

**Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
División de Estudios de Posgrado**

**Gonzalo Carrasco,  
Jesuita y Artista Mexicano**

Tesis que presenta para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte

**Margarita Rosa Hanhausen Ortega**

**Comité tutorial:**

Dra. Julieta Ortiz Gaitán  
Dra. Olga Sáenz González  
Dr. Renato González Mello

**México, D.F. 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>i-xix</b>
<b>1. El arte al servicio de la obra de la Compañía de Jesús</b>	<b>1-11</b>
a. El artista inspirado en la espiritualidad ignaciana	12-24
b. Cómo pinta un artista jesuita	25-42
c. La Compañía de Jesús después de su restauración	43-53
<b>2. Un artista jesuita mexicano: Gonzalo Carrasco Espinosa</b>	<b>54-62</b>
a. Breve perfil biográfico	63-118
b. Justificación de la elección de las imágenes a estudiar	119-129
c. <i>El P. Carrasco en Nueva York. Crónica del itinerario artístico de un jesuita fuera de México</i>	130-139
<b>3. El universo iconográfico de Gonzalo Carrasco</b>	
a. La pintura religiosa del siglo XIX	140-159
b. La formación estética de Gonzalo Carrasco	160-186
c. La tarea del artista para Gonzalo Carrasco	187-213
<b>4. Un pintor "académico" de principios del siglo XX</b>	
a. El proyecto decorativo de la Sagrada Familia	214-240
b. El retablo del Altar del Sagrado Corazón: <i>Cristo Resucitado</i>	241-272
c. <i>El Triunfo de Cristo Rey</i>	273-305
<b>Conclusiones</b>	<b>i-xv</b>
<b>Apéndices</b>	<b>i-xvi</b>
<b>Índice de Imágenes</b>	<b>i-ii</b>
<b>Fuentes consultadas</b>	<b>i-x</b>

## Introducción

En 1924 estaban en proceso las pinturas murales de la Escuela Nacional Preparatoria en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, así como la decoración de los patios de la Secretaría de Educación Pública, patrocinados por la administración de José Vasconcelos y más tarde por sus sucesores en esa cartera. Esos murales representaban una mezcla de tradiciones: en ellos se reconocían ecos de los murales del *Quattrocento*, estudiados en Italia con reverencia por aquellos jóvenes pintores, pero también una reinterpretación de ese lenguaje formal a través del clima espiritual de libertad que dejaron las Vanguardias de principios del siglo XX. Años más tarde, esas obras, realizadas por estos jóvenes ex alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes a fines del Porfiriato e impulsores del cambio con las Escuelas de Pintura al Aire Libre, serían aclamadas internacionalmente como señeras muestras de la Escuela Mexicana de Pintura del siglo XX.

Sin embargo una rica tradición de decoración de iglesias precedía este movimiento y no todos los artistas se identificaban con la personal interpretación que los muralistas hicieron de los ideales revolucionarios, con patrocinio gubernamental. Los menos produjeron un arte más o

menos independiente, como fue el caso de Manuel Rodríguez Lozano o Roberto Montenegro.

Entre 1922 y 1924, un jesuita, el Padre Gonzalo Carrasco Espinosa (1859-1936), una generación mayor que los artistas comisionados por Vasconcelos pero también ex alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes, terminaba la pintura mural de los interiores de la Sagrada Familia, iglesia de moda en la Colonia Roma. Este templo constituía una versión local y ecléctica que recordaba en el exterior al Sacre Cœur de París y era uno de los bastiones devocionales de una clase social reaccionaria ante el creciente secularismo de la política mexicana, después de la etapa armada de la Revolución.

Emprender el proyecto decorativo tenía mérito. En 1921 el interior de la iglesia estaba en obra negra. Carrasco concibió la decoración en torno a distintas escenas de la vida de la Sagrada Familia que fuesen significativas a su auditorio en los tiempos que se vivían. La iglesia quedó totalmente cubierta con pinturas: muros y techos, desde el ábside al coro, el interior de la cúpula y la nave, así como los retablos de los altares laterales y las catorce estaciones del Vía Crucis.

Los murales, realizados al óleo sobre muro, seguían fielmente las reglas artísticas vigentes en el último cuarto del siglo XIX. La genealogía de esas imágenes muestran elementos del nazarenismo, la herencia de sus maestros en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en especial de José Salomé Pina y Rafael Flores, así como algunos rasgos simbolistas, evidentes en la forma espiritualizada de abordar la figura religiosa y su relación con el espacio. Un claro antecedente fue el gusto francés de las pinturas de las iglesias de París, de la segunda mitad del siglo XIX, realizadas por artistas seguidores de Hippolyte Flandrin.

Cuando la bendición de la iglesia en 1924, los fieles que asistieron, miembros de familias católicas conservadoras, quedaron complacidos. Muchos de ellos tenían en sus casas alguna obra del P. Carrasco, algunos una imagen religiosa, otros, un retrato de algún familiar pintado por el talentoso jesuita. No habría vigencia estilística en la decoración del nuevo templo, pero sí temática. Esa era la forma en que ese público consideraban que *se debía ver* una pintura religiosa: figuras hermosas, perfectas, como cuadraba a los protagonistas de la historia sagrada, totalmente distintas a las figuras pintadas en los muros coloniales del antiguo Colegio de San Ildefonso, encargados por el Secretario de Educación Pública del gobierno obregonista.

Sin embargo, la historia del arte mexicano olvidó el esfuerzo de este jesuita y la admiración que suscitó entre quienes vivían en la Colonia Roma a principios de siglo. Hace cuarenta años sus pinturas habrían sido incluidas sin lugar a dudas en el catálogo de una exposición sobre lo "kitsch" y, a menos que uno fuese un fanático de las imágenes religiosas decimonónicas, pocas personas exhibirían en casa una obra de este tipo. La Compañía de Jesús en México tampoco le tuvo estima después de su muerte. Su pintura es vista con ambivalencia por sus mismos hermanos de orden.

Este trabajo persigue varios objetivos: el primero de ellos mostrar un ejemplo del impacto de la obra de un artista jesuita en las artes plásticas mexicanas a principios del siglo XX. Una lista de jesuitas mexicanos famosos, incluida hasta el 2002 en la página web de la Provincia de México, no mencionaba a Gonzalo Carrasco. Como para ser buen jesuita no es indispensable tener sensibilidad artística, su faceta de pintor fue olvidada, apareciendo los misioneros, los universitarios y los activistas como más dignos de recuerdo que a los artistas. Hay que resaltar, sin embargo que en la Compañía de Jesús, restaurada a principios del siglo XIX, los artistas jesuitas han tenido un papel importante e interesante en la promoción de los valores de la espiritualidad ignaciana.

El segundo objetivo de esta investigación fue intentar encontrar al artista en la persona del jesuita a través de una paciente revisión de sus documentos conservados en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.

La biografía de Xavier Gómez Robledo, fundamental para iniciar este estudio, se centra demasiado en presentar al santo sacerdote que, como peculiaridad, era además pintor. Pero sus documentos mostraron una faceta que su biógrafo ignoró o decidió dejar en sombra: una rica personalidad sensible al arte y muy consciente de que sus pinceles también podían ponerse eficazmente al servicio de su apostolado. “Salvando la proposición del contrario” y dejándole hablar, aún sin compartir su rígida postura ante el arte moderno y las transformaciones del mundo que le tocó vivir, permitió apreciar una faceta de este personaje inédita hasta ahora.

No ha sido publicada aún una buena historia del arte religioso mexicano de los siglos XIX y XX. Por lo pronto la posmodernidad ha traído otros criterios que han permitido tomar como objeto de estudio el analizar estas obras. Es por eso que a setenta años de su muerte es posible ver la pintura de Carrasco con la mente abierta y darle su lugar en la historia de la pintura religiosa de México y Europa de fines de siglo XIX y

principios del XX. Si su método compositivo recurrió frecuentemente a las citas de otras obras famosas, si su trabajo como sacerdote le quitó tiempo para experimentar y madurar como artista plástico, si la Compañía recurrió frecuentemente a su trabajo en procura de fondos para diversas obras pastorales, obligándole a repetirse una y otra vez en temas y formatos, ofrece más material de análisis que pretextos para el automático rechazo hacia su trabajo.

Las formas plásticas tienen derecho a ser estudiadas objetivamente, independientemente de la condición ideológica de sus productores y consumidores.

No existe un estudio previo sobre la obra de Gonzalo Carrasco posterior a 1895, por lo que este trabajo aporta la transcripción y análisis de documento inéditos encontrados en su archivo, referidos a su quehacer como artista, así como el análisis de tres ejemplos de su producción plástica del tiempo que Justino Fernández considera de "inferior calidad" comparado con sus obras de estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes: uno de sus más ambiciosos proyectos de decoración de interior de templo, una obra destinada al culto y un boceto, todos producidos aproximadamente entre 1923 y 1929.

A este respecto, las hipótesis de las que parte este trabajo son:

- Existe producción pictórica inspirada en la espiritualidad de la Compañía de Jesús a principios del siglo XX en México.
- La pintura de Gonzalo Carrasco de temática religiosa debe ser considerada en el estudio de la pintura mexicana de las primeras décadas del siglo XX, ampliando los someros estudios que han sido publicados sobre su labor artística como estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes a fines del siglo XIX, con anterioridad a su ingreso en la Compañía de Jesús.
- La presentación de un contrapunto biográfico al formato de la biografía escrita por Xavier Gómez Robledo. A él solamente le interesaba el sacerdote jesuita. Ahora se impone buscar y encontrar al artista jesuita.

Los documentos propiedad de Carrasco conservados en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús (AHPMCJ) son escasos. Se componen de una incompleta serie de obras publicadas en las que se hace breve mención de él; entre las que se cuenta el catálogo de la exposición que su familia organizó en Puebla en 1996, con estudios introductorios de Montserrat Galli y de Eduardo Merlo y el *Homenaje a la Academia de San Carlos en su Bicentenario*, con texto de Miguel Ángel Fernández, publicado por SOMEX en 1978 y la

reproducción de una sanguina, hecha por Gonzalo Carrasco cuando estudiante, de un modelo desnudo de marcados rasgos indígenas.

Pero lo más interesante del expediente de Gonzalo Carrasco son sus papeles personales, redactados en un estilo sencillo y menuda y elegante caligrafía: los dos volúmenes de su *Diario* de 1909-1912, escritos con tinta en dos libretas tamaño esquila de pasta dura y los papeles que escribió durante su estancia en Nueva York entre 1914-18, en los que reseña, entre otras cosas, la exposición de pintura que presentó en la Universidad de Fordham y la actividad artística desarrollada ahí. La carpeta rotulada "Modelos usados por el P. Carrasco" constituye también un documento interesante: reúne una colección de poco más de cien hojas de revista, recortes, tarjetas y cromos que incluyen estampas francesas de fines del siglo XIX con el tema del Vía Crucis, reproducciones de sanguinas de amocillos dieciochescos de Boucher, cromos de cenefas y decoraciones vegetales, con pájaros, mariposas, y patrones decorativos, recortes de fotografías de flores y dibujos, así como la de figuras humanas que le resultaban agradables e "inspiradoras". Todo esto constituye un valioso material para analizar el proceso de creación plástica de este artista.

Hojear este archivo visual le permitía un estado de reflexión propicia para crear. Una carpeta así se reúne con el fin de ser revisada en momentos de aridez o cuando se está diseñando la composición de una obra. Este documento no pareciera ser relevante más que para el mismo artista o para alguien que lo esté estudiando como tal. En ella se incluyó posteriormente un cuadernillo casi destruido y deplorablemente reproducido, con la colección de diez cromos litográficos a color de lo que se consideraba lo más señero de su producción, reproducidos poco después de su muerte. En el legajo faltan las láminas de dos obras muy conocidas: *Job en el estercolero*, actualmente expuesta en el Museo Nacional de Arte y *El primer milagro de la Virgen de Guadalupe*, tomado del mural pintado al óleo en el templo de la Sagrada Familia de la Colonia Roma. Junto con estos documentos se conservan escasos papeles personales con referencias a la creación artística, reflexiones espirituales y notas para sermones y alocuciones, la mayoría de ellos escritos en latín.

En principio el encargado del Archivo me dijo que era un fondo reservado y que "al contener material de dirección espiritual, no estaba a disposición del público". Sin embargo, desde la Curia Generalicia de Roma se me señaló que era un archivo abierto para cuya consulta solamente era necesario contar con un permiso por escrito del Provincial

de la Compañía en México y respetar la regla de consulta hasta de un periodo de cinco pontificados contados hacia atrás desde la fecha de consulta. Fue así que en el 2001 el fondo Carrasco estaba disponible para las consultas solamente hasta 1921, quince años antes de su muerte. En abril de 2005, al morir Juan Pablo II, se posibilitó el acceso a consulta de todo el material contenido en dicho archivo.

Este trabajo se inicia con un capítulo de contextualización de la obra de Gonzalo Carrasco en el más vasto universo de la obra pastoral de la Compañía de Jesús que le tocó vivir: el periodo que va de la restauración de la orden a su transformación en tiempos del Concilio Vaticano II, celebrado entre 1963 y 1965.

Aunque aparentemente lejanos de la experiencia artística mexicana, para entender la personalidad espiritual de Gonzalo Carrasco como artista jesuita y su lugar en la tradición de la producción plástica de la Compañía, consideré importante incluir tres incisos más en este primer capítulo a manera de contexto: el primero para exponer brevemente la aplicación de la espiritualidad ignaciana al trabajo plástico, el segundo para mostrar algunos ejemplos históricos de la producción de los artistas jesuitas anteriores al siglo XIX y el tercero para presentar una breve semblanza de la Compañía de Jesús del siglo XIX, a la que

Gonzalo Carrasco ingresó y que permitirá comprender el perfil sacerdotal de este artista.

Ha sido muy poco estudiado el impacto de los artistas miembros de la Compañía de Jesús en las artes plásticas. Siendo México un país señero en la producción artística, llama la atención que han sido pocos los jesuitas que han cultivado las artes plásticas con fines de apoyo a la pastoral. No es sino hasta el siglo XX cuando aparecen los primeros ejemplos, siendo tres los sacerdotes que reunieron estas características: el P. Gonzalo Carrasco (1859-1936), el P. Miguel Aguayo (1934) e, inserto en la realidad aparte de las parroquias afroamericanas de los Estados Unidos, el P. Fernando Arizti (1934).

Durante la preparación del proyecto, varios jesuitas me hicieron la indicación de que "estos Padres no eran los únicos artistas mexicanos de la Compañía de Jesús en el siglo XX". En sentido estricto, a fines del siglo XX en la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús han habido varios jesuitas con talento para dibujar, fotografiar, componer música y tocarla. Pero si se aplica el criterio del P. Juan Plazaola SJ de dar la denominación de "artista jesuita" sólo a aquellos quienes hicieron de la producción artística su instrumento pastoral, que hayan tenido estudios formales de artes plásticas, que hayan sido expuestas sus obras en

México y en el extranjero y que se les reconozcan valores artísticos, por la coherencia de su discurso plástico y la calidad de su factura, la lista se reduce a los antes mencionados. Para Plazaola, un jesuita solamente merece el apelativo de "artista" si hace de la actividad artística el medio prioritario de su trabajo pastoral.

Eliminado: es

Los documentos incluidos en los apéndices son inéditos. Esta investigación pretende arrojar una luz comprensiva sobre un artista mexicano poco reconocido, uno de los dos artistas jesuitas de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús en México en el siglo XX y analizar la respuesta que Gonzalo Carrasco dio como artista en los años finales del Porfiriato y en las primeras décadas de la Revolución, siendo este último un período fuertemente anticlerical. En su concepto, un artista es portador de la misión de cristianizar a la sociedad a través de las artes visuales, rechazando toda concesión al "sensualismo materialista".

Hago la reseña de sus dos épocas de creación plástica y señalo por qué me interesó escoger la menos estudiada, que evidencia un fenómeno de continuidad y resistencia relacionado con un estilo aparecido en México a fines del s. XIX: la pintura religiosa, ultramontana y académica, desarrollada anacrónicamente en las décadas de 1920-1930.

En el capítulo final se analizan tres ejemplos de obras producidas en los últimos doce años de su vida: el interior decorado de la Sagrada Familia, el *Cristo Resucitado*, una obra que da otra dimensión al Sagrado Corazón, cuidadosamente terminada y expuesta al culto público en el altar lateral izquierdo de la Iglesia de la Sagrada Familia de la Ciudad de México y *El Triunfo de Cristo Rey*, un interesante boceto con el tema de una escena apocalíptica en tiempos del conflicto cristero, conservado en el desván de una residencia jesuita de esta misma ciudad. Es evidente en esta pintura la posición personal de Carrasco, oficialmente adscrito al magisterio de la Iglesia aunque, en lo personal, de algún modo guardando cierta simpatía con los rebeldes.

Esta investigación es producto de cerca ya de seis años de trabajo para construir el objeto de estudio. Si se convierte en punto de referencia para el trabajo de futuros investigadores, si logra despertar el interés en el tema, el esfuerzo valió la pena.

### **Agradecimientos**

La realización de una obra de esta envergadura no es posible sin un amplio trabajo en equipo.

Las entrevistas que me concedieron los Padres Manuel Ignacio Pérez Alonso SJ, Fernando Suárez SJ, Salvador Treviño SJ y Manuel Gutiérrez Casillas SJ, así como los Señores Gonzalo Carrasco Bassols y su hermana, la Sra. Malena Carrasco de Abreu, sobrinos nietos del P. Gonzalo Carrasco, hicieron posible construir el objeto de estudio. Hago especial mención del apoyo recibido del P. Joseph F. Mac Donnell SJ (1929-2005), de la Provincia Jesuita de Massachussets, quién aunque de profesión fue profesor de Matemáticas tanto en la Universidad de Bagdad como en la de Fairfield, sus investigaciones citadas ampliamente en este trabajo y su amable apoyo para el rastreo de los artistas jesuitas antiguos y modernos resultaron invaluable.

El darle forma académica y legibilidad fue posible gracias al diálogo sostenido durante ocho semestres con mi comité tutorial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, como directora del proyecto, la Dra. Olga Sáenz González y el Dr. Renato González Mello, como co-tutores. Hago especial mención de las sesiones de tutoría recibidas a fines del año 2005 del Mtro. Fausto Ramírez, que permitieron madurar aún más discurso de la investigación. El diálogo sostenido con otros colegas de la Universidad Iberoamericana fue así mismo muy enriquecedor en cuanto a la apertura de nuevas perspectivas para abordar el análisis de la obra de Gonzalo Carrasco.

Hago patente mi gratitud a las maestras Armida Alonso, Sara Gabriela Baz y Patricia Pérez Walters, así como a los doctores Manuel Olimón Nolasco, Carlos Soltero González SJ y Jaime Cuadriello.

En cuanto a la oportunidad de ampliar mi conocimiento directo de varias pinturas de Gonzalo Carrasco, ésta se presentó con la invitación a colaborar con la Fundación Fernando Bustos Barrena SJ en la elaboración del libro *La pintura y la Palabra: Gonzalo Carrasco y Miguel Aguayo, dos artistas jesuitas mexicanos*. Junto con la Lic. Patricia Pérez Walters y la Mtra. Leonor Morales redactamos los textos y realizamos la selección de imágenes para ilustrarlos. El rastreo de la lista de obra y la fotografía corrieron a cargo de Lourdes Cortina, Pablo Gómez Gallardo y Francisco Macías, de Grupo Gráfico. Esta experiencia me brindó la oportunidad de conocer a varios coleccionistas que permitieron que sus obras fuesen incluidas en esta edición. Entre ellos estuvo el P. Miguel Romero SJ , director de la editorial Obra Nacional de la Buena Prensa, quién generosamente me permitió incluir en este trabajo el estudio del boceto de *El triunfo de Cristo Rey*.

He de mencionar con gratitud el apoyo recibido de mi esposo, Gary W. Cole, quién ha estado a mi lado incondicionalmente durante todo este proceso en cuanta andanza he emprendido en busca de imágenes o

documentos. Aunque de confesión evangélica, hemos compartido el gusto por la obra de Carrasco y ha prometido leer mi tesis cuando sea traducida al inglés.

Finalmente, hago especial mención de cuatro personas que fueron condición de posibilidad para que este trabajo existiera. Mi gratitud hacia ellas es infinita y lo menos que puedo hacer es dedicarles la investigación y todo lo positivo que de ella se derive.

En primer lugar está el P. Enrique González Torres SJ, Rector de la Universidad Iberoamericana entre 1996 y 2004, quién al decidir destinar-me al Departamento de Arte, cuando en el año 2000 se terminó mi contrato en la Dirección de Educación Continua, me dio generosamente la oportunidad de continuar colaborando como académica de tiempo completo con la Universidad Iberoamericana., haciendo posible el que iniciase este doctorado. En este mismo nivel agradezco a la Dra. Ana Ortiz Islas, ex alumna mía cuando empecé a dar clases en la Universidad Iberoamericana en la década de los ochentas, quién durante su período como Directora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, me permitió dedicar un mes por semestre al exclusivo desarrollo de esta investigación,

comprendiendo generosamente la necesidad de tiempo y tranquilidad para redactar un buen trabajo de doctorado.

El segundo lugar lo comparten el Dr. Juan Plazaola Artola SJ (1919-2005) y la Mtra. Leonor Morales. Al Dr. Plazaola, académico de la Universidad de Deusto, tuve el honor de conocerle y la fortuna de contar con su amistad y dirección desde que en 1998 vino a dar unas conferencias en la Universidad Iberoamericana. El me puso en el camino de iniciar el estudio de los artistas plásticos de la Compañía de Jesús, proporcionándome todo tipo de material que tuvo a mano que consideró útil para el desarrollo de mi proyecto y hasta éste último año de su vida estuvimos en contacto sobre la evolución de mi trabajo, que siempre apoyó entusiastamente. La Mtra. Leonor Morales, Decana del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, me escuchó hablar de mis primeras investigaciones sobre los artistas jesuitas, las consideró valiosas y me animó a presentar el proyecto para optar por el doctorado en la UNAM. Desde entonces, como madrina de este proyecto, no ha cesado de creer en el valor académico de este tema y de brindarme todo su apoyo para un sinfín de detalles prácticos y administrativos.

En tercer lugar y, no por ello menos importante, está quién fue la causa primera de que toda esta aventura académica empezara: mi padre, el Arq. José Hanhausen Albert (1918-2005), arquitecto emérito del Colegio de Arquitectos Mexicanos - Sociedad de Arquitectos Mexicanos, académico de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, así como uno de los constructores del campus de la Ciudad Universitaria en 1954. Fue durante décadas profesor de apreciación artística, un gran acuarelista y un enamorado del ARTE con mayúsculas. En la década de los sesenta ilustró uno de los poemarios del P. Ángel Martínez Baigorri SJ (1899-1971), artista jesuita y amigo suyo y, junto con su hermano, el Arq. Federico Hanhausen, acompañó en varios de sus viajes de investigación al P. Ernesto J. Burrus SJ (1907-1991), académico jesuita interesado en la historia de las misiones del norte de México. Su amistad desde la infancia con el Dr. Héctor González Uribe SJ (1918-1988), redundaría en que yo terminara educada en la Universidad Iberoamericana y a la que, a la fecha, he dedicado veintidós años de mi vida laboral, uniendo así mi historia personal a una obra de la Compañía de Jesús.

Mi padre murió sabiendo que la tesis doctoral estaba terminada y aprobada, lo que le hizo feliz y le llenó de orgullo. En su ejemplo y en el mundo de refinamiento cultural y belleza con que rodeó mi infancia y

primera juventud encuentro la razón de mi amor por la historia del arte, hasta el grado de hacerla mi profesión todos estos años como docente y que ahora esté optando por el grado de Doctora en Historia del Arte con una investigación con el tema de la obra del único jesuita pintor mexicano de fines del siglo XIX y principios del XX.

M.H.C.

## 1. El Arte al servicio de la obra de la Compañía de Jesús:

La presencia del arte en el trabajo pastoral de la Compañía de Jesús ha sido una constante a lo largo de sus cuatro siglos de historia. Hay que distinguir que una cosa es la *presencia ignaciana* en el arte, entendiendo por ello una línea de inspiración y la temática a tratar y otra es la *presencia jesuita* en el arte, donde además de la línea de inspiración, un miembro de la Compañía sería el autor del trabajo artístico. En este sentido se puede decir que hay mucho más de lo primero que de lo segundo, referido tanto a lo que se ha estudiado como lo que se ha producido, pero eso no obsta para considerar ambos temas de gran interés<sup>1</sup>.

Aunque no sería propiamente objeto de este estudio el desarrollar una visión comprensiva de cuanto los jesuitas han hecho a lo largo de cuatro siglos en todos los campos artísticos en México y en el mundo, hay que resaltar a manera de contexto para el estudio de la plástica de Gonzalo Carrasco que, al menos en México, lo que ha sido hasta ahora más estudiado del binomio "arte y jesuitas", ha sido la creación de un rico

---

<sup>1</sup> El tema de la relación entre la Compañía de Jesús y las artes es amplísimo. Aquí solamente se hablará de la presencia que han tenido en cuanto a la producción de artes visuales, aunque ciertamente han incursionado en la música, la poesía y el teatro. Un estudio realizado por un equipo de profesores e investigadores del Departamento de Arte sobre la Compañía de Jesús en cuanto a promotora de las artes durante el periodo novohispano en México, atendiendo a las obras realizadas en los templos, la Casa Profesa, los colegios, las haciendas y las misiones fue publicado recientemente. Cfr. Ana Ortiz et al *Ad Maiorem Dei Gloriam: La Compañía de Jesús promotora de las artes*. México: Universidad Iberoamericana-CONACULTA, 2003

patrimonio artístico que abarca los siglos XVI al XVIII, partiendo de la arquitectura como la manifestación plástica más estudiada<sup>2</sup>. Es así que cuando las palabras "arte" y "Compañía de Jesús" aparecen juntas se piensa inmediatamente en la iglesia, colegio o misión jesuita local, por lo general identificándolas con obras hechas entre los siglos XVI y XVIII<sup>3</sup>.

Pocos identifican la relación arte-Compañía de Jesús en la pintura y la escultura y menos fechándola después de la restauración de la orden en el siglo XIX. Pareciera como si la producción de artes visuales por y para los jesuitas hubiera sido un fenómeno circunscrito al tiempo del Virreinato de Nueva España. Como si la expulsión en 1767 y posterior restauración en 1821 la hubieran separado de una producción artística de calidad digna de estudio.

Los jesuitas fueron soberbios mecenas. Hay excelentes ejemplos de arquitectura virreinal en sus colegios, iglesias, haciendas y misiones y notables comisiones de pintura e imaginería con temas alusivos a la

---

<sup>2</sup> El estudio de la arquitectura de la Compañía de Jesús entre los siglos XVI y XVIII en México ha sido el tema de la obra Marco Díaz *La Arquitectura de los Jesuitas en la Nueva España*. México: UNAM, 1982. Su contraparte europea ha sido investigada por Thomas Lucas SJ, de la Universidad de San Francisco, California, quien coordinó y supervisó la restauración de las habitaciones ocupadas por ~~san~~ Ignacio en la Curia Generalicia de Roma y realizó la curaduría de la exposición de *Arte y Arquitectura Jesuita*, presentada en la Biblioteca Apostólica Vaticana en 1990, realizando una interesante labor en el catálogo de la misma exposición.. Cfr. *Archives of Modern Christian Art* <http://www.usfca.edu/amca/>

<sup>3</sup> Cfr. Margarita Hanhausen. "Presencia ignaciana en la expresión artística" en *Acequias*, Torreón, México, Año 6 núm.22 diciembre 2002. Pp.6-9 Este texto ganó el primer premio del Certamen Padre Arrupe 2002 con el tema "Presencia Ignaciana en el Arte" en agosto de ese año, convocado por la Universidad Iberoamericana de Torreón, Coahuila.

Eliminado: al

Eliminado: San

Con formato

espiritualidad ignaciana. Un buen ejemplo puede ser la obra del pintor Miguel Cabrera, un pintor laico que sus últimos años trabajó casi exclusivamente para la Compañía de Jesús<sup>4</sup>.

Una faceta de esta relación entre la Compañía de Jesús y las artes, más acorde con los principios de la *Ratio Studiorum*, fincados en el estudio de la tradición intelectual clásica, ha sido escribir sobre Estética. En México, el P. Pedro José Márquez, uno de los jesuitas expulsados por el decreto de Carlos III y de los pocos que vivieron para regresar a México en 1816, autor de las ilustraciones del libro titulado *Dos monumentos de arquitectura mexicana: Xochicalco y Tajín*, publicado en Roma en 1804<sup>5</sup>, donde por primera vez se empezó a considerar el valor artístico del pasado prehispánico como el equivalente mexicano de las ruinas romanas para Europa, escribió también un tratado de Estética.

El artista jesuita es un fenómeno más extraño. Al parecer fue inexistente en México hasta la última mitad del siglo XIX, cuando hay datos de que Gonzalo Carrasco realizó cantidad de pinturas por expreso encargo de sus superiores tanto como decoración de templos adscritos a la Compañía de Jesús como obras de caballete destinadas a recabar

---

<sup>4</sup> Cfr. Margarita Hanhausen. Entrevista a la Mtra. Armida Alonso, Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 9 de diciembre de 2003.

<sup>5</sup> Cfr. José Márquez. *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana: Tajín y Xochicalco*. Introducción y notas de Justino Fernández, México: UNAM, 1972.

Con formato

Con formato

fondos para la orden entre 1884 a 1935. Ellos veían en su entonces gustada y bien pagada pintura una excelente fuente de ingresos.

Sin embargo, en Europa no fue sino hasta 1954, en el contexto de la segunda posguerra, cuando cinco artistas jesuitas europeos, los Padres Mario Venzo, italiano, Cinto Casanovas, español, André Bouler y Jean Marié Tezé, franceses y August Van Laere, belga, se reunieron a trabajar, pintando y reflexionando en torno a sus creaciones artísticas, con el fin de dar con una formula a través del arte plástico que orientara la reflexión espiritual en la Europa devastada de la posguerra. Más que una propuesta iconográfica específica y conjunta, estos artistas jesuitas crearon un clima de contemplación del arte que coadyuvara al desarrollo de una pastoral idónea a los tiempos de posguerra.

En 1969 el Prepósito General, el Padre Pedro Arrupe SJ (1965-1983), reconoció sus esfuerzos y los animó a que continuaran esas reuniones y su producción artística, haciendo extensiva la invitación a otros jesuitas interesados en la investigación y crítica de temas de arte<sup>6</sup>. En cuanto a la reflexión teórica fruto de esta experiencia, se puede citar la obra monumental sobre *Estética y la Historia del Arte Cristiano* de Juan Plazaola Artola SJ, catedrático de la Universidad de Deusto.

---

<sup>6</sup> Cfr. Eugenio Bruno SJ, et. al. "Los Jesuitas Europeos y el Arte" en *Anuario de la Compañía de Jesús*, Roma, Curia Generalicia, 2000

Con formato

Con formato

Con formato

Con formato

Con formato

Con formato

A partir del intercambio de ideas sobre la pertinencia de estudiar el fenómeno artístico a la luz de los cambios sociales y culturales reflejados en el Concilio Vaticano II, los cinco jesuitas fundadores de este movimiento se reunieron en la realización de dos exposiciones colectivas abiertas al público, realizadas en 1982, primero en Milán, en la Galería San Fedele, dirigida por los jesuitas y luego en Roma, en la Galería La Gradiva.

Tras estas experiencias, las reuniones de intercambio entre artistas, teóricos e historiadores del arte jesuitas se hicieron anuales y, entre otras actividades, se impulsó la creación de un centro de reflexión teológica y creación artística, el Centro Aletti, dependiente del Instituto Oriental de la Compañía de Jesús en Roma, que auspicia exposiciones locales e internacionales tanto de los trabajos producidos en su seno o bien, que sean reflejo de sus ideales.

La producción artística realizada por jesuitas tiene un peso distinto en las regiones del Primer Mundo que en las regiones del antiguo bloque socialista y en las naciones de reciente descolonización, donde necesariamente hay tareas mucho más urgentes a desarrollar. La Provincia Mexicana ha tenido pocos artistas plásticos no porque falten

talentos, sino porque nuestra realidad ha demandado de ellos más actividad en otros campos.

En Europa y en Estados Unidos existen muchos más artistas jesuitas de renombre, escultores y pintores, que cultivan tanto el lenguaje plástico figurativo como el abstracto. Por citar a algunos, además de los cinco jesuitas antes mencionados que expusieron en San Fedele y en la Grádiva, pueden citarse los jesuitas europeos Martín Garrau Horrach, Gus van Hemmert, Gustav Frölich y Alfred Meister y los norteamericanos Joseph Prior, Pedro Carrasquillo, Michael Venker, Thomas Lucas y William McNicholls. En Latinoamérica, por lo anteriormente expuesto, han florecido muchos menos: a los mexicanos mencionados en la introducción se sumaría el P. Bernardo Gantier, boliviano<sup>7</sup>.

La personalidad y prospectiva de un artista laico nunca será la misma que la de un artista que además, es un sacerdote jesuita. Como hombre de corporación, el arte por ellos producido siempre va a ser un arte puesto "al servicio de" el magisterio de la Iglesia y vinculado a su trabajo clerical. La búsqueda del reconocimiento público a su quehacer plástico debe tenerlos sin cuidado. Si han obtenido el permiso de sus superiores para crear arte, se espera que sus productos sean una

---

<sup>7</sup> Esta lista, redactada con la asesoría de Juan Plazaola SJ en 1998, es necesariamente parcial e incompleta, pero puede ser un buen punto de partida para el estudio de los artistas jesuitas contemporáneos.

aplicación del “usar tanto cuando” un talento al servicio de la Compañía y su misión sacerdotal.

En cuanto a la forma de representar los temas, se ha visto desde el siglo XVI que los artistas jesuitas terminan empleando un lenguaje plástico similar al de los artistas que son sus contemporáneos, así como cuando en el caso de la arquitectura procuraban adoptar los estilos locales.

En el Virreinato de la Nueva España tenían vigencia ciertos lineamientos iconográficos definidos “según el carisma de cada Orden”<sup>8</sup>, referidos a la forma de representar a los santos y las devociones propias de franciscanos, dominicos, agustinos, etc., procurando seguir cuidadosamente los dictados tridentinos sobre la forma adecuada de mostrar las imágenes sagradas con el debido “decoro”<sup>9</sup>. En este sentido no existe algo así que sea específico para los jesuitas.

En general les era importante representar un prototipo de belleza espiritual, donde el cuerpo era representado como limitado vehículo del

<sup>8</sup> Con esta expresión hago referencia a que unas ordenes fueron fundadas para la asistencia a enfermos menesterosos (juaninos) , otras a la enseñanza (jesuitas) , otras a la predicación (dominicos) o a la contemplación (carmelitas). Aunque varios carismas puedan a veces coincidir en una orden, uno o dos les son característicos.

<sup>9</sup> M. Hanhausen. Entrevista a la Mtra. Armida Alonso, Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 9 de diciembre de 2003. Ella citó la obra de Efraín Castro titulada *Contratos de retablos*. Y comentó acerca de las obras de Molanus y de Felipe Borromeo, existentes en los fondos reservados de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia. Tanto las obras de Molanus como la de Borromeo señalan cómo proceder en la representación de las imágenes de acuerdo a los lineamientos conciliares, pero no explican por qué. Por lo que era frecuente copiar una imagen reconocida y aprobada y firmarla “*fecit*” o “*feciebat*”. Pocos se atrevían a componerlas, como es el caso de Miguel Cabrera que firma las obras con “*invento*” señalando así que eran de su inspiración. Cfr. Abelardo Carrillo y Gariel. *Autógrafos de pintores coloniales*. México: UNAM-IIE, 1977

Eliminado: De

Eliminado: Pintores

Eliminado: Coloniales

alma, arrobada en la contemplación de los goces celestiales. Si entre los siglos XVII y XVIII esta dicotomía cuerpo-alma no se traducía en una representación realista, el público de esas obras quedaba satisfecho. Lo cual cambiaría con el advenimiento de la Ilustración y el desarrollo de la pintura académica, donde era considerado de capital importancia el realismo en la representación de la figura humana.

En sus primeros años, tras su fundación en el siglo XVI, La Compañía de Jesús fue una orden austera. Las cosas cambiaron a partir de la beatificación de san Ignacio en 1622, cuando empezó a perfilarse como una institución influyente y poderosa, por ende con mucha mayor posibilidad de decorar ricamente sus templos. Es así que la imagen que se tiene de una iglesia jesuita viene de este periodo.

Cuando se encargaba la producción de obras de arte, los jesuitas siempre buscaron lo mejor, reflejando en ese criterio estético el "*magis*" ignaciano, concepto que será explicado más adelante. En todo hicieron prioritario su compromiso con la Iglesia, tomando todo como terreno de misión y, sin proponérselo directamente, contribuyeron en la formación de un importante patrimonio artístico y cultural donde quiera que establecieron una casa, misión o colegio.

Dada su preparación intelectual la Compañía de Jesús era una sofisticada orden del período de la Contrarreforma. El arte que se hizo para ellos, o que ellos mismos realizaron, refleja esa característica que mezcla la sencillez con la perfección y la suntuosidad.

La *Ratio Studiorum* en cuanto a regla normativa de la formación humanística de los colegios jesuitas dejó poco espacio para el cultivo de elementos más subjetivos, emocionales y prácticos. La preparación para producir artes visuales fue inexistente, sin embargo, cuando se produjeron, mostraron como principal característica el dominio de la técnica puesto al servicio de la promoción de los valores religiosos acordes con el magisterio de la Iglesia Romana.

San Ignacio consideraba que la imaginación era una útil facultad de la mente humana. Buena parte de los *Ejercicios espirituales*<sup>10</sup> son las “Composiciones viendo el lugar”, consistentes en meditaciones mediante las cuales, aplicando los cinco sentidos, se desarrolla la reflexión sobre ciertos pasajes de los Evangelios. El artista al servicio de la Compañía o el artista jesuita aplica esta imaginación para hacer accesible visualmente lo divino a su público. San Ignacio personalmente

---

<sup>10</sup> Los *Ejercicios espirituales* constituyen la primera obra autógrafa de san Ignacio de Loyola, redactados, quiere la tradición, por inspiración divina después de su despertar espiritual a orillas del río Cardoner en Cataluña, en su camino a Tierra Santa. Constituyen una serie de meditaciones para preparar la mente y el espíritu para toma una decisión de vida, a la luz de la lectura personal de los Evangelios y la consideración de las lecciones que de ellos se desprenden.

Eliminado: Espirituales

Eliminado: San

encomendó a Jerónimo de Nadal, sacerdote mallorquín y uno de sus primeros compañeros en la aventura de fundar la Compañía de Jesús, que buscara ilustrador para el libro de los *Ejercicios espirituales* y personalmente supervisó la primera edición para que las imágenes realmente representaran lo que él quiso decir en el texto<sup>11</sup>.

No existe un documento donde sean descritas las formas plásticas idóneas para expresar el mensaje evangélico, ya que cada época tiene su propio lenguaje para explicitar la experiencia espiritual. Si este lenguaje es auténtico, basta para este propósito. La forma como aborda la creación de las artes visuales un jesuita, apoyándose en la espiritualidad propia de la Compañía de Jesús, tanto para la elección de los temas como para la forma de abordar la creación misma, será tema a desarrollar más adelante.

En el caso de Gonzalo Carrasco, se aprecia que se aferró a los lineamientos aprendidos en la Escuela Nacional de Bellas Artes, inclusive en las primeras décadas del siglo XX, como lenguaje plástico idóneo para expresar la experiencia religiosa. No es un caso aislado en la historia del arte el que estas soluciones “veteristas”<sup>12</sup> sucedan en los

---

<sup>11</sup> Cfr. Joseph MacDonnell SJ. *Gospel Illustrations. A reproduction of the 153 images taken from Jerome Nadal's 1595 book Adnotationes et Meditationes in Evangelia*. Connecticut: Fairfield University, 1998

<sup>12</sup> El término ha sido usado por Fausto Ramírez, en *Crónica de las artes plásticas en tiempos de López Velarde 1914-1921*. México: UNAM, 1990, refiriéndose a una solución plástica retomando formas antiguas.

momentos críticos que viven sociedades en transformación y dicen mucho acerca del artista y su posición ante el mundo. Sus razones serán analizadas más adelante.

## **1a. El artista inspirado en la Espiritualidad Ignaciana**

El artista jesuita asume su papel como artista desde su vocación religiosa y su inspiración surge del discurso religioso contenido en los *Ejercicios espirituales* y en el espíritu de las *Constituciones*. Su meta nunca será lograr su fama individual sino poner su talento a las órdenes de su ministerio, distinguiéndose en ello del desarrollo normal de un artista laico más libre de preocuparse por la experimentación formal y la búsqueda de reconocimiento.

El estudio de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola permiten entender el contexto inspirador del artista jesuita, puesto que contienen “en una nuez” la esencia de su espiritualidad. San Ignacio escribió esta obra en el convulso mundo renacentista del siglo XVI, contemporáneo de la Reforma Protestante y de la expansión colonizadora de España y Portugal por América y Asia y, aún siendo una obra hija de su tiempo, devino en un clásico de la literatura religiosa y contemplativa de la tradición católica.

Es un pequeño documento que auna la intuición de la espiritualidad cristiana, acorde con el magisterio de la Iglesia, con la apertura de mente y el pragmatismo renacentista. El original está redactado en castellano antiguo. Sin embargo la importancia que tiene para estudiar

la relación de esta espiritualidad con el proceso de creación de los artistas jesuitas es la propuesta contenida en sus meditaciones para el trabajo espiritual a través de la contemplación de imágenes.

San Ignacio daba mucha importancia al poder evocador de la imagen en el terreno espiritual. Personalmente meditaba en su cámara de la Curia Generalicia de Roma frente a ciertas imágenes de la Virgen y Cristo crucificado y hacia el final de su vida comisionó al P. Jerónimo de Nadal el monumental encargo de la publicación de la *Evangelicae historiae imagines*, publicado en Amberes en 1593 así como de la ilustración con grabados para el libro de *Ejercicios*<sup>1</sup>. Nadal tenía experiencia de primera mano de la utilidad de una buena imagen para la transmisión de una idea, por abstracta que esta fuese, comprobada siendo misionero en la Alemania protestante en 1570, por lo que asumió con entusiasmo la tarea de redactar el comentario contenido en esta obra <sup>2</sup>. Ese proyecto implicó buscar a los mejores grabadores que pudieran hacerse cargo de la tarea, capaces de dotar sus trazos de una elocuencia visual, independientemente que fueran o no artistas de renombre.

<sup>1</sup> Joseph Mc. Donnell. *Op. cit.* Los *Ejercicios* parten de la lectura del Evangelio con el fin de ponerse efectiva y eficazmente en seguimiento de Jesús, lo cual debe ser hecho desde las peculiaridades y talentos de cada **persona**. Si “el hombre ha sido creado para alabar, hace reverencia, y servir a Dios Nuestro Señor y por esa vía salvar su alma” (*Principio y fundamento EE 23*) se desprende que cualquier profesión o estado de vida es válido para ese fin. El artista tiene también que poner ese talento **para** lograr *la Mayor Gloria de Dios* como un hombre que actualiza su potencial.

<sup>2</sup> Gauvin Alexander Bailey “Le style jésuite n'existe pas”: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts en John W. O'Malley et al. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto, 1999. Cfr. P. 38

Con formato

Eliminado: quién

Eliminado:

Eliminado: Fundamento

Eliminado: al servicio de

Entre los siglos XVI y XVII las imágenes consideradas correctas para fines de la espiritualidad jesuita eran las que, por forma y composición, coincidían con los lineamientos del magisterio de la Iglesia. Estas imágenes de los Evangelios para las meditaciones de los Ejercicios, realizadas en xilografía, representan ambientados en paisajes europeos y en edificaciones de tipo renacentista las escenas de los episodios de la vida de Cristo y la Virgen, siguiendo el calendario litúrgico desde la Anunciación hasta la Asunción y Coronación de María en el Cielo. Van acompañadas de letras mayúsculas, colocadas al lado de los personajes y en la parte inferior estas letras van acompañadas de un texto haciendo referencia a lo que ha de meditarse respecto a cada parte de la escena, por lo que esas láminas eran vistas como “apoyos” de la meditación, una base visual desde la cual el ejercitante podía estructurar la “composición viendo el lugar”, sugerida en varias ocasiones por san Ignacio.

Es por eso que era necesario que fueran lo más narrativas y verosímiles posible. En aquel entonces los criterios de exactitud arqueológica no eran tan importantes como el seguimiento del relato evangélico. Los personajes de la Historia Sagrada (Jesús, María, los Apóstoles) parecían europeos del siglo XVI, incorporando algunos elementos musulmanes o judíos con el fin de dar verosimilitud a la escena.

Ahondar en el análisis formal de estas imágenes y del papel que la imaginería religiosa jugó en el templo jesuita desde tiempos de la Contrarreforma sería tema de otro estudio. Para el caso de difundir los principios de su espiritualidad, la Compañía de Jesús requirió de elocuentes imágenes que representaran tanto las escenas de la Historia Sagrada así como las de las devociones marianas propias de la orden, tales como la Santa Casa de Loreto y la Virgen de la Luz, recibiendo la cesta de corazones que un ángel le presenta, mientras detiene con su diestra a un alma pecadora para evitar que caiga en las fauces del dragón que representa al demonio<sup>3</sup> y los Santos de la Compañía, sobriamente representados con el uniforme de la sotana negra. Ya en el siglo XVIII se agregaría la representación de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús y en México, la devoción a la Guadalupana.

Quiso la tradición que la representación de los santos de la Compañía hasta el tiempo de la supresión en el siglo XVIII fuera presentar a san Ignacio, a partir de los rasgos de su mascarilla mortuoria, calvo, con barba corta y nariz aguileña, revestido de ropaje sacerdotal, presentando abierto el libro de las *Constituciones* donde se lee el lema

---

<sup>3</sup> Esta imagen fue muy discutida en vísperas de la supresión en 1776: los detractores de los jesuitas la señalaban como ejemplo de la laxitud jesuita en la interpretación teológica subyacente a la imagen, donde la Virgen de la Luz era presentada como capaz de intervenir en el ejercicio del libre albedrío. Sobre estos temas cfr. Enrique Giménez López. *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante : Universidad de Alicante, 1997.

Con formato

Con formato

Con formato

Con formato

Con formato

de la Compañía: *Ad maiorem Dei Gloriam*. San Francisco Xavier es representado inflamado del fervor misional, vestido de sotana negra con el pecho abierto y una llama saliendo de él. A san Francisco de Borja lo acompaña una calavera coronada, simbolizando su desengaño ante el ataúd abierto de su reina, Isabel de Portugal, que le resolvió a no servir a más señores que pudiesen morir. Gonzalo Carrasco innovó esta iconografía pintando un san Francisco de Borja revestido de un rico ropaje sacerdotal, ante el altar y con el mapa del Virreinato de Nueva España en la mano, representando su patrocinio a la venida a México de los primeros jesuitas en 1570 en su papel como Tercer Preósito General de la Compañía <sup>4</sup>.

Eliminado: San

A estos tres santos mayores correspondían dos santos jóvenes: san Luis Gonzaga, mártir de la caridad al morir contagiado de peste, representado como un joven delgado y pálido, vestido de sotana o a lo más con roquete, con la vara de lirios y la mirada recogida, a veces sobre un crucifijo y san Estanislao de Kotska, el jovencito de corazón ardiente que, con el único deseo de entrar en la Compañía, emprendió el viaje a pie desde su natal Polonia hasta Roma, para morir un año después, siendo todavía novicio. De esta manera los jesuitas tenían santos patronos para todas las empresas que pudieran acometer, fuese

---

<sup>4</sup> Esta pintura se conserva en las oficinas de la Curia Provincial de la Compañía de Jesús en la Ciudad de México.

como novicios, estudiantes, sacerdotes, provinciales o misioneros. El siglo XIX vio la canonización de cinco más de ellos: san Juan Berchmans, san Pedro Canisio, san Francisco de Regis, san Alonso Rodríguez y san Pedro Claver. Gonzalo Carrasco realizó los retratos de estos santos de la Compañía en forma de tondos para edificación de los novicios y estudiantes del Colegio de Tepotzotlán. Parecieran estar inspirados en el retrato que su maestro José Salomé Pina hizo del Papa León XIII, al estilo neobizantino, destacando sus facciones, representadas de modo realista sobre un fondo dorado uniforme.

Eliminado: Santos

Eliminado: Decoran aún las paredes del antiguo refectorio del Colegio, hoy

Es interesante resaltar que Carrasco no pretendió hacer los retratos de los santos históricos, sino que echó mano de las facciones de varios de los padres y hermanos jesuitas de Tepotzotlán que de alguna manera daban el tipo, por lo que estos rostros tienen la apariencia de personas contemporáneas a los que las contemplaban. Su meta era presentar el modelo de santidad encarnado en una persona como cualquiera de ellos, subrayando así su accesibilidad <sup>5</sup>. En el siglo XX habrían muchas más canonizaciones de santos jesuitas.

Eliminado: Santos

Eliminado: Padres

Eliminado: Hermanos

---

<sup>5</sup> Estos diez cuadros se conservan actualmente en el Museo Nacional del Virreinato cfr. María del Consuelo Maquívar (coord.) *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán*. Tomo III. México: CONACULTA-INAH-Amigos del Museo Nacional del Virreinato A.C. Instituto Mexiquense de Cultura, 1996. Pp. 112-115. Sobre la referencia a la obra de José Salomé Pina: Retrato de León XIII en el catálogo del Munal *Pinceles de la Historia III* P. 157. Ilustración 28.

Al igual que los *Ejercicios*, otro documento importante de la Compañía de Jesús en materia de presentar un modelo de espiritualidad aplicada en la vida práctica son las *Constituciones*, las cuales definen la misión del Jesuita como “la promoción y defensa de la fe”. En la segunda mitad del siglo XX los documentos de la Congregación 32 (específicamente el Decreto IV) explicita aún más esta misión de defensa de la fe como “promoción de la Justicia”. Si la capacidad de creación artística es una de sus habilidades, al ser puesta al servicio de su trabajo pastoral, se transforma en una interesante y útil herramienta, siguiendo la máxima jesuita de “usar todo tanto cuanto” en aras de cumplir con su misión<sup>6</sup>.

Un listado de lineamientos de la espiritualidad ignaciana, tomados de los *Ejercicios espirituales*, válidos desde el siglo XVI a nuestros días, ayudará a comprender las peculiaridades del trabajo del artista jesuita:

- San Ignacio propone como una meta y una actitud ante la vida espiritual el “*Magis*”, traducido del latín como “más”. Ese “ir más allá” y no conformarse con resultados mediocres se aprecia en el caso de los artistas jesuitas en cuanto a que buscan creativamente superarse

---

<sup>6</sup> Esta máxima sale del *Principio y fundamento* [23] de los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio, citado en el castellano antiguo del original: “... las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado. De donde se sigue que el hombre tanto ha de usar de ellas, quanto le ayuden para su fin y tanto debe quitarse de ellas, quanto para ello le impidan.” EE [23]

en su lenguaje plástico, con el fin de que su mensaje llegue mejor a su auditorio.

En el próximo inciso presentaré ejemplos del trabajo de algunos artistas jesuitas en el contexto de lo que podría entenderse como “lo jesuita” en el arte, pero para efectos de explicar lo que significa el “*magis*” en el caso del artista jesuita, anticipo la mención de los ejemplos de la obra del Hno. Castiglione en la corte del emperador chino, en la que su forma de aplicar el “*magis*” fue, en cuanto a pintor de la corte del Emperador, hacerse hábil en el dibujo a la manera de la pintura china, con el fin de conseguir una interlocución que después pudiera ser de utilidad misional. En los casos de los cielos rasos ilusionistas del Hno. Andrea Pozzo y de los retratos del P. Gonzalo Carrasco, el “*magis*” se descubre en el aprovechamiento de la rigurosa formación académica reflejada en el perfeccionamiento de la técnica, la búsqueda de un lenguaje pictórico que fuera “más allá”, permitiendo comunicar visualmente la experiencia de la comunión con lo trascendente.

Esta perfección en el dominio del dibujo, la técnica y la composición también pueden ser aprovechados como una forma de ascesis: el deber de siempre superar su trabajo. Asimismo, el artista jesuita juega el papel del maestro de Ejercicios al dar “*modo y orden*”,

conduciendo al espectador de la obra plástica a la experiencia de lo obtenido en contemplación, de la misma manera el maestro hace con los ejercitantes en la meditación sobre alguna verdad de los Evangelios <sup>7</sup>.

- La recomendación que san Ignacio hace al final de los *Ejercicios* sobre las “Reglas para sentir con la Iglesia”, en cuanto a respetar puntualmente el magisterio de la Iglesia, fue un tema toral en tiempos de la Reforma Protestante, pero siguió presente en el carisma jesuita, inclusive al grado de justificar la pronunciación del “cuarto voto” jesuita de obediencia al Papa. En el caso del artista jesuita anterior a la supresión de la Compañía, este “sentir” se aplicaba en su trabajo plástico como el ceñirse a las reglas del decoro en la representación de las imágenes, propuestas por el Concilio de Trento. En el ejemplo del trabajo del P. Carrasco, su fidelidad al “sentir con la Iglesia” está en el mantener la iconografía religiosa tradicional decimonónica, considerada como la más acorde con el magisterio de la Iglesia Romana en las primeras décadas del siglo XX.

- Parte principal de la iconografía católica es la representación mariológica. La Virgen María, misma para todos los cristianos, para

<sup>7</sup> Las principales meditaciones de los *Ejercicios* son la de Las dos banderas, la de los Grados de humildad, Las composiciones viendo el Jugar, sobre escenas de los Evangelios y la vida de Jesús y la Contemplación para alcanzar amor. Todas ellas están encaminadas a que el ejercitante experimente, con ejemplos cercanos a su vida diaria, la presencia de Dios y del desenvolvimiento del drama de la Redención en el cual se le pide una participación activa. Los *Ejercicios* se hacen para aprender a tomar decisiones a la luz de la conciencia.

- Eliminado: Dos
- Con formato
- Eliminado: Humildad
- Eliminado: Banderas
- Eliminado: Composiciones
- Eliminado: Viendo
- Eliminado: Lugar
- Eliminado: Amor
- Con formato

los jesuitas es principalmente la Reina de la Compañía, que recibió ese nombre porque san Ignacio se propuso que él y sus compañeros imitasen “de forma mínima e imperfecta” a la “verdadera Compañía de Jesús” que son la Virgen y los Santos. Es así que, en el primer escudo de la Compañía, el monograma del IHS aparecía con una luna y dos estrellas, simbolizando a esta “Verdadera Compañía”. Por circunstancias personales, san Ignacio desarrolló una tierna devoción mariana que transmitió a la espiritualidad de la Compañía: María como madre, maestra y modelo de sumisión a la voluntad divina es el arquetipo de lo femenino para los jesuitas. Esta devoción y consagración ha de reflejarse en el trabajo artístico, no sólo como tema sino como soporte conceptual. Las advocaciones marianas de Loreto, La Luz, la Inmaculada y la Guadalupeana han sido consideradas como específicas de la Compañía. Gonzalo Carrasco fue particularmente devoto de la representación de la Guadalupeana, a la cual al final de su vida representó en coloridas pinturas que revelan gran libertad iconográfica<sup>8</sup>.

- Otra característica de la espiritualidad ignaciana es la disposición de aprovechar la oportunidad de realización de cualquier actividad sublimándola en hacerla “a la Mayor Gloria de Dios” (en latín, *Ad*

<sup>8</sup> Tomando en cuenta que Carrasco pintó en 1895 el boceto de *El primer milagro* y *La coronación de la Célebre Imagen*, las múltiples Guadalupeanas pintadas tanto en la forma tradicional de Emperatriz de América Latina y como Virgen Apocalíptica, éstas últimas realizadas entre 1900 y 1935, es evidente que el tema mariano, específicamente guadalupano, fue de los más frecuentes en su producción iconográfica.

- Eliminado: Primer
- Eliminado: Milagro
- Eliminado: Coronación
- Eliminado: Célebre
- Eliminado: ,
- Eliminado:

*Maiozem Dei Gloriam*, el lema de la Compañía de Jesús). Es así que no es extraño que el artista jesuita espiritualice su trabajo plástico y lo transforme en una forma de meditación en la acción. Sea en la elaboración de una cuidadosa composición al estilo académico o en la emocional pintura abstracta, el artista jesuita realizará su meditación activa adecuándose a las formas plásticas vigentes.

- El consejo ignaciano de *usar de todo "tanto cuanto"* con la mayor indiferencia con el fin de alcanzar la meta, es una idea que guarda una curiosa similitud con la máxima maquiavélica, contemporánea suya, de "el fin justifica los medios". San Ignacio, pensando como un hombre de su tiempo, sugería al cristiano aprovechar todo lo que se ofreciera en su vida usándolo como medio de acceder a Dios, a quien, desde la perspectiva de la espiritualidad ignaciana, no sólo se le encontraba al final de los caminos calificados como "espirituales". En ese sentido no sólo la vocación artística podría ser un medio de perfección, sino que este pensamiento garantizaba la libertad, dentro de los cánones que cada época permite, de explorar el estilo, las técnicas, y la selección de los temas hasta encontrar los mejores medios.
- Ha sido mencionado con anterioridad la importancia que para san Ignacio tenía la imaginación como facultad de la mente humana. Buena parte de las meditaciones de los *Ejercicios* son las

“Composiciones viendo el lugar” mediante las cuales se trabajan distintas aproximaciones personales a los pasajes de los Evangelios. El cultivo de la imaginación es imprescindible para el arte. Y también el artista jesuita trabajará con la imaginación de su público para comunicarle verdades trascendentes. En el capítulo cuarto de este estudio se analizarán dos pinturas de Gonzalo Carrasco que clarificarán un tanto más el punto aquí señalado.

- Hacia el final de su vida, san Ignacio tuvo una fuerte inclinación mística que le refinó la sensibilidad en materia espiritual. De alguna forma en el libro de los *Ejercicios*, la famosa meditación del cierre de la primera semana conocida como “La contemplación para alcanzar amor” es una de las mejores páginas místicas de la tradición jesuita. En ella se invita al ejercitante a imaginar a Dios colmando continuamente su creación de belleza, paz y amor a raudales y que, al experimentar este bienestar en algún momento de la propia vida, el ejercitante ofrece de regreso a Dios, como si de un amigo querido se tratara, todo lo que Él quiera escoger para sí de tanto como ha dado. Esta meditación termina en la oración de “Tomad, Señor y recibid”, donde está contenida la veta mística de la espiritualidad ignaciana<sup>9</sup>. En ella se hace oblación amorosa a Cristo de las facultades humanas.

---

<sup>9</sup> San Ignacio de Loyola. *Ejercicios espirituales*. Autógrafo español. 11<sup>a</sup>. Ed. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, 1979. La cita de la “Contemplación ...” EE 234.

Con formato

Eliminado: *Espirituales*

San Ignacio no lo especifica, pero entre esas facultades está la de crear belleza y comunicar a través de las formas plásticas el mensaje del Evangelio. Es así que, en estricto sentido, lo que hace el artista jesuita no es más que devolver amorosamente y con creces al Creador la facultad que por su gratuita voluntad le dio de crear plásticamente belleza y hablar de Él a través de ella a los que la contemplen.

Gonzalo Carrasco llegó a explicitar este carisma aún más con su trabajo como artista, dedicando su pintura a la "restauración de la imagen de Dios"<sup>10</sup> en las almas de quienes contemplaban sus obras e inclusive utilizándolas como tema de conversación para acercar a personas cultas pero de fe tibia a los temas religiosos, como fue que sucedió en varias ocasiones que se reseñan en su biografía más adelante. Aquí la dirección espiritual tiene como auxiliar el quehacer artístico: la creación, aunque sea bidimensional, de un mundo cristiano, mejor que la realidad.

---

<sup>10</sup> Esta frase aparece en varias ocasiones puesta en boca de personas que conversaron con Carrasco, citadas en la obra de Xavier Gómez Robledo, SJ. *Gonzalo Carrasco, el pintor apóstol*. México: Buena Prensa, 1959. Se hizo una segunda edición en la Editorial Jus en 1966. Mi paráfrasis está tomada de una carta citada en la p. 215, donde un jesuita de Luisiana escribía a Carrasco : "Qué satisfacción saber que los pinceles descansan para retocar las imágenes y semejanzas del Creador. Gustoso me sentaría en algún rincón para que retocase también la mía".

## 1b. Cómo pinta un artista jesuita

En el artículo escrito por Gauvin Alexander Bailey, contenido en la obra de John O'Malley<sup>1</sup>, se aprecia la mención y el comentario acerca de la aportación de todos los estudiosos del tema que en la última mitad del siglo XX se han abocado al estudio de la relación de los jesuitas y las artes, resaltando el rasgo de que la Compañía de Jesús fue una corporación que necesitó de las imágenes para su labor pastoral. La lista es amplia e incluye a tres mexicanos: María del Consuelo Maquívar, Clara Bargellini y Marco Díaz<sup>2</sup>, cuyos estudios versaron sobre la relación de los jesuitas y las artes en México durante el periodo novohispano entre 1570 y 1767.

En general, se aprecia que han sido mucho más estudiados los temas de arquitectura y emblemática jesuita entre los siglos XVI al XVIII. Salvo Cécile y Michel Beurdeley<sup>3</sup> en su obra sobre el Hermano Castiglione y algún estudio sobre la geometría de Pozzo<sup>4</sup>, la mayoría de lo estudiado pasa por alto la figura del jesuita como productor plástico a excepción

<sup>1</sup> Gauvin Alexander Bailey "Le style jésuite n'existe pas": Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts en O'Malley, John W. et al. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto, 1999. Pp. 38-89.

<sup>2</sup> Las obras citadas son las siguientes: Clara Bargellini, "Jesuit devotions and Retablos in New Spain" *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto : University of Toronto, 19 99. Pp.680-99, Marco Díaz. *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*. México: UNAM, 1982 y María del Consuelo Maquívar. *Los retablos de Tepotzotlán*. México: INAH, 1976.

<sup>3</sup> Cécile et Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: peintre jésuite a la court de Chine* Paris : Bibliothèque des Arts, 1971

<sup>4</sup> Gauvin Bailey hace interesantes comentarios sobre la obra del Hno. Andrea Pozzo desde la perspectiva de la elaboración simbólica de su trabajo al igual que la mención que hace de él Joseph Mac Donnell SJ en su obra *Jesuit Geometers* . Rome: Vatican Observatory Publications, 1989.

Eliminado:

Eliminado: h

hecha de la mención de los arquitectos Giovanni Tristano SJ y Orazio Grassi SJ.

El otro punto importante en el texto de Bailey es devolver a la mesa de discusión la existencia o invención de un estilo jesuita en las artes, de una especie de *modus noster* plástico. Heinrich Pfeiffer SJ sostiene que sí existió tal, aunque no reducido al estilo barroco y más caracterizado por una búsqueda de la funcionalidad. Acotando esta idea, Bailey llega a la conclusión que no existe el “estilo jesuita”, siendo que una historiografía de corte protestante y/o marcadamente liberal señaló al barroco como un estilo propio de la Compañía en contraposición al estilo más sobrio del renacimiento y luego del neoclásico.

Existe en la Compañía un modo organizacional en el que se insertarían libremente estilos e imágenes idóneas para su función pastoral, que algo más propiamente definido como un *modus noster* plástico avalado desde Roma. Aún cuando las copias que se hicieron de la fachada y planta del Gesú en Polonia, Goa y otras regiones de misión provocan la tentación de afirmarlo, Bailey puntualiza que tal copia obedece más a la nostalgia de un estilo que resulte familiar en esas lejanas latitudes que a un mandato expreso de representar así la misión jesuita.

Como en la pastoral de los ritos Malabares<sup>5</sup>, la adaptación de la doctrina cristiana a las formas culturales de la región fue la regla, asimismo las formas artísticas locales consideradas útiles fueron empleadas para los fines de la evangelización. Por eso, el intentar una definición del estilo jesuita vendría concluyendo en la descripción de una mezcla estética de lo mejor que se pueda obtener con un presupuesto limitado. Eso hacía común el recurrir a los estilos y materiales locales, por ser más económicos<sup>6</sup>. Pongo por ejemplo el caso de la arquitectura: si los jesuitas deseaban resaltar la predicación, el escenario puede ser lo mismo un templo protestante adaptado o un galpón en Agra, India. La decoración de cada lugar era realizada en el estilo local y, en general, mientras el resultado final fuera decoroso y sugerente de recogimiento, a los jesuitas les tenía sin cuidado los términos puristas de "estilo". Por dar un ejemplo en México durante el siglo XVII, el recurrir al estilo local sería aplicar los cánones barrocos con las canteras, tezontles y

---

<sup>5</sup> E. St. Clair Segurado *Dios y Belial en un mismo altar: los ritos chinos y malabares en la extinción de la Compañía de Jesús*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000. Siguiendo precisamente la máxima de "usar de todo tanto cuanto" Mateo Ricci jesuita pionero en la cristianización de China a fines del siglo XVI, propuso una novedosa pastoral misional (luego aplicada en la costa Malabar de India) y sin querer originó la llamada "Controversia de los ritos chinos y malabares", que se prolongaría durante más de doscientos años. La Santa Sede y en general los enemigos de los jesuitas consideraron que había demasiada laxitud y acusaron de tolerancia a la idolatría a estos misioneros de la Compañía. Este libro analiza cómo en el siglo XVIII una polémica religioso-antropológica fue utilizada por los enemigos de la orden jesuita para contribuir a su desprestigio, en una colosal campaña propagandística que culminó con su extinción en 1773. Paralelamente se expone la actitud de la Compañía, que insistía en la conservación de determinados ritos políticos como indispensables para el éxito de la evangelización.

<sup>6</sup> Gauvin A. Bailey "The Catholic Shrines of Agra" *Arts of Asia*. July-Aug. 1993. Pp.131-137. En tiempos del Emperador Shah Jahan, la misión jesuita de Agra fue varias veces demolida y reconstruida una vez que los misioneros y algunos conversos de importancia lograban obtener de nuevo el favor del Emperador. La última reconstrucción de la iglesia de la misión reporta una decoración de textiles y tapetes ricos, a la usanza local, y la toma de la referencia que se hace de ello en la *Carta Anua* de 1675 p.134, en vez de la importación de obras de arte religioso europeo. No siempre el buen gusto hace referencia a lo más caro. Y el presupuesto era ciertamente limitado para decorar de los templos jesuitas cuando la zona ~~era aún una~~ joven misión.

Eliminado: en tiempos de

mármoles locales cuando fuese necesario, pero no por mandato expreso de Roma.

Bailey señala con un juego de palabras que así como en francés adjetivar algo de "jesuítico" hace referencia a poca claridad, solapamiento y tortuosidad, considera que intentar catalogar las que sería un "estilo jesuita" sería intentar algo realmente "jesuítico": de existir algo que pudiera ser definido como un "estilo jesuita" en las artes, algo como el "*modus noster*" aplicado a las artes visuales, sería relativamente sencillo de responder en el entorno europeo o en el arte virreinal, pero a partir de la supresión de la Compañía y el advenimiento del siglo XIX estos criterios se hicieron aún más elusivos.

Estudiando la obra de los pintores jesuitas vemos estas mismas características: su trabajo no difiere del que hubiera realizado un hombre de su tiempo en sus circunstancias, algunos mostrando más habilidad y talento que otros. El "*Magis*" ignaciano una continua superación de toda empresa que se acometa, por lo que ante una obra producida por un jesuita se esperaría la técnica más pulida posible al servicio de un mensaje religioso de acuerdo a los cánones de su tiempo. En el caso de la pintura de Gonzalo Carrasco, sus formas plásticas apuntan al discurso católico de principios del siglo XX en México que

tardó en identificarse formalmente con las vanguardias, permaneciendo fiel a un estilo anterior.

En general, el papel del jesuita como mecenas ha sido más estudiado que su faceta como productor de obras de arte. La producción artística era considerada un oficio, aunque no dejaron de levantarse voces que defendían el carácter liberal del arte que representaba las cosas sobrenaturales. Muchos de los artistas que tuvo la Compañía en los siglos XVII y XVIII no llegaron a ordenarse, dada la personal inclinación hacia el trabajo con las manos en una orden cuyo perfil educativo fue resumido en la *Ratio Studiorum*, un currículum de estudios capaz de dar una formación humanista e intelectual para preparar teólogos, confesores y predicadores de primera línea. En México, en ese tiempo, no hay datos de algún jesuita que se haya distinguido como artista plástico. Es significativo ver que, en cambio, en Europa, la Compañía de los siglos XVII y XVIII tuvo al menos tres figuras artísticas de renombre en los Hermanos Daniel Seghers, Andrea Pozzo y Giuseppe Castiglione.

El Hno. Seghers (1590-1661) de origen belga, se hizo famoso por las guirnaldas de flores, pintadas con cuidadoso realismo, en las que enmarcaba imágenes religiosas; estas sí realizadas por algún pintor laico con más facilidad para el dibujo de la figura humana. La obra del

Hno. Seghers muestra el amor al detalle en la representación de los elementos naturales, característico de la pintura holandesa de fines del XVI, atendiendo al simbolismo representado por las flores. Hay poca bibliografía sobre él. Si acaso referencias a su arte en libros generales sobre personajes destacados de la Compañía antes de la supresión.<sup>7</sup>



Fig. 1 Daniel Seghers y Erasmus Quellinus, *Guirnalda de Flores con la Sagrada Familia* (s. XVII) Óleo sobre lámina de cobre, (91.4 x 64.8 cm), Museo de San Diego USA<sup>8</sup>

El Hno. Pozzo (1640-1709), italiano, fue autor de un tratado de geometría y perspectiva, traducido a todas las lenguas cultas de entonces (incluyendo el chino), así como de interesante pintura mural, en la que sus conclusiones acerca de la perspectiva fueron aplicadas a la

<sup>7</sup> Joseph Mac Donnell. *Jesuit Family Album. Sketches of chivalry from the early Society*. Fairfield, CT, Clavius Group, 1997. Mac Donnell tomó los datos que anota sobre el Hno Seghers de varias fuentes tradicionales para la historia de la Compañía de Jesús, a partir de una galería de jesuitas famosos, tales como el *Jesuiten Lexicon* de Ludwig Koch SJ, la *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, de Carolus Sommervogel y el *Essai sur l'Iconographie de la Compagnie de Jesús* donde en 1875 el P Hammy describe la vida de 400 jesuitas ilustres. Cabe señalar que estos artistas son mencionados, por lo que se aprecia que aunque fueran artistas, gozaban de reconocimiento.

<sup>8</sup> Imagen tomada de *Artcyclopedia* – Daniel Seghers [http://www.artcyclopedia.com/artists/seghers\\_daniel.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/seghers_daniel.html)

Eliminado: Jesuitas

Eliminado: Quepa

Eliminado: mencionar

Eliminado: tenían

Eliminado:

decoración de varias iglesias jesuitas en Italia (Iglesia de la Compañía de Frascatti) y Austria (Capilla de la Universidad de Viena). Suyo también fue el diseño del altar de San Ignacio en la Iglesia del Gesú de Roma. Su contexto artístico es el barroco europeo del siglo XVII y su trabajo destaca en los techos pintados y muestra su destreza en el trazo a partir de un riguroso cálculo geométrico para crear efectos ilusionistas, muy gustados como decoración de bóvedas, mostrando el rompimiento de Gloria enmarcado por la arquitectura <sup>9</sup>.



Fig. 2 Andrea Pozzo, *La apoteosis de san Ignacio* (1688-90)  
Fresco en el cielo raso de la Iglesia de San Ignacio, Roma

El Hno. Castiglione (1688-1766) fue un misionero italiano en China, donde su distinguido trabajo como pintor y arquitecto en los talleres imperiales fue una excelente carta de presentación para el trabajo

<sup>9</sup> Joseph Mac Donnell. *Op. cit* En el caso de Pozzo agrega a las anteriores fuentes la *History of the Society of Jesus* de William Bangert SJ. Más elementos acerca de la producción plástica de Pozzo están en Joseph Mac Donnell. *Jesuit Geometers*. Rome: Vatican Observatory Publications, 1989. El tratado de *geometría* escrito por el Hno. Pozzo se titula *Prospettiva de pittori ed architetti* y fue publicado en dos volúmenes en Roma entre 1693 y 1700. Originalmente escrito en *latín* fue varias veces traducido y reeditado, siendo la *última* reedición en inglés, con el título *Rules and examples of perspective*. New York: Benjamin Blom, 1971

- Con formato
- Eliminado: Jesús
- Con formato
- Con formato
- Eliminado: Geometría
- Eliminado: Latín
- Eliminado: u

pastoral de la misión jesuita<sup>10</sup> y le valió ser el único pintor occidental considerado por la historiografía china como uno de los antiguos maestros de las Bellas Artes. Los chinos le dieron el nombre de Lang Shi Ning<sup>11</sup>, como súbdito del Emperador chino Chien Lung, y su trabajo es un ejemplo de la pintura china en el contexto del arte misional<sup>12</sup>. Su obra pictórica, antes a su salida a Oriente, lo muestra como típico pintor barroco.



Fig. 3 Giuseppe Castiglione: *Escena de la Virgen y el Niño con Santo*.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Joseph Mac Donnell. *Jesuit Family Album*. Fairfield, CT: Fairfield University Press, 1997 Fuentes: la obra de Bangert y el Lexicon del P. Koch.

<sup>11</sup> China-on-site- Painting, <http://www.china-on-site.com/pages/painter/1106.php> reseña su biografía considerando a este jesuita un pintor chino de la Dinastía Qing con el nombre de Lang Shi'ning "Giusseppe Castiglione: A native of Milan, Italy. He became a Jesuit missionary and went to China, where he served as a court painter in 1715. He was skilled in painting human figures, flower-and-bird and animals, especially in painting horses, and became the favorite of the painting circles of the times with his minutely realistic works, utilizing the western style of painting (perspective), finding favor in imperial family's eyes".

<sup>12</sup> Cfr. Cécile et Michel, Beurdeley. *Op.cit.* Para ampliar el tema sobre el arte misional jesuita en Asia puede citarse la obra del Dr. Bailey de la Universidad Clark, Massachussets, USA (Bailey, Gauvin A. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto: University of Toronto Press, 2001) y del Dr. Fernando García Gutiérrez SJ de la Universidad de Sevilla autor , entre otras muchas obras de *Japón y Occidente, influencias recíprocas en el arte*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1990 y *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*. Sevilla: Gobierno de Navarra - Guadalquivir Ediciones, 1998.

<sup>13</sup> La página web está en caracteres chinos y no da opción de traducción, pero es interesante contar con esta imagen como muestra de su estilo de pintura antes de ir a las misiones en China. [www.icm.gov.mo/RC/TextC.asp?No=42&ID=188](http://www.icm.gov.mo/RC/TextC.asp?No=42&ID=188)

Ya en la misión de Nanking y habiendo conseguido ser admitido en la Corte Imperial, como pintor y arquitecto para el emperador Chien Lung, el Hno. Castiglione realizó una admirable producción de pinturas sobre seda a la manera tradicional china y dirigió la construcción de varios palacios para el emperador, adaptando a la región un abigarrado estilo barroco. Su aportación a la pintura china fue el introducir la perspectiva occidental y su obra es considerada una muestra señera del arte de ese periodo y gran parte de ella se conserva en el Museo de Arte de Taiwán.

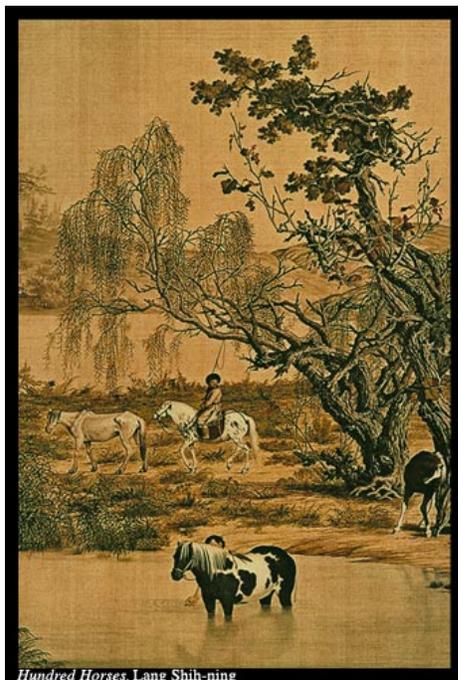


Fig. 4 Giuseppe Castiglione /Lang Shi Ning: Fragmento del rollo en seda *Los cien caballos*. Dinastía Qing, siglo XVIII<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> [www.sanford-artedventures.com/.../portrait3.html](http://www.sanford-artedventures.com/.../portrait3.html)



Fig. 5 Giuseppe Castiglione/ Lang Shi Ning: *Recibiendo la rendición de los Eli*. De la serie *Escenas de las batallas de los Quelling y las rebeliones de las regiones occidentales*, con los poemas imperiales. Museo de Arte de Cleveland<sup>15</sup>

Tras la restauración de la Compañía en el siglo XIX se hizo más apremiante el aplicar el uso del "todo, tanto cuanto" ignaciano con el fin de sacar mayor provecho para la pastoral en tiempos difíciles, así que si un jesuita tenía aptitudes artísticas, se esperaba que éstas se pusiesen al servicio de su labor. En una sociedad capitalista, el crear un mercado de esas obras de arte devocional proporcionaba cuantiosas sumas para mantener a flote más de una obra de asistencia. La Segunda Compañía, restaurada en el conflictivo y anticlerical siglo XIX, dio en las artes figuras como el P. Gonzalo Carrasco Espinosa S.J. (1859-1936), mexicano y en España el Hno. Martín Coronas Pueyo (1862-1928)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Estos grabados fueron realizados en Francia a partir de dibujos enviados por los jesuitas misioneros. De regreso en China se les agregaron los poemas grabados en madera. Tomada de la página web del Museo de Cleveland. Esta imagen tiene copyright del museo.

<http://www.clevelandart.org/Explore/artist.asp?searchText=castiglione&x=11&y=5&tab=1&recNo=1> Copyright

<sup>16</sup> Existe una monografía sobre la obra del Hno. Coronas escrita por Fernando Alvira Banzo. *Martín Coronas Pueyo. Los dibujos de la Curia de la Provincia de Aragón*. Huesca, España, Caja Rural de Huesca, Ayuntamiento de Huesca y Diputación de Huesca, 1996, la cual da una idea de lo prolífico y variado de su

Eliminado: en

Eliminado:

Es posible que Carrasco conociera al Hno. Martín Coronas Pueyo SJ contemporáneo suyo, durante su estancia en España, fuese antes de su ordenación en 1894 o durante su breve estancia en Barcelona en 1920, aunque no cuento con ningún documento que lo confirme. El Hno. Coronas estuvo en ese tiempo muy activo produciendo numerosas pinturas y decoraciones para los templos y colegios jesuitas de todo el mundo y no sería extraño que Carrasco conociera algo de su trabajo, dado que casi no había iglesia o residencia jesuita española sin alguna obra suya.

Las características de la pintura de Coronas Pueyo son distintas de la de Carrasco: neobizantina y hierática a veces, suavemente romántica en otras, emparentada con el modernismo simbolista catalán e inclusive con ciertas influencias del arte beuronés<sup>17</sup>. No se descubre en ella estudio académico de la pintura barroca y el intento de academizarla. Resulta más decorativa que la de Carrasco, más gráfica, cuidadosamente dibujada y teñida de cierta atmósfera de fin de siglo.

---

creación. Hizo pintura, talla, tapices, mosaicos y estandartes para las casas y colegios jesuitas de toda España, América Latina y Asia. Al empezar a plantear el estudio de la obra del P. Carrasco en México en 1998 se la describí al P. Juan Plazaola y su comentario fue que sería el equivalente mexicano del Hno. Coronas en España. Eso no era ningún elogio, ya que el estilo devocional, "sansulpiciano", finisecular y levemente modernista de la obra del Hno. Coronas no era algo considerado valioso en la historia de la Compañía de Jesús y las Artes en España. Cuando en año 2001 el P. Plazaola visitó la Sagrada Familia de la Colonia Roma, su opinión cambió totalmente, externando que "no había imaginado lo superior a Coronas que es Carrasco en cuanto a artista", opinión que ampliamente comparto.

<sup>17</sup> Sobre el arte beuronés ver en este trabajo el capítulo tercero, páginas 148 -149. Es notoria esta influencia en los mosaicos realizados para la Cueva de Manresa. Cfr. Alvira Banzo. *Op. cit.* Pp. 39.

Eliminado:

Eliminado: estudiar

Eliminado:

Eliminado: St.Sulpicién

Eliminado: hubo

Eliminado: "

Eliminado: Cit

Con formato

Muy narrativa y poblada de figuras lánguidas, convencionales e idealizadas. Su colorido es tenue y es frecuente que las composiciones aparezcan desdibujadas, al estilo de las pinturas de Lucien Levy Dhurmer, como puede apreciarse en el ejemplo de *La aparición de san Jorge en la batalla de Alcoraz*. Sus trabajos fueron muy gustados donde la Compañía envió jesuitas españoles, encontrándose sus obras por toda España, Filipinas y Cuba.

Como muestra para tener en mente al comparar su trabajo con la obra de Gonzalo Carrasco está *La Nave de la Iglesia*, realizada por Coronas Pueyo para la sacristía de la iglesia de la Casa de Ejercicios en Manresa, España (fig. 6).



Fig. 6 Hno. Martin Coronas Pueyo SJ. *La Nave de la Iglesia*. Mural. Sacristía de la Iglesia de la Casa de Ejercicios de Manresa, España [s/f] <sup>18</sup>

Fernando Alvira Banzo no aporta más datos sobre esta obra, en cuanto a medidas del mural terminado, técnica empleada y fecha de factura. Formalmente es un dibujo iluminado, de grafismo sencillo de tipo modernista y un buen ejemplo de la representación de la estricta jerarquía de los fieles católicos en la Iglesia pre-conciliar de fines del siglo XIX, imaginada como la Nave de San Pedro.

En esta frágil barca en los mares tempestuosos del mundo secularista del siglo XIX, el Papa Pío IX aparece como el timonel, recibiendo la bendición de san José con el Niño Jesús en brazos, como patrono y protector de la Iglesia. La aparición es representada como una presencia fantasmal que surge de las nubes tormentosas. No echa mano del recurso barroco del rompimiento de gloria para ubicar la aparición, sino que la dibuja sugiriendo de forma más moderna que se trata de una presencia espiritual.

La barca avanza a golpe de remo, empuñados por tres hombres jóvenes. Son religiosos: un franciscano, un jesuita y un dominico, enfatizando el duro esfuerzo del clero regular en los tiempos adversos de predominio del secularismo. Hay un interesante discurso de género,

---

<sup>18</sup> Ibid. *Op.cit.*, p.51.

donde los papeles masculinos y femeninos están claramente delimitados. El papel de la religiosa en la barca de la Iglesia se reduce a una abnegación entre bambalinas, como cuadra al papel femenino preestablecido entonces: la Hermana de la Caridad atiende a un enfermo y, entre los laicos, la esposa inmóvil a la sombra de su marido, sosteniendo al bebé con los ojos bajos, rodeada de sus hijos.

Los católicos laicos aparecen en este mural simplemente transportados, en ellos no parece recaer ninguna responsabilidad de hacer avanzar, sostener o guiar la Nave de la Iglesia. Al igual que el rey y el militar, los conversos en las misiones, representados por un asiático y un negro, solamente tienen que dejarse conducir. La familia cristiana, en el centro de esa barca, aparece como el corazón vulnerable de esa sociedad que toda la Iglesia debe de proteger.

Las autoridades eclesiásticas, un obispo, un cardenal y un patriarca de las Iglesias orientales, van cerca del Papa, como apoyándolo con el consejo y la oración. Este modelo de Iglesia tan desigual y puntualmente representado en el mural del Hno. Coronas se transformó radicalmente a partir del Concilio Vaticano II en 1965, cuando, siguiendo con la metáfora de "La nave de la Iglesia", se espera que todos tomen los remos, sean religiosos o laicos, hombres y mujeres, cristianos viejos

o recién convertidos. Ésta era la Iglesia a la que sirvieron Coronas Pueyo y Gonzalo Carrasco. La forma de empuñar los remos de estos dos jesuitas para estabilizar la barca de Pedro en las aguas traicioneras del secularismo fue con los pinceles, realizando obras de arte que exaltaran el catolicismo romano.

Para terminar esta breve reseña de los artistas jesuitas hasta las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, hay que hacer mención de la obra el Hno. Mario Venzo (1900-1989), italiano, considerado un ilustre representante de la generación del *Novecento*, pintando obras de tema religioso, paisajes y ramos de flores en un estilo cercano a Cézanne y a las vanguardias fauvista y expresionista. No sería aquí el lugar de abundar en una historia de los artistas jesuitas del siglo XX; baste señalar que coincidiendo con el tiempo del Concilio Vaticano II y durante el generalato del P. Pedro Arrupe (1959-1978), la Compañía de Jesús ha sacado mucho mayor provecho de los talentos artísticos de los padres y hermanos, cuando los tienen, con el fin de enriquecer su misión pastoral y llegar a un mayor número de personas.

Anteriormente he señalado que al estudiar la obra de arte producida por religiosos, el académico se enfrenta al miembro de una corporación mucho antes de encontrar al hombre y al artista. Al momento de tomar

estado eclesiástico, subordinan su trabajo a los fines que esta corporación decida para su trabajo, por lo que sus procesos como artistas son distintos de los de un artista laico. En el caso de Carrasco es claro que la Provincia Mexicana consideró su pintura una buena fuente de ingresos para distintas obras: la construcción del Colegio de Puebla, la supervivencia del noviciado durante la Revolución mexicana y las obras pías de la parroquia de Santa Brígida, del Colegio de Tepotzotlán y de la parroquia de la Sagrada Familia. Su archivo pasa en silencio sobre gran parte de los avatares de la producción plástica, si es que no puede sacar de ello alguna moraleja espiritual.

Como sacerdote, el artista jesuita tiene que cuidar su imagen, sobre todo como miembro de una institución que satanizó ciertos temas referidos en general como “la condena del modernismo” y en los particular la referencia al cuerpo y a su sensualidad. La Iglesia Católica hasta hace muy poco no veía con buenos ojos los aspectos más liberales de la creación de cultura. Había un recelo general hacia la creación plástica, con temas que aludiesen directamente la dimensión corporal y humana. Y más aún si un religioso fuese su creador. Carrasco se defendió dibujando con todas las reglas académicas y con todo el conservadurismo que se esperaría de un eclesiástico en esos tiempos turbulentos. Aún así y en plenos tiempos postconciliares, se dio la triste

historia de cómo fueron destruidos más de doscientos apuntes de desnudo del P. Carrasco conservados en el Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús <sup>19</sup>.

Para la Compañía de Jesús en cuanto a institución, el estudiar y promover el trabajo plástico de uno de sus miembros no le resulta de primordial interés, aunque de este pueda servirse para la procura de fondos. Es visto más como una aplicación del ignaciano “usar de todo tanto cuanto”, cuando así convenga a sus fines de catequesis que como un tema de investigación. Eso no quita que, a nivel individual, hayan habido varios jesuitas muy interesados en el estudio de estos temas del arte y su particular aplicación al carisma de la orden.

La imagen de Carrasco, como aparece en la biografía que Gómez Robledo escribió, deja para la posteridad que fue un buen jesuita que, como curiosidad personal, pintaba. Las opiniones acerca de su

<sup>19</sup> M. Hanhausen. Entrevista al P. Manuel Ignacio Pérez Alonso SJ. Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México, 20 de junio de 2000. En el Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús se conserva algo de obra del P. Gonzalo Carrasco junto con lo que queda de su archivo personal. Se conservan varios óleos y unas pocas “academias”, dibujos del natural cuidadosamente realizados en su etapa de estudiante. El P. Pérez Alonso refirió una anécdota bastante desafortunada que ilustra perfectamente el tema. Conservaba un baúl con más de doscientos dibujos hechos por el P. Carrasco, incluyendo algunos de sus maestros y compañeros de la Academia. Algunos eran bellos apuntes de desnudo y copias del natural. Cuando el P. Pérez Alonso se tuvo que ausentar por largo tiempo del Archivo, el padre que quedó como su suplente decidió que era mejor deshacerse de ellos, por considerar que esos desnudos masculinos eran “demasiado violentos”, así que los dio al hermano encargado de la cocina con órdenes precisas de quemarlos. El Hno. Salvador Navarro obedeció, pero siendo una persona con más sensibilidad artística que su superior, escogió los que a su juicio fueron los mejores y se los guardó al P. Pérez Alonso. De ese tesoro solamente se conservaron menos de veinte ejemplares, de los cuales únicamente cuatro son fehacientemente de la autoría del P. Carrasco. Recientemente me fueron mostradas dos bellísimas “academias” con la firma de Gonzalo Carrasco, conservadas en la sección de Libros Antiguos y Raros del Centro de Información Académica Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

- Eliminado:
- Eliminado: se conserva
- Eliminado: oleos
- Eliminado: unos
- Eliminado: El P. Pérez Alonso conservaba
- Eliminado: Hermano
- Eliminado: o
- Eliminado: tan sólo

producción pictórica, citadas en esta biografía, no transmiten valoración o gusto por su trabajo. Subrayan su adecuación al concepto jesuita de observancia y de santidad, pero eso es algo irrelevante para hacer el estudio de un artista. Sin embargo, el que su obra siga colocada en las casas de innumerables familias católicas, que las recibieron como herencia de aquellos tiempos y el que los fieles que visitan la Sagrada Familia sigan gustando de los murales que la decoran, hacen de su pintura un fenómeno digno de ser estudiado.

### 1c. La Compañía de Jesús después de su restauración.

En México la Compañía de Jesús fue reinstalada hasta 1821, durante el Imperio de Iturbide, al término de la Independencia. Solamente tres de los jesuitas expulsados de México en su juventud, P. Castañiza, P. Barroso y P. Cantón, pudieron regresar siendo ya ancianos. Aún así, muy pronto afluyeron las vocaciones al noviciado de Tepotzotlán y, a escasos treinta años de su reinstauración en México, la Compañía se veía floreciente<sup>1</sup>. En 1853 los jesuitas toman partido por primera vez en materia de política, apoyando el gobierno conservador y dictatorial de Antonio López de Santa Anna. Fue una acción comprensible, en vista de la defensa que se veían obligados a hacer de la Iglesia, pero políticamente les acarreó una enorme impopularidad entre los liberales. Cuando éstos se hicieron del poder, los jesuitas fueron tratados como partidarios de la facción conservadora: la presidencia de Ignacio Comonfort suprimió a la Compañía en México y no fue sino hasta el Segundo Imperio, con Maximiliano de Habsburgo, cuando se restauró. Esto explica el bajísimo perfil que los jesuitas guardaron durante la República Restaurada y el Porfiriato, cuando su actividad se reducía a una pastoral básica en cuanto a impartición de los sacramentos, de Ejercicios espirituales, enseñar catecismo y apoyar obras de asistencia.

---

<sup>1</sup> Una obra imprescindible para ampliar el panorama de este periodo es la obra de José Gutiérrez Casillas SJ. *Jesuitas en México durante el siglo XIX*. México: Jus, 1972

Eliminado: más

Eliminado: í

Fue en este tiempo cuando el joven Gonzalo Carrasco Espinosa terminó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y entró en la Compañía de Jesús.

Fundada en el siglo XVI por san Ignacio de Loyola, la Compañía de Jesús nació en tiempos de la Reforma Protestante como una orden de clérigos reformados, totalmente adicta al Papa y cuyo carisma fue una absoluta disponibilidad para que sus miembros fueran enviados a misionar tanto entre herejes como entre infieles, haciendo de la educación uno de los principales instrumentos de evangelización. En menos de cien años se convirtió en una orden poderosa cuyo poder derivaba de haberse transformado en una orden de diplomáticos y confesores de reyes, además de ser los educadores de la aristocracia.

El absolutismo monárquico utilizó y encumbró a la Compañía y el despotismo monárquico de la Ilustración le temió y combatió. Finalmente en 1767 los reyes de la casa de Borbón de España, Portugal y Francia consiguieron expulsar a los jesuitas de sus dominios y que el Papa Clemente XIV disolviera la orden<sup>2</sup>. Solamente en Rusia pudo sobrevivir por la decisión de Catalina La Grande. Años después, pasada la Revolución Francesa y la época napoleónica, el Papa Pío VII restauró

---

<sup>2</sup> Cfr. Enrique Giménez López, *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante : Universidad de Alicante, 1997.

la orden y la Compañía se vería inmersa en un mundo distinto al que habría de dar respuesta, adaptándose al triunfo del liberalismo secularista. El siglo XIX y los principios del siglo XX fueron el escenario de la recomposición y replanteamiento de una Compañía de Jesús muy distinta que la que había fundado san Ignacio en tiempos de la Reforma Protestante<sup>3</sup>.

En el periodo comprendido entre la restauración de la Compañía por el Papa Pío VII el 7 de agosto de 1814, hacia el fin de la era Napoleónica y la Congregación 31, cuando se eligió Prepósito General al P. Pedro Arrupe al final del Concilio Vaticano II en 1965, la Compañía de Jesús mantuvo un perfil bajo, más dedicada al apostolado tal y como se entendía en vísperas de la supresión<sup>4</sup>.

Los historiadores jesuitas de fines del siglo XX no son demasiado benévolos con este periodo de la historia de la Compañía. Esta no aparece tras la restauración de modo alguno imponente, carece de los grandes santos y mártires encumbrados en los altares en poco tiempo, ya no erige grandes templos ricamente decorados, ni promueve arriesgadas obras misionales. Los colegios que aún puede atender son

---

<sup>3</sup> Cfr. Jean Lacouture. *Jesuitas*. 2 vols. Barcelona: Paidós 1993. Fue el Papa Pío VII quién restauró nuevamente la Compañía de Jesús en toda la Iglesia, el día 7 de agosto de 1814. Años antes, su antecesor, Pío VI había dado un reconocimiento verbal a la supervivencia de la Compañía en Rusia, pero aún no era algo oficial en toda la cristiandad.

<sup>4</sup> Manuel Revuelta González SJ. *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*. 2 vols. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1991

muchos menos que la vasta red de colegios que administraba a principios del siglo XVIII. Dado el principio de subsidiariedad que la Compañía tiene en cada una de sus obras, esa administración implicaba una sólida base económica fincada en la administración inteligente de sus bienes<sup>5</sup>.

La Compañía del siglo XIX aparece, en comparación, como una institución rígida y gris, timorata y poco abierta a los cambios, empeñada en mantenerse al margen de un mundo en transformación. Son los tiempos de clausura y sotana rigurosa, de persecuciones constantes que los hicieron mantener un perfil bajo, dedicados al asistencialismo, así como de una predicación totalmente conservadora y apegada al estricto magisterio de la Iglesia.

Hasta 1875 la Compañía vivía intelectualmente los tiempos del *Syllabus*, documento pontificio que resume la posición defensiva de la institución ante un mundo que aún no lograba entender y al que, por lo tanto, enfrentaba condenando. Hay que señalar que cuando se publicó la Encíclica *Rerum Novarum* del Papa León XIII, precisando la postura de la Iglesia ante los cambios sociales, la Compañía, durante los

---

<sup>5</sup> Este principio indica que las obras de la Compañía de Jesús deben buscar la manera de ser autosuficientes, con el fin de garantizar su autonomía. En el caso de los Colegios, este principio implicaba la existencia de vastas fincas rurales cuya explotación permitía la supervivencia de la institución.

Eliminado: I

generalatos de los Padres Wlodomiro Ledochowski y Juan Bernardo Janssens, se apresuró a orientar su labor pastoral en este sentido.

El siglo XIX no se considera el más "fotogénico" de la Compañía a los ojos de los estudiosos del siglo XX, en opinión de Manuel Revuelta SJ, académico jesuita de la Universidad de Madrid, especialista en estos temas. Esa perspectiva nace de haber sido un tiempo poco estudiado por lo complejo. La vida de la Compañía de Jesús en cada provincia siguió los avatares de la vida política de esos lugares, donde rachas de secularismo anticlerical se ensañaban contra los jesuitas, resultando en expulsiones frecuentes y pérdida de todos sus bienes, alternadas con rachas conservadoras que los enaltecían y reinstalaban. Resultó para ellos un siglo de clandestinidad y de destierros frecuentes que a veces duraban tan sólo lo que tardaba en caer el gobierno que se los había impuesto.

Comparada con la etapa anterior a la expulsión, la Compañía del siglo XIX resulta pobre y oscura, tratando de encajar y sobrevivir en un mundo cada vez más secular. Sus enemigos principales fueron los liberales anticlericales, pero también la creciente tibieza religiosa que empezaba a enseñorearse en la sociedad. El entusiasmo decimonónico por los avances en la ciencia y la técnica y el auge del pensamiento

positivista contribuyeron también a una actitud escéptica ante la devoción.

Hubo una gran preocupación por estudiar la historia de la Compañía antes de su supresión. Así que, en 1930, a instancias del Padre General Ledochowski, se trasladó a Roma el Instituto Histórico de la Compañía de Jesús de Madrid con el encargo de redactar la *Monumenta Historica Societatis Iesu*<sup>6</sup>.

Volviendo al caso de México, durante la Revolución las cosas se pusieron muy difíciles para la Iglesia en México. El surgimiento y fortalecimiento del Partido Católico en tiempos del Porfiriato, con propuestas alternas al pensamiento liberal, retomando principios de doctrina social inspiradas en la encíclica del Papa León XIII, la *Rerum Novarum* (1891), en cierta medida fue responsable del anticlericalismo del Constituyente de Querétaro. Muchos de ellos volverían a aparecer entorno del conflicto cristero<sup>7</sup>. El carrancismo fue particularmente reacio a aceptar la participación política del Partido Católico, identificado erróneamente con el huertismo<sup>8</sup>. Fueron particularmente anticlericales la zona norteña y aquellos lugares en poder de los revolucionarios oriundos de esta

---

<sup>6</sup> Cfr. Manuel Revuelta. *Op. Cit.*

<sup>7</sup> Cfr. Jorge Adame Goddard. *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos, 1867-1914*. México : UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1981 P. 10. Ahí cita a Trinidad Sánchez Santos, Miguel Palomar y Vizcarra y Bernardo Bergoend SJ, entre otros.

<sup>8</sup> J. Adame Goddard. *Op. cit.* Pp. 180-182

región<sup>9</sup>. Fueron comunes episodios como el que se relatará más adelante, acerca de los apuros que el P. Carrasco y sus compañeros de Tepotzotlán pasaron a manos de las tropas carrancistas. Cuando los conflictos con el gobierno se agudizaron llegando hasta la supresión de culto decretada por la misma Iglesia en 1926, la Compañía fue hostilizada y perseguida, culminando en 1927 con el martirio del P. Miguel Agustín Pro SJ, acusado de complicidad con los conjurados en el atentado fallido contra el General Obregón. El mayor mérito de los jesuitas mexicanos en estos tiempos fue su capacidad de resistencia anclada en una rica vida espiritual.

Entre la restauración y la Congregación 31, la Compañía de Jesús, ya en el siglo XX, se guió por las "Prácticas de Villagarcía"<sup>10</sup>, llamadas así por el noviciado de Villagarcía de Campos fundado por san Francisco de Borja en el siglo XVI. Las reglas de este noviciado español sirvieron para definir al novicio y al futuro sacerdote jesuita entre 1814 y 1965. Una síntesis de los principales tópicos característicos de ese perfil religioso es la siguiente:

---

<sup>9</sup> El estudio elaborado para la tesis doctoral del P. Ignacio Rodríguez SJ es de capital importancia para ampliar los detalles de la vida de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús durante la Revolución.

<sup>10</sup> Manuel Revuelta González. "La Compañía de Jesús en el Siglo XIX", curso dictado en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, octubre de 1998. Cfr. del mismo autor *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*. 2 vols. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1991

- **Espíritu restaurador, aunque en el ámbito oficial, conservadores y discretos.** Para la perspectiva de un estudioso del tema de la Compañía de Jesús a fines del siglo XX, los jesuitas del siglo XIX aparecen como demasiado clericales, cerrados y predecibles en su machacona prédica contra el secularismo. Es frecuente en los sermones el uso del adjetivo "impío", para calificar a los gobiernos liberales. Esta prédica se enmarcaba en el estricto contexto de la Escritura y del tema religioso y la prudencia de los superiores obligó en más de una ocasión a moderarlos: sólo así fue posible la supervivencia de la Compañía en un siglo donde la mayor parte del tiempo vivió perseguida. Los jesuitas, aunque en teoría sostengan las ideas de pastoral social inspirada en la *Rerum Novarum*, aparecen como hombres profundamente espirituales aunque pragmáticos, explicitando de esta manera el carisma ignaciano. No asumen activamente el papel de agitadores: si de su prédica algún laico saca conclusiones revolucionarias, la Compañía no se hace responsable de ellas. Animaron mucha obra popular de asistencia y predicaron los Ejercicios espirituales a muchedumbres, desviándose un tanto de la forma como San Ignacio los había concebido, pensando más en la conducción de procesos individuales de encuentro del cristiano con Jesús a partir de sus circunstancias. Se dedicaron con renovados

bríos a la dirección espiritual de todas las clases sociales, trabajando tanto con el proletariado como con la burguesía en ascenso.

- **Promoción de una devoción ardiente y emocional a la Virgen y al Sagrado Corazón**, que permitía a los jesuitas ganarse a las personas en un mundo de árida secularización y materialismo. Mucho antes de pensar en criterios de género, la promoción de las devociones iba destinada prioritariamente a los niños y a las mujeres, quienes eran vistos como los mejores aliados para mantener los valores católicos en las familias y en la sociedad.
- **Disposición a trabajar independientemente, pero también capacidad para cerrar filas ante los intereses de la Compañía.** Hubo poco apoyo a iniciativas espontáneas y no se fomentaban los experimentos en material de trabajo eclesial. Los jesuitas seguían recibiendo una sólida preparación en la forma más clásica de la *Ratio Studiorum*, incluyendo el estudio de las lenguas clásicas y la filosofía neo escolástica. En tiempos anticlericales las mejores virtudes sociales que podrían tener eran la inteligencia aunada a la discreción, sabiendo cuándo actuar por separado y cuándo actuar como grupo. Era común para los jesuitas de América Latina que se les llevara a formarse a las casas de España, especialmente al seminario de Oña. Es así que durante el siglo XIX florecieron abundantemente las vocaciones jesuitas, resultando una Compañía de unos pocos viejos y

muchos jóvenes, diferencia generacional que dio un sello romántico a la Compañía joven, inexistente en la Compañía suprimida. Ésta fue la Compañía de Jesús a la que ingresó Gonzalo Carrasco.

Los principios del siglo XX no trajeron demasiados cambios para la Compañía de Jesús. Ya desde fines del siglo XIX la Compañía de Jesús había adoptado las líneas más vanguardistas de la pastoral obrera auspiciada desde la Santa Sede y, tras la Primera Guerra Mundial, poco a poco se fue haciendo eco de un mundo en drástica transformación. Culturalmente el mundo secular pasó del modernismo liberal decimonónico a una tendencia cada vez más acentuada hacia el materialismo ateo práctico. No sería tema de este estudio el ahondar en la posición de la Iglesia frente a los totalitarismos de distinto signo que se desarrollaron durante las décadas de veintes, treintas y cuarentas del siglo XX. La Iglesia se había resistido al cambio, limitándose a condenar las novedades y actuar en defensa de sus principios cuando el ataque era flagrante<sup>11</sup>.

Poco a poco se ahondó el abismo entre la Iglesia y el mundo al que pretendía acompañar e inspirar. Fue en el pontificado de Juan XXIII que

---

<sup>11</sup> Es por eso que durante la II Guerra Mundial, el Vaticano apoyó la improbable alianza de los Aliados con la Unión Soviética en contra del nazi-fascismo, considerando que al menos en la constitución soviética existía una garantía de libertad y tolerancia religiosa, inexistente en los documentos del nacionalsocialismo. Cfr. Franklin D. Roosevelt. *Wartime correspondence between President Roosevelt and Pope Pius XII*. New York : The Macmillan, 1947

se consideró necesario poner la Iglesia al día en muchos asuntos. La convocatoria al II Concilio Vaticano se dio en el clima espiritual de desolación, del imperio del existencialismo ateo y de movimientos de contracultura en Occidente. Ante ese mundo, la Iglesia, todavía muy decimonónica, estaba dando pocas respuestas adecuadas. El Concilio abrió foros de discusión de temas que pusieran al día la respuesta evangélica. La apertura del ecumenismo fue uno de los más positivos signos de esos tiempos. Pero ésa ya no fue la Compañía de Jesús, ni la Iglesia, ni el mundo de Gonzalo Carrasco, fallecido en 1936, apenas saliendo México de las fases más cruentas del conflicto cristero y la persecución religiosa.

## 2. Un artista jesuita mexicano: Gonzalo Carrasco Espinosa

Alguien que desee investigar acerca de la personalidad de Gonzalo Carrasco como artista pronto descubre que es relativamente poco lo que hay estudiado al respecto.

La principal fuente de consulta sobre la vida y obra de Gonzalo Carrasco SJ es la acuciosa biografía escrita por Xavier Gómez Robledo SJ en 1959<sup>1</sup>, hecha a partir de la consulta del material existente en el Fondo Gonzalo Carrasco del Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús (AHPMCJ) y en el archivo epistolar de más de doscientas cartas a su familia conservadas en Otumba por sus sobrinos nietos. Incorporó los testimonios orales de varias personas, laicos y jesuitas, actualmente ya fallecidas, que tuvieron contacto con él. Su objetivo principal fue el presentar la vida de un jesuita ejemplar que fue pintor, sin intentar un estudio serio sobre las cualidades plásticas de su trabajo.

Cita las opiniones de otro jesuita, Wilfredo Guinea, coincidiendo con él en una pobre valoración de Carrasco como artista, al que con ligereza califican de "poco original", distante de las características de un arte genuinamente mexicano. Fue éste un tópico de época, ya que, cuando

---

<sup>1</sup> Xavier Gómez Robledo SJ. *Op. Cit.*

en 1953, Justino Fernández escribió su obra sobre el arte mexicano de los siglos XIX y XX, su principal interés fue en la línea de ensalzar la obra de aquellos artistas exponentes de “lo mexicano”, olvidando a todos los que no compartieran esa característica<sup>2</sup>.

La biografía de *El Pintor Apóstol* tiene el valor de contar con el primer catálogo de la obra de Gonzalo Carrasco, incluyendo casi la totalidad de su obra plástica conocida entonces, tanto de dibujos, como obra de caballete y mural. Señala las colecciones en las que estas obras se encontraban al final de la década de los cincuenta, tanto en la Ciudad de México como en provincia y en el extranjero.

Existe el catálogo ilustrado de la exposición que la familia Carrasco organizó en Puebla en 1996, coincidiendo con el sexagésimo aniversario de su muerte<sup>3</sup>. Es una publicación con muchas limitaciones tanto en lo referente a la selección y reproducción de las imágenes de dibujos y pinturas, las mejores pertenecientes a las colecciones de la familia Carrasco, como en los textos introductorios. La parte escrita por Monserrat Galli sobre su trabajo en tiempos de la Academia es reducida

---

<sup>2</sup> “El arte debe renovarse, adaptarse, al espíritu del tiempo. No se sabe aún que sesgo tomará la nueva orientación, pero el público y los artistas están de acuerdo en que debe expresar “lo propio”, “lo propio mexicano” en Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. Col. de Estudios de Arte y Estética no. 12. México: UNAM-IIE, 1972, P. 7

<sup>3</sup> Montserrat Galli Boadella y Eduardo Merlo Juárez. *Gonzalo Carrasco. La Pintura del Espíritu*. Puebla: UIA-UPAEP-SCP, 1996. Hay poca diferencia entre *Gonzalo Carrasco: El Pintor Apóstol*, título de la obra de Gómez Robledo y el título dado a este catálogo .

Eliminado:

Eliminado:

y conservadora en sus planteamientos, en cuanto a la coincidencia que tiene con la opinión expresada por Justino Fernández acerca de la pintura de Carrasco. Sin embargo resulta interesante si se compara con la repetición que hace Eduardo Merlo de las notas curriculares escritas por Gonzalo Carrasco, incluidas por Gómez Robledo en la biografía.

Una tercera obra de consulta obligada para este tema es *El arte del siglo XIX en México* de Justino Fernández<sup>4</sup>, donde dedica escasos cinco o seis renglones para afirmar que la mejor etapa de la pintura de Gonzalo Carrasco fue realizada en su periodo como estudiante en tiempos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Justino Fernández lo consideró un alumno prometedor de la Academia pero que dejó su vocación trunca al ingresar al noviciado de la Compañía de Jesús, dedicándose en las primeras décadas del siglo XX a producir pinturas de temática religiosa de inferior calidad.

A fines de 2005 fue publicado por la Universidad Iberoamericana, con el generoso patrocinio de la Fundación Fernando Bustos Barrena SJ, el libro *La pintura y la Palabra: Gonzalo Carrasco y Miguel Aguayo, jesuitas y artistas mexicanos*, escrito a tres manos entre Leonor Morales, Patricia Pérez Walter y yo. Es un libro de divulgación de costosa edición con

---

<sup>4</sup> Fernández, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983

abundantes fotografías, lo que hace atractiva esa primera introducción del tema entre el público. La parte de Gonzalo Carrasco, compartida con Patricia Pérez Walters, presenta una breve biografía del “pintor académico de Otumba” y un análisis de su trabajo pictórico en el contexto de la pintura mexicana y europea del siglo XIX. A setenta años de su fallecimiento ese libro y esta investigación se presentan como una invitación a profundizar en el estudio de su obra plástica.

Ciertamente es más sencillo estudiar a un artista mientras coincide con los parámetros de su tiempo y no lo es tanto cuando, en una etapa posterior, su producción se separa de la evolución natural de sus contemporáneos<sup>5</sup>. Raquel Tibol señala, al hablar de la obra de José Guadalupe Posada, con motivo de su 150 aniversario, en el homenaje que se le rindió en el periódico *La Jornada*, que

la divulgación de su obra fue incomparablemente mayor que la de sus contemporáneos académicos: Félix Parra, Leandro Izaguirre, José Jara, José Ibarrarán y Ponce, Gonzalo Carrasco Espinosa, ligados a Europa por unos vasos comunicantes que ni siquiera se les ocurría actualizar, y a los que se aferraron parapetados medrosamente en la Escuela Nacional de Bellas Artes<sup>6</sup>.

Esto muestra que este tipo de pintura no es aún valorado favorablemente en comparación con otros artistas que escogieron

---

<sup>5</sup> Es penoso ver que varias obras Carrasco expuestas en las paredes de salones y pasillos de la Curia Provincial de México y otras residencias jesuitas ostenten cédulas que las fechan sin más en el siglo XIX.

<sup>6</sup> Raquel Tibol “Apuntes estéticos y biográficos”. En *La Jornada Semanal* num. 362 México: 10 de febrero de 2002 <http://www.jornada.unam.mx/2002/02/10/sem-tibol.html>

evolucionar naturalmente acorde a los signos de los tiempos en que vivieron. Mientras que hay personas que gustan de la pintura de Carrasco con verdadero entusiasmo, independientemente de que sean o no católicas, a otras las deja indiferentes y hasta la juzgan desagradable, demostrando la inexistencia de la actitud de tolerancia exhibida ante otras manifestaciones plásticas marginales a la hora de reconocer valores plásticos en una obra de tema religioso de orientación católica.

No siempre la mejor forma de hacer un trabajo crítico es hacer escarnio del sujeto de estudio. Desde el punto de vista ignaciano está siempre primero el "salvar la proposición del contrario", dejándole exponer su versión y encontrando, de ser posible, elementos de confluencia antes que de disensión. La intolerancia, siempre políticamente incorrecta en el ambiente académico, más que profundizar en el análisis del blanco de su crítica, exhibe las limitaciones de quien la sustenta. Aunque no toda la obra de Gonzalo Carrasco sea de primera calidad, es importante abordar su pintura sin prejuicios. Si es que se encontrase en ese trabajo valores plásticos, sea por su dibujo, composición o técnica y se descubriese en ellos la habilidad de comunicar un mensaje, Carrasco tiene su lugar en la historia del arte mexicano del siglo XX,

independientemente de que su pintura fuese muy popular en los círculos católicos más conservadores.

La pintura de Carrasco realizada en las primeras décadas del siglo XX se produce al tiempo de las búsquedas que culminaron con el periodo que Jean Charlot denominó el Renacimiento Mexicano: el surgimiento de la Escuela Mexicana de Pintura, emanada del México revolucionario. Si bien nada de esto influyó el lenguaje plástico del P. Carrasco, puedo afirmar que, aún ciñéndose a los cánones de la pintura académica, el clima de libertad de los años veinte se reflejó en su obra posterior en cuanto al uso de un brillante colorido y de ciertos elementos compositivos del paisaje que vagamente recuerdan la ilustración de fin de siglo y el simbolismo. En sus últimas obras, aún conservando la perfección en dibujo y técnica académica, combinó audaces armonías cromáticas parecidas a las de las pinturas de los calendarios de la Casa Galas, populares más adelante en la década de los años treinta y cuarenta.

Gonzalo Carrasco fue contemporáneo de los artistas de fin de siglo y en su momento participo en el proyecto de decoración de los interiores de la Basílica de la Colegiata de Guadalupe, auspiciados por su maestro en la Escuela Nacional de Bellas Artes, José Salomé Pina. Es probable que siguiera las noticias de los revueltos tiempos de la transición de la

dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes del arquitecto Antonio Rivas Mercado, de la huelga estudiantil de 1911 y del nombramiento del maestro Alfredo Ramos Martínez y su propuesta de renovación con la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. De su posición hacia esa atmósfera de cambios existe una sola entrada en su diario donde señala, en octubre de 1909, su visita a la exposición de la Escuela de Bellas Artes y su opinión de lo que allí vió:

“Quedé triste por ver la decadencia en que está mi antigua escuela y el poco recato o mejor dicho el descaro, indecencia e impiedad que ostentan las pinturas y las esculturas”<sup>7</sup>.

Más adelante, en el capítulo tercero de este trabajo, al estudiar la concepción que tenía del papel del artista, se abundará en el análisis de esta opinión, puesta en el contexto de otros escritos suyos. Queda la interrogante de indagar qué fue lo que vió: si motivaron esta reacción las pinturas de fuerte corte simbolista, mundos de ensueño o pesadilla, poblados por sugerentes mujeres semidesnudas en un ambiente opresivo y decadentista<sup>8</sup>.

Como jesuita fue hombre de corporación y anteriormente se ha señalado que el estado sacerdotal imprime un carácter distinto en los artistas. Es

---

<sup>7</sup> Gonzalo Carrasco. *Diario* 31 de octubre de 1909

<sup>8</sup> La exposición “El Espejo Simbolista. Europa y México 1870-1920”, inaugurada el 2 de diciembre de 2004 en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, reunió una importante colección nacional e internacional de las pinturas de esta corriente. Fue interesante hacer el ejercicio de recorrer la exposición con los ojos de Gonzalo Carrasco, desde la perspectiva que la consulta de los documentos de su archivo personal me dieron de su temperamento y de su posición ante la creación plástica de principios del siglo XX.

irrelevante discutir que hubiera sido mejor artista si no hubiera sido sacerdote. En las palabras del propio Gonzalo Carrasco, su vocación artística precedió a la religiosa y le fue complementaria, ya que maduró la decisión de ser jesuita en el tiempo que estudiaba en la Academia de Bellas Artes. Desde la perspectiva de la Iglesia Católica, la consagración hace de ellos unos seres "especiales", separados del resto del mundo, al que pasan a denominar "laicado" y frente al que se consideran superiores. Al momento de su ordenación simbólicamente "mueren para el mundo" en el que nacieron y se reintegran a él desde otro plano.

Un artista plástico es capaz de plasmar en formas artísticas lo que su sensibilidad capta del mundo que le toca vivir. Si es excepcionalmente bueno, este lenguaje plástico servirá como expresión de su generación y en el futuro podrá estudiarse algún aspecto de la cultura de su tiempo a partir del análisis de sus obras. Hay veces que basta con ver qué dejó hecho. Hay casos en que existen reflexiones escritas acerca de su quehacer como artista, sean hechas por sus contemporáneos o por él mismo, que arrojan más luz sobre su trayectoria y, en otras ocasiones, está la posibilidad de obtener testimonios de primera mano a través de entrevistas.

Entre todas, la obra plástica es el documento principal que tiene la última palabra. Todo lo demás, dicho y escrito, es solamente el contexto, el escenario, donde esa creación se gestó y del que ella nos hablará. En materia de ese contexto, el Fondo Gonzalo Carrasco del AHPMCJ es muy reducido. La regla de consulta de un archivo de la Iglesia Católica es la misma de los Archivos Vaticanos: mantener reservados los documentos fechados cinco pontificados atrás de la fecha de consulta, por lo que los papeles del P. Carrasco en el 2001 sólo pudieron ser consultados hasta 1921<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> En sentido estricto **pude** consultar la totalidad del archivo, ya que en las últimas cajas, donde se conservan en desorden sus notas de sermones, algunas en español y las más en latín, utilizado como una lengua reservada, la clasificación era inexistente y junto a papeles de 1918 había otros posteriores a 1921 y aún de la década de los treinta, anteriores a su muerte. La gran mayoría estaba sin fechar y muchos **papeles** estaban incompletos. Aunque todo fue revisado cuidadosamente en varias sesiones de lectura, consideré ceñirme al estudio del material referente a su trabajo artístico: los Diarios, los Papeles de Nueva York y algunas notas aisladas sobre reflexiones en torno al papel del artista. Tras el fallecimiento de Juan Pablo II en abril de 2005, el archivo de Gonzalo Carrasco debiera quedar abierto al público en su totalidad.

Eliminado: terminé pudiendo

Eliminado: n

Eliminado: s

Eliminado: n

Eliminado:

## 2a. Breve perfil biográfico

En el catálogo de la exposición de realizada en Puebla en 1996<sup>1</sup> se presenta a Carrasco como “un pintor poblano nacido en Otumba” puesto que “realizó lo más importante de su producción plástica en Puebla”. Esta afirmación, evidencia del alto aprecio que se le tiene en esa parte de la República, es inexacta.

Atendiendo a su trayectoria, es más atinado ~~recordarlo como un artista~~ jesuita mexicano que produjo obras en la Ciudad de México, en Saltillo, en El Paso, ~~Tex~~ Texas, en Nueva York y en Puebla, ciudad que aparece repetidas veces como destino en su vida. Ahí expuso algunas de sus obras en 1900, en el Primer Concurso de Bellas Artes que organizó el Círculo Católico de Puebla<sup>2</sup>, fue enviado allá pintar varias veces entre 1910 y 1912, con el fin de que de la venta de su trabajo las comunidades jesuitas de ~~dicha entidad~~ pudieran allegarse fondos para construir el colegio jesuita y, al final de su vida, en 1926, fue destinado definitivamente a la casa jesuita del templo del Espíritu Santo de esa ciudad.

Eliminado: el

Eliminado: Puebla

---

<sup>1</sup> Montserrat Galli Boadella, et al. *Op. Cit.* P. 7

<sup>2</sup> En esta exposición Gonzalo Carrasco recibió el segundo premio en “Composición” con una obra de tamaño natural titulada el “Éxtasis del Beato Bernardino Realino”, actualmente conservada (deplorablemente restaurada) en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús. *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes, organizado por el Círculo Católico de Puebla*, Puebla, 1900.

Sin embargo, viajó frecuentemente los últimos diez años de su vida por la República para cumplir diversos encargos artísticos. El año anterior a morir y por motivos de su delicada salud, lo pasó casi por entero en la Ciudad de México.

Eliminado: lo pasó

Al revisar analíticamente el catálogo de su obra, es en la Ciudad de México y no en Puebla donde realizó la parte más importante de su trabajo como pintor, destacando el proyecto decorativo de la Sagrada Familia, el ábside de Nuestra Señora de los Ángeles, los bocetos para los lienzos de San Francisco, así como gran cantidad de retratos por encargo y otras obras de tema religioso.

Eliminado: obra

Si se compara el proyecto iconográfico de la Sagrada Familia con el que realizó en la Iglesia de la Compañía de Puebla es evidente que el de la Sagrada Familia es muy superior en calidad y concepción plástica. De atender a las propias palabras de Carrasco, fue en Nueva York donde realizó su trabajo con más calma y reconocimiento y no por eso es académicamente válido considerar a Gonzalo Carrasco un artista neoyorquino.

Los amigos laicos que hizo en Puebla le apreciaron mucho y dejó obras señeras de su última etapa como pintor, como el mural sobre lienzo del

*Ágape de los primeros cristianos* en el comedor de la casa de la familia Bello, hoy Museo Bello, así como varios retratos de distinguidos miembros de la sociedad poblana, pero sus *Diarios* dejan entrever con qué poco gusto recibía las noticias de ser enviado a Puebla, donde se sentía explotado por los superiores de esas casas, aunque su disciplina espiritual, educación y sentido de la obediencia no ~~dejaran traslucir este~~ desagrado. Con todo, resulta demasiado subjetivo considerarle un pintor poblano.

Eliminado: lo

Había nacido en Otumba, Estado de México, el 18 de enero de 1859 y murió en Puebla el 19 de enero de 1936, el decimotercer hijo de la familia Carrasco Espinosa, dueños de la Tienda Grande, la única entonces en ese pueblo y la más importante de la región.

Este pueblito del Estado de México, cerca de las Pirámides de Teotihuacan, al norte de Texcoco, es la cabecera municipal de la alcaldía del mismo nombre. El paisaje de la zona es desértico, con el contraste del cielo azul turquesa y el amarillo del tepetate del suelo y los cerros, puntuados con el verde profundo de los magueyes pulqueros y el nebuloso verde claro de los pirules. Ahí los caminos se bifurcan rumbo a Hidalgo y Tlaxcala y, a mediados del siglo XIX, Otumba fue el paso obligado en la ruta de la capital a Tlaxcala. Un camino polvoriento lo

comunicaba con San Juan Teotihuacan y con el antiguo camino real a Jalapa. La familia Carrasco se había establecido ahí desde fines del siglo XVIII, dedicándose desde entonces al comercio<sup>3</sup>. Pronto el complejo de la Tienda Grande incluyó una fábrica de jabón, de velas y de pasta para sopas, ocupando tres manzanas grandes en la plaza central. Desde el tiempo de los abuelos, la familia Carrasco sabía de la prosperidad fincada en el trabajo duro y constante. Sin embargo, la vida no fue sencilla, ya que el ejército de cuanta facción peleó en el centro de México durante el siglo XIX, entre la capital y Veracruz, pasó por Otumba imponiendo las contribuciones forzosas. A la invasión norteamericana de 1847 y a la Guerra de Reforma de 1858 a 1860, se sumó el incendio que la Tienda Grande sufrió en 1875. En estas tres ocasiones la fortuna de Don Vicente Carrasco Abarca, padre de Gonzalo, se vió severamente mermada y de las tres pudo rehacerse, dando ejemplo a sus hijos de una gran confianza en la Providencia. Hoy, el edificio de la Tienda Grande, reconstruido después del incendio y donado al pueblo por sus descendientes, es la Casa de Cultura del Municipio, con el nombre de su hijo jesuita y pintor, ilustre nativo de este pueblo.

---

<sup>3</sup> M. Hanhausen. Entrevista al Sr. Gonzalo Carrasco Bassols. Otumba, Estado de México, 29 de julio de 2004. Sobre la historia de la familia Carrasco no hay nada escrito y mucho menos publicado. Es por eso que recurrí a la entrevista a sus familiares sobrevivientes, que desgraciadamente no conocieron a Gonzalo, ya que muchos de ellos tenían entre 1 y 3 años cuando murió y quedaba más en ellos el recuerdo de lo contado en familia. Al escribir estas líneas, el Sr. Gonzalo Carrasco Bassols, sobrino nieto del P. Carrasco, conserva aún la surtida tlapalería y ferretería de la familia en uno de los costados de la plaza principal de Otumba, contra esquina con la Casa de la Cultura.

La vida de Gonzalo Carrasco transcurrió paralelamente al nacimiento del México moderno, entre la consolidación del Porfiriato, la etapa de lucha armada de la Revolución y las primeras décadas de la implementación de los principios revolucionarios en la sociedad mexicana. Desde muy joven, Gonzalo Carrasco demostró habilidades para el dibujo, lo que animó a su familia a apoyarle en su carrera como pintor en la Ciudad de México. De hecho, su primer dibujo fue el boceto del incendio que sufrió la Tienda Grande, tomado del natural al momento en que la familia había logrado escapar y contemplaban desolados mientras los vecinos les ayudaban a sus parientes a intentar sofocar el fuego y rescatar algunos pocos bienes. Al estilo de la época pidió permiso a su padre para hacer el boceto y el Sr. Carrasco Abarca, al ver lo bien que estaba representado, le aseguró su apoyo para enviarlo a México a prepararse en la Escuela de Bellas Artes.

Es así que en 1876, al año siguiente del incendio, Gonzalo Carrasco se matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, siendo alumno de los discípulos destacados de Pelegrín Clavé: José Salomé Pina, Rafael Flores, Ramón Sagredo y Santiago Rebull, quien según se afirma en la biografía escrita por Gómez Robledo, estaba emparentado con Carrasco por línea materna.

A mediados del siglo XX era opinión generalizada que sólo era digna de aprecio aquella pintura decimonónica que hubiera sido precursora de la de la Escuela Mexicana de Pintura. La valoración del arte popular de Agustín Arrieta y de Hermenegildo Bustos fue mayor que la de las imágenes religiosas de Pelegrín Clavé, Juan Cordero o Rafael Flores. Al hablar sobre la pintura de Gonzalo Carrasco, es un lugar común entre académicos coincidir con Justino Fernández al considerar que la pintura religiosa tiene menor fuerza creativa que la pintura de tema secular<sup>4</sup>. Carrasco fue un pintor que, al terminar sus casi siete años de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, ingresó en la Compañía de Jesús y siguió pintando activamente otros cincuenta y dos años de su vida, ahora como artista jesuita. Su obra fue gustada y representó una fuente de inspiración para la comunidad católica de México en tiempos de la persecución religiosa. Después pasó al olvido

Eliminado: o

Entre 1876 y 1884, Gonzalo Carrasco aparece mencionado en repetidas ocasiones en los archivos de la Antigua Academia de San Carlos de la Ciudad de México<sup>5</sup>. A un año de su ingreso, en junio de 1877, consta en

<sup>4</sup> Justino Fernández. *El arte del siglo XIX en México*. 3ª. Ed. México : UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. p. 139. La frase de Justino Fernández: "...el pintor Carrasco fue eclipsado por una vocación religiosa más fuerte" sentó el criterio de que el artista había sido trocado en el sacerdote. Como si un joven pintor con talento por el hecho de ordenarse perdiera toda su habilidad plástica.

<sup>5</sup> Cfr. Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1904*. Vols. I y II. México: UNAM-IIE, 1993. y Flora Elena Sánchez Arreola. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996. Pp. 60, 65 y 74

Eliminado: P

Eliminado: .

Con formato

Eliminado:

este archivo la solicitud que él mismo elevó a las autoridades de la Academia con el fin de tramitar su pase de la clase de dibujo a la de pintura, resolviéndose el cambio dada su aplicación<sup>6</sup>. La primera exposición en la que se tiene constancia de su participación es la organizada por las autoridades de la Academia, firmando la resolución de realizar la exposición en mayo de 1877 los maestros Pina, Noreña, Gargollo y Parra, sin esperar al término de dos años a partir de la anterior como venía siendo la costumbre desde 1869. Uno de los veintiún alumnos señalados para participar fue Gonzalo Carrasco<sup>7</sup>, quien en enero de 1878 recibió un premio por su brillante participación en dicha muestra con alguno de esos dibujos conocidos como "academias"<sup>8</sup>.

De hecho su *Job en el estercolero*<sup>9</sup> aparece mencionado en la "relación de los objetos de arte que por orden del Supremo Gobierno se entregaron a la Comisión Mexicana para la Exposición Universal en

<sup>6</sup> *Op. cit.*, Vol. I P.247 # 7331. El número corresponde al expediente.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, P.250-57 # 7364.

<sup>8</sup> *Ibidem.* P.257 # 7366.

<sup>9</sup> En la relación de estas obras que hace *El Siglo XIX* el 6 de noviembre de 1884 habla de la obra de Carrasco en los siguientes términos: "42. *Job*, de don Gonzalo Carrasco, alumno en cuya alma de artista tenía cifradas sus más legítimas glorias la Academia y que ha abandonado por completo el arte, afiliándose a una orden religiosa en Italia el año pasado". Cfr. Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo 3 P.175. Actualmente expuesto en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, se trata de un óleo sobre tela de 2.22 x 1.74 mts

Eliminado: /

Eliminado: /

Eliminado: /

Eliminado: /

Nueva Orleans” y se detallan en veintiocho documentos todas las piezas que se enviarían, con fecha de 10 de noviembre de 1884<sup>10</sup>.

En esta colección se enviaban obras producidas durante el siglo XIX por los entonces profesores de la Academia, predominando los temas bíblicos, paleocristianos y mitológicos, que se pueden apreciar también en el Museo Nacional de Arte: *El Padre De las Casas* de Félix Parra, *La caridad romana* de Luis Monroy, *Las travesuras del Amor* de Manuel Ocaranza, *La viuda del mártir* de Ibararán y *La Sagrada Familia* de Rafael Flores.

En el Concurso Bienal de la Academia de Bellas Artes de 1883, Gonzalo Carrasco recibió premio junto con otros dos discípulos, Alberto Bribiesca y José María Ibararán por la excelencia de las obras presentadas de acuerdo con el tema propuesto: *Un acto sublime de caridad*. La obra de Carrasco fue un óleo titulado *San Luis en la peste de Roma*, inspirado en el *San Carlos Borromeo* de su maestro José Salomé

<sup>10</sup> *ibidem*, p.273 y 274. # 7501. Cabe señalar que más adelante en el documento #7560 de la p.285-287 del mismo volumen está el expediente con la relación del estado en que regresaron estas obras de Nueva Orleans en 1885: gran número de títulos tienen la nota de “le entró agua y se saltó el color”, “recibió un fuerte golpe”, reportando manchas diversas, gotas de soldadura de estaño y raspones. Del *Job en el estercolero* dice “este cuadro sufrió notable alteración”. Sobre esta pintura hay un comentario hecho por Fausto Ramírez en el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Tomo I. México: MUNAL-CONACULTA-UNAM-IIE, 2002 Pp.107-113.

- Eliminado: í
- Eliminado: /
- Eliminado: Quepa
- Eliminado: hay
- Eliminado: e
- Eliminado: á
- Eliminado: Estercolero

Pina, realizado en 1854; la de Bribiesca fue *El buen samaritano* y la de Ibararán, *La caridad en los primeros tiempos de la Iglesia* <sup>11</sup>.

Más adelante la Secretaría de Fomento concedería a la Academia de Bellas Artes tener un espacio en la Exposición Universal de París en 1889, en la que se presentaron las tres obras antes mencionadas, junto con otras de tema histórico y excelente factura: *El senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez y *El descubrimiento del pulque* de José Obregón<sup>12</sup>. Fue en esta exposición universal en la que el escultor Jesús F. Contreras contactó a Antonio Fabrés para invitarlo a venir a dar clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes, necesitada de maestros capaces de educar a una generación de artistas modernos. Poco a poco la corriente nacionalista de la pintura de historia y la representación del paisaje se fueron haciendo abundantes y gustadas. Se fueron haciendo menos frecuentes las referencias temáticas a la pintura de tema religioso, fuese bíblico o paleocristiano, populares años antes. Los aires del modernismo simbolista ya habían llegado a México<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *ibidem*. P.304 #7683 al 5. Fausto Ramírez me comentó que estas tres pinturas están expuestas en el Museo de Aguascalientes.

<sup>12</sup> *ibidem*. P.330 #7895.

<sup>13</sup> Cfr. Fausto Ramírez. "El Simbolismo en México" en *El Espejo Simbolista: Europa y México 1870-1920 Catálogo de la exposición*. México: MUNAL-CONACULTA, 2004 y Flora Elena Sánchez Arreola. Y Fausto Ramírez. Estudio Introdutorio al *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996. Pp. xix-xx

Eliminado: Ídem

Eliminado: Ídem

Eliminado: Exposición

Hay datos de una última exposición en Chicago en 1893, en la que participaron el *Job en el estercolero* y *San Luis en la peste de Roma*, ya después del ingreso de Carrasco a la Compañía de Jesús<sup>14</sup>. De forma simbólica, estos dos óleos que le valieron la consagración artística fueron realizados en un tiempo en que él ya había resuelto su ingreso a la Compañía, aunque, por obediencia a su padre, quién le puso como condición para dar su bendición a su toma de estado el titularse en la Escuela de Bellas Artes.

Ambas pinturas parecen ser un homenaje a sus padres: el Job que eleva sus ojos y sus manos al cielo, abierto y luminoso, en contraste con la obscuridad y miseria del estercolero, es su padre, el anciano Sr. Carrasco Abarca, recién viudo y curtido en la adversidad, pero siempre un hombre de fe cuyo premio sería copioso<sup>15</sup>. El San Luis, atendiendo a los enfermos aún con riesgo del contagio y la muerte, es su madre. Ella murió en 1879, de la misma manera que san Luis Gonzaga, a resultas de practicar la caridad llevando alimentos y medicinas a las rancherías pobres cercanas a Otumba. Cuando el mismo Gonzalo Carrasco se dedicó a atender a los enfermos de la terrible epidemia de gripe de 1918 en El Paso, Texas, quienes le conocieron se maravillaron del sencillo

---

<sup>14</sup> Eduardo Báez, *Op. cit.*, Vol. I P.382 #8297.

<sup>15</sup> La interpretación hecha del simbolismo de esta obra en el antes citado *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte* de la nota 10 refiere el tema de Job a las inclinaciones místicas de Carrasco y al episodio del incendio de la tienda de su padre cinco años antes. Considero atinado agregar esta interpretación, sobre todo si se evalúa en conjunto con la obra del *San Luis en la peste de Roma*.

Eliminado: ídem

Eliminado: /

heroísmo con el que desempeñó esta labor. Ayudar de esta manera era algo que él ya había visto hacer en su casa.

Existen otros documentos en los archivos de la Escuela Nacional de Bellas Artes del tiempo en que Gonzalo Carrasco había entrado al noviciado. Son poderes dados a compañeros suyos para recoger en su nombre las medallas y diploma así como el cobro de los premios en efectivo que había obtenido<sup>16</sup>.

Salomé Pina seguía escogiendo los modelos para concursos y ejercicios dando prioridad a los temas bíblicos y cristianos, realizados con una cuidada factura en la técnica, dibujo y composición. Los apólogos de elevación moral que estos artistas transmitían a su público se ofrecían a la reflexión con el ropaje histórico o religioso. Contra ellos Ignacio Manuel Altamirano, a fines del siglo, señalaba la necesidad de trascender los temas propios de la época novohispana y abordar temas de la historia patria que tuvieran más resonancia en la juventud moderna<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> E. Baéz. Op. Cit. Vol. I P. 289 #7537 y Vol. I Pp.348, 379 #8055 y #8269. Son los poderes otorgados a Vicente César para recoger diploma y medallas obtenidos en la Bienal de 1883 con fecha de julio de 1885 y a Gabriel Guerra para cobrar el premio de la exposición de 1881 y 1883 con fechas de mayo de 1891 y junio de 1893.

<sup>17</sup> Cfr. Ida Rodríguez Prampolini. *La Crítica de Arte en México en el s. XIX* Vol. III. Documentos. México: Imprenta Universitaria-IIE, 1964. Pp. 13 a 58, donde transcribe las impresiones de Altamirano en el Salón de 1879-80, publicadas en *La Libertad* en enero de 1880. En varios escritos encontrados entre los papeles del P. Carrasco se hace mención a "las ideas liberales e impías de Altamirano" que al leer este texto quedan un poco más en perspectiva. Altamirano elogia obras de tema histórico como *El Padre Las Casas* de Félix Parra, a las que considera buenos ejemplos de pintura "moderna" y no muestra demasiado entusiasmo por la

Eliminado: Pp

Eliminado: comentando

Con formato

Mucho había cambiado la Escuela Nacional de Bellas Artes de fines del siglo XIX con respecto a la que dirigió Pelegrín Clavé, entre 1847 y 1867. Trató de formar discípulos que reanimaran la antes floreciente tradición pictórica de México, así como crear un público que estimulara el arte y el trabajo independiente de sus discípulos. Entre sus más destacados alumnos se pueden citar a Santiago Rebull, Lorenzo Aduna, Juan Urruchi, Juan Manchola, Felipe Gutiérrez, Joaquín Ramírez, Rafael Flores y su discípulo predilecto: José Salomé Pina, así como a Ramón Sagredo, Felipe Castro, José Obregón, Gregorio Figueroa, Tiburcio Sánchez y Petronilo Monroy. Clavé invitó a México al paisajista Eugenio Landesio que con otros inmigrantes ingleses, fundó la escuela mexicana del paisajismo. En 1861, Benito Juárez separó a Clavé de la dirección de Bellas Artes y la dio a Rebull, pero al abandonar Juárez la ciudad de México, Clavé volvió a San Carlos, donde permaneció hasta 1867.

Eliminado: duró

Al año siguiente, al tiempo de la caída del Imperio y la restauración de la República, Clavé regresó a España, quedando Salomé Pina al cargo de la dirección de la cátedra de pintura<sup>18</sup>.

---

producción pictórica del tiempo virreinal, cuyos temas eran prioritariamente religiosos, presentando el tema con una emotividad que su tiempo consideraba ba exagerada. Y también criticó duramente a la Academia, que, si bien aportó novedades en cuanto a colorido, composición y técnica, no rebasó la temática religiosa propia de la Nueva España.

<sup>18</sup> Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola y Fausto Ramírez, *Op. cit.* P.xviii

Eliminado: colonial

Eliminado: a

Eliminado: Colonia

México había pasado los turbulentos tiempos de la definición de la orientación de la República entre los bandos conservador y liberal, se había resuelto la invasión norteamericana con la pérdida de la mitad del territorio norte, se había dado la Guerra de Reforma y el fugaz episodio del Segundo Imperio, para resolverse en la restauración republicana y más tarde el régimen de Porfirio Díaz. La Escuela de Bellas Artes debía responder a las nuevas circunstancias de una nación ávida de una imagen propia de sus gestas heroicas, de sus héroes y de sus ideales. La crítica conservadora de entonces consideraba que la buena pintura y escultura eran las que se orientaban hacia los temas nobles, inspiradores. Era la garantía de presentar modelos idóneos a la sociedad que se pretendía construir. En su momento Rafael de Rafael, crítico de arte mexicano activo a mediados del siglo XIX y representante de la opinión conservadora, consideraba que el arte debía de orientar a la juventud. Los temas religiosos ennoblecían y la pintura religiosa parecía ser el campo privilegiado para vincular a México, por medio del arte, con las corrientes del mejor arte europeo. De ese modo los artistas podían sentirse salvadores de la cultura nacional mostrando en la plástica los valores de la religión católica<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. Ida Rodríguez Prampolini, *Op. cit.* Pp.47-53

Clavé había sido, en su momento, influido por Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) y los nazarenos de la Academia de San Lucas de Roma. Es así que la Academia de San Carlos produjo una interesante combinación en sus alumnos, quienes obtenían una sólida formación en cuanto a perfección en dibujo y técnica, herencia de la tradición dieciochesca, aplicada a la recreación de temas “clásicos” a los que agregaban en mayor o menor medida, según sus temperamentos, un cierto tinte romántico de la influencia nazarena que algunos de los profesores imbuyeron en sus discípulos. Las frías formas neoclásicas se veían demasiado identificadas con los ideales liberales, mientras que la sensualidad del barroco era considerada anticuada y propia de un pasado colonial con el que la nueva nación no se sentía identificada. Las metas de estos artistas de la restauración de la Academia iban en la línea de lograr un arte más sencillo, cristiano, aunque imbuido de la quintaesencia del clasicismo<sup>20</sup>.

Los jóvenes artistas de la generación de Gonzalo Carrasco fueron educados en estas ideas, aunque se les animó a estudiar la pintura barroca y adaptar sus logros a la pintura moderna. El fin del siglo XIX fue un tiempo lleno de cambios y las artes siguieron ese derrotero. La mayoría de los artistas evolucionaron, fuese en relación a la inspiración,

---

<sup>20</sup> Ma. Elena Altamirano. *Homenaje Nacional a José María Velasco*. 2 Vols. México: MUNAL, 1993 cfr. vol I P. 60

las temáticas de sus obras o la expresión plástica, pero Carrasco, ya fuera por su carácter o por las circunstancias de haberse ordenado y proseguido su carrera como un artista jesuita, mantuvo hasta el fin de su vida lo esencial del perfil artístico en que fue educado, siguiendo en sus temas y en su estilo de pintura la enseñanza de sus maestros Salomé Pina y Rafael Flores, si acaso haciendo una obra más sencilla y luminosa en su madurez. En el capítulo tercero se analizarán más a fondo estos conceptos.

Siguiendo los hitos marcados en su *curriculum vitae* escrito en 1932<sup>21</sup>, el 17 de enero de 1884 Gonzalo Carrasco terminó sus estudios en la Academia de Bellas Artes y entró al noviciado de la Compañía de Jesús, hizo el filosofado en Saltillo en 1888 y después se le envió a España en 1891 para estudiar teología en el Seminario de Oña. Como señalo en la introducción, no existen datos sobre si conoció al Hno. Coronas Pueyo, pero es muy probable que su trabajo no le fuese desconocido, puesto que entonces había en cada templo y residencia jesuita española al menos una obra suya. Tres años después, fue ordenado sacerdote y viajó a Madrid expresamente para estudiar detenidamente las

---

<sup>21</sup> Gómez Robledo *Op. Cit.* Pp.317-320

colecciones de pintura de la Escuela Barroca Española en el Museo del Prado<sup>22</sup>.

Esto contribuyó a formar su gusto como artista. Como estudiante había sido un seguidor de las formulas de violentos contrastes de luz y sombra de la obra de José de Ribera “El Españolito” y de algunas piezas de Bartolomé Esteban Murillo, pero poco a poco se fue identificando más con la obra italiana de Guido Reni y otros artistas franceses e italianos de los siglos XVIII y XIX. Es muy posible que conociera la obra de los artistas contemporáneos populares en España: Mariano Fortuny (1838-1874), pintor catalán de temas históricos y obras de género, muy reputado en ese tiempo, admirado por Antonio Fabrés; y el retratista Federico Madrazo (1815-1894), entonces director de la Academia de San Fernando y del Museo del Prado<sup>23</sup>. Carrasco perteneció a la generación de Joaquín Sorolla (1863-1923), valenciano residente en Madrid, autor de una luminosa obra postimpresionista y del sobrino de Madrazo, Raimundo Madrazo (1841-1920), también retratista, sin embargo la libertad en combinar la pincelada suelta y empastada de los impresionistas con un realismo fotográfico del retrato fue algo

---

<sup>22</sup> Ibid. Pp. 318. En el *curriculum vitae* redactado por el mismo Gonzalo Carrasco e incluido en la parte final de su biografía se asienta: “Poco después, por orden de los Superiores fue a Madrid, para pintar en el Museo del Prado, donde pintó varios cuadros copiando e interpretando a los grandes maestros, como Rafael, Velásquez, Ribera, etc. y algunos modernos como Pradilla, Moreno, Carbonero (sic) , etc.” Moreno Carbonero y Pradilla fueron esencialmente pintores de temas históricos y literarios.

<sup>23</sup> Unas muestras del trabajo de estos artistas: Mariano Fortuny <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=247>  
Federico Madrazo: <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=298> Joaquín Sorolla:  
<http://www.artchive.com/artchive/S/sorolla.html> .

demasiado modernista para él, que pudo apreciar más el clasicismo de un pintor de la generación anterior.

Federico Madrazo, retratista de la aristocracia española desde los tiempos de Isabel II, seguía las reglas de la pintura barroca, representando al modelo en poses formales y dando el parecido tratando de ennoblecerlo, iluminando la figura con una potente fuente de luz desde varios ángulos para suavizar las sombras del rostro y resaltar los detalles de las telas, encajes y joyas. Es posible que, en los retratos realizados más adelante por Carrasco, esa recreación puntual de sedas, brocados y encajes, de las maderas finas del respaldo de una silla o el bruñido del mármol de una urna, fuesen la única concesión hecha al sensualismo, que al final de su vida consideró tan pernicioso para la orientación de un artista, cuando era sólo recreado como una vacía forma visual.

A su vuelta a México en 1895, a instancias de su maestro José Salomé Pina, recibió el encargo de pintar el *Primer milagro de la Virgen de Guadalupe* y el boceto de *La Coronación de la Célebre Imagen*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Fuera de las obras realizadas por Gonzalo Carrasco en sus tiempos de estudiante de la Academia, éstas dos son las escasas obras que realizó durante el siglo XIX. El resto de su producción artística, que es la más numerosa, pertenece a las tres primeras décadas del siglo XX. En la reciente exposición de *Los pinceles de la Historia III* presentada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de la Ciudad de México en otoño de 2003, se presentaron un dibujo preparatorio a lápiz del *Primer milagro de Nuestra Señora de Guadalupe* y el boceto al óleo de *La coronación de la Guadalupeana*. Cfr. Jaime Cuadriello, "La Corona de la Iglesia para la reina de la

Eliminado: Pinceles

Con formato

Con formato

Con formato

Con formato

Eliminado: Milagro

Eliminado: la

Con formato

Eliminado: Coronación

Eliminado: Cfr.

Inclusive parece haber participado en la certificación ante notario de la inexistencia de una corona pintada sobre la imagen guadalupana, apoyando la postura de Pina sobre el particular<sup>25</sup>.

Ya en México, fue ayudante del maestro de novicios en el Noviciado de El Llano, en Zamora, Michoacán y se le encomendó conducir la pastoral popular en esa diócesis hasta que en 1897 fue nombrado superior y maestro de novicios, cargo que desempeñó hasta su nombramiento como rector del Colegio Católico en Puebla, en 1901. En 1906 fue nombrado superior del Templo del Espíritu Santo de Puebla y es a partir de este nombramiento cuando empiezan a haber noticias de abundante producción pictórica. Fue también en ese tiempo que su enfermedad del corazón empeoró, a sus escasos 46 años<sup>26</sup>.

Porfirio Díaz había mantenido una política de conciliación con la Iglesia, necesaria si deseaba pacificar a México realmente después de tantos años de guerra civil, primero por la Guerra de Reforma y después por la resistencia republicana contra el Imperio. Su amistad con Monseñor Eulogio Gillow, sacerdote poblano de ascendencia inglesa, nombrado

---

Nación", en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*. México: MUNAL, CONACULTA, UNAM- IIE, 2003 Pp. 150-185.

<sup>25</sup> Luis González de Alba. "Historia de una derrota católica: un viejo litigio" en Nexos virtual. Febrero de 2000 <http://www.nexos.com.mx/internos/febrero00/guadalupano.htm> consultado 01 07 04. Fue una impostura mayúscula, pues a fin de coronar la imagen, le borraron la corona pintada. Información corroborada por Fausto Ramírez.

<sup>26</sup> De 1905 data un óleo de ambiente nazareno de la *Regina Sodalium, María Reina de los congregantes*, actualmente conservada en la residencia de los jesuitas de Puebla, inspirada en la *María Reina del Hno. Coronas Pueyo* que preside el coro de la iglesia de la Casa de Ejercicios de los Jesuitas en Manresa, España.

Eliminado: Pinceles

Eliminado: Fabricación

Eliminado: págs

Eliminado: Congregantes

Con formato

Eliminado:

arzobispo de Oaxaca en 1887, lo puso en las condiciones de acabar con la discordia religiosa. En 1881 él había dado su bendición al matrimonio del General Díaz con la Srta. Carmelita Romero Rubio y constatando la disposición de diálogo del entonces Presidente de México consiguió un acuerdo: Porfirio Díaz se abstendría de aplicar todo el rigor de las Leyes de Reforma y el clero le apoyaría en su labor de pacificación del país. En el V Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1896, la Arquidiócesis de México ordenó a los fieles acatar a las autoridades civiles<sup>27</sup>. Es así que la Iglesia conservó sus escuelas, obras de asistencia y la fastuosa celebración del culto público, como en tiempos novohispanos. Díaz había permitido el regreso de los jesuitas y se creó la orden de las Hermanas Guadalupanas.

En ese ambiente Gonzalo Carrasco profesó como jesuita y desarrolló sus primeros 26 años de trabajo pastoral. Más adelante, el recuerdo de esta época fue para Carrasco el modelo de una edad dorada.

En cuanto a su pintura, su talento artístico era manifiesto y él lo sabía. Sus amigos y compañeros le instaban a que pidiera a sus superiores de la Compañía que le destinaran a pintar como único trabajo apostólico.

---

<sup>27</sup> Sin embargo, fiel a su estilo de hacer política, Díaz se mantuvo en privado como católico y en lo público continuó presidiendo las ceremonias masónicas, siendo Masón de Grado 33. Sus relaciones con las autoridades de las iglesias evangélicas eran excelentes, inclusive auspició la fundación de la YMCA de la ciudad de México. Finalmente, se negó a establecer un concordato con Roma. Cfr. Enrique Krauze. *Porfirio Díaz: místico de la autoridad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Pp. 46-48

Carrasco lo reflexionó en varias entradas de su *Diario* donde deja ver que de buena gana se hubiera dedicado a ello, en vista de las malas voluntades, mezquindades y envidias que acompañaban cada experiencia de gobierno que había tenido dentro de la Compañía. Para él lo importante era ser un buen jesuita, haciendo la voluntad de Dios y no la suya. Siguiendo esa forma de razonar, acorde con la noción jesuita de obediencia, aprendida en el noviciado, si Dios decidía que lo mejor era que él fuera solamente un pintor, ya se lo haría saber a través de la decisión de sus superiores<sup>28</sup>. Esto no impidió que, a manera de penitencia, pasase algunos años por períodos auto impuestos de inactividad artística, a manera de prueba de si la pintura era o no en él una afición desordenada.

En este sentido, el pintar exclusivamente cuando el tiempo lo permitiese o cuando una orden superior lo dispusiese, le limitó bastante la posibilidad de desarrollo como artista. Tenía poco tiempo para experimentar y las fórmulas probadas podían sacarlo de apuros en más de un encargo. Sin embargo, en esas circunstancias, varias veces se las ingenió para obtener soluciones interesantes, echando mano de

---

<sup>28</sup> Esa era la forma tradicional de entender el voto de obediencia para los jesuitas: la voz de Dios se manifiesta a través de la voz de los superiores. Aún hoy, matizada por una horizontalidad creciente en las relaciones entre ellos, sigue siendo la forma de entenderlo. Implica una actitud de completo abandono ante la voluntad de Dios, considerada como absolutamente sabia y la concepción de la propia persona como una herramienta en las manos divinas. En esas circunstancias y desde esos parámetros, Carrasco prosiguió su carrera artística, enfocado a pintar "lo que Dios quisiera". Todos estos datos han sido tomados de las entrevistas realizadas por Gómez Robledo, asentadas en la biografía de Gonzalo Carrasco ya citada

composiciones en las que incluyó la reproducción de imágenes de los periódicos, como fue el caso de *El triunfo de Cristo Rey*, analizado en el capítulo cuarto de este estudio.

Destinado a la Ciudad de México, fue superior de la comunidad adscrita a la iglesia de Santa Brígida con cargo del Templo de San Francisco, en la esquina del actual Eje Central y Madero. En este tiempo, en la Ciudad de México y en las visitas que realizó a la ciudad de Puebla, realizó algunas de las más importantes obras de pintura religiosa de su producción, entre ellas, terminar una obra que había empezado en la Academia en 1883 y que dejó a medias por haber entrado al noviciado: *La conquista del Paraguay por la música*, sobre un tema de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand.

Esta pintura, que terminó copiando en cinco o seis versiones en todos tamaños y formatos, era de las que él consideraba una de sus obras maestras. En una balsa que flota hacia un recodo del río Paraguay, varios jesuitas, acompañados por indígenas de la zona, viajan tocando distintos instrumentos musicales. En un claro del bosque a la izquierda otros guaraníes se acercan a recibirlos<sup>29</sup>. Sus atuendos y fisonomías

---

<sup>29</sup> Cfr. François-Rene Chateaubriand. *El genio del cristianismo*. Versión castellana de Miguel de Toro y Gómez. París: Garnier, [s/f : el original fue publicado en 1802] Vol. 2, cuarta parte, capítulo IV. P. 210-211. "Reunidos ya por los jesuitas algunos indios, valiéronse de otro medio para cautivar las almas. Habían observado que aquellos salvajes eran muy aficionados a la música, y aun se dice que las aguas del Paraguay hacían sonora la voz. Embarcáronse, pues, con sus nuevos catecúmenos en piraguas y subieron a lo largo de

fueron interpretadas con mucha libertad antropológica, ya que recuerdan indios de las praderas del norte de los Estados Unidos.

En Puebla la Compañía recabó suficientes fondos para algunas de sus obras más necesitadas, como era el caso del colegio jesuita de esa ciudad<sup>30</sup>. Sin embargo, el trabajo de Carrasco no fue demasiado apreciado por el superior y rector del colegio jesuita que se estaba beneficiando directamente del trabajo de este pintor. Varias veces la mala salud de Carrasco le impidió trabajar al ritmo que sus superiores esperaban<sup>31</sup>. Fue en noviembre de 1910, durante una de estas estancias en Puebla, que supo del episodio del tiroteo de la casa de los hermanos Serdán. Lo reporta en su *Diario* describiéndolo como un tiempo de inquietud y externando la preocupación por la detención de un alumno del Colegio que luego del interrogatorio fue liberado.

---

los ríos cantando cánticos sagrados que los neófitos repetían [...]. Cayeron los indios en tan dulce lazo y bajando de las montañas, corrían a la orilla de los ríos para escuchar esos acentos y muchas veces se arrojaban al agua y seguían a nado a la encantada nave [...] Así realizaba la religión cristiana en las selvas de América la hermosa fábula de los Amfiones y Orfeos: reflexión tan natural ocurrió también a los misioneros ; tan cierto es que referimos una verdad, aunque al parecer describamos una ficción!". Cfr. en la misma obra, en la tercera parte, capítulo I "De la influencia del cristianismo en la música" : "el cristianismo [...] formó un pueblo que cantaba que cantaba naturalmente como las aves. Para civilizar a los salvajes, se valió de la magia de sus cánticos; así el iroqués que no había cedido a sus dogmas, cedió a sus cánticos".

<sup>30</sup> Carrasco. *Diario de 1910-1912*. Primer volumen. *Entrada del 5* de agosto de 1910: "Yo traje como \$1300 pesos que me pagaron en México por mis cuadros y pedí permiso para darlos de limosna a este Colegio tan necesitado" haciendo referencia al Colegio de Puebla. El *Diario* no está publicado: es fuente documental que se conserva en el AHPMCJ

<sup>31</sup> Idem.. *Entrada del 13* de diciembre de 1910, haciendo referencia a su estancia en Puebla: "Pinté con mucho esfuerzo, pero no lo dejé ver por la dureza con que el P. Rector me urgía a la conclusión del cuadro, aún mirándome enfermo. No he obtenido con mis trabajos ni una palabra siquiera de agradecimiento o aprobación, etc. Esto lo han notado y extrañado mucho los P.P. y h.h. de casa" y el 19 de diciembre de 1910 agrega: "Me apresuré a concluir hoy teniendo una orden brusca del P. Rector para salir en la madrugada de mañana, como lo hizo cuando me trajo a comenzar el cuadro". La pintura a la que se refiere fue una copia que el P. Mayer S.J. solicitó de la *Conquista espiritual del Paraguay*.

Con formato

Eliminado: Espiritual

Más tarde realizaría de memoria un boceto fechado en 1926, que se conserva en las oficinas de editorial jesuita Obra Nacional Buena Prensa, en la ciudad de México. Carrasco escribió en la parte de atrás *"Boceto de un gran cuadro mural del P. Carrasco vendido en Nueva York en \$3000 dólares. Año 1926"*. La explícita mención su venta en un precio tan alto era una forma de recordarse y dejar para la posteridad que él había pintado y vendido obra en lugares donde sí era apreciada. Da la impresión que esta pintura era de las que Carrasco consideraba de sus obras maestras: ¿una forma de decir en gran formato que los artistas también eran útiles a la labor evangelizadora de la Compañía de Jesús?

Es interesante que en los Estados Unidos esta pintura hubiera tenido tanto éxito, donde la evangelización del Paraguay es presentada como introducida por unos artistas cuya música toca las almas de sus primitivos escuchas. La pintura de grandes espacios abiertos y de sus pobladores había sido popular en los Estados Unidos desde mediados del siglo XIX hasta alrededor de la década de los ochentas. Sin embargo, aunque en las siguientes décadas e inclusive en el tiempo en que Carrasco expuso esa pintura en Nueva York, esa forma de pintar había caído en desuso, no es aventurado sugerir que aún habría personas que se sintiesen más identificados con la forma antigua de pintar que con los atrevimientos impresionistas de las obras de Frederick S. Remington

(1861-1909) y las anecdóticas pinturas Charles M. Russell (1864-1926)<sup>32</sup>. Estos contemporáneos de Carrasco hicieron del tema del Oeste norteamericano, sus paisajes y habitantes el centro de su abundante y bien vendida producción pictórica y escultórica.

Para la mayoría de los pintores no académicos, el verse obligados a repetir varias veces alguna de sus obras por encargo representa una especie de tortura y un atentado a la creatividad. Carrasco parece no haberlo sufrido tanto, enfocándolo desde la perspectiva de la Santa Obediencia y la práctica adquirida en las clases de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Al repetir sus obras tantas veces, obtuvo una destreza en el trazo que redundó en hacerlo extremadamente diestro y rápido con los pinceles, permitiéndole cumplir varios encargos a destajo y terminar la decoración mural de la iglesia de la Sagrada Familia, a principios de los veinte, en menos de tres años, sin descuidar su trabajo como párroco y superior de comunidad.

Las entradas del *Diario* durante 1911, cuando regresó a vivir a la ciudad de México reseñan su reacción ante la inminente renuncia del General Díaz:

No volví a Santa Brígida porque andaba la plebe alborotada a causa de que se retardó la renuncia del Presidente Díaz.

---

<sup>32</sup> Las obras de estos artistas pueden ser admiradas y estudiadas principalmente en el Amon Carter Museum de Fort Worth, Texas y en la Colección Hogg del Museum of Fine Arts de Houston, Texas.

Se oían disparos y gritos. Además no corrían los tranvías, llovía bastante y al Padre le pareció mejor que yo durmiera allá [en la Casa de Ejercicios]. Les serví la cena a los ejercitantes, después cené yo y fui a la cama, pero no pude dormir sino hasta la una<sup>33</sup>

El *Diario* reseña asimismo, que escuchó en confesión a varias personas importantes de la élite política porfiriana, quienes en los meses siguientes partirían rumbo a París para acompañar a Díaz y a su familia en el exilio, entre ellos, la familia de Dña. Carmelita Romero Rubio de Díaz. Su impresión del depuesto dictador, a quién tuvo la oportunidad de conocer cuando su esposa fue a confesarse, fue de una persona grave y respetuosa frente a los asuntos de la religión<sup>34</sup>.

Su reacción frente al maderismo es igualmente escueta y reflejada desde el punto de vista de su trabajo pastoral. El 6 de junio de 1911 escribe:

Las Madres Católicas adelantaron su distribución e hicieron hoy lo que habían de hacer mañana porque temían que como se espera para mañana, miércoles, la entrada del Sr. Madero, no querrían las señoras salir de sus casas<sup>35</sup>

El temblor del 7 de junio, fecha en que Madero hizo su entrada en la capital, lo señala como causa del derrumbe de un cobertizo en el edificio de Mascarones de las Ribera de San Cosme, propiedad de los jesuitas, así como de algunas cuarteaduras en el templo de Santa Brígida. En

<sup>33</sup> G. Carrasco. *Diario de 1910-1912* Segundo volumen, entrada del 24 de mayo de 1911. El día 26 escribe: "en la noche vino a confesarse Gedovius, el pintor".

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Ibid*. Entrada de junio de 1911.

Eliminado: *Idem*

Con formato

julio de ese año, una entrada del *Diario*, hace mención del apercibimiento que el Padre Provincial le hace respecto a los rumores que le han llegado del presunto “antimaderismo” en los sermones del P. Carrasco en San Francisco. Su conciencia estaba tranquila y, en sus palabras, lacónicamente resumió una posición de vida que mantendría más adelante en los tiempos difíciles de la persecución: “Fácil es por ahora refutar todo ello con mi conducta enteramente ajena a la política”<sup>36</sup>. El resto de ese año lo paso trabajando en la Ciudad de México. Hace referencia a su trabajo en un cuadro de Santa Cecilia, terminado en octubre de 1911<sup>37</sup>.

En 1912 se le nombró rector del seminario de Tepotzotlán, cargo que desempeñó alternándolo con actividades de pastoral popular en los alrededores. La Revolución ya había empezado, pero el centro del país aparentemente estaba en calma. No fue sino hasta el avance carrancista de 1914 cuando los jesuitas empezaron a temer que la persecución contra el clero les alcanzase.

La era porfiriana había concedido varias décadas de paz entre los liberales y los católicos, pero en 1914 el anticlericalismo presentaba

<sup>36</sup> *Ibid.* Entrada del 3 de julio de 1911.

<sup>37</sup> *Ibid.* Entrada de octubre de 1911. No da más referencias, pero bien pudiera ser un óleo de la Santa Cecilia muerta que se conserva en la Sagrada Familia, copiado de una obra de C. Gouthier. Originalmente estuvo en la Sacristía y recientemente se puso en la nave del templo. Este segundo cuaderno del Diario termina con una entrada del 5 de febrero de 1912.

Eliminado: *Idem*

Con formato

Eliminado: *Idem*

Con formato

Con formato

vigorous brotes que daban a suponer que el problema distaba de haber sido conjurado. El ejército carrancista en el norte se había distinguido por incurrir gratuitamente en actos sacrílegos. Varios templos fueron saqueados y sus ornamentos destruidos. Los generales Obregón y Calles se distinguieron especialmente en tratar rudamente al clero: cuando Obregón llegó a la ciudad de México impuso a "Don Clero" un préstamo forzoso de medio millón de pesos y cuando el general Calles fue gobernador de Sonora expulsó del estado a todos los sacerdotes católicos. Carranza puso en 1916 un alto a los desmanes, mostrando su preferencia a implantar los cambios poco a poco, siempre bajo el marco de la legalidad. No obstante la Constitución de 1917 rebasó el espíritu anticlerical de la Constitución de 1857, desconociendo la personalidad de la Iglesia, negando a los sacerdotes todo derecho civil y político, prescribiendo la enseñanza laica como obligatoria, prohibiendo el culto público fuera de los templos y haciendo que éstos pasasen automáticamente al dominio de la Nación<sup>38</sup>.

Hay varias anécdotas de estos angustiosos tiempos en la biografía escrita por Gómez Robledo, pero en el AHPMCJ, entre los papeles del P. Carrasco, solamente pude encontrar una carta dirigida a "los

---

<sup>38</sup> Durante el Congreso Constituyente de 1917 las opiniones se encontraron: el clero era visto como "el más perverso enemigo de la Patria" a decir de Francisco J. Múgica y, en general, los revolucionarios identificaban al Partido Católico y al clero con el huertismo. Nadie creía que México cambiaría de un día para otro por decreto. La revolución haría tambalear estructura que mantenían el *status quo*, pero era necesario un proceso de reeducación. Cfr. Jesús Silva Herzog. *Breve Historia de la Revolución Mexicana* Vol 2. 7ª. Reimpr. México F.C.E., 1976 Pp. 307-309 y 316-17.

Reverendos Padres y Carísimos Hermanos” del Noviciado de Tepotzotlán en la cual “teniendo en cuenta el peligro que pudiera correr el Colegio en las presentes circunstancias” se resuelven acudir en oración a san Francisco Xavier, patrono del Colegio, prometiendo que si Dios los libra de vejaciones por intercesión de su santo, honrarían su memoria celebrando solemnemente por tres años la fiesta de san Francisco Xavier con misa solemne preparada con novena y ayuno y que al día siguiente antes de comenzar las letanías en la capilla doméstica, él mismo haría esta solemne promesa agregando que “el P. Rector se obliga además a pintar un cuadro que represente al Santo Patrono así para honra suya como para memoria del favor recibido”. A la comunidad no le fue tan mal como le pudo haber ido. Nadie fue lastimado o muerto, aunque se encarceló a los jesuitas recluidos en aquel sitio, se les hizo pasar hambre e incertidumbre y se les maltrató de palabra. A su regreso del exilio en 1918 Carrasco cumplió puntualmente su manda<sup>39</sup>.

A juicio de Gómez Robledo, Carranza no fue particularmente hostil con la Iglesia, aunque entre los constitucionalistas y en grandes sectores de las fuerzas revolucionarias predominaba cierto jacobinismo, inspirado por la aversión hacia el clero, visto como un sector que obedecía “a un

<sup>39</sup> Esta carta sin fechar está en la segunda caja de sermones del fondo Gonzalo Carrasco del Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús. El cuadro de *San Francisco Xavier* bien pudiera ser alguno de los dos que se conservaron en el Archivo de la Provincia hasta el año 2001. Actualmente uno de estos cuadros, el más sencillo, está en la Capilla Universitaria de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México y el otro, con rosas en el fondo y los rayos de luz de la aureola del santo más detallados, está en el AHPMCJ.

Con formato

Con formato

Eliminado: Santo

gobierno extranjero”<sup>40</sup> y por la codicia de sus riquezas, reales o legendarias. En el norte se dieron varios episodios persecutorios contra los jesuitas, citándose en la biografía de Gómez Robledo de cómo el general Francisco Coss había obligado a los jesuitas de Parras a entregarle el dinero del templo para “la causa de la Revolución”, de la prisión y destierro de los jesuitas de Guadalajara, por órdenes del general Diéguez, de cómo los colegios de Saltillo y Guadalajara fueron confiscados y, lo más grave, cuando Francisco Villa ordenó un simulacro de ejecución a seis jesuitas de Saltillo.

La Revolución avanzaba hacia el sur, por lo que Carrasco, como Rector del Colegio de Tepetzotlán, ejecutó la orden del provincial de enviar a todos los estudiantes a la Ciudad de México, al Colegio de Mascarones, en aquel entonces propiedad de los jesuitas donde estarían más seguros<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Gomez Robledo. *Op. Cit.* p. 192. Esto se muestra en la conversación que reporta Gómez Robledo de Carrasco con el General Coss, quién lo interrogó quién era su superior y al responder Carrasco que era el Romano Pontífice, el General Coss apostilló “¿Lo ven Ustedes? Un extranjero”. Carrasco todavía trató de argumentar: “¿Cómo puede Ud. llamar extranjero al Papa? ¿No sabe usted que es el Superior y Padre de todos los católicos? Usted es protestante sin duda”.

<sup>41</sup> Entre los años de 1915 y 1916 el Provincial de la Compañía de Jesús en México dio la orden de sacar de México por razones de seguridad a todos los novicios (en jerga jesuita: “los escolares”). En un primer momento se dispersaron en varias partes de la frontera con EUA, yendo un primer grupo a Los Gatos, en Los Ángeles, California y otros a Fort Stockton, Texas, en el camino entre Ciudad Acuña, Coahuila y El Paso, Texas, donde permanecieron varios años entre 30 ó 40 jesuitas. En 1925 se fundó la Casa de Formación en Ysleta, en las afueras de El Paso. En 1951, esta casa se cerró y los novicios jesuitas regresaron a México, a Puente Grande en Jalisco, a San Cayetano, en el Estado de México y a San Ángel, en la Ciudad de México, al inmueble donde actualmente está el ITAM, en la calle de Río Hondo 1. Información proporcionada por el Dr. Carlos Soltero SJ, director del Departamento de Ciencias Religiosas. Universidad Iberoamericana, 2002.

Eliminado: A

En Tepetzotlán quedaron Carrasco, cuatro sacerdotes, tres de ellos extranjeros, y cuatro hermanos. Cuando los carrancistas llegaron disparando contra la portada de la iglesia, Gonzalo Carrasco salió con otros dos sacerdotes a recibirlos, pidiendo hablar con el jefe de ese grupo. Al punto fueron detenidos y llevados prisioneros fuera del recinto del colegio. Después, el capitán Sandoval, acompañado de Carrasco, revisó todas las dependencias del colegio en busca de soldados federales presuntamente escondidos ahí y se requisó todo el dinero que se encontró, que no ascendía a más de cuatrocientos pesos. Los jesuitas durmieron como pudieron en la prisión improvisada que se les dio en unos cuartos fuera del colegio y se preparó el recinto para recibir al estado mayor de Carranza. Más tarde se les envió presos al cuartel general de Teoloyucan, cuando el general Francisco Coss llegó a Tepetzotlán. La iglesia fue bárbaramente saqueada, sin embargo el general reparó en las pinturas que estaban en el cuarto del P. Carrasco y, en opinión de Gómez Robledo, le vino la idea de dar un regalo a Carranza, mandando hacer su retrato a "ese padrecito que tan bien pintaba"<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> El artículo de junio de 1915 escrito por Henry Watts y publicado en la revista jesuita *America*, titulado "Artist, Priest and Exile" es mucho más subjetivo sobre la historia que Gómez Robledo cuenta y que se deja entrever en los primeros párrafos de *El P. Carrasco en Nueva York* acerca de la presunta represión a la Iglesia mexicana por el carrancismo. Afirma, por ejemplo, que el retrato de Carranza fue exigido con modos violentos al P. Carrasco, lo cual ni el mismo Carrasco corrobora en los documentos que he consultado. También aventura la posibilidad de que todas sus pinturas hubieran sido destruidas por los revolucionarios y sostiene que la negativa de aceptar el ser nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes fue lo que le valió el exilio.

Con formato

Con formato

Entre los recuerdos de Carrasco están las pintorescas entrevistas con el general Coss, quién le pidió abjurar de la fe católica y de la Compañía de Jesús ofreciéndole perdonar su vida, llevarle a Tepotzotlán a pintar el retrato de Carranza y luego a México, para hacerlo director de la Academia de Bellas Artes. Textualmente, Gonzalo Carrasco le dijo que “estaba difícil seducir a un soldado viejo que llevaba treinta años peleando convencido bajo la misma bandera” y que antes que hacerlo abjurar, iba a ser más sencillo matarlo. Le entregó una carta escrita de su puño y letra donde asentaba que si se trataba de prestar sus servicios como sacerdote o como pintor, que contaran con él, pero si se trataba de hacerle aparecer ante la sociedad como un apóstata, renegando de su carácter sacerdotal, él se manifestaba dispuesto a la muerte<sup>43</sup>. Parece ser que su sencilla y valiente respuesta le ganó respeto ante el general, quien dejó de importunarlo.

Carranza y el P. Carrasco se conocieron en Tepotzotlán y simpatizaron. Tenían muchas cosas en común, entre ellas la edad, ya que ambos habían nacido en 1859 y habían conocido en sus juventudes el mismo tipo de sociedad, guardando cierto respeto por el orden porfiriano. Por órdenes de Carranza, Carrasco fue separado de sus compañeros, quienes pasaron muchos más trabajos en el tren del general Pablo

---

<sup>43</sup> Gómez Robledo. Op. cit. Pp.179-194. Y en Félix Palencia S.J. “Sacerdote católico y pintor” en *Jesuitas de México*. Num. 8, Primavera-Verano de 1996 Pp. 21-24, se cita esta carta, transcrita por Gómez Robledo en la página 193 de la biografía de Gonzalo Carrasco.

Eliminado:

González rumbo a México, Veracruz y el destierro. Carranza decidió que Carrasco sería enviado a México, con el batallón del general Coss.

Una emergencia hizo que este contingente se desviase rumbo a Puebla. El camino pasaba por Otumba, el pueblo natal del P. Carrasco. Se le concedió la oportunidad de detenerse en la Tienda Grande regenteada ahora por su hermano Marciano y su familia<sup>44</sup>, quienes atendieron espléndidamente a los revolucionarios. La recompensa fue dejar descansar ahí por tiempo indefinido al P. Carrasco, quien aprovechó para ejercer sus funciones sacerdotales en su pueblo, al que la Revolución había dejado sin sacerdote.

Sin embargo la frivolidad del ofrecimiento de respetar la vida del P. Carrasco con la condición de aceptar la dirección de la Academia de Bellas Artes hizo más ruido de lo que tal vez aquel general pensaba cuando hizo el comentario. Gonzalo Carrasco seguía detenido, con Otumba como cárcel y no del todo a disgusto con la posibilidad de estar con su familia y ejercitando sus ministerios sacerdotales. No he encontrado mayor información al respecto que el comentario citado por Gómez Robledo de que este asunto preocupó mucho a los amigos de

---

<sup>44</sup> En la Casa de la Cultura "Gonzalo Carrasco" del pueblo de Otumba se conservan con bastante incuria algunos efectos personales de la familia Carrasco, entre ellos algunos dibujos y óleos. Uno de los hijos de Marciano Carrasco, Gonzalo Carrasco Madrigal, es el retratado el día de su boda por el P. Carrasco (fig.23 de la página 180 de este estudio). El Sr. Gonzalo Carrasco Bassols, hijo de los retratados, es uno de los principales depositarios de documentos y obra en general de la época de estudiante de su tío abuelo jesuita.

Gonzalo Carrasco dentro y fuera de la Compañía, al grado de animarlos a entrevistarse con Carranza para pedir una orden de destierro. Carranza se negó a concederlo, argumentando que Carrasco “era su amigo y no tenía motivos para ordenarlo”. Este grupo de católicos retomó la idea del general Coss de hacer que el P. Carrasco pintara el retrato de Carranza, con el fin de disponerlo a no estorbar la salida de Carrasco de México. Un día se presentaron en Otumba con una foto, el lienzo y los colores. El retrato fue terminado en pocos días, sin embargo, al parecer, el canónigo Paredes, uno de los que estaban haciendo estas gestiones, nunca lo entregó<sup>45</sup>.

Aparte de lo anecdótico de esta historia, es interesante reflexionar en el sentido que pudiera tener la disparatada propuesta de “nombrar Director de la Academia al P. Carrasco”. Dada la historia de la Escuela de Bellas Artes en esos años era improbable que alguien como Carrasco ocupase su dirección, pues difícilmente se aceptaría una vuelta al pasado que él representaba. Era una “tentación” que el enemigo ofrecía. Él mismo dejó claro que antes muerto que abandonar su sacerdocio por cualquier motivo, pero la oferta de Coss, apreciando el arte desde la

<sup>45</sup> Gómez Robledo, X. *Op. cit.*, Pp. 199-201. Un ofrecimiento de una distinción especial, sin importar su inviabilidad, hecho por un grupo abiertamente anticatólico, suscitó en sus superiores la duda de que tal vez Carrasco fuera tentado y se perdiera para la Provincia un valioso jesuita. En este caso tenían un documento por escrito de que Carrasco no apostataría, pero no podían arriesgarse. Siempre que un peligro así es detectado en esos ambientes, el individuo “amenazado” recibe todos los medios para alejarse de la tentación. Habiendo conseguido la salida de Carrasco, entregar el retrato de Carranza era lo de menos. Nadie, ni aún los mismos jesuitas, sabe dónde está actualmente. Ignacio Rodríguez S.J., autor de una prolija investigación sobre la historia de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús durante la Revolución, está muy interesado en localizarlo, sin haber tenido suerte hasta ahora.

Con formato

Eliminado: Cit

Eliminado: Pág

perspectiva de un militar, fue suficiente para conseguir que sus superiores lo enviaran a los Estados Unidos.

Carranza le facilitó la salida de Otumba, pero no quedaba clara su situación en esos momentos. Carrasco fue conducido a Veracruz, por entonces ocupado por los norteamericanos<sup>46</sup>. En vista de que su salida fue más bien por conveniencia de sus superiores más que como perseguido político, las palabras destierro y exilio están fuera de lugar, aunque la prensa católica las usó con liberalidad<sup>47</sup>. La biografía de Gómez Robledo proporciona una visión sombría de estos tiempos<sup>48</sup> aunque Carrasco tenía otra opinión al disponerse a acatar la voluntad de sus superiores:

En Septiembre de 1914 estando en Veracruz con el Rev. O. Provincial Marcelo Renaud, me dijo que deseaba enviarme a Nueva York, para que pintando cuadros y vendiéndolos allá, pudiera yo ayudar a sostener los gastos del noviciado de nuestra Provincia. Le contesté que estaba yo pronto a obedecer, y en seguida me embarqué en un vapor americano, que fue de Veracruz a la Habana y de allá a Nueva York<sup>49</sup>.

Fue una buena experiencia. Tuvo la oportunidad de pintar abundantemente, tanto retratos como obras de tema religioso, inclusive

<sup>46</sup> En esas fechas el Dr. Atl se encontraba con los carrancistas en Orizaba. El paso a Veracruz hacía escala en Orizaba, pero no existen datos sobre si el Dr. Atl y Carrasco tuvieron ahí algún contacto.

<sup>47</sup> Cfr. artículo de Henry C. Watts "Artist, Priest and Exile". *America*. Vol.XIII no. 8 New York: June 5, 1915 Pp. 197-98

<sup>48</sup> Gómez Robledo. *Op. cit.*, P. 201 "Pronto iban a empezar para él los días grises del destierro".

<sup>49</sup> P. Carrasco dejó la reseña de su estancia en los Estados Unidos entre 1914 y 1918 escrita con apretada caligrafía en 8 cuartillas fechadas en la primera página en noviembre de 1915 que se conservan en el fondo Gonzalo Carrasco del AHPMCJ. Dedico un capítulo especial para comentar estos documentos, dado el valor que tienen en la biografía artística de Gonzalo Carrasco.

Con formato

Eliminado: Pág

Con formato

Eliminado: Cit

Con formato

unas reproducciones de su famosa *La conquista del Paraguay por la música* y hasta de hacer una exposición en la Universidad de Fordham, Nueva York, al tiempo que se dedicó a dar consuelo espiritual a cuanto mexicano, religioso o no, pasaba por esa ciudad rumbo al destierro. Al hacer el balance de ese tiempo, él lo calificaba como unos de los más tranquilos y productivos de su vida, siendo capaz de manejar sus propios ingresos económicos y enviarlos a discreción a las casas de formación en los Estados Unidos. Los recursos allegados de la venta de sus obras fueron tan cuantiosos que sirvieron para sostener el noviciado jesuita en tiempos de penuria y persecución.

En esas circunstancias conoció al P. Miguel Agustín Pro S.J. que pasó con otros jóvenes jesuitas rumbo a una de las casas de formación de España. Más adelante, en 1927, estando en Puebla, se enteraría con tristeza de su muerte, implicado en un atentado contra el Presidente Obregón, en el marco de la persecución religiosa. Carrasco pintaría su retrato, conservado con veneración, mucho antes de su beatificación, en la capilla doméstica de la residencia jesuita de Enrico Martínez, en la Ciudad de México.

En 1918 estuvo unos meses en El Paso, Texas, pintando<sup>50</sup> y atendiendo a enfermos y moribundos y sus familiares aquejados por la epidemia de influenza española. Quienes le conocieron en ese tiempo dieron fe de su sencillo heroísmo ante la posibilidad del contagio. A fines de ese año pudo regresar a México después de una estancia en Saltillo, donde el Gobernador Espinosa Mireles, que había sido secretario de Carranza, le recibió y apoyó. Decoró en 1919 el templo de San Juan Nepomuceno y en 1920, Carrasco fue enviado a Roma para realizar algunas diligencias en la Curia Generalicia, a fin de informar del estado de la Provincia de México.

El Preósito General entonces era el P. Wlodomiro Ledochowski y el retrato suyo que se conserva en Roma fue hecho por P. Carrasco<sup>51</sup>. Destinó unos días en Roma para visitar a conciencia el Vaticano y sus museos y estudiar la pintura del Renacimiento. No le gustó: la Capilla Sixtina le pareció demasiado pagana y con poco espíritu cristiano<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Hay una nota marginal con lápiz en *Los Papeles de Nueva York* donde se lee "La Virgen de ~~Los~~ Gatos" haciendo referencia a un encargo para la capilla de esa casa de formación sita en California.

<sup>51</sup> Existe una anécdota, citada por Gómez Robledo *Op. cit.*, P. 239, de cuando éste, durante su estancia en la Curia Generalicia de Roma, accedió a pintar a escondidas un retrato al P. Ledochowski, a quién no agradaban demasiado estas "vanidades". Cuando le descubrieron la pintura, el P. General le preguntó, entre severo y humorístico:

- "Y ¿con la autoridad de quién está Ud. haciendo mi retrato?"

Y P. Carrasco le respondió:

- "Con la de la Santísima Trinidad hasta que la autoridad que tengo frente a mí se digne a posar para terminarlo."

<sup>52</sup> Carrasco no le emocionaban las obras de Miguel Ángel. Esto es evidente en la entrevista consignada en el artículo ya citado de Henry C. Watts y en varias partes de la obra de Gómez Robledo.

Eliminado: l

Eliminado: Cit

Después de un azaroso viaje de regreso a México, en el que la cola de un ciclón en el Caribe les hizo pasar muy mal rato en alta mar, Carrasco fue destinado a hacerse cargo del Templo de la Sagrada Familia de la colonia Roma, en la ciudad de México, que estaba en obra negra. El 21 de enero de 1921 se asienta en el diario de la comunidad adscrita a ese templo su llegada<sup>53</sup>. Es curioso ver como el año 1921 marcó el regreso de muchos mexicanos, exiliados por distintos motivos políticos durante los últimos diez años<sup>54</sup>.

La iglesia había sido hecha por el Arq. Manuel Gorozpe, adoptando un lenguaje arquitectónico ecléctico, acorde con el gusto de la época, recordando algo al Sagrado Corazón de Montmartre con detalles románicos y bizantinos muy de moda en ese tiempo. En el capítulo cuarto de este estudio profundizaré más sobre el proyecto iconográfico de este templo.

La obra de decoración de la bóveda del ábside de la Sagrada Familia se terminó en escasos cinco meses. En 1923 empezó en paralelo la decoración del ábside del Templo de Nuestra Señora de los Ángeles en

---

<sup>53</sup> La costumbre viene desde los primeros tiempos de la existencia de la Compañía de Jesús. En cada residencia alguno de los Padres lleva un escueto diario de la vida de la comunidad, asentando brevemente los eventos relevantes, tales como la llegada de visitantes, de un nuevo Superior, las obras de remodelación de la casa o el templo, etc.

<sup>54</sup> Inclusive es el año del regreso de Roberto Montenegro a México. Cfr. Francisco Reyes Palma, *Vanguardias año cero* y Julieta Ortiz. *Entre Dos Mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: IIE, 1994

la colonia Guerrero con el tema de la Asunción de María<sup>55</sup> y al concluir la, pintó los muros del ábside y la nave central de la Sagrada Familia. Para la misa de Nochebuena de 1923 la mayor parte de la decoración de la iglesia estaba terminada y, según da a entender Gómez Robledo, los asistentes elogiaron mucho el resultado. Es posible que en este tiempo trabajara algo más el diseño de los lienzos para los muros de la iglesia de San Francisco de la calle de Madero que sería sede del Congreso Eucarístico de 1923<sup>56</sup>, sin embargo no he encontrado datos que corroboren si el proyecto final fue de su autoría.

En 1924 concluyó los murales que se aprecian a la entrada de la Sagrada Familia sobre tema guadalupano, tomados de aquellos primeros cuadros que pintó con motivo de la coronación de la imagen en 1895, siendo ya jesuita y terminó las pinturas que presiden los altares laterales, uno dedicado a la Virgen de Guadalupe y el otro al Sagrado Corazón<sup>57</sup>.

En 1926 la Sagrada Familia fue cerrada al culto presuntamente por "haber sido construida después de la Constitución de 1917 (*sic*) sin

<sup>55</sup> Ya no se conserva. Tuvo daños considerables ~~a causa del salitre, tanto que,~~ en 1953 motivaron ~~que se~~ substituyera con un mosaico veneciano ~~que ostenta el~~ diseño de una corona.

<sup>56</sup> G. Carrasco, *Diario*. 28 de marzo de 1910: "Hoy en la tarde presenté al RP Provincial mis cuatro bocetos que pretendo desarrollar en la iglesia de San Francisco y me aprobó la idea, dándome licencia de ejecutar ese modo de decoración".

<sup>57</sup> La pintura de este altar será analizada en el capítulo cuarto de este estudio. Una foto de estudio hecha del P. Carrasco posando frente a esta pintura terminada se reproduce en el libro *La pintura y la Palabra*.

Eliminado: con

Eliminado: el

Eliminado: con

Eliminado: un

Eliminado: PP

permiso de la Secretaría de Gobernación”<sup>58</sup>. El templo fue reabierto después de los trámites correspondientes y un motín popular de consideración, en protesta por el cierre, pero Carrasco ya no regresó como superior de la Sagrada Familia, sino que fue destinado brevemente a Jalapa y luego a Puebla, dos meses antes de la promulgación de la Ley Calles y de la suspensión de cultos, puesto que el nuevo Presidente se había propuesto no sólo imponer el cumplimiento estricto de la Constitución de 1917, sino que había reformado el Código Penal, incluyendo en él delitos relativos a la enseñanza confesional y a la práctica del culto<sup>59</sup>.

Aprovechó el tiempo, otra vez con la ayuda del Hno. Manuel Tapia, decorando el Templo de la Compañía en Puebla con motivos alusivos a la protección del Espíritu Santo sobre la Iglesia en la bóveda del ábside, la cual constituye una interesante respuesta personal a los turbulentos tiempos que se vivían, ya que Carrasco representó una Iglesia jerárquica y triunfante en una composición novedosa de tres bandas horizontales unidas por el Espíritu Santo en forma de paloma dentro de un resplandor, iluminando al plano terrenal. Además se embarcó en una

---

<sup>58</sup> Berta Ulloa sostiene la idea de que la Revolución devolvió a la Iglesia mexicana a una especie de Patronato Regio, esta vez ejercido por un Estado totalmente autónomo de Roma, que no era cristiano y además era agresivamente antirreligioso. Cfr. Ulloa, Berta “La revolución escindida” en *Historia de la Revolución Mexicana 1914-1917*. Vol 4. México: El Colegio de México, 1979

<sup>59</sup> Cfr. Enrique Krauze. *Plutarco E. Calles: reformar desde el origen*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987 Pp. 67-81 De hecho, se ordenaba que a fin de que los sacerdotes pudiesen ejercer su ministerio les era obligatoria la inscripción oficial ante las autoridades. El 31 de julio de 1926 la Iglesia declaró la suspensión del culto en México.

ambiciosa obra de raspado de las columnas de cantera, cambio del piso y del altar y arreglo de la barandilla del comulgatorio, alteraciones modernas que los tradicionalistas, admiradores de lo novohispano, consideraron de mal gusto. En este caso se trataba de un templo virreinal al que se le agregaron decoraciones modernas y ciertos detalles funcionales para ese momento, que, según los puristas, rompían con la unidad del estilo<sup>60</sup>.

Puebla no fue tan hostigada por la persecución religiosa como otras partes de México. Sin embargo el templo y el colegio jesuita fueron cerrados en 1928, para reabrirse al año siguiente. En 1931, pintando la bóveda del ábside del Santuario de Guadalupe en León, Guanajuato, Carrasco tuvo un accidente de consideración al caer desde el andamio unos 8 metros. Estaba pintando una copia del mural que había hecho en el ábside de Nuestra Señora de los Ángeles, pero ya no se animó a terminarlo; lo completó el Hno. Tapia. Este mural se conserva y permite tener idea del hoy desaparecido de la iglesia de la Colonia Guerrero.

Luego del accidente, Carrasco fue enviado a convalecer a la Sagrada Familia de México y cuando se restableció regresó a Puebla. Celebró sus bodas de oro religiosas en 1934 y ya en 1935 su delicada salud le

---

<sup>60</sup> Gómez Robledo. *Op. cit.* P. 277.

Eliminado: Cit

impidió pintar más. Pasó ese año en la Ciudad de México consultando doctores y regresó a Puebla a principios de 1936, donde falleció el 19 de enero de ese año, recién cumplidos los 77 años de edad.

Pero al margen de la parte anecdótica de su biografía, al contemplar su obra se ve que sus dos vocaciones fueron complementarias. Otra hubiera sido la historia si ese joven hubiera optado por el siglo sin ingresar a la Compañía de Jesús. En sus propias palabras, no se consideraba un gran pintor, pero era consciente de que "tal vez pudo llegar a serlo"<sup>61</sup>.

Sus escritos, su obra y múltiples anécdotas de personas que le trataron dejaron testimonio de un sacerdote a la antigua, dotado de una sensibilidad que se dejaba traslucir en todo lo relacionado con él. Escogí tres fotos suyas por encontrarlas que visualmente ejemplifican lo que se refleja en sus *Diarios* y sermones<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibid.* Pp.298

<sup>62</sup> Dos son fotografías de estudio hechas probablemente a principios del siglo XX. La tercera, en posesión del Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, le representa en su taller frente al caballete. Cfr. Montserrat Galli et al. *Op.cit.* Pp. 3,4 y 36 y Gómez Robledo *Op.cit.*



Fig 7. Gonzalo Carrasco. Estudio fotográfico tomado de Galli Boadella, Montserrat et al. *Op.cit.*

Esta primera fotografía lo muestra delgado, moreno claro, de facciones simétricas y agradables mirando directamente al espectador a través de sus anteojos de aro metálico. Aparece portando el hábito religioso que lo borra como individuo, presentándolo ante el mundo como al elemento de una corporación. El fotógrafo le retrató enfocando ligeramente a la altura del pecho, con lo que aumentó la altura del modelo para subrayar lo imponente del carácter sacerdotal, de sotana negra y manteo. La foto muestra a una persona segura de sí misma, de sólida vida espiritual como fundamento de su vida diaria. Si se piensa en un estereotipo más bohemio, costará trabajo encontrar al artista en esta foto. Sin embargo el retratado había sido un distinguido alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ganador de varios premios en exposiciones internacionales. Tal vez ésta circunstancia no era desconocida para el fotógrafo, quién

buscó de cierta manera sugerir una sensibilidad artística en su modelo, rodeándolo de una armoniosa sencillez. Es un retrato formal de pose, de composición agradablemente balanceada de manera que los arabescos del respaldo hacen un atractivo contrapunto visual con la masa negra de la sotana y el manteo.

Carrasco parece descargar la tensión en el respaldo de la silla: la mano derecha delata cierto nerviosismo de posar inmóvil tal vez por demasiado tiempo, aunque la disciplina impida que algún músculo de su rostro lo deje ver. Sus manos se ven anchas y sólidas, propias de un hombre que es hábil con ellas. Su sotana sencilla y sus zapatos comunes, aunque aseados, contrastan con el tapete de abigarrado dibujo.

La segunda fotografía le muestra un poco más mayor, ambientado en lo que parece un patio interior con macetas de plantas en la base de la columna.



Fig. 8. Gonzalo Carrasco. Estudio fotográfico tomado de Galli Boadella, Montserrat et al. *Op.cit.*

La composición es ligeramente más informal, aunque está el recurso de ponerle el libro abierto en las manos, pareciendo haberse levantado justo entonces de una silla jamuga a sus espaldas donde estaba leyendo el Oficio. Los lentes se le ven más gruesos y se ve más delgado, acusando su delicada salud. La pose es relajada: ya no parece haber tensión por lo que se tardan en tomar la foto.

La última fotografía escogida lo muestra como artista. El fotógrafo le retrató sentado ante un lienzo en blanco para jugar con los matices de luz que daría ese fondo con su bata blanca. Carrasco mira al espectador desde una silla baja con la paleta y el tiento en la mano. Esta imagen bien pudo ser familiar para las personas que le visitaron en su estudio para hacerle alguna consulta y que él recibía mientras pintaba.



Fig. 9. Gonzalo Carrasco. Tomada de una fotografía impresa en una postal, proporcionada por el Sr. Gonzalo Carrasco Bassols, Otumba, México.

En su *Diario* se muestra parco en explayarse sobre sí mismo y sus estados de ánimo. Las entradas son objetivas: reseñar lo que hizo durante el día y tal vez algún comentario del provecho espiritual que sacó de cierta situación o de cómo fue recibido por las personas a las que atendió espiritualmente, aunque con el análisis de la profusa obra plástica que se conserva de él basta para tener una idea de lo meritorio de su trabajo como artista. Sus *Diarios* fueron escritos cuando él tendría entre 51 y 53 años y revelan una personalidad sensible, a un tiempo mística y pragmática, con un fino sentido del humor que usa para hacer referencia de sí en tercera persona. El análisis de su caligrafía es interesante, con las C mayúsculas abrazando a la vocal que le sigue, como en la tipografía modernista.

Fue un hombre dedicado en cuerpo y alma a su trabajo apostólico. El *Diario* permite ver su forma de trabajar, empezando en su taller de Santa Brígida varias obras al mismo tiempo, según iban viniendo los encargos y con la posibilidad de que si alguien le llamaba para ir a atender a un enfermo o moribundo, podría dejar la pintura e ir a su trabajo pastoral, las más de las veces a pie. El centro de la Ciudad de México en la década de los veinte era un mundo de dimensiones aún provincianas.

Haciendo una lista de las actividades que escuetamente se ven reseñadas se aprecia que atender confesiones era en lo que más se ocupaba y lo que, a su juicio, constituía la esencia de su trabajo pastoral. No le pesaba quedarse a veces toda la noche velando en la casa del enfermo o del moribundo como era costumbre en ese tiempo entre las familias católicas. En la biografía escrita por Gómez Robledo se asientan testimonios de quienes le conocieron, dando fe de que su estilo de mover al arrepentimiento era dulce y efectivo: con una inteligente conversación y un genuino interés en el bien espiritual de su interlocutor, lograba más que otros con un modo rudo o rutinario<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> El principal valor que tiene la obra de Gómez Robledo para un estudio sobre el P. Carrasco es precisamente la oportunidad que tuvo de entrevistar personas que le conocieron y contar con testimonios de primera mano, independientemente que haya orientado a sus entrevistados a darle la versión que cuadraba a su idea de hacer la biografía de un santo sacerdote jesuita que, como cualidad extra, era pintor.

- Con formato

Varias entradas del *Diario* dejan testimonio de su delicada salud debido a un padecimiento cardíaco que arrastró desde su juventud y que no pocas veces le dio la impresión de que el fin de su vida estaba cerca. Sin embargo, esto no fue pretexto para evitar un ritmo febril en su trabajo. Se buscaba tiempo para pintar, muchas veces por encargo, tanto imágenes religiosas como retratos. Recibía a sus modelos con quienes a veces sostenía largas conversaciones de temas espirituales, derivando muchas de las sesiones de pose en dirección espiritual. Otras veces se iba a retocar los retratos cuando así se necesitaba o recibía infinidad de visitas aún mientras pintaba. Se daba tiempo para viajar cuando así el Provincial lo dispusiese, como fue el caso de los viajes que realizó a Puebla en los revueltos tiempos de fines de 1910 cuando a petición del P. Mayer, rector del Colegio de Puebla, era requerida su presencia ahí para pintar cuadros de cuya venta el Colegio pudiera sacar fondos<sup>64</sup>.

En su papel como Superior de casa, se daba tiempo para resolver asuntos mundanos, tales como pagar al plomero, comprar una estufa de gas, asear su taller, comprar material para sus pinturas: papel carbón, lienzos, tubos de óleo, aguarrás, ordenar los papeles de la

---

<sup>64</sup> Como tantas veces sucede, su esfuerzo de casi un mes de trabajo, realizado a pesar de su mala salud, no fue apreciado. Carrasco escribe en su *Diario* el 30 de octubre de 1910, tras un mes de trabajo en Puebla: "Tuve el desconsuelo de no ver en el Padre ni una señal de agradecimiento ni palabra de aprobación, siendo así que todo lo que emprendí fue por ayudarlo y según sus planes y necesidades urgentes de la casa. Me duró bastante la pena o indignación o sorpresa, pero me tranquilicé visitando el Santísimo Sacramento"

administración de la casa de Santa Brígida, ir al estudio fotográfico de Boli donde estaba aprendiendo a usar la cámara con el fin de reducir el tiempo de posado de sus modelos y visitar a benefactores de la Compañía y a su familia en días especiales. Sus deberes pastorales cotidianos incluían el ir a dar catecismos a obreros y sirvientas en San Francisco, impartir los retiros a laicos y monjas, celebrar primeras comuniones, dedicar un tiempo a la oración y el rezo del oficio. Y, con todo, seguir pintando, aunque lo interrumpieran infinidad de veces<sup>65</sup>.

Como sacerdote artista, no desaprovechaba un momento para enriquecer su vida espiritual con las experiencias diarias de su trabajo, usando su talento para acercarse a personas de fe tibia y refinada cultura. Lo alegraba infinitamente haber logrado una confesión que dejara a su interlocutor consolado y en paz y le entristecía constatar la falta de delicadeza y mezquindad de algunas personas que trataba. De todo cuanto le ocurría resolvía sacar alguna enseñanza que le aprovechara espiritualmente. En varias entradas de su *Diario* apunta que su pintura y una inteligente charla sobre el arte le sirvieron en más de una ocasión para romper el hielo con personas renuentes a confesarse quienes, sin embargo, procuraban su compañía.

---

<sup>65</sup> Varias entradas de su *Diario* coinciden en este punto. De ahí que empezase varios trabajos al mismo tiempo y los fuera terminando poco a poco. Nada más dice del tal Boli y de sus progresos con la fotografía.

Eliminado:

En la tarde me interrumpió la visita que me trajeron de una joven incrédula, para ver si por el arte se le podía hacer algún bien. Le mostré algunos cuadros míos, ella tocó el órgano y después conversamos de manera que se preparara su ánimo para adelante. Parece que algo se consiguió. Empleé en esta obra como una hora<sup>66</sup>

Su meta principal como jesuita no era vivir de su trabajo artístico aunque el dinero, producto de sus cuadros, le era necesario para solventar algunos de los gastos de la comunidad y redistribuirlo en limosnas. El dinero pasaba por las manos del ecónomo de la comunidad quien lo distribuía conforme las necesidades se iban presentando. Como cada obra jesuita debe ser autosuficiente, a Carrasco le contrariaba mucho cuando no le pagaban lo justo por sus cuadros y como ser humano y artista, la mezquindad y la desconsideración le resultaban muy duras de sobrellevar:

En la tarde sentí malestar por una sorpresa desagradable: leí una carta del Marqués en que me decía que el P. Carrión le había dicho "de mi parte" que "su retrato era regalo que se hacía". Esto me contrarió y me sorprendió pues yo contaba con más de 1000 pesos para pagar deudas y otros gastos. Después envió por conducto del mismo P. Carrión 400 pesos como limosna. Procuré pensar en mis sermones principalmente en el del S. San José y quedé tranquilo poco a poco. Las razones principales para sosegar mi espíritu fueron sobrenaturales [...] por ejemplo, cuando San Ignacio decía que aunque la Compañía se deshiciese, él estaría tranquilo y alegre un cuarto de hora después [...]. Pensar que el Señor me trata como religioso y no como comerciante, permitiendo tantos abusos en esta materia de la recompensa de mis pinturas, ya en Puebla (P. Marín, Letona, el Sr. Arzobispo...), ya en México (el General González, Luz Torrez, las Josefinas...), ya en Guadalajara (Dña. Pepita M. Negrete y los del estandarte...) Me consuela pensar que Dios que permite la ingratitud de los hombres me da la gracia con qué soportarla y digerirla de modo

---

<sup>66</sup> G. Carrasco. *Diario*. Entrada del 24 de octubre de 1911

Eliminado: Idem

que me entre en provecho pues el que pone la prueba ayuda a llevarla con mérito...<sup>67</sup>

El interés aparente de la biografía de Gómez Robledo es el presentar la persona de Gonzalo Carrasco bajo un perfil hagiográfico, aunque indique al principio del texto que “al hablar de virtud o santidad, no quiere prevenir en nada el juicio de la Santa Iglesia”<sup>68</sup>. No es de sorprender que con este fin en mente se le hayan pasado por alto muchas pistas existentes en sus documentos personales que permiten rastrear su faceta de artista.

Carrasco aparece como un jesuita preconciiliar, dos palabras que solas bastan para describir su perfil como sacerdote, el tinte de su fervor devocional y su posición ante el mundo. Los que lo conocieron, entrevistados por Gómez Robledo, coinciden en describir una persona sencilla, servicial y diligente en las actividades que se le encomendaban, con evidente inteligencia y preparación, aunque prudente. No se encuentra en él al activista o al político eclesiástico que muchos esperarían ver, dados los cargos que ocupó en la Provincia en tiempos tan revueltos para la Iglesia mexicana. Como su pasaporte decía bajo el rubro de “ocupación” él era “Sacerdote católico y pintor”. Su forma de tomar posición ante los momentos difíciles que viviría México después

<sup>67</sup> *Ibid.* Entrada del 28 de abril de 1911.

<sup>68</sup> Gómez Robledo. *Op. cit.* P.5.

Eliminado: *Idem*

Con formato

Eliminado: *Cit*

Con formato

de 1926, cuando la persecución religiosa, fue a través de su pintura: como fue el caso de los muros del templo del Espíritu Santo de Puebla, el *Ágape de los primeros cristianos*, las Guadalupanas apocalípticas y *El triunfo de Cristo Rey*.

Los ejemplos de su *Diario* arriba citados dan idea de su escueta forma de expresión y de sus convicciones más profundas. El arte era para él su principal herramienta de trabajo. Preparaba sus sermones mientras pintaba y alguien le leía algún texto de Bourdaloue<sup>69</sup>, clásico predicador jesuita francés de fines del siglo XVII. El iba tomando algunas ideas que luego adaptaba según la necesidad de lo que hubiera que decir. La obra de Bourdaloue es considerada elocuente y de sólida base teológica sobre la exposición de las verdades básicas de la fe. Si bien su retórica es hija de su tiempo en cuanto a justificar el orden social imperante en el siglo XVII y su forma es lógica y directa, los recursos para mover a arrepentimiento se fundaban en los aspectos más "suaves" del mensaje cristiano.

---

<sup>69</sup> Gómez Robledo señala esa forma de construir sus sermones. La mayoría de los que se conservan en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús están en latín o en forma de notas, a las que luego Carrasco iría dando forma oralmente. En cuanto a la referencia a Bourdaloue, cfr. Joseph Mac Donnell. Jesuit Family Album. Sketches of Chivalry from the Early Society. Fairfield, Ct, Clavius Group, 1977. El P. Louis Bourdaloue SJ (1632-1704) fue un importante predicador de la corte de Luis XIV en Francia. Se conservan de su autoría cinco series de sermones de Cuaresma y siete de Adviento. Su estilo unía a la perfección del la estructura lógica, la profundidad de la doctrina y una forma exquisita de expresión que le ganó un lugar en las letras francesas. Fenelón y Voltaire le elogiaron la elocuencia. Y es de esperar que en el México porfiriano, tan admirador de la cultura francesa, estas obras, aun traducidas, tuvieran mucha aceptación. Es interesante cfr. La oratoria del P. Bourdaloue. Gran Enciclopedia Rialp. 1991 [http://www.mercaba.org/Rialp/B/bourdaloue\\_louis.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/B/bourdaloue_louis.htm)

Eliminado:

Eliminado: Porfiriano

Carrasco se identificaba con Bourdaloue, de quién en el medio de los jesuitas se decía que su misión en esta vida no fue otra que “predicar, confesar y consolar”. No le interesaba presumir de original ni se avergonzaba de citar a un clásico, si es que a su auditorio le iba a servir y a edificar. Lo que hacía típicas del P. Carrasco esas piezas de oratoria construidas a retazos era la forma de incluir su personalidad al dar el sermón, que comunicaba una espiritualidad de la que estaba vitalmente convencido.

En varias de sus pinturas de tema religioso, realizadas a partir de la década de los veinte, se aprecia la evidencia formal de un método similar al escoger algunos elementos de obras famosas o la imagen representada en una fotografía periodística e incluirlas en sus cuadros libremente. Si el espectador reconoce las fuentes, la composición resulta muy peculiar. Un ejemplo de esto es la escena de *La adoración de los Magos* que está en el ábside de la Sagrada Familia de la ciudad de México<sup>70</sup>, donde sin ambages copió el ángel del incensario de la *Regina Angelorum* de Bouguereau o cuando el San Miguel de Guido Reni aparece una y otra vez capitaneando las batallas angélicas. Si por lo menos hubiera hecho una imagen en espejo del ángel de Bouguereau, la copia tal vez habría pasado desapercibida. En otro caso, la *Salve Reina de América Latina*, conservada en el Museo de la Basílica de Guadalupe,

---

<sup>70</sup> Ver la Fig. 31 en la p. 227.

es una deliberada reinterpretación de la obra de Bouguereau antes citada, con la Guadalupana y los ángeles portando banderas y la corona imperial.



1



2

Fig. 10. 1. Adolphe Guillaume Bouguereau. Detalle del ángel del incensario de la *Regina Angelorum*. 2. Gonzalo Carrasco. La Adoración de los Magos (1921) Detalle del ángel del incensario.



1



2

Fig. 11. 1. A.G. Bouguereau. *Regina Angelorum* (1900). Óleo sobre tela, 285x185 cm<sup>71</sup> 2. Gonzalo Carrasco. *Salve Reina de la América Latina* (s/f ca.1910)

En cuanto a la relación entre textualidad retórica y su pintura, el equivalente se aprecia en confiar en una composición equilibrada y lógica, atendida a la seguridad de la representación convencional de la imagen sagrada. Su exordio persuasivo consistiría en enfatizar la serena belleza de sus personajes de manera que la imagen atrajese la mirada y suavemente moviese a la reflexión acerca del tema, haciendo de esta manera un apoyo visual de la predicación.

Carrasco no pretendió nunca hacer pasar su trabajo artístico como absoluta creación suya. Hay en este estudio la muestra de escritos suyos en los apéndices que dan idea de la forma como organizaba los conceptos y las ideas que defendía. Al igual que en su prédica oral, su preocupación principal en la pintura era lograr que lo plasmado en la tela edificara a su auditorio, invitara a pensar en cosas elevadas o como él mismo decía acerca de sus pinturas, “que ayudaran a restaurar la imagen de Dios en quienes las veían”. Éste era el sentido apostólico que Carrasco daba a su trabajo como artista<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> William Adolphe Bouguereau. *Regina Angelorum*. [http://www.maria21.net/arthall/art\\_bouguereau.html](http://www.maria21.net/arthall/art_bouguereau.html)

<sup>72</sup> M. Hanhausen. Entrevista al P. Manuel Gutiérrez Casillas SJ. Biblioteca Mariano Cuevas, Instituto Teológico de la Compañía de Jesús, Churubusco, Ciudad de México, 29 de septiembre de 2000. El P. Gutiérrez Casillas conoció a Gonzalo Carrasco siendo él un adolescente. En su entrevista corroboró esta apreciación.

Las siguientes líneas retratan el alma de Gonzalo Carrasco como sacerdote y artista. El documento no tiene fecha, conservado entre sus papeles personales en el AHPMCJ y reproducido en los apéndices de este trabajo. En sus frases resuenan los ecos antiguos de las ideas que Pelegrín Clavé imbuyó a sus discípulos, que luego serían los maestros de Carrasco. Si el arte plástico iba a trascender, tenía que estar al servicio de los valores religiosos:

Se me pregunta cuál es el carácter del artista y cuál es su verdadero poder - Diré lo que siento:  
El carácter del artista es un sello espiritual e íntimo el cual impresiona y fortalece ciertas cualidades de su alma.  
Es una mayor aptitud para descubrir lo invisible en lo visible, el Creador en la Creación, el espíritu en la materia;  
Es la vista más penetrante, la cual amplía los horizontes en un mundo superior  
Es un sentido más delicado por el cual se nota el sabor del lo divino;  
Es una imaginación más poderosa por la cual son abrazados juntamente y a un tiempo lo finito, lo infinito y sus relaciones;  
En suma es lo que los antiguos llamaban *mens diviniar*

El artista es creador porque ha recibido un don divino. La sensibilidad y el sentido de la armonía forman parte de este carisma plástico puesto al servicio de su vocación sacerdotal. Dios le consagra, en cierta manera, haciéndole capaz de crear imágenes y, como el sacerdote se separa del laicado a partir de su ordenación, el artista ha de "separarse del vulgo", porque su alma es especial: es el alma de un creador. Como en el antiguo poema tolteca que describe al artista como "el que sabe hacer

mentir a las cosas” y hacer que la pintura se transforme en carne, telas o piedras, el artista

...es pues un ser privilegiado, separado del vulgo y marcado en las potencias de su alma con un sello espiritual que lo caracteriza, lo distingue y lo ennoblece ¿Cuál es el poder en el artista?  
Es el don de traducir su pensamiento y de hacerlo sensible vistiéndolo con formas;  
Es el don de expresar al exterior el ideal contemplado dentro del alma, de dar cuerpo a concepciones imaginarias; el don en fin, de encarnar el verbo interior. Poder que domina la materia y manda en ella y le infunde vida.

Cuando se ha sintonizado con los valores más elevados, el artista es capaz de representar visualmente verdades espirituales y misterios solamente revelados a los místicos y a través de los ojos, tocar las almas de la gente común. Cuando el artista se vuelve en su interior y descubre la fuente del don recibido, su oración es en el más puro sentido el “Tomad, Señor y recibid” ignaciano, dispuesta a devolverle a Dios lo que Él en su generosidad ha dispensado. Para Carrasco, el arte existe única y exclusivamente para servir a Dios

Dime, oh, arte, para qué estás en este mundo? Tú que sabes descubrir lo invisible en lo visible y el espíritu en la materia. Tú que con mirada penetrante amplías nuestros horizontes en un mundo superior; y que posees ese sentido delicado que sabe gustar del sabor de lo divino; ¿Cuál es tu fin? ¿Para qué moras entre nosotros? ¿Para qué se te concedió el hacer sensible al humano pensamiento y expresar al exterior el ideal contemplado en la profundidad del alma? Poder admirable que dominas la materia y le infundes vida ¿para qué te poseen los hombres?  
Los necios han dicho: El arte es por el arte  
Los egoístas afirman: El arte por el artista  
Los corrompidos exclaman: El arte por el placer

Los cristianos, mirando más arriba decimos: El arte por Dios"<sup>73</sup>

En este sentido, este pintor jesuita era el último descendiente espiritual de los nazarenos en el México del siglo XX.

---

<sup>73</sup> G. Carrasco. *Para un Álbum - El Arte. Sermones y papeles vario*, AHPMCJ. Cfr. el texto completo en el Apéndice 3.

## **2b. Justificación de la elección de las imágenes a estudiar**

Una vez revisada someramente la vida de Gonzalo Carrasco y las circunstancias históricas en las que produjo la obra pictórica de las últimas tres décadas de su vida, los siguientes apartados del capítulo segundo, la justificación de las imágenes a estudiar y la transcripción y análisis de los documentos de Nueva York, apoyarán la disertación sobre la seriedad de su trabajo como pintor y como jesuita, mucho después de su salida de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El material documental es indispensable para comprender esta etapa: tanto las cuartillas de *El Padre Carrasco en Nueva York* con fecha de 1915, conservadas en el fondo Carrasco del Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, como las cartas que escribió en ese periodo a su familia.

Asimismo, el haber tenido la oportunidad de conocer un número suficiente de su abundante producción pictórica, tanto de su etapa de estudiante como de su etapa jesuita permitió hacer la selección de una muestra de la pintura de tema religioso que Justino Fernández juzgó de inferior calidad a las realizadas como estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como profundizar los conceptos del material escrito.

Es interesante leer en los papeles de Nueva York la afirmación que Carrasco hace de que fue “la primera vez, fuera de la Escuela de Bellas Artes”, en que se pudo dedicar por completo a pintar. Este período debió ser un tiempo de mucha reflexión que lo ayudó a definirse como artista y lo preparó a pintar una obra de la envergadura de la decoración del templo de la Sagrada Familia.

Carrasco pintaba prioritariamente para los católicos conservadores y el tradicionalismo en materia religiosa de su público no aceptaba ningún vanguardismo. Su público podría caber en la descripción que de los zacatecanos hace Ramón López Velarde en el poema:

Católicos de Pedro el Ermitaño  
y jacobinos de época terciaria.  
(Y se odian los unos a los otros  
con buena fe)<sup>1</sup>

Y aunque las épocas cambian, las mentalidades de las personas permanecen aún más largo tiempo que la moda que visten. A fines del siglo XX he visto arrodillarse a fieles en el templo de la Sagrada Familia que siguen gustando de esas pinturas y encontrándolas familiares en lo formal. Entablando una conversación, se sorprenden que no sea una iglesia “antigua” sino contemporánea del movimiento muralista de principios de siglo.

---

<sup>1</sup> Ramón López Velarde “La bizarra Capital de mi estado”, en *La Sangre Devota*, cuya primera edición fue tirada en 1916.

Gonzalo Carrasco no es precisamente uno de los pintores más representativos del arte mexicano del siglo XX. Tras las vanguardias, es casi “pecado grave” confesar el gusto o aunque sea la mera “atracción” hacia una obra devocional de este tipo. Sin embargo sigue siendo válido estudiar a los artistas marginales, independientemente que se compartan o no sus posturas ideológicas o su obra resulte anacrónica. El arte en México fue y es una realidad plural.

Estudiando el *corpus* de su obra se aprecian dos grandes períodos:

- **1870 a 1895**
- **1895 a 1935**

El **primer periodo** que abarca catorce años, comprende las primeras obras de Carrasco, realizadas desde su infancia hasta el tiempo en que era estudiante en la Escuela de Bellas Artes entre 1876 y 1884. En general, estas obras están en colecciones particulares de los descendientes de la familia Carrasco. Los temas son variados: retratos de sus padres y hermanos, del gato de la familia, el incendio de la Tienda Grande, una vaca. Las obras producidas como estudiante son impecables en cuanto a dibujo y técnica, siendo los mejores ejemplos de ellas los ejercicios de dibujo anatómico, las tareas y exámenes de dibujo académico y de composición. Hay algunos óleos representando modelos

masculinos desnudos al estilo de la Academia y algunos retratos de sus familiares, desgraciadamente mal conservados y restaurados. En la Casa de la Cultura de Otumba se conserva un retrato a lápiz de su madre con mantilla, muy cuidadosamente realizado. La única escultura que le conozco se conserva en ese mismo lugar. Es un retrato en yeso de tamaño natural a la manera de los bustos romanos sobre pedestal, representando a su padre, Don Vicente Carrasco Abarca.

En este periodo, muy influenciado por la pintura del Siglo de Oro español, de tonos apagados y violentos contraluces que definen como con reflector parte de la escena, pintó las grandes obras que ganaron premios en los salones de la Academia: *La caridad de San Luis Gonzaga* y *Job en el estercolero*, ya comentadas, así como copias de obras realizadas por sus maestros Pina y Flores. Los dos cuadros con el tema del *Pescador* pueden ubicarse en este primer periodo. Hay, asimismo, estudios de composición como la *Santa Inés* (1882), *La Taberna de Gladiadores* y *La desesperación de Judas*, todas ellas con un fuerte sesgo de apólogo moral, haciendo gala del estudio del detalle histórico y arqueológico tan apreciado en las artes a fines del siglo XIX. Hay que resaltar que eran los maestros de la Escuela quienes daban los temas de estas obras que se presentaban a concurso para las calificaciones de fin de curso. Se aprecia una fuerte influencia de Gustave Doré en *La*

*desesperación de Judas*. La taberna, los gladiadores y el prostíbulo romano, escenario de la *Santa Inés*, dan la impresión de haber sido intelectualizaciones, más imaginadas que experimentadas.

El dibujo de Carrasco se caracteriza por presentar una fina y firme línea de contorno que recuerda su caligrafía. Su trabajo es pulcro y los modelados de las sombras, definidos, aunque sin exageración. Los rostros tienen carácter sin perder cierta idealización, presente ya desde estas primeras obras, procurando dar el parecido de sus referentes aunque manifestando una intrínseca nobleza espiritual.

El **segundo periodo**, ubicado entre 1895 y 1935, abarca desde el encargo que recibió de su maestro José Salomé Pina de participar en la decoración de la Basílica de la Colegiata de Guadalupe con el boceto de La Coronación de la Célebre Imagen y el dibujo preparatorio para el Primer Milagro de la Virgen de Guadalupe, ambos fechados en 1895, hasta 1935, antes de su muerte en enero de 1936. De fines del siglo XIX hay relativamente pocas obras, pero se aprecia que empezó a pintar más sistemáticamente a principios del siglo XX, hasta cuando su *Diario* reseña su trabajo cotidiano como pintor, alternando con sus

obligaciones pastorales <sup>2</sup>. Este período incluye toda la producción de obras de tema religioso y retratos realizados siendo sacerdote.

Sus pinturas de este segundo periodo fueron en general vendidas para procurar fondos destinados al mantenimiento de las tareas iniciadas por la Compañía. Esto influyó de forma ambivalente en la calidad de su obra. Pintaba con asombrosa celeridad, aunque los temas empezaron a repetirse una y otra vez y se evidencian en varios cuadros las prisas en terminar algunos encargos. Otros muestran un prolijo pulimento que hacía que se perdiera bastante espontaneidad. Con todo, hay obras de estos años realmente inspiradas y bien realizadas. Los colores se fueron haciendo mas vivos y el dibujo se simplificó bastante, recurriendo a las mencionadas composiciones a base de "citas". Si algo sacó de esa forma de trabajar fue un método que le permitió cumplir eficazmente con muchos encargos.

No hay que olvidar que el objeto de este estudio es la obra de un jesuita pintor, no de un artista dedicado de tiempo completo al arte. La obra de este período da la impresión de haber sido producida por una persona talentosa con muy poco tiempo para dedicarse a explayarse en la

---

<sup>2</sup> A principios del 2005 se me mostró en una colección particular de la Ciudad de México el boceto al óleo de *El primer milagro de Nuestra Señora de Guadalupe* con firma y fecha de 1891. Existe la referencia de su participación con tres obras en la exposición organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900 y la pintura de la *Regina Sodalium, Reina de los congregantes*, fechada en 1905.

Eliminado: Primer

Eliminado: Milagro

Eliminado: Congregantes

creación plástica. En esas circunstancias, sus aciertos plásticos tienen bastante mérito.

En general, la obra de esta segunda etapa puede clasificarse dentro de dos categorías, atendiendo a criterios de tamaño y soporte:

**1. La obra de caballete, sean retratos o de tema religioso.** Gómez

Robledo contabiliza más de 475 de estas pinturas, realizadas tanto en la Ciudad de México como en Puebla. Entre éstas existen varias copias de obras de otros autores, sobre todo en lo que a temática religiosa se refiere.

Es característica la forma como pinta los ojos y su forma de desvanecer las sombras, sin dejar huella del paso del pincel, otorgando gran realismo a sus encarnaciones y convirtiendo en labor casi imposible su restauración. Baste comparar su trabajo con la burda pincelada de quién intentó restaurar el rostro del *San Bernardino Realino* conservado en la colección del AHPMCJ, estropeándolo considerablemente.

También son características suyas las veladuras blancas en forma de rayos de luz eléctrica que lucen los halos de sus imágenes sagradas o el corazón de Jesús, así como veladuras de arco iris y ciertos tonos

de rosas y anaranjados frecuentes en sus pinturas de la década de los treinta.

Conforme envejeció, la paleta de Carrasco se fue haciendo cada vez más viva, recurriendo a brillantes contrastes como se pueden apreciar en las Guadalupanas pintadas alrededor de 1932. También, como en el boceto de *El triunfo de Cristo Rey*, fue adquiriendo una mayor libertad compositiva. En la entrevista realizada al P. Gutiérrez Casillas, mi entrevistado hizo alusión a que la paleta de Carrasco “se debía a un problema visual que le hacía pintar en tonos rosaditos”(sic). No he encontrado mayor sustento de esta afirmación. Hay pintores como Joaquín Clausell y el Dr. Atl con una marcada paleta hacia los azules, por lo que no veo extraño que, al final de su vida, Carrasco hubiese inconscientemente escogido para su paleta los colores de los atardeceres del Altiplano.

**2. Los murales de las iglesias y casas.** La diferencia de estos murales con su pintura de caballete solamente es el tamaño, ya que la técnica es la misma: pintura al óleo, sea sobre yeso directo o sobre enormes bastidores adosados al muro. Estos murales son de gran formato, ocupando ábsides completos y grandes lienzos murarios. Dentro de esta categoría están los proyectos iconográficos de los

templos de San Francisco de la Ciudad de México, cuyos cuatro bocetos fueron realizados en 1910<sup>3</sup>, de San Juan Nepomuceno en Saltillo, Coahuila (1918-19), La Sagrada Familia de la Colonia Roma ya mencionada (1921-24), Nuestra Señora de los Ángeles de la Ciudad de México (1923), el templo del Espíritu Santo en Puebla (1926-28) y el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de León, en Guanajuato (1931), donde tuvo el accidente de 1931. El único ejemplo que conozco de un mural realizado en una casa particular: el *Agape de los primeros cristianos*, estuvo en el comedor de la casa de la familia Bello de la ciudad de Puebla, hoy Museo Bello.

Las características temáticas de estas obras son similares a las de sus cuadros religiosos de caballete. Tienen el mérito de su disciplina académica en cuanto a una exacta proporción de las figuras, aparezcan aisladas o en grupos, con el afán de dar verosimilitud a la escena. La gestualidad de los personajes recuerda a los cuadros plásticos tradicionales de las representaciones teatrales, en los que los actores permanecen inmóviles en una escena congelada.

Se impone hacer un catálogo razonado de la obra de Gonzalo Carrasco que se conserva tanto en México como en el extranjero. Implicaría un

---

<sup>3</sup> Cfr. Nota 56, p.100 de este estudio.

trabajo en equipo involucrando a varios investigadores, ya que tanto el catálogo hecho por Gómez Robledo, incluido al final de la biografía de *El Pintor Apóstol*, como el de la exposición *La pintura del Espíritu*, realizada en Puebla en 1996 y la muestra analizada en *La pintura y la Palabra* están incompletos.

Las obras escogidas para ser especialmente analizadas en este trabajo fueron la decoración interior del templo de la Sagrada Familia de la colonia Roma, en la ciudad de México, El *Cristo resucitado*, expuesto al público en el Altar del Sagrado Corazón de ese templo y el boceto de *El triunfo de Cristo Rey*, conservado en absoluta privacidad en una residencia jesuita en la Ciudad de México.

La primera es una obra importante y creativa, que si bien siguió en algunos temas la decoración del templo de San Juan Nepomuceno de Saltillo, tiene detalles que ameritan un estudio detallado de su decoración. En ella se puede apreciar la forma como Carrasco citó de varios pintores de renombre, ingeniándose las para realizar una obra que lleva su sello. Fue un trabajo en equipo, ya que contó con un ayudante, el Hermano Manuel Tapia SJ.

La segunda es una de sus obras de tema religioso para el culto público, terminada, detallada y perfecta, que une dos pinturas de Ary Scheffer

en una, personalizada con una colorida paleta de atrevidos contrastes entre los tres primarios y mostrando varios de los elementos que constituyen la signatura plástica de Carrasco, tales como las veladuras del nimbo de arco iris y la cuidadosa representación de las hierbas a los pies de las figuras. El tema, tomado del Evangelio de San Mateo, es la representación del Cristo de la "Oración para alcanzar Amor" de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, con los atributos del Sagrado Corazón.

La tercera es un pequeño boceto de tema cristero, muy posiblemente hecho para sí mismo, a manera de meditación ignaciana de Las Dos Banderas en "composición viendo el lugar". Tiene el interés de presentar una batalla apocalíptica, siguiendo el más puro estilo de una obra barroca, reinterpretada a la luz de los acontecimientos sucedidos en México en algún momento entre 1928 y 1930. La composición incorpora varias imágenes pintadas anteriormente e inclusive tomadas del fotoperiodismo de la época. Se diría que es un Carrasco más libre, que pinta haciendo cómplice a la retina del espectador en el detallado del boceto, que incorpora elementos barrocos y del exvoto popular, reproduciendo las formas del discurso del catecismo de Ripalda, aunque revelando cierta incertidumbre propia de un hombre del siglo XX en ese conflictivo periodo de la posrevolución.

## **2c. *El Padre Gonzalo Carrasco en Nueva York* :**

### **crónica del itinerario artístico de un jesuita fuera de México**

De todos los documentos que se conservan propiedad del P. Carrasco en el AHPMCJ, los más importantes para acercarse a su vida y perfil artístico son sus *Diarios* y las ocho cuartillas de *El P. Carrasco en Nueva York* ya que muestran un testimonio de primera mano de su quehacer artístico en un tiempo en el que fue especialmente dedicado a hacerlo. Fue poca la proyección artística que él tuvo en México, si se descuentan las exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el que sus obras fueran varias veces incluidas en catálogos de exposiciones internacionales, mostrando lo más señero de la pintura mexicana de la época y su participación en la exposición del Círculo Católico de Puebla. Por lo que es importante el analizar un documento, sin importar qué tan escueto, que da razón de su primera exposición individual en el Colegio de San Ignacio de la Universidad de Fordham , así como de su intenso trabajo como pintor en estos escasos cuatro años.

Estas notas, escritas sobriamente con su apretada caligrafía, dando un escueto reporte de las actividades de un sacerdote de cincuenta y cinco años, un "padre grave", como se les decía entonces a los jesuitas ya mayores, aportan luz sobre su doble vocación de artista y religioso,

permitiendo entrever las circunstancias de preparación y presentación de exposiciones en el extranjero. Esta síntesis, en sus propias palabras, de las actividades realizadas durante los cuatro años que permaneció fuera de México, es el único testimonio sobre la segunda vez en su vida, ésta ya siendo jesuita, en que estuvo dedicado por entero a la producción artística. Es significativo que Gómez Robledo pase demasiado superficialmente sobre este rico período de la vida de Carrasco.

Al final de esta experiencia, cumpliendo con todos los encargos que el Provincial le hizo de pintar para benefactores y amigos de la Compañía sin cobrar un centavo, Carrasco se tomó un tiempo exclusivamente para dar atención pastoral a la población de habla hispana en Nueva York y más tarde en El Paso, Texas.

Las primeras cinco páginas constituyen la primera parte de *El P. Carrasco en Nueva York*, donde muy escuetamente él mismo reseña las experiencias relacionadas con su trabajo artístico realizado entre 1914 y 1918. El Provincial, P. Reynaud SJ, le había enviado con el encargo expreso de pintar y vender sus cuadros para así costear el mantenimiento de los novicios en el exilio ya que, por causa del anticlericalismo revolucionario, las casas de formación se trasladaron al

extranjero. Parece que la misión fue exitosa, ya que de su puño y letra señala que en el primer año de estancia en Nueva York mandó 5500 dólares al Provincial, cantidad que luego se hizo menor al haber recibido orden de pintar algunos cuadros gratis a benefactores<sup>1</sup>. El negocio de tener un artista pintando y vendiendo en el extranjero, económicamente hablando, fue muy redituable.

En un principio se le dio la orden de entregar ese dinero para su administración al P. Carlos Heredia SJ, quién fungió como su agente artístico en esa ciudad. En los meses en que éste enfermó y fue enviado a la residencia jesuita de Buffalo, Nueva York, pasó a administrarlo directamente el P. Carrasco, quien se lo entregaba al Padre ecónomo de la Universidad de Fordham y cuando la cantidad era considerable, se hacía un envío al Provincial en México<sup>2</sup>.

Su experiencia en los Estados Unidos fue placentera, aunque curiosa. No hablaba inglés y eso lo circunscribió a moverse estrictamente en círculos de jesuitas, o bien, entre laicos mexicanos en búsqueda de

---

<sup>1</sup> Cfr. Apéndice 1: *El P. Carrasco en Nueva York*, P. 3. Todas las citas de este capítulo corresponden a la transcripción del Apéndice 1.

<sup>2</sup> En el artículo de Henry Watts de la revista *America*, anteriormente citado, se asienta que el estudio de pintura del P. Carrasco y el P. Heredia no es una oficina para recabar limosnas (p.198) ni una oportunidad para recabar gloria personal. Se presenta como una entidad independiente de cualquier facción en México como la forma de este jesuita para ayudar a los cerca de "400 jesuitas fuera de su tierra". La frase final es un buen reclamo publicitario de la causa: "*Patrons of the Mexican Studio, therefore, not only have the privilege of possessing a masterpiece of art, but will hold for all time in each picture from the hands of Father Carrasco [sic] a memorial of the blood, the sights and the tears of the priests whom the prosecutors of the Church have driven out of Mexico*".

Con formato

Eliminado: Pág

Con formato

apoyo espiritual. En aquella época el trato entre religiosos era en latín riguroso y los mexicanos hablaban español, por lo que no se vio en la necesidad apremiante de aprender el inglés ni experimentar las peculiaridades de las barreras del idioma y las diferencias culturales. Si acaso, lo que le despertó admiración fueron los paisajes, del todo distintos a los del árido centro de México que él conocía.

Tuvo la experiencia de pintar tanto en un departamento de artistas de la 4ª Avenida como en los distintos colegios de jesuitas de la zona. En el primero no se sintió del todo a gusto por el ambiente bohemio más relajado que seguramente chocó con su ordenada vida, recordando que la apertura de los sacerdotes a la vida secular fue muy posterior al Concilio Vaticano II ya en la segunda mitad del siglo XX. Coincidió en este lugar con el pintor John Singer Sargent, retratista de moda entonces. No se explaya más en esta anécdota y no tengo datos de si alguna vez conversaron y se mostraron sus trabajos. Es posible que se haya dado un tiempo para visitar los museos de arte de Nueva York, aunque aún no he encontrado un documento que lo confirme<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En Gómez Robledo *Op. Cit.* P. 209. se cita al P. Carrasco: “Como vivo en la Gran Babilonia me propongo llevar los ojos modestísimos en la calle, trenes, etc. Procurar ir leyendo libros buenos o rezando como lo hago. Cilicio frecuente y disciplina diaria, como lo hago ya, menos los domingos y fiestas”. Ni una palabra sobre las visitas a museos. A menos que una salida de este tipo, con el fin de dar esparcimiento al alma y refrescar su inspiración, hubiera sido autocensurada por él mismo en su “cuenta de conciencia”.

Expuso en una sola ocasión entre 25 y 30 obras en el Colegio de San Ignacio de los jesuitas de Nueva York:

Luego que tuve pintados de 25 a 30 cuadros arregló el P. Heredia con el Rev. P. Richards, Rector del Colegio de San Ignacio que se hiciera allá en un salón la exposición de mis cuadros, para darlos a conocer y procurar que me los compraran y me mandaran a hacer otros.

Pero la exposición, que puede suponerse contó con una curaduría bastante rudimentaria, con las pinturas alineadas en las paredes del salón, procurando solamente que el efecto visual fuera armonioso, fue todo un éxito y la experiencia fue estimulante, tanto por lo que pudo vender en ella como por los encargos de obra que recibió 4:

...compraron algunos cuadros y me mandaron hacer otros: el P. Rector de la Universidad de Fordham me compró "La Conquista del Paraguay", una señora irlandesa me mandó pintar su retrato de media figura tamaño natural y habiendo salido a su gusto y mostrándolo a diversas personas, sirvió de anuncio para que me encargaran otros cuadros semejantes. Las religiosas de San Vicente de Paul me mandaron pintar la imagen de su Fundadora, la Rev. M. Elisabeth Setton.

Hizo varias obras que él describe como "costumbres, paisajes y cosas mexicanas" que sería importante conocer pero de las que hasta la fecha no he tenido oportunidad y mostrarían una faceta inédita de Gonzalo Carrasco como pintor<sup>5</sup>. Recientemente, en la Ciudad de México visité

---

4 El Sr. Gonzalo Carrasco Bassols, sobrino nieto del P. Carrasco, actualmente aún residente en Otumba, pudo rastrear los retratos que hizo de los Rectores de la Universidad de Fordham. Es probable que fuesen magníficas obras realistas, del tipo de los retratos de los Provinciales de su autoría que se conservan en la Curia Provincial de la Ciudad de México.

<sup>5</sup> *El P. Carrasco en Nueva York*: "No sólo pintaba yo lo que me encargaban, sino que por disposición del P. Heredia pinté muchos cuadros pequeños de costumbres, paisajes y cosas mexicanas, pensando que se habían de vender fácilmente y una copia grande de mi original "La Conquista del Paraguay"."

Con formato

una colección particular que tenía una minúscula obra de Gonzalo Carrasco con el tema de un tocador de laúd, al estilo de los cuadros de “capa y espada” de Antonio Fabrés. Estaba firmada y fechada en 1912, por lo que no hay duda de su autoría. Colorida, bien dibujado el escorzo, de cuidadosas pinceladas, ofrece una faceta menor, poco conocida de su pintura. Es muy probable que estas obritas pintadas en Nueva York hayan sido de ese tipo. La anécdota de la familia a la que pertenece, que pidió permanecer en el anonimato, es que el abuelo la compró al P. Carrasco para apoyar algún momento de necesidad de la comunidad.

Tuvo algunos contratiempos, como aquél de la señora que le encargó las catorce estaciones del Vía Crucis, prometiéndole 200 dólares por cada una y que después se desdijo, dejándole con el encargo a medio terminar y que nunca pudo vender debido al tema<sup>6</sup>, pero estos problemas no fueron algo común durante su estancia en los Estados Unidos. En general, se aprecia en este relato que él se sintió halagado y satisfecho con la aceptación de su trabajo como artista.

Sería interesante rastrear todas esas obras que se quedaron en Nueva York y áreas aledañas, así como las imágenes que se mandaron a

<sup>6</sup> Apéndice 1, p. 5: “Una señora de Mérida, Yucatán, me mandó pintar una serie de 14 cuadros que representaran las estaciones del Vía Crucis. Me parece que cada cuadro medía 40 pulgadas en el lado mayor y los ajustamos a razón de 200 dólares por cada cuadro. Pero aconteció que cuando iba yo a la mitad de mi trabajo, la buena señora me mandó decir que había cambiado de parecer y que no me compraba los 14 cuadros”. Una lástima: los 2800 dólares eran una suma considerable que hubiera sacado al noviciado de varios apuros.

Con formato

Eliminado:

Eliminado: dolares

Nuestra Señora de los Gatos, en California y las obras que se quedaron en Texas, en El Paso y en Ysleta Mission. Constituyen un tesoro de imágenes religiosas a la usanza tradicional, de aceptación entre la comunidad católica hispanohablante, en una zona donde no hubo mayor tradición de imaginería en el siglo XIX. Las siguientes citas del apéndice proporcionan el mapa de los posibles lugares donde estas pinturas pudieran empezar a ser rastreadas:

[...] Después de hacer mis ejercicios espirituales durante ocho días, comencé a pintar en la biblioteca del Colegio, algunos cuadros que me encargaron; siendo uno de los primeros el de San Juan Francisco de Regis (media figura de tamaño natural) para el Colegio de San Ignacio que tienen nuestros Padres en (Park Avenue) Nueva York.

[...] El P. Heredia me llevó a la Universidad Católica [Nueva York] para que pintara yo dos retratos de su Rector, el cual fue en esos días consagrado Obispo.

[...] Me llevó a la ciudad de Washington [D.C] [...] porque su Rector quería que le pintara yo varios cuadros de Santos y retratos de amigos y bienhechores del Colegio. Allí pasamos la fiestas de Navidad, fin de año y parte del mes de enero de 1915.

[...] el mismo P. Renaud me ordenó que pintara yo cuadros para obsequiar a nuestros bienhechores, como lo fue el excelente P. Cantabrana, Rector de Sagua la Grande, en Cuba: dos cuadros grandes y de muchas figuras, representando el uno a "San Francisco Javier predicando en la India Oriental" y el otro a "Los primeros jesuitas en el Paraguay", modificando la composición del cuadro que antes había yo pintado apaisado, para acomodarlo a las dimensiones que me dieron de otro marco no apaisado.

[...] El P. Rector me encargó que pintara toda la serie de retratos de los que habían gobernado la Universidad [Fordham], desde el fundador del pequeño Colegio de San Juan, el Ilmo. Arzobispo Hughes en el año de 1839 hasta el actual Rector de la gran Universidad. Y en efecto, pinté 22 ó

23 retratos (busto tamaño natural) todos del mismo tamaño.

[Hice] otros 10 retratos de sabios, poetas, literatos y otros hombres ilustres como Dante, Chakespeare [*sic.*], Pasteur, Suárez, etc. Pinté en tamaño mayor que el natural, para decorar el teatro de Nuestra Universidad [Fordham]. En el refectorio de los Padres se colocaron 9 cuadros que el P. Rector me mandó hacer: uno grande, apaisado, como de 2 metros representa a San Ignacio y a sus primeros compañeros haciendo los votos de manos del B. Fabro, otro, del tamaño del primero o algo menor es "La Conquista del Paraguay" que pinté en mi improvisado estudio de la 4<sup>a</sup>. Avenida y otros 7 cuadros de nuestros santos, de media figura de tamaño natural. Además para el despacho del P. Rector me mandaron pintar otros 4 cuadros de santos.

*El P. Carrasco en Nueva York* muestra la perspectiva del trabajo del artista jesuita en el extranjero, por un lado encantado de cumplir con el mandato de su Provincial haciendo precisamente lo que más feliz le hacía, aunque por otro, como si hubiera que hacer algo de "trabajo" para justificar el haber gozado tanto. El trabajo pastoral queda reseñado en las últimas cuartillas del documento:

Cuando el R. P. Provincial me envió a Nueva York sólo me habló de que pintara yo cuadros para arbitrar recursos pecuniarios a fin de socorrer la penuria de nuestros novicios; pero la Providencia de Dios me tenía allá otra ocupaciones más importantes, en los múltiples ministerios sagrados para consuelo de tantos mexicanos desterrados y de otras personas de habla española. Ejercité estos ministerios 1) en Fordham 2) en la Parroquia Española 3) en el Convento del Cenáculo y en la Casa de las Reparadoras 4) en Spring Lake y 5) hasta en el puerto y casas particulares.

En poco tiempo su carácter sencillo y fervoroso le empezó a abrir espacios para su trabajo apostólico con la comunidad mexicana e

hispanohablante de la zona, inclusive de forma meritoria cuando le fue ordenado ir a El Paso, Texas, a apoyar las necesidades espirituales de una comunidad asolada por la epidemia de gripe española en 1918. En esa ciudad, en la que estuvo tres meses, dejó por orden del Provincial el Vía Crucis, que no se vendió en Nueva York, pintó unos 18 cuadros más y partió para Saltillo en diciembre de 1918. En sus palabras, refiriéndose a esas pinturas, afirmó "supongo que estarán allá aún".

A pesar de estar ocupado en ministerios sacerdotales, nunca dejó de lado la importancia de servirse de su pintura para apoyar su trabajo, como fue el caso de entronizar a la Guadalupana en una capilla frecuentada por mexicanos, donde hicieron una ceremonia "a la mexicana", descrita con el juego de palabras de "*a nuestro modo*", haciendo referencia a una frase jesuita, formulada en latín como *modus noster*, que describe la manera como se hace algo en la Compañía:

La familia de Dn. Pedro Lascurain me pidió que pintara yo una Guadalupana, como de un metro, para colocarla en una de las capillas del convento [de San Francisco de Regis] y que presidiera los actos de devoción de los mexicanos. Pinté el cuadro y para bendecirlo y colocarlo solemnemente se hizo una fiesta *a nuestro modo*, nombrando padrinos y madrinas, adornando el altar con profusión de flores y de ceras, ofreciendo flores durante los misterios del rosario una niñas pequeñas vestidas de blanco, como solemos hacer en el mes de María, con cánticos de los nuestros, por Señoritas Mexicanas, sermón y procesión. Las religiosas estaban sorprendidas de esa solemnidad y aparato y nuestra gente quedó muy consolada.

Una vez más, como en tantas otras entradas de su *Diario*, la oportuna pintura que sirve de pretexto para escuchar una confesión de algún católico tibio, más motivado al encontrar en el exilio la imagen de la Guadalupana, presentada por un amable y culto sacerdote mexicano:

A D. Alberto León logré confesarlo pintando una Guadalupana para obsequiar a una hija suya, conviniendo el plan con la esposa de D. Alberto. Y sucedió que mientras oía yo la confesión de este señor, llegó de visita el Lic. D. Ricardo Guzmán, que había sido en México Magistrado de la Suprema Corte y también este caballero se confesó con gran consuelo de su alma, después de la sorpresa que le dimos.

Fue, en suma, una experiencia interesante. El documento no se explaya en descripciones de las ciudades que visita: se ciñe a la relación sucinta de la ejecución de su trabajo. El no fue a promover su imagen, aunque por las palabras del artículo de Watts ya citado, su pintura despertó admiración. Llegaba al ambiente artístico de Nueva York con la participación de su obra en dos exposiciones colectivas internacionales y una nacional. No era un desconocido como artista religioso. Al volver a México su obra se transformó, simplificándose. No más cuadros oscuros con dramáticas iluminaciones barrocas, el dibujo siguió su cuidada factura y los colores se hicieron mucho más vivos.

### **3. El Universo Iconográfico de Gonzalo Carrasco**

#### **3a. La pintura religiosa del siglo XIX**

Para ubicar la pintura religiosa de Carrasco es importante hacer memoria de las formas de la pintura religiosa del siglo XIX que le influenciaron, con el fin de mejor entender su pintura. Es cierto que, en buena medida su lenguaje formal pertenecía a la segunda mitad del siglo XIX, aunque su universo iconográfico se nutrió en los últimos diez años de su vida de modelos antiguos como el San Miguel de Guido Reni o contemporáneos como el fotorperiodismo, en el caso de aprovechar las fotografías publicadas en el diario *Excelsior* de la ejecución del P. Miguel Agustín Pro SJ. En el capítulo cuarto de este trabajo todo esto será analizado con más detalle.

El tema de la situación en México del arte religioso decimonónico será revisado en el siguiente apartado, al estudiar la formación artística de Carrasco. Baste señalar aquí que la Escuela Nacional de Bellas Artes donde Carrasco estudió contaba con la fuerte tradición en la formación de dibujantes de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos, reorganizada en 1843. Sus profesores entonces, muchos de ellos egresados de la Academia de San Lucas de Roma, estaban imbuidos del espíritu romántico en boga, siendo responsables del sesgo cristiano que

muchas de sus obras tenían y que, en el México decimonónico la herencia de las luchas por la definición de su ser nacional se vió reflejada en el ámbito cultural como un desfase de más de veinte años respecto de las corrientes artísticas europeas contemporáneas. Aunque Carrasco considerara que las opiniones de crítica artística de Ignacio Manuel Altamirano eran un llamado a la impiedad a los jóvenes artistas, hay que comparar que, en 1855, Gustave Courbet pintó *El estudio del pintor*, obra de crítica social y de novedoso naturalismo, mientras que en México, Felipe Gutiérrez en *El juramento de Bruto (1857)* y José Salomé Pina en *Abraham e Isaac (1856)* continuaban pintando con fórmulas neoclásicas a la manera del *El Juramento de los Horacios (1785)*, de Jacques Louis David.

Hubo un intento de auspiciar una pintura de temas más ligeros e inclusive de un incipiente nacionalismo durante el Segundo Imperio, pero no fue sino hasta 1867, cuando la restauración de la República liberal, que fue posible definir la posición cultural del gobierno y defender el derecho de implementar una sociedad laica frente a la aplastante presencia de la Iglesia Católica en la vida cultural. Es así que de ahí en adelante, durante el Porfiriato se dieron las condiciones para sentar las bases para modernizar al país en todos sentidos.

La crítica de arte de autores como Ignacio Manuel Altamirano, José Martí y otros desempeñó un papel fundamental en el surgimiento de una temática local, que hacia fines del siglo, coincidiendo con la dirección de la Escuela por Román S. de Lascurain adoptó los temas de la historia antigua de México representadas con mayor realismo<sup>1</sup>. Es por esto que las corrientes artísticas modernas se desarrollaran a muy distinto ritmo en México. Aún así, a principios del siglo XX, la pintura oficialmente aceptada era bastante conservadora, uniendo al costumbrismo tradicional de la obra popular, el estudiado lenguaje plástico de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La pintura religiosa en México había tenido un importante desarrollo en la época novohispana. Del siglo XIX existen los ejemplos de pinturas de Rafael Ximeno y Planes en la Catedral Metropolitana (1809-10), destruidas en el incendio que sufrió la Catedral Metropolitana en 1967, así como las pintadas por Juan Cordero en Santa Teresa La Antigua (ca. 1845) y San Fernando (1858-59)<sup>2</sup>.

La crítica contemporánea consideró la cúpula de Santa Teresa la Antigua correcta, aunque por sus colores demasiado vivos, poco representativa

---

<sup>1</sup> Cfr. Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Y Fausto Ramírez « México a través de los Siglos (1881-1910). La pintura de Historia durante el Porfiriato” en Esther Acevedo y Fausto Ramírez.. *Los Pinceles de la Historia III. La Fabricación del Estado 1864-1910*. México: MUNAL-CONACULTA-BANAMEX, 2003. P.111

<sup>2</sup> Fausto Ramírez. “Conjunto de bocetos y estudios para las pintura del Templo de la Profesa” en *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, Siglo XIX* Tomo 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2004. P. 158

Eliminado:

Eliminado: p

del ideal clásico, por lo que el artista se ciñó más a los cánones académicos para la cúpula de San Fernando. La pintura religiosa en el México decimonónico quedaría encuadrada en los modelos propuestos por Juan Cordero, Pelegrín Clavé y sus discípulos, Rafael Flores, Salomé Pina, Santiago Rebull y la forma esos modelos fueron representados por la siguiente generación, activa en el cambio de siglo, representada por Alberto Bribiesca, José María Ibarrarán y Gonzalo Carrasco.

La posición social y cultural de la Iglesia Católica en este período es muy distinta a la que tuvo en tiempos del Barroco y del Absolutismo. No es lo mismo hablar de arte religioso antes que después de la Revolución Francesa y sus secuelas a nivel mundial sucedidas entre 1815 y 1870. La imagen religiosa tuvo por fuerza que adaptarse a las necesidades de los tiempos. Muchos críticos europeos coincidían en la opinión que en un siglo de triunfos científicos no podía producirse un buen arte religioso moderno<sup>3</sup>.

A fines del siglo XX se han realizado interesantes estudios sobre los discursos plásticos cristianos, académicos hasta el realismo, con el afán de narrar historias edificantes para sus contemporáneos, disfrazadas con los ropajes de una antigüedad intemporal y compitiendo por el

---

<sup>3</sup> Cfr. Michael Paul Driskell. *Representing Belief. Religion, art and society in nineteenth century France.* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, Pp.3-4.

Eliminado:

Eliminado:

Eliminado: Pp

corazón de su público en una era positivista de inflexible racionalismo científicista. Tal es el interés de los estudios que se han hecho del arte católico, en un siglo particularmente secularista: por las mismas razones que hicieron popular este tipo de arte en su tiempo fue que, al desarrollarse las vanguardias, ese hieratismo académico cayó en el olvido<sup>4</sup>.

La obra de Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano* europeo señala, en el capítulo dedicado al arte religioso del siglo XIX<sup>5</sup>, el influjo que las formas clásicas tuvieron en la arquitectura religiosa y en la representación de las imágenes tanto esculpidas como pintadas. Sin embargo, la iconografía cristiana no constituye los temas más popularmente representados en tiempos de la Ilustración a fines del siglo XVIII. Hace referencia a las imágenes formalmente inspiradas en las obras del Renacimiento, siguiendo las ideas de Winckelmann en cuanto a copiar en lo posible la medida y maestría de Rafael Sanzio.

Driskell sostiene que, para los conservadores católicos del siglo XIX, el nadir del arte religioso había sido el siglo XVIII, cuando el culto a las

<sup>4</sup> Ejemplos de estos estudios son la obra de Aleksa Celebonovic. *Some Call it Kitsch. Masterpieces of Bourgeois Realism*, publicada a mediados de la década de los setentas, la obra de Bruno Foucart *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*, publicada en 1987 y la de Michael Driskell, antes citada, publicada en 1992. Hay diferencias, ya que la sistematización que hace Driskell es más rigurosa y su análisis de las condiciones sociales que produjeron ese arte aparecen un tanto difusas en Foucart y es prácticamente inexistente en Celebonovic, obra cuyo valor reside en la cantidad y calidad de las imágenes reproducidas, más que en los análisis hechos sobre ellas.

<sup>5</sup> Juan Plazaola Artola. *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999 Cfr. Cap IX Tiempos de Nostalgia 1789-1914.

Eliminado:

Eliminado: Arte

Eliminado: Cristiano

Eliminado:

formas artísticas del paganismo llegó al clímax en el Siglo de las Luces. Inclusive el academicismo del siglo XVIII fue considerado la culminación del sensualismo que venía campeando por sus respetos en las artes desde el siglo XVI<sup>6</sup>. La transición entre el Antiguo Régimen y el Nuevo impactó todos los ámbitos de la vida europea, especialmente los referentes a la cultura religiosa en un mundo secular.

Por lo general, el público al que estas imágenes religiosas iban dirigidas era mayoritariamente femenino. La familia europea de entonces mostraba al hombre preparado para triunfar en el mundo secular de entonces: ese esperaba que fuese pragmático y para ello mucho le ayudaría ser librepensador y anticlerical. Mientras su esposa, la “monja doméstica” a la que hace alusión Djisktra<sup>7</sup>, era conservadora y devota católica, responsable de la supervivencia de la célula familiar. Durante el siglo XIX, la esfera de lo público y lo privado se fue separando cada vez más en los ambientes urbanos y burgueses.

La concepción religiosa se fue igualmente transformando. La noción de Dios como Ser Supremo o “Dios relojero”, difundidas durante la Ilustración y en Francia, popularizadas en el tiempo del predominio jacobino, fue sustituida a principios del siglo XIX por la fe en un Dios

---

<sup>6</sup> M.P. Driskell . *Op cit.*, Pp. 61-62.

<sup>7</sup> Bram Djisktra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo.* Madrid/ Barcelona: Círculo de Lectores/ Debate, 1994.

Eliminado:

Eliminado: P

Eliminado: Perversidad

encarnado. En 1802, *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, debió el éxito de su publicación a la coincidencia con la restauración de la Iglesia Francesa en tiempos de Napoleón, puesto que planteaba que la herencia cristiana era la fuerza cultural forjadora de la Europa moderna. En la plástica, el Romanticismo sustituyó la serenidad de las formas neoclásicas con una exacerbada emotividad, con el fin de apelar a la conciencia dormida del hombre de fines del siglo XVIII, demasiado cerebral y devoto de la razón. En este momento empieza el arte religioso del siglo XIX<sup>8</sup>.

Tanto Driskell como Plazaola coinciden en que, a mediados del siglo XIX, la síntesis de la perfección rafaelesca de los alumnos de Ingres, aunada a la espiritualidad de las pinturas religiosas del *Trecento* y *Quattrocento* italianos, dio como consecuencia la pintura religiosa típica de la segunda mitad del siglo XIX, contemporánea de movimientos más amplios en sus postulados revivalistas, tales como los Nazarenos y Prerrafaelistas, así como del Simbolismo.

La evolución de este arte religioso romántico, es el tema de estudio de la obra de Bruno Foucart sobre la renovación de la pintura religiosa en

---

<sup>8</sup> Hugh Honour. *Op.cit.* Pp.277 a 318 y Juan Plazaola. *Op.cit.*

Francia y constituye una obra para comprender el regreso de la imagen religiosa como tema de la plástica académica<sup>9</sup>.

En Francia, la obra mural de Hippolyte Flandrin (1809-1864), discípulo de Ingres y considerado en su tiempo como el pintor católico por excelencia, es un ejemplo de este hieratismo trabajado con el cuidadoso grafismo que compartieron tanto algunos simbolistas como Pierre Puvis de Chavannes y el dibujo modernista (Fig. 12)<sup>10</sup>.

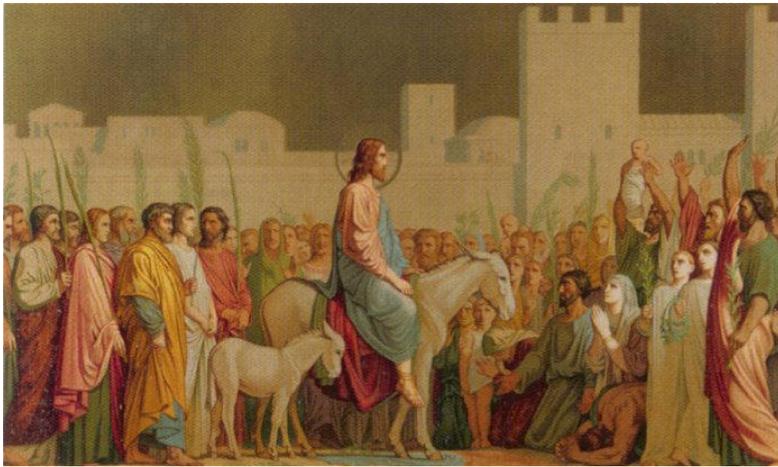


Fig. 12 Hippolyte Flandrin. *La entrada de Jesús en Jerusalem* 1842-28 Iglesia de St-Germain-des-Pres, París.

En *Historia del arte cristiano* de Plazaola se menciona otro hito hacia fines del siglo XIX en cuanto a la modernización de la imagen religiosa, echando mano de una tradición gráfica más antigua: el arte egipcio, mesopotámico y bizantino. Uno de sus mejores ejemplos lo constituyen

<sup>9</sup> Bruno Foucart. *Op.cit*

<sup>10</sup> M. P. Driskell. *Op. cit.* P. 7.

Con formato

Eliminado: Pp

las obras de la llamada escuela beuronesa, desarrollada en la abadía benedictina de Beuron, en Alemania<sup>11</sup>. Fundada por los hermanos Wolter, que profesaron como monjes benedictinos en el clima de restauración religiosa que siguió al tiempo napoleónico, la abadía se caracterizó por el desarrollo de un taller de artes plásticas donde el monje Desiderio Lenz, pintor y arquitecto, entre 1868 y 1900 creó el estilo típico de esa escuela: temas cristianos representados con formas de sencillo grafismo, inspiradas en la pintura egipcia, bizantina y paleocristiana, incorporando elementos de la escuela de Giotto.

Las figuras son generalmente hieráticas y están cuidadosamente dibujadas. Trabajaron la pintura mural y el mosaico. El vivo colorido recuerda los iconos y algunas obras arqueológicas de Oriente Medio. Coincidiendo con el desarrollo de la corriente simbolista, los mojes artistas de Beuron pretendían purificar el arte religioso, haciéndolo más simbólico al alejándolo tanto de la representación romántica como del realismo de la pintura contemporánea (fig. 13). Este taller fue continuado por los monjes de la abadía benedictina de Santa María Laach, fundada por monjes beuronenses y existe hasta hoy<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> J. Plazaola. *Op. cit.* P. 269.

<sup>12</sup> La experiencia beuronesa no es lejana de una experiencia mexicana, en los Talleres del Monasterio de Santa María de la Resurrección de Aguacatitlán en las afueras de Cuernavaca, fundados a mediados del siglo XX por el arquitecto benedictino Fr. Gabriel Chávez de la Mora OSB, siendo su abad Dom Gregorio Lemerrier OSB. Los Talleres del Monasterio, luego conocidos como Talleres Emaús tuvieron una azarosa existencia durante la década de los sesentas, hasta su cierre definitivo a principios de los años noventas. Esta rica

Eliminado: Pp

Eliminado:



Fig. 13 Escuela de Beuron. Adán y Eva en el Paraíso. Mural de la Abadía de Santa Hildegarda <sup>13</sup>

Aunque Plazaola reconoce los méritos del estudio de Foucart sobre un periodo muy poco estudiado y rico en material artístico de tema religioso, se hace eco de la opinión de la crítica francesa de fines del siglo XIX al abrigar cierto escepticismo acerca de los valores de un verdadero arte cristiano finisecular. Son tiempos de apogeo de la mentalidad positivista, que sostenía que el mundo ya había pasado de una etapa metafísica a una científica y que ya no eran tiempos de brillantes discusiones teológicas al estilo medieval. Desde la Ilustración las iglesias cristianas protestantes se habían refugiado en el pietismo y en la devoción como contrapeso al ateísmo racionalista. El catolicismo del siglo XIX hizo lo mismo, apreciándose el florecimiento de devociones

---

experiencia de creación de una especial estética para las artes aplicadas de tema religioso en el México contemporáneo del Concilio Vaticano II espera ser tema de estudios posteriores.

<sup>13</sup> Cfr. *The Beuron School of Art. Abtei St. Hildegard*. <http://www.abtei-st-hildegard.de/english/church/beuron.htm>

emotivas, manifestadas en el tono del culto mariano local y al Sagrado Corazón.

El arte religioso siempre será manifestación del espíritu de una sociedad en cierto momento de su historia y el mejor es aquel que hace llegar el mensaje a su público, en un lenguaje formal adecuado a su tiempo. La sociedad del siglo XIX entendía la fe religiosa de una manera muy distinta a la de los hombres de la Edad Media o del tiempo cuando floreció el barroco, por lo que sus manifestaciones de arte religioso han de ser evaluadas desde la perspectiva de ese entendimiento. Eso no las hace mejores o peores: sólo distintas y características de su tiempo.

El estudio de Aleksa Celebonovic<sup>14</sup> sobre la pintura realista de fines del siglo XIX a la que da el calificativo de "burguesa", sigue un criterio de la historia social del arte, analizando someramente la mentalidad de la sociedad que consumía esas imágenes. Coincide con Juan Plazaola, Driskell y Foucart en que Occidente vivió en ese tiempo un considerable empobrecimiento de la fe religiosa como resultado de los avances económicos y sociales, producto de la Revolución Industrial, sin embargo, independientemente de los adjetivos, surgió una nueva forma de piedad apoyada en imágenes fuertemente realistas, emulando casi a

---

<sup>14</sup> A. Celebonovic. *Op.cit.*

las fotografías, en las que la representación de los temas religiosos, los martirios y los actos de piedad o mortificación apelaran directamente a los sentidos. Como si fuera necesario volver a la esencia del arte barroco en cuanto a una forma artística que tocara las fibras sensibles de tibios creyentes. Esta piedad burguesa recurrió cada vez más a imágenes de fuerte carga sensual, representando las escenas lo más naturalistas posibles, inclusive echando mano de una mayor corrección arqueológica cuando se trataba de temas de la Historia Sagrada, en contraposición al espiritualismo simbolista de años antes.

Celebonovic estudia obras de este tipo producidas en toda Europa, fuese en los países más industrializados como Inglaterra, Francia y Alemania o en las regiones más atrasadas del Imperio Austrohúngaro o Rusia, dependientes aún de la economía rural y con gobiernos fuertemente tradicionalistas y autoritarios. En todos los casos estudiados se aprecia el mismo afán de representar la realidad religiosa de forma narrativa, recurriendo a un lenguaje teatral.

Los temas de esta nueva iconografía religiosa conjugan lo antiguo con formas nuevas de representación. El tema del bizantinismo que señala Driskell puede apreciarse una vez más en la figura 11: la *Regina Angelorum* de Adolphe William Bouguereau, donde la imagen de la

Virgen es la versión “rafaelesca” de una Theotocos, la madonna bizantina de velo negro que se presenta como Trono de Dios, rodeada de un coro de ángeles, cuyo rostro es el mismo visto desde distintos ángulos. Parecería como si la de Bouguereau fuese una escenificación fotografiada de la *Madonna en Majestad* (1285-86), de Cimabue, conservada en la Galería de los Uffizi de Florencia (fig. 14 y 15), donde los ángeles de rostro uniforme que rodean a la Madonna se transforman en un solo y bellissimo modelo femenino, al igual que la Virgen, cuya pose cambia a una más naturalista.



Fig. 14<sup>15</sup>



Fig. 15<sup>16</sup>

Otros artistas de este tiempo trabajaron las escenas del Evangelio con una precisión arqueológica que por momentos parece que estamos

<sup>15</sup> Web Gallery of Art. <http://gallery.euroweb.hu/html/c/cimabue/madonna/index.html>

<sup>16</sup> A. [Celebonovich](#). *Op. cit.* P. 48 y [William Adolphe Bouguereau](#). *Regina Angelorum*. [http://www.maria21.net/arhall/art\\_bouguereau.html](http://www.maria21.net/arhall/art_bouguereau.html)

Eliminado: Celbonóvich

Eliminado: Cit

Eliminado:

Eliminado: Pp

viendo fotos fijas de una película de Cecil B. de Mille. Tal es el caso de Mihaly Munkacsy (húngaro, 1844-1900) con su famosa y multicopiada obra de *Cristo frente a Pilatos* (1880-81) o su *Gólgota* (1884) (fig.16).



Fig. 16 Mihaly Munkacsy. Jesús ante Pilatos, Ecce Homo y Gólgota, 1884<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> La página está en húngaro sin posibilidad de traducción, pero tiene una excelente colección de la obra de este pintor : *A Munkacsy Trilogia* <http://www.communio.hu/luxchristi/03bojtmunkacsy.html>

La condena contra la modernidad, hecha por el Papa Pío IX en su Encíclica *Pascendi*, iba dirigida contra el movimiento innovador relacionado con la filosofía, apologética, exégesis, historia y liturgia referidas a las corrientes innovadoras, vistas como puntas de lanza del materialismo o de ideas protestantes, que empezaban a hacerse presentes con sus cuestionamientos en ciertos sectores de la Iglesia. Si bien se utiliza la palabra “modernismo” para hacer referencia de la postura crítica ante la Iglesia a partir de los estudios bíblicos y el estilo artístico de fin del siglo XIX, se está haciendo referencia a cosas muy distintas.

En lo que atañía a los artistas que se dijese cristianos, la condena contra el modernismo se tradujo en fijar la postura de la Iglesia Católica condenando la representación del cuerpo humano y la materia vacía de espiritualidad, fuese en su tema o en su intención de fomentar las bajas pasiones con su exacerbado realismo, atendiendo únicamente satisfacer a los sentidos. Se hablaba de obras poco o evidentemente “desedificantes” y se reprobaba la representación de la materia corruptible, vacía de espíritu.

El resultado de estas amonestaciones fue que los artistas con menos capacidades que tuvieran algún encargo que cumplir con la Iglesia

pretendieron “espiritualizar” sus obras para evitar la censura, derrochando sensiblería y abusando la gestualidad extática, lo cual resta credibilidad a sus escenas.

Los más capaces pasaron la prueba, dotando las imágenes de un punzante realismo inclusive a nivel psicológico, que tuvo como resultado que esas imágenes interpelaran profundamente a sus contemporáneos. Un siglo después aún tocan la sensibilidad del público actual. De los mejores ejemplos de este tipo de obra es el *Cristo en el desierto* (1872) de Ivan N. Kramskoy (1837-1887), parte de la colección de la Galería Tretyakov de Moscú. El tema de las “Tentaciones en el Desierto”, desprovisto de los elementos angélicos o demoníacos comunes en otro tiempo, está representado aquí en el plano más terrible: el de la mente y el alma (fig.17). Al atardecer, en el descampado, justo cuando la noche se va a acercando, un joven nazareno, retirado en oración en un inmenso desierto pedregoso, aparece sentado en una roca, abatido por la soledad, el hambre, la sed y la incertidumbre. La humanidad de esa figura y la dimensión de su sufrimiento están subrayadas por la composición con el horizonte bajo, dejando dos terceras partes de la tela ocupadas por el cielo. Kramskoy subraya así el completo aislamiento de su protagonista “entre la tierra y el cielo”, a la merced de los demonios interiores, más sutiles y no por eso menos terribles. Es la

representación moderna de la tentación, ausente de la sensualidad de un anacoreta perseguido por súcubos: esta, la invisible, es la forma más refinada, sutil y avasalladora de la tentación.

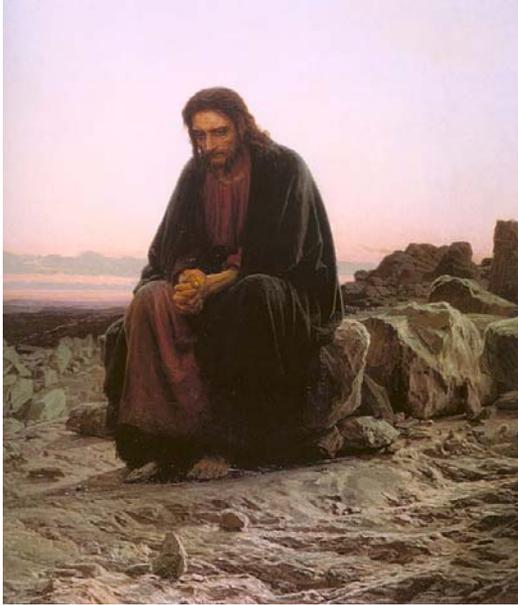


Fig. 17 Ivan N. Kramskoy. *Cristo en el desierto* (1873) <sup>18</sup>

La pintura religiosa de fines del siglo XIX tocó los temas de los milagros, del mundo angélico, del misterio, la tentación y las mortificaciones en toda su cruda sensualidad, rivalizando con el realismo de las imágenes de las prácticas de piedad y de culto a los muertos.

Esta forma de representar los temas religiosos empezó a declinar al acercarse el cambio de siglo. El afán didáctico y moralizante y el rigor académico del dibujo y la composición hizo que los artistas finiseculares

---

<sup>18</sup> <http://cgfa.sunsite.dk/k/k-7.htm#kramskoy> y Art Cyclopedia- Ivan Nicolaievich Kramskoy [http://www.artcyclopedia.com/artists/kramskoy\\_ivan\\_nikolaevich.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/kramskoy_ivan_nikolaevich.html)

empezaran a ver como imperativo el hacer arte por el arte mismo y no solamente para ilustrar un apólogo. Así mismo, la última década del siglo XIX presenció una violenta reacción de los intelectuales católicos contra la mentalidad científicista de la sociedad. Su oposición al naturalismo, la representación plástica de ese orden, se hizo enarbolando los ideales del arte más tradicionalmente reaccionario. Formalmente reinterpretaron el arte bizantino, creando un neo-bizantino que diera imagen a una realidad rica, misteriosa, espiritual e inmutable, ideal de estos grupos, pero incongruente con los tiempos que se vivían<sup>19</sup>.

Las vanguardias y la Primera Guerra Mundial cambiaron drásticamente la forma de representación y los temas de interés para la espiritualidad. La imagen religiosa recurrió al lenguaje expresionista y a la abstracción como las formas plásticas más adecuadas para compartir eficazmente la experiencia de lo trascendente. Los avatares de la evolución del arte religioso, desde Maurice Denis, Egon Schiele y Georges Rouault hasta las obras de Marc Rothko y William Congdon, rebasan los alcances de este estudio, pero fueron las que hicieron que las formas académicas de la pintura religiosa del siglo XIX se vieran en el siglo XX como algo obsoleto y ampliamente superado.

---

<sup>19</sup> M. P. Driskell. *Op.cit.* Pp.227-234

Sin embargo a nivel popular muchas de estas imágenes decimonónicas siguieron formando parte del imaginario popular aún en la segunda mitad del siglo XX, gracias a su reproducción masiva por medios industriales. Los intelectuales, consumidores del arte abstracto y de las obras de las vanguardias, las etiquetaron como "*kitsch*"<sup>20</sup>. La estética funcional y minimalista de la Capilla del Rosario en Vence (fig.18) de Henri Matisse (1869-1954), realizada a fines de la década de los cuarentas, fue algo más cercano a lo que en la década de los sesentas el Concilio Vaticano II propondría como la estética moderna del catolicismo.



Fig. 18 H. Matisse. Capilla del Rosario, Vence, Francia <sup>21</sup>

<sup>20</sup> « Aunque su etimología es incierta, está ampliamente difundido que la palabra se originó en los mercados de arte de Munich entre los años 1860 y 1870, el término era usado para describir los dibujos y bocetos baratos o fácilmente comercializables (el término en inglés mal pronunciado por los alemanes, o mal asociado con el verbo en alemán *verkitschen*, que significa 'hacer barato') » Así mismo, "...los temas y las imágenes presentados en el arte académico, aunque originales en su primera expresión, fueron diseminados entre el público en la forma de impresiones y postales [que] fueron copiadas [...] hasta que se convirtieron en clichés bien conocidos" En esta página web se proporciona un interesante estudio de la evolución y presencia de ese vocablo en la reflexión acerca de la estética contemporánea, llegando incluso a la reflexión sobre su ingerencia en el Pop y en otras manifestaciones de arte posmodernas.

Wikipedia <http://www.brujula.net/wiki/Kitsch>:

<sup>21</sup> Capilla del Rosario en Vence. <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/itiinv/archixx/imgs/p57-01im.jpg>

Pero para una sensibilidad popular, ese arte “pompiere”, la última expresión del academicismo del siglo XIX, con sus oropeles y sus ampulósidades<sup>22</sup>, siguió gustando y teniendo algún significado para el pueblo, asociado especialmente con la imaginería religiosa. Como si para representar esa realidad ocurrida hace veinte siglos la pintura académica todavía fuese el lenguaje idóneo.

El estudio de este fenómeno se ha empezado a hacer a fines del siglo XX, cuando la posmodernidad ha empezado a hacer una relectura de estas imágenes, sometiéndolas a otros parámetros de análisis.

---

<sup>22</sup> *Pompier* es un término difícil de definir. El nombre se tomó de los oropelescos carros de bomberos (pompiers) del tiempo del Segundo Imperio y pasó a describir peyorativamente el arte de fines del siglo XIX gustado y patrocinado por los grupos de poder. Juan Antonio Ramírez en “El Artista Nadie inventando (en) las vanguardias” en *Terre di Nessuno* <http://www.fundacion.telefonica.com/at/cterre/paginas/03.html> señala que esos grupos aceptaban “[...] la pornografía ligera disfrazada con los siete velos-banderas del patriotismo edificante. Y todo ello ejecutado por individuos cuya prodigiosa habilidad artesanal superaba a la de muchos gigantes de la historia del arte del renacimiento y del barroco. [...] Contra el relamido superficial de los cuadros, contra la vacua perfección técnica, en suma, se lanzaron los impresionistas”.

Eliminado: descriptiva y

Eliminado: Vanguardias

Eliminado:

### 3b. La formación estética de Gonzalo Carrasco

La obra de Gonzalo Carrasco es conocida en el medio de familias mexicanas de tradición católica que a principios de siglo lo conocieron personalmente y conservan alguna obra de él. Muchos identifican su trabajo como imágenes devocionales y no las piensan como obras de arte, asociando este concepto con objetos expuestos en museos. Para quienes definitivamente no comulgan con la ideología que hay detrás de esas imágenes, simplemente podrían seguir en el olvido.

Otras fuentes hacen mención breve, aunque interesante, del autor y de su obra, tales como el estudio de Fausto Ramírez sobre el *Job en el Estercolero* del Catálogo de Pintura del Museo Nacional de Arte, la recopilación de los archivos de la Escuela Nacional de Bellas Artes realizado por Eduardo Báez, los existentes de este mismo fondo en el Archivo General de la Nación (AGN) recogidos por Flora Elena Sánchez Arreola, las referencias hechas en varias partes de los catálogos de las exposiciones de Pinceles de la Historia III y IV del MUNAL y la tesis doctoral de Gabriela Aguirre<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Esther Acevedo et al. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Tomo I. México: MUNAL-CONACULTA-UNAM-IIIE, 2002, Eduardo Báez Macías. *Op. cit.*, Flora Elena Sánchez Arreola,. *Op. cit.*, Esther Acevedo y Fausto Ramírez. *Los Pinceles de la Historia III. La Fabricación del Estado 1864-1910*. México: MUNAL-CONACULTA-BANAMEX, 2003, Renato González Mello et al. *Los pinceles de la historia IV: La arqueología del régimen 1910-1955*. México: MUNAL-CONACULTA, 2003 y Gabriela Aguirre Cristiani. *La Política social de la Iglesia Católica en México 1920-1924*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2002

Los documentos que existen en el AHPMCJ sobre el P. Carrasco son material harto interesante. Muestran a un sacerdote preconiliar, preparado para el ejercicio de cargos de importancia en la dirección de parroquias, muy observante en su reacción frente a cualquier “modernismo” y con sensibilidad para la formación de los jóvenes jesuitas. Un hombre sencillo y culto, sensible a la belleza y capaz de enfocarla desde una atractiva perspectiva espiritual. No ofrece la imagen más conocida del jesuita posterior a la Congregación 31 (1966), cuyo apostolado es más activista que devocional.

Toca en este apartado profundizar más sobre las características de su formación como artista, alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1876 y 1883, con el fin de dar perspectiva al análisis de las dos obras que son tema del cuarto capítulo. Resalta en él su notable habilidad para el dibujo y su cuidado en el estudio y copia de obras consideradas clásicas, que en aquel entonces establecían los parámetros del buen gusto.

No se puede hablar de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la segunda mitad del siglo XIX como si se tratara de una institución inmutable e inmovilista. Cincuenta años de su historia no son un bloque homogéneo y Carrasco es el ejemplo de una generación de transición que pasó por

las aulas en las décadas de setentas y ochentas, asimilando la decantación una forma clásica de representar la realidad, llegó a la madurez a principios de siglo, enfrentados con la Revolución, en el caso mexicano y, en el terreno del arte occidental, con el desarrollo de las vanguardias.

Fue una generación de alumnos prioritariamente masculinos. Las pocas mujeres pintoras del siglo XIX se consagraron a pintar bodegones, escenas costumbristas y a realizar copias. No acostumbraban pintar grandes lienzos con temas de la Historia Sagrada o patria ni estaba bien visto que pretendiesen comercializar sus obras<sup>2</sup>. Se dio el caso de que varias de ellas expusieron sus pinturas en los salones anuales de la Escuela de Bellas Artes, pero su talento, alabado con la cortesía usual entonces hacia las damas, no era realmente tomado en serio. Sus trabajos cumplían con el requisito básico pedido a los alumnos de la Academia: que estuviesen bien dibujados, que fuesen sobriamente perfectos y equilibrados en su ejecución y composición y que demostrasen una factura impecable desde el punto de vista del ejercicio de la técnica<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Esther Acevedo et al. *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México: Conaculta, 2001. Pp.122-145

<sup>3</sup> Cfr. « El Salón de 1879-1880. Impresiones de un aficionado » en Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2ª. Edición. México: UNAM, 1997. 3er. Vol P. 27

El movimiento de Artes y Oficios, el desarrollo de la fotografía, la existencia de un Salón de los Rechazados en París, la influencia de la estampa japonesa y el éxito de la primera exposición de los impresionistas en 1874, así como la popularización de un nuevo lenguaje gráfico, hicieron que las artes plásticas finiseculares europeas evolucionaran considerablemente. Durante la gestión como director de Román S. de Lascurain (1877-1902), coincidente con el ascenso y consolidación del Porfiriato, se instauraron los concursos anuales y bianuales a partir de 1879, con el fin de fomentar y estimular a los mejores alumnos en el desarrollo de sus habilidades<sup>4</sup>.

Las composiciones presentadas en los concursos eran devueltas a sus autores, a menos que fuesen obras premiadas, que entonces quedaban en poder de la Escuela y sus autores recibían un premio usualmente de 400 pesos. Aunque existiendo problemas financieros, la Escuela Nacional de Bellas Artes pudo adquirir mejores materiales para estudio en sus colecciones de arte, ya que en este tiempo también funcionaba como museo abierto ocasionalmente al público<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. Flora Elena Sánchez Arreola y Fausto Ramírez. « Estudio Introductorio » *Op. cit.* Pp. xx-xxxiii Solamente fueron celebrados 6 concursos bianuales : 1877, 1879, 1881, 1891 y 1898. En los tres primeros participó Gonzalo Carrasco.

<sup>5</sup> *Idem.* Pp. xxiv. Porfirio Díaz autorizó que el museo fuese abierto al público en general los domingos de 9 a 13 hrs. limitando la entrada a no más de 500 visitantes, para efecto de mejor cuidar la colección y las instalaciones.

Poco a poco fue evidente que los gustos iban cambiando: Altamirano critica acerbamente que en la exposición de 1879-80 abunden obras de colorido demasiado subido como si el fin fuera distraer la atención de la pobreza de la composición<sup>6</sup>. Se había pasado de una revisión del tenebrismo barroco, al realismo naturalista y poco a poco, con las influencias simbolistas, se derivaba hacia el modernismo.

Con motivo de una opinión que le fue solicitada acerca del destino en Europa de los pensionados en el extranjero, José Salomé Pina rubricó la opinión compartida por varios entonces de que, si bien era importante que los alumnos estudiaran un tiempo en Italia en contacto directo con el patrimonio artístico de primera línea de Occidente, se imponía que terminasen sus estudios en Francia, ya que "la moderna escuela francesa se encontraba a la cabeza de todas las que se cultivaban en Europa en aquel momento"<sup>7</sup>. También se daban pensiones locales: Gonzalo Carrasco ganó una en el ramo de pintura en 1882.

La prensa seguía con interés el desarrollo de concursos y eventos de la Escuela de Bellas Artes. Buena parte de la obra de Ida Rodríguez

---

<sup>6</sup> « Cfr. « El Salón de 1879-1880. Impresiones de un aficionado » en Ida Rodríguez Prampolini. *Op. cit.* P.21

<sup>7</sup> Flora Elena Sánchez Arreola. *Op. cit.* Pp. xxv-xxvi

Prampolini sobre la crítica de arte del siglo XIX reúne testimonios publicados en diarios y revistas contemporáneas<sup>8</sup>.

Para la exposición de 1883, el director Lascuráin solicitó que se pospusiese a 1884, con el fin de incluir artistas extranjeros que fuesen ejemplos de lo que entonces eran los avances más modernos en las bellas artes, mostrando de esa manera la apertura de la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes a nuevos ámbitos artísticos. No sería sino hasta la exposición de 1898-99 cuando se lograron incluir obrar de artistas españoles contemporáneos, dando al concurso un verdadero carácter internacional. Por esas fechas la inspiración en temas nacionalistas era muy popular.

La declinación del régimen porfiriano traería cambios en la Escuela Nacional de Bellas Artes. La contratación de jóvenes profesores en sustitución de varios maestros de la antigua escuela ya fallecidos trajo innovaciones en métodos y en resultados plásticos. La revisión de las obras conservadas en las bodegas suscitó polémica, ya que informes como el presentado por Gerardo Murillo en 1908, subrayaban el nulo valor de todo lo ahí conservado, sin tener más méritos que ser representantes de un gusto ya pasado de moda<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Ibid. Pp. xxxvi

La exposición de 1906 del grupo auspiciado por la revista *Savia Moderna*, en la que el joven Diego Rivera participó junto con muchos otros conformadores de la Escuela Mexicana de Pintura, se presentó en ese ambiente como una muestra independiente y vanguardista. En el marco de las fiestas del Centenario de la Independencia se celebró en septiembre de 1910 la Exposición de Artistas Mexicanos, organizada por Gerardo Murillo y por la Sociedad de Pintores y Escultores Mexicanos, con la venia del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, aunque organizada de manera independiente a su administración.

La huelga de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1911 fue una muestra de rebeldía de un sector de los estudiantes contra ciertos aspectos de la enseñanza. Culminaría con la designación de Alfredo Ramos Martínez como director de la Escuela y, posteriormente, con la fundación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En plenos inicios de la Revolución los artistas plásticos no vacilaron en representar temáticas nacionalistas en el lenguaje plástico de las vanguardias y recurriendo a las formas del arte popular.

Todavía a fines del siglo XIX, cuando Carrasco tomaba sus clases de dibujo académico, faltaba tiempo para que cuajase una forma de arte

nacional verdaderamente moderna. La educación visual del mexicano promedio en ese tiempo se conformaba de las obras religiosas del tiempo virreinal, que aún se podían apreciar en las iglesias, de la *Historia Sagrada* ilustrada por Gustave Doré, cuyas ilustraciones de la Biblia de 1866 fueron conocidas en todos los ambientes mexicanos de los siglos XIX y XX, así como las obras contemporáneas de tema histórico. El desarrollo de la obra gráfica en periódicos y revistas y el desarrollo de la publicidad completaban el cuadro. Las imágenes religiosas europeas se conocían reproducidas en libros y estampas devocionales.

Desde estudiante, Carrasco mostró una marcada inclinación hacia la temática religiosa. Es cierto que la elección de los temas recaía en sus maestros. Baste ver las obras de sus condiscípulos José María Ibarrarán, Alberto Bribiesca y Luis Monroy. Pero Carrasco se las ingeniaba para que sus obras tuvieran un marcado sesgo de prédica visual y ya no abandonaría esa temática, que con relativa libertad había logrado adaptar de las indicaciones de sus trabajos escolares. De esta primera época data el *Remordimiento y desesperación de Judas Iscariote* (fig. 19), un dibujo muy bien hecho al estilo de Doré, mostrando la moraleja del arrepentimiento mal encauzado. Es interesante constatar que esta

obra parece reproducida en la portada del número dedicado a la pintura mexicana del semanario *El Mundo* del 24 de noviembre de 1895<sup>10</sup>.

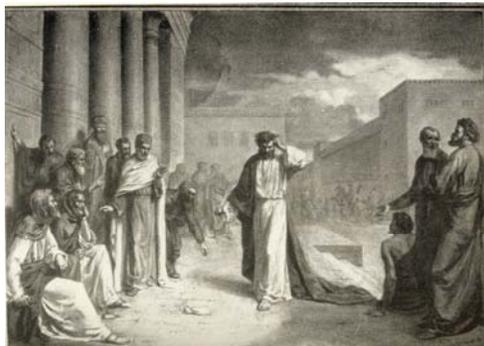


Fig. 19 G. Carrasco. *Remordimiento y Desesperación de Judas Iscariote*. Ca. 1880 Lápiz sobre papel. Familia Carrasco

Su vocación religiosa se perfiló al mismo tiempo que cursaba sus estudios en la Academia de Bellas Artes. Se concentró con disciplina ignaciana en la tarea de dominar el dibujo y las distintas técnicas, con el fin de que su espíritu se templara al tiempo que su mano se hacía diestra. La muerte de su madre en 1879 fue el hecho decisivo para hacerlo optar por la vida religiosa. Su padre solamente le pidió como requisito para bendecir su toma de estado el que terminara sus estudios y se titulase en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a lo que Gonzalo accedió. Fue así que entre 1880 y 1884, fecha en que se graduó e ingresó al noviciado, la inspiración ignaciana ya estaba presente en su vida, aprovechando “tanto cuanto” cualquier asunto de clase o reto profesional para ejercitarse en las virtudes jesuíticas de obediencia,

---

<sup>10</sup> *El Mundo*. Tomo II num. 20 México, 1895.

perfección y testimonio. Se concentró aún más en trabajar temáticas que invitaran al público a la reflexión, realizadas con una técnica impecablemente académica.

Encuentro en el boceto inconcluso de *Santa Inés*, hecho a lápiz, firmado y fechado en 1882, la identificación que tuvo Carrasco con el tema al optar por la vida consagrada aún siendo estudiante, expuesto a las mil tentaciones de la vida de la juventud bohemia. Sin embargo, después de tomar su decisión de entrar en religión, él se sintió bajo la especial protección divina que le preservó de toda tentación mundana. En el boceto inconcluso la Santa mira hacia lo alto, indiferente a la corrupción que la rodea, mientras que un ángel la cubre y protege con una túnica. Por lo demás, la construcción de la escena del burdel al que esta muchacha fue llevada por órdenes del emperador romano, según la leyenda, resulta poco convincente. El dibujo de Gonzalo Carrasco da la impresión de que retrata una realidad más imaginaria que experimentada.



Fig. 20 G. Carrasco. Santa Inés.1882 Dibujo a lápiz. Col. Sra. Malena C. De Abreu

Más adelante, ya siendo jesuita, sus múltiples actividades no le permitieron dedicarse a pintar de tiempo completo y muchas veces su ejercicio como artista consistía en copiar una y otra vez sus mismas obras por orden de sus superiores, con el fin de que de la venta o el regalo en agradecimiento, se resolviera algún problema económico de la Compañía. Ello no le costó trabajo en el sentido técnico, porque implicaba hacer algo que le era familiar desde que era estudiante: copiar yesos, estampas y modelos del natural; inclusive su mano se hizo aún más diestra en el dibujo y en la rapidez para el manchado de las telas. Sin embargo, estas circunstancias coartaron severamente sus posibilidades de experimentación y crecimiento como artista. Él mismo reconocía que pudo haber llegado a más, pero no se había hecho jesuita para destacar en la pintura. Sabía que, en otras circunstancias, hubiera

podido dar más de sí como artista, pero esa no había sido su elección de vida<sup>11</sup>. El que, a pesar de estas adversas circunstancias, su creatividad saliera a flote en más de una ocasión hace aún más meritorias sus mejores obras de este período y recibió opiniones favorables de su trabajo entre sus contemporáneos<sup>12</sup>

Al estudiar sus pinturas se aprecia la aplicación de un método similar al que empleaba en la elaboración de sus sermones: si el magisterio de la Iglesia era seguido a pie juntillas al hablar de los temas trascendentes, en la pintura buscaba el magisterio de artistas consagrados, cuyas figuras religiosas fueran formalmente aceptadas y correctas según los criterios vigentes. Las tomaba como modelo, se inspiraba en ellas y las reinterpretaba o definitivamente las copiaba a su manera. Un ejemplo muy claro es el caso de la *Regina Angelorum* de Bouguereau, al parecer un cuadro que le gustaba mucho por las veces en que lo reinterpretó en la *Salve Reina de América Latina* (como ya se mencionó en capítulos anteriores) o tomó partes de él para incluirlo en otras obras, como en *La*

---

<sup>11</sup> Gómez Robledo. Op. cit. P. 298. « En cierta ocasión, en Puebla, el pintor Rodolfo Barthes estaba viendo a Gonzalo pintar . Al ver la habilidad con que lo hacía le dijo amablemente : -Padre, usted es un gran pintor. -No soy un gran pintor -corrigió Gonzalo-, pero tal vez pude llegar a ser un gran pintor »

<sup>12</sup> A este efecto es interesante ver la mención elogiosa de la pintura de Carrasco, unido a los nombres de Rebull y Pina, hecha por Manuel G. Revilla en 1898, citado en la p. 19 de Xavier Moyssen. *La crítica de arte en México 1896-1921*. Tomo I . México: UNAM-IIE, 1999 . Más adelante, en la p. 71, lamentaba ya entonces que semejante talento hubiese optado ingresar en una orden religiosa religiosa, celebrando la creatividad de su obra inconclusa entonces de la *Conquista del Paraguay*. En el tomo II de esta misma obra se cita en la p. 268 el elogio hecho por Julio Sesto en la revista *Tricolor* en 1919, refiriéndose a Carrasco como “pintor mexicano que aprieta”, y describiendo su trabajo como de un artista de la altura de Sorolla, Rusiñol y Romero de Torres. También de 1919 se cita en la p. 285 una nota de *El Heraldo*, mencionando a Carrasco como artista incluido dentro de la Escuela Mexicana Contemporánea, junto con Félix Parra, Rodrigo Gutiérrez, José Obregón, José María Ibarrarán, José Salomé Pina, Luis Monroy y Manuel Ocaranza.

*Adoración de los Magos*, en el presbiterio de la Sagrada Familia. Lo mismo sucedió con el San Miguel de Guido Reni, de la Iglesia de Santa María de la Concepción, de las Capuchinas de Roma<sup>13</sup> que aparece repetidamente en varias de sus pinturas, entre ellas en *El triunfo de Cristo Rey*.

Se descubre su mano en el cuidado dibujo, de exquisita corrección anatómica, con el sello la Escuela Nacional de Bellas Artes de finales del siglo XIX y sin asomo del amaneramiento que se aprecia en las obras del Hno. Martín Coronas SJ. Su temática, emparentada con la pintura religiosa francesa de mediados del siglo XIX, transmite el mensaje que apela a la emoción, suscitada por el discurso religioso conservador. Fueron obras que pasaron desapercibidas durante buena parte del siglo XX, en la medida en que las Vanguardias marcaron un hito artístico en Occidente<sup>14</sup>.

Carrasco destacó en el dibujo del natural y la copia de yesos, temas de las famosas "academias", estudios de dibujo del natural, de un realismo casi fotográfico, hechos con lápiz o sanguina. El dibujo es preciso y

<sup>13</sup> Cfr. <http://www.wilsonsalmanac.com/book/sep29.html>

<sup>14</sup> A. Celebonovic, Aleksa. *Op. cit.* Esta obra introduce al estudio de obras académicas de fin de siglo, contemporáneas de los Impresionistas y del Modernismo pero ocupando un nicho aparte. Consideradas como *kitsch* o *pompier* se las olvidó, identificándoseles con las obras más académicas del realismo socialista o del nacionalsocialismo, hasta que a fines de la década de los setenta del siglo XX algunos estudiosos empezaron a interesarse en ellas, como es el caso de la obra de Bram Djisktra *Op. cit.* Para el caso mexicano, existen las obras de Salvador Moreno sobre Antonio Fabrés, Manuel Vilar y Pelegrín Clavé, estudiando a estos señeros maestros de la academia.

Eliminado: les

Eliminado: s

Eliminado: por

recuerda el estilo acuñado por David para los discípulos de la Academia Francesa (fig. 21). Es interesante señalar que casi no se hacían dibujos de desnudo femenino, lo cual explicaría, en el caso de Carrasco, la renuencia a pintar la figura femenina. Salvo las imágenes de la Virgen o sus modelos de retrato, la mujer es siempre en sus obras una figura secundaria.



Fig. 21. G. Carrasco. Academia-modelo masculino sentado, s/f. Familia Carrasco

El lenguaje plástico de Carrasco cambió poco a lo largo de su vida, sin embargo en las obras de las décadas de los años veinte y treinta se aprecia un colorido cada vez más vivo, que le da cierta semejanza a los cromos litográficos que se pusieron de moda en México en las siguientes dos décadas. Su formación contempló tanto a los maestros del Siglo de Oro español, apreciados en el Museo del Prado, particularmente

Murillo<sup>15</sup>, como las obras religiosas de la escuela francesa e italiana de los siglos XVIII y XIX y las obras de los retratistas contemporáneos, Federico y Raimundo Madrazo y John Singer Sargent, vistas durante sus viajes a Europa y Estados Unidos.

Su legado plástico muestra a un artista con todas las virtudes y vicios de su tiempo. Sus primeras composiciones tienen la rigidez de ejercicios escolares. En *La Taberna de gladiadores* (fig. 22) hay algo similar a la de la *Santa Inés*, en cuanto a la intelectualización del tema. Carrasco dibuja la escena que se lleva a cabo en una presunta taberna de la Roma antigua. La habitación está dibujada con todo cuidado para que el tema tenga coherencia en tiempo y espacio: un cuarto abovedado y con pinturas desvaídas en los muros representando el combate entre dos gladiadores, un *mirmillón* y un *homoplachus*, dibujadas sus armas características con sumo cuidado, posiblemente tomado de algún grabado conservado en la Academia. Sin embargo no se puede dejar de lado el referente mexicano de las pulquerías de paredes pintadas, con cierta ambientación hecha con ayuda de alguna lectura de los hallazgos de Pompeya.

---

<sup>15</sup> Se le alabó en el artículo titulado « El Salón de 1879-1880. Impresiones de un aficionado », publicado en el diario *La Libertad* el 13 de enero de 1880, señalando los méritos de la copia de la Virgen de Belén de Murillo, hecha por el estudiante Carrasco : « Copiar a Murillo ya es por sí sólo un trabajo loable. Al menos en los cuadros de ese gran maestro no se aprende a pintar con colorines ». Cfr. Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo 3 P. 50

Existe una pintura al óleo de José Moreno Carbonero (1858-1942), conservada en el Museo de Málaga, titulada *La meta sudante* (1882)<sup>16</sup>. Al parecer fue realizada siendo estudiante pensionado en Roma. El tema a desarrollar fue "composición con figuras de tema clásico". El artista escogió representar dos gladiadores en un pausa de su entrenamiento. El casco de bronce, posiblemente propiedad entonces del artista, usado como artefacto de época en la obra, se expone junto al cuadro con el fin de dar fe de la precisión en la ambientación arqueológica. Comparado con la obra de Carrasco se aprecia en ésta una mayor verosimilitud en la representación de las fuertes figuras, destacadas por una brillante luz sobre el fondo, de tonos más apagados.

En el cartón de Carrasco, quince figuras, ocho en el segundo plano y siete en el primero, apuntan sus apuestas sobre las posibilidades de triunfo de uno de los gladiadores. Las figuras vestidas, están correctamente representadas conforme modelos tomados de algún grabado o estampa. La anatomía del gladiador de frente al espectador en primer plano resulta demasiado delicada, resultando la figura de espaldas mucho más convincente.

---

<sup>16</sup> Cfr. Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga - Obras de José Moreno Carbonero.<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/gabinetemalaga/prinfram/enlaces/visivirt/arte/sudant.htm>



Fig 22. G. Carrasco *Taberna de gladiadores* s/f (c. 1882) Lápiz sobre papel. Familia Carrasco <sup>17</sup>

El espectador presencia la escena desde un extremo de la habitación. Los detalles arqueológicos tales como las sandalias, las ánforas, el mobiliario y los paños de las togas y mantos están dibujados con cuidado, revelando estudio arqueológico sobre la vida cotidiana del período. En este caso parece no haber intención de hacer algún apólogo moral sobre el tema.

El paisaje nunca fue el protagonista de su obra, sino más bien un escenario de la acción que deseaba representar, a manera de mero elemento compositivo. Aprobó la asignatura y muestra de ello son los dos cuadros con el tema del *Pescador* (ca. 1883), representando figuras ambientadas a la orilla de un río, haciendo referencia velada al tema de la pesca como metáfora sacerdotal, eco de la invitación que Jesús hizo a

---

<sup>17</sup> Gómez Robledo. *Op. Cit.*

sus apóstoles y que Carrasco aceptó<sup>18</sup>. Más adelante, los fondos de las escenas sagradas pintadas en la década de los veinte denotarían influencia de los paisajes esquemáticos, levemente simbolistas, al estilo de Flandrin y sus discípulos.

El cuadro de costumbres y el bodegón no fueron su plato fuerte, pero en ocasiones de emergencia no dejaba de pintarlos. El caso del lautista comentado en las páginas 134 y 135, es uno de estos escasos ejemplos. Estando en Nueva York, accedió a pintar "escenas mexicanas", pensando en vender seguramente a una clientela nostálgica en el exilio.

Como retratista, ya he comentado con anterioridad que su estilo recibió influencia del realismo de Federico Madrazo. Eloísa Uribe y Montserrat Galli coinciden en señalar sus méritos en este campo, en el que Carrasco dejó obras que muestran su maestría en el oficio de pintor, en cuanto a tomar el parecido y representar a la persona bajo una poderosa luz que refiere a la ambientación del estudio del fotógrafo. El fondo de "ninguna parte" pasa a segundo plano, quedando en la mayoría de los retratos reducido a una sombra oscura<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> « Venid en pos de Mí y os haré pescadores de hombres » Mt. 4, 18-23

<sup>19</sup> Queda para un futuro estudio hacer un análisis profundo de su vasta obra como retratista : Gómez Robledo contabiliza de forma incompleta una muestra de más de 500 obras. Cfr. Gómez Robledo. *Op.cit.* Pp.332

Eliminado: el

Tomando con minucioso detalle los vestidos y ornamentos, su interés se centra en representar al modelo haciendo resaltar en su fisonomía, ausente de toda vulgaridad, la dignidad de criatura divina,. Muchos de estos retratos son de tamaño natural, aunque los hay en formatos un poco más pequeños. Carrasco empezó a principios de siglo a servirse de la fotografía para ahorrar tiempo de posado a sus modelos y tener más velocidad al sacar el parecido<sup>20</sup>. Antonio Fabrés y Thomas Eakins siguieron esa misma técnica que los pintores modernos consideraban abominable: una pintura debiera interpretar la realidad a través del filtro personal del artista, no pretender copiarla miméticamente. Solía echar mano de la colocación de alguna pieza de ropa del retratado, proporcionada por su familia, la cual colocaba sobre un maniquí en su estudio<sup>21</sup>. Carrasco no evolucionó su técnica a la manera de Raimundo Madrazo o John Singer Sargent, en cuanto a la combinación de las facciones pintadas conforme las más estrictas reglas académicas, liberándose con una pincelada suelta, tributaria del impresionismo, en vestidos, ornamentos y fondos.

<sup>20</sup> En el *Diario Carrasco* anota el 5 de noviembre de 1910: "En la mañana en vez de pintar estuve aprendiendo del P. José González el modo de manejar la cámara fotográfica, revelar negativos y positivos, etc. Hicimos unas placas para el boceto de la M. Duchense [de las Madres del Sagrado Corazón]".

<sup>21</sup> *Ibid.* 8 de mayo de 1911 : «Restiré la tela para el retrato de Elena Vivanco (de sólo busto). Puse el maniquí con el vestido y comencé la mancha de aguarrás». En los siguientes días fue detallando el vestido, el fondo, el pelo y la cara". Una niña que fue a visitarle fue su modelo para el color de la cara. En septiembre de ese año aún estaba trabajando los detalles finales de esa obra.

- Eliminado: "
- Con formato
- Con formato
- Eliminado: *Idem*
- Con formato
- Eliminado:
- Eliminado:
- Eliminado:

Un ejemplo típico de su estilo de retrato es el de su sobrino Gonzalo Carrasco Madrigal el día de su boda con la Srta. Bassols, actualmente en la colección del Sr. Gonzalo Carrasco Bassols, hijo de los retratados (fig. 23). Además de hacer gala de un realismo casi fotográfico, pintando con minucioso detalle el tocado de la novia, al estilo de los años veinte, el pintor logra un notable parecido con sus modelos. Si se compara ese cuadro con la fotografía de esa boda, en la que aparecen los novios, los padrinos y el oficiante frente al altar, reproducida en el catálogo de la exposición de Puebla de 1996, se aprecia que el artista los inmortalizó tratando de resaltar en esa pareja de jóvenes esposos la majestad de hijos de Dios y elaborando la exaltación de la formación de una familia cristiana, bendecida por Dios a través del sacramento del matrimonio. La actitud del joven esposo es la del hombre que debe dar la cara ante el mundo, el cerebro rector de los destinos de su familia y líder absoluto. La joven esposa, toda inocencia y pureza, simbolizada por el enorme ramo de azucenas del que parece brotar su figura, permanece apoyada en él, a la altura de sus costillas y su corazón, recordando a una Eva cristiana, dependiente y sumisa. Juntos tendrán que luchar en contra de un mundo adverso, pero la gracia sacramental que les otorga la dignidad de esposos será su salvaguarda.



Fig. 23 G. Carrasco. *Retrato de su sobrino Gonzalo Carrasco Madrigal el día de su boda*. Óleo sobre tela 1.28x1.00 mts. Col. Familia Carrasco Bassols

Una de las diferencias entre un copista y un artista es la creación de una signatura plástica que hace reconocibles sus obras. Carrasco pudo desarrollar ese estilo propio, evidente en su forma de dibujar las narices, orejas y ojos, así como de aplicar las veladuras al óleo. Ejemplos de ello son los nimbos radiantes de algunas de sus imágenes religiosas, muchas veces combinadas con una veladura semejando un arco iris, como aparece en el *San Francisco Xavier* que se conserva en el Archivo Histórico de la Provincia de la Compañía de Jesús, en el *Cristo resucitado* y den la Basílica de San Pedro en *El triunfo de Cristo Rey*.

La expresión de los rostros, por lo general siempre serenos aunque no hieráticos, es otra de sus signaturas plásticas. Su aplicación de las encarnaciones es correcta, así como la pintura de paños y superficies varias, llegando a la maestría que desplegó en los mármoles y géneros

de la *Regina Sodalium: María Reina de los congregantes*, pintada en 1905 y conservada en la residencia jesuita de la ciudad de Puebla. Muchas veces el exceso de trabajo pastoral le hizo dejar muchos cuadros a medias, que no pudo detallar a su antojo.

En algunas pinturas de tema narrativo se deja ver que las poses demasiado estudiadas y teatrales daban la impresión de "cuadros plásticos", ejemplo de otro tipo lenguaje plástico común entonces. Ejemplo de ello es *La conquista del Paraguay por la música*, que repitió cinco veces en distintos formatos. Carrasco estaba muy orgulloso de ella y era una de sus obras favoritas. Sin embargo, las exageradas expresiones de los personajes dan la impresión de una representación de teatro pastoral. El procuraba que los cuadros más importantes saliesen de su taller perfectamente acabados, pero no siempre le fue posible. Es interesante resaltar que las pinturas de Antonio Fabrés en 1903 se cotizaban entre diez y veinte mil pesos<sup>22</sup>, en comparación con los precios de los cuadros de Gonzalo Carrasco que los más elaborados, según se asienta en su *Diario* en 1910, costaban entre mil y cinco mil pesos.

---

<sup>22</sup> Se tomó de una cita de *El Popular*, número correspondiente al 1 de enero de 1903, en Salvador Moreno. *El pintor Antonio Fabrés*. Monografías del IIE, serie mayor No. 3. México: UNAM, 1981. Pp. 33

En esta línea el *Ágape de los primeros cristianos* (fig. 24), conservado en lo que fuera el comedor de la casa de la familia Bello, hoy Museo Bello de la ciudad de Puebla, aparece más logrado. Carrasco representó a una comunidad cristiana en la Roma de tiempos de las persecuciones, en la celebración del Ágape Eucarístico al momento de darse el beso de paz. El escenario está representado como un triclinio romano con una columnata que recuerda vagamente las obras de Poussin. Parece una escena de *Fabiola o la Iglesia de las Catacumbas* del Cardenal Wiseman o del *Quo Vadis?* de Sienkiewicz, cuando estas obras, inspiradas en las *Actas de los Mártires* servían para infundir valor en las pequeñas persecuciones a las que los cristianos eran sometidos en tiempos del liberalismo secularista<sup>23</sup>.

Desconozco la fecha de esta obra, pero bien pudo ser realizada en entre 1926 y 1928, cuando fue trasladado a Puebla, coincidiendo con los tiempos de la Guerra Cristera y la persecución contra la Iglesia. Plásticamente hay reminiscencias del gusto por los temas paleocristianos populares en el tiempo en que fue estudiante, al estilo de *El sueño del mártir* y *La caridad en los primeros tiempos de la Iglesia* de su condiscípulo José María Ibarrarán.

---

<sup>23</sup> Cfr. Fausto Ramírez en el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Tomo I. México: MUNAL-CONACULTA-UNAM-IIIE, 2002 P. 315

Tomando una vez más la metáfora del tema histórico clásico, Carrasco muestra a sus amigos los valores que sostendrían a una familia cristiana en tiempos de persecución, donde todos podían ser candidatos al martirio por la defensa de los valores católicos.

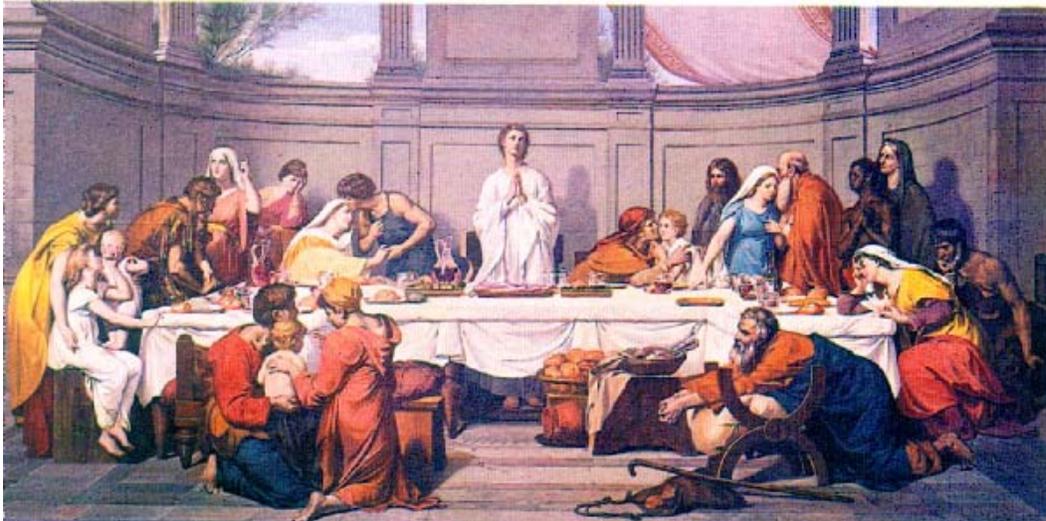


Fig. 24 G Carrasco. *El Ágape de los primeros cristianos*. Óleo sobre bastidor, 4.50 x 2.10 m. Museo Bello, Puebla, Pue

Al principio de su carrera el colorido de sus pinturas era más bien obscuro, recurriendo a violentas iluminaciones de los cuerpos, guardando semejanza con los cuadros del barroco español:

Su paleta era de tierras, como el ocre y el rojo de Venecia, la Siena tostada, la sombra natural y la tostada. En cuanto a los colores, el carmín, el bermellón, el azul de cobalto y el índigo, el blanco de plata, la tierra verde, el asfalto [*sic.*] y el negro de marfil, aplicados con pinceles de cerda blanca aplanada y pinceles de marta delgados, para detalles y perfiles<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Gómez Robledo. *Op. cit.* P.294.

Más adelante, en las primeras décadas del siglo XX, su paleta se fue haciendo más luminosa recurriendo a una iluminación ambiental más naturalista en tonos más suaves, recordando las obras de Flores y aún las de Clavé. En los últimos diez años de su vida, su colorido se tornó aún más vivo, siendo, al parecer, su única concesión a modernizar un poco su lenguaje plástico.

En ese tiempo la Iglesia no era precisamente la institución más abierta, tomando una posición extremadamente conservadora en defensa propia. Carrasco como artista y miembro de esta corporación iba de acuerdo con la consigna de cerrar filas con su magisterio. Le interesaba contar a través de sus pinturas una historia edificante, no solamente deleitarse en la representación plástica. En ese tiempo, hacerlo de otra manera hubiera sido inaceptable en un artista jesuita y una imperdonable concesión al sensualismo materialista, condenado por la Iglesia como patrón cultural. Su estilo era lo que en las primeras décadas del siglo XX en México se entendía como el más adecuado para hacer arte religioso y en los círculos católicos de la ciudad de México y Puebla nadie reprochaba a Carrasco el seguir pintando en un estilo a la antigua.

Su inspiración, muchas veces en calidad de cita, surgió de la obra de los pintores románticos y *pompier*s que tocaron la temática religiosa, muchos de ellos autores de obras reproducidas masivamente en las estampitas religiosas muy comunes entonces. Son ejemplos de ellos Ary Scheffer (flamenco, 1795-1858), Paul Delaroche (francés 1797-1856) Heinrich Hoffman y Hermann Kaulbach (alemanes 1846-1909) y por supuesto, el maestro Adolphe Bouguereau (francés, 1825-1905). El oficio artesanal de todos ellos es de alta calidad si se atiende al dibujo y la aplicación del color con una depurada técnica del óleo, inclusive compitiendo en su representación realista con la fotografía.

La fe cristiana de los románticos, de los Nazarenos y Prerrafaelistas, manifestada en éxtasis exagerados, culto al hábito religioso y negación de toda sensualidad, vista como pecaminosa, era precisamente lo que alababa la crítica conservadora y que actualmente el cambio de paradigmas culturales hace tan difícil de compartir. Carrasco pintó durante los tiempos tranquilos del fin del Porfiriato y su *Diario* deja entrever el advenimiento de épocas revueltas que anunciaban nuevas persecuciones para la Iglesia Mexicana. No se dejó influenciar por los cambios plásticos contemporáneos suyos aunque no fue algo que vio positivamente. Y, a más de cincuenta años de aquellas "Impresiones de un aficionado" que Altamirano publicó en el diario *La Libertad*, a raíz de

su visita a la exposición de 1879-80 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Carrasco seguía tronando en sus escritos contra “el impío” que, en su opinión, se burlaba de las obras religiosas pintadas por los jóvenes de su generación, elogiando en cambio vulgares bodegones<sup>25</sup>. Era de esperarse que un sacerdote católico de entonces desacreditara de entrada las ideas de un liberal, sin embargo pasó por alto las confluencias: ambos coincidían en que faltaban obras que comunicaran sólidos valores y estuvieran realmente bien hechas.

El público que mira hoy los cuadros de Carrasco tiene otras preocupaciones distintas a las de sus coetáneos, sin embargo la necesidad de cercanía con el Dios que san Ignacio veía como la respuesta para un mundo más pleno, cumpliendo cabalmente con el mandato de adorarlo y servirle, es vigente y esa es la esencia del mensaje plástico de Carrasco. Como artista jesuita aprovechó las enseñanzas en las que fue educado en la Escuela Nacional de Bellas Artes para crear un mundo visual que difundiera el mensaje evangélico de una forma profunda y atractiva. Tengo bases para suponer, sin demasiado margen de error, que fue una meta que consiguió en su tiempo y aún ahora, entre su público, conserva su atractivo.

---

<sup>25</sup> Cfr. I. Rodríguez Prampolini. *Op. cit.*

### **3c. La tarea de un artista para Gonzalo Carrasco**

Gómez Robledo cuenta una anécdota que ilustra la concepción del artista que tenía Gonzalo Carrasco de sí mismo. Siendo un joven estudiante, su tío, dueño de una tienda de vinos y licores, le pidió un cuadro representando una muchacha ligera de ropas para exponerla en el establecimiento.

Algo había en la vulgaridad de lo que se le pedía que le molestó. Carrasco se negó a complacer de esta forma a su tío, por parecerle una superficialidad que violentaba su conciencia y que no iba de acuerdo con la concepción del artista, que desde Pelegrín Clavé, José Salomé Pina y Rafael Flores hacía de un pintor un divulgador visual de los valores cristianos.

Carrasco había decidido consagrar su talento a la representación de los valores religiosos y no a las figuras sensualmente mundanas. Su tío no entendió el motivo de su negativa, la cuál interpretó como una pedantería. Esto le acarreó un conflicto familiar que lo distanció un tiempo de sus parientes. Más adelante hicieron las paces cuando Carrasco le pintó una Virgen con el Niño y se la dejó de regalo, dejándole entender que un encargo de esa índole siempre sería

atendido<sup>1</sup>. Para Carrasco “el artista es [...] un ser privilegiado, separado del vulgo y marcado en las potencias de su alma con un sello espiritual que lo caracteriza, lo distingue y lo ennoblece<sup>2</sup>” por lo que su pintura se constituyó en una especie de “homilía pintada”, realizada en un lenguaje formal accesible a su auditorio.

Como sacerdote y religioso, su meta no fue el consagrarse como un pintor famoso, sino hacerse un eficaz divulgador de una pastoral en imágenes que ganase las almas a través de la contemplación estética. El arte religioso de fin de siglo era asimilado con el estilo dulce y ortodoxo de los cromos impresos en los talleres suizos de litografía y Carrasco, veinte años después, siguió haciendo una pintura narrativa de gran formato cuyo dibujo, técnica y composición, así como los detalles de la ambientación histórica, refieren a estos criterios.

Tras conocer una muestra significativa de sus pinturas, la perspectiva sacerdotal es evidente en ellas: dos de las obras reproducidas paupérrimamente en la colección de diez cromos de sus mejores obras, conservados entre sus documentos en el AHPMCJ, ejemplifican ese punto de vista. Es el caso de *La congregación mariana en el templo de*

---

<sup>1</sup> Gómez Robledo. *Op.cit.*, Pp. 30-31.

<sup>2</sup> Ver Apéndice 2, Pp.vi-xii.

Eliminado: Pag

Con formato

Eliminado:

Eliminado: Pag

*San Pedro y San Pablo* (1904)<sup>3</sup>: una composición que recuerda formalmente la obra de Francisco Antonio Vallejo *Patrocinio de la Inmaculada* de 1775, conservado en el Museo Nacional de Arte, donde los cielos se abren para mostrar la aparición sobre los congregantes arrodillados en el interior del templo de San Pedro y San Pablo. En el enorme lienzo de Carrasco, las palabras del sacerdote que mira hacia lo alto parecen haber conjurado la visión y hecho presente a la Virgen con toda su majestad y gloria, en medio de sus devotos.

En otro registro, *El éxtasis de Santa Margarita María de Alacoque*, la Santa, atendida por dos ángeles, se desvanece con los ojos en blanco frente al altar desde el que Cristo avanza hacia ella en un remolino de ángeles y de vestiduras flotantes, como en un paso de danza, manifestándose ante ella como el Sagrado Corazón. Esta es una de las pocas obras de Carrasco que revelan sutilmente cierto erotismo espiritual en el que el desvanecimiento de la vidente en brazos de los ángeles parece ser la única forma aceptable de vivir esa experiencia. Como una dama porfiriana de buena educación, el recurso del desmayo sienta bien a una santa en presencia de su amoroso Señor. Para evaluar el ejercicio, se podría intentar imaginar cómo Jesús F. Contreras, el autor de *El Beato de Calasanz* y el *Malgré tout*, hubiera representado

---

<sup>3</sup> Se trata de una obra de gran formato, de 5 metros de altura que estuvo en Santa Brígida, luego en San Francisco y luego en la Iglesia Votiva de la Colonia Juárez, actualmente en el Santuario Guadalupano de León, Guanajuato (dato proporcionado por Fausto Ramírez).

Eliminado: Una

esa escena. Gómez Robledo hace referencia de la posibilidad de que esta pintura se conserve en alguna iglesia jesuita en Jalapa, Veracruz.

De la misma manera, el retrato de San Pedro Claver, conservado en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán<sup>4</sup>, delata al sacerdote pintor. El santo, de perfil y en oración, pone suavemente su mano sobre la cabeza de un negro al que está bautizando. El gesto de bendición de la mano consagrada está representado con la seguridad y la veracidad de alguien que personalmente lo ha repetido muchas veces en su práctica sacerdotal, experimentando el ser el vehículo de la gracia de Dios sobre sus semejantes. En general, en estas obras se descubren elementos de sencillez de la espiritualidad jesuita, como aparece en los Ejercicios y en general en la obra devocional producida por la Compañía de Jesús.

Durante la segunda mitad del siglo XIX en México la pintura religiosa de carácter público se usaba como arma de la "cultura cristiana" contra el materialismo y el sensualismo que empezaban a verse como los "males de la época". Las influencias románticas, que llegaron a México a

---

<sup>4</sup> Ma. del Consuelo Maquívar, et al. *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo III Siglos XVII al XX Segunda Parte. México: CONACULTA/INAH/Asociación de Amigos del MNV A.C./Gobierno del Estado de México, 1996. P. 115. San Pedro Claver (#cat PI/0620) es uno de los retratos de santos de la Compañía hechos en óleo sobre cartón sin firma y con el fondo ocre dorado realizados durante su estancia en Tepotzotlán entre 1912 y 1914, a la manera de los Santos Francisco y Domingo de Santiago Rebull y el retrato de León XIII de Pina, en el estilo con cierta influencia bizantina en cuanto a emplear los fondos dorados a la manera de los iconos.

Eliminado: ¶

Eliminado: Santos

mediados del siglo XIX, fueron vigentes mucho tiempo más que en Europa.

A mediados del siglo XIX, el “arte por el arte” no era precisamente la preocupación prioritaria que enfrentaban los artistas y sus críticos en México. La crítica de arte conservadora tenía una cierta nostalgia por el pasado virreinal, reflejado en la identificación que hacían de la religión católica y la cultura occidental. Se fomentaba el hacer pintura de tema religioso, pero ahora agregando verosimilitud a las escenas, apoyadas en el cuidadoso dibujo y vivo colorido, con el sello historicista del siglo XIX.

En Francia durante el siglo XIX se suscitó polémica entre los que favorecían un arte religioso hierático y reverencial, a veces neobizantino, considerado adecuado para representar simbólicamente el tema sagrado y los defensores del naturalismo, producto de una época plena de avances científicos que afirmaban que la verdad estaba en la realidad natural. Los conservadores identificaban el naturalismo con el sensualismo, lo consideraban vulgar, lejano del espíritu católico y más proclive a la representación de los goces de la materia. Los naturalistas simpatizaban con el progreso y en cierta medida con el pensamiento

positivista. Ambos estilos mostraban las dos caras de una misma realidad<sup>5</sup>.

El arte religioso hierático, al igual que el simbolismo de fines del siglo XIX, recurrió a las figuras planas, de cuidado dibujo, lo más lejanas posible del naturalismo, con el fin de dar más importancia al mensaje que comunicaban. El arte bizantino, despreciado por los académicos como un ejemplo de la decadencia de las formas clásicas, se convirtió en una moda decorativa en la segunda mitad del siglo XIX, uno más de los movimientos revivalistas. De alguna manera, la esquematización del icono bizantino obligaba a ver la obra con el alma, proceso que llegaría a su máxima expresión en el arte religioso del siglo XX, cuando la abstracción obligó a prescindir totalmente de los referentes materiales decorativos.

En aquel entonces, la estética propia de las imágenes del catolicismo ultramontano<sup>6</sup>, el más conservador y tradicionalista, se centraba en una idea de eternidad y universalidad de las formas, haciendo el intento de negar los valores materiales vigentes en la sociedad. Sin embargo esta postura, vigente a mediados de siglo, terminó siendo contradictoria con

---

<sup>5</sup> Driskell. *Op.cit.*, Pp. 5-7.

<sup>6</sup> Driskell. *Op. Cit.* Pp. 5-7 "Ultramontano" es un concepto cultural, referente al catolicismo francés en tiempos de la restauración monárquica post napoleónica. Hace referencia simbólica a los Alpes que dividen Francia de Italia y por decir "Italia" se entiende Roma y la defensa del primado pontificio. El ultramontano es contrario a los defensores de las iglesias nacionales y a todo tipo de secularismo, cientificismo y reverencia al progreso material, identificado plásticamente con el naturalismo y el tan vilipendiado "sensualismo".

Con formato

Eliminado: PP

el espíritu de renovación que el Papa León XIII y su encíclica *Rerum Novarum* intentaron imponer en la cristiandad católica, a fin de que la pastoral romana resultara más cercana a las circunstancias de la sociedad a la que se predicaba.

Es interesante señalar que en Francia, durante el siglo XIX, los jesuitas fueron considerados los bastiones del conservadurismo ultramontano<sup>7</sup>, especialmente por la característica de esa orden de pronunciar un cuarto voto solemne de absoluta obediencia al Pontífice Romano. No sorprende que Carrasco, como pintor jesuita, siguiera cultivando el estilo etiquetado como “católico” en la Europa de mediados del siglo XIX.

Carrasco no mostraba optimismo al ver lo que los jóvenes de principio de siglo hacían. Ya en su *Diario* dejó reseña en octubre de 1909 el disgusto que le causó ver cuán lejos del espíritu de la escuela en la que él fue educado estaba esa institución en vísperas de la Revolución<sup>8</sup>. Su crítica hacia las artes modernas no se centra en analizar pobreza formal, sino subrayar la pérdida de la espiritualidad.

---

<sup>7</sup> Driskell, *Op. cit.* P. 26.

<sup>8</sup> Cfr. Cita 7 P. 60 de este trabajo: « Prediqué en San Francisco y después fui con el Dr. Mesa a la exposicion de pintura y escultura que hay en la Escuela de Bellas Artes. Quedé triste por ver la decadencia en que está mi antigua escuela y el poco recato, o mejor dicho, el descaro, indecencia e impiedad que ostentan las pinturas y esculturas»

Eliminado: Op

Con formato

Eliminado: Cit

Revisando la obra ya citada de Fausto Ramírez, que se ocupa del panorama de la artes plásticas en México en 1914 y 1921, así como el catálogo de la Exposición Española de 1910<sup>9</sup>, es posible imaginar el tipo de obras que pudo haber visto Carrasco en 1909 que le causaron tanto desasosiego. Son los tiempos de las lánguidas figuras decadentistas, de la herencia escultórica de Contreras, de los paisajes simbolistas, la sensualidad naturalista y provinciana de los claustros conventuales de Germán Gedovius y la pintura costumbrista al estilo de la escuela española de fin de siglo. También de las ilustraciones de la Revista Moderna, realizadas por Julio Ruelas y Roberto Montenegro al estilo “decadente” de Aubrey Beardsley, que debieron de haberlo horrorizado, a manera de las versiones gráficas de los escepticismos desconsoladores de Jesús Valenzuela y los versos escandalosos y provocativos de José Juan Tablada, cuya *Misa Negra* fue publicada a fines de 1892 en el suplemento literario de *El País*<sup>10</sup>.

Es el periodo en que se va agotando una época y aún no se acaba de definir la que la seguirá: Carrasco tiene cincuenta y un años cuando refleja su sentir en el *Diario*. Es un hombre de edad avanzada para los criterios de entonces y se explica la ausencia de empatía con lo que los

---

<sup>9</sup> Angélica Velázquez Guadarrama. “La Exposición Española de Artes e Industrias decorativas de 1910” en *1910: el arte en un año decisivo. Exposición española-exposición japonesa*. Catálogo de la exposición presentada en el Museo de San Carlos de abril a julio de 1991. México: Museo de San Carlos, 1991

<sup>10</sup> Información facilitada por Fausto Ramírez, y ampliada en el catálogo de la exposición *1910: el arte en un año decisivo : la exposición de artistas mexicanos*. México: CONACULTA-INBA, 1991.

jóvenes veinte y treinta años menores que él entendían por arte. Además, dado su carácter sacerdotal y jesuita, su punto de vista aparece fuertemente teñido de ultramontanismo, por más que ese concepto en México a principios del siglo XX ya no tenía la fuerza que tenía en Francia a mediados del siglo XIX. Sin embargo, describe el pensamiento católico conservador mexicano que varios años adelante, reaccionaría en apoyo a la Cristiada.

En el Fondo Carrasco del AHPMCJ se conservan varias cajas llenas de documentos sin clasificar, la mayoría notas sin fecha. Las únicas referencias a su sentir sobre el arte están contenidas en unas pocas cuartillas, transcritas en el apéndice 2. Tocan temas referentes a las exposiciones en la Academia de Bellas Artes de Puebla, una de ellas presentando obras de Manuel Restori<sup>11</sup>. Tomando como pretexto la obra de este artista, Carrasco hace una exposición de su concepción del papel del artista en la sociedad mexicana contemporánea. Ofrecen luz sobre algunas de las ideas y motivaciones de Carrasco para pintar, dándole el sentido de una predicación visual. Tomando en cuenta que cuando Tepozotlán fue tomado por las fuerzas carrancistas se perdieron casi

---

<sup>11</sup> El único dato que encontré acerca de este artista, compañero de estudios de arte de Carrasco, fue en la obra de Ramírez, Fausto. *Crónica de la Artes Plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. México UNAM (Cuadernos de Historia del Arte del IIE #53) 1990. P. 134. La búsqueda hemerográfica realizada de las exposiciones individuales realizadas en 1921 indica que Manuel M. Restori exponiendo sus pinturas al óleo y al pastel en el Salon Select de Madero 20: El dato de la p. 194, reseña su participación en la XXVI Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes con seis obras: *Retrato de mi esposa, Tiempos mejores, Un abandonado, A fuerza de arrastrarse, Balcón colonial y Mi paleta*.

Eliminado:

Eliminado: Colonial

Eliminado: Paleta

todos los documentos propiedad de Carrasco anteriores a 1914 y que en estas cuartillas hace mención de que “han pasado cuarenta años” desde que estaba en la Escuela de Bellas Artes, es probable que estas páginas fueran escritas en algún momento de los últimos diez años de su vida.

Es posible que durante su estancia en Nueva York hubiera tenido algún conocimiento de primera mano de obras vanguardistas, aunque no encontré documentos manifestando su opinión acerca de las innovaciones del cubismo o las provocaciones de Dadá. Si las obras de principios de siglo en México le parecían descarriadas, las vanguardias tenían las credenciales para parecerle abominables, ya que en forma y fondo son las antípodas de los criterios plásticos de las obras académicas. Actualmente está perfectamente aceptado que el arte se haga por y para el placer del artista y de su público y nadie echa de menos una generosa dosis de educación cívica o religiosa, metafóricamente vestida con ropajes antiguos.

Conviene recordar también que su trabajo en la década de los veinte coincide con el mecenazgo de José Vasconcelos para los jóvenes artistas, autores de los murales en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, de San Pedro y San Pablo y del edificio de la Secretaría de Educación Pública. La década de los treinta vio la continuación de este mecenazgo

gubernamental, aunque con otro signo. Carrasco no podía ver con buenos ojos el arte hecho con valores no cristianos. Para él el único fin del arte era llevarnos a Dios a través de la belleza. Por eso la desconfianza hacia las obras realizadas por artistas patrocinados por el “gobierno perseguidor”<sup>12</sup>:

Los necios han dicho: El arte es por el arte  
Los egoístas afirman: El arte por el artista  
Los corrompidos exclaman: El arte por el placer  
Los cristianos, mirando más arriba decimos:  
El arte es por Dios<sup>13</sup>

Estas líneas sintetizan la posición de Carrasco frente a la creación plástica. En la presentación que hace de la obra de Restori, lo que le celebra es su persistencia, a pesar de todo, en seguir haciendo una forma antigua de arte.

I Aquí tenéis un artista cristiano [...] benemérito del arte, de la moralidad, de la religión  
II Debéis ayudarlo, con el elogio, la recomendación, el dinero.

I Artista benemérito

Su fortaleza en no dejarse llevar de la corriente impía cuando otros se acobardaron por las críticas de Altamirano el cual parece que cambió la faz de la Academia. Se dieron a pintar asuntos triviales.

Su pureza artística- entre el fango que todo lo invade.

La misión del artista es elevar  
Sigue el ideal contra el realismo invasor –

---

<sup>12</sup> Es una expresión frecuente de Gonzalo Carrasco identificando al gobierno con la aplicación sistemática de la Constitución de 1917, lejana de la tolerancia porfiriana hacia la Iglesia Católica. Cfr. Gómez Robledo, *Op. cit.*, p.279.

<sup>13</sup> Transcripciones de documentos autógrafos del P. Carrasco fotocopiados en el Archivo de la Provincia el 13 de junio de 2002. Tomado de “Cajas de sermones y papeles varios”. La mayoría sin fechar. Todas las citas que aparecen intercaladas en este capítulo pertenecen a estos documentos transcritos en el apéndice 2

Con formato

Eliminado: Pp

En sus composiciones encontraren el simbolismo, que es alma del arte propio de artistas que aspiran al más allá [...] ir en pos de la perfección que no tiene (el realismo) la naturaleza (fotografía, espejo)<sup>14</sup>

Carrasco achaca el origen de todos los cambios para mal a las opiniones de Ignacio Manuel Altamirano, expresadas en la década de los ochenta del siglo XIX, sobre la necesidad de modernizar la temática de los salones de la Academia, que seguían solicitando obras de tema religioso o bíblico. Altamirano sugería tomar la historia patria como tema del arte moderno. No era la suya una opinión aislada y no era descabellado pedir que el arte respondiera a los cambios que la sociedad iba experimentando. Era preferible concentrarse en hacer obras de temas más cotidianos, sentidas y de buena factura, a chapuceras copias. Los jóvenes artistas católicos, como Carrasco, consideraron esta opinión, venida de una de las más finas plumas liberales, un llamado impío:

Hará cosa de 40 años cuando yo me encontraba dichoso en la Escuela N. De Bellas Artes como Adán en el Paraíso, rodeado de profesores y compañeros excelentes, no solamente en la parte técnica del arte sino también en su conducta moral y en sus creencias religiosas, que sostenían el mérito de sus obras, se preparaba una gran exposición para exhibir nuestras [obras] escolares y en ello trabajábamos con entusiasmo. Pero he aquí que cuando esperábamos aprobación y aliento del público mexicano, después de habernos premiado y aplaudido nuestros profesores cuyas huellas habíamos seguido, se levantó un clamor de crítica mordaz contra los cuadros religiosos, morales y serios que habíamos pintado y contra lo que

---

<sup>14</sup> Cfr. Con el Apéndice 2. IHS Restori. ~~Se trata de notas sueltas, contenidas dos cuartillas escritas por ambas caras, la segunda doblada y escrita en cuatro partes. P. 180.~~

Eliminado:

[nuestros] maestros más insignes habían pintado bajo la dirección cristiana de D. Pelegrín Clavé [...] <sup>15</sup>

Carrasco y sus compañeros no habían sido alumnos directos de Pelegrín Clavé, pero si de dos de sus más fieles discípulos: José Salomé Pina y Rafael Flores, quienes se hicieron eco de una tradición académica que se atrincheraba en valores probados, considerados indiscutibles. Altamirano es comparado con el mismo demonio por andar sugiriendo impiedades:

Se había introducido la serpiente en aquel Paraíso, para hacernos prevaricar: un literato impío de gran reputación en [nuestra] Patria vino a inocular su veneno de incredulidad diciendo que nosotros y [nuestros] antepasados habíamos falseado las esperanzas que de nuestros estudios se habían concebido pintando escenas bíblicas y piadosas, nos empujaba fuertemente, ridiculizando hasta las obras de Pina, Flores, y Rebull, hacia los cuadros profanos, inmorales y livianos. No dejó de fructificar esta cizaña y todos. los espíritus débiles y flacos dijeron que Altamirano tenía razón y los estudiantes descorazonados, desconcertados, se dieron a pintar asuntos llamados "Cuadros de Género" y otros peores y en vez de producir *El Galileo*, *El Bartolomé de las Casas*, *La muerte de Atala* y cien otras después sólo pintaron frivolidades o indecencias - Entonces comenzó, señores, la época de la decadencia artística en [nuestra] escuela y ha ido de caída en caída, descendiendo hasta el extremo en que hoy la contemplamos, sin que cause horror o disonancia, gracias a la abyección, corrupción de costumbres y al medio ambiente en que vivimos <sup>16</sup>.

De no haber leído a Altamirano con prejuicio es posible que Carrasco hubiera coincidido en varios puntos con él. Ambos consideraban

<sup>15</sup> Apéndice 2., p. 182.

<sup>16</sup> *Idem*.

Con formato

Eliminado: Pag

Eliminado: *Idem*

Con formato

necesario un arte cuyo fin era la divulgación de los valores cívicos, culturales y religiosos, por encima de cualquiera que, por comparación, resultaría, en el mejor de los casos, una superficialidad. Pero la filiación liberal de Altamirano y su discurso contra las obras de tema religioso predispusieron a Carrasco en su contra.

Nos parece lo más natural el que hayan descendido las Bellas Artes cuando la sociedad y la religión han descendido; el que los artistas produzcan lo que se aprueba, se ama y se busca; que ellos corrompan al público con sus producciones y que a su vez el público corrompa a los artistas con sus aplausos.

Carrasco finca su explicación en la corrupción social emanada de la Revolución y su laicismo. El elogio a Restori se centra precisamente en su tenacidad, persistiendo en la realización de una pintura de temas profundos, con el afán de hacer reflexionar al público. En su opinión,

No todos han sido cobardes, no todos se han dejado llevar por la corriente devastadora y la prueba la tenéis en el autor de estos cuadros [Restori]. No se ha acobardado por las críticas impías, ni por el aislamiento y pobreza en que lo han dejado aquellos mismos que rechazaron a Ibarrarán como director de sus trabajos artísticos no por otra razón sino (como ellos dijeron) por ser religioso, piadoso y puro en sus costumbres. Pero a pesar de la pobreza, de la edad avanzada, de los achaques, aquí tenéis señores, los heroicos esfuerzos de un artista cristiano que ha sentido en su corazón gran confianza"<sup>17</sup>.

El artista, según Carrasco, no debe instalarse en la complacencia de realizar temas banales. La vocación artística es considerada como un apostolado, tendiente a conducir a su público hacia lo elevado. Es por

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 180.

Eliminado: *Idem*

Con formato

Eliminado: P

ello que considera que el artista nunca debe pretender una libertad por encima de convenciones morales y debe luchar contra “lo moderno” entendido como hacer arte prescindiendo de todo valor moral, únicamente guiado por la sensualidad. Hay que señalar que con otro sentido, más en la línea de la defensa de una tradición contra los avances científicos, la Iglesia repudió el modernismo. Se pidió que todos los sacerdotes juraran su oposición a él, lo cual Carrasco realizó en 1910<sup>18</sup> .

¿Sabéis los daños del arte moderno al prescindir de la religión y de la moral?  
El realismo parece un pasatiempo de las muchedumbres y un capricho o moda de los artistas; en realidad se convierte en *un peligro para las almas y un desastre para la humanidad*.

Es un eco de esa noción decimonónica de que la pintura religiosa debiera servir como un contrapeso a las manifestaciones culturales de un mundo descarriado por la adoración al progreso material.

Asimismo, Carrasco parece ser el vástago mexicano de la generación de Hippolyte Flandrin y de todos aquellos pintores activos en Francia a fines del siglo XIX, autores de obras de tema religioso, que consideraban la producción de imágenes religiosas como una tarea de ascesis y un camino de santidad. Driskell describe la emulación de la leyenda de un

---

<sup>18</sup> G. Carrasco *Diario*. Entrada del 28 de diciembre de 1910 : « Fui a la sacristía del arzobispado para que me dieran las fórmulas del juramento que Su Santidad ha mandado que hagamos los sacerdotes contra el modernismo ».

Fra Angélico que pintaba arrodillado las imágenes religiosas. Quien no hiciera esto, teniendo el poder de crear en sus manos, se transformaría en un ser monstruoso, satánico, capaz de pisotear lo más santo, representando una realidad sin alma.

[...] No recibe el artista ley alguna sino de sí mismo, se coloca en un trono más alto que la religión, que la conciencia, que la moral y que todo y desde la cumbre de esta soberanía se les oye enviar al mundo decretos y oráculos como éste: "Los artistas no obedecen a reglas ni a principios: cada cuál obedece a sí mismo, a su naturaleza, temperamento, carácter, capricho, al conjunto de aptitudes que constituye su individualidad- Cada artista está dotado de temperamento especial y nada más absurdo que tratar de falsear este temperamento bajo pretextos de la moral o de otra cosa".

Luego el artista es rey no en el sentido del ascendiente bueno que ejerce en las almas; sino en el sentido satánico... en la independencia absoluta, absurda, imposible que lo coloca por encima de toda regla, de toda ley. Se hace más que rey (al reclamar esa independencia absoluta) *Se hace Dios* en el reino del arte como el filósofo racionalista se hace Dios en el reino del pensamiento [...] <sup>19</sup>

Las reglas aprendidas en la Escuela de Bellas Artes hacían que estos artistas pudieran invocar un espíritu de grupo. Los artistas rechazados y los independientes no tenían más faro de referencia que su manera de concebir su trabajo y los dictados de la inspiración. Esa nueva forma de bohemia disgusta a Carrasco y con el tono de un sermón, pontifica que el espíritu de Dios de la creación plástica se separará de quién le

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 178. Estas palabras son testimonio incuestionable de su postura frente al arte y explican con claridad el trasfondo ideológico de su obra.

Eliminado: *Idem*

Con formato

Eliminado: P

rechazó por adorar a los falsos dioses de la materia. Un pintor cristiano tendría que sublevarse ante tal corrupción:

Un día miró Dios a la humanidad corrompida en sus caminos y dijo: "Mi espíritu no descansará ya sobre el hombre porque se ha vuelto carne" y nosotros mirando a ese mundo del arte, tan impregnado de sensualismo, tan manchado por la voluptuosidad, tan cubierto de lodo de la materia sentimos la necesidad de exclamar: "Mi espíritu cristiano no puede detenerse más en este mundo porque se ha convertido en mundo carnal. Los artistas cristianos son la última esperanza: "¿Quién vendrá a librar a nuestras artes de esta vergüenza? ¿Hasta cuándo estaremos condenados a ser víctimas de esta asquerosa epidemia artística tan abominable?"<sup>20</sup>.

La modernidad no fue saludada con gusto por todos sus contemporáneos. En su momento las obras presentadas en la exposición de artistas mexicanos de 1910 no gustaron a todos por igual. A Diego Rivera se le consideraba un pintor con sobrado talento que se desperdiciaba pintando "monotes"<sup>21</sup>.

Felizmente la reacción comienza ya (como lo están mirando en esta exposición cristiana) del fondo de todas las almas nobles se levanta una protesta y se levanta también desde los extremos del mundo de las inteligencias.

Carrasco veía la solución desde su punto de vista en un renacimiento de la cultura católica, en la línea de Chateaubriand y *El Genio del Cristianismo*:

---

<sup>20</sup> ~~Ibid., p. 184.~~

<sup>21</sup> La generación nacida y criada en tiempos del Porfiriato hacía esa referencia coloquial a las pinturas de Diego Rivera y de Orozco, señalando falta de proporción y armonía si se comparan con los modelos rafaelescos más propios de la tradición académica. Desconozco si algún autor ha rastreado el origen del término.

Eliminado: Idem

Eliminado: P

¿Quién podría enviar su aliento salvífico y a ese cadáver volverlo a la vida? ¡Oh, Santísima Religión de mi Señor JC, religión de la Verdad, de la Santidad y de la Belleza! ¡Ah! Vos sois la que haría a favor de este arte el milagro de resucitarlo y ante esas ignominias, ruinas y esas podredumbres, estoy presintiendo ya la felicidad santamente entusiasta de poder hacer ver muy pronto cuán cierto es que para el arte como para todo lo demás, Vos sois la Resurrección y la Vida.

Carrasco escribía estas líneas en México a principios de la década de los años treinta. De ahí en adelante nuevos retos se presentarían al país y a los artistas que retratarían su nueva realidad. Inclusive la Escuela Mexicana de Pintura pasaría de moda y sería cuestionada. Las generaciones posteriores buscarían otros rumbos para las artes plásticas. Y para muchos el arte de Carrasco, como las pinturas de la iglesia de St. Sulpice de Paris, realizadas por Emile Signol<sup>22</sup> pasaron a ser sinónimo de un arte anticuado, ligeramente kitsch.

En la pintura de Gonzalo Carrasco se verá hasta el final la tradición académica en cuanto al dibujo de la figura, la técnica y la composición, ya que jamás hizo concesiones a la síntesis del dibujo o al decorativismo bizantino. En México, después de Carrasco, nadie recogería la estafeta de producir este arte religioso fervorosamente católico.

---

<sup>22</sup> Driskell, *Op. cit.* Pp. 1-3.

Eliminado: Op

Eliminado: PP

Es evidente que no le fue posible comprender que el mundo que vivía ya no podía ser el mismo que el de su juventud y que las artes debían de seguir el paso del cambio de los tiempos. De alguna manera el mundo religioso de su pintura es un mundo inmutable, seguro y bello, pero predecible en sus formas e inadecuado para representar el mundo contemporáneo. El enfoque pastoral de la Iglesia de su tiempo, al que él destinó su pintura, fue responsable que muchos católicos se separaran de ella, considerándola una institución incapaz de dar respuesta a un mundo cambiante. Más adelante surgiría la necesidad de una puesta al día: entonces sería convocado a mediados de siglo XX el Concilio Vaticano II.

La generación de Carrasco, proclive a la producción plástica que contribuyera a la exaltación de valores formativos para la sociedad en los difíciles y confusos tiempos que siguieron a la Primera Guerra Mundial, coincidió plásticamente con la recurrencia de un lenguaje realista de temática didáctica. Siendo católico ferviente, se explaya sobre el tema del arte, enfatizando que la pintura debiera estar para la educación moral de la sociedad, evitando un "sensualismo materialista". El artista debiera evitar la degradación moral y no ceder, solamente por aspirar a seguir cotizándose y conservando el favor de su público, representando temas poco edificantes.

Aunque con signo distinto en cuanto al matiz ideológico, lo mismo sucede en esos años con los artistas en Rusia, Alemania y en los Estados Unidos. En el caso ruso está el desarrollo del Realismo Socialista, que incorporó en la década de los veinte elementos cubistas y abstractos en la producción gráfica, pero que finalmente cuajó en la producción de un arte académico de marcado corte propagandístico del Realismo Socialista. En Norteamérica está el ejemplo de la pintura de Edward Hopper (1882-1967), retratando el universo visual de la sencilla sociedad urbana del noreste del país en los años posteriores a la Depresión y Grant Wood (1892-1942), autor del *American Gothic* y de varias obras representando el mundo rural norteamericano del centro norte en esos mismos tiempos. Ambos representan un mundo regido por sólidos valores de trabajo. En Alemania está el grupo de artistas de rigurosa tradición académica que recibieron apoyo del gobierno nacionalsocialista y presentaron sus obras en la "Exhibición del Gran Arte Alemán" de 1939.

Salvo en el caso ruso en un principio, estos tres ejemplos muestran una coincidencia en considerar cualquier elemento vanguardista como la degeneración del arte. En el caso alemán, la caída del régimen político, que encumbro a estos artistas, hizo que ellos y sus creaciones corrieron

su misma suerte y el peso ideológico de la etiqueta “arte nazi” ha impedido a la fecha una apreciación neutra y objetiva de muchos de esos trabajos. Salvo algunas obras cuya temática es descaradamente propagandística, otras cumplen con las reglas de las buenas obras de arte según los conceptos académicos. Un ejemplo serían los paisajes y las escenas de trabajo campesino de Julius Paul Junghanns (1876-1957), profesor de la Academia de Dusseldorf desde 1904, puesto que conservó durante el régimen nazi y que actualmente es de los pocos artistas de ese período cuya obra aún se cotiza en el mercado del arte<sup>23</sup>.



Fig.25 Julius Paul Junghanns ca. 1939<sup>24</sup>

Para la generación de estos artistas el tema del realismo y la fidelidad a la naturaleza en aras de comunicar un mensaje “edificante” según sus particulares criterios era más un problema metafísico, no formal: se planteaban el representar ideas de una forma sencilla y directa que

---

<sup>23</sup> Hampel Kunst Auctions.com Dec. 2005 [http://www.hampel-auctions.com/o\\_auction.php3?archiv/kuentler/3202.html~mainFrame](http://www.hampel-auctions.com/o_auction.php3?archiv/kuentler/3202.html~mainFrame)

<sup>24</sup> *The Visualization of National Socialist Ideology* <http://www.portal-ns.com/thecensure/art7.htm>

podieran ser entendidas por el pueblo no versado en sofisticaciones de apreciación artística. Inclusive la creación plástica era vista como un acto trascendente, cuasi religioso, para el que había que prepararse con humildad. En este modo de pensar hay ecos del pensamiento romántico sobre la estética.

Leyendo con atención los escritos de Carrasco del apéndice 2 encontré muchas similitudes con las ideas contenida en los escritos de Arno Brecker (1900-1991), uno de los artistas favoritos del régimen nazi cuya fama sobrevivió el tiempo de la posguerra, autor de las esculturas que adornaban el patio de la Cancillería del Reich que terminó su vida como artista residente en los Estados Unidos y reconocido hasta su muerte. Aunque Brecker perteneció a una generación más joven que Carrasco, su trabajo es un compendio de las ideas de la generación de sus maestros, nacidos a mediados del siglo XIX.

Brecker cultivó un academicismo purista en escultura, siendo autor de obra monumental en bronce. Desde los años cincuenta se concentró en el retrato, la talla en madera, el grabado y la litografía, producidos estos últimos por la casa grabadora de Fernand Mourlot en París. Sus escritos muestran un marcado interés en el desarrollo de la forma, demostrando la posibilidad de ser fiel al proyecto divino de creación a través de la representación de un modelo ideal de hombre cuya ejecución dotaría de

espíritu a la materia. Consideró al artista como un inspirado que jamás debiera distorsionar la máxima creación de Dios representándola con proporciones inverosímiles.

No me movieron influencias decadentes a modificar la forma humana, falsificarla o destruirla. Esta convicción es una preocupación absolutamente personal y privada. No ha sido ni será movida por nada o nadie. Es irrelevante si eso me hace ir contra el espíritu de los tiempos con mis convicciones. Un trabajo artístico de renombre sólo comienza con la espiritualización de la materia, algo que, sin duda, es un proceso de inspiración divina. La espiritualización presupone un talento artístico en aquellos capaces de lograrla. Este proceso es el Cantar de los Cantares de la creación<sup>25</sup>.



Fig. 26 Arno Brecker. *Daphne und Apollo*. Bajo relieve<sup>26</sup>

Se aprecia así cierta identificación generacional de las ideas de Carrasco sobre la fidelidad a los principios académicos y a la necesidad de hacer

---

<sup>25</sup> « No decadent influences have moved me to modify the human image, to falsify or even to destroy it. This conviction is an absolutely personal, private concern. It has been shaken by nothing; it will be shaken by nothing. It remains completely immaterial to me if I run counter to the spirit of the times with my convictions.[...] An artwork of renown only begins with the spiritualization of matter--a no doubt divinely inspired process; the spiritualization *presumes an artistic talent in those who do it*. This process signifies the creation's Song of Songs » Brecker, Arno. *The Collected Writings of Arno Brecker*. New York: West Art Publishers, 1990

<http://www.meaus.com/creation.html>

<sup>26</sup> Apollo und Daphne, Arno Brecker Museum, Bonn, Germany. [http://www.revilo-oliver.com/Kevin-Strom-personal/Art/Apollo\\_and\\_Daphne.html](http://www.revilo-oliver.com/Kevin-Strom-personal/Art/Apollo_and_Daphne.html)

un arte que sobre cualquier otra consideración, representara el espíritu, rechazando lo moderno como "decadente".

Fuesen católicos ultramontanos, comunistas convencidos o fascistas, estos artistas coinciden en ser, a su manera, pintores de ideologías, teniendo en común el rechazar la producción de un arte hecho solamente para el disfrute sensorial, separado de la transmisión de un mensaje que educase y elevase a su público. Actualmente, el disentir de sus credos religiosos o políticos no debiera impedir valorar su producción artística y permitir estudiar su tiempo y sus comunidades a partir de los valores representados y la forma como lo lograron.

Sin embargo, la pintura de Gonzalo Carrasco sufrió cierta evolución al paso de la Revolución y los conflictos posteriores a ella. El estudio de su trabajo muestra cómo en las últimas décadas de su vida se permitió algunas libertades creativas que son de los elementos más interesantes de su trabajo, siempre reacio a la utopía laica del gobierno revolucionario mexicano, en tiempos del conflicto entre la Iglesia y el Estado Mexicano entre 1926 y 1935. Si bien no practicó directamente el activismo político, contrario a su idea de lo que debiera ser el papel social de un sacerdote de su edad, mostró con sus pinceles la

perspectiva del grupo católico, elevando a los héroes de esa causa al panteón de la iconografía tradicional católica.

En el caos de una época de transición ofreció con su pintura una alternativa visual: un mundo idealizado, poblado por personas buenas y bellas, contemporáneas suyas, pero también de las escenas de los Evangelios. En las ilustraciones que hace de pasajes de la Historia Sagrada se aprecia este afán de recrear un mundo ideal, con cristianos que forman una verdadera comunidad. Muchas de sus obras son crónicas de utopías. Por ello, es posible que la única herencia del estilo y el mensaje de Gonzalo Carrasco estaría en la ilustración de la pintura de calendario de las décadas de 1930 y 1940, protagonizadas por charros y chinas en un México de fantasía que compartía la estética del primer cine mexicano.

Encontré relación entre el estilo narrativo y fantástico de Carrasco para representar la realidad religiosa, con la pintura de calendarios que se popularizó en las dos décadas siguientes a su muerte. Comentando la fotografía de Gabriel Figueroa, Carlos Monsivaís hace una comparación entre la artificiosidad de esos calendarios y la sinceridad de José Guadalupe Posada en la representación de los tipos populares. Nada más lejano que "el afán de "ennobleclos" facialmente, tan claro en la

pintura de las postrimerías del siglo XIX, y en los calendarios de Helguera<sup>27</sup>". El mundo pintado por Jesús Helguera (1910-1971), autor de los cromos de la Casa Galas, es el universo de

la iconografía de la mexicanidad que durante los años veinte a cincuenta elaboraron los pintores y cineastas mexicanos, y en especial los de la rama sentimental y kistch de la nacionalidad melancólica: las películas del Indio Fernández fotografiadas por Gabriel Figueroa, los calendarios de Jesús Helguera, la pintura "metafísica" de María Izquierdo y el martirologio intocado de Frida Kahlo, el culto guadalupano y la escultura mexicana.<sup>28</sup>

En la épica *kitsch* de los calendarios de Helguera, el realismo en el dibujo y el dominio de la técnica, recuerda la forma de Carrasco de representar las escenas religiosas. Helguera fue un pintor de talento, buen dibujante y admirador de los grandes de la Escuela Mexicana de Pintura, aunque él mismo no se consideraba un artista sino un ilustrador, ya que para trabajar sus obras

recibía cada año un guión literario por parte de La Moderna en el que se le especificaba el tema, el lugar, los personajes a representar y los elementos componentes del cuadro; una vez que se discutía y se aprobaba él lo interpretaba y le imponía su propio sello.

[...]Y es que la producción artística de Helguera, con sus paisajes paradisíacos, su gran capacidad fabuladora, su arte popular que nos remonta a principios de siglo, y sus escenarios tan dulcemente artificiales, fue descalificada por los amantes del arte puro con el despectivo calificativo de kitsch; lo redujeron a un simple pintor de almanaques, denominación que aceptó sin dificultades, sin afectación

---

<sup>27</sup> Carlos Monsiváis *Las afinidades de Gabriel Figueroa*, texto introductorio a la exposición *Gabriel Figueroa y la Escuela Mexicana de Pintura*, a inaugurarse en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México.  
<http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960813/monsi.html>

<sup>28</sup> Cuauhtémoc Medina. *La Ironía, la Barbarie, el Sacrilégio*. Zone Zero.com  
<http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia.html>

ninguna, consciente siempre y, sin falsa modestia, de que el grueso de la población y de sus múltiples admiradores, no sólo adquirirían las reproducciones de sus obras, sino que las exigían y las disfrutaban con gusto verdadero. En una época de muy escasos afectos culturales en materia de artes plásticas, de pocos museos y de ausencia de bibliotecas, Jesús Helguera supo encarnar en su obra artística las sensaciones placenteras de "lo bonito".<sup>29</sup>

El público de esas imágenes en el México de las primera mitad del siglo XX consumía y gustaba de estas utopías pintadas, en una época en la que el arte moderno auspiciado por el gobierno mostraba otra utopía de signo distinto, expresada en formas que se antojaban demasiado vanguardistas.

---

<sup>29</sup> Ricardo Torres Martínez. *Los Almanques de Jesús Helguera*. México en el Tiempo 32, sep - oct 1999 num. [http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura\\_y\\_sociedad/arte/detalle.cfm?idsec=14&idsub=56&idpag=1997](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm?idsec=14&idsub=56&idpag=1997). Con este mismo tema: la exposición *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XIX en Galas de México*, realizada en el Museo Soumaya en 2001 y la publicación del catálogo de la misma a cargo de Mónica López Velarde. Recientemente Elia Espinosa publicó *Jesús Helguera y su pintura. Una reflexión*. Estudios de Arte y Estética no. 54. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

## 4. Un pintor “académico” de principios del siglo XX

### 4a. El proyecto decorativo de la Sagrada Familia



Fig.27. Fachada principal del templo de la Sagrada Familia. Colonia Roma, Ciudad de México. Fotografía cortesía del Arq. Manuel Berumen

La Iglesia de la Sagrada Familia fue proyecto del Arq. Manuel Gorozpe para los padres de la Compañía de Jesús. La construcción se inició en 1910<sup>1</sup> en terrenos donados por los Sres. Edward Orrin y Pedro Lascurain. La obra fue suspendida entre 1913 y 1917 y concluida definitivamente en 1925.

<sup>1</sup> G. Carrasco. *Diario*. El 6 de enero de 1910 apunta “Dije la misa de renovación por estar ausente el Provincial. En la mañana nada pinté por preparar alocución y después hacerla al colocar la primera piedra de la Iglesia de la Colonia Roma [la Sagrada Familia]. La colocó el Delegado Ridolfi, asistiendo el ministro español Cologan, los bienhechores y muchos Srs.y Sras. distinguidos. En la tarde comencé a delinear e inventar un cuadro del Sagrado Corazón. En la noche prediqué la hora Santa.”

Con formato

Con formato

Consta de una nave con una torre central, rosetón y motivos diversos de estilo neorrománico con elementos del gótico catalán, realizados en estructura de concreto armado. Las opiniones de Justino Fernández y de Francisco de la Maza respecto de este templo no le fueron favorables, considerándola un anacronismo arquitectónico: la utilización de materiales modernos para reproducir formas revivalistas en boga medio siglo antes<sup>2</sup>.

Es una muestra de una edificación estilo europeo realizada en su totalidad con materiales nacionales: los vitrales del interior fueron realizados por la casa italiana Talleri, establecida en México, la herrería fue obra de la Casa Gabelich, de la colonia de Los Doctores de la Ciudad de México y los murales pintados por Gonzalo Carrasco y Manuel Tapia, jesuitas. En el baptisterio se encontraban los restos del padre Pro, ejecutado en 1927 durante el conflicto cristero y beatificado posteriormente. Hoy están en una urna de plata colocada en el crucero central, cerca del altar de la Guadalupana.

Aunque la primera piedra había sido colocada en 1910, las obras del templo avanzaron poco en diez años, debido a todos los problemas derivados de la Revolución. En 1921 el edificio estaba todavía en obra

---

<sup>2</sup> Edgardo Solano Lartigau. "Las Iglesias Porfirianas de la Ciudad de México" en *México desconocido* No. 186 / agosto 1992  
[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/siglo\\_xix/detalle.cfm?idpag=3431&idsec=3&idsub=21](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/siglo_xix/detalle.cfm?idpag=3431&idsec=3&idsub=21)

negra. En una ausencia del Arq. Gorozpe, el párroco, P. José Barroso SJ mandó hacer un camarín sobre el altar mayor y se mandó traer una estatua de yeso de la Sagrada Familia de España, muy posiblemente obra de los talleres de Olot, en Gerona<sup>3</sup>. Se le encargó a Gonzalo Carrasco el terminar la obra. Siendo pintor, fue una ocasión que no desaprovecharía, concibiéndola totalmente decorada con pinturas murales. El trabajo de decorar la Sagrada Familia se inició en 1922. Le ayudó en esta empresa el Hno. Manuel Tapia, levantándole los andamios y pasando al muro los bocetos de las pinturas que luego Carrasco iba detallando. La idea no era nueva ni en México ni en Europa: varias iglesias de París había sido decoradas con pinturas murales a mediados del siglo XIX, siguiendo programas iconográficos parecidos<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> M. Hanhausen. Entrevista al P. Fernando Suárez SJ. Oficinas parroquiales del Templo de la Sagrada Familia, Colonia Roma, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2000) Este dato ofrecido por el P. Suárez fue abundado por Juan Plazaola SJ en la visita que realizamos a la Sagrada Familia el 16 de octubre de 2001. Su comentario acerca de la estatua fue que “posiblemente la imagen del ábside de la Sagrada Familia fue encargada en un pueblo de Cataluña, en Olot, provincia de Gerona”. Aunque alabó la unidad de todo el proyecto decorativo del templo como significativo de una época, su comentario sobre “una imagen de Olot” lleva cierto desprecio hacia la calidad de la imagen, como diciendo “es una imagen corriente, hecha industrialmente, aunque posiblemente de buena calidad”. A través del Internet localicé a DIMOSA, “agrupación de fabricantes de estatuaria religiosa. Síntesis de la mayoría de Empresas y modelos creados en Olot a partir de finales del siglo XIX, inspirándose en la mejor tradición de los grandes maestros imagineros españoles” [http://www.dimosa.net/esp/frame\\_esp.htm](http://www.dimosa.net/esp/frame_esp.htm) Establecí el contacto, preguntando si en los archivos tienen asentado el envío a México entre 1910 y 1921 de una imagen con esas características. La respuesta fue que no tenían archivos de tanto tiempo atrás, pero si enviaba una fotografía ellos se comprometían a rastrear el taller que la pudo haber hecho. Es similar la calidad de la estatua de la Sagrada Familia con lo que ellos describen como “Clase Extra: Túnica adamascada en paño dorado y policromada, con dibujos al cincel o imitando tisúes y ricos bordados”. Es probable que el enorme Nacimiento que año con año se monta en el interior del templo fuera también encargado en el mismo sitio.

<sup>4</sup> Cfr. M.P. Driskell. Op. Cit. Pp.100-163. El autor presenta varios ejemplos: los frescos de la iglesia de Saint Germain des Pres y Saint Severin, realizados por Hippolyte Flandrin en 1860, los de la iglesia de Santa Isabel de Hungría, pintados por Jean Alaux en 1846 y los de Saint Eustache, pintados por Thomas Couture en 1851-56.

Eliminado: Así mismo

En México existió abundante tradición de decoración de interiores de templos durante el siglo XIX, iniciada con la decoración realizada por Rafael Ximeno y Planes de la cúpula de la Catedral Metropolitana (1808-1810). Después vendrían los plafones de la capilla del Colegio de Minería (1813), uno con el tema de la Inmaculada, el otro con el Milagro del Pocito en la Villa de Guadalupe y presidiendo el altar, una imagen de la Virgen de Guadalupe, así como la cúpula de Santa Teresa La Antigua, pintada el mismo año y destruida en el temblor de 1845. Ese templo fue reconstruido por el arquitecto Lorenzo De la Hidalga durante casi trece años, ya que la obra terminada recibió la bendición hasta 1858. La cúpula fue decorada por Juan Cordero, con el tema de Dios Padre y las Virtudes Teologales.

En 1867, Pelegrín Clave y varios de sus discípulos pintaron la cúpula del templo de La Profesa, siendo ésta una obra dividida en ocho gajos, cada uno representando los siete sacramentos y la adoración de la Cruz. En la linternilla ostentando una imagen de Dios Padre, de la autoría de Clavé. Esta obra fue destruida por un incendio en 1914 y finalmente removida en 1957<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. Fausto Ramírez "Los dibujos de conjunto de los ocho gajos de la cúpula de la Iglesia de La Profesa" en Velázquez Guadarrama, Angélica et al. *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo Siglo XIX*. México: CONACULTA-Fomento Cultural Banamex-MUNAL, 2004 Pp. 158-162

En 1895 José Salomé Pina y sus discípulos acometieron la decoración de la Basílica de la Colegiata de Guadalupe<sup>6</sup>. El altar fue renovado y decorados los lienzos de los muros y bóvedas. Las pinturas de la cúpula, que desde 1930 no se conservan, fueron realizadas sobre fondo dorado de inspiración bizantina con los ángeles arrodillados entre guirnaldas de rosas y textos de la Letanía Lauretana, en latín, constituyó una interesante forma de unir el tema religioso y cierto matiz nacionalista. Por esos años Pina fue responsable de reintroducir el tema religioso en un momento de fuerte auge nacionalista en la pintura favorecida oficialmente<sup>7</sup>.

Aprovechando la tolerancia porfiriana hacia la Iglesia, 1897 fue el año de dedicación de múltiples templos expiatorios en las principales ciudades de la República. En la ciudad de México, el arquitecto Emilio Dondé construye el templo expiatorio de San Felipe de la calle de Madero, con la decoración neobizantina realizada por Bartolomé Gallotti, mismo decorador de los interiores del Palacio Postal, hoy Edificio de Correos<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Tomo II num. 15, México, 20 de octubre de 1895. El número entero fue dedicado a la Coronación de la Imagen de la Virgen de Guadalupe. En la p. 127 aparece una pequeña ilustración de la decoración de la cúpula. Los textos de la Letanía Lauretana escogidos de acuerdo a la advocación guadalupana fueron: *Foederis Arca, Refugium Critianorum, Rosa Mística, Refugium Pecatorum, Sedes Sapientiae, Salus Infirmorum, Especuli Iustitiae, Causa de Nostra Laetitia*.

<sup>7</sup> Pina propuso como tema del concurso bienal de 1901 un pasaje del evangelio de San Mateo y para el concurso de 1902, a San Lucas escribiendo su evangelio asistido por la Virgen. Cfr. Fausto Ramírez "México a través de los Siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato" en Acevedo, Esther y Fausto Ramírez. *Los Pinceles de la Historia III. La Fabricación del Estado 1864-1910*. México: MUNAL-CONACULTA-BANAMEX, 2003. Nota 13 de la p. 145

<sup>8</sup> Cfr. *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Tomo I num. 6, México, 7 de febrero de 1897. Ese número, cuya portada presenta el interior del Templo Expiatorio de San Felipe reseña en la p. 83 la solemne consagración

Resulta interesante apreciar tantas iglesias decoradas de fines del s.XIX y primeras décadas del S. XX. La ciudad de León, en Guanajuato, es rica en estas iglesias decoradas. En Oaxaca, por ordenes de Monseñor Eulogio Gillow se decora San Juan de Dios, mezclando episodios como la prédica de Fray Bartolomé de Las Casas, el bautizo del cacique de Tlaxiaco, el encuentro de la cruz de Huatulco, uniendo así el mito de Quetzalcóatl con el de Santiago. El otro lado de la nave muestra el episodio de los mártires de Cajonos. En el centro hay una galería de retratos de los obispos oaxaqueños. Así mismo la decoración del Palacio Arzobispal de San Luis Potosí, realizado a fines del siglo XIX, da un buen contexto a la pintura de Carrasco. En general la decoración de estas iglesias es anterior a la decisión oficial de decorar los edificios civiles, como el caso de el Palacio de Comunicaciones<sup>9</sup>.

Esta profusión de iglesias decoradas ¿fue una moda traída de Europa? El que el gobierno hubiera decidido empezar a decorar los edificios civiles ¿fue con el fin de ponerle un límite a la propaganda pintada de la ideología católica? ¿Existió una consigna episcopal al respecto de la

---

llevada a cabo a las 9 de la mañana ante una concurrencia de más de 600 fieles. La primera piedra había sido colocada en 1866 en la que fue la capilla de Aranzazu del templo de San Francisco. Se describe el templo como "edificación estilo romano" y la decoración "en estilo bizantino puro". El Pbro. José Antonio Plancarte y Labastida fue el responsable de animar y llevar a buen término el proyecto. En la p. 85 se detalla la ceremonia tradicional de colocación de las reliquias en los altares y en las pp. 86 y 87 aparecen reproducidos los bocetos que Bartolomé Gallotti presentó del cuadro que preside el altar representando a San Felipe de Jesús. En el número 7 del 14 de febrero de 1997 se reproducen los dibujos realizados por Gallotti de los Fundadores de Ordenes que se pintaron en los muros de la nave del templo.

<sup>9</sup> Información proporcionada por Fausto Ramírez.

decoración de templos con fines pastorales?<sup>10</sup> Son preguntas que bien pudieran ser el punto de partida de otro estudio sobre el tema de la pintura religiosa de entre siglos en México.

Un antecedente a la decoración de la Sagrada Familia en la obra de Gonzalo Carrasco fueron los cartones para la decoración de San Francisco de la Ciudad de México, ya mencionados y la empresa acometida y terminada en 1919 de decorar el templo de San Juan Nepomuceno en Saltillo, Coahuila, con temas relativos a la Pasión. Cito el catálogo virtual del proyecto *Adopte una obra de Arte*, al respecto de este templo:

Todos sus elementos arquitectónicos pertenecen al eclecticismo académico tan en boga a finales del siglo XIX, pero la decoración interior es más tardía, donde destaca una serie de pinturas, restaurada por *Adopte...* atribuidas algunas al padre jesuita Gonzalo Carrasco (1859-1936). Realizadas entre 1918 y 1919, comprenden un gran mural de medio punto en el testero sobre una hornacina central, *María Reina con los Santos de la Compañía de Jesús*, pintado en 1919 por los hermanos jesuitas Manuel Tapia y Antonio Frías, ayudantes del padre Carrasco. En la nave hay seis grandes lienzos al óleo, que reproducen los cuatro pasos de *Los Dolores de la Virgen*, pintados por Janssens [Abraham Janssens 1573-1632] en la catedral de Amberes: *Jesús ante Pilatos*, *Jesús encuentra a María*, *La*

---

<sup>10</sup> En opinión de Manuel Olimón Nolasco, quién investigó las Cartas Pastorales mexicanas hasta 1875, no hubo tal "consigna" ya que las preocupaciones que se dejan traslucir en esos documentos eran bastante alejadas del arte, más en la línea de una supervivencia política de la Iglesia Mexicana. A partir de esa fecha no se han hecho más estudios, pero tomando en cuenta que el más reciente documento sobre el tema ha sido de su autoría, publicado en el 2002 por Obra Nacional de la Buena Prensa y presentado en el INAH con el fin de apoyar los trabajos de conservación del patrimonio eclesiástico, analiza documentos contemporáneos emanados del Concilio Vaticano II desde Roma. La opinión de Olimón Nolasco es que a la Iglesia en México, en cuanto a institución, el tema del arte le es aún bastante periférico. Las buenas iniciativas al respecto siempre son individuales y muchas veces en colaboración entre laicos y religiosos.

*Crucifixión*, en el lado izquierdo de la nave, y, en los muros del presbiterio, *El Descendimiento* y *El entierro de Cristo*.

Más pequeños, *La oración del Huerto*, copia de Hoffman [Heinrich Hoffman, un pintor de obras religiosas de fines del siglo XIX muy reproducido en estampas devocionales] y el único firmado por el padre Carrasco, conocido como *La Buena Muerte*, peculiar "cuadro de ánimas" con un Cristo crucificado al centro, inspirado en el de Velázquez, con dos ángeles que recogen su sangre con cálices; la Virgen con el corazón traspasado por una daga, acompañada por San Juan, María Magdalena y las santas mujeres, mientras un ángel saca un alma del purgatorio.

Paralela a la nave hay una estrecha capilla, dedicada al Corazón de Jesús [...]. En su testero está un cuadro del Nacimiento, que pintaron en 1919 los hermanos jesuitas Manuel Tapia y José Frías, ayudantes del padre Carrasco<sup>11</sup>.

Puede apreciarse aquí que en la Sagrada Familia de la colonia Roma repitió varios de esos modelos, como la *María Reina*, los *Dolores de la Virgen*, el *Descendimiento* y el *Santo Entierro*. Sin embargo en la Sagrada Familia la decoración gira en torno al tema del título de la parroquia, procurando representar escenas que apoyen una catequesis visual sobre el tema de los avatares de la familia humana de Jesús, con episodios que la presenten como un modelo a seguir para los fieles católicos.

Obra del Hno. Tapia son dos frescos en el crucero de la Sagrada Familia, representando *La huida a Egipto* y la *Presentación del niño en el templo*. Son visibles desde la zona del presbiterio y fueron tomados de la serie

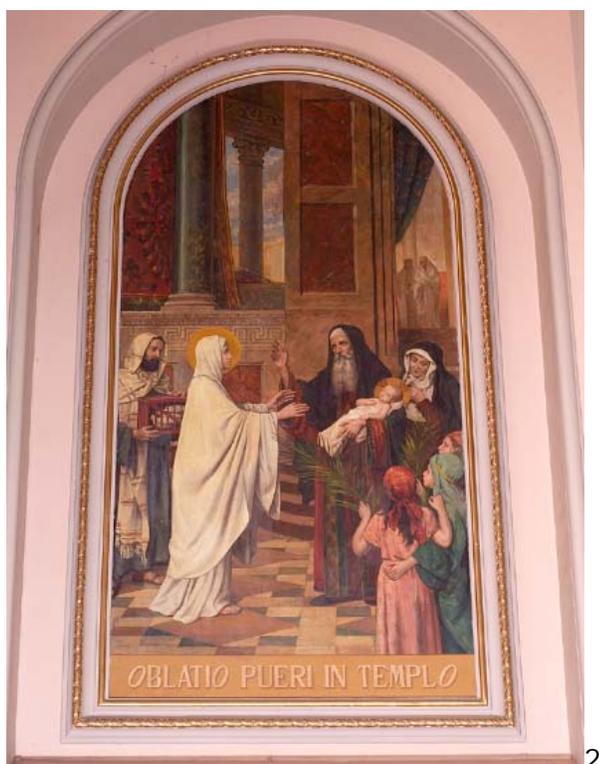
---

<sup>11</sup> Cfr. Efraín Castro Morales . "El templo de San Juan Nepomuceno de Saltillo" *Consejo Estatal Adopte una obra de Arte en Coahuila*. <http://www.adopteunaobradearte.com/estados/coahuila/nep.htm>  
Al parecer el Hno. José Frías aquí nombrado como Antonio son la misma persona.

de *Los Dolores de la Virgen*, anteriormente pintada por Carrasco. La mano de Tapia es diestra, pero se muestra como un simple copista y estas pinturas, colocadas a más de cuatro metros del suelo dan la buena impresión haber sido realizadas por Carrasco, aunque un análisis más detallado del tratamiento del color y el modelado de las sombras lo desmiente. Ofrezco la comparación entre *La Purificación de María* que se conserva en la Curia Provincial de la Compañía de Jesús en la Ciudad de México, obra de Carrasco y la *Presentación del niño en el templo*, copia del cuadro anterior, hecha por Tapia en la Sagrada Familia.



1



2

Figura 28. 1. Gonzalo Carrasco SJ *La Profecía de Simeón* (s/f), Óleo sobre tela, 170 x 130 cm. Curia Provincial, Ciudad de México.  
2. Hno. Manuel Tapia *Presentación del Niño en el Templo* (ca.1921-24) Mural al óleo del crucero del lado derecho de la Sagrada Familia. Ciudad de México.<sup>12</sup>

Carrasco y Tapia “el grandote”, como le decía afectuosamente, hicieron un buen equipo. Juntos decoraron la cúpula con ocho ángeles, las pechinas con los cuatro evangelistas, la nave con los doce apóstoles, seis a cada lado, tomando como modelos los apóstoles de la Basílica de San Juan de Letrán en Roma, reproducidos sobre fondo dorado y la bóveda del ábside con un mural al óleo sobre yeso, que representa a la Compañía honrando a la Sagrada Familia. Este mural fue pintado a

<sup>12</sup> Salvo las tres fotos del interior de la Sagrada Familia identificadas con los números 1,2,3 de la figura 32, realizadas por Paloma Mora Guerrero, todas las fotografías de este capítulo fueron cortesía de Grupo Gráfico.

partir de un boceto que realizó en Barcelona en 1920 y que se conserva en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.



Fig 29. Carrasco, G. La glorificación de la Sagrada Familia, 1920, Boceto al óleo. 77 x 147 cm. Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México

Esta obra aparece en el catálogo de Gómez Robledo designada como *La glorificación de la Sagrada Familia*, mostrando claramente a los principales santos jesuitas, junto con san José y un coro de ángeles haciendo adoración a Jesús y a María. La imagen de María recuerda, desde luego, a la *Regina Angelorum* de Bouguereau y a la *María Reina de la Compañía*, pintada por el Hno. Martín Coronas para la iglesia de la

Casa de Ejercicios de Manresa, España<sup>13</sup>, donde la Virgen aparece entronizada al estilo bizantino, sobre un macizo sillón de piedra. Recuerda a la *Regina Sodalium* (fig. 30), hecha por Carrasco y conservada en la comunidad jesuita de Instituto Oriente de Puebla.



Fig. 30. G. Carrasco. *Regina Sodalium*, 1905. Óleo sobre tela, 152 x 90 cm. Puebla. 1905

Este boceto enfatiza un detalle de la libertad iconográfica característica en Carrasco al mostrar al Niño Jesús como un pequeño Sagrado Corazón. Esta forma de representar lo divino combinando símbolos iconográficos, característica de su pintura, pareciera ser una de las

<sup>13</sup> Fernando Alvira Banzo, *Op.cit.*, P. 65.

formas como su discurso visual hacía que el espectador tuviera una visión de la totalidad de lo divino, enfrentado al conjunto de todos los símbolos sin separarlos en imágenes distintas.

A los lados del ábside están unos enormes óleos sobre el muro mostrando a los poderosos y a los humildes adorando también a la Sagrada Familia, bajo las formas de los Reyes Magos y los pastores. Las pinturas están compuestas a base de numerosas citas pictóricas de obras de otros artistas famosos, como es el caso de la Virgen y el Niño de Bartolomé Esteban Murillo, los ángeles de las ilustraciones de Gustave Doré del *Paraíso Perdido* de Milton y detalles de Bouguereau, anteriormente señalado, representadas con un rico colorido, que por momentos recuerda el de Juan Cordero.

A diferencia de las obras de Hippolyte Flandrin, donde las figuras hieráticas resaltan el contenido simbólico del tema, dejando de lado cualquier intento de situarlas en un paisaje naturalista, Carrasco muestra en estos murales de la Sagrada Familia un efecto ilusionista a la manera del paisaje académico tradicional, sazonado con algunos elementos formales del barroco, en cuanto al uso y abuso de los "rompimientos de cielo".



1



2

Fig. 31 1. La adoración de los Magos 2. La adoración de los pastores. Murales a los lados del altar de la iglesia de la Sagrada Familia, Ciudad de México

Completó la decoración de la nave con los lienzos de un Vía Crucis inspirado en una serie de catorce estampas francesas que se conservan en la "carpeta de motivos" que guarda el Fondo Carrasco del Archivo Histórico de la Provincia. Son imágenes hieráticas, en el más puro estilo

de la estética ultramontana francesa, en cuanto a que se trata de figuras situadas en un espacio casi plano que las hace resaltar, obligando al espectador a concentrarse en la escena narrada<sup>14</sup>. La figura de Cristo está, por lo general, representada frontalmente con ausencia casi total de *pathos*, a pesar de narrar escenas terribles del Viernes Santo. Inclusive una de las estaciones de Vía Crucis muestra el momento en el que Jesús recibe la cruz y, tanto la estampa modelo como el cuadro de Carrasco, lo muestran recibéndola con un gesto de gozo, que tiene que ver más con una pastoral de espiritualización del sufrimiento que con la realidad. Comparada con las estampas, el resultado logrado en el *Vía Crucis* de la Sagrada Familia de la Ciudad de México tiene más mérito artístico, dada la forma de resolver las anatomías y los paños<sup>15</sup>.

Los lienzos de las paredes y bóvedas fueron decoradas con motivos florales sacados de las láminas conservadas también en la citada carpeta: tomando como modelo un cromo de fines del siglo XIX, del

---

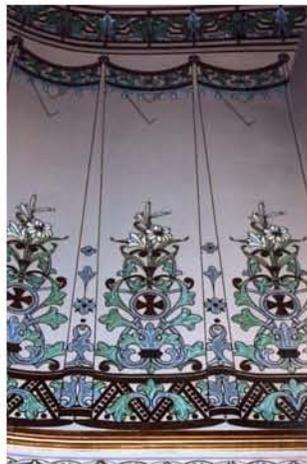
<sup>14</sup> Cfr. el capítulo 3c de este estudio para ampliar el concepto de ultramontanismo expuesto ampliamente en la obra de Driskell.

<sup>15</sup> G. Carrasco. Carpeta de motivos conservada en el Fondo Carrasco del AHPMCJ. Estas catorce estampas francesas sobre las Estaciones del Vía Crucis parecen ser litografías con los siguientes datos: a la izquierda en la parte inferior dicen Curgis-París, al centro la leyenda de la Estación correspondiente (ejm. I Sta tn) y a la derecha Edit rs. Pontif x. Las figuras aparecen acortadas, con una proporción aproximada de 6 y media cabezas con lo que la imagen se compacta con el fin de que sirvan para ser colocadas en alto. El dibujo es cuidado, de tipo académico, representando a Cristo como figura central en cada escena y las figuras secundarias son una mezcla de elementos renacentistas, barrocos y clásicos muy del gusto europeo a principios del siglo XX. Las actitudes son teatrales, con el fin de hacerlas muy didácticas a un público poco instruido. Gonzalo Carrasco hizo su interpretación de ellas para los muros de la Sagrada Familia. Más adelante, P. Carrasco copiaría este mismo Vía Crucis para el Templo del Espíritu Santo de la ciudad de Puebla. Pero en esta serie, hecha ya al final de su vida, el colorido abusa de un subido tono rosa y no tiene la perfección y la fuerza del Vía Crucis expuesto en la Sagrada Familia.

gusto del estilo ultramontano francés, representando flores y follajes entrelazados entre neobizantinos y Art Nouveau. Carrasco y Tapia realizaron una interesante adaptación, resultando un drapeado que se desenvuelve a lo largo de toda la nave como si fuera un cortinaje decorado con ramos de lirios blancos y cruces. Los lirios blancos con toques de verde y ciertas partes de las cenefas doradas armonizaban con los lienzos del ábside, los apóstoles de la nave, los Evangelistas de las pechinas, los ocho ángeles de la cúpula y las imágenes de los altares laterales.



1



2



3



4

Fig. 32. Interior de la Iglesia de la Sagrada Familia, Puebla y Orizaba, Colonia Roma, Ciudad de México. 1) el decorado de la bóveda de la capilla donde está el altar del Sagrado Corazón, 2) el decorado de los muros de la nave y 3) la bóveda izquierda del crucero. El fragmento de arco es la parte superior de 4) la obra del Hno. Manuel Tapia de la *Huida a Egipto* (1921-24), según modelo del P. Carrasco

Originalmente el color del interior era un tono de marfil antiguo, que el tiempo se encargó de amarillear considerablemente, contrastando con la madera de los confesonarios y las bancas de encino, barnizadas en tono oscuro. El contraste con la barandilla del comulgatorio en onix amarillo, obsequio de un benefactor, proporcionaba una luminosidad agradable, ofreciendo el conjunto una combinación cromática propia de las artes aplicadas en los años veinte.

Cuando en la década de los noventa, el entonces párroco de la Sagrada Familia, el P. Fernando Suárez S.J. vio la necesidad de iniciar la

restauración de la iglesia, se pintaron las paredes con un color rosa pálido que armonizara con las maderas de encino de los confesonarios y bancas, ahora limpias del barniz oscuro y restauradas en su color natural. Se trabajó con mucho cuidado y se respetó toda la decoración mural. Quedó una gama de colores distinta a la del proyecto original, pero el conjunto quedó limpio, protegido de la humedad y de aspecto agradable. Actualmente la Iglesia de la Sagrada Familia tiene el interés de ser una obra arquitectónica aún en funciones, decorada con un programa litúrgico representativo de su época y que se conserva muy parecida a como sus creadores la habían concebido<sup>16</sup>.

Respecto de las pinturas de la Sagrada Familia hay un comentario de Gómez Robledo que amerita análisis:

Era el tiempo en que los mejores pintores de México habían dejado la pintura de caballete y el estilo llamado "francés" y se habían lanzado a los muros a pintar algo propio. Gonzalo también se arriesgó a la pintura mural, pero no dejó el estilo francés<sup>17</sup>

El juicio estético expresado por Gómez Robledo pone más en evidencia la ignorancia de su biógrafo en materia de arte, que analizar la obra de Carrasco. La pintura de caballete la siguieron haciendo aún los

---

<sup>16</sup> M. Hanhausen. Entrevista al P. Fernando Suárez SJ. Oficinas parroquiales del Templo de la Sagrada Familia, Colonia Roma, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2000. Al remover el púlpito, conforme la idea moderna de la dinámica de la liturgia, hubo que restaurar el *San Pedro* de la nave central y el *Milagro del Tepeyac* bajo el coro, donde originalmente se encontraba la tumba del P. Miguel Agustín Pro. Interiores y exteriores quedaron totalmente restaurados e impermeabilizado, salvo el tambor de la cúpula decorado con los ocho ángeles, pendiente para restaurarse en otro momento.

<sup>17</sup> Gómez Robledo. *Op.cit.* P.247.

Eliminado: Pág

muralistas y no es clara la referencia al estilo francés. ¿Una referencia al estilo identificado por Driskell como ultramontano? En todo caso, solamente Galloti, el artista que decoró los muros del Templo Expiatorio de San Felipe de Jesús en la calle de Madero, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, sería el único artista que siguió en México ese llamado "estilo francés".

Gonzalo Carrasco emprendió la tarea de decorar los muros de la Sagrada Familia a los 64 años, así como los jóvenes muralistas que José Vasconcelos había contratado para llenar de imágenes los edificios públicos y llevar visualmente el evangelio de la Revolución a las masas de la capital. En 1921 José Clemente Orozco tenía 38 años, Diego Rivera, 35, mientras que David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal estaban aún entre los 20 y 27 años de edad. Si algo existía en común entre los muralistas contratados por Vasconcelos y Carrasco era el fervor por comunicar lo que cada uno de ellos consideraba "su verdad" y con el fin de lograrlo, el no dudar en recurrir a fórmulas antiguas. Diego Rivera tomó en algún momento inspiración de los murales de Giotto para componer el lenguaje visual del *Corrido de la Revolución* de la Secretaría de Educación Pública. En San Ildefonso hay reminiscencias de Uccello y de la pintura del *Trecento*. Gonzalo Carrasco recurrió a los modelos tradicionales vigentes cuando él era

estudiante para ofrecer un resultado novedoso, aunque su fin no era lograr el aplauso del público. Para él ese era el único lenguaje plástico válido para expresar ortodoxamente el mensaje católico.

La fe cristiana de los nazarenos y prerrafaelitas, muy gustada por la crítica conservadora mexicana de mediados del siglo XIX, seguía viva a principios del siglo XX. La pintura y la escultura eran consideradas como vehículos idóneos para difundir esos valores y el público que asistía a la recién inaugurada Sagrada Familia encontraba atractivo ese lenguaje de formas tomadas de modelos clásicos, al que identificaba con la expresión de una trascendencia muy superior al mundo material que los rodeaba.

Carrasco reprodujo en los dos grandes muros frente a las puertas laterales de la iglesia las obras realizadas en 1895 para la Basílica de Guadalupe: *La coronación de la Célebre Imagen* y *El primer milagro de Nuestra Señora de Guadalupe*. Jaime Cuadriello, al reseñar los avatares de la coronación de la Guadalupana en 1895<sup>18</sup>, puntualiza que Carrasco había realizado un boceto para el mural de *El primer milagro*, que fue terminado precipitadamente por uno de sus compañeros, Leandro Izaguirre. Puede suponerse que la decisión de repetirlo veintiséis años

---

<sup>18</sup> Cfr. Jaime Cuadriello. "La Corona de la Iglesia para la Reina de la Nación" en *Pinceles de la Historia III*. México: MUNAL, 2003 Pp. 150-185 En el 2005 tuve la oportunidad de visitar una colección privada en la Ciudad de México donde se conserva un pequeño boceto al óleo del *Primer milagro*, fechado en 1882.

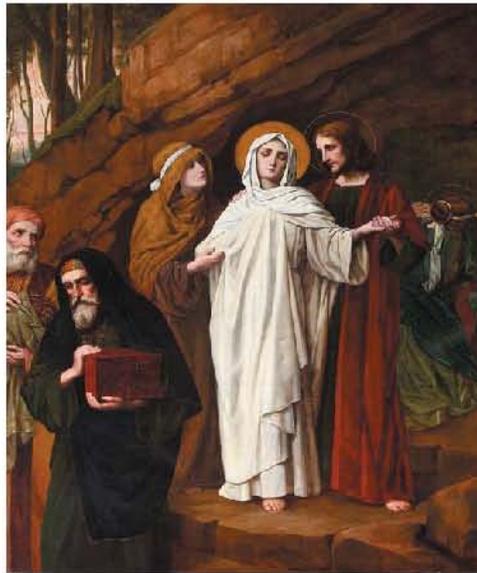
Eliminado: Milagro

después en la Sagrada Familia se debió a su deseo de terminarlo más a su gusto.

Originalmente otros dos grandes lienzos, representando *El Descendimiento de la Cruz* y *La Soledad de Nuestra Señora* con la escena del Santo Entierro, estaban colocados en la cripta, de donde fueron removidos cuando la restauración del templo en la década de los noventa, al quedar inservible esta capilla por una inundación.



1



2

Fig.33. G. Carrasco. 1) *Descendimiento de la Cruz* , 2) *La Soledad de Nuestra Señora*. Oleos sobre tela, ambos de 170 x 130 cm.

Actualmente se pueden admirar a los lados del arco que da paso a la nave central bajo el coro. Pertenecen a la serie de *Los Dolores de la*

*Virgen* y muestran las penas más grandes que tuvo y la forma como los enfrentó, poniéndola siempre de modelo, pues aunque el sufrimiento la traspasó no consiguió doblarla ni hacerle perder la paz.

Estas obras iban destinadas a la edificación de la esposa católica mexicana que asistía regularmente a la Sagrada Familia. Si se toma en cuenta que la maternidad entonces era considerada la principal misión de una mujer en la sociedad, estas pinturas muestran desde el punto de vista masculino el modelo a seguir para una santa mujer frente al fracaso de su razón de vida: la muerte de su hijo. El dolor se sublima y el estilo no se pierde. Patricia Pérez Walters señala que el distinguir a la Virgen con el ropaje blanco la separa trascendentalmente de los otros dolientes, representados con vestidos de colores, mostrando así lo cual muestra su humanidad apegada y pecadora <sup>19</sup>.

Carrasco propone un modelo simbólico a seguir capaz de mejorar la realidad presente. Ante la muerte de un hijo o un esposo, una mujer conocía bien lo que era el desgarramiento y la desesperación y Carrasco sabía pintarlo. El llanto de la bellísima Magdalena es el del dolor humano, pero como sacerdote, él tiene que edificar, ofreciendo una alternativa y pinta otro modelo: la Virgen en el *Santo Entierro*. María es

---

<sup>19</sup> Cfr. Patricia Pérez Walters "Imagen y prédica" en M. Hanhausen, et al. *La pintura y la Palabra*. México: UIA,2005

la Madre Dolorosa, sin la iconografía de la espada atravesándole el corazón. En este cuadro aparece encarnando el símbolo de la Torre de Marfil de la Letanía Lauretana, transida de una pena psicológica como cuadra a una mujer del siglo XX, pero llena de entereza: profundamente triste pero aún dueña de sí, sin concesión al llanto ni a que el dolor la doble.

Es la forma como Carrasco puede mostrar que ella tiene confianza en las Escrituras que hablan de la promesa de la Resurrección. A un ama de casa mexicana, asidua a los servicios religiosos de la Sagrada Familia, la María de Carrasco le muestra el camino de un dolor con esperanza, de una forma de hacer duelo sin perder la dignidad. Para hacer que las espectadoras se identifiquen aún más con las mujeres representadas, los tocados que Carrasco les coloca a las santas mujeres en la escenas del descendimiento y del entierro recuerdan los sombreros de campana, hundidos hasta las cejas, en boga en los años veinte.

La *Santa Cecilia*, identificada en la cédula como una copia de una pintura de C. Gauthier, realizada por Carrasco, se ubica hoy a un lado de la puerta de la extrema derecha, en la escalera que lleva a la torre. Según Gómez Robledo estaba originalmente colocada en la sacristía. Es una de esas pinturas de bellas mujeres muertas tan apreciadas por la

iconografía burguesa de fines del siglo XIX, aunque el espíritu de la de Carrasco carece del morbo asociado al tema en otras obras de temática parecida <sup>20</sup>. Es una imagen más intelectualizada, dando la impresión de que duerme abrazada a su palma de triunfo, en un nicho que recuerda los arcosolios de las catacumbas. La referencia a una joven ciega, patrona de los músicos y los artistas, que murió mártir en Roma durante los primeros años del Cristianismo, constituye un elemento interesante de inspiración para el sacerdote en proceso de revestirse de los ornamentos, antes de celebrar la Misa en el clima de hostilidad hacia la religión que ya Carrasco había vivido en carne propia en 1914 en Tepotzotlán, durante el episodio de los carrancistas. Sugería el revestirse de una valiente inocencia, capaz de ser fiel al llamado de Cristo hasta morir, de ser necesario.

Gómez Robledo refiere que en el baptisterio existía un cuadro con el tema del *Bautismo de Jesús*, pero no tengo referencias de su paradero actual. Los altares laterales estaban dedicados, el de la izquierda, que será analizado en el siguiente apartado, al Sagrado Corazón y, el de la derecha, a la Virgen de Guadalupe.

---

<sup>20</sup> Cfr. Bram Dijkstra. *Op.cit.* y Aleksa Celebonovic *Op.cit.*. Hay que compararla con *La joven Mártir* de Paul Delaroche (1797-1856) y la *Santa Eulalia* (1885) de John William Waterhouse (1849-1917), pinturas tal vez no muy apegadas a la historia contada en las Actas Martiriales, pero cuyos temas constituyen buenos pretextos para pintar y admirar, con cierta sensibilidad enferma, la sensualidad de esas bellas jóvenes asesinadas.

Esta última es una imagen convencional, a partir de la del ayate, aún lejana de las libertades iconográficas que se tomó con esas magníficas Guadalupanas activas que pintó entre 1933 y 1935, protegiendo a los niños mexicanos de las acechanzas del Enemigo y alanceando, como Virgen Apocalíptica, a la Bestia de Siete Cabezas, con semblantes monstruosos cuyos rasgos recordarían, a manera de caricaturas muy finas y discretas, a los de algunos políticos anticlericales de entonces<sup>21</sup>.



<sup>21</sup> Gómez Robledo. *Op.cit.* P.293. El perfil adusto del general Calles y el rostro rubicundo, de intensa mirada, del general Obregón son identificables en dos de las cabezas antropomorfas de la Bestia.

Eliminado: Pp



Fig. 34. 1. *Guadalupana*. Retablo del altar lateral derecho de la iglesia de la Sagrada Familia, 2. *La Guadalupana protectora de los niños* 3. *Virgen Apocalíptica*. 2 y 3 óleos sobre tela, 150 x 101 cm, colección de la residencia jesuita del Instituto Oriente de Puebla.

La libertad en la representación de estas Guadalupanas parece ser la condición de posibilidad, el “pie para la décima” iconográfico de las Guadalupanas chicanas contemporáneas (fig. 35) realizadas por Yolanda López (1942) en 1978. Igual que Carrasco, aunque en otro contexto, no vacila en adecuar la Virgen de Guadalupe y su iconografía a las circunstancias nuevas que enfrentan sus devotos como migrantes en los Estados Unidos.

Desconozco si Yolanda López conoció estas Guadalupanas activas de Carrasco, sin embargo, la Guadalupana chicana, un icono tan reconocible como el de la Coca-cola, se muestra igualmente activa y versátil, eficaz para la protección de sus hijos expatriados en un entorno distinto. Profundizar en este tema sería el punto de partida de otra interesante investigación.



Fig. 35 Yolanda López (1942) 1. Autorretrato como la Virgen de Guadalupe 2. Victoria Franco como la Virgen de Guadalupe 3. Margaret F. Stewart como la Virgen de Guadalupe. Las tres son de pequeño formato (32" x 24") en pastel de óleo sobre papel, realizadas en 1978 y los originales están en la colección de la artista<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. Marian Research Institute, Dayton, Ohio, USA. The Virgin of Guadalupe in Chicana Art by Yolanda M. López. Works on display <http://www.udayton.edu/mary/gallery/exhibits/chicana/works.html>

4b. El retablo del Altar del Sagrado Corazón: *Cristo resucitado*

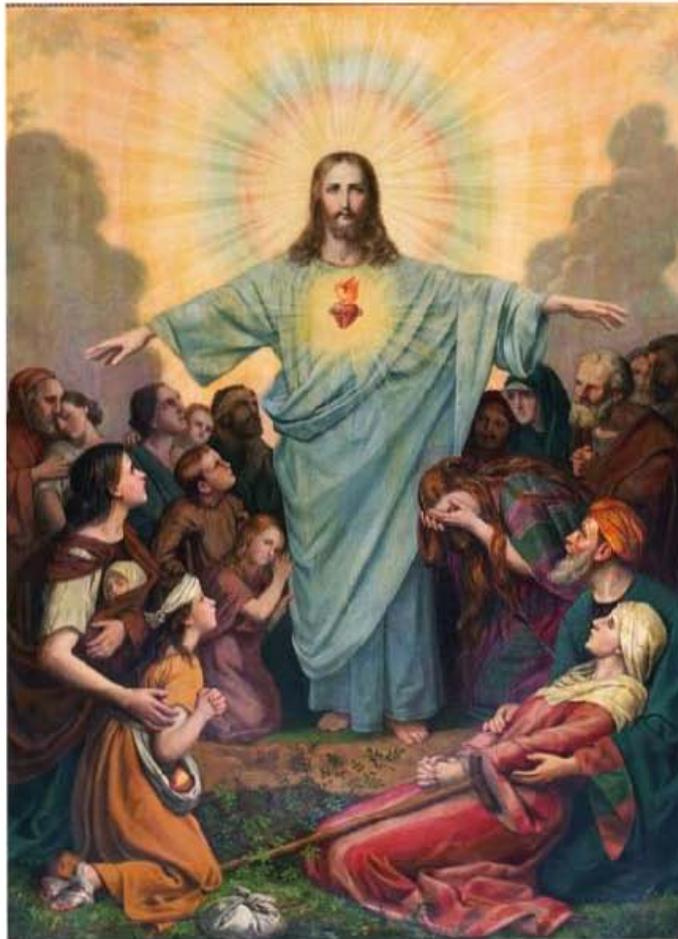


Fig.36 G. Carrasco. *Cristo resucitado*. Óleo sobre tela. 1.85 x 1.31 m Altar del Sagrado Corazón, Templo de la Sagrada Familia, colonia Roma, ciudad de México.

Esta imagen preside el altar lateral izquierdo de la Sagrada Familia de la Ciudad de México. El único dato bibliográfico que hay sobre esta imagen

en la Sagrada Familia está en Gómez Robledo<sup>1</sup> en la mención que de ella hace en el catálogo de la obra de P. Carrasco, a la que identifica como “Cristo resucitado”.

Sin embargo, en la mención que se hace de la consagración del altar, aunque no hay referencia específica de la pintura, se concluye que debió de estar realizada ya para entonces:

Se tuvo, pues, el 9 de diciembre de 1924, la consagración simultánea de los tres altares. El Arzobispo de Guatemala, Luis Muñoz, jesuita, que vivía desterrado por su Gobierno en El Paso, Texas vino a México a consagrar el Altar Mayor. El Arzobispo de México, José Mora y Del Río, consagro el Altar de Nuestra Señora de Guadalupe y el Obispo de Tabasco, Pascual Díaz, el del Sagrado Corazón<sup>2</sup>

Aparentemente no está firmada ni fechada, aunque bien pudo haber sido hecha en algún momento entre 1921 y 1924 cuando Carrasco recibió la encomienda de terminar la decoración de la Sagrada Familia<sup>3</sup>.

*Cristo resucitado* ocupa el centro del retablo del mencionado altar del Sagrado Corazón. La pintura está enmarcada en una armazón de madera tallada al estilo neoclásico, pintada de color marfil con detalles dorados que recuerda en su forma más sencilla, interpretada en madera

---

<sup>1</sup> Gómez Robledo *Op.cit.* P.328 y 257-58.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 257.

<sup>3</sup> En la Casa de la Cultura de Otumba y en el AHPMCJ existen fotografías de Carrasco posando frente a este lienzo terminado, todas careciendo de fecha o alguna anotación alusiva. En la Casa de la Cultura de Otumba, donde fue la Tienda Grande de la Familia Carrasco, existe una fotografía desvaída donde el P. Carrasco posa vestido de sotana sentado frente al lienzo terminado. El AHPMCJ conserva otra, ésta con el P. Carrasco de pie con la paleta y los pinceles en la mano.

pintada el soberbio altar de la Guadalupana en la Basílica de la Colegiata de Guadalupe realizado en 1895 por José Salomé Pina y sus discípulos <sup>4</sup>.

Las fuentes iconográficas de esta pintura están en la escultura del *Christus* (1834) de Bertel Thorvaldsen (1770-1884), quien adoptó las frías y perfectas formas de los mármoles griegos para representar a Jesús. Esta obra, entre neoclásica y romántica está expuesta en la catedral de Nuestra Señora de Copenhague. Al hacer referencia a esta obra, Hugh Honour la describe como la representación del “Pálido Galileo” que, en el *Genio del cristianismo* había vencido culturalmente al Imperio Romano<sup>5</sup>.



Fig. 37 B. Thorvaldsen. *Christus*. Mármol. 1834<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Para este capítulo se tomaron en cuenta las categorías que Erwin Panofski propone para hacer el análisis de una obra de arte, atendiendo el asunto primario o *descripción preiconográfica*, en cuanto a la identificación de las técnicas y figuración básica, el *análisis iconográfico*, atendiendo a los motivos artísticos y sus relaciones con tema y contextos y la *interpretación iconológica*, atendiendo al contenido o significado intrínseco, reuniendo el método de composición con la significación iconográfica. Cfr. Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1970

<sup>5</sup> Honour, Hugh. *Op.cit.*

<sup>6</sup> *Thorvaldsens Museum* <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/show.asp?id=63>

Eliminado:

Existe una anécdota sobre esta estatua, muy citada en el ámbito protestante de habla inglesa, que se vincula con la interpretación del *Cristo resucitado* de Carrasco. Cuando Thorwaldsen comenzó a trabajar en el proyecto de una imagen de Cristo, se concentró en la fascinación de la idea de un Dios-hombre, cuya mente divina debía ser traducida en el lenguaje del arte. Esa mente que Thorwaldsen describió como “la mente que dominará finalmente el mundo” fue la inspiración de una estatua cuyas formas fueron tomadas de las imágenes de Júpiter y los mármoles de Egina: una majestad heroica con los brazos levantados, modelada en barro como preparación para la talla directa en mármol. El escultor se mostró satisfecho considerando que, siendo Jesús la más grande figura de la historia de la Humanidad, su estatua era fiel a la imagen que quería proyectar de El.

El modelado se quedó en el taller y durante la noche la brisa húmeda del mar no dejó que el barro secase. A la mañana siguiente el escultor se percató que los brazos se le habían caído y la cabeza se agachaba un poco al frente. Lejos de desagradarle el nuevo efecto, se dio cuenta de que esos detalles la hacían más convincente. Sin perder su majestad, se había hecho compasiva y se parecía más al modelo cristiano de los Evangelios, concretamente el Jesús que invita a la humanidad: “Venid a

Mí los que estáis cansados y agobiados por la carga, que Yo os aliviare<sup>7</sup>. Decidió terminarla así y grabar en su pedestal “Venid a Mí” y no “Obedeced mis Mandamientos”, que era lo que originalmente había pensado<sup>8</sup>.

Es una anécdota romántica. El arte en este tiempo muestra la serenidad de las formas modulada con cierta dosis de emotividad. Según Juan Plazaola, con esta escultura comienza el arte religioso del siglo XIX. El Dios “relojero” de la Ilustración, un creador distante cuyos designios apelan a la razón, es sustituido por un Dios encarnado para resolver las necesidades del alma humana. Coincide este cambio con el fin del Antiguo Régimen y el inicio de la modernidad, con todas sus incertidumbres.

Estas nuevas imágenes religiosas buscaban apelar a la conciencia dormida del hombre de fines del siglo XVIII, demasiado cerebral y devoto de la razón<sup>9</sup>. Recordemos que en 1802, *El Genio del cristianismo* de Chateaubriand debió su éxito a que su publicación coincide con la restauración de la Iglesia Francesa en tiempos de Napoleón,

---

<sup>7</sup> Mt.11:28-30.

<sup>8</sup> Cfr. Chris Witts. The Heart of Sidney FM103.2. *Morning Devotions. Como to Jesus for Rest.* <http://www.fm1032.com.au/Feature-Detail.asp?FeatureID=439> Esta reflexión tomada de la página web de una estación de radio de ministerio cristiano de Sydney, Australia, se repite en numerosas páginas con sermones de pastores protestantes. La historia es adecuada para meditar en la idea de un Jesús misericordioso, que se acerca al hombre. Juan Plazaola consideraba el *Venid a Mi...* un mejor título para el *Cristo resucitado*, que es como esta pintura se identifica en el catálogo de Gómez Robledo

<sup>9</sup> Honour, Hugh. *Op.cit.* Pp.277 a 318

presentando la herencia cristiana como la fuerza cultural forjadora de la Europa Moderna.

Otras fuentes iconográficas del *Cristo resucitado* de Carrasco se encuentran en dos obras del pintor Ary Scheffer (1795-1856), de origen flamenco, aunque activo en Francia en la época de la Restauración Monárquica de 1830. Se titulan *Christus Consolator* y *Christus Remunerator*<sup>10</sup>.



<sup>10</sup> Foucart, Bruno. *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*. Paris: Arthema, 1987 Fig. 194.

Eliminado: s

Eliminado:

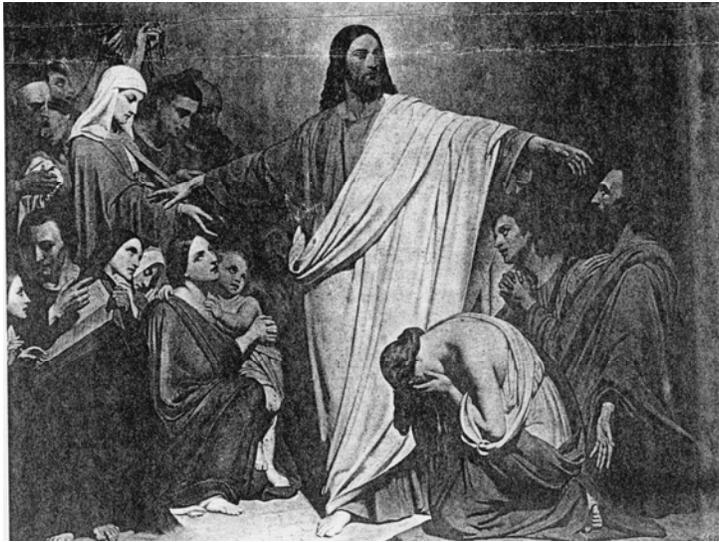


Fig 38 A. Scheffer. Christus Consolator y Christus Remunerator <sup>11</sup>

Los originales estuvieron expuestos en el Museo Central de Utrech y actualmente el *Christus Consolator* está expuesto en el Museo Van Gogh, en préstamo del Amsterdams Historisch Museum.

Foucart se explaya en una discusión sobre las opiniones que mereció el *Christus Consolator* en el Salón de 1837 en Francia y los estudios que sobre esta obra se hicieron posteriormente. Uno de los defectos que se le encontraban era que el simbolismo empleado era tan oscuro que se precisaba tener a mano la cédula explicativa para entenderlo<sup>12</sup>. Los

<sup>11</sup> [Ibid.](#) Fig.195.

<sup>12</sup> Ibid. Pp 133 y 134 y Van Gogh Museum Permanent Collection: Ary Scheffer (1795-1856) Christus Consolator, 1837.Oil on Canvas, 184 x 248 cm  
<http://www.vangoghmuseum.nl/collection/catalog/vgmpainting.asp?ARTID=88&LANGID=0>

"At the center of this work by the Dutch painter Ary Scheffer is a figure of Christ, seated on a cloud. He is surrounded by the afflicted and downtrodden. This Christus Consolator - Christ as the Comforter of suffering humanity - was inspired by the lines of Luke, 4:18:'He hath sent me to heal the brokenhearted, to preach deliverance to the captives.' This text, in French, is carved on the frame. The 'brokenhearted' are depicted on

Eliminado: Foucart, Bruno.  
Op.cit

Con formato

críticos contemporáneos la veían como una representación demasiado fantasiosa y lejana de la letra del Evangelio, inclusive incorporando algunos elementos románticos que veían fuera de lugar. La figura yacente, desnuda, cubierta sólo por una bandera roja, interpretada como referencia a la bandera polaca, como si su nacionalismo fuese lo único que les diera cobijo en tiempos de desamparo, politizaba la imagen en una abierta denuncia de la invasión rusa a Polonia.

Fausto Ramírez encontró que en la cuarta exposición de la Academia de San Carlos, verificada en diciembre de 1851, el escultor Martín Soriano presentó un “busto ideal” titulado Divino Salvador, hoy en la colección del Museo Nacional de Arte, inspirado en la imagen de Cristo de Thorwaldsen y Scheffer. La imagen de Scheffer del *Christus Consolator*, una suerte de “pintura ideal”, fue muy conocida en Europa en tiempos de la “Monarquía de Julio” francesa, gracias a la reproducción hecha por Goupil en 1842<sup>13</sup>.

---

*the left: a woman mourning her dead child kneels in the foreground, while in the background (from left to right) we see an exile with his walking stick, a castaway with a piece of the wreckage in his hand, and a suicide with a dagger. Placed between these groups is the poet Torquato Tasso, crowned with laurel, as a symbol of unrecognized talent, and figures representing the three ages of woman, each with her own fears and burdens. To the right are the captives and oppressed of both the past and present, among them a Greek or Roman slave, a medieval serf, and a black slave of Scheffer's own time. With his left hand Christ releases a dying man from his shackles. Mary Magdalene, a repentant "fallen" woman, kneels beside him".*

<sup>13</sup> Fausto Ramírez “Divino Salvador- Martín Soriano” en el 2do. volumen de Acevedo, Esther, et al. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*. México: MUNAL-CONACULTA-UNAM-IIIE, 2001 Pp.75 a 81. Ver nota 5.

Con un conocimiento superficial de la obra de Gonzalo Carrasco es fácil concluir que el *Cristo Resucitado* de la Sagrada Familia carece de valor al ser una reinterpretación de una conocida obra europea. Habría que investigar qué tan conocida fue esa obra en México en 1851 y más aún cómo impactó en 1924 a un público que no estaba familiarizado con los modelos que tenían para su estudio y copia los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Actualmente la reproducción de todo tipo de imagen impresa o digitalizada es algo muy común; es así que el acceso al amplio fondo digitalizado sobre la imaginería religiosa, por ejemplo de William Adolphe Bouguereau, es algo que está al alcance de cualquiera que la busque en el Internet. Pero en México pocas personas contemporáneas suyas conocían ese acervo completo. Las obras más gustadas eran difundidas a través de la prensa ilustrada de ese tiempo, pero no todas eran del dominio público. Para muchos contemporáneos, las obras de Carrasco podrían presentar cierta novedad, aunque un conocedor inmediatamente podía identificar sus fuentes visuales.

Es probable que Carrasco conociera las imágenes de Scheffer, Thorwaldsen y Soriano y que, tanto las esculturas como las pinturas, le gustaran y decidiera componer una tercera pintura, según su inspiración, incorporando el simbolismo del Sagrado Corazón.

La devoción moderna del Sagrado Corazón se inicia en el siglo XVII a partir de las revelaciones de Santa Margarita María de Alacoque, monja del Convento de la Visitación en Paray-Le-Monial dirigida espiritualmente por un jesuita, el hoy beato Claude de Colombière (1641-1682). En el mes de mayo de 1673, Santa Margarita manifestó haber recibido las doce promesas del Sagrado Corazón de Jesús para difundir entre sus devotos:

- \* Les daré todas las gracias necesarias para su estado de vida.
- \* Les daré paz a sus familias.
- \* Las consolaré en todas sus penas.
- \* Seré su refugio durante la vida y sobre todo a la hora de la muerte.
- \* Derramaré abundantes bendiciones en todas sus empresas.
- \* Los pecadores encontrarán en mi Corazón un océano de misericordia.
- \* Las almas tibias se volverán fervorosas.
- \* Las almas fervorosas harán rápidos progresos en la perfección.
- \* Bendeciré las casas donde mi imagen sea expuesta y venerada.
- \* Otorgaré a aquellos que se ocupan de la salvación de las almas el don de mover los corazones más endurecidos.
- \* Grabaré para siempre en mi Corazón los nombres de aquellos que propaguen esta devoción.
- \* Yo te prometo, en la excesiva misericordia de mi Corazón, que su amor omnipotente concederá a todos aquellos que comulguen nueve Primeros Viernes de mes seguidos, la gracia de la penitencia final: No morirán en desgracia mía, ni sin recibir sus Sacramentos, y mi Corazón divino será su refugio en aquél último momento.

La novena promesa que expresa el deseo de ser honrado mediante la colocación de su imagen en los hogares a manera de protección, es interesante para efectos de un estudio sobre historia del arte, ya que

fue entonces cuando surgió como tema de la producción plástica. El popular “Detente...” en forma de estampa, tan frecuente en los hogares católicos mexicanos, colocado a la vista de la puerta principal de la casa, viene siendo una especie de versión católica de la *Mezuzah* judía, la protección para las puertas con trozos de la Escritura <sup>14</sup>.

Quiere la tradición que las palabras de Jesús indicaran claramente Su deseo de que los jesuitas apoyaran y difundieran esa devoción, conocida como el “encargo suavísimo” hecho por este medio a la Compañía de Jesús. Santa Margarita María y el beato de Colombiére celebraron por primera vez al Corazón de Jesús, con comunión solemne, el viernes 21 de junio de 1675<sup>15</sup>.

En el siglo XVIII la representación del Sagrado Corazón se hizo utilizando solamente la imagen de un corazón humano, representado con todo realismo, rodeado de una corona de espinas y envuelto en llamas. En la iglesia de San Francisco Xavier del Colegio Jesuita de Tepotzotlán, Estado de México, se conserva una imagen de este tipo, pintada por Miguel Cabrera. Más adelante esta representación no se

---

<sup>14</sup> El “Detente” incluye la leyenda de que en ese hogar católico no se recibe propaganda protestante, desvirtuando sectariamente el símbolo de protección que la imagen de Jesús tiene para todo cristiano. Como puede apreciarse en las doce promesas, aunque es una devoción católica, en ninguna de ellas hay exclusión denominacional y cualquier cristiano pudiera acercarse a ella.

<sup>15</sup> En el artículo “El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso del siglo XVII” se describe la devoción mística al Corazón de Jesús desde la Edad Media. La novedad que esta devoción tiene a fines del siglo XVIII es el carácter de reparación del olvido de la Humanidad hacia el amor que implicó la Redención. Cfr. Leonor Correa Etchegaray. “El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso del siglo XVII” en *Historia y Grafía*, Num. 9. México: UIA, 1997 Pp.110 y ss.

Eliminado:

consideró iconográficamente adecuada y se empezó a introducir la imagen de Cristo de cuerpo entero, vestido de blanco con el manto rojo, para simbolizar la pureza y el intenso amor espiritual, con el corazón manifiesto en medio del pecho, con una mano señalándolo y con la otra bendiciendo a los devotos.

A fines del siglo XVIII, Pompeo Batoni (1708-1787) pintó al Sagrado Corazón en la moción mística de intercambiar Su corazón por el de sus devotos. Fue una representación muy gustada y reproducida durante el siglo XIX. Hay en la sacristía de la Sagrada Familia una pintura del Sagrado Corazón de Carrasco, inspirado en este modelo.

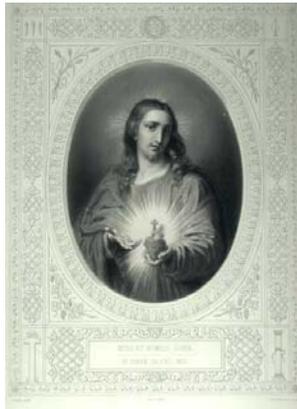


Fig. 39 Pompeo Batoni. Sagrado Corazón de Jesús<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> El Sagrado Corazón de Pompeo Batoni, una de las imágenes más popularizadas posteriormente de esta devoción. Este es un grabado francés de J.C. Thouvenin de 1846 que muestra la vigencia del neoclasicismo a mediados del siglo XIX. Tomada de una pagina de grabados de principios del s. XIX: <http://www.paolomercuri.ro/HTML/Alt.html>

Comparada con el grabado de Batoni, la de Carrasco es una pintura muy superior en cuanto a factura. El rostro, de finos rasgos clásicos, lo muestra con la serenidad y la belleza que mandaba la iconografía cristológica en boga<sup>17</sup>. Rodeando el corazón que lleva en la mano está un nimbo de luz, realizado con veladuras blancas que, en lugar de la irradiación de calor y la corona de flamas, la luz parece emanar en pequeños haces de luz eléctrica, en una versión metafísica más "moderna".

Carrasco se la obsequió al Arq. Manuel Gorozpe en agradecimiento por la construcción de la iglesia de la Sagrada Familia. Recientemente sus herederos devolvieron la pintura a la comunidad jesuita de la Sagrada Familia, por considerar que estaría más dignamente colocada en un lugar de culto<sup>18</sup>. Es muy probable que hubiere sido realizada en 1910, atendiendo a la existencia de una obra parecida, aunque de inferior calidad plástica con fecha de ese año, que se conserva en el AHPMCJ.

Todo apunta a que esta pintura fue hecha para ser colocada en alto y ser contemplada con la debida reverencia. Colgada a la altura de los ojos muestra cierta desproporción, apreciable en el torso y el brazo derecho de esta fotografía.

---

<sup>17</sup> Driskell. *Op. Cit.* Pp. 88-89

<sup>18</sup> M. Hanhausen. Entrevista al P. Fernando Suárez SJ. Oficinas parroquiales del Templo de la Sagrada Familia, Colonia Roma, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2000



Fig. 40 G. Carrasco. *El Sagrado Corazón*. Ca. 1910 Óleo sobre tela, 125 x 76 cm. Sacristía del Templo de la Sagrada Familia, Ciudad de México.

Una anécdota citada por Gómez Robledo cuenta que cuando Gonzalo Carrasco tenía unos cinco años de edad, el Emperador Maximiliano y la Emperatriz pasaron por Otumba, su familia los recibió en la Tienda Grande. El niño quedó fascinado por el porte del emperador, de ojos azules y la barba rubia partida. Poco podía comprender entonces el papel que ese exótico personaje tuvo en la historia de México, pero él lo identificó visualmente con algo celestial. Su muerte a manos de los liberales lo engrandeció aún más en su memoria de niño. Gonzalo conservó el recuerdo del Emperador y sus rasgos aparecerían una y otra

vez, totalmente idealizados, en las imágenes de Cristo. La figura 40 es un buen ejemplo de ello <sup>19</sup>.

La referencia a Cristo como rey en la devoción del Sagrado Corazón fue un elemento importante en su popularidad como devoción de los conservadores monárquicos en Francia<sup>20</sup>. Los jesuitas fueron sus principales impulsores y existió la leyenda de que Luis XVI, antes de morir, expresó el deseo de consagrar a Francia al Sagrado Corazón. Ciertamente o no, fue una devoción que terminó por hacerse odiosa en los círculos liberales, quienes la veían como la justificación teológica de los retrógrados. En el siglo XIX en Francia y a manera de reacción contra el ascenso del liberalismo anticlerical, los sectores más conservadores unieron la figura del Sagrado Corazón a la imagen de Cristo Rey y responsabilizaron a la pérdida espiritual de Francia de la derrota de 1870, pues se había descuidado la devoción al Sagrado Corazón, en un ambiente cultural similar al de México en tiempos de la consolidación de la Revolución.

El tema de Cristo como rey, popularizado en tiempos de la restauración monárquica en Francia tras la era napoleónica, aparece sustentado

<sup>19</sup> Gómez Robledo, *Op. cit.* P. 17.

<sup>20</sup> L. Correa *Op. cit.* P. 116. Se hace referencia a la sociedad como cuerpo místico de Cristo, donde la cabeza es el Papa y el corazón es el mismo Jesús. Hay asimismo, en los documentos de Santa Margarita María referencias a la figura de Cristo como soberano y a la inminencia del establecimiento de su Reino en la tierra. El rey de Francia, como un nuevo Constantino, con la imagen de Cristo como el Sagrado Corazón en sus estandartes debía de combatir a los enemigos de la Iglesia.

Eliminado: Op

Eliminado: Cit

Eliminado: Pp

Con formato

Con formato

Eliminado: Haciendo

Eliminado: así

Eliminado:

Eliminado: iglesia

teóricamente en el *Du Pape* de Joseph de Maistre, escrito en 1819, considerado la Biblia del ultramontanismo <sup>21</sup>. El apoyo fanático a la Sede Pontificia, la creencia en un absolutismo religioso y la desconfianza hacia la educación laica promovida por el gobierno, sugiriendo incluso la legitimidad de hacer un llamado a las armas con el fin de defender estas creencias, fueron las formas desesperadas de lucha de los sectores sociales más conservadores, asustados ante la ola de cambios que imponía el nuevo orden social. En Francia no se les toleró y cuando estas ideas se difundieron en México, gozando de considerable popularidad a pesar de estar desfasadas en más de un siglo. El gobierno emanado de la Revolución tampoco los toleró, persiguiendo estas ideas como anacrónicas y contrarias al establecimiento de un clima de gobernabilidad.

La figura del *Cristo resucitado* de Carrasco es una figura que se desprende de las formas convencionales de representar a Cristo según el Magisterio de la Iglesia desde el Renacimiento. Es un Cristo sacerdotal, representado como una figura hierática, para evidenciar su ser sobrenatural, representado como “el más hermoso de todos los hombres” y hace referencia a las formas plásticas del estilo hierático

---

<sup>21</sup> Driskell, *Op. cit.* Pp. 23-24.

Eliminado: Op. Cit

Con formato

Con formato

Eliminado: .

Con formato

Eliminado: Pp

ultramontano de moda en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, tema de estudio de las obras de Foucart y Driskell.

Comparando esta obra con las dos pinturas de Scheffer antes mencionadas se pueden apreciar coincidencias formales: el *Christus Consolator* dispensa su misericordia sentado en una roca, mientras que en la obra de Carrasco esta roca queda a sus pies. La figura desamparada y desnuda del primer plano, envuelta en una tela roja, aparece en la obra de Carrasco como una mujer enferma y desvanecida, en los brazos de una figura masculina, vestida también de rojo. Del *Christus Remunerator*, Carrasco toma la figura de pie del Cristo con los brazos extendidos, al estilo de la escultura del Cristo de Thorwaldsen y la penitente llorosa arrodillada a sus pies, que en Scheffer aparece semidesnuda en una especie de ropaje clásico. En la obra de Carrasco, vestida con un traje rico y la cabellera rubia suelta, se identifica iconográficamente con la Magdalena que aparece en la serie de *Los Dolores de la Virgen*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. Erika Bornay. *Las Hijas de Lillith*. Madrid: Ed. Cátedra, 1995. A fines del siglo XIX era común representar a la mujer fatal (por extensión a las pecadoras públicas) con larga cabellera rubia-rojiza e hipnóticos ojos verdes. Carrasco representa a la Magdalena con estas características externas, pero la pinta como una joven llena de dulzura. Nada hay de sórdida sensualidad en su representación. Es curioso que su traje tiene los colores de la bandera mexicana, de la misma manera que en la Sagrada Familia pintada por su maestro Rafael Flores en 1857, hay un paño tricolor en la cesta de costura de la Virgen. Tal vez Carrasco quiso así representar simbólicamente a la Patria mexicana, pecadora y arrepentida, enamorada de Jesús, fiel a pesar de sus desvíos y amorosamente correspondida por .

Con formato

Con formato

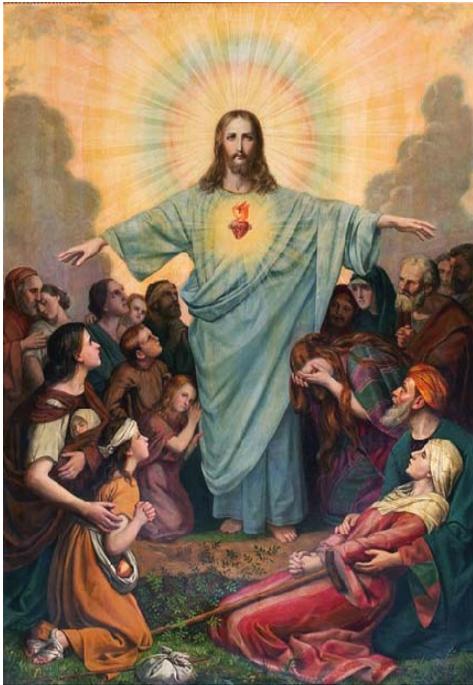
Con formato

Con formato

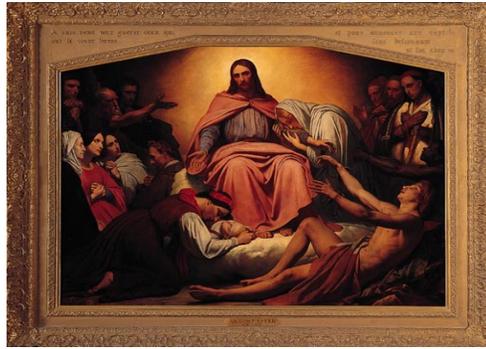
Con formato

Eliminado: E

Con formato



1



2 y 3

Fig. 41 1) G. Carrasco. *Cristo Resucitado* 2) A.Scheffer. *Christus consolator* y 3) A. Scheffer. *Christus remunerator*.

En su momento, la pintura de Scheffer fue considerada una imagen de Cristo republicano, Señor de los oprimidos y de los esclavos liberados, cuya compleja simbología debiera ser interpretada a la luz de los acontecimientos en la víspera de las revoluciones de 1848, entre ellos, de la publicación en 1847 del incendiario panfleto del *Manifiesto del Partido Comunista* de Carlos Marx y Federico Engels<sup>23</sup>.

Es posible que Carrasco solamente deseara hacer una imagen visualmente atractiva y tomó de sus modelos lo que le pareció útil a tal

<sup>23</sup> Driskell, *Op. cit.* P.37.

- Eliminado: Op
- Con formato
- Eliminado: C
- Eliminado: P
- Con formato

fin, pero si supo algo más del trasfondo de la obra y a propósito la escogió para llevar a México un mensaje similar, esto agregaría un significado extra a la figura del Sagrado Corazón, pintada en vísperas de la persecución religiosa. No consta en ningún documento revisado en el Fondo Carrasco las condiciones de creación de esta pintura.

La devoción al Sagrado Corazón en la década de los veinte en México revestía aires de cruzada ultramontana para rescatar la educación de los jóvenes y el concepto católico de familia para el control eclesial. Frente a la posición intransigente del gobierno de crear una sociedad laica y secular, la Iglesia mexicana opuso su propia forma de intransigencia, contraponiendo imágenes poderosas en el inconsciente colectivo popular. La imagen del *Cristo resucitado* hace referencia a la práctica de la devoción del Sagrado Corazón en un tiempo crítico en México, de creciente secularización y transformación de paradigmas.

El pasaje del Evangelio que lo inspiró es muy posible que fuera el que inspiró el *Christus* de Thorwaldsen. Formalmente, en las décadas de los años veinte y treinta, esa figura hierática de brazos extendidos aparece tanto en murales de Diego Rivera y Montenegro, como en las esculturas de Cristo Rey del Cerro del Cubilete, en Guanajuato, el que está en las

afueras de El Paso, Texas y el Cristo del Corcovado en Río de Janeiro, Brasil<sup>24</sup>.

Formalmente, en el *Cristo Resucitado* la geometría reguladora es precisa, presidida por dos diagonales que convergen en la figura de Cristo como centro de la composición, subrayando su carácter de motor inmóvil y dos círculos, formados por el espacio vacío frente al Cristo y el halo de la figura, enmarcado por las nubes de tormenta. El colorido es armonioso y saturado, trabajado en tonos de los tres primarios. El Cristo, a manera de eje de simetría, aparece en su carácter de Señor de la Creación, haciendo un gesto de pacificación y cura. La composición revela el deseo de ajustar la representación puntual de un momento intemporal en forma de cuadro plástico, en este caso sin hacer concesiones a la representación de un escenario naturalista.

La representación del espacio para la estética ultramontana no buscaba conseguir una reproducción mimética de la realidad, ya que desdeñaba la referencia vulgar al naturalismo. Contribuyó formalmente a ello que a mediados del siglo XIX la noción renacentista de perspectiva se relativizó, debido a la influencia de la estampa japonesa en la pintura

---

<sup>24</sup> Aunque no se trata de figuras religiosas, Diego Rivera sigue esa iconografía cristológica en la figura de "El Proclamador" en el Patio del Trabajo del edificio de la Sep en el Centro Histórico. Cfr. González Mello, Renato. "Manuel Gamio, Diego Rivera and the politics of Mexican anthropology en *Res 45 Anthropology and Aesthetics*, Spring 2004. Pp. 182-183. La figura central del mural de Anfiteatro Bolívar en el Antiguo Colegio de San Ildefonso comparte, así mismo, esas características. De Montenegro es la *Alegoría del Ángel de la Paz*, realizado en 1928, colocado en el Palacio de Bellas Artes.

occidental. El espacio se convirtió en un *topos* simbólico, concentrado en una parte del todo. El impresionismo popularizó esa forma compositiva, como puede apreciarse en la solución planteada por los tres artistas de la fig. 42: Ogata Korin, Vicent Van Gogh y Edouard Monet para crear una escena íntima, concentrada en sí misma.



Fig. 42 1) Ogata Korin. *Iris* 2) Vincent Van Gogh. *Iris* 3) Claude Monet. *Ninfeas*  
25

En estos tres ejemplos se representa radicalmente el “aquí – ahora” de la escena, obligando al espectador a focalizar su atención en el tema, independientemente del resto del espacio en el que la escena se desarrolla. Aunque Carrasco en general sitúa sus escenas religiosas en escenarios convencionales, acordes con las reglas del paisaje

---

<sup>25</sup> El biombo de los lirios de Ogata Korin realizado en el siglo XVIII <http://www.herbarium.com/images/others/korin.jpg> comparado con Los lirios acuáticos de Claude Monet, *Nymphéas* 1903, Hall Groat II *Monet's love affair at Giverny at the Albert-Knox* [www.passion4art.com/articles/monets\\_love.htm](http://www.passion4art.com/articles/monets_love.htm) y los Iris pintados en 1889 por Vincent Van Gogh [http://www.expo-vangogh.com/1\\_3.cfm?ID=1108195890](http://www.expo-vangogh.com/1_3.cfm?ID=1108195890)

académico, en el *Cristo resucitado* deliberadamente reduce el espacio a la intimidad de la escena ubicada al aire libre.

Se subraya la importancia de la figura de Jesús al hacerle abrir con la luz de su presencia las nubes de tormenta. El prado bajo sus pies está pintado con todo detalle, haciendo aquí una involuntaria concesión al naturalismo. De alguna manera ese cielo dorado es una forma naturalista de interpretar el tema neobizantino del fondo de oro para subrayar la noción de trascendencia. Carrasco había pintado para entonces los tondos con los Santos de la Compañía para el refectorio de Tepotzotlán al estilo neo bizantino de dos obras de Santiago Rebull, profesor de Carrasco en la Escuela Nacional de Bellas Artes, con las imágenes de san Francisco de Asís y santo Domingo hechas con un cuidado dibujo académico sobre el fondo dorado<sup>26</sup>.

Comparando las pinturas de la Sagrada Familia con muchas de las obras del siglo XIX de tema religioso por ejemplo, *Abraham e Isaac* de Santiago Rebull o la obra de Rafael Flores, hay en las primeras un marcado interés en dar idea de adecuación histórica, aunque provocan la impresión de cuadros plásticos realizados con la colaboración de los contemporáneos del pintor. Las figuras están dibujadas con precisión

---

<sup>26</sup> Cfr. Nanda Leonardini. *Santiago Rebull. Una vida entregada al arte*. México: Círculo de Arte, 1999.

académica, señalando en el Cristo una actitud impasible, vestido de azul como corresponde a un ser que ya ha trascendido. En palabras de Driskell, es una de esas imágenes que invitan a guardar silencio frente a ellas: es una dimensión simbólica del Cristo Triunfante ante la muerte<sup>27</sup>.

La muchedumbre que lo rodea está representada de manera más naturalista. Desde mediados del siglo XIX fue común representar a los personajes de la Biblia y de la Historia Sagrada vestidos con trajes orientales, a la manera de las ilustraciones de Gustave Doré, como una forma de dar verosimilitud histórica a la escena. Da la impresión de estar contemplando una representación hecha con figuras de un Nacimiento de Olot<sup>28</sup>.



Fig. 43. Inmaculada. Clase extra.

Talleres de Arte Cristiano, Olot, Gerona, España s. XX

<sup>27</sup> Driskell, *Op. cit.* Pp. 105-106.

<sup>28</sup> Las figuras del enorme Nacimiento de Olot, traído de la provincia de Gerona en España, que todas las Navidades se arma en el interior del templo de la Sagrada Familia, bien pudieron ser los modelos para la muchedumbre del *Cristo resucitado*.

Eliminado: Op

Eliminado: Cit

Con formato

Con formato

Con formato

Eliminado: Resucitado

Durante su estancia en Madrid, Carrasco conoció y gustó de la obra de Murillo y de Guido Reni, expuestas en el Prado. Sabía de la tradición tridentina que especificó la forma de representación y los colores adecuados para vestir a cada imagen religiosa destinada al culto y es muy posible que conociera la obra de Juan Interian de Ayala sobre los errores en la representación de la imagen cristiana. La copia existente en la biblioteca de la Universidad Iberoamericana perteneció a la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús<sup>29</sup>. Sin embargo, el principio del siglo XX no es un tiempo de purismos iconográficos. En México, durante la Revolución y el paulatino encono del conflicto entre la Iglesia y los gobiernos posrevolucionarios, nadie iba a discutir la pertinencia del color del manto de un Sagrado Corazón. Es por eso que, a partir de la década de los veinte, las pinturas de Carrasco se van haciendo más libres en cuanto a la representación iconográfica y la composición.

Estas libertades culminan con las pinturas realizadas entre 1932 y 1934, donde el colorido y la composición se van haciendo más y más personales. La paleta de Carrasco se intensificó con colores vivísimos, entre ellos un peculiar tono de anaranjado, puesto en contraste con las tierras de Siena, el azul de Prusia o el rojo veneciano. Puede apreciarse

---

<sup>29</sup> Cfr. Juan Interian de Ayala. *El Pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*. Dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la historia eclesiástica / escrita en latín por el M.R.P.M. fr. Juan Interian de Ayala y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro. Madrid : D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782.

este ejemplo de colorido en *La Guadalupeana venciendo a la Bestia Apocalíptica*, comentada en el primer inciso de este capítulo <sup>30</sup>.

El color en la pintura mexicana de principios del siglo XX había empezado a personalizarse, haciéndose cada vez más vivo a partir de la experiencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. El Dr. Atl (Gerardo Murillo 1875-1964) hizo del paisaje un protagonista echando mano de una paleta personal de intensos colores. Joaquín Clausell (1866-1955) había empezado, bajo la influencia del Dr. Atl, a trabajar a principios del siglo XX también el tema del paisaje, aunque su aporte fue reproducir los efectos cromáticos de la luz a la manera de los impresionistas y la escuela de Pont Aven. Sus obras resultaron con una gran libertad, combinando los colores que la luz va dando a las distintas horas del día en los objetos, aprovechando la posibilidad de que las sombras no fuesen solamente las *umbras* académicas en grises y tonos de tierra, sino masas de color con vida propia, como se aprecian en las obras de Gauguin y Monet, realizadas más de sesenta años atrás.

Si bien es improbable que Carrasco haya tenido inspiración directa de algunas de las vanguardias, algo del espíritu de libertad de principios del siglo XX puede apreciarse en su obra en cuanto a composición y colorido. Fueron sus concesiones a la modernidad. De hecho algo hay en

---

<sup>30</sup> Fig. 34 número 3, P. 239. Fue expuesta en la exposición *Visiones Apocalípticas*, presentada en 2001, en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

Eliminado: p

Eliminado:

Eliminado: el

las obras realizadas al final de su vida, en la idealización narrativa de las escenas de brillantes colores, que recuerda los cromos de almanaques, típicos en México en las siguientes dos décadas.

Cabe destacar que Carrasco fue contemporáneo tanto del desarrollo del simbolismo en México como de la ilustración modernista, la cual incursionó en el tratamiento del paisaje como fondo decorativo<sup>31</sup>, pintando viñetas donde el dibujo sintético recrea escenarios misteriosos y poéticos con lánguidos cipreses recortados sobre el cielo lleno de celajes, realizados como si de un cartón para realizar un vitral se tratara. Esta forma de ilustrar se desarrolló en los años veinte, haciendo énfasis en la división geométrica de la superficie y en el empleo de colores poco convencionales<sup>32</sup>. Fue común ver en estos paisajes luminosos celajes amarillos contrastados con árboles o nubes verdosas, recortándose sobre él, tal y como se puede apreciar en los murales de patio central del restaurante Sanborn's de los Azulejos de la calle de Madero en la Ciudad de México<sup>33</sup>. En él, los cipreses recortan el cielo

---

<sup>31</sup> En la obra gráfica de Mucha hay frecuentemente un evocador paisaje lineal, hecho con aguada de acuarela monocromática, enmarcado en las formas circulares que solía colocar detrás de las figuras femeninas.

<sup>32</sup> Las noches como fondos planos de tinta negra o los crepúsculos rojos con cierta influencia japonizante de la obra gráfica de Georges Barbier y de Romain de Tiroff, Erté, realizados entre 1920 y 1935. Un ejemplo en la ciudad de México es el mural de Roberto Montenegro *La Fiesta de la Santa Cruz* del Colegio de San Pedro y San Pablo.

<sup>33</sup> Parece ser similar inspiración en el mural del comedor principal del Sanborns de los Azulejos de la Calle de Madero en la Ciudad de México, donde en esos años un artista rumano contratado ex profeso en Nueva York e identificado en página web de Sanborn's con el apellido de Pacologue, sin dar más datos, pintó un jardín fantástico de cielos dorados y misteriosa vegetación. Cfr. *Sanborns. La Casa de los Azulejos*. <http://www.sanborns.com.mx/sanborns/azulejos.asp> Así mismo, existe el mural realizado por Roberto Montenegro titulado el *Cuento de Aladino*, en la Biblioteca Benito Juárez de la Ciudad de México, realizado en

dando un marco verde al jardín y al atardecer dorado. Un efecto similar se aprecia en el *Cristo resucitado* de Carrasco, a partir de los dos macizos simétricos de nubes que parecieran abrirse en torno a la luminosidad del Cristo.

Carrasco echa mano del recurso técnico de las veladuras en óleo para expresar lo sobrenatural de la santidad, formalmente como rayos de luz o como un aura de arco iris. Esto es común en muchas de sus pinturas: el *San Francisco Xavier* del Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, el *Sagrado Corazón protegiendo a la juventud*, del Instituto Oriente de Puebla y el *Cristo Rey* de Buena Prensa. El arco iris aparece unido a la Resurrección en el Retablo de Isenheim de Matthias Grünewald, donde Jesús, nimbado sobrenaturalmente con los colores del arco iris y con los brazos abiertos en un gesto de victoria, emerge de la tumba abierta con el rostro radiante. En el *Cristo Resucitado* de la Sagrada Familia, el halo radiante con un arco iris nimbando la figura subraya que Cristo ha resucitado y, mostrando su Sagrado Corazón a la humanidad doliente, aparece como la prueba del fin de la ira de Dios para con el hombre<sup>34</sup>.

---

1924, donde toda la composición está envuelta en una tonalidad dorada, para subrayar lo fantástico de la escena. Cfr. Julieta Ortiz. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: IIE-UNAM, 1994.

<sup>34</sup> Gen 9: 8-17. En el Antiguo Testamento, al fin del Diluvio apareció el arco iris sobre la tierra seca para garantizar la promesa de Dios de que jamás volvería a intentar destruir Su creación. En el Nuevo Testamento la resurrección de Jesús es la prueba de que Dios aceptó el sacrificio de su Hijo, aboliendo así para la humanidad la necesidad de sacrificar otras víctimas propiciatorias Cfr. Heb 9: 15-22. La Resurrección hizo que la muerte, en cuanto a aniquilación definitiva, la peor catástrofe para los vivientes, no sería de ahí en adelante

Eliminado: ¶

Las palabras que santa Margarita María de Alacoque escuchó estando en oración el 16 de junio de 1675 de labios la aparición de Cristo resucitado manifestando su amor no correspondido a la humanidad, hacen referencia al olvido que una generación moderna, contemporánea de la Ilustración y de la glorificación de la razón, ha hecho de los aspectos más emotivos del cristianismo<sup>35</sup>. En el cuadro de Carrasco, diecisiete figuras dolientes en su cuerpo o en su espíritu acuden a la cercanía de ese *“Corazón que tanto ha amado”* en busca de consuelo y del alivio de sus males. Una segunda corona de veladuras radiantes muestra al llameante Corazón de Jesús como centro de una devoción emotiva y de una relación de afecto para con la Creación.

La muchedumbre, la mujer arrodillada y llorosa con su rico traje, la madre y la viuda, jóvenes, niños y ancianos y la mujer enferma y desvanecida en los brazos de uno de sus angustiados familiares, contempla con esperanza a la figura nimbada y majestuosa que se levanta en medio de ellos. Carrasco los representa frente a la presencia del Único capaz de poner orden en la materia y en el espíritu. No es el

---

más que el agotamiento natural de la materia, un cambio de forma y la condición de posibilidad para el tránsito del espíritu a la vida eterna. Este tema es el eje de la fe cristiana Cfr. I Cor 15: 12-14 .

<sup>35</sup> En la devoción al Sagrado Corazón esa fecha se recuerda como “El Gran Encuentro”. Las palabras que escuchó la Santa, canonizada tres siglos más tarde por el Papa Benedicto XV el 13 de Mayo de 1920, fueron: “He aquí el Corazón que tanto ha amado a los hombres, y en cambio, de la mayor parte de los hombres no recibe nada más que ingratitud, irreverencia y desprecio, en este sacramento de amor.” Cfr. Francisco López SJ et al. *Culto al Sagrado Corazón de Jesús*. México: Ed. Paulinas, 2001 y *Origen de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús* <http://www.cruzadadelrosario.org.ar/revista/0406/sgdo.htm>

Eliminado:

Cristo–hombre que vivió en Galilea hace veinte siglos sino el Resucitado, Hombre-Dios trascendido, la Segunda Persona de la Trinidad, que en ese aquí-y-ahora se apiada del hombre que se vuelve a Él como refugio. Él tiene el poder de consolar esa esquina doliente y agobiada de la Creación<sup>36</sup>.

La muchedumbre se agolpa en un semicírculo, dejando despejada la zona frente a Él, donde visualmente se invita a entrar al espectador quien, sea o no católico, recibe frente a este retablo la interpelación de la imagen. El Cristo de Carrasco mira de frente, fuera del cuadro, hacia el espectador, el cual de esta manera es incluido en la escena. Esta visión cristológica es muy propia de Carrasco, quien manifestó durante su vida y su práctica sacerdotal su idea del catolicismo como invitación abierta y fuente de consuelo. Independientemente de la época que le tocó vivir, donde la actitud intolerante pareció ser característica tanto de la Iglesia “perseguida” como del gobierno revolucionario “perseguidor”, él no usó su carácter sacerdotal para el levantamiento de barreras artificiales entre el hombre y Dios<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> M. Hanhausen. Entrevista al P. Juan Plazaola Artola SJ. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 16 de octubre 2001. La identificación de Cristo Resucitado y del Sagrado Corazón como en una Segunda Venida para la humanidad doliente fue tema toral de la difusión de la devoción por los jesuitas durante las primeras décadas del s. XX

<sup>37</sup> El adjetivo parece haber sido frecuente en Carrasco: ver entrevistas de Gómez Robledo. *Op. Cit.* P.279 “En este año (1928) me han venido otras pruebas por parte del Gobierno *perseguidor*, cerrándome el templo de la Compañía que yo decoraba, apoderándose del Colegio que yo comencé a fabricar el año 1906”

La pintura de tema religioso de Gonzalo Carrasco es la forma visual de su mensaje pastoral. Aborda la representación de la emoción a través de una figuración apoyada en la narración de la Historia Sagrada. Hay toques de emotividad, pero por lo general éstos están representados simbólicamente en paisajes románticos como fondo de las obras<sup>38</sup>, o bien con gestos convencionales, un tanto teatrales, como si se tratase de una foto de un cuadro plástico. Por lo general, su forma de representación del éxtasis o la oración es pintar los ojos de la figura vueltos al cielo, en un gesto de absorción en la Trascendencia que se antoja teatral, recordando los recursos de Guido Reni y la escuela italiana.

Esto recuerda su gusto por el empleo de técnicas de persuasión fuertemente emotivas cuando dirigía las tandas de Ejercicios de encierro para varones de zonas rurales. La sutileza y la profundidad de las emociones de *La Desesperación de Judas*, hecha en sus tiempos de estudiante, mostrando la vivencia del arrepentimiento estéril, iba más relacionada con su estilo de pastoral urbana, más enfocada en la

---

<sup>38</sup> Estos tienen más que ver con el paisaje simbolista reproducido en la ilustración gráfica de principios del siglo XX que con la forma académica de componer un paisaje. Carrasco escoge subrayar la emoción del momento haciendo a la Naturaleza partícipe de la sublimidad del momento que está representando. Se aprecia cierta nostalgia por el romanticismo que identifica esa forma de representar a la naturaleza con las típicas ilustraciones de calendarios en cromo litografías. Este romanticismo es algo que difícilmente encontraremos en los paisajes académicos, tales como los de José María Velasco quien “[...] pocas veces pintó el atardecer [sic] y cuando lo hizo se abstuvo de participaciones sentimentales, no olvidando que la Naturaleza es ajena a nuestros sentimientos”. Carlos Pellicer, *José María Velasco*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1969, P. 8. Hay que señalar que, si bien hay varias pinturas de Velasco que representan una luz declinante, no hay uso común de recursos de nubes arboladas o nimbos zodiacales, más frecuentes en pinturas de corte romántico.

mudanza del corazón tras un ejercicio de reflexión, que podría pasar desapercibida a los ojos externos. En cuanto a la representación de emociones, la pinturas donde las figuras guardan cierto hieratismo están mucho mejor logradas que cuando intenta representar un transporte del alma.

Según consta en algunas entradas de su *Diario*, escrito entre 1910 y 1912, su forma de trabajar iniciaba con la lectura de la Escritura, de donde tomaba inspiración. Las más de las veces, lo primero que aplicaba era la mancha de aguarrás directa en el lienzo; en las menos, hacía dibujos preparatorios. Luego venía el paciente pulimento de la obra, hasta los resultados de sus más acabadas composiciones. Según su propio testimonio, asentado en el *Diario*, él trabajaba en oración, haciendo la tarea de preparación del soporte, dibujo y aplicación de los colores la actividad mecánica para focalizar la mente.

La manifestación de la espiritualidad ignaciana en esta obra se aprecia tanto desde la propaganda de la devoción al Sagrado Corazón, como en la teología implícita en la imagen de Cristo que sugiere la *composición viendo el lugar* de los Ejercicios de san Ignacio en las meditaciones

sobre *Cristo como Señor del mundo* y la *Contemplación para alcanzar amor*, que cierra la segunda semana de *Ejercicios*<sup>39</sup>.

En ésta última se invita al ejercitante a imaginar lo más vivamente posible a Dios dispensando su amor a toda la creación reunida en torno a él y a meditar en la oración del *Tomad, Señor y recibid*, donde el creyente ofrece a Cristo todos los dones recibidos y los pone a su disposición con el fin de apoyarle en Su obra en este mundo. Esta oblación es sugerida de la misma manera como si al recibir un costoso regalo de parte de alguien que apreciamos mucho, inmediatamente le ofreciésemos participar de lo que gratis hemos recibido de su mano.

El acercamiento a este Sagrado Corazón, vencedor de la muerte y pilar fundamental de la fe, apuntala el poderoso mensaje visual, consolador e incluyente del *Cristo resucitado* de la Sagrada Familia.

---

<sup>39</sup> San Ignacio de Loyola. *Ejercicios Espirituales*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1979. Cfr. EE [230]

#### 4c. El triunfo de Cristo Rey



Fig. 44 G. Carrasco, *El triunfo de Cristo Rey*. Óleo sobre tela, 48 x 59 cm. sin firma o fecha

Esta pintura (fig. 44) se conserva en una pequeña área de estar en el último piso de la residencia jesuita de la calle de Enrico Martínez, en la

ciudad de México. Es otro de sus fantásticos bocetos, sin fecha o firma, que muestra una especie de catálogo formal de varios motivos empleados por Gonzalo Carrasco con anterioridad. Está en la etapa de "manchado", usando la palabra que él usaba para describir su manera de bocetar. Las pinceladas aparecen aplicadas con mucha soltura, lo que le da la apariencia de ser una obra moderna, con las luces y sombras definidas lo suficiente para dar relieve a las imágenes a través de valores cromáticos.

Los jesuitas que vivieron en esa residencia, contemporáneos a Carrasco, transmitieron a los que fueron llegando que esa obra había sido pintada por él. Esa tradición se ha sostenido en todos estos años que han pasado desde su muerte. Miguel Romero SJ, director de la Obra Nacional de la Buena Prensa, me invitó a dar mi opinión sobre la posibilidad de que fuera una obra de Gonzalo Carrasco. La obra presenta mucha semejanza con su tipo de trabajo y está identificada con el título de *El triunfo de Cristo Rey*, que aquí se usará mientras no aparezca otro documento que haga mención de ella en forma distinta.

Aunque no hay fecha o firma, el colorido y la factura delatan su mano. No trata como anécdota histórica el conflicto, sino como algo que se estaba viviendo entonces. Dado el tema y la forma de presentarlo, es

muy posible que fuera pintada en algún momento del año 1929, durante alguna visita a México, antes de la resolución del conflicto entre la Iglesia y el Estado. Carrasco estaba entrenado a trazar la perspectiva con rapidez y, con unas cuantas pinceladas, lograr la impresión de la escena que era tema de su cuadro. Son pocas las “manchas” preparatorias que se conservan de sus obras, pero hay varias pinturas cuyas que están en un estado intermedio entre el boceto detallado y el cuadro definitivo. Ésta es una de las concesiones de la pintura al óleo: la susceptibilidad de ser trabajado capa por capa hasta hacer que la obra tenga la superficie de espejo de un esmalte.

Tres ejemplos de sus mejores bocetos son *La coronación de la Célebre Imagen* (fig. 45), que se conserva en el Museo de la Basílica de Guadalupe. Fue tomado del natural desde el coro durante la ceremonia que se desarrolló para la coronación de la imagen de la Guadalupana en 1895. En su momento recibió una crítica muy favorable, dada la celeridad de su realización y la exactitud para reproducir la escena de la ceremonia verificándose en el templo.



Fig. 45 G. Carrasco, *La coronación de la Célebre Imagen*. 1895 Óleo sobre tela. 75 x 60 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México.<sup>1</sup>

También la *Purísima Concepción* (fig.46) podría contarse entre estos cuadros abocetados. La Virgen, de pie sobre el dragón con la manzana de la tentación de Eva en una garra, aparece enmarcada por una enorme luna llena sobre un paisaje de reminiscencias simbolistas, un mar tranquilo de costas escarpadas que más parece tomado de una visión onírica.

Fuera del boceto del incendio de la Tienda Grande, realizado en su juventud en 1875, no he encontrado otras obras donde Carrasco pinte una escena nocturna. Llama la atención el detalle cuidado de la pintura del paisaje y el dragón, comparado con lo esquemático de la expresión

<sup>1</sup> Cfr. Jaime Cuadriello, *Op. Cit.*, Pp. 150-185.

de la Virgencita, cuyos ojos son dos puntitos blancos. Recuerda el cartón de una *Santa Magdalena Ilegando a Marsella* (1857) en una barca conducida por ángeles de Paul Delaroche, reproducida en la decoración de La Madeleine de París.



Fig 46 G. Carrasco, *La Purísima Concepción*. Óleo sobre tela, 100 x 78 cm. sin fecha o firma. Colección Sra. Malena Carrasco de Abreu.

El colorido y la figura de esa delicada y femenina criatura lunar, no es la Virgen Apocalíptica con la luna bajo sus pies y el sol a través de ella. Hay algo moderno en el aspecto general de esa obra. La enorme y pálida luna de otoño, abriéndose paso entre las nubes, es un recurso novedoso del rompimiento de gloria. Presenta la composición de dos tercios para el plano trascendente y uno para el plano terreno, pero al ser una composición centrada en torno a la figura de la Virgen con la luna a su espalda y el paisaje abriéndose simétricamente a esa visión,

no existen tercios verticales para intentar una lectura iconográfica adicional.

Por último, está el boceto de *La conquista del Paraguay por la música* (Fig.47), conservado en las oficinas de Obra Nacional de la Buena Prensa de la ciudad de México. A mi parecer este boceto constituye una composición mucho mejor que la versión final, realizada con todo detalle, dada su espontaneidad y lo atinado de la organización de la composición en un espacio muy pequeño. Aún en la reproducción de estas páginas es evidente el ritmo que le imprimió a la escena y la presentación de los principales detalles a desarrollar en la obra terminada en cuanto a las expresiones de los personajes, el paisaje y los instrumentos e indumentarias. La escena está presentada con un encuadre fotográfico, mostrando la recepción que los indígenas de la orilla dispensan a los músicos jesuitas de la balsa.

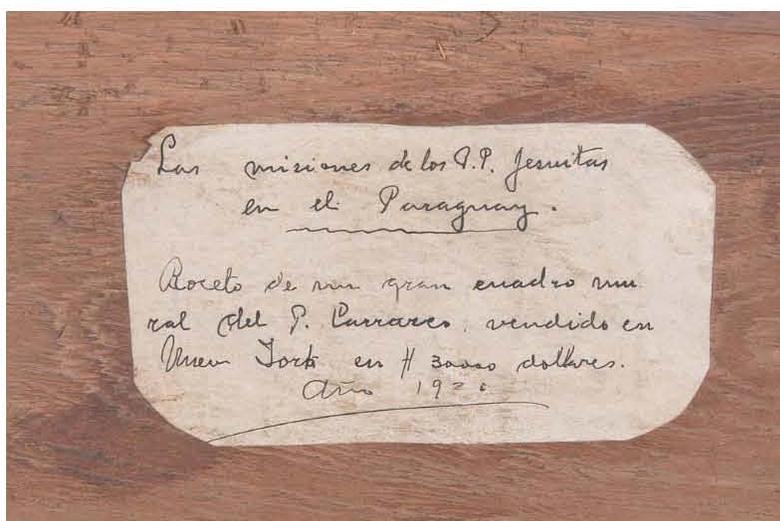


Fig. 47. G. Carrasco, Boceto de *La Conquista del Paraguay por la Música*. Óleo sobre papel, con una nota manuscrita al reverso indicando el año de 1926 como año de factura.

Analizados estos antecedentes, se aprecia en *El triunfo de Cristo Rey* el colorido característico en las pinturas de Carrasco realizadas en las últimas dos décadas de su vida. Destaca el colorido rosa anaranjado del rompimiento de gloria, frecuente en estos trabajos. Estudiando el mural

del ábside de la Sagrada Familia, es evidente que los cielos que pinta son los del Altiplano: atmósferas transparentes con una peculiar gama de colores dada por la altura. Siempre que representa las figuras de santos en la Gloria las muestra entronizadas en nubes iluminadas por el amanecer mientras que en el fondo de la escena brilla el sol poniente de estas latitudes, mezclando así en la atmósfera dos tiempos físicos. Es una forma plástica de indicar la realidad de la eternidad, más allá del tiempo natural.

Otras firmas pictóricas de Gonzalo Carrasco, presentes en *El triunfo de Cristo Rey*, son los nimbos de rayos de luz que emanan de las figuras sagradas, realizados en tenues veladuras blancas que parecieran haces de luz eléctrica, así como el uso del arco iris para subrayar la importancia de una entidad e indicar que en ella reside el pacto de Dios con la humanidad tras el Diluvio y la esperanza de la Resurrección.

Este boceto retoma el motivo de la Guadalupana en medio del coro de ángeles portando banderas de la *Salve Reina de América Latina*. El san Miguel Arcángel de Guido Reni<sup>2</sup>, copiado en el ábside de la Sagrada Familia vuelve a aparecer aquí, luchando con los demonios en la misma posición. La fachada de la Basílica de Guadalupe al lado derecho está en

---

<sup>2</sup> Es una pintura que está en el templo de las Capuchinas de Roma.

la misma posición que la de la parroquia de San Juan Bautista en Coyoacán, en la pintura con el tema del martirio de Luz Cirenía Camacho González (1907-1934), una joven Terciaria Franciscana, que murió junto con otros cuatro fieles a manos de un grupo extremista anticatólico, en el exterior de esa parroquia en diciembre de 1934<sup>3</sup>. Los volcanes del fondo, identificando la escena como sucedida en México, recuerdan a los volcanes de la *Salve Reina de América Latina* y de *El Éxtasis del Libertador* (1924)<sup>4</sup>.



Fig. 47 Carrasco, G. *Salve Regina de América Latina*. Sin fecha o firma, óleo sobre tela 204 x 164 cm. Museo de la Basílica de la Villa de Guadalupe, Ciudad de México

<sup>3</sup> En 2002 Renato González Mello me mostró una fotografía en blanco y negro de la pintura que Gonzalo Carrasco hizo de *El martirio de Luz Camacho*, pintada en 1934. Comentó que Jaime Cuadriello conocía al hermano menor de la infortunada muchacha, actualmente dueño y celoso guardián del cuadro. Para más detalles de las circunstancias de su martirio cfr. *Arzobispado de México: causas de beatificación y canonización introducidas en Fase Romana* <http://www.arzobispadomexico.org.mx/Causas>

<sup>4</sup> Margarita Hanhausen, "El Jinete, el Valle, el Águila" en González Mello, Renato et al. *Los Pinceles de la Historia IV: La Arqueología del Régimen 1910-1955*. México: MUNAL-CONACULTA, 2003 Pp. 71-72. La pintura ha sido expuesta en el Museo Nacional de Arte en *Pinceles de la Historia IV* en 2003 y en el Palacio de Bellas Artes en *El Mito de los Volcanes* en 2005.

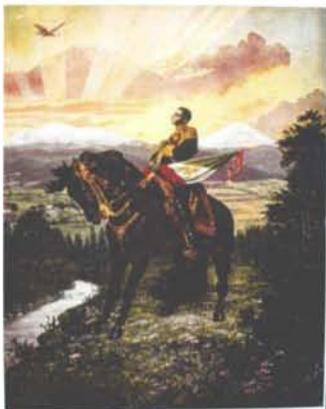


Fig. 48 G. Carrasco. *El éxtasis del Libertador*. 1924. Firmado G. Carrasco. óleo sobre tela

Es interesante el recurso de agregar al cuadro la reproducción de imágenes tomadas de los periódicos de la época, representando la escena del fusilamiento del P. Pro, tal y como parece en las fotografías que el periódico *Excelsior* publicó a ocho columnas diez días después del fallido atentado contra el Presidente Obregón del 13 de noviembre de ese año, cuando los hermanos Miguel Agustín y Humberto Pro, el Ing. Luis Segura Vilchis y Juan Tirado Arias fueron fusilados tras un juicio sumario, acusados de conspirar contra el Presidente.

Un estudio detallado de la serie de fotografías de esa ejecución, identifican que Carrasco hace una composición con los momentos de la ejecución del P. Miguel Agustín Pro SJ y del Ing. Segura, ya que el fusilado abre los brazos en cruz como el primero y la posición del

pelotón de fusilamiento es exacta a la registrada en la foto del segundo<sup>5</sup>. Junto a esta escena, a la izquierda, destaca un árbol con ahorcados, tomada quizás de una de las múltiples postales que circularon en esos tiempos del conflicto cristero.

Formalmente la composición de dos tercios horizontales de cielo, ocupados por una representación de la Iglesia Triunfante y de un tercio terrestre, escenario del devenir de la Iglesia Militante, se enriquece con la división vertical de un tercio de colores más sombríos del lado izquierdo por dos tercios luminosos en el centro y derecha que permiten ampliar la lectura de la escena. Al centro de la pintura, a manera de división, la imagen de la ruina del primer monumento a Cristo Rey en el Cerro del Cubilete, Guanajuato, demolido en enero de 1928 por ordenes del General Amaro, durante la etapa más severa del conflicto.

Da la impresión de ser una “composición viendo el lugar” de una escena contemporánea, aplicando la meditación de Las Dos Banderas de los *Ejercicios* de San Ignacio, donde el ejército de las tinieblas, desde su “cátedra de fuego y humo” se apresta a combatir con el ejército de la luz<sup>6</sup>. Conociendo el estilo de componer sus alocuciones, como se aprecia

---

<sup>5</sup> Nasheli Jiménez del Val. “El martirio del Padre Pro” en González Mello, Renato et al. *Los Pinceles de la Historia IV: La Arqueología del Régimen 1910-1955*. México: MUNAL-CONACULTA, 2003. P. 107-114.

<sup>6</sup> Ignacio de Loyola. *Op. cit.* Pp.61-63: “...Ver a Christo nuestro Señor, rey eterno, y delante de él todo el universo mundo, al qual y cada uno en particular llama y dice: Mi voluntad es de conquistar todo el mundo y todos los enemigos, y así entrar en la gloria de mi Padre, por tanto quién quisiere venir conmigo, ha de

Eliminado: P

en el ejemplo del apéndice 2, la composición de este boceto da la impresión visual de la toma de notas para una prédica en la que la historia es presentada con tintes apocalípticos.

Un texto suyo de 1925, año en que el presidente Calles apoyó abiertamente el desarrollo de la Iglesia Católica Apostólica Mexicana y se produjo el cisma religioso de Tabasco en tiempos del gobierno de Tomás Garrido Canabal<sup>7</sup>, citado por Gómez Robledo, arroja luz sobre la futura inspiración de algunos elementos apocalípticos de esta pintura:

Ahora, Señor, me parece entrar en un nuevo mundo, lleno de luz, de fatigas gloriosas con horizontes vastísimos, en medio de este nuevo paganismo, en esta persecución actual que se presenta feroz como una tempestad no vista antes, con este radicalismo y brutalidad espantosa de asesinatos injustificados, robos de templos no vistos jamás, trastornos de leyes, de principios fundamentales, como el respeto a la propiedad, al derecho a Tu Ley Santa; corrupción espantosa que prende y se propaga como un incendio aun en gente piadosa; persecución abierta al clero pidiendo que se casen los sacerdotes, que sean esclavos del gobierno, etc. Todo este conjunto pide virtudes nuevas, celo más robusto, oración más ardiente y frecuente; es decir, la imitación de los primeros apóstoles<sup>8</sup>.

La descripción del clima de caos y desorden terreno es similar al representado en el boceto, con terribles muestras de violencia. Sin

---

trabajar conmigo, porque siguiéndome en la pena, también me siga en la gloria" y Pp-79-80: "La segunda composición viendo el lugar será aquí ver un gran campo... adonde el sumo capitán de los buenos es Christo nuestro Señor y otro campo ....donde el caudillo de los enemigos es Lucifer [...] Imaginar así como si se asentase el caudillo de todos los enemigos en aquel gran campo de Babilonia, como en una grande cátedra de fuego y humo, en figura horrible y espantosa".

<sup>7</sup> Cfr. Carlos Martínez Assad, "Un modelo religioso diferente" en *Breve historia de Tabasco*. Publicación digital: <http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/tabasco/html/tabasco.html>

Cap. V sección 6.

<sup>8</sup> Gomez Robledo. *Op cit.* P. 264

embargo en *El triunfo de Cristo Rey* Carrasco Carrasco se explaya al presentar la acción de los planos trascendentes velando sobre el devenir de la historia de un México, que para él no tiene más horizonte y futuro que el acogerse como católico apostólico a las directrices de Roma.

También es posible que algunas de las fuentes temáticas para la interpretación de su discurso plástico fuesen las militantes estrofas del Himno Guadalupano y del Himno de Cristo Rey, del dominio público, presentando la certeza del patrocinio guadalupano y la certeza del reinado terreno de Jesús sobre México, a manera de glosa popular del Salmo 19<sup>9</sup>

Ahora reconozco que el Señor  
da la victoria a su ungido,  
que lo ha escuchado desde su santo cielo,  
con los prodigios de su mano victoriosa.

El personaje principal de este boceto es Cristo Rey, representado apocalípticamente como la Segunda Venida de una majestuosa figurita de escasos centímetros, que impera sobre la composición desde el centro del rompimiento de gloria. El potente resplandor que de ella emana constituye el punto de atracción visual del cuadro, unificando en torno a sí todas las demás escenas<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ver Apéndice 3

<sup>10</sup> Apoc. 1, 16: "Su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza".

Para componer la figura, Carrasco junta varios elementos iconográficos propios del Cristo resucitado y en majestad, con la corona imperial, empuñando el cetro y sosteniendo el orbe. Para indicar visualmente que Cristo Rey está fuera del tiempo lo representa como una viviente suma de su historia personal y de la historia de la salvación: es, a un tiempo, el Anciano apocalíptico y el joven nazareno barbado, vestido del rojo del amor y del martirio triunfantes. Carrasco hace surgir a Cristo como Emperador del Universo de la ruina del pedestal demolido del Cerro del Cubilete, como si emergiera del sepulcro.

No podía faltar en estas escenas la Virgen de Guadalupe. Como el lienzo tricolor del costurero de la Virgen en *La Sagrada Familia* de Rafael Flores, Carrasco señala con símbolos la ubicación de semejante drama cósmico en tierra mexicana.

Es patrona del indio; su manto  
al Anáhuac protege y da gloria  
elevad, mexicanos el canto  
de alabanza y eterna victoria<sup>11</sup>.

Ella aparece vestida convencionalmente de túnica rosa y manto azul, pero aquí la Reina de América Latina, aunque sostenida por el ángel emblemático y rodeada del coro de ángeles custodios de las naciones, portando cada uno su bandera, no aparece atacando demonios apocalípticos ni protegiendo materialmente a sus hijos. Es aquí "La

---

<sup>11</sup> Del Himno Guadalupano, apéndice 3

Omnipotencia Suplicante”, como se le invocaba con anterioridad a la evolución del concepto mariológico en el Concilio Vaticano II. Sus manos hacen un gesto que subraya su posición intercesora.

Como en las Bodas de Canaan, ella aparece rebasada y recurre a su Hijo, mostrando la miseria de sus devotos para que sea Él quien dispense el socorro. Ese “mira que no tienen vino...”<sup>12</sup> se transforma en *El triunfo de Cristo Rey* en una urgente súplica por el México católico: sus ojos y los del coro de ángeles que la rodea están fijos en la figura de Cristo Rey como esperando una respuesta. Bajo ella, en el extremo inferior izquierdo de la pintura, una pobre mujer desesperada levanta sus brazos al cielo, inmersa en la negrura de la tragedia. La Guadalupana es el espejo trascendente de su gesto.

Llama la atención que las banderas que portan los ángeles esta vez no son de Latinoamérica, porque entre ellas se distinguen perfectamente las banderas francesa, cubana e inglesa. Muestra a las naciones que apoyaron a la Iglesia mexicana en esos duros momentos de persecución. La bandera británica, muy evidente, parece hacer referencia a la relación establecida con el rey de Inglaterra por el entonces obispo de Huejutla, Monseñor José Otón Manríquez y Zárate

---

<sup>12</sup> Jn 2, 3-5

quién había sido perseguido y expulsado de México cuando se inconformó con el gobierno en una carta pastoral denunciando las acciones que el gobernador de Tabasco, Tomás Garrido Canabal, implementó al amparo de la Constitución: la prohibición para oficiar a los sacerdotes extranjeros y el decreto que obligaba a los sacerdotes nacionales a casarse para conservar el permiso de oficiar. A los once meses de encierro, el obispo de Huejutla fue liberado bajo fianza y enviado al exilio. En ese tiempo recibió una favorable acogida por parte del monarca británico <sup>13</sup>.

El cuadro de la Iglesia triunfante se completa con las legiones de ángeles, al estilo de las ilustraciones de Doré para el Paraíso Perdido de Milton, escoltando a la Virgen, adorando a la Cruz y a Cristo Rey y combatiendo a los demonios. La postura personal de Carrasco ante los acontecimientos fue obediente a lo que la jerarquía católica había oficialmente dispuesto al principio del conflicto, respecto a mantener una prudente posición defensiva aunque en modo alguno abierta partidaria de que los católicos -y menos aún, que los sacerdotes- tomaran las

---

<sup>13</sup> Cfr. Jean Meyer. *La cristiada*. México: Siglo Veintiuno, 1979. Volumen I, Pp. 316-320. Mons. José de Jesús Manríquez y Zárate, nacido en León, Guanajuato el 7 de noviembre de 1884. Fue nombrado primer obispo de Huejutla el 11 de diciembre de 1922. Su destierro lo pasó primeramente en San Antonio, Texas y después en La Habana y posteriormente en España. Dado que no podía regresar a México, renunció a la diócesis el 1 de julio de 1939. Finalmente pudo regresar a México a fines de la década de 1940 y murió en la ciudad de México el 28 de junio de 1951. Algunos datos interesantes sobre él se encuentran en el libro de David Brading, *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe, image and tradition through five centuries*. New York: Cambridge University Press, 2001. La presencia del súbdito británico Graham Greene en México en esas décadas y su interés por el tema de la represión religiosa en Tabasco que quedó plasmado en la novela *El Poder y la Gloria (1940)* pudiera explicarse por este motivo. Cfr. *ConoZE.com - La Cristiada*  
<http://www.conoze.com/doc.php?doc=1500>

armas contra el gobierno. Sin embargo, cuando el movimiento cobró fuerza, lo bendijeron más o menos abiertamente<sup>14</sup>.

En sus escritos Carrasco manifiesta confiar en que la victoria se obtendría gracias a la intervención trascendente como respuesta a la oración y a una vida virtuosa de los católicos mexicanos. Como sacerdote se hace eco del Salmo 19:.

Unos confían en sus carros,  
otros en su caballería;  
nosotros invocamos el nombre  
del Señor, Dios nuestro.

Ellos cayeron derribados,  
nosotros nos mantenemos en pie.  
Señor, da la victoria al Rey  
y escúchanos cuando te invocamos<sup>15</sup>

Sin embargo Carrasco no se mostró ciego a la realidad. En el plano terreno de *El triunfo de Cristo Rey*, las escenas del ángulo inferior izquierdo mostrando los sufrimientos de la Iglesia paciente son espeluznantes. Toda esa parte es representación de destrucción y muerte, sucediendo sin apelación posible. En primer plano, con el escorzo de una mujer muerta a la que se abraza una niña, Carrasco

---

<sup>14</sup> “En febrero de 1927, Mons. José María González y Valencia lanzaba, en Roma su famosa carta pastoral a los católicos de su arquidiócesis. “Nos nunca provocamos este movimiento armado. Pero una vez que, agotados todos los medios pacíficos, ese movimiento existe, a nuestros hijos católicos que anden levantados en armas por la defensa de sus derechos sociales y religiosos, después de haberlo pensado largamente ante Dios y de haber consultado a los teólogos más sabios de la ciudad de Roma, debemos decirles: Estad tranquilos en vuestras conciencias y recibid nuestras bendiciones” Esta carta pastoral no llegó jamás a los cristeros aislados en sus montañas, pero no tenían necesidad de ella para convencerse de que peleaban una causa justa”. Cfr. La Cristiada: <http://www.eremsoudg.qq.nu/cristiada.htm>

<sup>15</sup> Salmo 19. Ver apéndice 3.

subraya el estado de atropello contra los más débiles. Desgraciadamente en toda guerra civil éstos están en ambos bandos.

Para el gobierno callista la obscuridad y la barbarie estaba del lado del clero y sus devotos. La perspectiva que ofrece la historia del período, que trata de ser imparcial entre los dos bandos en pugna, subraya la necesidad de una reorganización laica de la sociedad mexicana en aras de la superación del atraso educativo y cultural, pero también la existencia de un diálogo de sordos que resultó en la polarización irreconciliable de ambas posiciones. El clero pedía que Calles actuara al igual que Porfirio Díaz había hecho disimulando las leyes contrarias a la Iglesia, a lo que el Presidente no estaba dispuesto. De esta falta de comunicación devino la Cristiada, que sumiría a México en tres sangrientos años de guerra civil.

El tercio vertical izquierdo de la pintura, realizado en un registro de rojos quemados y tierras que se oscurecen hasta los tonos pardos más oscuros muestra el sufrimiento padecido: los ahorcados, el fusilado, los damnificados y el pedestal, reciben la acción violenta de quienes ostentan en ese momento el poder de humillarlos. En la parte superior de ese tercio, en el plano celeste, la Guadalupana muestra otro registro de pasividad, ya que a la altura de esas circunstancias solamente puede

hacer una labor de intercesión. Poner remedio será trabajo de su Hijo, quién nada negará a su Madre. La visión del jesuita pintor es en este momento distinta de la visión popular, donde la Guadalupana es presentada en multitud de exvotos como fuente autónoma de poder.

En el centro de la composición, la actividad de la Iglesia militante se representa con colores más vivos y variados. Bajo Cristo Rey, san Miguel Arcángel lucha a brazo partido con los demonios. La legión de ángeles se ve triunfante, porque los demonios se muestran cayendo, pero no se reseña un momento de triunfo y la batalla es continua. Hay un llamado implícito a tomar partido por la causa de la Guadalupana y Cristo Rey, como en el Himno Guadalupano:

Mexicanos: volad presurosos  
del pendón de la Virgen en pos,  
y en la lucha saldréis victoriosos,  
defendiendo a la Patria y a Dios.<sup>16</sup>

Bajo este registro celeste, en el plano terreno, un ejército marcha con la bandera blanca de la religión. Si se comparan los caballos de esta pintura con el brioso corcel negro de Iturbide en *El Éxtasis del Libertador*, se verá que dibujar la silueta de este animal no era el fuerte de Carrasco, ya que la rigidez de la pose los hace parecer de utilería y su representación no resulta convincente. El líder a la cabeza del destacamento de caballería guarda mucho parecido con el general

---

<sup>16</sup> Himno Guadalupano: apéndice 3

cristero Enrique Gorostieta, con su característico sombrero y el enorme crucifijo al pecho. Entran a la pintura en una diagonal desde el fondo de la Basílica de Guadalupe, representada con la puertas cerradas y con una muchedumbre agolpada frente a ellas.

No es tema de este estudio el extenderme en los detalles de esta historia más allá de lo indispensable para ayudar a comprender el tema del boceto analizado. La intransigencia del gobierno chocó con la intransigencia de las autoridades de la Iglesia, al negarse a derogar las leyes que restringían el culto público. El clero pedía algo imposible en ese momento, que tal vez pudiera haberse matizado con mucha prudencia y extremo realismo, cualidades al parecer inexistentes en las personas encargadas de negociar por ambos bandos.

La respuesta de la Iglesia a la negativa del gobierno a ceder a sus pretensiones fue poner a México en estado de interdicción, suspendiendo la impartición de sacramentos y decretando el cierre de los templos al culto. Por si fuera poco, hicieron un llamado a los católicos a oponerse al gobierno, en un principio en forma de boicot y de resistencia pacífica, que muchos lo interpretaron como el llamado a tomar las armas en una guerra santa.

En el extremo inferior derecho hay cinco muertos y un caballo malherido. Es una referencia a los cinco sacerdotes combatientes en los Altos de Jalisco<sup>17</sup>, aunque la historia cuenta que estos cinco sacerdotes no murieron en la misma acción militar. Es muy posible que la muerte del P. Reyes Vega contribuya a fechar en 1929 este boceto. Carrasco tomó la libertad de mostrarles su simpatía y legitimar plásticamente su causa con las palmas del martirio, que para los católicos es causa expedita de santidad.

A diferencia de los caídos del extremo izquierdo, éstos se enfrentaron al enemigo, fuera hablando valientemente desde el púlpito o con las armas en la mano. No los llevaron al matadero: la muerte los sorprendió como rebeldes y vendieron cara su vida. Van vestidos con sotanas cortas, la banda a la cintura, el crucifijo en el pecho y botas de montar, dando cuenta de la presencia sacerdotal en las filas del ejército cristero. El enemigo salió raspado de esta batalla contra fanáticos que se preparaban para el martirio como purificación personal, como es evidente en esta oración compuesta por Anacleto González Flores:

---

<sup>17</sup> La clave para identificar estas figuritas fue el constatar que uno de estos muertos fue baleado junto con su caballo, haciendo referencia al P. Reyes Vega, que murió en la batalla de Tepatitlán, Jalisco, el 17 de marzo de 1929, a resultas de la carga que realizó a caballo contra un destacamento de tropa de agraristas. Su caballo fue acribillado y le cayó encima. Al intentar levantarse, él mismo fue balaceado. Encontré mención a los padres Aristeo Pedroza, Pérez Aldape y José Reyes Vega, este último apodado por los gobiernistas como "El Pancho Villa con sotana" dada la ferocidad de sus tropas y la barbarie desplegada en el ataque perpetrado al tren de La Barca, Jalisco en abril de 1927. Cfr. en [http://webpages.cegs.itesm.mx/hdem/reconstruccion/g\\_cristera.htm](http://webpages.cegs.itesm.mx/hdem/reconstruccion/g_cristera.htm) y en Gustavo Carrère Cadirant <http://www.arbil.org/91epop.htm>

¡Jesús misericordioso! Mis pecados son más que las gotas de sangre que derramaste por mí. No merezco pertenecer al ejército que defiende los derechos de tu Iglesia y que lucha por ti. Quisiera nunca haber pecado para que mi vida fuera una ofrenda agradable a tus ojos. Lávame de mis iniquidades y límpiame de mis pecados. Por tu santa Cruz, por mi Madre Santísima de Guadalupe, perdóname, no he sabido hacer penitencia de mis pecados; por eso quiero recibir la muerte como un castigo merecido por ellos. No quiero pelear, ni vivir, ni morir, sino por ti y por tu Iglesia. ¡Madre Santa de Guadalupe!, acompaña en su agonía a este pobre pecador. Concédeme que mi último grito en la tierra y mi primer cántico en el Cielo sea ¡Viva Cristo Rey!<sup>18</sup>

Independientemente de la anécdota de los episodios de la lucha cristera el mensaje contenido en esta oración no deja de interpelar al espectador contemporáneo. Tristemente, el fanatismo de todo signo aún no ha sido erradicado a principios del siglo XXI.

Tan sólo dos figuras del plano terreno fijan su mirada en lo alto en medio de esa batalla cósmica: la mujer del lado izquierdo, cuyo gesto imita la Virgen y el líder cristero, portando la bandera, que una vez más recuerda a la pintura de Iturbide antes citada. Ambas figuras, representando la pasividad femenina y la acción masculina, tienen la vista puesta en la Guadalupana suplicante, que es el vértice del triángulo formado por estas tres figuras. Otro triángulo invertido converge en la figura del líder cristero, teniendo en su base la interacción de la Guadalupana y Cristo Rey. En el primer triángulo se

---

<sup>18</sup> Esta oración, compuesta por el líder de la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos ACJM Anacleto González Flores, era rezada por los cristeros de Jalisco al final del rezo del Santo Rosario. Cfr. Jean Meyer *Op. cit.* Vol III, Pp.280. y en *Identidad Católica: Galería Gráfica sobre los Cristeros* <http://www.holywar.org/txt/complot/manueldearbues/cristeros.htm>

muestra una perspectiva de oración desde el plano terreno al celestial y en el segundo, se hace patente la inspiración divina del caudillo, que parece estar haciendo un alto para constatar el patrocinio celeste de la causa que defiende.

La escalada de violencia fue feroz de uno y otro bando: en noviembre de 1927 el Padre Pro y sus compañeros fueron fusilados, se recrudeció la persecución religiosa y, en enero 1928, el monumento a Cristo Rey en el Cubilete fue bombardeado. Por si fuera poco, en 1929 un católico fanático, que aspiró a reproducir el episodio de Judith y Holofernes del Antiguo Testamento, asesinó al Presidente Obregón, recién reelecto, en el restaurante La Bombilla del barrio de San Ángel.

La Basílica de Guadalupe del lado derecho del boceto aún aparece clausurada, antes de “los arreglos” de 1930 con que la jerarquía eclesiástica puso fin al conflicto cuatro largos años antes. A las puertas cerradas se agolpa una muchedumbre que protesta y resiste pacíficamente. Conforme al discurso plástico de Carrasco, el que el máximo santuario mariano de México haya quedado sin culto no fue obstáculo para que las presencias trascendentes, veneradas en él, salieran al exterior a luchar junto a sus devotos por una definición de sociedad.

Finalmente el gobierno mexicano y la Iglesia pactaron el fin de las hostilidades, en condiciones que no satisficieron a muchos de los cristeros que habían combatido por el triunfo de la causa católica. El episodio de los mártires de Coyoacán en 1934 demostró que la situación distaba de ser ideal para los católicos mexicanos, a cuatro años escasos del fin de las hostilidades.

Llama la atención el binomio formado entre la ruina del pedestal del Cubilete y la figura de Cristo Rey. Aparte de la representación literal del suceso, Cristo Rey trasciende su monumento, a la manera que el sepulcro es abandonado en las imágenes tradicionales de la Resurrección. Carrasco deja en evidencia que ese acto de barbarie no fue eficaz en cuanto a menguar el poder de Cristo Rey. El basamento construido como el remate de un torreón octogonal militar de fines del siglo XIX, con las esquinas reforzadas, es una obra material y como tal, susceptible de ser destruida. Pero el poder que representa, no.

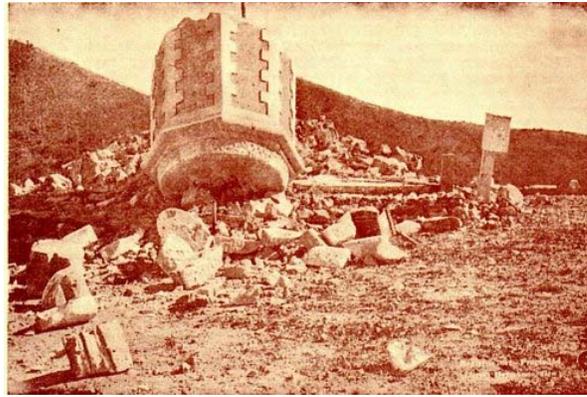


Fig. 49 Ruinas del primer monumento a Cristo Rey en el Cubilete. Cortesía de Jaime Cuadriello y Renato González Mello.

Una de las lecturas del episodio puede ser hecho de forma contemporánea como esa iconoclasia que termina apuntalando firmemente las imágenes que pretende destruir. Como en el simbolismo de la Torre de los arcanos del Tarot, donde el resultado de la humillación se convierte en una especie de poda. En su momento, la destrucción brutal de un símbolo de los católicos mexicanos fue evaluada negativamente como una derrota. Pero la imagen destruida se hace eterna: el grupo que erigió el monumento no menguó el ardor de la defensa de su causa y hoy otro monumento, mucho más imponente que el destruido, corona el Cerro del Cubilete, centro geográfico de la República Mexicana desde donde Cristo Rey preside simbólicamente el corazón de México<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Valentina Torres Septien. "De cerro a montaña santa: la construcción del monumento a Cristo Rey (1919-1960)" en *Historia y Grafía* No. 22, México, Universidad Iberoamericana, julio de 2004. Pp. 113-153

Atrás de esta ruina y al lado de los volcanes que ubican la escena en el valle de México, Carrasco hace resaltar la silueta de la Basílica de San Pedro en el Vaticano como el oriente de los mapas antiguos, fijado en Jerusalén, la ciudad de Dios. Como el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, inmutables custodios del Valle de México, Roma en *El triunfo de Cristo Rey* se muestra como una presencia lejana, poderosa y estable. La Basílica Vaticana aparece nimbada con el arco iris como el Arca de la Nueva Alianza, simbolizando que el pacto de la Resurrección es vigente en la Nave de San Pedro; tan sólida, eterna y permanente como las montañas, “de donde vendrá la salvación”<sup>20</sup>.

Carrasco como jesuita que hizo su juramento contra la modernidad y el cuarto voto de obediencia al Romano Pontífice estaba convencido de que “fuera de la Iglesia no existe salvación”<sup>21</sup> y al presentar al Vaticano de esa manera, muestra su convicción de que esa institución es la representante terrena de Jesucristo. La concepción ultramontana de la santidad de esa institución y de su exclusividad como entidad salvífica es coherente con su pensamiento y es atinado ver esa representación incluida en esta pintura.

---

<sup>20</sup> Salmo 121: “Alzaré mis ojos a los montes, de donde vendrá mi socorro”

<sup>21</sup> “Si quisiéramos dar una historia completa del axioma: «Fuera de la Iglesia no hay salvación», habría que mostrar cómo la idea continúa desenvolviéndose en Ignacio de Antioquía y en Ireneo hasta llegar a una formulación clara y casi simultánea en Orígenes y en Cipriano”. Con el paso de los siglos se afirmó como parte toral del discurso del primado católico. “Si se extinguiera la fe de los cristianos el cielo se le caería encima al mundo” Cfr. Joseph Ratzinger. *El nuevo pueblo de Dios*. Barcelona: Herder, 1972 Pp. 375-99

La mezcla del plano divino y el cotidiano hace pensar en un exvoto, sin embargo, no representa la historia de un favor recibido o de una catástrofe evitada, sino la instantánea de una lucha apocalíptica. Los exvotos son, por lo general, trabajos terminados en pequeño formato y este boceto parece haber sido el proyecto de algo mucho más importante. No hay datos sobre su destino final.

Desde la década de los años veinte, se empezaron a construir edificios de estilo neocolonial en varias ciudades de México. Fue un afán nacionalista, que reinterpretaba la tradición identificada con lo vernáculo, a diferencia con los toques cosmopolitas del Art Decó y del naciente funcionalismo. Las construcciones tanto públicas como privadas ostentaron detalles de talavera así como elementos de ornamentación dieciochesca<sup>22</sup>. Hay varios elementos formales en este boceto que hacen recordar una pintura popular con cierto sabor del barroco tardío. En esas circunstancias, la composición de *El triunfo de Cristo Rey*, recordando una obra del tiempo novohispano, no sería casual. Pero de la misma manera que las ornamentaciones de cantera de las mansiones de Polanco jamás serían confundidas con obras del barroco mexicano, esta pintura adolece de ciertas concesiones a la modernidad, que Carrasco

---

<sup>22</sup> Jorge Alberto Manrique. *Una visión del Arte y de la Historia*. Vol. 5 México: UNAM-IIE, 2001. Pp. 67-70

incluyó muy posiblemente sin darse cuenta, tales como el colorido, el recurso de las citas de obras dieciochescas junto con anécdotas tomadas del fotoperiodismo y el tono general de la obra.

Carrasco se resistió a renovarse, rechazando los elementos más atrevidos de las vanguardias, sin embargo, en sus pinturas de los últimos años, hay concesiones a "algo" que a fuerza de no parecerse al lenguaje formal aprendido en la Escuela de Bellas Artes, tiene que ser calificado como "nuevo".

Como muchos pintores de su generación, Carrasco vió en las vanguardias un retroceso en el plano plástico, evaluado desde la pérdida de la escuela académica de dibujo hasta la distorsión arbitraria de la realidad mediante el uso del color y la alteración de las proporciones. Pero una cosa es pintar una alegoría en los siglos XVII y XVIII y otra muy distinta es hacer una pintura anacrónica, contemporánea a la Revolución Mexicana, a la consolidación de la revolución soviética, al *New Deal* de Roosevelt y al ascenso de los totalitarismos fascistas, haciendo interactuar dos planos de realidad en el mismo tiempo y espacio. *El triunfo de Cristo Rey* recuerda involuntariamente una obra de arte fantástico mexicano, si no por su intención y temática, sí por la composición no exenta de cierto matiz onírico. Esta pequeña pintura no

quedaría fuera de lugar en el estudio sobre el arte fantástico mexicano que Ida Rodríguez Prampolini realizó acerca de las obras producidas en la década de los treinta con una temática real maravillosa, independiente del pensamiento surrealista europeo contemporáneo <sup>23</sup>.

Hasta el fin de su vida Carrasco consideró que un artista plástico tenía que edificar a su público. Mostró en *El triunfo de Cristo Rey* la esperanzadora certeza de que una perfecta voluntad superior guía la historia y vela por los atropellados que defienden sus convicciones. Independientemente de que el espectador de esta pintura comparta su pensamiento, Carrasco mostró a los mexicanos católicos como héroes, a pesar de su vulnerabilidad y consideró suficiente con presentar los estragos causados por sus enemigos, sin conceder siquiera el recuerdo de inmortalizar sus rostros. Fueron en ese momento la encarnación del "Mal", meros instrumentos para darles a los católicos caídos la palma del martirio y la entrada a la gloria.

Sin importar bajo qué tan atroces ropajes aparezca el presente, siempre quedará la reflexión de san Pablo sobre esa percepción distorsionada de la realidad que da el estar inmerso en los acontecimientos, empeñados en apreciar un tapiz desde el reverso o discernir nuestro rostro en un

---

<sup>23</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *El surrealismo y el arte fantástico mexicano*. México: UNAM-IIE, 1983.

espejo empañado. Sólo después, al fin de los tiempos, “conoceremos como somos conocidos”<sup>24</sup> y estará claro el sentido de lo sucedido.

Es su apreciación del conflicto entre la Iglesia y el Estado mexicanos. En medio de las peores situaciones que se pudieran presentar, inclusive cuando el mal parece estar llevando la delantera y el bien parece sucumbir, hay un oriente y una esperanza. Escribió en vísperas del alzamiento cristero:

No triunfaremos con ametralladoras, ni con dineros y combinaciones políticas; sino con la paciencia, con el amor cristiano, con la virtud que resucitó a Cristo<sup>25</sup>

Pero la Providencia actúa en la historia a través de los seres humanos. A la llegada a México en 1927 del embajador de los Estados Unidos, Dwight W. Morrow, su opinión fue que era necesario llegar a un arreglo, ya que el país estaba totalmente trastornado y la Iglesia, fuera o no el bastión del oscurantismo y el apoyo del atraso y la reacción como la veía el gobierno, para la mayoría del pueblo mexicano era una institución fundamental, por lo que pelear contra ella era preparar a una guerra civil interminable. Entre 1927 y 1928, Morrow arregló varias entrevistas del Presidente Calles con sacerdotes norteamericanos amigos suyos que pudieron hacerle entender el problema y su necesidad

---

<sup>24</sup> I Cor 13, 12

<sup>25</sup> Gómez Robledo. *Op cit.* P.278. Independiente que esto no haya sucedido, es lo que Carrasco pensaba. Al parecer se trata de un escrito de 1925.

de pronta solución, sin menoscabo de los intereses del Estado mexicano. El asesinato del general Obregón en 1929 retrasó un año más la posibilidad de establecer estos arreglos.

Carrasco pasó los últimos años de su vida en un México muy distinto al que había conocido en su infancia y juventud. 1934 y 1935 fueron aún años en que la secularización liberal poco a poco tomó la faceta socialista todavía más amenazadora para los católicos conservadores. En su concepto, la sociedad mexicana iba directamente por el camino de la pérdida de valores, morales y religiosos, naufragando en el secularismo ateo. Su testimonio plasmado en este boceto bien pudo ser la afirmación plástica de la condición de posibilidad de un motivo de esperanza y de sentido. Tal vez mientras pintaba este boceto, Carrasco tarareaba las estrofas del Himno Guadalupano:

En redor de esa enseña brillante  
todo el pueblo a luchar volará,  
y por siempre en las lides triunfante  
por su arrojo sacarla sabrá.

El Papa Pío XI había hecho la consagración de la humanidad a Cristo Rey en las conflictivas décadas de los años veinte, presentando a la Iglesia Católica Romana como la representante de ese Rey Eterno, perseguida en la tierra:

Sed Rey de aquellos que, por seducción del error o por espíritu de discordia, viven separados de Vos; devolvedlos al puerto de la verdad y a la unidad de la fe para que en breve se forme un solo rebaño bajo un solo Pastor.

[...]

Conceded, ¡oh Señor!, incolumidad y libertad segura a vuestra Iglesia; otorgad a todos los pueblos la tranquilidad en el orden; haced que del uno al otro confín de la tierra no resuene sino ésta voz: ¡Alabado sea el Corazón divino, causa de nuestra salud! A Él se entonen cánticos de honor y de gloria por los siglos de los siglos. Amén.<sup>26</sup>

Carrasco tenía cerca de setenta años cuando pintó *El triunfo de Cristo Rey*. Sus escritos y su biografía lo muestran más preocupado en ocupar su tiempo impartiendo los sacramentos y oficiando con toda unción sus misas en esos tiempos difíciles que dando seguimiento a la lucha armada. No dejó de enterarse de todo cuanto sucedía, encomendándose al P. Pro en sus oraciones de todas las mañanas, uniéndolo a sus rezos a los Santos de la Compañía. Pintó su retrato que hoy sigue en la capilla doméstica de la residencia jesuita de la calle de Enrico Martínez, en la colonia Juárez de la Ciudad de México, donde se le recordó y reverenció desde entonces como a un santo, muchos años antes de que fuese beatificado por la Santa Sede. Cuando los tiempos se calmaron, Carrasco reanudó sus misiones populares en el campo hasta que su salud se lo impidió.

---

<sup>26</sup> Apéndice 3: Consagración de la Humanidad a Cristo Rey por el Papa Pío XI.  
[http://www.ewtn.com/spanish/prayers/cristo\\_rey\\_consagracion\\_pioXI.htm](http://www.ewtn.com/spanish/prayers/cristo_rey_consagracion_pioXI.htm)

Como artista aspiró a ser un profeta con los pinceles, que al mismo tiempo denunciara el error y sostuviera en la esperanza. *El triunfo de Cristo Rey* ofrece un atisbo de algo más personal del alma de ese sacerdote en los duros momentos de la persecución. Como en el mural pintado en 1926 en la bóveda del ábside del templo del Espíritu Santo en Puebla, la luz del Espíritu Santo ilumina y protege a la Iglesia Jerárquica en la tierra, las figuras de la Iglesia triunfante que pueblan los dos tercios superiores de este boceto, muestran que, a pesar del horror, el sin sentido aparente y el combate, ese Cristo, “el Primero y el Último, el Viviente”<sup>27</sup> del Apocalipsis, terminará atrayendo hacia Si a la Creación entera a través del duro camino purgativo de la historia.

La elección de los temas de actualidad y la fantástica forma de representación de la presencia divina en medio de los sucesos de la historia contemporánea mexicana, hicieron que Carrasco se sintonizase con su tiempo por primera vez en su trayectoria como artista jesuita. Al final de su vida y por motivos pastorales en tiempos de persecución, estas dos obras fueron, tal vez, las únicas concesiones que hizo a pintar algo realmente “moderno”.

---

<sup>27</sup> Apoc. 1, 12-13, 17-18 “Vi siete candelabros de oro, y en el medio de ellos, a alguien semejante a un Hijo de hombre [...] Al ver esto, caí a sus pies, como muerto, pero él, tocándome con su mano derecha, me dijo: “No temas: yo soy el Primero y el Último, el Viviente. Estuve muerto, pero ahora vivo para siempre y tengo la llave de la Muerte y del Abismo”.

## Conclusiones

Al término de este trabajo puedo afirmar que fueron confirmadas las hipótesis de las que partió:

- Existe importante producción pictórica inspirada en la espiritualidad de la Compañía de Jesús a principios del siglo XX en México. El estudio de la pintura de Gonzalo Carrasco abre la perspectiva a trascender la consideración de que la obra artística ligada a la Compañía de Jesús está circunscrita al tiempo novohispano. Es honroso que México cuente con un pintor jesuita que fue brillante alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes, al grado que varias de sus obras son hoy patrimonio del Museo Nacional de Arte, el Museo de la Basílica de Guadalupe, el Museo Nacional del Virreinato, la Pinacoteca de la Academia de San Carlos y el Museo de Aguascalientes, así como en numerosas colecciones privadas. Fue contemporáneo de la Revolución Mexicana y del surgimiento de la Escuela Mexicana de Pintura, ante la que reaccionó con el cultivo de un estilo personal inspirado en modelos académicos de fines de siglo.
- La pintura de Gonzalo Carrasco de temática religiosa tiene méritos como para ser considerada al estudiar la pintura mexicana de las primeras décadas del siglo XX, ampliando los someros estudios que

han sido publicados sobre su labor artística como estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes a fines del siglo XIX, antes de su ingreso en la Compañía de Jesús. Su obra de madurez tiene el valor documental de plasmar el imaginario de los grupos católicos contrarios a los primeros gobiernos emanados de la Revolución, constituyéndose así en una fuente visual para la comprensión de los valores de la llamada “reacción” en el México de los años veintes y treintas.

- Considero lograda la presentación de un contrapunto biográfico con el formato de la biografía de Gonzalo Carrasco escrita por Xavier Gómez Robledo SJ. A él solamente le interesaba el jesuita, por lo que el reto del presente trabajo fue buscar y encontrar al artista jesuita, lo cual fue cumplido. Inclusive permitió ampliar de manera fundamentada la apreciación que Justino Fernández hizo de su trabajo, refiriéndose a él como un joven pintor académico que se obscureció en su madurez. Su trabajo es un excelente ejemplo del difícil desarrollo de una vocación compartida: la religiosa y la artística. Carrasco subordinó el cultivo de la pintura a su trabajo apostólico y logró un lenguaje propio, en composiciones que combinaban citas de pinturas famosas con un interesante y personal colorido. Con el paso de los años su trabajo se fue distanciando de su primeros claroscuros juveniles, realizados a la manera de Murillo y Ribera.

He de señalar que a lo largo de la investigación realizada para hacer el contexto artístico e histórico de la obra de Gonzalo Carrasco, no sabría decir si lo peor que le pasó como artista fue el olvido del que fue objeto por parte de los historiadores del arte mexicano o lo que su biógrafo jesuita expresó a manera de “panorama de su pintura”, citando las opiniones vertidas por Wilfredo Guinea SJ.

La institución de la Compañía de Jesús ha gustado de presentarse abierta hacia las artes, pero las más de las veces, a niveles personales, es frecuente topar con bastante ignorancia en la apreciación artística y ese es el caso: una apreciación subjetiva, posiblemente reactiva a una pastoral visual de fin de siglo, considerada extremadamente sensiblera, unida al desconocimiento del *corpus* completo de la obra pictórica de Carrasco y la incapacidad de hacer un análisis de fondo de sus valores plásticos y vincular esa expresión “a la mexicana” de las características de la pintura religiosa europea de fines del siglo XIX. Como opinión es respetable, pero resulta académicamente insostenible.

Hay que conceder que la crítica de Wilfredo Guinea tiene razón al señalar que algunos de los cuadros de Carrasco estaban “realizados a retazos” pero es inexacto describirlos a continuación como una “suma de escenas aisladas”. Concluir que, por ello, la faltara “fuerza

imaginativa" y agregar el juicio de valor de que "tiene ganas de decir algo propio en cuadro ajeno pero que sólo lo decía en voz baja, con timidez" es una muestra de ignorancia de lo que significó llevar adelante dos vocaciones no necesariamente complementarias: la religiosa y la artística.

Justino Fernández, al emprender el estudio de la plástica mexicana del siglo XIX, identificó en Carrasco que su ingreso a la Compañía de Jesús se tradujo en una considerable pérdida de calidad de su pintura. Esa generación no vió con buenos ojos sus trabajos de últimas tres décadas de su vida. Partiendo del parámetro de considerar el *Job en el estercolero* una obra maestra, Fernández evaluó negativamente su resistencia a evolucionar plásticamente y le pasó por alto, sin dedicarle demasiado estudio ulterior.

Es la suya una opinión acorde al tiempo en que fue emitida, cuando estas pinturas de impecable factura e inspiración entre romántica y nazarena no eran precisamente apreciadas. A mediados del siglo XX lo que se consideraba "arte de calidad" era el mantenerse fiel a la representación de "lo mexicano" con un lenguaje que incorporara elementos del arte prehispánico, de las vanguardias y del arte popular. La pintura de Gonzalo Carrasco, como muchos otros artistas marginales

a la Escuela Mexicana de Pintura, al prescindir de esas formas, fue descalificada y olvidada.

Otra de las opiniones de Wilfredo Guinea fue que el pintor Carrasco “nunca se propuso agradar al pueblo indígena”. Ignoro de la existencia de alguna manifestación de las bellas artes de los siglos XIX y principios del XX que fuese realizada con ese fin, inclusive si a la fecha exista. A mi juicio fue suficiente que le agradara a católicos de recursos que adquirieron con gusto esas pinturas con el fin de apoyar las obras de la Compañía de Jesús en México y en Puebla la Compañía de Jesús, que dicho sea de paso, se tradujeron en sumas nada despreciables. Los indígenas no iban a solventar ninguna obra apostólica de la Compañía. Por lo menos el aporte de Carrasco con su trabajo debiera haber recibido más reconocimiento de parte de sus hermanos de orden. Actualmente se aprecian signos de que esta tendencia podría revertirse y verse una nueva revaloración de su pintura.

Considero un juicio ligero e inexacto la alusión a su presunto “despego de los temas nacionales” ¿cómo describiría Guinea las Guadalupanas, *El éxtasis del Libertador* y *El triunfo de Cristo Rey*? Al igual que Rafael Flores puso un lienzo tricolor en la cesta de costura de la Virgen de su *Sagrada Familia* (1857), Carrasco no desperdicia oportunidad de

mostrar el patrocinio sagrado sobre México, mostrando la bandera mexicana y los volcanes, especialmente en la obras producidas en tiempos del conflicto religioso. Inclusive, siendo estudiante hizo un boceto de tema indígena para un concurso y sus *Pescadores* son tipos populares mexicanos.

Guinea le critica "no encontrar en sus santos esos momentos en que más se parecen a nosotros pecadores" pues "buscaba limpiar lo que ofende a un espíritu puritano", opinión que evidencia su personal incomprensión de la estética ultramontana, a la que juzga limitada por no hacer concesiones al naturalismo. Desde ese punto de vista la obra de Carrasco no puede ser valorada. Se podrá no compartir su ultramontanismo, pero negarle toda cualidad como artista a partir de semejantes argumentos, pontificados siendo una opinión es otro asunto. Así mismo, calificar la pintura de Carrasco de "femenina" es un juicio de valor carente de todo valor académico. Como si ese desafortunado adjetivo resumiera una cualidad sensiblera y débil, con el fin de descalificarla por mostrar emociones impropias de un varón.

Entre las décadas de los veintes y treintas se desató la polémica contra los Contemporáneos, enfatizando lo "varonil" del arte, poblado de lugares comunes alusivos a la esencia de "lo mexicano" y de la

Revolución, contrastado con el cosmopolitismo de la incipiente cultura mexicana *gay* de entonces, por obvias razones aún muy poco difundida. Retomar en el caso Carrasco esa discusión me parece del todo fuera de lugar.

Tuve la oportunidad de conocer muchas de sus mejores obras y otras no tan buenas, pero que permiten poner a las otras en perspectiva. Sus bocetos al óleo tienen una asombrosa espontaneidad que revelan oficio.

No puedo dejar sin anotar una lista de temas para futuras investigaciones sobre la obra de Gonzalo Carrasco. El Fondo Carrasco del AHPMCJ cuenta con cantidad de notas para sus sermones, la mayoría en latín, en espera de algún estudioso que analice su discurso escrito y descubra otra faceta como predicador, un creador de imágenes verbales.

Es atractiva la idea de entrar de lleno en la historia visual de la Acción Católica de la Juventud Mexicana (ACJM) y ver qué tanto las pinturas de Gonzalo Carrasco tuvieron que ver en la promoción de sus ideales, partiendo de los retratos que pintó de los “acejotaemeros” muertos en el conflicto religioso de 1926 a 1929. Gómez Robledo contabiliza 25 cuadros de pequeño formato (61x48 cm.), entre los que destacan los de Miguel Gómez Loza, Anacleto González Flores, Luis Padilla, Humberto

Pro, Luis Segura, Joaquín Silva, y Juan Tirado Arias. Originalmente flanqueaban la nave del templo contiguo a la residencia jesuita de Enrico Martínez, dedicado a la Guadalupana. Hoy se conservan en las bodegas de la Obra Nacional de Buena Prensa de la Ciudad de México.

Desde la perspectiva de la historia del arte jesuita iberoamericano, Carrasco y Coronas Pueyo están aún en espera de un análisis comparativo de sus trabajos, insertos dentro del particular discurso plástico de la Compañía de Jesús a principios del siglo XX, en México y España.

Mucho hay que decir aún de su faceta como pintor guadalupano, autor del *Primer milagro de la Virgen de Guadalupe*, de la *Salve Reina de América Latina* y de las decenas de Guadalupanas tradicionales, pintadas para devoción pública en México y los Estados Unidos. Sus Guadalupanas Apocalípticas, pintadas en 1932, invitan a ser estudiadas desde un estudio de género, pues si la mujer católica fue miembro activo en la resistencia contra el gobierno y en apoyo a la Cristiada a través de las asociaciones del tipo de las Brigadas Juana de Arco, la Guadalupana pintada por Carrasco a principios de la década de los treinta no se queda atrás, luchando activamente contra la Bestia de

siete cabezas, cuyos rostros recuerdan a varios políticos anticlericales y perseguidores de la Iglesia, entre ellos los generales Obregón y Calles.

No habría que olvidar hacer algún día el estudio a fondo de la pintura que él consideraba una de sus obras maestras: *La conquista del Paraguay por la música*. De este cuadro hubieron, además del boceto de 1883, hecho a lápiz y conservado por su familia y el boceto al óleo de 1926, presentado en el capítulo 4c de este estudio, una versión sobre muro, realizada en el Seminario Conciliar de Puebla (ca. 1911) y cinco cuadros de caballete al óleo: uno se conserva en las oficinas de la Obra Nacional de la Buena Prensa, otros en Mérida, en la ciudad de México, en la Universidad de Fordham en Nueva York (ca.1915) y , por último, uno en formato vertical, pintado alrededor de 1916 y enviado a Sagua La Grande, Cuba. En todos Carrasco hizo cambios mínimos para que no fueran considerados copias exactas.

El tema de esta obra, tomado del *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand, fue concebido en el último año de sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a punto de entrar en el noviciado de la Compañía de Jesús. Otra vez, como en el *Job* y en el *San Luis en la Peste de Roma*, una anécdota personal aparece expuesta con la grandiosidad de una anécdota histórica, aunque muy libremente

concebida. En *La conquista del Paraguay por la música* un grupo de sacerdotes artistas van abriendo el terreno a la conquista espiritual del Paraguay. Así Carrasco muestra cómo artistas como él podían ser de mucha utilidad a la evangelización jesuita de los tiempos modernos, emprendida por la Provincia de México.

Existe un boceto presentado en la XXII exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes con el tema de *El juego de pelota entre los mexicanos* hecho para un concurso de la Escuela Nacional, reseñado en el Romero de Terreros, que también espera de un análisis que ponga perspectiva a la forma como Carrasco incursionó en el tema indigenista, tan en boga a fines del siglo XIX. Si a éstos se agrega su escasa obra costumbrista realizada en Nueva York, con el tema de "lo mexicano" unida a los símbolos del paisaje del Valle de México de la *Salve Reina de América Latina* y de *El Éxtasis del Libertador*, se pondrá dar otra perspectiva a la idea de vestir a la Magdalena del ciclo de *Los Dolores de la Virgen* y del *Cristo Resucitado* de la Sagrada Familia como un símbolo de la Patria amada, pecadora y convertida.

Carrasco fue uno de los artistas que vivieron fuera de México uno de los períodos más álgidos de la Revolución. Sin embargo no fue lo mismo la vivencia de "la Babilonia de Hierro" de José Clemente Orozco, José Juan

Tablada o Gonzalo Carrasco. El análisis conjunto de sus documentos y experiencias daría material para un jugoso estudio sobre los artistas mexicanos expatriados e inmersos en la realidad norteamericana en los tiempos más álgidos de la Revolución.

El tema de la sensualidad y su negación en la pintura de Carrasco es otro punto interesante. Sus Vírgenes y Santas son mujeres idealizadas, lo cual no sucede con sus modelos de retrato hechos por encargo, pero en este caso siempre queda el recurso de detenerse en la puntual representación las joyas y el vestido que cubren una anatomía estudiada y oculta tras los adornos. En esto son distintos sus retratos masculinos. Hay algunos en los que es casi posible apreciar la respiración del retratado, como es el caso de varios de los Padres Provinciales que se conservan en las oficinas de la Curia Provincial de la ciudad de México. Presentan el realismo del *Job en el estercolero* de sus tiempos de estudiante y asombra el naturalismo de las manos de Jesús y de los Santos: las manos del Cristo, como *Sagrado Corazón protector de la juventud*, conservado en la residencia jesuita de Puebla; las de San Francisco Xavier, crispadas sobre su pecho donde su corazón estalla en llamas por amor a Cristo y la de San Pedro Claver, posada con unción sobre la cabeza del esclavo negro que está bautizando, son manos llenas de vida. La sensualidad, que consideraba tan pecaminosa y que

pretende negar en otras de sus obras, está presente en estas manos demasiado humanas. En esa línea, la serie de los santos de la Compañía de Jesús que pintó para el refectorio del Colegio de Tepotzotlán, hoy Museo Nacional del Virreinato, donde sus modelos fueron sus compañeros de orden presentando así un ideal de santidad asequible y encarnado, si se compara con sus incorpóreas Vírgenes y Santas, mostrará una visión contrastada de su imagen de “lo masculino” y “lo femenino”.

Sus retratos permiten apreciar la materialización de la antropología jesuita, ya que para san Ignacio de Loyola, el “principio y fundamento” de los Ejercicios Espirituales establece que “el hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios Nuestro Señor y mediante esto, salvar su alma” por lo que los personajes retratados por Carrasco, aparte del admirable parecido logrado, han sido representados con una total ausencia de vulgaridad que puede ser remitida a la tradición académica del retrato, pero también a esta particular concepción del hombre.

Y queda pendiente un buen estudio de la decoración de iglesias mexicanas durante los últimos años del Porfiriato y principios del siglo XX. Hay relativamente pocos estudios de la pintura religiosa

decimonónica mexicana, imbuida de ultramontanismo, fiel al Romano Pontífice y a una concepción eclesial alejada del mundo católico al que debieran acompañar e inspirar. Estos artistas estaban más preocupados por mostrar plásticamente ideas religiosas institucionalmente correctas que por aventurarse a una interpretación del mensaje evangélico más acorde a esos tiempos. Hay un cierto aire nostálgico del simbolismo, donde la idea, esquemáticamente representada, llevaba prioridad sobre cualquier intento de representación naturalista.

Gonzalo Carrasco perteneció a una interesante generación de artistas nacidos en la década de los cincuenta del siglo XIX y muertos en la década de los treinta del siglo XX. Su producción plástica refleja una opción personal ante su tiempo, fiel a una formalidad anticuada en tiempos del apogeo de la Escuela Mexicana de Pintura. Los más aventureros de esa generación incorporaron elementos levemente impresionistas, como es el caso de la pintura de Joaquín Sorolla, John Singer Sargent y Raimundo de Madrazo, pero en general se resistieron a hacer concesiones técnicas a los conceptos establecidos de "obra de arte" académicos. Ya eran mayores de cincuenta años en 1920 y se habían identificado con una forma de producir arte que sus contemporáneos habían aceptado en su momento como válida. Afirmados y convencidos en su intransigencia frente a la modernidad,

esta generación de tercos defensores del realismo al servicio de la representación de ideas que educaran a su público, coincidieron en considerar a las vanguardias como una degeneración artística.

Sin embargo, de alguna manera los artistas laicos pudieron desarrollarse más como artistas, contando con la libertad de explorar técnicas y temáticas, lo cual, en el caso de un sacerdote pintor, la investidura no sólo dictaba la disponibilidad de tiempo para producir arte, sino lo que era o no correcto de pintar. En las circunstancias de Carrasco era predecible encontrar la repetición de ciertos estereotipos convencionales de la representación de la imagen religiosa.

Este año fue publicado *La pintura y la Palabra. Dos pintores jesuitas mexicanos: Gonzalo Carrasco y Miguel Aguayo*, realizada por un equipo de académicas del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. En ella se analizaron más de veinte obras de cada uno de estos artistas jesuitas, pero en el curso de la investigación realizada para localizarlas y retratarlas se constató que es necesario difundir y estudiar el *corpus* completo de la obra inédita de Gonzalo Carrasco. Queda, pues, pendiente la realización de un catálogo comentado, lo más completo posible, de su trabajo plástico.

El 19 de enero de 2006 se cumplieron setenta años de su muerte: este estudio apenas termina a buen tiempo para brindarle un reconocimiento póstumo a su trabajo, que sostuvo importantes obras de la Compañía de Jesús en México e inspiró a las generaciones católicas contemporáneas de fines del Porfiriato y la Revolución.

## Apéndice I

### Trascripción del texto completo, conservado en el Fondo Carrasco del Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.

#### El P. Carrasco en Nueva York, ~~Noviembre~~, 1915 <sup>1</sup>

En Septiembre de 1914 estando en Veracruz con el Rev. P. Provincial Marcelo Renaud., me dijo que deseaba enviarme a Nueva York, para que pintando cuadros y vendiéndolos allá, pudiera yo ayudar a sostener los gastos del noviciado de nuestra Provincia. Le contesté que estaba yo pronto a obedecer, y en seguida me embarqué en un vapor americano, que fue de Veracruz a la Habana y de allá a Nueva York. Al llegar me recibió el P. Carlos Heredia, el cual por disposición del R. P. Renaud había de dirigirme en mis empresas pictóricas y recoger el dinero que produjeran mis cuadros, para enviarlo a nuestro noviciado. Fuimos a vivir al Colegio de San Francisco Javier que está situado en la Calle 16, donde nuestros Padres Americanos nos trataron con toda caridad. Después de hacer mis ejercicios espirituales durante ocho días, comencé a pintar en la biblioteca del Colegio, algunos cuadros que me encargaron; siendo uno de los primeros el de San Juan Francisco de Regis (media figura de tamaño natural) para el Colegio de San Ignacio que tienen nuestros Padres en (Park Avenue) Nueva York.

Eliminado:

Eliminado: nov

Con formato

Eliminado: e

Eliminado:

Pensando el P. Heredia que estaba yo demasiado escondido en nuestro Colegio de S. Javier, alquiló por 50 dólares [sic] al mes un cuarto de una casa situada en la 4ª. Avenida, que tenía varios departamentos para artistas, entre los cuales moraba y pintaba el famoso retratista Sargent, y anunció en los periódicos mi improvisado taller.

Eliminado: dolares

Luego tuve varios encargos de cuadros y uno de ellos fue el retrato de una señora española llamada Concepción Varela de Martínez, la cual se mostró muy benévola con nosotros y nos regaló muebles para el taller. No sólo pintaba yo lo que me encargaban, sino que por disposición del P. Heredia pinté muchos cuadros pequeños de costumbres, paisajes y cosas mexicanas, pensando que se habían de vender fácilmente y una copia grande de mi original "La Conquista del Paraguay".

Eliminado:

Luego que tuve pintados de 25 a 30 cuadros arregló el P. Heredia con el Rev. P. Richards, Rector del Colegio de San Ignacio que se hiciera allá en un salón la exposición de mis cuadros, para darlos a conocer y procurar que me los compraran y me mandaran a hacer otros. En efecto la exposición se hizo, favoreciéndome no sólo el P. Rector con sus recomendaciones, sino el buen P. Tierney, Director de la Revista "América" que se mostró muy benévolo con los mexicanos. Este Padre, secundando los deseos de publicidad del P. Heredia me envió algunos jóvenes americanos escritores de revistas para que tomaran

<sup>1</sup> Transcripciones de documentos autógrafos del P. Carrasco, que fueron consultados el 23 de mayo de 2002. Aparecieron entre las páginas del segundo tomo de su *Diario*, siendo un total de cuatro hojas manuscritas por los dos lados, incompletas al final.

apuntes de mis cuadros y de las cosas de México, a fin de publicarlas en sus periódicos y revistas. El resultado de esta exposición fue que compraron algunos cuadros y me mandaron hacer otros: el P. Rector de la Universidad de Fordham me compró "La Conquista del Paraguay", una señora irlandesa me mandó pintar su retrato de media figura tamaño natural y habiendo salido a su gusto y mostrándolo a diversas personas, sirvió de anuncio para que me encargaran otros cuadros semejantes. Las religiosas de San Vicente de Paul me mandaron pintar la imagen de su Fundadora, la Rev. M. Elisabeth Setton.

Al concluir el año de 1914 me llevó el P. Carlos Heredia a la Universidad Católica para que pintara yo dos retratos de su Rector, el cuál fue en esos días consagrado Obispo. Vivíamos, durante algunos días, en esa Universidad, tratándonos con gran benevolencia aquellos Padres que enseñaban y gobernaban. Entonces tuve ocasión de hablar largamente de las cosas de México y de la persecución religiosa, una noche con el Cardenal Farley, Arzobispo de Nueva York y antiguo alumno de nuestra Universidad de Fordham; y otra con el famoso y muy amado de los americanos el Cardenal Gibbons; pues ellos me preguntaron estas cosas con gran interés. Cuando concluí los retratos del Rector me llevó el P. Heredia a la Ciudad [p. 3] de Washington y vivimos algunas semanas en nuestro Colegio de San Luis Gonzaga, porque su Rector quería que le pintara yo varios cuadros de Santos y retratos de amigos y bienhechores del Colegio. Allá pasamos la fiestas de Navidad, fin de año y parte del mes de enero de 1915. Volvimos a Nueva York y el P. Heredia se enfermó de sus achaques ordinarios. No pudiendo encontrar mejoría en esta ciudad lo enviaron los Superiores al Colegio de Búfalo donde permaneció algunos meses y se curó.

Eliminado:

Entre tanto el bondadoso P. Murley, Rector de la Universidad de Fordham, me ofreció allá un cuarto para vivir con los Nuestros y la amplia biblioteca para pintar, con más luz, silencio y comodidad que en mi taller de la 4ª. Avenida. Acepté gustosamente el ofrecimiento y me instalé en Fordham, sin que mi compañero, el P. Heredia volviera a administrar el dinero que producían mis cuadros. Este dinero me lo guardaba el P. Keating, Procurador de la Universidad, y cuando se reunía alguna cantidad notable, la enviaba yo al Rev. P. Provincial. Me parece que en el primer año que yo administré esas ventas de mis cuadros, le envié unos 5.500 ~~dollares~~ [sic]. Después fue menos, porque el mismo P. Renaud me ordenó que pintara yo cuadros para obsequiar a nuestros bienhechores, como lo fue el excelente P. Cantabrana, Rector de Sagua la Grande, en Cuba, el cual asistió con gran caridad en su última enfermedad y en su muerte a nuestro ancianito P. Tomás Mas. Algunos meses tuve que emplear en pintar dos cuadros grandes y de muchas figuras, representando el uno a "San Francisco Javier predicando en la India Oriental" y el otro a "Los primeros jesuitas en el Paraguay", modificando la composición del cuadro que antes había yo pintado apaisado, para acomodarlo a las dimensiones que me dieron de otro marco no apaisado. Costó mucho tiempo y trabajo enviar esos cuadros a Sagua, en [p. 4] tiempo de guerra con las comunicaciones tan difíciles y peligrosas para que las pinturas se perdieran.

Eliminado: dolares

Eliminado: .

Desde que llegué a Fordham, me hicieron nuestros Padres muchos encargos de cuadros que poco produjeron y de los cuales no me atrevía cobrar lo justo por estar de huésped en aquella Universidad, tratado con tanta caridad. El P. Rector me encargó que pintara toda la serie de retratos de los que habían gobernado la Universidad, desde el fundador del pequeño Colegio de San Juan, el Ilmo. Arzobispo Hughes en el año de 1839 hasta el actual Rector de la gran Universidad. Y en efecto, pinté 22 ó 23 retratos (busto tamaño natural) todos del mismo tamaño; en lo cual tuve que vencer dificultades en pintar aquellos retratos de los Padres que no habían dejado alguna fotografía o grabado con los rasgos característicos bien marcados y solo en revista o grupos muy pequeños algo se podría adivinar el parecido. Otros 10 retratos de sabios, poetas, literatos o otros hombres ilustres como Dante, Chakespeare [*sic.*], Pasteur, Suárez, etc. Pinté en tamaño mayor que el natural, para decorar el teatro de Nuestra Universidad. En el refectorio de los Padres se colocaron 9 cuadros que el P. Rector me mandó hacer: uno grande, apaisado, como de 2 metros representa a San Ignacio y a sus primeros compañeros haciendo los votos de manos del B. Fabro, otro, del tamaño del primero o algo menor es "La Conquista del Paraguay" que pinté en mi improvisado estudio de la 4<sup>a</sup>. Avenida y otros 7 cuadros de nuestros santos, de media figura de tamaño natural. Además para el despacho del P. Rector me mandaron pintar otros 4 cuadros de santos.

Con formato

Otros muchos encargos de cuadros recibí, ya de sacerdotes, ya de religiosas, que me pedían retratos de los fundadores de las parroquias o de la casa de religiosas; también retratos de personas seculares e imágenes de diferentes santos. Una señora de Mérida, Yucatán, me mandó pintar una serie de 14 cuadros [*p. 5*] que representaran las estaciones del Vía Crucis. Me parece que cada cuadro medía 40 pulgadas en el lado mayor y los ajustamos a razón de 200 ~~dólares~~ por cada cuadro. Pero aconteció que cuando iba yo a la mitad de mi trabajo, la buena señora me mandó decir que había cambiado de parecer y que no me compraba los 14 cuadros. A pesar de esta contrariedad seguí pintando hasta acabar mi tarea, pensando que no faltaría quién me los comprara; pero me engañé. Es verdad que varias personas que vieron esas pinturas y que les agradaron, me hicieron buenas ofertas, pero no las cumplieron; y los 14 cuadros dichos y otros muchos los llevé por orden del Rev. P. Provincial a la Ciudad de El Paso, donde los dejé y supongo que allá estarán aún. Algunos cuadros pequeños se enviaron al P. Ignacio López que estaba en California ? [*sic.* en el original en lápiz] para ver si allá se vendían; pero ya no supe el resultado, por haber recibido orden del R.P. Renaud de ir, al fin de diciembre de 1918 a la ciudad de Saltillo; habiendo estado como tres meses en El Paso y pintado 18 cuadros y ayudado a los Padres en sus múltiples ministerios con enfermos y moribundos, durante la peste llamada "fiebre española".

Eliminado: dólares

Con formato

## II Ministerios Sagrados

Cuando el R. P. Provincial me envió a Nueva York sólo me habló de que pintara yo cuadros para arbitrar recursos pecuniarios a fin de socorrer la penuria de nuestros novicios; pero la Providencia de Dios me tenía allá otra ocupaciones

más importantes, en los múltiples ministerios sagrados para consuelo de tantos mexicanos desterrados y de otras personas de habla española. Ejercité estos ministerios 1) en Fordham 2) en la Parroquia Española 3) en el Convento del Cenáculo y en la Casa de las Reparadoras 4) en Spring Lake y 5) hasta en el puerto y casas particulares.

Eliminado:

[p. 6] 1) En la Universidad de Fordham se estableció la costumbre de que los sábados por la tarde iban a confesarse varias familias mexicanas; llevando los padres y madres de familia a sus hijos y aún a sus criadas. Además casi constantemente me iban a buscar para confesarse muchos jóvenes y caballeros que yo no había conocido antes y que en México estaban alejados de la frecuencia de los Sacramentos. Entre estos señores había abogados, generales, diplomáticos y personas que habían sido ricas antes de la revolución.

2) en la Parroquia Española, situada en la calle 156 y en otra capilla dedicada a Ntra. Sra. de Guadalupe en la calle 14, dependiente de la Parroquia ejercité diversos ministerios con mexicanos y españoles, como predicaciones, administrar los sacramentos del bautismo a muchos niños, bendecir matrimonios (lo cual hice también en Brooklyn y en New Rochelle) y hasta acompañar los cadáveres al camposanto.

3) En la Casa de las Madres Reparadoras (calle 29) se celebraron con la mayor solemnidad posible muchas primeras comuniones de niños mexicanos y logramos que con ellos comulgaran sus padres, de los cuales algunos habían estado alejados de los sacramentos. Confesé muchas veces a las religiosas de habla española y di retiros a sras. mexicanas en el convento del Cenáculo (Calle 140 junto al Río Hudson) tuvimos más amplio local y mejor acogida los mexicanos con las religiosas de San Juan Francisco Regis; las cuales se emplean en dar ejercicios durante todo el año a toda clase de mujeres, en tres capillas que tienen en su amplio convento. Tienen de capellán a un sacerdote francés, Chaurand, que había estado once años en la república Mexicana y hablaba muy bien el español y confesaba y conquistaba a muchos de nuestros jóvenes descarriados. En compañía de este buen sacerdote y en todo de acuerdo con él, ejercité los sagrados ministerios con las familias mexicanas. Me pidieron estas que celebráramos lo mejor posible los primeros Viernes de cada mes. Para ello me iba con permiso del P. Rector de Fordham, al Convento [p. 7] del Cenáculo desde la tarde del jueves, vísperas del primer Viernes para oír confesiones y para predicar a solos caballeros una conferencia de 8 a 9 de la noche. Entre ellos iba con mucha constancia un anciano corpulento y hermoso, acompañado de otros tres señores y me dijeron que era ex – presidente de alguna república de Centro América, de Honduras, si no me engaño. Como era muy difícil volver a nuestra Universidad de Fordham en horas avanzadas de la noche y para poder oír muy de madrugada las confesiones de los que habían de comulgar el día siguiente; me quedaba a cenar y a dormir en el departamento del buen P. Chaurand, quién me proporcionaba un aposento contiguo al suyo. Los dos celebrábamos temprano la Santa Misa, distribuíamos abundantes comuniones y durante todo el

Viernes, cultivábamos y consolábamos aquellas almas con diferentes distribuciones de meditación, examen práctico y obras prácticas de devoción, concluyendo como a las 5 de la tarde con una procesión con el Smo. por el amplio jardín del convento.

La familia de Dn. Pedro Lascurain me pidió que pintara yo una Guadalupana, como de un metro, para colocarla en una de las capillas del convento y que presidiera los actos de devoción de los mexicanos. Pinté el cuadro y para bendecirlo y colocarlo solemnemente se hizo una fiesta *a nuestro modo*, nombrando padrinos y madrinas, adornando el altar con profusión de flores y de ceras, ofreciendo flores durante los misterios del rosario una niñas pequeñas vestidas de blanco, como solemos hacer en el mes de María, con cánticos de los nuestros, por Señoritas Mexicanas, sermón y procesión. Las religiosas estaban sorprendidas de esa solemnidad y aparato y nuestra gente quedó muy consolada.

Con formato

4) En el verano de 1917 me llevó D. Pedro Regil a un hermoso pueblecito del Estado de Jersey, llamado Spring Lake, para que diera ejercicios espirituales a varias familias yucatecas que se habían reunido allá para [8] pasar el Verano. Durante seis días después de celebrar la Misa en la Parroquia, les predicaba yo, no es casa de la Sra. Labiada, que era una matrona respetable y como la principal de aquellas familias, sino bajo los árboles de un terreno o jardín contiguo, porque el calor era insoportable dentro de la casa. Todos aquellos señores y señoras se confesaron al concluir los ejercicios.

5) Ejercité también los sagrados ministerios en el puerto o muelle español y casas particulares. Desde los primeros días de mi permanencia en Nueva York iba al puerto por donde pasaban muchas religiosas desterradas de México por la persecución religiosa, y se dirigían a España. Era menester consolarlas en su grave tribulación, a veces socorrerlas con algún dinero, oír confesiones y sus quejas. Encontré una comunidad de carmelitas todas jóvenes sin experiencia. Preguntándoles a qué convento o a qué parte de España se dirigían, me contestaron que iban sin dirección, ni recomendación alguna, a pedir por amor de Dios un albergue donde se los quisieran dar. El gobierno perseguidor les había robado su casa y sus dotes. Ellas estaban llenas de tristeza y de confianza en Dios.

En las casa particulares oía yo las confesiones de personas enfermas o que no les era posible ir a buscarme hasta Fordham, como me acontecía con el Sr. D. Fernando de Teresa: cuando iba yo a confesarlo también lo hacían aquellas personas de su casa (aún las criadas) que no podían ir a verme. En otras casas iba yo a buscar caballeros que se habían abandonado en la frecuencia de sacramentos. A D. Alberto León logré confesarlo pintando una Guadalupana para obsequiar a una hija suya y conviniendo el plan con la esposa de D. Alberto. Y sucedió que mientras oía yo la confesión de este señor, llegó de visita el Lic. D. Ricardo Guzmán, que había sido en México Magistrado de la Suprema Corte y también este caballero se confesó con gran consuelo de su alma, después de la sorpresa que le dimos. Confesé también moribundos como [...]

[aquí termina el manuscrito].

## Apéndice 2

***Transcripciones completas de documentos autógrafos del P. Carrasco, fotocopiados en el Archivo de la Provincia el 13 de junio de 2002. Tomado de "Cajas de sermones y papeles varios". La mayoría sin fechar.***

***Hay que notar que muchas partes se repiten, ya que es una transcripción literal de esas cuartillas.***

Para un Álbum - El Arte  
*2 páginas*

Se me pregunta cuál es el carácter del artista y cuál es su verdadero poder -  
Diré lo que siento

El carácter del artista es un sello espiritual e íntimo el cuál impresiona y fortalece ciertas cualidades de su alma.

Es una mayor aptitud para descubrir lo invisible en lo visible, el Creador en la Creación, el espíritu en la materia;

Es la vista más penetrante, la cual amplía los horizontes en un mundo superior

Es un sentido más delicado por el cual se nota el sabor del lo divino;

Es una imaginación más poderosa por la cual son abrazados juntamente y a un tiempo lo finito, lo infinito y sus relaciones;

En suma es lo que los antiguos llamaban *mens divinius* El artista es pues un ser privilegiado, separado del vulgo y marcado en las potencias de su alma con un sello espiritual que lo caracteriza, lo distingue y lo ennoblece

¿Cuál es el poder en el artista?

Es el don de traducir su pensamiento y de hacerlo sensible vistiéndolo con formas;

Es el don de expresar al exterior el ideal contemplado dentro del alma, de dar cuerpo a concepciones imaginarias; el don en fin, de encarnar el verbo interior. Poder que domina la materia y manda en ella y le infunde vida.

El Arte bello

Dime, oh, arte, para qué estás en este mundo? .. Tú que sabes descubrir lo invisible en lo visible y el espíritu en la materia. Tú que con mirada penetrante amplías nuestros horizontes en un mundo superior; y que posees ese sentido delicado que sabe gustar del sabor de lo divino; ¿Cuál es tu fin? ¿Para qué moras entre nosotros? ¿Para qué se te concedió el hacer sensible al humano pensamiento y expresar al exterior el ideal contemplado en la profundidad del alma? Poder admirable que dominas la materia y le infundes vida ¿para qué te poseen los hombres?

Los necios han dicho: El arte es por el arte

Los egoístas afirman: El arte por el artista

Los corrompidos exclaman: El arte por el placer

Los cristianos, mirando más arriba decimos: El arte por Dios

[Anotación con lápiz de las siguientes notas]

El derroche de arte en la Velada Literaria del Jubileo de nuestra Congregación fue sin duda por la Inmaculada, obra maestra de la sabiduría del Poder y del Amor infinito - Este derroche de arte bello brotó de los corazones de las Congregantes de María

Hubo, sin duda, en vuestros festivales jubilares una expansión de luz, de amor y de arte bello, no solo en las majestuosas manifestaciones litúrgicas del templo, sino también en las elegantes a la vez que familiares efusiones del salón: [*tachado*] discursos históricos, poesías afectuosas, cánticos, himnos, cuadros plásticos... todo impregnado de fe, de luz de Arte - Ahora quiero preguntar algo ¿Dime, oh, arte bello, para qué estás en este mundo?

Los necios los egoístas, los corrompidos, los cristianos- Las Congregantes de [*tachado "de María"*] la Inmaculada: El Arte por María que nos lleva a Dios

---

La Academia de Puebla 2 páginas

[*Anverso*]

La Academia de Puebla

Nos encontramos en una casa del siglo 16 única según el historiógrafo P. Mariano Cuevas de ese siglo

Fundada por un sacerdote virtuoso, abnegado, generoso

Durante 4 siglos se ha cultivado el arte sagrado que correspondía a los ideales cristianos de nuestros antepasados. Como vi en México en las galerías de pintores mexicanos del siglo 17, 18 y 19

Con profesores y directores de esta Academia modelos de la abnegación, amor por el arte a su escuela a sus alumnos - Morales - Centurión y Dávila (a quienes conocí) modelos de virtud y muy expertos en el arte

Ya que celebramos el 4º. Centenario... evoquemos recuerdos de las glorias de esta Academia, de sus Maestros y discípulos de sus obras

Sinteticemos y preguntemos para gloria de Dios a quién honraron, para alabanza de ellos, para utilidad y orientación de nuestros espíritus:

¿Qué es el arte bello?

[*Reverso*]

¿Dime, oh arte, para qué estás en este mundo?

Tú que sabes descubrir lo invisible en lo visible y el espíritu en la materia

Tú que con mirada penetrante amplías nuestros horizontes en un mundo superior; y que posees ese sentido delicado que sabe gustar del sabor de lo

divino; ¿Cuál es tu fin? ¿Para qué moras entre nosotros? ¿Para qué se te

concedió el hacer sensible al humano pensamiento y expresar al exterior el ideal contemplado en la profundidad del alma?

Poder admirable que dominas la materia y le infundes vida ¿para qué te poseen los hombres?

Los necios han dicho: El arte es por el arte

Los egoístas afirman: El arte por el artista

Los corrompidos exclaman: El arte por el placer

Los cristianos, mirando más arriba decimos: El arte es por Dios

---

IHS Restori

[Notas un tanto inconexas: dos cuartillas escritas por ambas caras, la segunda doblada y escrita en cuatro partes. Sermón o presentación de exposición (¿?)]

I Aquí tenéis un artista cristiano [*que es, tachadura*] benemérito del arte, de la moralidad, de la religión

II Debéis ayudarlo, con el elogio, la recomendación, el dinero.

I Artista benemérito

Su fortaleza en no dejarse llevar de la corriente impía cuando otros se acobardaron por las críticas de Altamirano el cual parece que cambió la faz de la Academia. Se dieron a pintar asuntos triviales.

Su pureza artística- entre el fango que todo lo invade. La misión del artista es elevar

Sigue el ideal contra el realismo invasor - En sus composiciones encontraren el simbolismo, que es el alma del arte propio de artistas que aspiran al más allá, no estar contentos con sus obras. I.e. ir en pos de la perfección que no tiene (el realismo) la naturaleza (fotografía, espejo)

¿Sabéis los daños del arte moderno al prescindir de la religión y de la moral?

El realismo parece un pasatiempo de los muchedumbres y un capricho o moda de los artistas; en realidad se convierte en un peligro para las almas y un desastre para la humanidad. Veámoslo por partes

Su acción en las ideas: el realismo artístico nace de la aberración filosófica [tache]

Recorred... reconoceréis la generación de los errores originarios (que sembró Altamirano en m artistas) quitar cuadros religiosos, morales... inducir liviandades. Refleja los colores y matices: naturalismo, ateísmo, panteísmo, materialismo, positivismo, fatalismo, escepticismo, nihilismo doctrinal. Hay parentesco auténtico con todas las aberrac. especial. del pensamiento. No digo que el arte realista haga profesión de enseñar... pero de hecho los hace populares, empleando el prestigio de la belleza. Los artistas no son antorchas pero sí reverberos - propagadores - apóstoles - cómplices de auxiliares poderosos y si han alcanzado aprobación, aplausos, celebridad. No penséis que

es esto en vano, sino que hace su efecto. Aunque no ataquen el dogma ni la verdad moral expresamente.

Independencia (mala) de toda regla es el principio, conveniencia moral, social, religiosa que profesan los artistas libertinos: de aquí la exageración del personalismo que rompe todo freno y se lance [tachadura] semejante a un caballo desbocado que va corriendo a los abismos [tachadura] No recibe el artista ley alguna sino de sí mismo, se coloca en un trono más alto que la religión, que la conciencia, que la moral y que todo y desde la cumbre de esta soberanía se les oye enviar al mundo decretos y oráculos como éste: " Los artistas no obedecen a reglas ni a principios: cada cuál obedece a sí mismo, a su naturaleza, temperamento, carácter, capricho, al conjunto de aptitudes que constituye su individualidad- Cada artista está dotado de temperamento especial y nada más absurdo que tratar de falsear este temperamento bajo pretextos de la moral o de otra cosa. Las conveniencias del arte son antes que las de la sociedad (moral, religión ...)

Luego el artista es rey no en el sentido del ascendiente bueno que ejerce en las almas; sino en el sentido satánico... en la independencia absoluta, absurda, imposible que lo coloca por encima de toda regla, de toda ley. Se hace más que rey (al reclamar esa independencia absoluta) Se hace Dios en el reino del arte como el filósofo racionalista se hace Dios en el reino del pensamiento (veamos n. teatro, n. alameda, n. casas) Los dogmas religiosos no significan nada - lo sobrenatural es una quimera, lo divino un contrasentido. Dios no es ni siquiera un hipótesis magnífica que dilata misteriosas perspectivas y da impulso al arte; se hace con Dios lo que con el alma, con el espíritu, con la conciencia; lo elimina, lo arroja de sí - Hasta la sombra de Dios lo molesta porque al proyectarse sobre el genio, formula una acusación contra sus obras y lanza sobre ellas un mentís.

No se limita a esto la influencia del realismo artístico en la humanidad; esta influencia es más palpable en el orden moral y multiplicando sus triunfos, desarrolla en las costumbres públicas una depravación mayor que todos ellos. Generalidades El realismo - no es lo real que toca al alma a la conciencia sino lo que se refiere a la materia, a los sentidos, a la carne. El arte se burla descaradamente de la realidad inmaterial, la niega por completo - ¿Qué puede dar de sí un arte sacado de estas fuentes sino lo que la materia lleva en su seno, sensualismo y más sensualismo que mancha toda pureza, devora toda virtud, destruye toda santidad, el sensualismo que hace trascender a la humanidad desde las cumbres que ilumina el espíritu hasta las oscuras hondonadas de la voluptuosidad. El sensualismo amortigua la generosidad, abnegación, sacrificio, que decapita la vida humana

Hará cosa de 40 años cuando yo me encontraba dichoso en la Escuela N. de Bellas Artes como Adán en el Paraíso, rodeado de profesores y compañeros excelentes, no solamente en la parte técnica del arte sino también en su conducta moral y en sus creencias religiosas, que sostenían la dignidad y el mérito de sus obras se preparaba una gran exposición para exhibir nuestras [tachadura] escolares y en ello trabajábamos con entusiasmo. Pero he aquí que cuando esperábamos aprobación y aliento del público mexicano, después

de habernos premiado y aplaudido nuestros profesores cuyas huellas habíamos seguido, se levantó un clamor de crítica mordaz contra los cuadros religiosos, morales y serios que habíamos pintado y contra lo que n. maestros más insignes habían pintado bajo la dirección cristiana de D. Pelegrín Clavé y se ven en las galerías modernas mexicanas. Se había introducido la serpiente en aquel Paraíso, para hacernos prevaricar: un literato impío de gran reputación en n Patria vino a inocular su veneno de incredulidad diciendo que nosotros y n antepasados habíamos falseado las esperanzas que de nuestros estudios se habían concebido pintando escenas bíblicas y piadosas, nos empujaba fuertemente, ridiculizando hasta las obras de Pina, Flores, y Rebull, hacia los cuadros profanos, inmorales y livianos. No dejó de fructificar esta cizaña y todos los espíritus débiles y flacos dijeron que Altamirano tenía razón y los estudiantes descorazonados, desconcertados se dieron a pintar asuntos llamados "Cuadros de Género" y otros peores [tachaduras] y en vez de producir El Galileo, El Bartolomé de las Casas, La muerte de Atala y cien otras después sólo pintaron frivolidades o indecencias - Entonces comenzó, señores, la época de la decadencia artística en n escuela y ha ido de caída en caída, descendiendo hasta el extremo en que hoy la contemplamos, sin que cause horror o disonancia, gracias a la abyección, corrupción de costumbres y al medio ambiente en que vivimos. Nos parece lo más natural el que hayan descendido las Bellas Artes cuando la sociedad y la religión han descendido; el que los artistas produzcan lo que se aprueba, se ama y se busca; que ellos corrompan al público con sus producciones y que a su vez el público corrompa a los artistas con sus aplausos. Sin embargo, no todos [*incompleto*]

[4]

El sensualismo que mata al hombre en la parte más elevada de sí mismo y hace de la carne la sepultura del espíritu - El sensualismo que destruye en el hombre toda voluntad poderosa y toda energía fecunda, no dejando a ese rey decaído sino la enervación de sus potencias, la debilidad y la esterilidad. El sensualismo en fin que es el más grande azote del mundo moral y el agente más activo de todas las depravaciones y abyecciones. Ved lo que por generación espontánea sale de un arte que está basado por completo en la materia, engendrado por la materia

b) El sensualismo artístico es hijo natural del materialismo doctrinal - el sensualismo, bajando desde las cumbres de la ciencia materialista como esos torrentes cenagosos que llevan envuelta en el fango las plantas y las mieses; ha atravesado con su caudalosa corriente el rumbo del arte, arrastrando las flores de la virtud y los gérmenes de la santidad - ¿Qué digo? El sensualismo realista no sólo ha corrido con abundancia sino que se ha desbordado por todas partes, ha roto los diques que la ley moral y el respeto social le oponían y ha difundido por doquiera su furioso oleaje, arrastrando con él ese légamo impuro que ahoga la inocencia, el pudor, la virtud. Literalmente hablando, el arte realista se ha embriagado con el sensualismo, como algunos hombres dados a la disipación se embriagan con licores malsanos por procurarse un delirio sensual. El vértigo se ha apoderado de su cabeza y loco se ha echado a correr por los caminos que frecuentan las clases

altas, media y bajas del pueblo, lanzando insolentes retos, tomando sus provocaciones por genio, su desvergüenza por arte y el libertinaje de su imaginación por el aliento de la inspiración, en fin tomando las orgías de la carne por obras maestras del espíritu. ¿Del espíritu? ¡Ah! Por ventura se puede hablar de él cuando se trata de obras que han nacido al calor del aliento sensual. Ni el espíritu, ni el alma, ni el corazón tienen nada que hacer en ellas.

[5]

En todas partes se encuentra sensación y más sensación, sangre y más sangre - carne y más carne y siempre carne.

Aplicaciones - a eso se reducen, señores, aquel cine o teatro a que habéis asistido, tal novela que habéis leído, tal cuadro que habéis visto ¡ah! Un día miró Dios a la humanidad corrompida en sus caminos y dijo: "Mi espíritu no descansará ya sobre el hombre porque se ha vuelto carne" y nosotros mirando a ese mundo del arte, tan impregnado de sensualismo, tan manchado por la voluptuosidad, tan cubierto de lodo de la materia sentimos la necesidad de exclamar: "Mi espíritu cristiano no puede detenerse más en este mundo porque se ha convertido en mundo carnal. No queremos ya manchar ni miradas con el espectáculo de todas sus inmundicias. Quisiéramos salir pronto de esta atmósfera pesada en que el alma parece que se ahoga para ir a buscar una respiración más libre en otros aires más puros [tachadura]

Peroración. ¿Quién vendrá a librar a nuestras artes de esta vergüenza? ¿Hasta cuando estaremos condenados a ser víctimas de esta asquerosa epidemia artística tan abominable? Felizmente la reacción comienza ya (cómo lo están mirando en esta exposición cristiana) del fondo de todas las almas nobles se levanta una protesta y se levanta también desde los extremos del mundo de las inteligencias.

Yo creo ser eco del murmullo general de las almas, exclamando ¡Baldón a esa barbarie artística que se nos vende como el progreso del arte! ¡Atrás esas pinturas, esas esculturas, esas comedias impúdicas e impías! ¡Atrás esos cines esas revistas y magazines, ese diluvio de tarjetas postales, todas esas representaciones infames, obscenas, groseras y animales, en que el arte no sólo se extravía, se empequeñece y se deshonor, sino que se ve amenazado de perecer y de aniquilarse! Sí, señores, no temo decirlo: en medio de todas esas ruinas intelectuales, morales, religiosas y sociales que están [ilegible el último renglón]

Exordio-

Comenzar a narrar lo que hizo el mal espíritu de un crítico impío en la Academia. Seguir con el castigo del diluvio "*quía caro est*" Yo me aparté pero mi amigo Rest. Se quedó en esos peligros. Dios lo salvó del diluvio y [palabra ilegible]

-do por esta senda fatal, tarde o temprano se abriría su tumba y sobre esa tumba sellada con la deshonor podría escribir la verdad con estas palabras: "Aquí yace el arte, asesinado por el realismo desvergonzado y sepultado por la barbarie impía"

Pues bien, señores, si el arte llegase ahí, si cayese muerto ¿quién creéis que podría hacer lo salir de su tumba? ¿Quién podría enviar su aliento salvífico a ese cadáver volverlo a la vida? ¡Oh, Santísima Religión de mi Señor JC, religión de la Verdad, de la Santidad y de la Belleza! ¡Ah! Vos sois la que haría a favor de este arte n el milagro de resucitarlo y ante esas ignominias, ruinas y esas podredumbres, estoy presintiendo ya la felicidad santamente entusiasta de poder hacer ver muy pronto cuán cierto es que para el arte como para todo lo demás, Vos sois la Resurrección y la Vida

No todos han sido cobardes, no todos se han dejado llevar por la corriente devastadora y la prueba la tenéis en el autor de estos cuadros. No se ha acobardado por las críticas impías, ni por el aislamiento y pobreza en que lo han dejado aquellos mismos que rechazaron a Ibarrarán como director de sus trabajos artísticos no por otra razón sino (como ellos dijeron) por ser religioso, piadoso y puro en sus costumbres. Pero a pesar de la pobreza, de la edad avanzada, de los achaques, aquí tenéis señores, los heroicos esfuerzos de un artista cristiano que ha sentido en su corazón gran confianza [renglón ilegible]

### **Apéndice 3**

#### **Salmo 20 (19), 1-10 «Oración por la victoria del rey» de la liturgia de Cristo Rey**

Que te escuche el Señor el día del peligro,  
que te sostenga el nombre del Dios de Jacob;  
que te envíe auxilio desde el santuario,  
que te apoye desde el monte de Sión.

Que se acuerde de todas tus ofrendas,  
que le agraden tus sacrificios;  
que cumpla el deseo de tu corazón,  
que dé éxito a todos tus planes.

Que podamos celebrar tu victoria  
y en el nombre de nuestro Dios alzar estandartes;  
que el Señor te conceda todo lo que pides.

Ahora reconozco que el Señor  
da la victoria a su ungido,  
que lo ha escuchado desde su santo cielo,  
con los prodigios de su mano victoriosa.

Unos confían en sus carros,  
otros en su caballería;  
nosotros invocamos el nombre  
del Señor, Dios nuestro.

Ellos cayeron derribados,  
nosotros nos mantenemos en pie.  
Señor, da la victoria al Rey  
y escúchanos cuando te invocamos.

## Himno a la Virgen de Guadalupe

(Himno Guadalupano - del dominio público)

Mexicanos volad presurosos  
del pendón de la Virgen en Pos,  
y en la lucha saldréis victoriosos  
defendiendo a la Patria y a Dios.

De la Santa montaña en la cumbre  
apareció como un astro María  
ahuyentando con plácida lumbre  
las tinieblas de la idolatría.

Es patrona del indio; su manto  
al Anáhuac protege y da gloria  
elevad, mexicanos el canto  
de alabanza y eterna victoria.

En Dolores brilló refulgente  
cual bandera su imagen sagrada  
dando el rojo al patriota insurgente  
y tornando invencible su espada.

Siempre así lucirá, si invasores  
hoyar quieren de Anáhuac la tierra,  
el invicto pendón de Dolores  
flameará nuevamente en la guerra.

En redor de esa enseña brillante  
todo el pueblo a luchar volará,  
y por siempre en las lides triunfante  
por su arrojo sacarla sabrá.

## Himno a Cristo Rey

Que viva mi Cristo, que viva mi Rey  
que impere doquiera triunfante su ley,  
que impere doquiera triunfante su ley.  
¡Viva Cristo Rey! ¡Viva Cristo Rey!

Mexicanos un Padre tenemos  
que nos dio de la patria la unión  
a ese Padre gozosos cantemos,  
empuñando con fe su pendón.

Él formó con voz hacedora  
cuanto existe debajo del sol;  
de la inercia y la nada incolora  
formó luz en candente arrebol.

Nuestra Patria, la Patria querida,  
que arrulló nuestra cuna al nacer  
a Él le debe cuanto es en la vida  
sobretudo el que sepa creer.

Del Anáhuac inculto y sangriento,  
en arranque sublime de amor,  
formó un pueblo, al calor de su aliento  
que lo aclama con fe y con valor.

Su realeza proclame doquiera  
este pueblo que en el Tepeyac,  
tiene enhiesta su blanca bandera,  
a sus padres la rica heredad.

Es vano que cruel enemigo  
Nuestro Cristo pretenda humillar.  
De este Rey llevarán el castigo  
Los que intenten su nombre ultrajar.

## **Consagración de la humanidad para el día de Cristo Rey por el Papa Pío XI (1922-1939)**

### **Tomada de:**

[http://www.ewtn.com/spanish/prayers/cristo\\_rey\\_consagracion\\_pioXI.htm](http://www.ewtn.com/spanish/prayers/cristo_rey_consagracion_pioXI.htm)

¡Dulcísimo Jesús, Redentor del género humano!  
Miradnos humildemente postrados;  
vuestros somos y vuestros queremos ser,  
y a fin de vivir más estrechamente unidos con vos,  
todos y cada uno espontáneamente  
nos consagramos en este día a vuestro Sacratísimo Corazón.

Muchos, por desgracia, jamás, Os han conocido;  
muchos, despreciando vuestros mandamientos, Os han desechado.  
¡Oh Jesús benignísimo!, compadeceos de los unos y de los otros,  
y atraedlos a todos a vuestro Corazón Santísimo.

¡Oh Señor! Sed Rey, no sólo de los hijos fieles  
que jamás se han alejado de Vos,  
sino también de los pródigos que Os han abandonado;  
haced que vuelvan pronto a la casa paterna,  
que no perezcan de hambre y miseria.

Sed Rey de aquellos que, por seducción del error  
o por espíritu de discordia, viven separados de Vos;  
devolvedlos al puerto de la verdad y a la unidad de la  
fe para que en breve se forme un solo rebaño bajo un solo Pastor.

Sed Rey de los que permanecen todavía  
envueltos en las tinieblas de la idolatría;  
dignaos atraerlos a todos a la luz de vuestro reino.

Conceded, ¡Oh Señor!  
incolumidad y libertad segura a vuestra Iglesia;  
otorgad a todos los pueblos la tranquilidad en el orden;  
haced que del uno al otro confín de la tierra no resuene sino ésta voz:  
¡Alabado sea el Corazón divino, causa de nuestra salud!  
A Él se entonen cánticos de honor y de gloria por los siglos de los siglos.  
Amén.



## Indice de imágenes

- Fig. 1 Daniel Seghers y Erasmus Quellinus, *Guirnalda de Flores con la Sagrada Familia* (s. XVII) Óleo sobre lámina de cobre, (91.4 x 64.8 cm), Museo de San Diego USA
- Fig. 2 Andrea Pozzo, *La apoteosis de san Ignacio* (1688-90)  
Fresco en el cielo raso de la Iglesia de San Ignacio, Roma
- Fig. 3 Giuseppe Castiglione: *Escena de la Virgen y el Niño con Santo*.
- Fig. 4 Giuseppe Castiglione /Lang Shi Ning: Fragmento del rollo en seda  
*Los cien caballos*. Dinastía Qing, siglo XVIII
- Fig. 5 Giuseppe Castiglione/ Lang Shi Ning: *Recibiendo la rendición de los Eli*.  
De la serie *Escenas de las batallas de los Quelling y las rebeliones de las regiones occidentales*, con los poemas imperiales. Museo de Arte de Cleveland, EUA
- Fig. 6 Hno. Martin Coronas Pueyo SJ. *La Nave de la Iglesia*. Mural.  
Sacristía de la Iglesia de la Casa de Ejercicios de Manresa, España [s/f]
- Fig. 7. Gonzalo Carrasco. Estudio fotográfico tomado de Galli Boadella, Montserrat et al. *Op.cit.*
- Fig. 8. Gonzalo Carrasco. Estudio fotográfico tomado de Galli Boadella, Montserrat et al. *Op.cit.*
- Fig. 9. Gonzalo Carrasco. Tomada de una fotografía impresa en una postal, proporcionada por el Sr. Gonzalo Carrasco Bassols, Otumba, México.
- Fig. 10. 1. Adolphe William Bouguereau. Detalle del ángel del incensario de la *Regina Angelorum*. 2. Gonzalo Carrasco. La Adoración de los Magos (1921) Detalle del ángel del incensario.
- Fig. 11. 1. A.G. Bouguereau. *Regina Angelorum* (1900). Óleo sobre tela, 285x185 cm  
2. Gonzalo Carrasco. *Salve Reina de la América Latina* (s/f ca.1910)
- Fig. 12 Hippolyte Flandrin. *La entrada de Jesús en Jerusalem* 1842-28 Iglesia de St-Germain-des-Pres, París.
- Fig. 13 Escuela de Beuron. Adán y Eva en el Paraíso. Mural de la Abadía de Santa Hildegarda
- Fig. 14 Cimabue. *Madonna en Majestad* (1285-86)
- Fig. 15 Cita 11. 1
- Fig. 16 Mihaly Munkacsy. Jesús ante Pilatos, Ecce Homo y Gólgota, 1884
- Fig. 17 Ivan N. Kramskoy. *Cristo en el desierto* (1873)
- Fig. 18 H. Matisse. Capilla del Rosario, Vence, Francia
- Fig. 19 G. Carrasco. *Remordimiento y Desesperación de Judas Iscariote*. ca. 1880 Lápiz sobre papel. Col. Familia Carrasco.
- Fig. 20 G. Carrasco. Santa Inés.1882 Dibujo a lápiz. Col. Sra. Malena C. De Abreu
- Fig. 21. G. Carrasco. Academia-modelo masculino sentado, ca.1884. Col. Familia Carrasco
- Fig. 22. G. Carrasco *Taberna de gladiadores* ca.1882 Lápiz sobre papel. Col. Familia Carrasco
- Fig. 23 G. Carrasco Retrato de su sobrino Gonzalo Carrasco Madrigal el día de su boda con la Srta. Bassols. Óleo sobre tela 1.28x1.00 m Col. Col. Familia Carrasco Bassols, Otumba
- Fig. 24 G. Carrasco. El Ágape de los Primeros Cristianos ca. 1926-29. Óleo sobre bastidor. 4.50 x 2.10 m Museo Bello, Puebla.
- Fig.25 Julius Paul Junghanns ca. 1939
- Fig. 26 Arno Brecker. *Daphne und Apollo*. Bajo relieve
- Fig.27. Fachada principal del templo de la Sagrada Familia. Colonia Roma, Ciudad de México. Fotografía cortesía del Arq. Manuel Berumen

Figura 28. 1. Gonzalo Carrasco SJ *La Profecía de Simeón* (s/f), Óleo sobre tela, 170 x 130 cm. Curia Provincial, Ciudad de México.  
 2. Hno. Manuel Tapia *Presentación del Niño en el Templo* (ca.1921-24) Mural al óleo lado derecho del crucero. Sagrada Familia. Ciudad de México.

Fig 29. Carrasco, G. *La glorificación de la Sagrada Familia*, 1920, Boceto al óleo. 77 x 147 cm. Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México

Fig. 30. G. Carrasco. *Regina Sodalium*, 1905. Óleo sobre tela, 152 x 90 cm. Residencia jesuita, Puebla. 1905

Fig. 31 1. *La adoración de los Magos* 2. *La adoración de los pastores*. Murales a los lados del altar de la iglesia de la Sagrada Familia, Ciudad de México

Fig. 32. Interior de la Iglesia de la Sagrada Familia, Puebla y Orizaba, Colonia Roma, Ciudad de México. 1) el decorado de la bóveda de la capilla donde está el altar del Sagrado Corazón, 2) el decorado de los muros de la nave y 3) la bóveda izquierda del crucero. El fragmento de arco es la parte superior de 4) la obra del Hno. Manuel Tapia de la *Huída a Egipto* (1921-24), según modelo del P. Carrasco

Fig. 33. G. Carrasco. 1) *Descendimiento de la Cruz*, 2) *La Soledad de Nuestra Señora*. Oleos sobre tela, ambos de 170 x 130 cm.

Fig. 34. 1. *Guadalupeana*. Retablo del altar lateral derecho de la iglesia de la Sagrada Familia, 2. *La Guadalupeana protectora de los niños* 3. *Virgen Apocalíptica*. 2 y 3 óleos sobre tela, 150 x 101 cm, Col. de la residencia jesuita del Instituto Oriente de Puebla.

Fig. 35 Yolanda López (1942) 1. Autorretrato como la Virgen de Guadalupe 2. Victoria Franco como la Virgen de Guadalupe 3. Margaret F. Stewart como la Virgen de Guadalupe. Las tres son de pequeño formato (32" x 24") en pastel de óleo sobre papel, realizadas en 1978 y los originales están en la colección de la artista

Fig. 36 G. Carrasco. *Cristo resucitado*. Óleo sobre tela. 1.85 x 1.31 m Altar del Sagrado Corazón, Templo de la Sagrada Familia, colonia Roma, ciudad de México.

Fig. 37 B. Thorwaldsen. *Christus*. Mármol. 1834

Fig 38 A. Scheffer. *Christus Consolator* y *Christus Remunerator*

Fig. 39 Pompeo Batoni. *Sagrado Corazón de Jesús*

Fig. 40 G. Carrasco. *El Sagrado Corazón*. (ca. 1910) Óleo sobre tela, 125 x 76 cm. Sacristía del Templo de la Sagrada Familia, Ciudad de México.

Fig. 41 1) G. Carrasco. *Cristo Resucitado* 2) A. Scheffer. *Christus consolator* y 3) A. Scheffer. *Christus remunerator*.

Fig. 42 1) Ogata Korin. *Iris* 2) Vincent Van Gogh. *Iris* 3) Claude Monet. *Ninfeas*

Fig. 43. Inmaculada. Clase extra. Talleres de Arte Cristiano, Olot, Gerona, España s.XX

Fig. 44 G. Carrasco, *El triunfo de Cristo Rey*. Óleo sobre tela, 48 x 59 cm. sin firma o fecha

Fig. 45 G. Carrasco, *La coronación de la Célebre Imagen*. 1895 Óleo sobre tela. 75 x 60 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México

Fig 46 G. Carrasco, *La Purísima Concepción*. Óleo sobre tela, 100 x 78 cm. sin fecha o firma. Col. Sra. Malena Carrasco de Abreu.

Fig. 47 Carrasco, G. *Salve Regina de América Latina*. Sin fecha o firma, óleo sobre tela 204 x 164 cm. Museo de la Basílica de la Villa de Guadalupe, Ciudad de México

Fig. 48 G. Carrasco. *El éxtasis del Libertador*. 1924. Firmado G. Carrasco. óleo sobre tela. Col. Sr. Palomar

Fig. 49 Ruinas del primer monumento a Cristo Rey en el Cubilete. Cortesía de Jaime Cuadriello y Renato González Mello.

## **Fuentes consultadas**

### **1. Material Documental**

- Fondo Carrasco en el Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús: Láminas con reproducciones de las 10 mejores obras del P. Carrasco.
- Carrasco Espinosa, Gonzalo SJ: Documentos de su propiedad que se conservan en el Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús:
  - Diarios 1910-1912,
  - Papeles de Nueva York: El P. Carrasco en Nueva York nov. 1915
  - Carpeta de motivos,
  - Escritos varios y sermones.

### **2. Entrevistas**

- Hanhausen, Margarita. Entrevista al P. Manuel Ignacio Pérez Alonso SJ. Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, Ciudad de México, 20 de junio de 2000.
- Hanhausen, Margarita. Entrevista al P. Fernando Suárez SJ. Oficinas parroquiales del Templo de la Sagrada Familia, Colonia Roma, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2000
- Hanhausen, Margarita. Entrevista al P. Salvador Treviño SJ. Residencia de la comunidad de la Sagrada Familia, Ciudad de México, 22 de septiembre de 2000.
- Hanhausen, Margarita. Entrevista al P. Manuel Gutiérrez Casillas SJ. Biblioteca Mariano Cuevas, Instituto Teológico de la Compañía de Jesús, Churubusco, Ciudad de México, 29 de septiembre de 2000.
- Hanhausen, Margarita. Entrevista al P. Juan Plazaola Artola SJ. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 16 de octubre 2001.
- Hanhausen, Margarita. Entrevista a la Sra. Malena Carrasco de Abreu, sobrina nieta de P. Carrasco. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, octubre 2003.
- Hanhausen, Margarita. Entrevista a la Mtra. Armida Alonso, Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 9 de diciembre de 2003.
- Hanhausen, Margarita. Entrevista al Sr. Gonzalo Carrasco Bassols. Otumba, Estado de México, 29 de julio de 2004.

### 3. Hemerografía

- *Anuario de la Compañía de Jesús*. Roma: Curia Generalicia 1983.
- Arizti, Fernando SJ. "El Cristo Negro" en *Jesuitas de México. Revista de la Compañía de Jesús*. PR-V 1996
- Bailey, Gauvin Alexander. "The Catholic Shrines of Agra" *Arts of Asia*. July-Aug. Hong Kong: 1993.
- Bruno, Eugenio SJ et al. "Los jesuitas europeos y el arte" en *Anuario de la Compañía de Jesús*. Roma: Curia Generalicia, 2000
- *Company, a magazine of American Jesuits*, Vol 13 #2 Invierno de 1995, Chicago, USA
- Correa Etchegaray, Leonor. "El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso del siglo XVII" en *Historia y Grafía*, Num. 9. México: UIA, 1997 Pp.91-122
- González Mello, Renato. "Manuel Gamio, Diego Rivera and the politics of Mexican anthropology" en *Res 45 Anthropology and Aesthetics*, Spring 2004. Pp. 161-185
- Hanhausen, Margarita. "Presencia ignaciana en la expresión artística" en *Acequias*, Torreón, México, Año 6 núm.22 diciembre 2002 Pp.6-9
- *El Mundo*. Tomo II num. 15 México, 20 de octubre de 1895.
- *El Mundo*. Tomo II num. 20 México, 24 de noviembre de 1895.
- *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Tomo I num. 6 México, 7 de febrero de 1897.
- *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes, organizado por el Círculo Católico de Puebla*, Puebla, 1900.
- Palencia, Félix SJ "Sacerdote católico y pintor" en *Jesuitas de México. Revista de la Compañía de Jesús*. México: PR-V 1996 p.21-24
- Revuelta, Manuel SJ. "La Compañía de Jesús en los siglos XIX y XX" Apuntes del curso. Diplomado Interdisciplinario de la Compañía de Jesús. México: Universidad Iberoamericana en octubre de 1998.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. "La Exposición Española de Artes e Industrias decorativas de 1910" en *1910: el arte en un año decisivo. Exposición española-exposición japonesa*. Catálogo de la exposición presentada en el Museo de San Carlos de abril a julio de 1991. México: Museo de San Carlos, 1991
- Watts, Henry C. "Artist, Priest and Exile" en *America*. Vol.XIII no. 8 New York: June 5, 1915 Pp. 197-98

#### 4. Páginas web

A fines de octubre de 2005 todas estas páginas web estaban en posibilidad de ser consultadas, excepto dos páginas. A éstas se les adjuntó la fecha de la última consulta.

- *Archives of Modern Christian Art* <http://www.usfca.edu/amca/>
- *Artyclopedia* – Daniel Seghers  
[http://www.artyclopedia.com/artists/segthers\\_daniel.html](http://www.artyclopedia.com/artists/segthers_daniel.html)
- China-on-site- Painting, <http://www.china-on-site.com/pages/painter/1106.php>
- [www.icm.gov.mo/RC/TextC.asp?No=42&ID=188](http://www.icm.gov.mo/RC/TextC.asp?No=42&ID=188)
- [www.sanford-artedventures.com/.../portrait3.html](http://www.sanford-artedventures.com/.../portrait3.html)
- The Cleveland Museum of Art- Collections  
<http://www.clevelandart.org/Explore/artist.asp?searchText=castiglione&x=11&y=5&tab=1&recNo=1>
- *The Beuron School of Art. Abtei St. Hildegard.* <http://www.abtei-st-hildegard.de/english/church/beuron.htm>
- Raquel Tibol "Apuntes estéticos y biográficos". En La Jornada Semanal num. 362 México: 10 de febrero de 2002  
<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/10/sem-tibol.html>
- EPdLP *Mariano Fortuny* <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=247>
- *The Artchive-Joaquín Sorolla*  
<http://www.artchive.com/artchive/S/sorolla.html>
- EPdLP *Federico Madrazo* <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=298>
- Luis González de Alba. "Historia de una derrota católica: un viejo litigio" en *Nexos* virtual. Febrero de 2000  
<http://www.nexos.com.mx/internos/febrero00/guadalupano.htm>  
consultado 01 07 04.
- *La oratoria del P. Bourdaloue. Gran Enciclopedia Rialp. 1991*  
[http://www.mercaba.org/Rialp/B/bourdaloue\\_louis.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/B/bourdaloue_louis.htm)
- *William Adolphe Bouguereau. Regina Angelorum.*  
[http://www.maria21.net/arthall/art\\_bouguereau.html](http://www.maria21.net/arthall/art_bouguereau.html)
- *Web Gallery of Art*  
<http://gallery.euroweb.hu/html/c/cimabue/madonna/index.html>
- [http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=www.napfenyes.hu/images/jezus/nagy/Munkacsy\\_Mihaly\\_Golgota\\_1884.jpg&imgrefurl=http://www.napfenyes.hu/text/kepek\\_jezus.html&h=614&w=1000&prev=/images%3Fq%3DMihaly%2BMunkacsy%2B%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DG20/06/01](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=www.napfenyes.hu/images/jezus/nagy/Munkacsy_Mihaly_Golgota_1884.jpg&imgrefurl=http://www.napfenyes.hu/text/kepek_jezus.html&h=614&w=1000&prev=/images%3Fq%3DMihaly%2BMunkacsy%2B%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DG20/06/01)
- *A Munkácsy Trilogía*  
<http://www.communio.hu/luxchristi/03bojtmunkacsy.htm>

- <http://cgfa.sunsite.dk/k/k-7.htm#kramskoy>
- [http://www.artcyclopedia.com/artists/kramskoy\\_ivan\\_nikolaevich.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/kramskoy_ivan_nikolaevich.html)
- Wikipedia <http://www.brujula.net/wiki/Kitsch>:
- Capilla del Rosario en Vence.  
<http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/itiinv/archixx/imgs/p57-01im.jpg>
- Juan Antonio Ramírez "El Artista Nadie inventando (en) las vanguardias" en *Terre di Nessuno*  
<http://www.fundacion.telefonica.com/at/cterre/paginas/03.html>
- Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga - Obras de José Moreno Carbonero  
<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/gabinetemalaga/prinfram/enlaces/visivirt/arte/sudant.htm>
- Hampel Kunst Auctions.com Dec. 2005 [http://www.hampel-auctions.com/o\\_auction.php3?archiv/kuenstler/3202.html](http://www.hampel-auctions.com/o_auction.php3?archiv/kuenstler/3202.html). ~mainFrame
- *The Visualization of National Socialist Ideology* <http://www.portalns.com/thecensure/art7.htm>
- Arno Brecker. *The Collected Writings of Arno Brecker*. New York: West Art Publishers, 1990 <http://www.meaus.com/creation.html>
- Apollo und Daphne, Arno Brecker Museum, Bonn, Germany.  
[http://www.revilo-oliver.com/Kevin-Strom-personal/Art/Apollo\\_and\\_Daphne.html](http://www.revilo-oliver.com/Kevin-Strom-personal/Art/Apollo_and_Daphne.html)
- Monsiváis, Carlos. "Las afinidades de Gabriel Figueroa", texto introductorio a la exposición *Gabriel Figueroa y la Escuela Mexicana de Pintura*, a inaugurarse en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México.  
<http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960813/monsi.html>
- Cuauhtémoc Medina. *La Ironía, la Barbarie, el Sacrilegio*. Zone Zero.com  
<http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zironia.html>
- Ricardo Torres Martínez. *Los Almanagues de Jesús Helguera*. México en el Tiempo 32, sep - oct 1999  
[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura\\_y\\_sociedad/arte/detalle.cfm?idsec=14&idsub=56&idpag=1997](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm?idsec=14&idsub=56&idpag=1997)
- Edgardo Solano Lartigau. "Las Iglesias Porfirianas de la Ciudad de México" en *México desconocido* No. 186 / agosto 1992  
[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/siglo\\_xix/detalle.cfm?idpag=3431&idsec=3&idsub=21](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/historia/siglo_xix/detalle.cfm?idpag=3431&idsec=3&idsub=21)
- Imaginería de Olot. Dimosa.net  
[http://www.dimosa.net/esp/frame\\_esp.htm](http://www.dimosa.net/esp/frame_esp.htm)

Eliminado: Vanguardias

Eliminado:

- Efraín Castro Morales . "El templo de San Juan Nepomuceno de Saltillo" *Consejo Estatal Adopte una obra de Arte en Coahuila*. <http://www.adopteunaobradearte.com/estados/coahuila/nep.htm>
- Marian Research Institute, Dayton, Ohio, USA. The Virgin of Guadalupe in Chicana Art by Yolanda M. López. Works on display <http://www.udayton.edu/mary/gallery/exhibits/chicana/works.html>
- *Thorvaldsens Museum* <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/show.asp?id=63>
- Chris Witts. The Heart of Sidney FM103.2. *Morning Devotions. Como to Jesus for Rest*. <http://www.fm1032.com.au/Feature-Detail.asp?FeatureID=439>
- Van Gogh Museum Permanent Collection <http://www.vangoghmuseum.nl/collection/catalog/vgmpainting.asp?ARTID=88&LANGID=0>
- Pompeo Batoni <http://www.paolomercuri.ro/HTML/Alti.htm>
- <http://www.herbarium.com/images/others/korin.jpg>
- Hall Groat II *Monet's love affair at Giverny at the Albert-Knox* [www.passion4art.com/articles/monets\\_love.htm](http://www.passion4art.com/articles/monets_love.htm)
- Vincent Van Gogh [http://www.expo-vangogh.com/1\\_3.cfm?ID=1108195890](http://www.expo-vangogh.com/1_3.cfm?ID=1108195890)
- *Sanborns. La Casa de los Azulejos*. <http://www.sanborns.com.mx/sanborns/azulejos.asp>
- *Origen de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús* <http://www.cruzadadelrosario.org.ar/revista/0406/sgdo.htm>
- *Arzobispado de México: causas de beatificación y canonización introducidas en Fase Romana* [http://www.arzobispadomexico.org.mx/Causas%20de%20los%20Santos/conenido\\_causas.htm](http://www.arzobispadomexico.org.mx/Causas%20de%20los%20Santos/conenido_causas.htm)
- Carlos Martínez Assad, "Un modelo religioso diferente" en *Breve historia de Tabasco*. Publicación digital: <http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/tabasco/html/tabasco.html> Cap. V, sección 6
- *ConoZE.com - La Cristiada* <http://www.conoze.com/doc.php?doc=1500>
- La Cristiada: <http://www.eremsoudg.gq.nu/cristiada.htm>
- [http://webpages.cegs.itesm.mx/hdem/reconstruccion/g\\_cristera.htm](http://webpages.cegs.itesm.mx/hdem/reconstruccion/g_cristera.htm) 20 junio 2005
- Gustavo Carrère Cadirant. La Epopeya Cristera <http://www.arbil.org/91epop.htm>
- *Identidad Católica: Galería Gráfica sobre los Cristeros* <http://www.holywar.org/txt/complot/manueldearbues/cristeros.htm>
- Consagración de la Humanidad a Cristo Rey [http://www.ewtn.com/spanish/prayers/cristo\\_rey\\_consagracion\\_pioXI.htm](http://www.ewtn.com/spanish/prayers/cristo_rey_consagracion_pioXI.htm)

## 5. Bibliografía

- Acevedo, Esther et al. *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México: Conaculta, 2001.
- Acevedo, Esther et al. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Tomo I. México: MUNAL-CONACULTA-UNAM-IIE, 2002
- Acevedo, Esther et al. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*. 2 Vols. México: MUNAL-CONACULTA-UNAM-IIE, 2001
- Acevedo, Esther y Fausto Ramírez. *Los Pinceles de la Historia III. La Fabricación del Estado 1864-1910*. México: MUNAL-CONACULTA-BANAMEX, 2003.
- Adame Goddard, Jorge. *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos, 1867-1914*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1981
- Aguirre Cristiani, Gabriela. *La Política social de la Iglesia Católica en México 1920-1924*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2002
- Altamirano, Ma. Elena. *Homenaje nacional a José María Velasco*. 2 Vols. México: MUNAL, 1993
- Alvira Banzo, Fernando. *Martín Coronas Pueyo. Los dibujos de la Curia de la Provincia de Aragón*. Huesca: Caja Rural de Huesca, Ayuntamiento de Huesca y Diputación de Huesca, 1996
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1904*. Vols. I y II. México: UNAM-IIE, 1993
- Bailey, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto: University of Toronto Press, 2001
- Bargellini, Clara. "Jesuit devotions and Retablos in New Spain" *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto : University of Toronto, 1999. Pp.680-99
- Beurdeley, Cécile et Michel. *Giuseppe Castiglione: peintre jésuite a la court de Chine*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1971
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lillith*. Madrid: Ed. Cátedra, 1995.
- Brading, David. *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe, image and tradition through five centuries*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Brecker, Arno. *The Collected Works of Arno Brecker*. New York, West Art Publishers, 1990.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Autógrafos de pintores coloniales*. México: UNAM-IIE, 1977

Eliminado: Pintores

Eliminado: Coloniales

- Celebonovic, Aleksa. *Some Call it Kitsch. Masterpieces of Bourgeois Realism*. New York: Harry N. Abrams, [s/f]
- Chateaubriand, François-Rene. *El genio del cristianismo*. Versión castellana de Miguel de Toro y Gómez. 2 vols. París: Garnier, [s/f]
- Clavé, Pelegrín. *Lecciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1990
- *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, Siglo XIX* Tomo 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2004
- Díaz, Marco, *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*. México: UNAM, 1982
- Djisktra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/ Barcelona: Círculo de Lectores/ Debate, 1994.
- Driskell, Michael Paul. *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992
- Elkins, John. *Pictures and Tears: a history of people who have cried in front of paintings*. New York: Routledge 2001
- Espinosa, Elia. *Jesús Helguera y su pintura. Una reflexión*. Estudios de Arte y Estética no. 54. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005
- Fernández, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. México: UNAM-IIE, 1983
- Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano*. Col. de Estudios de Arte y Estética no. 12. México: UNAM-IIE, 1972 PP. 7 a 162
- Fernández, Miguel Ángel. *Homenaje a la Academia de San Carlos en su bicentenario*. México: SOMEX, 1978
- Foucart, Bruno. *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*. París: Arthena, 1987
- Galli Boadella, Montserrat y Merlo Juárez, Eduardo. *Gonzalo Carrasco. La pintura del espíritu*. Puebla: UIA-UPAEP-SCP, 1996.
- García Gutiérrez, Fernando. *Japón y Occidente, influencias recíprocas en el arte*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1990
- García Gutiérrez, Fernando. *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*. Sevilla: Gobierno de Navarra - Guadalquivir Ediciones, 1998
- Giménez López, Enrique. *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- Gombrich, Ernest Hans. *A Story of Art*. London: Phaidon, 1968
- Gómez Robledo, Xavier SJ. *Gonzalo Carrasco, el pintor apóstol*. México: Buena Prensa, 1959.
- Gutiérrez Casillas, José SJ. *Jesuitas en México durante el siglo XIX*. México: Ed. Jus, 1972

Eliminado:

- González Mello, Renato et al. *Los pinceles de la historia IV: La arqueología del régimen 1910-1955*. México: MUNAL-CONACULTA, 2003
- Hanhausen Cole, Margarita et al. *La pintura y la Palabra: Gonzalo Carrasco y Miguel Aguayo, dos artistas jesuitas mexicanos*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Honour, Hugh. *Neoclassicism*. New York: Harper & Row, c.1979
- Honour, Hugh. *Romanticism*. New York: Harper & Row, c.1979
- Interian de Ayala, Juan. *El Pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*. Dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la historia eclesiástica /escrita en latin por el M.R.P.M. fr. Juan Interian de Ayala y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro. Madrid : D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782.
- Jiménez del Val, Nasheli. "El martirio del Padre Pro" en González Mello, Renato et al. *Los pinceles de la historia IV: La arqueología del régimen 1910-1955*. México: MUNAL-CONACULTA, 2003
- Katz, Friedrich. *La guerra secreta en México*. México: Era, 1982
- Knight, Alan. *The Mexican Revolution*. London: University of Nebraska, 1986
- Lacouture, Jean. *Jesuitas*. 2 vols. Barcelona: Paidós 1993
- Leonardini, Nanda. *Santiago Rebull. Una vida entregada al arte*. México: Círculo de Arte, 1999.
- Lopez, Francisco SJ; Soltero, Carlos SJ y Celayeta, Carmen. *Culto al Sagrado Corazón de Jesús*. México: Ed. Paulinas, 2001.
- López Velarde, Ramón. *La Sangre Devota*. México: Loera y Chávez, 1941
- Loyola, San Ignacio de. *Exercicios espirituales*. Autógrafo español. 11<sup>a</sup>. Ed. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1979
- Mac Donnell, Joseph SJ. *Gospel Illustrations. A reproduction of the 153 images taken from Jerome Nadal's 1595 book Adnotaciones et Meditationes in Evangelia*. Connecticut: Fairfield University, 1998
- Mac Donnell, Joseph SJ. *Jesuit Family Album. Sketches of Chivalry from the Early Society*. Fairfield, CT: Clavius Group, 1997
- MacDonnell, Joseph SJ. *Jesuit Geometers*. Rome: Vatican Observatory Publications, 1989
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del Arte y de la Historia*. Vol, 5 México: UNAM-IIE, 2001.
- Maquívar, María del Consuelo. *Los retablos de Tepotzotlán*. México: INAH, 1976
- Maquívar, María del Consuelo (coord.) *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán*. Tomo III. México:

- CONACULTA-INAH-Amigos del Museo Nacional del Virreinato A.C. Instituto Mexiquense de Cultura, 1996
- Márquez, José SJ. *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana: Tajín y Xochicalco*. Introducción y notas de Justino Fernández, México: UNAM, 1972
  - Matute, Álvaro, García Pilar y Ramírez Fausto y Fausto Ramírez. *1910: el arte en un años decisivo : la exposición de artistas mexicanos*. México: CONACULTA-INBA, 1991.
  - Meyer, Jean. *Estado y sociedad con Calles*. México : El Colegio de México, 1971
  - Meyer, Jean. *Historia de la Revolución mexicana. Estado y sociedad con Calles 1924-1928*. Vol 11. México: El Colegio de México, 1977
  - Meyer, Jean. *La cristiada*. 3 volúmenes. México: Siglo XXI, 1979
  - Moreno, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés*. IIE Monografías, serie mayor 3. México: UNAM, 1981.
  - Moysen, Xavier. *La crítica de arte en México 1896-1921*. Tomo I y II. México: UNAM-IIE, 1999
  - O'Malley, John W. et al. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto : University of Toronto, 1999.
  - Ortiz Islas Ana et al. *Ad Maiorem Dei Gloriam: La Compañía de Jesús promotora de las artes*. México: Universidad Iberoamericana-CONACULTA, 2003
  - Ortiz, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: IIE-UNAM, 1994
  - Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1970
  - Pellicer, Carlos. *José María Velasco*, México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1969
  - Pérez de Salazar, Xavier. *José María Velasco y sus contemporáneos*. México: Ed. Perpal, 1982
  - Plazaola Artola, Juan. *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999
  - Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en tiempos de López Velarde, 1914-1921*. México: UNAM (Cuadernos de Historia del Arte del IIE# 53), 1990
  - Ramírez, Fausto et al. *El espejo simbolista: Europa y México 1870-1920. Catálogo de la Exposición*. México: MUNAL-CONACULTA, 2004
  - Ratzinger, Joseph. *El nuevo pueblo de Dios*. Barcelona: Herder, 1972
  - Revuelta González, Manuel. *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*. 2 vols. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1991

- Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico mexicano*. México: UNAM-IIE, 1983.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 3 tomos. 2ª. Edición. México: UNAM, 1997
- Romero de Terreros, Manuel. *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. Estudios y Fuentes del Arte en México, XIV. México: Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963
- Roosevelt, Franklin D. *Wartime correspondence between President Roosevelt and Pope Pius XII*. New York: The Macmillan, 1947
- Sánchez Arreola, Flora Elena. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve Historia de la Revolución Mexicana*. 2 vols. 7ª. Reimpr. México: F.C.E., 1976
- St. Clair Segurado, Eva. *Dios y Belial en un mismo altar: los ritos chinos y malabares en la extinción de la Compañía de Jesús*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000
- Torres Septién, Valentina. "Una familia de tantas. Vida cotidiana en la celebración de las fiestas religiosas de las familias católicas en México 1940-1960" en Aurelio De los Reyes et al. *La vida cotidiana en México*. Siglo XX. 2 vols. México: F.C.E. (en prensa)
- Ulloa, Berta "La revolución escindida" en *Historia de la Revolución Mexicana 1914-1917*. Vol 4. México: El Colegio de México, 1979
- Ulloa, Berta "La encrucijada de 1915" en *Historia de la Revolución Mexicana 1914-1917*. Vol 5. México: El Colegio de México, 1979
- Velázquez Guadarrama, Angélica et al. *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo Siglo XIX*. México: CONACULTA-Fomento Cultural Banamex-MUNAL, 2004