

Los grabados de Matthaus Merian  
y su utilización en los virreinos hispanoamericanos.

Dra. Marcela Corvera  
Universidad Nacional Autónoma de México

Latin American Studies Association Rio de Janeiro, Brazil, June 2009.

Pese a que existen numerosos trabajos que se han preocupado por demostrar el empleo de grabados europeos como base de muchas composiciones realizadas en la América virreinal, sólo muy recientemente ha empezado a escribirse sobre Matthaus Merian (il. 1) y los grabados sobre temas bíblicos que publicara en Basilea entre 1625 y 1630.



Ilustración 1. Matthaus Merian.

Un primer artículo, de la autoría de Jaime Cuadriello<sup>1</sup>, demuestra cómo tres de los ocho cuadros que forman una serie sobre de la Conquista de México, fueron elaborados en base a Merian, con lo que las batallas de éste se transformaron al ser trasladadas en tiempo y espacio, y al ser pobladas por caballeros águila, caballeros tigre y soldados españoles (ils. 2 y 2A).



Ilustración 2. Alejandro derrota a Demetrio. Grabado de Merian.



Ilustración 2A. Batalla en el río Grijalva, Tabasco, anónimo, siglo XVII, Kislak Collection, Washington, E.U.

---

<sup>1</sup> Jaime Cuadriello, "Una Biblia para el Nuevo Mundo: La conquista de México y los emblemas políglotas de Mattäeus Merian", en *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, La Coruña, 2002.

Un segundo artículo, mío y de Elisa Ortiz<sup>2</sup>, demuestra que los más de los paneles de la sillería de San Agustín de la ciudad de México se tallaron teniendo como modelo los *Iconum Biblicarum* de Merian, conjunto riquísimo que parece no haber tenido otra finalidad que la de recordar, lo mismo que los grabados, un considerable número de historias sagradas (ils. 3, 3A, 4, 4A, 5 y 5A).



Ilustración 3. Caín y Abel. Grabado de Merian.



Ilustración 3A. Caín y Abel. Sillería del antiguo templo de San Agustín de la ciudad de México.

---

<sup>2</sup> Marcela Corvera y Elisa Ortiz, *Grabados y grabadores en el origen de la sillería de San Agustín de México: Mattheus Merian y Antonio Tempesta en la Nueva España*, México, UNAM/ Fomento Cultural Banamex, (en prensa).



Ilustración 4. Lot y sus hijas. Grabado de Merian.

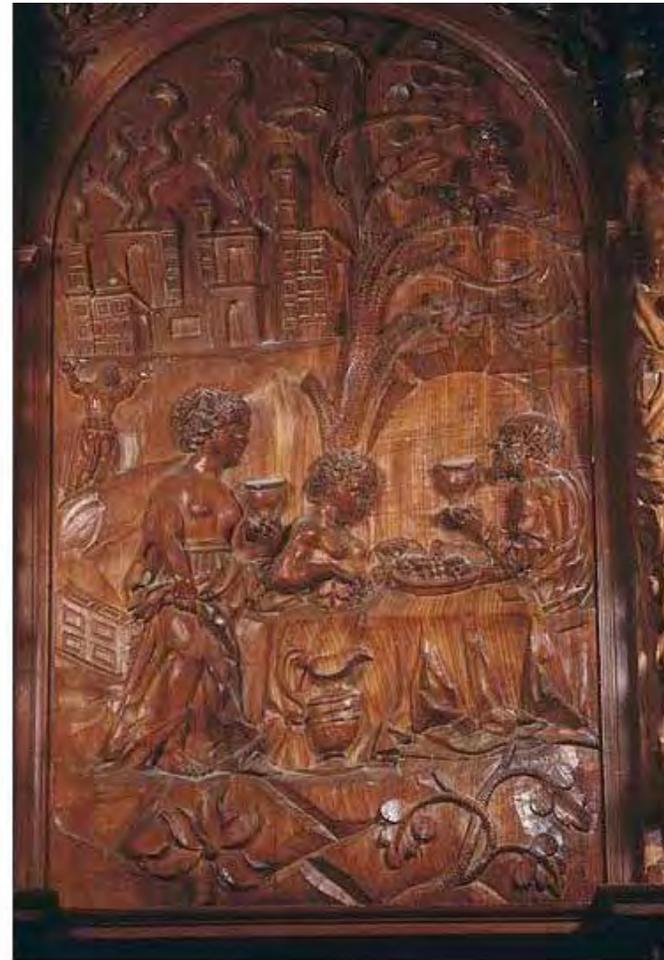


Ilustración 4A. Lot y sus hijas. Sillería del antiguo templo de San Agustín de la ciudad de México.



Ilustración 5. Embriaguez de Noé. Grabado de Merian.



Ilustración 5A. Embriaguez de Noé. Sillera del antiguo templo de San Agustín de la ciudad de México.

Ahora me preocuparé por demostrar cómo también los *Iconum* sirvieron como modelos para crear obras en el antiguo Virreinato peruano, y para agregar unas cuantas a la lista de las hasta ahora conocidas en el novohispano, todas obras hechas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en las que el original se varió, según veremos, en mayor o menor medida.

Desgraciadamente ignoro cómo fue que llegaron los grabados de Merian lo mismo a la ciudad de México; a San Miguel de Allende, Guanajuato (también en el actual México); a Santa Fé de Bogotá, Colombia; a Arequipa, Perú; o los más lejanos pueblos de la actual Bolivia; y tampoco tengo claro quién se preocupó por que se reprodujeran en todos estos sitios, pero podré referirme a las diferencias formales entre los modelos y las obras americanas y demostrar que en ocasiones se otorgó a los temas tomados de los grabados un sentido distinto al que originalmente les diera su autor.

Claro está que desde el primer contacto visual se advierten diferencias entre las pinturas y sus modelos, no sólo porque el color, frente a la ausencia del mismo, cree una impresión abrumadoramente distinta en el observador, sino porque técnicamente los grabados, de línea muy sutil, permitieron a su autor incluir en cada placa infinidad de detalles que difícilmente se reprodujeron en los lienzos; porque en ocasiones las imágenes de los grabados se invirtieron en las pinturas, de manera que lo que quedaba a la izquierda quedó a la derecha y viceversa; y porque los pintores se apegaron más o menos a los grabados poniendo, por consiguiente, más o menos de su cosecha.

Empecemos viendo aquellas obras que sin que pueda decirse que se “calcaron”, presentan variantes que no tienen la menor importancia. En la visión del profeta Daniel que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán<sup>3</sup> (ils. 6 y 6A), vemos las mismas posturas, los mismos gestos que en el grabado: en Nabucodonosor, en el joven profeta que le dice cuál fue el sueño que había olvidado y que sin embargo tanto lo había inquietado, en los astrólogos, magos, sabios o adivinos, como los llama la Biblia, que se declararon incapaces de descubrir qué había soñado el monarca y qué significado escondía, en los soldados que cuchichean, en los que se recargan en la balaustrada, y hasta en el perro. El sentido de la obra no varía un ápice por el hecho de que la tela que cubre el escalón del trono sea floreada, porque el piso sea cuadrículado, porque las columnas del grabado parezcan en el

---

<sup>3</sup> Daniel 2:25.

lienzo una cortina, o porque hayan desaparecido las barcas del paisaje. Y aunque tampoco ello implique un cambio sustancial, importa decir que los diversos colores de la estatua que recuerdan que su cabeza era de oro, su pecho y sus brazos de plata, su vientre y sus muslos de bronce, sus pantorrillas de hierro y, sus pies en parte de hierro y en parte de barro, permiten ayudar a descubrir, con rapidez, el tema representado.



Ilustración 6. Visión de Daniel. Grabado de Merian.



Ilustración 6A. Visión de Daniel, anónimo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

Dada la particularidad del formato, resulta obvio que el lienzo de los tres jóvenes que se negaron a adorar la estatua erigida por Nabucodonosor (il. 7),<sup>4</sup> formó parte de la misma serie que la visión de la que acabo de hablar y, aunque es imposible asegurarlo, creo que aquella fue elaborada siguiendo los cinco grabados que dedicara Merian al libro de Daniel. Así, bien pudieron existir pinturas sobre el festín de Baltasar<sup>5</sup>, Daniel en el foso de los leones<sup>6</sup>, y la visión de las cuatro bestias<sup>7</sup> (ils. 8, 9 y 10).



Ilustración 7. Martirio ordenado por Nabucodonosor. Grabado de Merian.



Ilustración 7A. Martirio ordenado por Nabucodonosor, anónimo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

<sup>4</sup> Daniel 3:22. Erróneamente la obra fue catalogado como Martirio de santa Fe, santa Esperanza y santa Caridad. Ver *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Tomo II. Siglos XVIII, XIX y XX, primera parte*, Tepotzotlán, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992, p. 218.

<sup>5</sup> Daniel 5:1

<sup>6</sup> Daniel 6:16

<sup>7</sup> Daniel 7:1

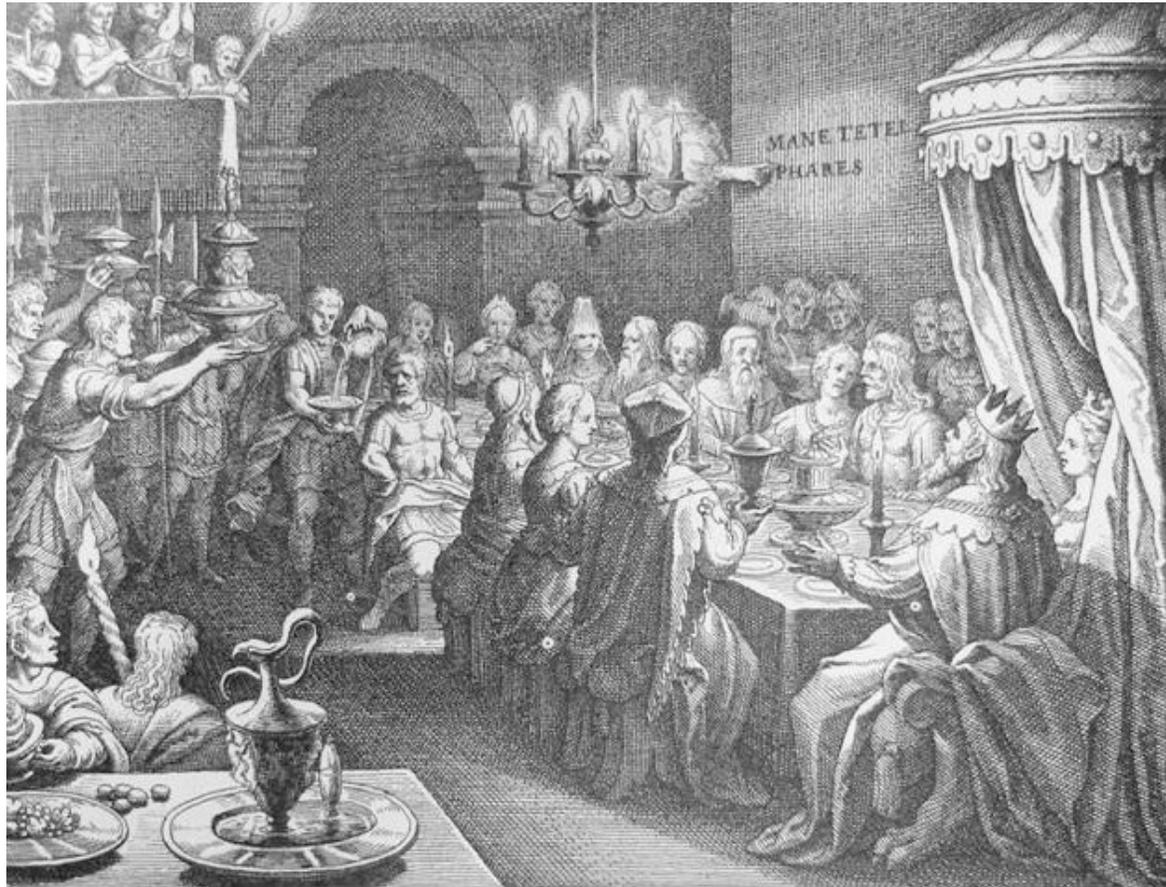


Ilustración 8. Festín de Baltasar. Grabado de Merian.



Ilustración 9. Daniel en el foso de los leones. Grabado de Merian.



Ilustración 10. La visión de las cuatro bestias. Grabado de Merian.

Mas volviendo al lienzo de Sidraj, Misaj y Abed Nego no deja de parecerme curioso que no figure en él la famosa estatua, y que la historia se haya concentrado en el horno al que fueron arrojados los seguidores de Yahvé y en la protección que recibieran de un ángel enviado por Aquél. Por lo demás, grabado y lienzo son muy similares, aun cuando parezcan reflejo uno de otro dada la disposición de sus elementos. Véanse el cortinaje, el trono, el gesto del monarca y el de los soldados que lo acompañan, el horno con los jóvenes bajo las alas del ángel, los verdugos que huyen del fuego que los alcanza, o la populosa ciudad. La columna de fuste liso en vez de estriado o el cordón que ayuda a recoger la cortina son variantes pequeñísimas que se concedió el pintor. Algo es cierto, y es que el color permite resaltar texturas, como el brillo metálico de los cascos.

La obra del pobre Lázaro y el rico Epulón<sup>8</sup> que pertenece al museo Soumaya y que pintara José de Páez cae en este mismo grupo, pues sus diferencias son minúsculas en relación al grabado de Merian (ils. 11 y 11A). Véanse a grandes rasgos: la arquitectura; los mozos que con jarras y fuentes suben la escalera prontos a servir el banquete que, como cada día, ofrecía su señor; a Lázaro llagado y humilde, con las manos unidas en señal de oración; a los perros que lamen su ulcerada piel; o la presencia de dos personajes en el cielo que permite recordar que Lázaro, tras su muerte, iría del Seno de Abraham. En absoluto importa que hayan desaparecido los patos del estanque, el barandal, el pavoreal parado sobre él, o las mujeres próximas al mismo; todo permite suponer que simplemente no cupieron cómodamente en el lienzo que, de incluirlos, se hubiera visto demasiado recargado.

---

<sup>8</sup> Lucas 16:20



Ilustración 11. El pobre Lázaro y el rico Epulón. Grabado de Merian.



Ilustración 11A. El pobre Lázaro y el rico Epulón, José de Páez, siglo XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México.

Otro tanto ocurre con el Sansón que lucha con el león del Museo Soumaya<sup>9</sup> (ils. 12 y 12A): la disposición de árboles, troncos y hojas, del riachuelo, del puente y de los personajes no deja lugar a dudas; el mismo manto del nazareo que cae sobre su muslo derecho y vuela sobre su hombro izquierdo y el tan poco realista león no hacen sino seguir a Merian muy de cerca.

---

<sup>9</sup> Jueces 14:5



Ilustración 12. Sansón destroza a un león. Grabado de Merian.



Ilustración 12A. Sansón destroza a un león, José de Páez, siglo XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México.

También muy de cerca siguen el grabado de Merian en que David y Saúl regresan triunfantes, -después de que el primero diera muerte a Goliat- (il. 13), dos lienzos que se encuentran en el museo de Santa Teresa de Arequipa, en Perú (il. 13B), y en la Parroquia de la Virgen de la Natividad de Santiago de Huata, Bolivia (il. 13C). En ellos vemos a David con la espada del gigante entre las manos; a su lado, a un soldado que porta la cabeza cercenada; más atrás, a Saúl en un trono portátil; a lo lejos al grueso del ejército, casas de campaña y a un hombre montado a camello; mientras un grupo de mujeres, tocando instrumentos de aliento o percusión, los recibe llenas de júbilo. Es verdad que estos dos lienzos, aislados, harían dudar si siguieron a Merian o a Antonio Tempesta, pues el primero reprodujo más de un grabado del italiano (il. 13 A), pero tras la revisión cuidadosa de otros ejemplos puedo

asegurar que siguen a Merian. Basta, para constatarlo, comparar el grabado de éste en el que David le corta la cabeza a Goliat –y que no grabara Tempesta-, con el lienzo de igual temática ubicado en el exconvento arequipeño ya referido (ils. 14 y 14A), pues aun cuando la pintura es de ingenua factura, permite ver con claridad cómo la postura del gigante es idéntica a la del grabado, cómo su escudo se encuentra tirado en el suelo frente a él, o cómo Saúl, desde su carro, celebra desde el primer momento la hazaña del pastor con el movimiento de sus brazos. No hay duda además de que el soldado al que vemos de espaldas y en primer plano en el grabado, fue colocado, aunque mucho más pequeñito, en el lienzo de Arequipa: su rostro vuelto hacia el rey, la lanza en la mano y el escudo de caprichosa figura no permiten equívocos.



Ilustración 13. David regresa triunfante. Grabado de Merian.



Ilustración 13A. David regresa triunfante, Grabado de Antonio Tempesta.



Ilustración 13B. David regresa triunfante, Museo de Santa Teresa de Arequipa, Perú.



Ilustración 13C. David regresa triunfante, Parroquia de la Virgen de la Natividad, Santiago de Huata, Bolivia.



Ilustración 14. David y Goliat. Grabado de Merian.



Ilustración 14A. David y Goliat, anónimo, siglo XVIII, Museo de Santa Teresa, Arequipa, Perú.

El último ejemplo hasta ahora localizado que corresponde a este primer grupo es el lienzo de Betsabé en el baño que pertenece al templo de Surite, Cusco, dado que la arquitectura, los personajes y sus gestos y hasta los detalles más insignificantes, como las patas de la mesa en forma de garra, son muy similares al grabado que le dio origen (ils. 15 y 15A).



Ilustración 15. Betsabé en el baño. Grabado de Merian.



Ilustración 15A. Betsabé en el baño, anónimo, templo de Surite, Cusco, Perú.

Algo distinto ocurre con las obras que presentaré de Vásquez de Arce y Cevallos, pintor que naciera en Santa Fé de Bogotá en 1638, pues aunque para mí resulta claro que sus modelos fueron tomados de Merian, también me es claro que introdujo cambios más o menos sustanciales en sus composiciones. En aquella que

representa a Ruth en los campos de Boaz<sup>10</sup> (il. 16A) reprodujo, aunque con relativa fidelidad, sólo la mitad derecha del grabado (il. 16 fragmento); el paisaje es bastante similar: vemos construcciones a diferentes niveles, arbustos, un árbol y, en un primer plano, gente trabajando en el campo, incluidos un joven agachado que tiene una hoz en la mano y otro de pie que nos da la espalda. Ciertamente agregó, en relación al grabado, dos personajes que miran más o menos en la misma dirección que Ruth, pero ello no deja de ser una forma distinta de dar movimiento a la composición y, entre otras diferencias sin importancia, se pueden nombrar los aretes y las sandalias de la joven que en cambio aparece prácticamente en idéntica postura; pero hay dos variantes, o para ser más precisa, una variante y una ausencia “graves” que permiten suponer que el pintor no conocía bien el pasaje bíblico que representó. Según el libro de Ruth ésta fue autorizada, -siguiendo la costumbre de socorrer a los necesitados-, a recoger las espigas de cebada que los segadores dejaran caer, y así la vemos en el grabado: con una mano las recoge y las coloca en la falda que sostiene con la otra, contexto en el que sobra la hoz que Vásquez de Arce y Cevallos añadiera. En cambio Boaz, el dueño del campo, no aparece en el lienzo y sí, en cambio, la jarra y el paño que en el grabado figuran junto a él (il.16).

---

<sup>10</sup> Ruth 2:5.



Ilustración 16 (fragmento). Ruth espigando en los campos de Boz. Grabado de Merian.



Ilustración 16A. Ruth espigando en los campos de Boz, Vásquez de Arce y Cevallos, c. 1680-1700, Colección Juan Mario Laserna Jaramillo, Bogotá, Colombia.



Ilustración 16 (completa). Ruth espigando en los campos de Boz, Grabado de Merian.

Un segundo lienzo de la mano del santafecino representa al profeta Elías que sube a los cielos en un carro de fuego y arroja su manto a Eliseo, nombrándolo de esta forma su sucesor<sup>11</sup>; lienzo en el que pese a las variantes reconocemos el modelo de Merian (ils. 17 y 17A). El primer momento del relato fue modificado, tal vez por ser demasiado forzado el escorzo del profeta. Así, lejos de girar sobre sí mismo para arrojar el manto a quien ha quedado detrás de él, lo arroja hacia adelante, con lo que cae no de derecha a izquierda, sino de izquierda a derecha; mientras el segundo momento del relato, la separación de las aguas del Jordán por parte de Eliseo que las golpea con el manto que acaba de recoger, fue plasmada igual que en el grabado. Así que al no haber habido sino redistribución de elementos, el pasaje sigue siendo perfectamente reconocible y apegado al texto que a él se refiere.



Ilustración 17. Elías arrebatado al cielo. Grabado de Merian.



Ilustración 17A. Elías arrebatado al cielo. Vásquez de Arce y Cevallos, siglo XVII. Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

<sup>11</sup> 2 Reyes 2:1

Un tercer lienzo de Vásquez de Arce al que quiero referirme es el de Heliodoro azotado por los ángeles. Dice el libro Segundo de los Macabeos que aquél fue enviado a Jerusalén por Seleuco, rey de Asia, con la orden de confiscar los tesoros del templo, y que una vez que entró en él, antes de que tocara los bienes de viudas y huérfanos que custodiaba, se aparecieron “un caballo montado por un jinete terrible...” y “otros dos jóvenes de notable vigor...” que lo azotaron y lo molieron a golpes<sup>12</sup>. Hay en el lienzo numerosas modificaciones en relación al grabado que se imitó sólo parcialmente (ils. 18 y 18A): la gente angustiada por lo que podría ocurrir y que junto con el sacerdote Onías es testigo del hecho desde la puerta del templo, no fue representada; el interior resulta mucho menos profundo pues en el lienzo vemos sólo una columna y no una sucesión de ellas, el piso no tiene dibujo, el jinete no figura en él, y hasta los azotes de los ángeles se simplificaron. Pese a todo ello sigo sin dudar que Merian fuera el modelo, pues el arco de entrada del templo es idéntico; el manto, el faldellín, la coraza y las calzas del emisario muy parecidos, lo mismo que su postura, con excepción del rostro; mientras que las que en Merian parecen molduras de madera fueron convertidas o en pilastras o en ventanas que se intercalaron para iluminar el recinto. En realidad ningún cambio resultaría drástico ni relevante si en el lienzo apareciera el jinete, mas su ausencia lo es, porque en una de las claves para identificar el episodio. Ello no deja de inquietarme pues permite suponer, una vez más, que Vásquez de Arce y Cevallos no estaba del todo familiarizado con los temas que representaba.

---

<sup>12</sup> 2 Macabeos 3:25-26



Ilustración 18. Heliodoro azotado por los ángeles.  
Grabado de Merian.



Ilustración 18A. Heliodoro azotado por los ángeles. Vásquez de Arce y Cevallos, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

Creo no equivocarme al decir que el grabado del tabernáculo que hiciera Merian también fue reproducido por el bogotano, aun cuando al comparar sus obras, una y otra no sean tan claramente iguales (ils. 19 y 19A). Se respetan el muro de la izquierda, la balaustrada, la tienda de campaña más cercana al tabernáculo, y detalles tan pequeños como el dibujo de la túnica de Aarón, el marco formado por tréboles que rodea a los querubines del propiciatorio, o el platito de cuatro lóbulos que vemos en el suelo; pero Aarón aparece arrodillado, el arca está girada, el candelabro en distinto lugar, los panes muy cerca del suelo<sup>13</sup>, y además, en el cuadro aparece Moisés. Podría pensarse ciertamente que Vásquez de Arce tuvo frente a sí no el grabado de Merian sino uno similar, pero tras haber revisado otras de sus obras me inclino a creer que en ésta, igual que en aquéllas, decidió incluir variantes. Parece oportuno preguntarse nuevamente si las mismas responden a un conocimiento profundo de los pasajes bíblicos o al simple deseo de innovar plásticamente y, aunque en este caso se opongá mi parecer al que me produce la revisión de otras de sus obras, creo que si incluyó a Moisés es porque sabía que fue a él a quien le encomendó Yahvé que levantara el templo, y tal vez porque sabía que le dijo: “Allí me encontraré contigo”<sup>14</sup>. La explicación a semejante contradicción podría ser, sencillamente, que la de Moisés era una de las historias del Antiguo Testamento más conocidas, como lo es ahora, lo que no prueba que Vásquez de Arce conociera a fondo la Biblia en su conjunto.

---

<sup>13</sup> Cosa por demás extraña, lo cual permite pensar en la posibilidad de que el lienzo fuera recortado por la parte inferior.

<sup>14</sup> Éxodo 30:36

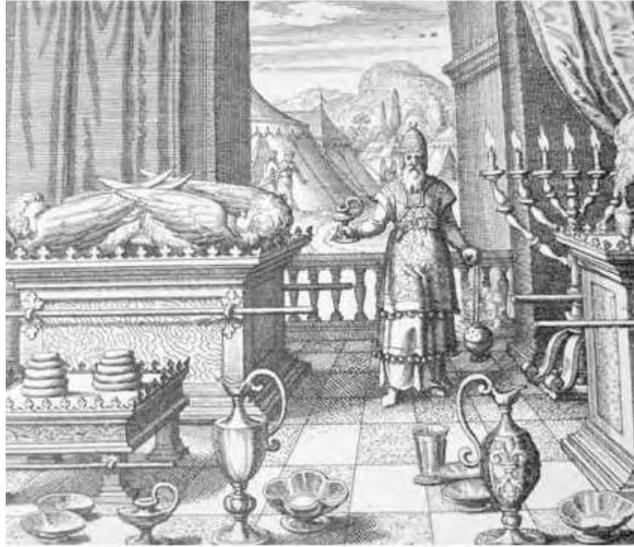


Ilustración 19. El tabernáculo con el arca de la alianza, Grabado de Merian.



Ilustración 19A. El tabernáculo con el arca de la alianza, Vásquez de Arce y Cevallos, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

Las dudas sobre la mayor o menor profundidad de los conocimientos bíblicos de los pintores americanos se vuelven comprensibles, ante la ausencia de puntos de referencia, cuando los pasajes representados se mencionan en el texto sagrado sin detenerse en detalles. Si comparamos la unción de Saúl, que grabara Merian, con la unción de David localizada en la parroquia de la Virgen de la Natividad, en Santiago de Huata, Bolivia, veremos que las figuras principales son idénticas aun cuando representan a diferentes personajes (ils. 20 y 20A): el ungido, con báculo entre las manos y la cabeza ladeada, está frente al sacerdote que con la diestra inclina el cuerno con el

óleo, mientras con la siniestra, a sus espaldas, sostiene su manto; pero también resulta evidente que el espacio abierto cambió por uno cerrado y que la soledad en que tuvo lugar la consagración de Saúl contrasta con la ceremonia con numerosos testigos en el caso de David. Y es que según la Biblia, la unción de Saúl a manos de Samuel ocurrió efectivamente en medio de un camino, sin más presencia que la de ellos dos,<sup>15</sup> mientras que las unciones de David tuvieron lugar frente a grandes grupos. Recordemos que tras la muerte de Saúl, David fue ungido como rey de Judá, y que sólo después de más de siete años comenzó a reinar sobre todo Israel, para lo cual fue nuevamente ungido. Extrañamente no aparecen en la Biblia detalles de aquellas ceremonias que se mencionan escuetamente:

“Vinieron los hombres de Judea y ungieron allí [Hebrón] a David rey de la casa de Judá” y, “Vinieron pues todos los ancianos de Israel a David... y David hizo con ellos alianza... y ungieron a David rey sobre todo Israel”.<sup>16</sup>

El cuadro de Santiago de Huata, que forma parte de una serie de la vida de David, nos presenta alguna de aquellas dos unciones no sólo con gente, como corresponde a los relatos, sino con un altar de sacrificios donde se inmolaría, a renglón seguido, un cordero, y con la ciudad de Hebrón al fondo. Y como el texto sagrado no proporciona mayores detalles de aquellos hechos, el pintor, llamárase como se llamara, pudo dar un poco de rienda suelta a su imaginación al plasmarlos pictóricamente.

---

<sup>15</sup> “Cuando hubieron bajado al extremo de la ciudad, dijo Samuel a Saúl: “dile al mozo que pase delante de nosotros”. Tomó el mozo la delantera y dijo Samuel: “Detente ahora, [para] que te de a conocer lo que dice Yahvé”. Tomó Samuel una redoma de óleo, la vertió sobre la cabeza de Saúl y le besó diciendo: “Yahvé te unge por príncipe de tu heredad. Tú reinarás sobre el pueblo de Yahvé...” 1 Samuel 9: 27 a 10:1

<sup>16</sup> 2 Samuel 2 y 2 Samuel 5.



Ilustración 20. La unción de Saúl. Grabado de Merian.



Ilustración 20A. Unción de David, anónimo, siglo XVIII. Santiago de Huata, Bolivia.

Antes de revisar algunos de los cambios importantes que sufrió la pintura en América con relación a los modelos de Merian, quiero recordar que los pintores jugaban con los grabados según un abanico muy amplio de posibilidades, y que si unos preferían seguir muy de cerca los originales, otros tomaban elementos de aquí y allá para hacer nuevas composiciones. Sirvan para ejemplificarlo los dos hombres a caballo, tocados con turbante emplumado, que aparecen como figuras principales en el grabado que Merian titulara David contra los amonitas, y que el pintor de la serie de Huata trasladara a su composición de David y Goliat(ils. 21A y 21B): el carcaj en la espalda de uno de ellos, el lazo que adorna la cola de su caballo, y la diferente altura en que se encuentra en relación a su compañero, no dejan lugar a dudas de cuál es la fuente de la que abrevó.



Ilustración 21A. David contra los amonitas. Grabado de Merian.



Ilustración 21B. David y Goliat, anónimo, siglo XVIII, templo de la Virgen de la Natividad, Santiago de Huata, Bolivia.

Veamos ahora sí el lienzo de la caída de Jericó, que se encuentra en el templo de Cohoni, Bolivia (il. 22A). Ciertamente su filiación en relación a la obra de Merian (il. 22) no es tan evidente como en algunos de los ejemplos anteriores, pero creo que hay que considerar: 1) que su autor, Leonardo Flores, tomó sólo parcialmente información del grabado de Merian y 2) que su gusto por vestir ricamente a los personajes lo llevó a modificar algunos atuendos en relación a sus modelos.<sup>17</sup> Creo que éste es el caso del personaje que en el grabado señala la ciudad, aun cuando en el lienzo sea otra su postura -que parece incomodísima, pues aunque mira a su izquierda, sus piernas

<sup>17</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Leonardo Flores*, La Paz, Bolivia, Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, 1963.

apuntan a la derecha-, y aun cuando se le hayan agregado encajes a su atuendo militar. Es sobre todo el casco emplumado lo que me hace creer que se trata del mismo hombre, pero ello, finalmente, no tiene mayor importancia. En cuanto a las ciudades no hay parecido entre una y otra, pero sí semejanzas formales, como la presencia, en ambas, de una torre de base circular; y, por lo que respecta a los sacerdotes, que llevan la cabeza cubierta con el mismo tipo de tocados, y que cargan el arca o tocan trompetas, importa resaltar que aunque en el grabado de Merian figuran en un segundo plano, aparecen en el lienzo en el primero, asunto que parece ser un reconocimiento, por parte del pintor, de la importancia que jugaron en la toma de la ciudad.



Ilustración 22. La caída de Jericó. Grabado de Merian.



Ilustración 22A. La caída de Jericó. Leonardo Flores, siglo XVII, templo de Cohoni, departamento de la Paz, Bolivia.

Lo que más sorprende sin embargo, es el hecho de que sobre el arca de la alianza haya una forma luminosa, la forma consagrada de los cristianos.<sup>18</sup> ¿Qué significado pudo dársele a este añadido? No estamos sino en el terreno de las conjeturas, pero habría dos vías de lectura en mi opinión. Una, la de la conocida Tipología que busca demostrar sinceramente que la Antigua Ley fue superada por la Nueva, y otra, también posible, que el pintor echara mano de esta idea, aun sin creer en ella, en un esfuerzo por disimular sus verdaderas creencias religiosas, si es que acaso, como hoy se sospecha, fue criptojudío.<sup>19</sup>

Trasladémonos nuevamente a México y veamos, junto al grabado que hace referencia a la Pascua que tuvo lugar la noche previa a que los hebreos abandonaran Egipto, el lienzo correspondiente a dicho tema que se pintara en la sacristía de la santa Casa de Loreto en san Miguel de Allende, Guanajuato (ils. 23 y 23A). Es claro que en este último trataron de imitarse las posturas, los ademanes, los vestidos e incluso los sombreros de los hombres que alrededor de la mesa cenan apresurados, de pie, con bastón en mano. Como en efecto espejo vemos a varios de ellos, por ejemplo al del sombrero rojo que le cae por la espalda y que se lleva un bocado a la boca, o al del sombrero café que levanta el índice; sin embargo en otros casos pareció más conveniente combinar el físico y los gestos de los personajes: así, el hombre de barba cana que en la pintura lleva la mano al plato del cordero, se encuentra en el mismo sitio que el hombre que en el grabado realiza la misma acción, libertad muy menor que se tomó el compositor. Pero no todas las variantes resultan insignificantes, por nimias que parezcan, y permiten suponer que su autor conocía bien el pasaje bíblico que representó, pues si agregó dos comensales de manera que aparecen 12 y no 10 como en el grabado, ello en ningún caso desentona con las Escrituras que indican que en cada casa deberían comer, según su apetito, el número de personas capaces de acabarse un cordero; y si agregó dos

---

<sup>18</sup> Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Bolivia, Plural Editores, 2001, p. 190.

<sup>19</sup> Conversación con María Isabel Álvarez Plata, La Paz, Bolivia, abril del 2009.

bancos que ciertamente ayudan a lograr sensación de profundidad, también acentúan el hecho de que nadie se sentó a la mesa aquella noche.<sup>20</sup>



Ilustración 23. La pascua de Yahvé. Grabado de Merian.



Ilustración 23A. La pascua de Yahvé, anónimo, siglo XVIII, sacristía de la Santa Casa de Loreto, San Miguel Allende, Guanajuato, México.

---

<sup>20</sup> Si bien el paisaje desapareció por completo ello se debió seguramente tanto a la falta de espacio como a que poco importa al tema.

Muy cerca de este lienzo se reprodujo otro de los grabados de Merian al que ya hice referencia (il. 19), aquél en el que figura Aarón revestido como sacerdote, con incensario en mano, dentro del templo levantado en el desierto; la sólida apariencia de éste, debida a los muros, la balaustrada y el piso ajedrezado, contrasta con el campamento de los israelitas que vemos al fondo, elementos todos que, junto con el arca de la alianza, el altar de los panes y demás objetos que se encuentran al interior del recinto, fueron representados en el lienzo con bastante fidelidad (il. 24). Mas la diferencia real está dada en la sacristía de la santa Casa de Loreto, curiosamente, a través de un tercer lienzo que se agregó entre los dos que acabo de describir y que nada tiene que ver con Merian, el del Sagrado Corazón de Jesús rodeado por ángeles, uno de los cuales sostiene el cáliz con la hostia consagrada (il. 25). Con ello, la historia sagrada que Merian representara en sus *Iconum Biblicarum*, se transformó, aquí sí, sin lugar a dudas, en un intento por demostrar que a la Antigua Ley la superó la Nueva, que el sacerdocio de Aarón fue superado con Cristo y que la Pascua hebrea se superó con la Pascua cristiana, idea que Daniélou expresa con las siguientes palabras:

“Los judíos, en la Pascua, escaparon de la esclavitud del Faraón; nosotros el día de la crucifixión fuimos liberados del cautiverio de Satán. Ellos inmolaron un cordero y por su sangre se salvaron del Exterminador; nosotros, por la sangre del Hijo amado, nos vimos libres [del pecado y de la muerte]”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Jean Daniélou, S.J., *Sacramentos y culto según los santos padres*, Libros del Monograma, spi.



Ilustración 24. Aarón, sacerdote de la antigua ley, anónimo, siglo XVIII, sacristía de la Santa Casa de Loreto, San Miguel Allende, Guanajuato, México.



Ilustración 25. Cristo como nuevo sacerdote y el cáliz y la eucaristía de la nueva Pascua por él instituida. Sacristía de la Santa Casa de Loreto, San Miguel Allende, Guanajuato, México.



Ilustración 23A (repetida). La pascua de Yahvé superada según la lectura del tríptico, por la Pascua cristiana.

Queda claro que el hecho de que hoy en día muchos de los lienzos estudiados se encuentren en sitios distintos de aquellos para los que fueron creados, y lejos por consiguiente del contexto que los vio nacer, nos impide hacer lecturas completas de su significado. Hay que sumar a ello nuestro desconocimiento, casi total, sobre la vida los pintores y sus convicciones religiosas. Merian, como protestante, conocía la Biblia al dedillo, cada uno de sus

grabados lo demuestra con claridad; en cambio los pintores que vivían en los virreinos americanos dependientes de España, aunque católicos en principio, no podían leer las Escrituras por prohibición de su propia Iglesia, y por ello, cuando quisieron innovar, estuvieron expuestos a cometer errores. Y, si acaso fuera cierto, como suponemos quienes nos hemos preocupado por la pintura con temática veterotestamentaria elaborada en tierras americanas<sup>22</sup>, que pudo haber pintores y mecenas judaizantes, resulta razonable que buscaran protegerse de cualquier tipo de sospecha al respecto, disimulando de alguna manera cuáles eran los temas de su interés. De cualquier forma resulta claro que o ellos, o algunos pintores católicos en forma excepcional, o aquellos que encargaron los lienzos, - sacerdotes, las más de las veces- conocieron no sólo las historias bíblicas, sino las lecturas netamente cristianas de ellas.

---

<sup>22</sup> Tanto Agustina Rodríguez Romero, profesora en Universidad de Buenos Aires, quien ha trabajado diversas series de reyes y profetas, como María Isabel Álvarez Plata, que actualmente está trabajando sobre un conjunto de lienzos con temas del Antiguo Testamento que se encuentra en el templo de Cohoni, Bolivia, formularon, lo mismo que yo, la hipótesis de que pudieron ser criptojudíos quienes encargaron o realizaron algunas de las series bíblicas durante el período virreinal.