

CON EL APOCALIPSIS EN EL UMBRAL.
LA GLORIFICACIÓN DE LA SAGRADA FAMILIA
DE GONZALO CARRASCO
WITH THE APOCALYPSE AT THE THRESHOLD.
THE GLORIFICATION OF THE HOLY FAMILY
FOR GONZALO CARRASCO

Resumen

Gonzalo Carrasco proyectó en *La glorificación de la Sagrada Familia* los deseos de expedita ejecución del ideal ambicionado, frente a las agudas disyuntivas entre el mundo secular y el catolicismo. A través de los mensajes cifrados en dicha obra, el pintor jesuita orquestó un alegato a favor de la conservación de un orden preestablecido, donde Cristo y su Iglesia continuasen como regidores del cielo y la tierra.

Palabras Clave

Compañía de Jesús, Gonzalo Carrasco, México, Pintura, Sagrada Familia.

Jorge Luis Merlo Solorio

Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Distrito Federal. México.

Maestría en Historia del Arte.

Abstract

Gonzalo Carrasco reflected at *La glorificación de la Sagrada Familia* the expeditious execution of the coveted ideal, face acute dilemmas between the secular world and catholicism. Through the encrypted messages in this work, the jesuit painter orchestrated a plea for the preservation of a predetermined order, which Christ and his Church would continue as rulers of heaven and earth.

Key Words

Gonzalo Carrasco, Holy Family, Mexico, Painting, Society of Jesus.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03-III-2015
Fecha de revisión: 30-III-2015
Fecha de aceptación: 10-VI-2015
Fecha de publicación: 30-VI-2015

CON EL APOCALIPSIS EN EL UMBRAL. LA GLORIFICACIÓN DE LA SAGRADA FAMILIA DE GONZALO CARRASCO

“En cada caso (es decir, en cada pintura), estamos ante un pintor que predica mediante la imagen; en vez de oírlo en el púlpito lo escuchamos con los ojos.”

Patricia Pérez Walters¹

1. INTRODUCCIÓN

Entre las contiendas revolucionarias y el conflicto cristero, en un periodo de relativa estabilidad para la Iglesia católica, el padre Carrasco fue consignado como párroco del templo de la Sagrada Familia. Aunada a esta dignidad eclesial, también se requirió de su hábil y pragmática maestría como pintor para encargarse de la decoración del inmueble. Recurriendo a la consabida reutilización a granel de motivos iconográficos del arte europeo, confeccionando nuevas obras con significación enraizada en el contexto mexicano y la secularización ideológica global, el artista jesuita se dio a la tarea de manifestar la postura de la Compañía de Jesús ante los avasalladores cambios de la modernidad. La Iglesia decimonónica con sede en Roma, ya no era la dictaminadora absoluta de las conciencias y los destinos de las naciones. Su peso político

menguó irreversible y paulatinamente desde la Ilustración, dejando en el ayer las grandezas totalizadoras que gozó a lo largo de los siglos.² Sin embargo, para la grey de talante conservador, la disminución de la influencia eclesiástica era comprendida como un cataclismo de consecuencias graves. Es decir, alejarse del sendero demarcado por Cristo y encomendado a sus ministros, sólo podía interpretarse como el dominio del pecado y la oscuridad, cuyo destino infalible terminaría llevando al género humano a su perdición. Así, cualquier modificación del *status quo* era recibida como serio problema, conminando a la feligresía a su erradicación. En la lucha por preservar a la amenazada religión católica, la construcción visual de la gloria sempiterna mancomunada con su embajadora terrenal resultaba indispensable. Por ende, Gonzalo Carrasco amalgamó en sus creaciones plásticas estos deseos de solidificar el estadio mundano con el ultraterreno, esperando con fe enardecida que Cristo y la corte celestial reinasen por siempre en la tierra. La bóveda hermosada con gamas irradiantes delinea el clamor. Jesús, María y José encumbrados sobre el Anáhuac... representación de un vaticinio anhelado.

2. ENTRE DIOS Y LA ACADEMIA

Gonzalo Carrasco nació en Otumba, demarcación mexiquense, el 18 de enero de 1859.³ Ingresó a la Academia de Bellas Artes de la ciudad de México en 1876. El profesorado encargado de su formación, detentó en gran medida las pautas a seguir a lo largo de toda la producción artística de Carrasco. José Salomé Pina, Rafael Flores y Santiago Rebull dejaron huella perceptible en su pincel, sobre todo, por los intereses de “predica visual” a través del arte.⁴ Destacándose por oponerse al laicismo iconográfico de la época, Carrasco fue afecto a la tradición instaurada por Pelegrín Clavé y Juan Cordero, sobre el correcto quehacer de la pintura.

Según Margarita Hanhausen,⁵ Gonzalo Carrasco decidió formar parte de las filas jesuitas a raíz del deceso de su madre acaecido en 1879, encontrando en la resolución consuelo ante la pérdida.⁶ Después de ordenarse sacerdote en España el año de 1894, estancia en la Península que aprovechó para empaparse de los pilares de la pintura barroca —entre ellos Rivera, Murillo, Zurbarán y Velázquez⁷—, retornó a México donde comenzó una pronunciada carrera al interior de la Compañía, desempeñando múltiples cargos.⁸

Gonzalo Carrasco sistematizó sus trabajos como urdimbre de segmentos extraídos indiscriminadamente de obras canónicas del arte europeo, forjando la peculiaridad creativa del jesuita. Como amanuense, escribiendo copias o graficando lo dictado, Carrasco fiel a su oficio primordial de sacerdote, dejando en segundo término —o mejor dicho, al servicio de sus intereses evangélicos— los intentos de innovación propios del artista, labró un estilo que denominó “mampostería iconográfica”. Lo importante en la representación pía no era el cómo, sino el para qué: para consolidar un discurso gráfico acorde con las expectativas de salvaguarda que ansiaba una Iglesia en crisis.

Férreo a las maneras de la pintura decimonónica, imbricando academicismo y romanticismo de raigambre francesa, Carrasco cumplía con la piedad de la época al construir imágenes de fuerte emotividad y realismo. Por consiguiente, Carrasco obró pintura de cariz narrativo y figurativo, *ad hoc* con las exigencias de la Iglesia capitaneada desde suelo italiano. Desde una visión didascálica del arte, el pintor hacía en cada uno de sus trabajos “una ‘homilía pintada’ en un lenguaje accesible a su auditorio.”⁹ En ese sentido, la pintura religiosa pretendía exaltar las virtudes sociales, en defensa contra los “males de la época” proyectados en las nuevas manifestaciones artísticas y su propuesta afín al mundo material.¹⁰



Fig. 1. Arq. Manuel Gorozpe. Templo de la Sagrada Familia. Construcción: 1910-1925. Distrito Federal. México.

3. EL TEMPLO DE LA SAGRADA FAMILIA

En 1921, Carrasco fue asignado como párroco del templo de la Sagrada Familia. Si bien, la empresa constructiva había iniciado en 1910, la obra aún se encontraba en etapa de cimentación y el pintor jesuita tuvo la consigna de reacondicionar el espacio. Un año después de su llegada, Carrasco comenzó con la decoración del templo, apoyado por su correligionario Manuel Tapia. Prácticamente, en 1924 la decoración había culminado con los murales de las puertas laterales sobre temas guadalupanos.¹¹ Adentrados en contexto, es momento de analizar la obra que nos atañe (Fig. 1).

3.1. La glorificación de la Sagrada Familia

En un cosmos iconográfico, donde todos los componentes corroboran el orden fijado desde

el principio de los tiempos, la pléyade de bienaventurados acude a la veneración de la familia nazarena. El espacio se fracciona contrastantemente a causa de la disposición de la arquitectura celeste. Las nubes del empíreo simulan un graderío donde los hombres de vida ejemplar se postran y miran con gratitud a su dios: es Jesús Niño que irradia cual sol de justicia, relegando al maligno hacia la oscuridad mediante su poderío y fulgor (Figs. 2 y 2.1).

La expansión lumínica enfatiza los sucesos ostentados. En recreación de la batalla final, el arcángel Miguel somete al demonio, reformulando la eterna *psicomaquia*. La victoria sobre el mal se denota en el conjunto de personajes arrojados a las profundidades, fustigados por ángeles con espadas flamígeras. Retorciéndose en el ocaso, apartados ya de la luz divina, no es sólo Satán el relegado de la gloria, sino también varios indi-



Fig. 2. Gonzalo Carrasco. *La glorificación de la Sagrada Familia*. Óleo sobre muro. ca. 1922-23. Templo de la Sagrada Familia. Distrito Federal. México



Fig. 2.1. Gonzalo Carrasco. *La glorificación de la Sagrada Familia* (boceto). Óleo sobre tela. 1920. Col. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús. Distrito Federal. México.

viduos infortunados. Toda la humanidad podía verse representada en la escena, pues en la linealidad del tiempo cristiano, el juicio de justos y pecadores es el postrer destino. Así, los enemigos de la Iglesia encarnizados en hombres de torso desnudo y desesperación infinita, reciben condena premeditada. En diametral posición, un corrillo angelical enarbola los signos del anuncio triunfal: mientras el ángel más cercano al trono mariano sahúma el ambiente, otro sujeta el libro de la vida,¹² cuyas páginas guarecen las obras que dictaminarán el peso de la balanza, separando a las almas en las moradas perpetuas acorde con sus méritos. Por esta razón es que el ángel dirige su mirada al espectador. Recordatorio constante de que todos los actos serán valederos en el más allá: recompensa o castigo según se merezca. Finalmente, el ángel airoso de verduzco atavío hace resonar la trompeta por el mundo entero, llegando su atronador mensaje hasta los lugares más recónditos:

“El séptimo ángel dio un toque de trompeta: voces potentes resonaron en el cielo: Ha llegado el reinado en el mundo de nuestro Señor y de su Mesías: reinará por los siglos de los siglos (...) [en voz de los veinticuatro ancianos] Te damos gracias, Señor, Dios todopoderoso, el que es y era, porque has asumido el poder supremo y el reinado. Los paganos montaron en cólera, pero sobrevino tu cólera, la hora de juzgar a los muertos y de dar el premio a tus siervos los profetas, a los santos, a los que respetan tu nombre, pequeños y grandes; la hora de destruir a los que destruyen la tierra.”¹³

A través de estos significativos guiños, la obra apocalíptica de Carrasco cobra visos de contemporaneidad. Ante la Iglesia vilipendiada, la ganancia de los seguidores del Mesías y el pago inmediato de sus detractores, se convierte en oración gráfica, en petición alusiva.

En concordancia con lo que he designado como “mampostería iconográfica”, el motivo de Miguel sojuzgando a Lucifer proviene del lienzo de Guido Reni, ubicado en una capilla de la iglesia romana de Santa María della Concezione (Fig. 3).

En estrato contiguo, ángeles de níveas vestiduras enmarcan el distintivo clave de la escena. Comen-



Fig. 3. Guido Reni. *Arcángel Miguel*. Óleo sobre tela. ca. 1636. Santa Maria della Concezione dei Cappuccini. Roma. Italia.

zando con rollizos y semidesnudos querubines que aletean entre la violácea nube que funge como escabel del trono regio, la mandorla angelical remata con el Paráclito desplegando sus alas, rodeado por su propio halo. Dicho consorcio es pieza de la *Regina Angelorum* de William Adolphe Bouguereau, situada en el Musée d'Orsay. Previamente, en el año inaugural de la Revolución, Carrasco había reinterpretado el modelo en su *Salve Reina de la América Latina* (Figs. 4 y 5).¹⁴

Añadidura singular son los ángeles que sobrevuelan por encima de los ilustres jesuitas. Tanto santos como ángeles del flanco derecho portan palmas, expresando el valeroso acto mediante el cual los primeros alcanzaron su permanencia



Fig. 4. William Adolphe Bouguereau. *Regina Angelorum*. Óleo sobre tela. 1900. Musée d'Orsay. París. Francia

en el paraíso celestial: el martirio. Encabezando la procesión, tres jóvenes imberbes abrazan las cruces que les permitieron afianzar el premio máximo tras demostrar su fe incondicional. Seguramente se trate de los mártires de Japón.¹⁵ En sección opuesta, los ángeles ostentan guirnaldas y un incensario. Bajo ellos, san Francisco de Borja ofrece la corona imperial que alguna vez le perteneció a Isabel de Portugal, cuyo cráneo yace en un cojín bermellón. Ofrenda del poder temporal: insistencia en sustentar a Cristo y sus padres como los dueños legítimos de todo el orbe.

Distinguiéndose por un tamaño mayor al resto de los insignes hombres de la Compañía, san Ignacio de Loyola, fundador de los jesuitas, y san Francisco Xavier, apóstol misionero de pecho inflamado en amor, se arrodillan frente a Cristo. El primero, en consonancia con la fisonomía derivaba de las descripciones del padre Pedro



Fig. 5. Gonzalo Carrasco. *Salve Reina de la América Latina*. Óleo sobre tela. 1910. Col. Museo de la Basílica de Guadalupe. Distrito Federal. México.

Ribadeneira y la mítica mascarilla obtenida *post-mortem*,¹⁶ viste ropas litúrgicas, al estilo de las representaciones novohispanas y barrocas europeas, partiendo de Pedro Pablo Rubens.¹⁷ Pende sobre su mano el estandarte carmesí del ejército cristiano,¹⁸ según *la meditación de dos banderas* propia de los *Ejercicios espirituales* ignacianos: el “sumo capitán” Jesucristo prepara a sus tropas para arrasar con el caudillo del mal, “mortal enemigo de nuestra humana naturaleza.”¹⁹ Si bien, la flagrante abstracción bélica materializada en la tela ocurre en específicos campamentos de geografía simbólica —Jerusalén para los elegidos de Cristo y Babilonia para los allegados a Lucifer—, la disputa renovada en las primigenias décadas del siglo xx, se vuelve transcontinental y mexicana simultáneamente: es la Iglesia misma, comprendida como la totalidad de sus congregantes bajo el ritual del bautismo, quien se apresura a ceder en vasallaje su voluntad al Cordero sin mancha, ante la maltrecha situación que la agobia. Arenga visual para cerrar filas contra el mundo moderno que, desdeñoso y violento, pretende desterrarle.

Al centro de la composición, en genuflexa deferencia, san José y un ángel —acaso Gabriel por ceñir las flores blancas de la Anunciación— miran embelesados la bendición del Mesías. Distinguiéndose sus categorías, el humilde carpintero se hinca en el pedestal del sitial sacro, formando parte consustancial de la triada divina; mientras el ángel de alba indumentaria brinda su lisonja desde el acolchado celaje. San José engalanado con el típico ajuar de manto ocre y túnica talar verde, en consonancia con su iconografía canónica proveniente de antaño, retiene con la diestra el signo de su cualitativa castidad: un ramo de azucenas.

La Sagrada Familia, cuyo culto nació de las reformulaciones contrarreformistas, cobró un sentido reactualizado en la vivencia decimonónica y la primera mitad del siglo xx. Sus integrantes fueron vistos e insinuados desde una retórica

pastoral que trastocó considerablemente sus funciones comunicativas y ejemplificadoras. En ellos, proyección máxima del núcleo social, la Iglesia evidenció las turbaciones al *modus vivendi* y las directrices para contrarrestarlas.

La nueva devoción josefina, siempre conjunta a la Sagrada Familia, experimentó su culmen y metamorfosis bajo el pontificado de Pío IX y las inventivas del Concilio Vaticano I. Unificándolo con el dogma de la Inmaculada Concepción, el Papa proclamó el 8 de diciembre de 1870 a san José como Patrono de la Iglesia Universal. Ulteriormente, León XIII publicó la encíclica *Quamquam pluries*, carta teológica que connotaba las grandezas y privilegios sobrenaturales de san José. En la misma, se proponía al santo como modelo a los padres de familia y a los obreros. Obvio precedente de la encíclica *Rerum novarum*.²⁰

Desde los cambios mundiales contraídos por la Revolución Industrial, entre ellos el surgimiento de los ideales socialistas, el santo Patriarca personificó la oposición del magisterio. Según las dogmáticas exégesis bíblicas, a pesar de la pertenencia al linaje davídico, san José optó por una vida humilde, en sumisa disposición a los lineamientos del Altísimo —dios cuyo representante en la tierra es el sucesor de san Pedro—. Ergo, la Sagrada Familia sirvió como ínclito modelo para los hogares cristianos, con intención de promover la organización de los mismos: el padre sustentador con los frutos del sudor de su frente, mientras la madre se encargaba de las tareas domésticas. El padre nutricio de Cristo fue patentado como paradigma para el incipiente proletariado.²¹

En invitación a mimetizarse con su comportamiento, dando preferencia y loa al trabajo artesanal, “respetable y autóctono”, se rechazó el prototipo de trabajador industrial, ciudadano y sin raíces. Como bien despliega Günter Metken: “Ante los ojos de unos trabajadores socialmente intranquilos, se coloca el ejemplo de un eba-

nista aplicado y satisfecho de su trabajo.”²² La querrela con el comunismo continuó hasta bien entrado el siglo xx, ya que la Iglesia veía en sus proposiciones un serio peligro para la institución familiar y el orden establecido. Si san José acogió la pobreza sin queja alguna, los hombres comunes debían aceptarla sin “arrogancias” de cambio: “Obrero, artesano, ganó con su trabajo el sustento y experimentó el peso amargo de la pobreza sin rebelarse contra el destino.”²³ Este constructo ideológico en torno a san José hunde sus raíces desde el siglo xix. Para ejemplificar el pensamiento conservador de los letrados clericales, baste la siguiente cita:

“[Dirigiéndose especialmente a los padres] Aprended de él (José) a santificaros en vuestra dichosa y privilegiada clase...; dichosa y privilegiada porque el Señor la eligió para sí y para sus padres; y si alguna vez sois tentados a tomar o desear lo ajeno, o a murmurar de la Providencia al veros rodeados de privaciones y necesidades, envidiando a aquellos a quienes parece que la fortuna sonríe benevolentemente, acordaos de José, pensando en la pobre casa de Nazaret y dad gracias a Dios de que la vuestra es más semejante a la suya que las lujosas y cómodas habitaciones de otros. Podéis imitar a la Sagrada Familia que moró en aquella reducida y pobre casa, si cultiváis la paz, la modestia, el trabajo, la sobriedad y la economía. Nunca la pobreza os hará infelices, ni envilecerá vuestra casa, si introducís en ella el espíritu de humildad que guiaba a José.”²⁴

Con singular complejidad pero empalmándose con el discurso eclesiástico y la binaria división entre ricos y pobres, el caso mexicano tuvo su vorágine circunscrita. En 1857, hito de las relaciones entre Estado e Iglesia, la Carta Magna fue promulgada. El 19 de marzo se consignó como el día idóneo para jurarla; fecha del onomástico josefino.²⁵ La reticencia por parte de los grupos conservadores no se hizo esperar. Los obispos expedían epístolas dirigidas a la comunidad católica para que resistieran la exigencia estatal, so pena de excomunión, negando los sacramentos a los detractores. En respuesta, el gobierno amenazaba a los burócratas con el

despido en caso de renuencia.²⁶ La disyuntiva, percibida por los cristianos como “guerra religiosa”, también tuvo representatividad en la voz del papado. Pío IX, en alocución pronunciada el 15 de diciembre de 1856, juzgaba peligrosa la Ley Fundamental, imprecando su finalidad de “corromper más fácilmente las costumbres y propagar más y más la detestable peste del indiferentismo y arrancar de los ánimos nuestra santísima religión.”²⁷ Así, en las asperezas de la Reforma, san José fue considerado “salvaguarda de la ortodoxia religiosa.”²⁸

Después de la breve reseña sobre el mudado carpintero, podemos ver con otros ojos la Sagrada Familia enunciada en el testero de la iglesia homónima. Ella cohesiona y protege a una parentela extendida conformada por los asistentes al sacrificio de la misa y el resto de la ecúmene, donde cada individuo debía asumir su rol preestablecido.²⁹ Método conveniente e indispensable para perpetuar el *status quo* en tiempos de agitación y estrepitosas modificaciones. Ahora, para finiquitar la disertación, es momento de hablar de María y el divino infante.

En pleonasma iconográfico, María hace las veces de “trono de Jesús” (Fig. 6). Elaborándose una *sacra conversazione*, los santos están reunidos ante el podio mariano cual séquito real. De pie, con la rodilla semiflexionada trazando el ligero escorzo, la virgen madre coloca su palma izquierda como peana para elevar al Hijo. Vestida con telas escarlata de filos dorados, congenia con la *Regina Sodalium*, lienzo de Gonzalo Carrasco conservado en el Instituto Oriente de Puebla,³⁰ aunque la pose erguida y su función de columna egregia del simbolismo cardo, la conjugan con otros implementos píos en boga. A saber, la iconografía de Nuestra Señora del Sagrado Corazón.³¹ Por sus elementos constitutivos y formales, la Virgen de *La glorificación...* se asemeja en demasía a la noción devota de la Virgen francesa. Las diferencias torales entre ambas radican en la omisión de sujetar el dimi-



Fig. 6. Gonzalo Carrasco. *Regina Sodalium*. Óleo sobre tela. ca. 1905. Instituto Oriente de Puebla / Col. Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús. Puebla. México.

nuto corazón del Niño y que Carrasco puso a Jesús a la diestra de su progenitora (Fig. 7).

Revestido con sencillo manto blanco, el divino infante deja entrever su corazón exento a la altura del esternón. El sacro órgano vinculado con el adulto Jesucristo, testifica y representa su acción salvífica, bajo los estentóreos utensilios sacrificiales. El mismo músculo incandescente en el tierno repositorio de un pecho pueril, blandea otro carácter eminentemente simbólico: el corazón ígneo lo transforma en un niño pasionario, con

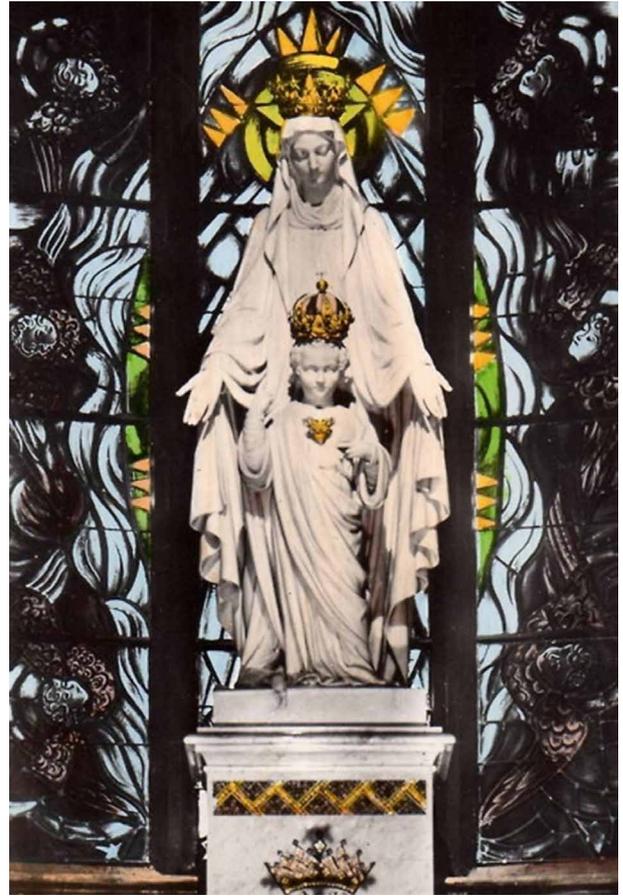


Fig. 7. Jules Blanchard. *Nuestra Señora del Sagrado Corazón*. Mármol de Carrara. 1868. Basilique Notre-Dame du Sacré-Cœur. Issoudun. Francia.

antecedentes detectables desde la piedad novohispana, donde el reflexivo y consciente pequeño es acompañado por las *armas christi*; blasones del Señor de los cielos. Vemos pues, un sagrado corazón premonitorio.³² Por consecuencia, Cristo insta su reino bidimensional desde la niñez y lo consuma en la adultez mediante la inmolación de la cruz, detentando a manera de pendón el signo del triunfo sobre la muerte. El Niño no bendice a los varones de sotana negra que le rinden pleitesía, sino al parroquiano que ocupa la nave y, en teledirección, al México católico representado en la vista de la Catedral Metropolitana. Este recurso de enmarcar el sitio patronado, recuerda el parecido de nuestro lienzo apocalíptico con el trabajo de Tommaso Andrea Lorenzone para la basílica salesiana de Turín.³³

En la imagen génesis de María Auxiliadora (Fig. 8), el edificio construido en el barrio de Valdocco a expensas de san Juan Bosco, se dilucida en lontananza, como también en *La glorificación...lucen a la distancia los esbeltos volcanes nevados y la Catedral con torres campaniformes, en medio de la arboleda que existió alrededor de su fachada, llamada el Paseo de las Cadenas. La cúpula turinesa, al igual que la mexicana, cuenta con decoración narrativa, donde María preside en la estratificación de la gloria, al amparo de Dios Padre y el Espíritu Santo. Además de los rombos multicolores que bordean el trono mariano,³⁴ otros parangones con la imagen mexicana son la presencia de san José a la diestra de sus allegados; el ángel a la izquierda de los mismos que extiende la mano e inclina la cabeza en gesto*



Fig. 8. Tommaso Andrea Lorenzone. *María Auxiliadora*. 1868. Basilica di Maria Ausiliatrice. Turín. Italia.

reverencial, siendo punto de referencia para la media mandorla fraguada por seres espirituales con volátiles paños azulados; y el probable arcángel Gabriel, sólo que en esta ocasión funge como introductor al acontecimiento, apersonándose elevado debajo y frente al motivo principal, con azucenas en mano e indicando con grácil seña a María Auxiliadora (Fig. 9).

4. CONCLUSIÓN

La glorificación de la Sagrada Familia de Gonzalo Carrasco, inserta entre marismas y entretejes ideológicos, entre oposiciones, renovaciones y permanencias en juego; abogaba por la concreción de las consignas católicas de la época, en el embeleso de confiar a la Providencia la “pronta y necesaria” corrección de los “pasos fallidos” de las naciones. Desde una iconoclasia hacia la mundanidad y sus afecciones sensoriales, Carrasco retornó a los usos ortodoxos de la imagen devota; pero no en el sentido gregoriano de *Biblia pauperum*, doctrina visual para los desaventajados, sino como confirmación explícita de la inmovilidad, del estatismo social que Dios decretó *ab aeterno* y que debía conservarse intacto hasta la etapa conclusiva del mundo. Ofertar una ontología dogmática en el cromático recordatorio de la imagen pía, bajo el ejercicio suplementario y traductor de la prédica en el púl-



Fig. 9. Giuseppe Rollini. *María Auxiliadora en gloria*. 1889-1891. Pintura al fresco. Basilica di Maria Ausiliatrice. Turín. Italia.

pito, reposicionaba a la Iglesia en el estamento que en carácter volitivo le había sido estipulado *a priori*, aquel que en versión laica —aunque en similares artificios de afianzamiento y “divinización secularizada”, henchida con transpolados rituales, reliquias vueltas insignias patrias y protagonistas hagiográficos transmutados en prohombres de la nueva fe— pretendía derrocarlo el Estado, delfín en el poder. Pero como

melodiosa y terrible advertencia, Carrasco pone una vez más en los labios silenciosos del arcángel, las retumbantes palabras secundadas por la santa comitiva: *Quis ut Deus?* Así, el jesuita exhorta al espectador a no perder la esperanza. Que aguarde con sigilo el reino de Dios; cuya justicia tarde o temprano terminaría por segar a los árboles yermos, arrojándolos definitivamente “al fuego que no se apaga.”³⁵

NOTAS

¹PÉREZ WALTERS, Patricia. “Imagen y prédica: análisis de la pintura de Gonzalo Carrasco”. En: *La pintura y la palabra. Dos artistas jesuitas mexicanos*. México: Universidad Iberoamericana, 2005, pág. 44.

²Por supuesto, observando el problema desde una perspectiva amplia y general. La incumbencia de la Iglesia, no sólo en el ámbito de las mentalidades sino también en el del contubernio con las clases acomodadas, continuó vigente en la dinámica social del país. CUADRIELLO, Jaime. “La corona de la Iglesia para la reina de la nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895”. En: *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*. México: IIE-Munal, 2003, págs. 150-185.

³HANHAUSEN, Margarita. “El pintor académico de Otumba: Gonzalo Carrasco Espinosa SJ”. En: *La pintura y la palabra. Dos artistas jesuitas mexicanos*. México: Universidad Iberoamericana, 2005, pág. 17.

⁴HANHAUSEN, Margarita. “Una estampa apocalíptica de los tiempos de la guerra cristera: *El triunfo de Cristo Rey* de Gonzalo Carrasco Espinosa SJ”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 90 (2007), pág. 119.

⁵Basada en el biógrafo de Carrasco. GÓMEZ ROBLEDO, Xavier. *Gonzalo carrasco: El pintor apóstol*. México: Buena Prensa, 1959, 355 págs.

⁶HANHAUSEN, Margarita. *El pintor académico...* Op. cit., pág. 20.

⁷Además de estos pintores ibéricos, Carrasco extrajo inspiración y elementos de artistas tanto neoclásicos como contemporáneos que ahondaban en contenidos religiosos. Verbigracia: Adolphe William Bouguereau, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Mihaly Munkacsy, Hermann Kaulbach, etc. *Ibidem*, pág. 34.

⁸*Ibid*, pág. 26.

⁹*Ibid*, pág. 38.

¹⁰*Ibid*.

¹¹La calidad suntuaria del sitio sacro agradó sobremanera a la feligresía asidua al lugar, es decir, “las clases media y alta residentes en las colonias aledañas.” *Ibid*, pág. 31.

¹²Ap. 19, 12. Mostrando entre sus hojas la inscripción señera *Ad maiorem Dei gloriam*, el símbolo escatológico adquiere un significado enriquecido.

¹³Ap. 11, 15-18.

¹⁴HANHAUSEN, Margarita. *Una estampa apocalíptica...* Op. cit., pág. 133.

¹⁵Tal vez estén representados Pablo Miki y el novohispano Felipe de Jesús. Por cuestiones de espacio, es imposible enfocarse en la identificación de cada uno de los santos jesuitas. Sólo cabe remarcar que en la solución final de la bóveda se añadieron más personajes, para lo cual, al parecer, Carrasco hizo apunte a otro de sus trabajos previos. En el extremo derecho, un anciano de barba cana que extiende el brazo y apunta con mano abierta, es idéntico en expresión y apariencia al evangelizador cardinal de *La conquista del Paraguay por la música*.

- ¹⁶CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2003, págs. 194-196.
- ¹⁷REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pág. 102.
- ¹⁸PÍRIZ PÉREZ, Emilio. “Una aproximación a la iconografía de San Ignacio de Loyola”. En: *Cuadernos Ignacianos. Iconografía ignaciana*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2004, pág. 26.
- ¹⁹LOYOLA, Ignacio de. *Ejercicios espirituales*. México: Buena Prensa, 2012, págs. 44-46.
- ²⁰CRISTIANI, León. *San José. Patrón de la Iglesia Universal*. Madrid: Ed. RIALP, 1978, págs. 235-240.
- ²¹FERNÁNDEZ FRONTELA, Luis J. “La devoción josefina en el siglo XIX español”. *Revista de Estudios Josefinos. San José en el siglo XIX. Actas del Sexto Simposio Internacional* (Valladolid), 97-98 (1995), págs. 407-408.
- ²²Günter Metken en RAMÍREZ, Fausto y VELÁZQUEZ, Angélica. “Lo circunstancial, trascendido: dos respuestas pictóricas a la constitución de 1857”. *Memoria. Revista del Museo Nacional de Arte* (México), 2 (1990), pág. 13.
- ²³GIMENO ORTIZ-CASADO, Antonio. “San José, Patrono en la lucha contra el comunismo”. *Revista de Estudios Josefinos* (Valladolid), 2 (1947), pág. 202.
- ²⁴Félix Reig en LLAMAS, Román. “La Sagrada Familia en los predicadores del siglo XIX”. En: *La Sagrada Familia en el siglo XIX. Actas del Cuarto Congreso Internacional sobre la Sagrada Familia*. Barcelona: s/e, 1998, pág. 294.
- ²⁵Como antecedente a estas implicaciones simbólicas entre política y religión, la Constitución de Cádiz se decretó el 19 de marzo de 1812, adquiriendo el mote de *La Pepa* —por la feminización de la abreviatura en latín “P.P.”, *pater putativus*—. Como pintor de cámara, Vicente López Portaño pintó un cuadro donde san José mismo entrega la constitución a Fernando VII. Habría que tomar precaución con el significado de dicha imagen, pues la Biblioteca Nacional de España resguarda un boceto a lápiz del mismo autor, intitulándolo *Fernando VII pide por la felicidad de sus vasallos a san José y el Niño*. Cfr. BARRIGA CALLE, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, 2010, págs. 95-96.
- ²⁶RAMÍREZ, Fausto y VELÁZQUEZ, Angélica. *Lo circunstancial...* Op. cit., pág. 22.
- ²⁷Ibidem, págs. 24-25.
- ²⁸Ibid, pág. 26.
- ²⁹La idea de “familia ilimitada” bajo la protección josefina proviene de la epístola leonina. *Carta encíclica Quamquam pluries del sumo pontífice León XIII, sobre la devoción a san José*. http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15081889_quamquam-pluries_sp.html [Fecha de acceso: 22 de noviembre de 2014].
- ³⁰HANHAUSEN, Margarita. *Gonzalo Carrasco, Jesuita y artista mexicano*. México: UNAM-Tesis doctoral en Historia del Arte, 2006, pág. 225.
- ³¹Originaria de Issoudun, ciudad gala adscrita a la diócesis de Bourges, Nuestra Señora del Sagrado Corazón es una advocación infundida por el padre Jules Chevalier. Tal fue el éxito de la devoción que se pidió al Vaticano la coronación pontificia. Pío IX concedió el petitorio pero puso condiciones a la iconografía: “conforme a la tradición de la Iglesia, en lo sucesivo, la Virgen sería representada de pie, con el Niño Jesús sentado en su brazo izquierdo y teniendo en su mano derecha el corazón de Jesús que sale de su pecho abierto. La razón teológica de fondo para este cambio es que Cristo no podía estar a los pies de su Madre.” *Nuestra Señora del Sagrado Corazón*. <http://www.preguntasantoral.es/category/especiales-es/santisima-virgen-es/page/3/> [Fecha de acceso: 12 de noviembre de 2014].
- ³²Recordemos que en los empeños por arraigarse profundamente en una sociedad con innovadas expectativas secularizadas, los jesuitas promovieron fervorosamente las devociones marianas y, en especial, el culto al Sagrado Corazón, procurando atraer al rebaño disperso a través de “abundante obra popular y predicación masiva de los Ejercicios espirituales, dedicados con renovados bríos a la dirección espiritual de la burguesía en ascenso.” HANHAUSEN, Margarita. *El pintor académico...* Op. cit., págs. 24-26.
- ³³Un referente nacional de este tipo de composiciones patronales, es el cuadro testero de la Antigua Capilla del Palacio de Minería, donde Rafael Ximeno y Planes colocó la milagrosa aparición mariana en el ayate como broquel de la Iglesia y el pueblo mexicano.
- ³⁴Aunque la decoración del sitial, también guarda similitud con los modelos de Bouguereau. Véase la *Regina Angelorum* o *La Virgen con Jesús y Juan el Bautista infantes* (1875).
- ³⁵Mt. 3, 12.