

plio margen para la creatividad. Con razón, la autora explica: “Las formas arquitectónicas y urbanas que se hicieron en América Latina en la época moderna no vienen de formas generadas en otra parte, que copiamos, adaptamos o adoptamos, sino del hecho de compartir y debatir ideas generales que produjeron, creativamente, alternativas arquitectónicas en suelo latinoamericano” (15).



Alejandro Andrade

*El pincel de Elías. José Joaquín Magón  
y la orden de Nuestra Señora  
del Carmen\**

(Puebla: Benemérita Universidad Autónoma  
de Puebla, 2015)

por

ANTONIO RUBIAL\*\*

Desde que apareció el libro de Manuel Toussaint, *La pintura colonial*, la historia del arte novohispano ha vivido profundas transformaciones, no sólo en las maneras de aproximarse a las obras y a sus autores, sino también en su inserción en las esferas de la historia social y cultural, al expandir los estudios hacia los

espacios de la producción artística, de los usos de la imagen, de la recepción y del mecenazgo. Entre otras cosas se ha revalorizado el siglo XVIII, visto por los autores de mediados del siglo XX como decadente, pero recuperado ahora como lo ha sido en Europa el rococó. Con esta nueva perspectiva se ha pasado de una visión que hacía depender a los pintores novohispanos del XVIII de la obra de Bartolomé Esteban Murillo a otra en la cual se acreditan otras influencias incluso de fuera de España, como la francesa y la italiana.

Otro avance novedoso respecto a la obra de Toussaint consiste en que se ha pasado de las generalizaciones a los estudios monográficos sobre pintores, reconstruyendo el catálogo de sus obras, estudiando sus influencias y a sus contemporáneos. El proceso se inició con la obra pionera sobre Juan Correa realizada por Elisa Vargaslugo y su grupo de colaboradores y seguido del magnífico estudio sobre Cristóbal de Villalpando de Juana Gutiérrez Haces, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini y Pedro Ángeles. La valiosa tesis inédita de Paula Mues sobre José de Ibarra dio muchas luces sobre los inicios de la pintura del siglo XVIII, y ahora un grupo de especializados investigadores en el que se encuentra la misma Paula Mues, Jaime Cuadriello, Ilona Katzew y María Elena Alcalá preparan una magna exposición sobre la generación de Miguel Cabrera.

Hasta ahora el espacio privilegiado de los investigadores ha sido la Ciudad de México, centro de la vida artística y cultural del virreinato, aunque también se han develado varios trabajos importantes sobre pintores poblanos del siglo XVII (Diego de Borgraf, Pedro García Ferrer, Miguel de Mendoza, Juan Tinoco), no han recibido la misma atención los del XVIII. El libro que aquí nos ocupa

\* Texto recibido el 28 de abril de 2016; devuelto para revisión el 7 de junio de 2016; aceptado el 17 de junio de 2016.

\*\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

<http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2016.109.2583>

sobre el pintor José Joaquín Magón escrito por el joven investigador Alejandro Andrade es por esta razón un estudio muy novedoso.

La primera noticia que se tiene de este pintor, según nos cuenta el autor al comienzo de su libro, aparece en la relación de la fiesta con que se celebró en Puebla en 1760 el ascenso al trono de España de Carlos III. A Magón, como encargado de realizar el arco triunfal, lo compara el autor de la relación con Apeles, el paradigmático pintor griego de la Antigüedad. Alejandro Andrade utiliza esta noticia como portal para introducirnos en el contexto del imperio borbónico en el cual vivió Magón y que ha sido descrito cuidadosamente por Paula Mues. Según estos jóvenes investigadores, varios factores influyeron en el cambio artístico que se dio al iniciar el siglo XVIII con el gobierno de los borbones en España: la creación de academias de pintura que pretendían separar a los pintores de la organización gremial y por tanto darles un estatus profesional distinto al de los artesanos; el aumento de la riqueza y de un sector aburguesado que hizo posible multiplicar los encargos; y la llegada de las influencias europeas, francesas e italianas, a la corte de Madrid. Tales cambios no sólo llegaron a la capital del virreinato sino que influyeron también en Puebla, urbe que desde el siglo XVII había recibido artistas y pinturas procedentes de la Ciudad de México. Andrade muestra cómo la llegada de varios cuadros de José de Ibarra y Miguel Cabrera a la catedral de Puebla en este periodo influyeron en Magón, quien comenzó a hacerse eco del gusto por la modernidad estilística que se desarrollaba en la capital.

Después de introducirnos en el contexto, Andrade, con una gran sensibilidad histórica, inicia la narración sobre la biografía del

pintor. Un importante dato sobre su participación en la milicia de pardos nos muestra a un personaje que, como otros pintores contemporáneos (como el mismo José de Ibarra) ascendió socialmente desde el ámbito de las castas gracias a sus dotes artísticas, pero también a su participación en estas organizaciones policiales que fueron los regimientos urbanos. Después, a partir de una cantidad mínima de datos y de semejanzas formales con otros artistas contemporáneos, Andrade concluye que Magón pudo realizar sus estudios en el taller de Luis Berruecos y propone la existencia de vínculos con otros pintores jóvenes, en un ambiente donde tres familias controlaban los encargos artísticos de la ciudad: los Berruecos, los Talavera y los Polo. Con las tres tuvo relaciones y su formación profesional estuvo ligada a ellas, aunque también se vio influido por los pintores Miguel Cabrera y José de Ibarra, quienes trabajaban en la Ciudad de México, pero cuyos cuadros pudo observar de manera directa, pues varios de ellos se encontraban en la catedral de Puebla y en otros espacios religiosos.

Abrirse paso en una sociedad fuertemente corporativizada y estamental no debió ser fácil para un joven mulato como Magón, por lo que, además de su talento, su ascenso se debió a los lazos clientelares entablados con la orden del Carmen. El convento de los carmelitas en Puebla poseía una de las pinacotecas más importantes de la ciudad y José Joaquín Magón fue uno de los pintores que más la enriqueció. Este contacto lo llevó también a trabajar para los dos monasterios de religiosas de esa orden en Puebla (el recién creado de la Soledad y el de Santa Teresa), así como para los conventos de varones de Atlixco y Orizaba. El autor del libro analiza no sólo los cuadros que se encuentran en dichos espacios,

sino también muchos que están en diferentes repositorios y que atinadamente Andrade ha vinculado con los carmelitas. Para él, Magón no sólo puede ser considerado un colaborador del Carmelo sino el creador de una novedosa iconografía carmelitana.

Cuando este pintor entró en contacto con la orden, los carmelitas tenían un fuerte conflicto con la Compañía de Jesús a causa de que varios de sus miembros cuestionaron la supuesta fundación del instituto por el profeta Elías. Desde mediados del siglo xvii, fray Francisco de Santa María, en su *Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen* (Madrid: imprenta de Diego de la Carrera, 1641) insistió en que ésta había aparecido en el Monte Carmel con Elías y Eliseo, y que varios profetas ermitaños habían sido sus miembros hasta llegar a san Juan Bautista, “príncipe de los monjes essenos e hijos de Elías: por medio de Juan, así como se ató la sinagoga con la Iglesia, así se unió la vida monástica de la ley con el Evangelio”. En 1675 el jesuita bolandista Daniel Papenbroeck puso en duda esa supuesta filiación y, en la Nueva España, carmelitas y jesuitas se enfrentaron continuamente por esa causa. En la época de Magón la disputa estaba en pleno auge y la orden utilizó la pintura como un recurso para reafirmar y defender la antigüedad de su linaje. Para Andrade, Magón fue una pieza clave en la formación de esta nueva iconografía y de ahí el título que lleva su libro.

La relación de Magón con los carmelitas fue también la que lo llevó a colaborar con su segundo gran mecenas, el obispo Domingo Pantaleón Álvarez Abreu, quien lo convirtió en lo que podríamos llamar su “pintor de cámara”. Este prelado canario fue gran promotor de las artes, mandó pintar a Magón varios retratos e incluso su efigie se hizo presente en

cuadros devocionales como la *Confirmación de san Pedro Nolasco* en el templo de la Merced de Atlixco, en la *Oración del huerto* en el convento del Carmen de Puebla, o en la parroquia de Tochtepec, donde este obispo está representado en un lienzo sacramental administrando el orden sacerdotal. Don Pantaleón fue también gran promotor del santuario de Ocotlán y encargó en 1754 a José Joaquín Magón un conjunto de lienzos para ese espacio sobre la pasión de Cristo, y concedía indulgencias a quien rezara frente a ellos. El mismo obispo aparece también en una monumental pintura del *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre las monjas jerónimas* de Puebla, el cual pudo haber sido un exvoto por la curación de la comunidad de una “epidemia” de epilepsia, enfermedad que el mismo Magón padecía.

En otro cuadro excepcional, Andrade encuentra también la presencia del obispo canario, aunque no esté él directamente representado. Se trata de una pintura devocional denominada *La santa Pulqueria*, obra realizada en un contexto jesuítico a partir de una novena dedicada a ella escrita por Antonio de Paredes, quien la menciona como abogada contra los terremotos. Este cuadro, utilizado para ilustrar la portada del libro, formaba parte del acervo del colegio del Espíritu Santo, de donde Paredes fue rector. A raíz del terremoto que destruyó Lisboa en 1756, el obispo Pantaleón mandó hacer novenarios y procesiones para librar a Puebla de una catástrofe similar y el jesuita Paredes lo secundó publicando su novena en México en la imprenta de Joseph de Hogal. Al año siguiente, el prelado recomendaba a Magón al colegio poblano para que realizara la obra. La santa emperatriz bizantina fue representada en compañía de su casto esposo Marciano, de sus tres hermanas vírgenes,

de su hermano Teodosio II y de su cuñada (la causante de que la joven princesa fuera expulsada de Constantinopla). En el pecho la santa lleva un águila bicéfala hispana, alusión quizá a que la monarquía era defensora del dogma inmaculista. Pulqueria estuvo también relacionada con los concilios de Éfeso y Calcedonia, por ello porta sobre la mano izquierda las actas de dichas asambleas colocadas debajo de una iglesia; al mismo tiempo, aplasta con sus pies a los herejes Nestorio y Eutiquio, condenados en dichos concilios. Es por demás curioso que un pintor que trabajó con tanta dedicación a la orden carmelita, aceptara pintar una de sus obras más importantes para la Compañía de Jesús, la enemiga acérrima de sus más constantes mecenas. La catedral fue en este tema, como en muchos otros, la intermediaria de tan insólito encuentro.

Alejandro Andrade considera que Magón promovió un estilo más intimista y una forma

de pintar que tuvo una influencia en artistas coterráneos posteriores como Miguel Jerónimo Zendejas, Manuel Caro y Juan Manuel Yllanes. La obra termina con un apéndice donde se aclara una confusión común que se tenía entre el pintor José Joaquín Magón y su hijo del mismo nombre, quien fuera llevado a la Inquisición por blasfemo.

Como el mismo Alejandro Andrade lo señala en su reflexión final, el arte virreinal no solamente puede conocerse a partir de los pocos datos que se tienen de los pintores, sino sobre todo por medio de inferencias que comparen los documentos de archivo con las pistas dadas por los mismos cuadros. En un trabajo detectivesco este joven autor ha conseguido un bosquejo bastante completo de la vida y obra de uno de los pintores más importantes del periodo virreinal y del contexto poblano donde desarrolló su actividad artística.