectador no una realidad alejada y distante, sino, por el contrario, cercana y próxima. Por tanto, la pintura producida en la Academia de San Carlos en este periodo fue «la que con mayor contundencia narrativa y simbólica echaría mano de las historias y de los personajes bíblicos para ofrecer una lección moral a la sociedad y para referirse, por modo analógico, a la trágica situación del país» (Ramírez, 2000: 215).<sup>18</sup>

La afinidad con la Biblia por parte de los miembros de la nueva junta, así como la formación y preferencias artísticas de los nuevos profesores, impulsaron de forma determinante la producción artística de temas bíblicos «aleccionadores, trágicos o misteriosos» en palabras de Fausto Ramírez. Escenas relacionadas con «pugnas de legitimidad y rivalidades afectivas en el seno de la familia», con «la intervención divina en favor del pueblo escogido, al que se preserva de la aniquilación total o de la derrota a manos de sus enemigos», que «exhortan a renunciar a los propios afectos e intereses en ciego acatamiento de la insondable voluntad divina» y también «episodios en que el Señor parece abandonar a su pueblo, sometiéndolo a duras pruebas de las que a la postre habrá de salir regenerado» (Ramírez, 2000: 222).

Un importante número de pinturas representan episodios del Antiguo Testamento como la salida de Agar e Ismael al desierto, el sacrificio de Isaac, Lot huyendo de Sodoma, Jacob bendiciendo a los hijos de José, el arca de Noé y el asesinato de Caín.<sup>19</sup> La muerte de Abel a manos de su hermano adquirió especial relevancia en la pintura de la Academia: sendos cuadros de Primitivo Miranda, *Abel* (s. XIX, s. d.) y *Caín* (1844), *La muerte de Abel* de Santiago Rebull (1851) y *Adán encontrando el cuerpo de Abel* de Gregorio Figueroa (1857), todos ellos expuestos en el Museo Nacional de Arte. En ellos el antagonismo entre los hermanos se refleja en las distintas tonalidades de piel —más clara en Abel, más oscura en Caín— y en la postura —Abel yace en el suelo lánguidamente, mientras el cuerpo de Caín se encuentra en tensión—; y todo ello se envuelve en una atmósfera oscura y sombría, presagio de la tragedia.<sup>20</sup> Este episodio bíblico se ha utilizado de forma recurrente en la literatura en contextos similares.<sup>21</sup>

El tema fue especialmente significativo por las implicaciones de confrontación en una época marcada por la profunda hostilidad entre conservadores y liberales. En este sentido Ramírez (2000: 222) subraya:

<sup>17</sup> Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos mencionar las colecciones novohispanas del Museo Nacional de Arte en Ciudad de México, del Museo de Arte y del Museo Regional de Querétaro, de la colección de la Universidad de Puebla alojada en la Casa de los Muñecos y de la colección de arte virreinal en el Museo Amparo, en la misma ciudad, entre otros muchos.

<sup>18</sup> Ramírez ya había planteado esta idea en un artículo anterior (1994: 288): «Predilecciones personales aparte, los temas bíblicos atraían a los afiliados al partido conservador por su intenso contenido humano y “universal” y por sus hondas connotaciones morales. Pero más que nada les convenían por su significado religioso y consecuentemente, por su valor estratégico en la contienda ideológica trabada con los liberales».

<sup>19</sup> Para una descripción detallada de los cuadros remito a Acevedo *et alii*, 2002.

<sup>20</sup> Sobre estas obras, cf. Acevedo *et alii*, 2002 T. 1: 212-218 y T. 2: 226-234.

<sup>21</sup> En la literatura española del siglo XX el personaje de Caín ha sido especialmente relevante en relación al enfrentamiento entre las dos facciones de la guerra civil. Entre la amplia bibliografía existente cf. Díez de Revenga, 2009; Olmo, 2018: 115-120; Trebolle, 2019: 331 ss. y Velázquez Velázquez, 2013.



la coherencia que existe entre la índole de los asuntos bíblicos tratados por los jóvenes alumnos de Clavé a lo largo de los años cincuenta y el talante, a un tiempo beligerante y pesimista, desazonado e impetuoso, de aquella época de irreductibles antagonismos ideológicos y políticos y de transformaciones decisivas. [...], las pinturas bíblicas de los años cincuenta aluden, de manera indirecta y analógica, a las dramáticas circunstancias en que se desenvolvía la vida política de la nación, por lo general contemplada bajo una óptica conservadora.

Las mujeres no pudieron ingresar en la Academia hasta 1888, año en que los registros de dicha institución recogen el ingreso de alumnas. Sin embargo, aquellas que tenían los medios suficientes para dedicarse a esta actividad se formaron con profesores particulares y se les permitió participar en las exposiciones de la Academia, aunque en calidad de aficionadas y sin que sus obras pudieran adquirirse. Pelegrín Clavé se ocupó de la formación de las hermanas Juliana (1826-1852) y Josefa Sanromán Castillo (1829-¿?). A instancias de su maestro, Josefa hizo sendas copias de dos cuadros de Horacio Vernet, *Rebeca y Eliazar* (1847, Colección particular) y *Judith y Holofernes* (1847, Museo Casa de la Bola, Ciudad de México). Ambos cuadros están presentes en otra de las pinturas de Josefa, *Gabinete de Costura* (1850, Museo Casa de la Bola, Ciudad de México). En la pared del fondo aparecen a ambos lados de un cuadro de la Inmaculada. Rebeca y Judit, heroínas del Antiguo Testamento, junto a María, son presentadas como modelos de comportamiento para el público femenino y mostradas en el espacio destinado a las mujeres, en la privacidad del hogar (Velázquez Guadarrama, 2018: 99 ss.).

Con la victoria liberal en la Guerra de Reforma, la junta de la Academia de San Carlos fue sustancialmente modificada y los conservadores perdieron gran parte de la influencia que habían ejercido hasta entonces. Este cambio se vio reflejado en una notable disminución de escenas bíblicas, prefiriéndose escenas costumbristas más próximas al «americanismo», a la identidad mexicana y a la historia de la patria.

#### 4. DOS PINTURAS DE GRAN VALOR SIMBÓLICO

Dos cuadros son especialmente relevantes por establecer una conexión entre determinados episodios bíblicos y la situación política mexicana, convirtiendo las imágenes en discursos visuales, como veremos a continuación. Se trata de cuadros de grandes dimensiones, pintados para ser mostrados en las exposiciones de la Academia. Ambas se realizaron en el contexto político de la promulgación de la Constitución liberal de 1857 cuyos autores se identifican con el programa conservador.<sup>22</sup>

##### 4.1. *La Sagrada Familia de Samuel Flores (1857)*

Samuel Flores (1832-1886) fue uno de los discípulos más cercanos de Clavé. Su afinidad con el partido conservador queda patente en su negativa, la única entre los profesores mexicanos de la Academia, a firmar la protesta contra la intervención extranjera exigida por el presidente Benito Juárez en 1863 (Ramírez y Velázquez, 1991: 179).

Con esta obra Flores obtuvo el primer premio en la categoría de composición de pocas figuras en la décima exposición de la Academia (diciembre de 1857) y posteriormente el cuadro pasó formar parte de la galería de pintura moderna de la Academia.

<sup>22</sup> Agradezco al Dr. Santiago Manzarbeitía sus sugerencias y valiosas observaciones sobre la iconografía de estos dos cuadros.



Rafael Flores, *La Sagrada Familia* (1857).  
Fotografía: Museo Nacional de Arte / INBAL

La escena tiene lugar en el interior del taller de San José. Jesús se encuentra a la izquierda y muestra a sus padres una cruz que acaba de terminar. En el centro San José interrumpe su tarea para mirar a Jesús. María está sentada en una silla a la derecha del cuadro que, con las manos entrelazadas mira a su hijo, abandonando las tareas de hilado que estaba realizando. A sus pies se encuentra un cesto que contiene una bandera de México. En la pared del fondo están colgados varios útiles de carpintero, algunos con forma triangular mientras que en la pared de la izquierda se abre un vano donde reposa un jarrón con tres azucenas.<sup>23</sup>

El artista recurre a un tema con una amplia tradición iconográfica.<sup>24</sup> En la pintura del Siglo de Oro español la representación de la Sagrada Familia solía tener lugar en el taller de carpintería, situado dentro o fuera de la vivienda: *La Sagrada Familia del pajarito* (ca. 1650, Museo del Prado, Madrid), *Sagrada Familia* (ca. 1655, Hermitage, San Petersburgo) y las dos versiones de *El Taller de Nazaret*<sup>25</sup> ejecutadas por Bartolomé Esteban Murillo, así como la versión del mismo título atribuida al taller de Pedro de Orrente y datada entre 1571 y 1700 (Museo Lázaro Galdiano, Madrid). En todas ellas aparece el banco de carpintero de José y María tiene a sus pies un cesto que contiene una tela blanca. María cose un

<sup>23</sup> Cf. Acevedo *et alii*, 2002 T. I: 237, que incluye la descripción incluida en Romero, 1993: 283, nº 3.

<sup>24</sup> Civil, 2005 (acceso 25.01.2021) y Reáu 2007b. Ramírez establece como antecedente iconográfico de esta obra al *Niño de la Espina* de Zurbarán (1625-1630, Museo de Bellas Artes, Sevilla) del que hay versiones en la pintura novohispana (Acevedo *et alii*, 2002 T. I: 239).

<sup>25</sup> La primera se fecha entre 1665 y 1670 (Szépművészeti Múzeum, Budapest) y la segunda está datada hacia 1670 y pertenece a la colección Devonshire (Chatsworth House, Inglaterra).

lienzo que repasa sobre un cojín situado en el regazo excepto en la *Sagrada Familia del pajarito*, donde, en lugar de coser, devana una madeja de hilo.

Esta escena incluye una variante, conocida como *La doble Trinidad*, de gran desarrollo en el Barroco. Presenta a la Sagrada Familia como Trinidad terrestre en el eje horizontal, con Jesús niño entre sus padres y a la Trinidad celeste en el eje vertical con la representación de Dios padre, el Espíritu Santo en forma de paloma, que actúa como nexo, y el niño Jesús, representando al hijo. Como ejemplo remito a tres obras del siglo XVII: *Doble Trinidad* de Bartolomé Esteban Murillo (National Gallery, Londres), *La Sagrada Familia* de Claudio Coello (Museo de Bellas Artes, Budapest) y *Las dos Trinidades* o *La Sagrada Familia* en la iglesia del Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid de Sebastián Herrera Barnuevo, una de sus mejores obras. También se encuentra esta variante en la pintura del periodo novohispano.<sup>26</sup> El nimbo triangular aparece en *La Trinidad en la tierra* atribuida a Jerónimo Ezquerro (Museo Carmen Thyssen, Málaga).<sup>27</sup>

El espectador que contempla el cuadro de Samuel Flores no puede por menos que evocar otras dos representaciones pictóricas más próximas en el tiempo y de temática similar pertenecientes al movimiento prerrafaelita, que se desarrolla en Inglaterra en el siglo XIX liderado por el artista y poeta Dante Gabriel Rossetti. Ambas obras muestran el interés que suscitó esta escena, si bien no parece probable que el pintor mexicano las conociera (Ramírez y Velázquez, 1991: 174). En *Nuestro Señor*<sup>28</sup> (1847, Guildhall Art Gallery, Londres) la escena tiene lugar en el exterior, mostrando el paisaje semidesértico propio de Palestina. Su autor, John Rogers Herbert, opta por un esquema compositivo original. Jesús está a la izquierda llevando un cesto o bandeja de mimbre plana.<sup>29</sup> A la derecha San José trabaja en el banco de carpintero mientras María, que ha interrumpido su trabajo en la rueca, con la mano en la barbilla contempla a Jesús. El centro está ocupado en el eje vertical por troncos que sujetan el entramado de ramas que da sombra mientras en el eje horizontal vemos unas maderas apiladas, probablemente material de desecho, en forma de cruz. La centralidad de la madera tiene un claro valor simbólico anticipatorio de la pasión de Jesús.

*Cristo en la casa de sus padres* (1850) de John Everett Millais (Tate Gallery, Londres)<sup>30</sup> fue una obra muy polémica por su marcado realismo y su alejamiento del idealismo y de las convenciones de la Royal Academy. La crítica del momento la calificó de extravagante e irreverente. Junto a María, José y Jesús aparecen otros tres personajes: Santa Ana, San Juan Bautista niño y un empleado del taller creando una composición muy compleja. Millais presta gran atención al detalle y son numerosos los elementos simbólicos como la escuadra de carpintero (Trinidad),<sup>31</sup> la paloma (Espíritu Santo), las ovejas al fondo (Jesús como buen pastor) o el cuenco con agua que lleva San Juan Bautista (bautismo). El artista describe una escena cotidiana que se ve interrumpida cuando Jesús se hace una herida

<sup>26</sup> *Doble Trinidad*, Anónimo (Museo de Arte de Lima) con San Agustín y Santa Catalina y *Trinidad terrestre y celeste* de Andrés López (Museo Nacional de Arte) de la segunda mitad del XVIII. Cf. en línea (acceso 25.01.2021).

<sup>27</sup> Cf. la catalogación de la obra realizada por Trinidad de Antonio y disponible en línea (acceso 25.01.2021). La obra no está datada, pero el pintor nació hacia 1660 y murió en 1733. El nimbo triangular no es habitual en las representaciones del siglo XVII. Aparece en el siglo XVIII y alcanza su mayor difusión en el XIX.

<sup>28</sup> La obra en inglés lleva por título *Our Saviour*, que ha sido traducido de distintas formas como, por ejemplo, *El Salvador sujeto a sus padres* o *Juventud de nuestro Señor*.

<sup>29</sup> Muy similar a la que usaban los pescadores hasta fechas recientes para trasladar sus capturas. Los espectadores que lo identificaran podrían considerarlo como una alusión a Jesús como pescador de hombres.

<sup>30</sup> Un estudio detallado de esta obra y de su carácter innovador y anticonvencional puede verse en Giebelhausen, 2006: 100-126.

<sup>31</sup> Así lo interpreta Giebelhausen, 2006: 101.

en la mano con un clavo. Los clavos y tenazas sobre el banco de carpintero prefiguran la pasión y la sangre de la mano de Jesús que se ha escurrido hasta el pie anticipa su muerte.

Como se ha visto, el esquema compositivo habitual presenta a Jesús en el centro y a cada uno de sus padres en uno de los flancos de la escena. La obra de Samuel Flores plantea una propuesta diferente. San José se encuentra en el centro de la pintura, en una estructura piramidal. El protagonismo que adquiere en el cuadro está en consonancia con la importancia que tiene en México, patrón de la Nueva España desde finales del siglo XVII. Al igual que sucede en el cuadro de Millais, la actividad cotidiana de la familia se ve interrumpida cuando Jesús enseña a sus padres una cruz que ha realizado él mismo, símbolo anticipatorio de su pasión y muerte<sup>32</sup> y que Fausto Ramírez interpreta en clave política:

Es esta misma opción conservadora a las temidas consecuencias de la Constitución recién promulgada, la que parece haber inspirado la composición de Flores, con sus connotaciones de anunciación dolorosa, de martirio y de prueba, pero acaso también de confianza en el poder redentor del signo de la cruz, que Cristo les presenta a sus padres (Acevedo *et alii*, 2002 T. I: 241).

En opinión de Ramírez y Velázquez (1991: 189 ss.) en el clima de crispación en que estaba inmersa la sociedad mexicana, previo a la guerra civil, el símbolo que lleva Jesús en la mano y que anticipa su pasión, evoca martirio y victoria, al tiempo que la estructura compositiva transmite estabilidad, orden y armonía. Este cuadro, por tanto, no sería propiamente una representación del relato bíblico, sino una variante de carácter piadosa construida a partir de Lucas 2,52 y de relatos apócrifos como el capítulo xxxviii del *Evangelio árabe de la infancia* (Santos, 1996: 324-325) titulado «Jesús en la carpintería». En la elección del tema y de los elementos iconográficos hay una intención de involucrarse en el presente histórico, característica que también se encuentra en otros momentos de la historia del arte (cf. *infra*). En el año 1857 el presidente Comonfort dio un golpe de estado que condujo a una guerra civil. Meses antes se había aprobado la nueva constitución que propugnaba la libertad de culto y la separación Iglesia-Estado, lo que suponía un grave ataque contra la religión tal y como se había considerado hasta entonces.

La elección del tema de la Sagrada Familia es también especialmente significativa en tanto en cuanto era una institución esencial para la ideología conservadora. Representa la defensa del modelo de familia frente al individualismo propugnado por el partido liberal.

Ya hemos visto que la ubicación de la escena en el taller de carpintería y el hecho de que la Virgen esté realizando labores de hilado o costura era habitual en las representaciones de la Sagrada Familia al menos desde la pintura barroca del ámbito católico, especialmente en España y concretamente en la escuela sevillana, de la que Murillo es su principal autor, siendo paradigmática su *Sagrada Familia del pajarito*. Murillo es el creador de numerosas escenas religiosas domésticas que respondían a las especiales circunstancias de la crisis socioeconómica de la Sevilla del mediados del siglo XVII y estas obras alimentaban la piedad popular con un realismo poético teñido de costumbrismo. Su estilo, así como su iconografía, influirá en esta misma escuela en la época romántica en pintores como Valeriano Domínguez Bécquer en *Retrato de Familia* (1856, Museo de Cádiz).

<sup>32</sup> También este motivo forma parte de la tradición iconográfica por medio de la cruz de madera, clavos y tenazas. Aparece, por ejemplo, en el *Taller de Nazaret* de Murillo (Budapest) donde Jesús y Juan Bautista niños construyen una cruz.

Más novedoso es la inclusión del jarrón con las tres azucenas blancas, símbolo de la virginidad de la madre de Jesús y que aparece en las escenas de Anunciación.<sup>33</sup> No obstante, es interesante observar como en el famoso *Tríptico Mérode* de Roberto Campín (ca. 1427-1432, Metropolitan Museo de Nueva York), ya se asocia la escena central de la Anunciación con la carpintería de José en el lateral derecho. *La Sagrada Familia* de Rafael Flores introduce además otro contenido prefigurativo de la Pasión, un Jesús adolescente muestra a su madre la que probablemente es la primera obra del «hijo del carpintero». María se estremece con las manos entrelazadas bajo el mentón, un gesto propio de la iconografía aislada de la Virgen de los Dolores o Dolorosa, así como de María en el Calvario al pie de la cruz y del tema de La Piedad. Dicho gesto, asociado también al dolor de María Magdalena, parece surgir en el ámbito de la piedad dolorista flamenca, siendo Van der Weyden el principal referente, pasando posteriormente a la escuela lombarda y véneta. Las obras de Tiziano, como *La Dolorosa con las manos cerradas* (1554, del Museo del Prado), y *La Piedad* de Sebastiano del Piombo (1515-16, Museo cívico de Viterbo) fueron imitados por otros pintores italianos y también españoles como Luis de Morales.<sup>34</sup> Samuel Flores introduce así elementos propios de otros temas iconográficos conjugándolos, para crear una Sagrada Familia cargada de símbolos acorde con la piedad de su época. No obstante, el asunto central, Jesús mostrando la cruz a su madre, tiene un antecedente más cercano en el tiempo como es una *Sagrada Familia* del propio Goya (ca. 1787, Museo del Prado) donde un Jesús niño, en brazos de su madre, «juguetea» con una crucecita ante la observante mirada de José como también sucede en la obra de Samuel Flores. El pintor mexicano introduce así elementos propios de estas otras tradiciones iconográficas en la de la Sagrada Familia.

El artista muestra una escena de familia idealizada, envuelta en una atmósfera de serenidad y armonía, acorde con el concepto de familia defendido por la iglesia católica y por la ideología conservadora, que ensalzaba el ámbito doméstico como espacio de educación y de transmisión de valores cívicos y religiosos. Conectaba, además, con el papel asignado a la mujer que, como «ángel del hogar», encontraba su espacio propio en la vivienda, mientras que el ámbito público era el lugar natural de los varones. En la literatura de la época destinada a la formación femenina se ensalzaba la costura como paradigma de la domesticidad (Velázquez Guadarrama, 2018: 94 ss). El trabajo de José y María ejemplifican los valores de laboriosidad y esfuerzo —antídoto contra la pereza y la vagancia—, virtudes ensalzadas en la mentalidad decimonónica. Trabajo y familia eran dos conceptos importantes en el siglo XIX y su presencia en este cuadro no pasarían desapercibidas al espectador contemporáneo pues el contexto contribuye a configurar el potencial simbólico de la escena representada.

Con todo, en esta pintura destaca la imbricación del tema religioso con la bandera mexicana en el cesto a los pies de la Virgen, incorporando cuestiones políticas en la representación bíblica.<sup>35</sup> Los colores de la bandera mexicana representan los tres elementos

<sup>33</sup> Las azucenas o lirios blancos no aparecen en el relato de Lucas 1,26-38. Su origen se encuentra en la literatura apócrifa y fue difundido a través de *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine. Presente en la iconografía desde la Edad Media (López, 2014), simboliza la pureza de María antes, durante y después de la concepción de Jesús (Reáu, 2007b: 192).

<sup>34</sup> Como *La Virgen de los Dolores* (1560-70, Museo del Prado) o *El Calvario* (ca. 1566, Museo del Prado).

<sup>35</sup> Entre otros antecedentes se puede citar la pintura neerlandesa del siglo XVII. Los holandeses, que luchaban por su independencia del dominio español, se identificaron con los israelitas en su lucha por la libertad. Uno de los episodios bíblicos más representados fue la historia de Judit, la heroína bíblica que libró a su pueblo de la opresión enemiga al decapitar al general asirio Holofernes. Un ejemplo puede verse en *Judit presentando la cabeza de Holofernes* de Salomón de Bray (1636, Museo del Prado, Madrid) donde la protagonista lleva una diadema con los colores blanco, azul y rojo, colores de la antigua de la bandera holandesa (Posada, 2009: 39-42).

claves en los que se fundamentaba el Plan de Iguala, base del ideario del partido conservador: el blanco evoca la religión, el verde, la independencia y el rojo, la unión. El artista proyectó en el tema de la Sagrada Familia su ideología conservadora, fusionando pasado y presente en una misma escena. En la misma exposición se presentó *El juramento de Bruto* de Felipe Gutiérrez, más próximo al partido liberal, quien optó por un tema clásico. Ambas obras serían dos claros ejemplos, aunque de distinto signo, de la utilización del género histórico para proyectar las preocupaciones políticas de la época.<sup>36</sup>

#### 4.2. *Cautividad de los hebreos en Babilonia de Joaquín Ramírez (1858)*

Joaquín Ramírez (1832-1866) entró como alumno en la Academia de San Carlos en 1847. El método de enseñanza en la Academia consistía en iniciar al alumno en la copia de originales para, en una segunda fase, permitirle la creación de nuevas obras de composición propia, aunque el tema podía ser propuesto por los profesores. A partir de 1851, Joaquín Ramírez pintó composiciones originales, muchas de ellas de temas veterotestamentarios como, por ejemplo, *David antes de entrar en lucha con el gigante Goliat* (1852), *El joven Tobías* (1853), *Aparición del ángel a Gedeón* (1854), *Moisés en Raphidim* (1856) o *El interior del arca de Noé* (1857). En 1858 pinta *Cautividad de los hebreos en Babilonia*, inspirado en el salmo 136.<sup>37</sup> El artista hizo dos versiones del tema. La primera (1858) la realizó a petición del arquitecto Lorenzo de la Hidalga y fue presentada en la undécima exposición, obteniendo el primer premio en la categoría de composición con muchas figuras. La segunda (1861) fue un encargo de la Junta de Gobierno de la Academia con la intención de exponerla en la galería permanente y fue presentada en la duodécima exposición junto a otro cuadro, *La Adoración de los pastores*. Esta segunda versión es la que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Ciudad de México.

El salmo 136 ha sido objeto de diversas lecturas contextualizadas tanto por judíos como por cristianos (Gillingham, 2012). Las posibilidades dramáticas y simbólicas de esta escena (la cautividad de los hebreos en Babilonia) recibieron especial atención en el Risorgimiento italiano, cuyo ejemplo más conocido fue *Nabucco* de Verdi, ópera estrenada en Milán en 1842 y representada en México en 1856.<sup>38</sup> Aunque no es un tema demasiado representado en la historia del arte,<sup>39</sup> en el siglo XIX adquirió un mayor protagonismo en el contexto del surgimiento de movimientos nacionalistas en Europa y América, aunque también el exilio fue interpretado en clave personal, asociado a la experiencia vital de los artistas. Pintores como Bendemann en Alemania, Delacroix, Cazes o Morot en Francia y Blake y Philip Hermogenes Calderon en Inglaterra son algunos de los artistas que hicieron versiones de este episodio bíblico.<sup>40</sup>

El exilio de los hebreos era interpretado como el resultado de reveses políticos a manos de otras naciones y de contiendas internas, cuyas consecuencias fueron la desaparición del reino del norte a manos de los asirios en el 721 a.e.c. y la posterior destrucción de Jerusalén y Judá por los babilonios en el 587 a.e.c. Se estableció un paralelismo entre la

<sup>36</sup> Esta cuestión ha sido desarrollada en Ramírez y Velázquez, 1991. Sobre esta obra, cf. Acevedo *et alii*, 2002 T. I: 251-257.

<sup>37</sup> Salmo 137 según el texto hebreo de la Biblia. Para la descripción de estas pinturas cf. las entradas correspondientes en Acevedo *et alii*, 2002 T. II.

<sup>38</sup> Si bien el acto tercero había sido representando con anterioridad en el año 1851 (Ramírez, 1994: 284-285).

<sup>39</sup> El escaso interés de los pintores por este motivo bíblico hasta el siglo XIX queda patente en las contadas menciones citadas en Soltes, 2011: 278-279 (acceso 25.01.2021) y en la ausencia de referencias en Réau, 2007a.

<sup>40</sup> Pueden verse al respecto la tesis doctoral de Brandmüller (2007, acceso 10.02.2021) y la bibliografía citada en Ribner, 2014 n. 8: 62. Algunas de las representaciones mencionadas están disponibles en Ribner, 2014, en línea (acceso 25.01.2021).

experiencia de los israelitas y la situación política mexicana a través de los sentimientos de orfandad, desamparo, pérdida, tristeza y soledad compartidos por ambos pueblos.<sup>41</sup> Este tema también fue tratado en la poesía. Pesado (1885: 309-310) hizo una versión del salmo 136 donde los hebreos expresan desde el exilio la nostalgia por su patria, y especialmente por la ciudad santa, Jerusalén. Carpio dedicó varios de sus poemas a este tema unido al de la destrucción de Babilonia, pues las calamidades que asolaban México ya habían sido experimentadas por las grandes civilizaciones de la Antigüedad.<sup>42</sup> Entre ellas sobresalen *Cautividad de los judíos en Babilonia y México en 1847* (Carpio, 1882: 76-79 y 238-243), dos composiciones que presentan similitudes entre sí, pero es en la segunda donde el exilio de los hebreos se confronta con los acontecimientos de 1847 que condujeron a la pérdida de la mitad del territorio del país. El largo poema se inicia y concluye de la misma manera, con dos estrofas que rememoran la nostalgia de los israelitas que desean regresar al lago de Sodoma, al mar Rojo, al desierto, lugares emblemáticos de su historia y su pasado. Con el trasfondo de la historia sagrada, Carpio describe la situación mexicana en la que incluye el enfrentamiento fratricida:

¿Cuál es el campo que la guerra impía  
Una y otra vez no ha ensangrentado?  
¿Y cuál de las montañas no ha temblado  
Al trueno de pesada artillería?

Y, al igual que sucedió antes, también Dios abandona a su suerte a México:

En vano todo: el indigno cielo  
A Méjico en su angustia desampara,  
Y el terrible Jehová<sup>43</sup> vuelve la cara  
A los pueblos sencillos de otro suelo.

Junto a los ríos Babilonia los exiliados hebreos expresaban su dolor, al igual que hacen las hijas de México:

Llorad, hijas de México, dolientes  
En las tristes orillas de los ríos,  
Y bajo de los árboles sombríos  
Al estruendo gemid de los torrentes.

para unos y otros es imposible dejar de recordar la patria:

<sup>41</sup> Sobre el sentimiento de orfandad en México cf. Mora, 1998: 130ss.

<sup>42</sup> Como *La destrucción de Nínive y Ruina de Babilonia* en Carpio, 1882: 93-100 y 101-106 respectivamente. Cf. Mora, 2000.

<sup>43</sup> El nombre de Jehová para designar al Dios de Israel es el resultado de combinar las consonantes del nombre divino o *Tetragrammaton* (YHWH) con las vocales de la palabra Adonay con la finalidad de que, si, inadvertidamente, alguna persona pronunciara el nombre divino, estaría diciendo un nombre inexistente y, por tanto, quedaría a salvo de transgredir el mandato de «No pronunciar el nombre de Dios» vigente en el judaísmo y cuyo origen se remonta al decálogo. Desde la Reforma se impulsó la publicación de la Biblia en lenguas vernáculas y en algunas de estas versiones se utilizó este término frente a la práctica más común de traducir por «Dios» o «el Señor». Cabe la posibilidad de que Carpio hubiera utilizado alguna de estas traducciones o incluso empleará Jehová para dar una impresión de proximidad al hebreo.

Antes del sauce nacerá la rosa,  
Y crecerán las palmas en los mares,  
Que me llegue a olvidar de mis hogares,  
Que te pueda olvidar, Méjico hermosa.<sup>44</sup>

Pero aún en estas circunstancias tan difíciles se mantiene viva la esperanza del retorno, como cita José María Tornel en la parte final del discurso que pronunció en la Alameda de la capital el 27 de septiembre de 1850: «Nuestros enemigos caerán: sí, caerán como cayó el imperio de los caldeos bajo la espada triunfante de Ciro, porque hay un peso, su número y su división para todos los pueblos vanidosos de la tierra».<sup>45</sup> Por otra parte, el exilio no era una realidad desconocida para los mexicanos. Los cambios violentos en el poder provocaron destierros y represalias para los vencidos.

Lo cierto es que Carpio era uno de los poetas que mejor traducía un estado emocional específico ante los desatinos y requeiebros de México como nación porque presentaba una poesía descriptiva, histórica y religiosa que buscaba, ante todo, la consolación espiritual y la verdad, según los parámetros de una estética católica que entonces se había difundido (Mora, 2000: 65).

Este episodio bíblico, por consiguiente, llevaba implícito una significativa carga simbólica y expresiva. Es en este contexto donde debemos situar el cuadro de Joaquín Ramírez que corresponde al salmo 136, 1-2: «Junto a los ríos, en Babilonia, / allí nos sentábamos y llorábamos / al acordarnos de Sión. <sup>2</sup> De los sauces que dentro de ella existen / suspendimos nuestras cítaras».



Joaquín Ramírez, Cautividad de los hebreos en Babilonia (1857).

Fotografía: Museo Nacional de Arte / INBAL

<sup>44</sup> En clara alusión a los vv. 5-6 del salmo 136: «Si te olvidare, Jerusalén, / olvídense mi diestra. <sup>6</sup>Adhiérase mi lengua al paladar / si no te recordare, // Si a Jerusalén no alzara / por cima de mi alegría».

<sup>45</sup> Citado en Torre, 1988: 311. Una litografía de Jeremías meditando sobre la ruina de su patria sirvió de ilustración al texto. Para un análisis en detalle de este discurso cf. Ramírez, 2000: 223-224.



En el centro de la composición se hallan los sauces, cuyas ramas conforman el límite superior del cuadro. Bajo su sombra se sitúa una gran roca alrededor de la cual se disponen cinco figuras: un hombre en actitud abatida sujeta una lira apoyada en el suelo, una mujer con dos hijos en el regazo se lleva las manos a la cabeza y, algo más retirado, un anciano sacerdote con tocado granate y diadema de oro, que lleva en la mano izquierda un rollo —elementos que hacen de él una figura de autoridad—, se apoya en la roca mirando hacia el suelo con actitud melancólica. A la izquierda dos varones, uno sentado, que mira hacia abajo; el otro de pie, que dirige la mirada hacia el cielo en actitud de súplica. Se encuentran junto a un río, tras el cual se percibe una ciudad. A la derecha se halla otro grupo. En el primer plano encontramos un conjunto formado por una mujer que abraza a su hijo y su marido que sostiene su cabeza. Tras él, un hombre de pie se apoya en una roca y en el fondo otros dos personajes, uno de pie y otro sentado.<sup>46</sup> Este modelo compositivo presenta semejanzas con *Judíos lamentándose en el exilio* de Eduard Bendemann (1831-32, Walraf-Ritchartz Museum, Colonia, Alemania) como la centralidad del árbol, en esta ocasión una viña, la lira en primer plano y el río y la ciudad a la izquierda.<sup>47</sup> También se ha de señalar que, al igual que sucede en *En las aguas de Babilonia* de Philip Hermogenes Calderon (1852, Tate Collection, Londres), en el centro se halla un anciano que apoya la cabeza en la mano mientras en el lado derecho de la escena una madre con la cabeza cubierta acuna en sus brazos un bebé de corta edad, si bien en la pintura de Ramírez madre e hijo se integran en un conjunto de figuras. Aunque no se ha podido documentar el conocimiento de estas obras por parte del artista mexicano, ciertamente las influencias y semejanzas pueden proceder de vías indirectas como, por ejemplo, el «espíritu de la época». Las obras pictóricas citadas muestran un sustrato común que permite el desarrollo de una composición plástica similar.

La expresión de los sentimientos de tristeza y pesadumbre adquiere especial relevancia y se manifiesta en los gestos de los brazos (sujetan la cabeza, mesan los cabellos), las posturas corporales (sentados o de pie), las miradas (baja, abatida o suplicante), y también en la paleta de color empleada por el artista con tonos ocres y pardos que acentúan la tristeza (Ramírez, 1994: 283). Sin embargo, el artista también recurre a tonos albaricoque, azules y verdes que sirven de contraste, aunque sin estridencias. Para el maestro Clavé la gestualidad era fundamental para expresar los sentimientos y emociones de los personajes. Las posturas y gestos de la pintura de Joaquín Ramírez nos remiten al mundo clásico y podrían tener su origen en la formación impartida en la Academia de San Carlos que incluían asignaturas de escultura y de dibujo de modelos clásicos.

Las ramas de los sauces, las cuatro liras que el pintor ha distribuido por la escena —una de las cuales cuelga de una rama tras el anciano sacerdote— y el río son los elementos esenciales del salmo, permitiendo al espectador identificar la escena fácilmente. El cuadro transmite desaliento y frustración, sentimientos vividos también por los mejicanos que se vieron inmersos en un clima de crispación y de profunda hostilidad entre conservadores y liberales. Es por ello que esta escena bíblica conectaba tanto en lo racional como en lo emocional con los espectadores que contemplaban la escena, evocando paralelos entre el episodio de la Biblia y la experiencia propia de realidad política mexicana.

46 Para la descripción del cuadro cf. Acevedo *et alii*, 2002 T. 2: 196-201 y Ramírez, 1994: 281-283.

47 A Bendemann se le atribuye el prototipo iconográfico de esta escena bíblica (Ribner, 2014: 519).

#### 4. CONCLUSIONES

La religión católica fue un elemento clave en la ideología del partido conservador. La Biblia, cuya lectura y conocimiento se volvió accesible gracias a las traducciones al castellano, se hizo presente en discursos, poemas y obras de arte, convirtiéndose en un texto vivo y significativo en la conformación y expresión de la identidad del nacionalismo conservador mexicano.

Entre 1843 y 1861 la Academia de San Carlos experimentó un notable florecimiento debido a las medidas adoptadas por una junta mayoritariamente conservadora. Entre ellas cabe destacar la creación de exposiciones anuales y la importancia que adquiere la pintura de historia, destacando los temas bíblicos. Determinados pasajes de confrontación, como la muerte de Abel por Caín, fueron especialmente relevantes y a la luz de la situación política mexicana adquirieron un significado propio, conectando con los sentimientos provocados por la situación de violencia y de continuo enfrentamiento entre facciones políticas. Como hemos visto en *La Sagrada Familia* y en la *Cautividad de Babilonia* las representaciones iconográficas de episodios bíblicos fueron especialmente significativas para los espectadores, que percibían una conexión entre la imagen pictórica y sus propias vivencias y emociones. Ambos cuadros son ejemplos de discursos visuales a través de los cuales se vislumbran determinados posicionamientos ideológicos. De esta manera, el pasado bíblico se fundió con el presente, se convirtió en vehículo de expresión de la realidad de un país, México, que en el siglo XIX sufrió una historia convulsa y violenta marcada por la incertidumbre y el enfrentamiento entre compatriotas.

La Biblia fue, en consecuencia, un elemento identitario esencial en la conformación de la ideología conservadora.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO *et alii* (2002), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura del siglo XIX*, México D. F., Museo Nacional de Arte, 2 vols.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo (1976), *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1844-1867)*, México D. F., UNAM.
- BRANDMÜLLER, Nicole (2007), «*Die trauernden Juden im Exil*» – *Ein Thema der Europäischen Malerei im 19. und 20. Jahrhundert*. Tesis doctoral sin publicar. En línea.
- BROWN, Thomas (1976), *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública, 2 vols.
- CANTERA, FRANCISCO y Manuel IGLESIAS (1979), *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Madrid, BAC.
- CARPIO, Manuel (1882), *Poesías de Manuel Carpio, con su biografía escrita por el Sr. Doctor D. José Bernardo Couto*, México, Dublán y Compañía.
- CIVIL, Pierre (2005), «El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José», *Les Cahiers de Framespa*, nº 1. Consultado en <http://journals.openedition.org/framespa/420>
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2009), «Versiones contemporáneas del motivo bíblico de Caín», *Biblias hispánicas*, nº 1, pp. 303-319.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, «Renacimiento de la Academia de San Carlos mexicana: crisis y consolidación como centro docente y como museo» presentado en el XIX International Congress of the Latin America Studies Association (Toronto, 6-9 de octubre 2010). En línea. GIEBELHAUSEN, Michaela, (2006), *Painting the Bible. Representation and Belief in Mid-Victorian Britain*, Aderhot (UK), Ashgate Books.

- GILLINGHAM, Susan (2012), «The Reception of Psalm 137 in Jewish and Christian Traditions», en Susa Gillingham (ed.), *Conflict and Convergence. Proceedings of the Oxford Conference on Jewish and Christian Approaches to the Psalms*, Oxford, Oxford University Press, pp. 64-82.
- MORA, Pablo (1998), «El sueño criollo: optimismo y desengaño en la primera mitad del siglo XIX», en Patricia Anne Odber de Baubet (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 7, Birmingham, Universidad de Birmingham, pp. 128-135.
- (2000), «Manuel Carpio: poeta entre ruinas», *Literatura Mexicana*, nº XI.1, pp. 61-77.
- MORENO, Salvador (1966), *El pintor Pelegrín Clavé*, México, IIE-UNAM.
- NORIEGA, Alfonso (1972), *El pensamiento conservador y el conservadurismo mexicano*, México, UNAM, 2 vols.
- OLMO LETE, Gregorio del (2018), *Lectura intertextual de la Biblia hebrea. Ensayo de literatura comparada*, Biblioteca de ciencias bíblicas y orientales nº 11, Madrid, Trotta.
- PACHECO, José Ramón (1849), *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala, Don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido.
- PESADO, José Joaquín (1885), *Poesías originales y traducidas de D. José Joaquín Pesado*, Veracruz-Puebla, Librerías la Ilustración - París, A. Donnometre.
- POSADA KUBISSA, Teresa (2009), *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*. Catálogo razonado, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 39-42.
- PRIETO, Guillermo (1992, orig. 1906), *Memorias de mis tiempos. Obras completas I (1828-1840)*. Presentación y notas Boris Rosen, México D.F., Consejo Nacional para la cultura y las Artes.
- RAMÍREZ, Fausto (1994), «La cautividad de los hebreos en Babilonia: Pintura bíblica y nacionalismo conservador en la Academia mexicana a mediados del siglo XIX», en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, Memoria del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM, vol. 2, pp. 279 -295.
- (2000), «“La restauración” fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del s. XIX» en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, INBA/IIE-UNAM, pp. 204-227.
- RAMÍREZ, Fausto y Angélica VELÁZQUEZ (1991), «Lo circunstancial transcendido: Dos respuestas pictóricas a la Constitución de 1857», en *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, pp. 167-194.
- RAMOS DOMINGO, José (2015), *La pintura del alma. Romanticismo y Religión del siglo XIX en Alemania*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 56-100.
- REÁU, Louis (2007a), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento*. Tomo I/vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (2007b), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*. Tomo I/vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RIBNER, Jonathan P. (2014), «On a Repainting by Millet», *Nineteenth-Century Art Worldwide* 13, nº 1. En línea.
- ROMERO DE TORREROS, Manuel (ed., 1993), *Catálogo de las Exposiciones de la antigua academia de San Carlos, 1867-1907*, 2 vols., México, IIE-UNAM, 2 vols.
- SÁNCHEZ CARO, José Manuel (2012), *Biblia e Ilustración. Las versiones castellanas de la Biblia en el Siglo de las Luces*, Vigo, Academia del hispanismo.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (1996), *Los evangelios apócrifos: colección de textos griegos y latinos*, Madrid: BAC.
- SCIO DE SAN MIGUEL, Felipe (1852-53, orig. 1790-93), *La Santa Biblia traducida y anotada por D. Felipe Scio de San Miguel*, Madrid: Imprenta Gaspar y Roig, 5 vols.

- SOLTES, Ori Z. (2011), «Babylon. VIII. Visual Arts» en *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*. Walter de Gruyter, Berlín/Boston, vol. 3, cols. 278-79 [De Gruyter Online]
- TORRES AMAT, Félix (†1832-35), *La Sagrada Biblia*, Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos, 6 vols.
- TREBOLLE, Julio (2019), «Caín y el cainismo» en Id., *Texturas bíblicas del Antiguo Oriente al occidente moderno. Biblioteca de ciencias bíblicas y orientales*, nº 14, Madrid: Trotta, pp. 324-337.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1988), *La Conciencia Nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1825-1871)*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica (2018), *Ángeles del hogar y musas callejeras. Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, México, UNAM.
- VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, Raquel (2013), «La reescritura de los textos bíblicos en la novela española del siglo XX», *Analecta malacitana* nº xxxvi. 1-2, pp. 7-43.
- YEBRA ROVIRA, Carmen (2015), *Las biblias ilustradas en España en el siglo XIX. Desarrollo, relevancia cultural e interpretación teológica*, Estella, Verbo Divino.