

Abraham Villavivencio García

“Este es el espejo que no te engaña, de Tomás Mondragón”

p. 99-118 + [VIII]

La función de las imágenes en el catolicismo novohispano

Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García
y Jorge Luis Merlo Solorio (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas/
Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

2018

312 + [LII] p.

Figuras

(Serie Historia Novohispana 106)

ISBN 978-607-30-0511-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 6 de febrero de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



ESTE ES EL ESPEJO QUE NO TE ENGAÑA, DE TOMÁS MONDRAGÓN

ABRAHAM VILLAVICENCIO GARCÍA
Museo Nacional de Arte

La pintura *Este es el espejo que no te engaña* es un óleo sobre tela firmado por Tomás Mondragón, datado en 1856 y resguardado por la Pinacoteca de la Profesa en el actual templo de San Felipe Neri, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Por la fecha que ostenta, el sitio donde permanece y el tema del que se ocupa, se infiere que fue un lienzo encargado por los filipenses para ser utilizado como pintura didáctica en la práctica de ejercicios espirituales, un recurso ascético propio de la Compañía de Jesús cuyo cometido era purificar el alma mediante introspecciones mentales y mortificaciones corporales. Tras la expulsión de los jesuitas del imperio español en 1767, la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri ocupó, hacia 1771, la antigua Casa Profesa jesuítica. Los filipenses mantuvieron durante el periodo novohispano y el México independiente la práctica y fomento de los ejercicios espirituales entre los feligreses; para ello, hacia 1802, transformaron parte del recinto jesuita novohispano en casa de ejercicios espirituales, la cual estuvo activa hasta la desamortización de los bienes de la Iglesia.

El presente escrito tiene como objetivos: en primer lugar, ofrecer una valoración iconográfica de la pintura *Este es el espejo que no te engaña* con base en las tradiciones visuales que se pueden rastrear de acuerdo con los elementos constitutivos de la composición pictórica. En segundo lugar, relacionar la pintura con una fuente literaria que, dada la semejanza entre la frase que ésta lleva por título y el mote que reza la cartela del lienzo, probablemente sirvió como guía de meditación para los practicantes de los ejercicios espirituales a quienes estuvo destinada dicha pintura.

Por último, se procura comprender cuáles fueron las estrategias operativas del cuadro en tanto que se trata de una pintura didáctica destinada a la práctica de ejercicios espirituales entre las mujeres decimonónicas (figura 1).

Espejos y lienzos

Los espejos reflejan con fidelidad lo que frente a ellos se disponga y las imágenes que devuelven se suelen estimar como celosa reproducción del mundo, por lo que tales cristales han sido apreciados como “honestos consejeros”. Leonardo da Vinci llamaba a los espejos “maestros de pintores”, pues “en la pintura ejecutada sobre un plano las cosas parecen en relieve; pues bien, esto mismo ocurre sobre un espejo plano”.¹ De acuerdo con esta sentencia, el ideal que debería perseguir la pintura es la precisión especular: el lienzo procuraría hacer la función de un cristal azogado. Tal condición imitativa de la pintura había sido despreciada por Platón, para quien los pintores se engañan pensando que reproducen la realidad por decir que imitan el mundo natural; las imágenes pictóricas no serían más que una copia de la reproducción de lo real, en tanto que los ojos del pintor únicamente miran en el mundo destellos del orden perfecto que corresponde a un plano trascendente.² Y si se considera que tanto espejo como pintura no ofrecen más que la imagen impalpable de los cuerpos materiales, ambos no brindan más que ilusión y engaño. Es así que en el contexto de la espiritualidad jesuítica un espejo cristalino mentiría porque únicamente permitiría ver la superficie de las cosas, es decir, apariencias.

Empero, la pintura *Este es el espejo que no te engaña* es totalmente diferente de aquellos e incluso los superaría, pues en sus imágenes, aunque pintadas, se revelaría la intimidad de quienes se situaran frente a este espejo: fomentaría una penetración en

¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2007, p. 374.

² Platón, *República*, libro X, §596e-597e. La edición consultada corresponde a *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2008.

el fondo de cada ser, permitiría ver el estado del alma y, más que reflejar una imagen, posibilitaría que apareciera ante los ojos la realidad del cuerpo y la mísera condición humana. Evocar el conocimiento de la cruda realidad humana mediante *Este espejo* tendría como meta fomentar el virtuosismo cristiano entre las espectadoras que lo miraran. Dado que el motivo central de dicho lienzo es una figura femenina dividida sagitalmente en dos fracciones por una línea vertical —que coincide con la sección áurea del lienzo—, resulta lógico suponer que estaba destinado a mujeres ejercitantes que acudían con los oratorianos para expiar las culpas que amenazaban su tranquilidad y la salvación de su alma.

Existe una leyenda según la cual Demóstenes, para corregir el deslucimiento que tenía al declamar, mandó que le labrasen un espejo igual a la grandeza de su estatura, y mirándose delante de él en una ojeada desde la cabeza hasta los pies, aprendió a enmendar todas sus acciones.³ La mujer que protagoniza el óleo de *La Profesa*, conforme a la sugerencia del mítico espejo antiguo, es de tamaño natural, pues debería servir para que sus interlocutoras compusieran psíquicamente un reflejo suyo donde con una sola vista pudieran mirarse de arriba abajo, se reconocieran tanto en apariencia física como en estado del alma y tuvieran ante sus ojos la miseria de sus pecados, tanto el original como los en vida infringidos. Sólo un fiel espejo permite ver y conocer lo que en realidad se es: pellejos viles, materia que en sentido cristiano Dios creó de la nada. Se es nada.

La línea que divide a la figura femenina evoca el hilo de la vida, metáfora proveniente de la religiosidad griega arcaica, según la cual existía una Moira o diosa del destino, que hilaba el devenir de cada individuo, que se desdoblaba en tres divinidades, correspondiente cada cual con un momento de la vida: Cloto representaba el nacimiento, pues iniciaba el hilado de la hebra de la existencia; Láquesis, el presente, devanaba el hilo, y Átropos, que era

³ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María instruido en los motivos y en los medios que le conducen a servirla bien. El espejo que no engaña y La verdadera sabiduría*, traducción de Juan de Espinosa Baeza Echaburu, Madrid, Francisco Lasso, 1710, p. 140.

imagen del futuro incierto, cortaba el filamento cuando el fin llegase.⁴ En el lienzo que nos ocupa, el hilo de la vida tensado está a punto de ser cortado por dos manos, que asoman de un desgarrar de cielo, sugerido por un cúmulo de nubes que se abren y dejan ver la luz amarilla, color vinculado al empíreo. Éste era el sitio más elevado de los niveles celestiales de acuerdo con el sistema cosmológico aristotélico-tolemaico, pues se consideraba por encima del firmamento (o bóveda fija de estrellas) y donde moraba la Divinidad.⁵ El par de manos que tensa el hilo es una clara alusión a la tercera Moira, así como un recordatorio del fatídico momento; sin embargo, mientras que en los mitos antiguos las Moiras eran hijas de la oscura noche, aparecen aquí moralizadas y vinculadas a la luz providencial de la mente divina.⁶

El motivo del hilo de la vida fue recurrente en imágenes conocidas como *memento mori*, alegorías cuyo objetivo era recordar a sus espectadores lo incierto del momento de la muerte y la fugacidad de la vida, así como advertir de los riesgos que corría el alma si se moría en pecado mortal, pues de ser así el individuo quedaría condenado eternamente al infierno. Dos pinturas virreinales provenientes del siglo XVIII sugieren tal significado del hilo de la vida: el óleo anónimo conocido como *El juicio de un pecador*, localizado en el Museo del Pueblo de Guanajuato, y la hoja “El alma en pecado mortal” del tríptico *La boca del infierno*, localizado en la misma Pinacoteca de La Profesa. En ambas pinturas, una mano sujeta el delgado hilo vital de los dos pecadores. En el

⁴ Hesíodo, *Teogonía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, §215-220.

⁵ No obstante que Copérnico puso en crisis el modelo geocéntrico, no abandonó el modelo de esferas concéntricas para articular su estructura cósmica. Además, en un registro simbólico, hasta la fecha subsistió a la revolución copernicana la asociación de los planos celestes con lo divino y los subterráneos con lo demoniaco. Aun los libros doctrinales y de ejercicios espirituales escritos durante el siglo XVII aludían al empíreo como el espacio por encima de las estrellas fijas donde moraba Dios y donde los bienaventurados podían participar de él y contemplarlo eternamente.

⁶ La noción de Dios como providencia fue recuperada por el cristianismo del pensamiento estoico. La relación de la providencia divina con las Moiras se explica en virtud de que éstas son diosas del destino, saber sólo accesible para Dios y para los profetas que él mismo elija.

primer caso, está a punto de caer a las entrañas infernales, desde donde los esbirros satánicos le lanzan cadenas (figura 2).

En la pintura que nos concierne, el hilo de la vida es un indicador del devenir del tiempo sobre la figura femenina que protagoniza la escena, pues a la izquierda del mismo aparece su efigie viva, mientras a la derecha, su esqueleto descarnado y corroído. En la fracción izquierda se puede ver a dicha mujer en edad lozana, de carne tersa y blanca, que en el flanco diestro devino en alimento de gusanos y apenas subsisten reductos de músculos e intestinos. En el costado siniestro luce un vestido de gala, conforme a la moda de mediados del siglo XIX en México: está integrado, en la parte superior, por un corpiño de tela rosada, que a juzgar por los destellos se podría suponer es seda; un pronunciado escote desciende sobre el pecho y deja ver un peto de organza blanca, plisada y con alforzas cruzadas; las mangas que cubren los brazos son de campana, una reinterpretación de las mangas tipo *valois* o de farol, pues lucen más abiertas; por lo que corresponde a la falda, alterna ribetes de la misma tela rosada con orlas de organza; todo el conjunto, tanto en el corpiño como en la falda, está aderezado con buqués florales. Por último, calza una zapatilla también de seda.

En la sección derecha del lienzo, tal riqueza de atuendo ha quedado reducida a despojos: de la clavícula y del hombro del esqueleto sólo cuelgan algunos jirones y en el pie apenas subsisten restos de carne y uñas que al instante son devorados por gusanos. Además, en la sección que corresponde a la vida terrestre, la mujer aún porta accesorios que completan su vestuario: un tocado en la cabeza, una arracada de su oreja pende y anillos le ornan los dedos de la mano. Tras cruzar la frontera con la muerte, de las riquezas nada queda; por el contrario, un gusano ahora se desliza por donde una vez colgaron los aretes.

El hilo de la vida no sólo hace evidente la acción del tiempo sobre los bienes materiales y la carne, representados por el rico ajuar esfumado y el cuerpo disuelto; también establece el orden espacial de esta pintura. En el costado izquierdo aparece un espacio cerrado propio para el arreglo femenino: el tocador o *toilette* de la dama. En él se puede apreciar un muro gris de fondo y un

cortinaje rematado por un gallardete que cuelga desde la parte superior; debajo de éste se ve un tocador francés integrado por una consola de madera, con patas en forma de ménsula y cubierta de mármol, así como por un espejo cuyo marco evoca los perfiles asimétricos del rococó, y que además está flanqueado por balaustres.⁷ Sobre la superficie marmórea se localiza un alhajero de plata con forma de calabaza, un peine, una lima, dos frascos metálicos y un perfumero; es decir, los afeites propios para el arreglo femenino. El suelo está cubierto por un tapete *babylonicus* en el que se aprecian motivos florales.

A la derecha del hilo vital se muestra un espacio abierto, una escena paisajística de ocaso —que refuerza el sentido lúgubre de la escena— dominada por un camposanto sembrado de árboles y de cruces que indican los sitios donde yacen cadáveres, el cual está delimitado al fondo de la composición por un muro de sillares irregulares. La vista no termina ahí, pues aún se aprecia una serranía a cuyos pies se emplaza una ciudad. Dado que para el siglo XIX los cementerios se construían “extramuros”, es decir fuera de los límites de las urbes, como consecuencia de la cultura higienista ilustrada de la centuria anterior, es posible considerar que este camposanto corresponde a dicha localidad. Es importante mencionar que el cementerio domina la superficie mayor del lienzo frente a la reducida zona destinada a las vanidades, distribución que probablemente corresponde con los fines aleccionadores de la pintura.

En el ángulo inferior derecho se aprecia un roquedal que hace las veces de una lápida, donde a manera de epitafio se lee el mote

⁷ La palabra “tocador” se usó indistintamente para nombrar tanto al espacio de arreglo femenino como para nombrar al mueble que contiene el espejo (aunque en este y otros casos de imágenes similares el espejo y la consola sean partes independientes). Desde el siglo XVII el tocador, como espacio en las casas de potentados, era el lugar donde se pensó “atacaban frecuentemente los demonios de la lascivia y la vanidad”. Véanse las pinturas virreinales homónimas *La conversión de santa María Magdalena*, la primera realizada por Juan Correa y resguardada por el Museo Nacional de Arte, y la segunda debida al pincel de Juan Tinoco y que pertenece a la colección del Banco Nacional de México. Agradezco al doctor Gustavo Curiel del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por estas valiosas observaciones y comentarios.

“Este es el espejo, que no te engaña” que da nombre a la pintura. Sobre estas piedras descuellan el tronco y las ramas secas de un árbol muerto, motivo que refuerza la reflexión sobre lo efímero de la materia y sobre el riesgo latente de muerte, pues ya en un grabado valenciano, cuyo tema es la escala de la vida, aparecía igualmente sobre una formación rocosa y acompañado con la inscripción “Árbol de la muerte” (figura 3).⁸

La pintura se ha leído como una imagen alegórica de condena a las vanidades mediante la representación de lo efímero de los bienes terrenales, la podredumbre de la carne y la de la disolución de la materia. También ha sido vista como un recordatorio de la muerte y lo inesperado del momento en que ella llega. En efecto, al compararla con pinturas de los siglos XVII y XVIII cuyos temas son la condena de la *vanitas* y la justicia divina, pareciera que la pintura de Tomás Mondragón se suma a esta tradición.⁹ Otra manera en que se ha comprendido esta pintura es como una exhortación a las damas decimonónicas que practicaban los ejercicios espirituales para que abrazaran un modo de vida austero y contemplativo. La imagen que durante el virreinato fue utilizada como prototipo de la conversión femenina fue la de santa María Magdalena que renuncia a las vanidades. Resulta en este caso también evidente una deuda iconográfica con esta tradición visual.

Empero, este lienzo no es sólo un clásico cuadro de *vanitas*, pues el mote que en él aparece es una paráfrasis del título de la obrilla *El espejo que no engaña o la teórica y la práctica del conocimiento de sí mismo*, escrita por el teólogo y misionero jesuita italiano Pablo Señeri, cuyos libros fueron utilizados en distintas fundaciones jesuíticas y filipenses como guía de meditación. Esta

⁸ *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., Grupo financiero BANAMEX-Accival/Elek/Moreno Valle y Asociados/Grupo ICA/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones del Equilibrista/Turner Libros, 1994, p. 254-255.

⁹ Así fue estudiada por María José Esparza Liberal en “Tomás Mondragón. A la orilla de la muerte”, *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, México, n. 1., 1989, p. 91.

correspondencia de nombres entre pintura y libro contribuye a confirmar la hipótesis de que dicho óleo fue utilizado para conducir las introspecciones que las piadosas mujeres decimonónicas, preocupadas por la salvación de su alma, realizaban al recluirse en la casa de ejercicios (figura 4).

El libro

Pablo Señeri nació en 1624, en Nettuno, Italia, y gozó de reconocimiento por la vida ascética que seguía, los prolongados periodos que dedicaba a las misiones y por su fecunda obra bibliográfica. Asimismo fue reconocido como un defensor y difusor de la ortodoxia católica, de la vigilancia de los sacramentos, amén de combatir las enseñanzas espirituales del español Miguel de Molinos.¹⁰

Señeri fue un autor prolífico, interesado especialmente en las vías de salvación del hombre. Escribió numerosos libros sobre el modelo de perfección de la vida cristiana, guías para confesores, textos de consejo e instrucción sacerdotales, así como de carácter reflexivo y moralizante. Entre sus obras más importantes pueden citarse *El confesor instruido*, *El penitente instruido* y *El cristiano instruido en su ley*, trilogía en la que se recogieron sus sermones doctrinales; *El devoto de la virgen María*, obra apologética de lo útil y necesario que resulta a todo cristiano el culto a la madre de Cristo, y *Maná del alma*, un libro editado en cuatro tomos donde

¹⁰ Miguel de Molinos fue acusado de herejía. En 1687 el papa Inocencio XI condenó 68 de sus proposiciones por encontrarlas “quietistas”. De acuerdo con la mirada del eclesiástico institucional, el sistema de Molinos se fundaba en la idea de que el hombre aniquilara sus potencias y en suponer que cualquier deseo de realizar algo activamente ofendía a Dios. El hombre debería abandonarse enteramente a Dios y permanecer como un cuerpo inanimado. Con esta lectura, la Iglesia dijo que el molinismo mandaba que el hombre permitiera que el Demonio obrase a su antojo, sin escrúpulos ni dudas, y que aquél no sintiera necesidad de confesar sus actos, pues, de hacerlo, el diablo triunfaría; en cambio, si permanecía callado, el alma se sobrepondría al Maligno, adquiriría un “tesoro de paz” y alcanzaría una estrecha unión con Dios llamada “muerte mística”. Heinrich Denzinger, *El magisterio de la Iglesia: enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona, Herder, 2000, §2181-2192, 2201-2269.

dispuso 365 meditaciones destinadas a la reflexión de los fieles, una para cada día del año. También escribió pequeños manuales donde incluyó septenarios de meditaciones, dedicadas una para cada día de la semana. A estos últimos corresponde *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él, La verdadera sabiduría o consideraciones utilísimas para la consecución del santo temor de Dios* y la obra de que a continuación nos ocuparemos, *El espejo que no engaña*. Pablo Señeri murió en 1694, tras lo cual inició un proceso para canonizarlo. Aunque no se consagró como santo, la Iglesia lo llamó “siervo de Dios” y lo reconoció venerable, es decir, como hombre ejemplar, digno de ser evocado por su virtuosismo cristiano y de ser imitado por la humanidad.

Ediciones europeas de libros de Pablo Señeri se conocieron en Nueva España desde las primeras décadas del siglo XVIII, es decir, pocos años después de su muerte. Circularon impresos en latín, italiano, francés y castellano. Por lo que corresponde a *El espejo que no engaña*, fue conocido como anexo de *El devoto a la virgen María* a través de ediciones madrileñas. La humildad era la virtud cristiana que Señeri quería fomentar con esta obra y las reflexiones integradas en *El espejo* se dedican a subrayar la mísera condición humana.

Como se dijo, *El espejo que no engaña* está integrado por siete consideraciones para cada día de la semana, cuyo cometido era fomentar la humildad entre sus lectores mediante el conocimiento de “la ciencia de los santos”, es decir, el conocimiento de la nada humana. Todas son expuestas en tres incisos, a los que siguen tres ejercicios espirituales: uno dirigido a Dios, otro al prójimo y uno más a sí mismo. Por último, cada meditación concluye con un rezo para pedir humildad, ya sea a Dios Padre, a Cristo, al Espíritu Santo o a la virgen María. El libro marca un trayecto qué recorrer y culmina con el menosprecio de uno mismo. Las tres primeras meditaciones están dedicadas a la naturaleza humana y se realizaban domingo, lunes y martes; el miércoles se reparaba en el estado del alma y del cuerpo causado por los pecados; el jueves había que reflexionar en la amenaza que significa el infierno; al viernes correspondía el análisis de cómo las buenas acciones son un consorcio entre la ayuda divina y la

voluntad humana, y, por último, el sábado se meditaba sobre la nada que somos, careados con los santos y con Dios. Este libro buscaba que los lectores y ejercitantes se hicieran una imagen de sí mismos tal cual son, no de modo superficial, sino en su profunda naturaleza.

Según las meditaciones de Señeri, la pintura que resguarda la Pinacoteca de la Profesa no sólo buscaría alejar a las ejercitantes espirituales de los apegos materiales, sino también aleccionarlas en sus miserias y enderezar su voluntad (figura 5). Al inicio de su obra *El espejo que no engaña*, Pablo Señeri afirma que:

Los espejos comunes [...] engañan, no solamente cuando hacen descubierta profesión de mentir, como los cóncavos minorando el objeto, y los convexos, agrandándolo; mas también cuando parece que nos aseguran que nos representan llanamente la verdad, como los llanos, porque si no otra cosa nos hacen ver solamente la superficie de las cosas y no su fondo, de donde nos dan ocasión de juzgar por la apariencia [...] Mas el espejo que yo os prevengo es totalmente diverso de éstos: ése os mostrará lo íntimo de vosotros mismos, penetrará dentro del fondo de vuestro ser y os hará que parezcáis a vuestros ojos lo que sois, no lo que mostráis ser [...] y no permitirá que un leño carcomido sea reputado todo oro macizo por aquellas pocas hojas que le cubren la superficie.¹¹

El espejo que no engaña es quizá el libro de ejercicios que Señeri escribió donde más figuras discursivas y simbólicas de la mística empleó: el espejo, la nada, la relación cuerpo-alma, la disolución. Sin embargo, desde una perspectiva jesuítica, Señeri dio un giro a estos recursos. La nada que entre los místicos medievales era una manera de apelar a Dios en la medida que el lenguaje humano era sumamente limitado para expresar su inconmensurabilidad, y se decía que Dios es “pura nada”, pues no tiene nombre y de él nada se puede comprender, aparece en Señeri no como el ideal que debe perseguir el ejercitante, sino como la repugnante condición humana. El tratado de Señeri será, por tanto, clave para construir una aproximación hipotética al modo en que

¹¹ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 138.

operaba la pintura que resguarda La Profesa en la psique de quienes la usaron en sus meditaciones.

Las imágenes que devuelve Este espejo

La primera consideración de *El espejo que no engaña* de Señeri se intitula “Sobre la nada que somos por nosotros mismos en el orden de la naturaleza”. En ella el autor refiere que el hombre es nada por sí mismo en el orden de la naturaleza; para visualizar esta realidad, indica que el arte de conocerse a sí mismo consiste en separar lo precioso de lo vil, esto es, lo que es de Dios de lo que es humano. Pues, ¿qué se era hace cien años? Responde Señeri: “No tenáis ni cuerpo, ni alma, ni sentidos, ni fuerza, ni mérito alguno para llegar al ser: erais menos que una hormiga, menos que un granillo de arena: erais nada. Y lo que erais entonces sois también ahora de vuestro lado: lo que sois más, todo, es de Dios y para que lo tengáis es necesario que os lo dé.”¹² Pero tampoco es nada en el durar, pues requiere el sustento divino; por tanto, en cada momento no es nada: “Nada de cuerpo, nada de alma, nada de ingenio y de prudencia, en una palabra. Nada de todo cuanto hay en nosotros... Si me pongo con aplicación a buscar el fondo de mi ser, desaparezco para mí mismo y no me hallo ya a mí dentro de mí. *Miré y no era el hombre.*”¹³ Por último, dice también que el hombre es nada en el obrar, pues si su origen es nada, también son “sus fuerzas nada, y él con lo que tiene de suyo menos que un perro podrido y no bueno para más que para ser despreciado”.¹⁴ En el ejercicio, el individuo debería llorar su ceguera por haberse estimado, debería concientizar que sólo merece lo peor en habitación, vestido y alimento como lo más proporcionado a su nada y a sus deméritos.¹⁵ En la pintura de Mondragón, probablemente esta nada que el hombre es por naturaleza haya sido representada mediante el esqueleto descarnado: el lienzo haría las veces

¹² Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 142.

¹³ Jeremías, 4, 25, en *loc. cit.*

¹⁴ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 143.

¹⁵ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 144.

de una “radiografía” que permitiese ver la nada a que se reduce el cuerpo, que hiciera evidente la fragilidad de la materia y de los huesos y posibilitara que las ejercitantes “desaparecieran ante ellas”, que no se hallasen dentro de ellas (figura 6).

La consideración para el lunes se denomina “La nada que somos en el orden de la gracia”, donde Señeri recuerda la importancia de la gracia como concesión divina indispensable para la salvación. Indica que Dios estima tan poco los dones naturales que también los dio a los demonios, traidores y rebeldes. La bienaventuranza sólo la concede la gracia. Los pecadores quedan reducidos en las escrituras a “lodo y ceniza”, pero considerado como pecador, se llama “nada”, pues pierde aquel don divino que hace a las almas deiformes y no sólo santas.¹⁶ La miseria de quien carece de gracia es “más infeliz que el mismo no ser”.¹⁷ Hace hincapié en que el hombre necesita una ayuda sobrenatural que le alumbré el entendimiento y aliente la voluntad. El hombre es como un niño “de pecho” que necesita de su madre la gracia divina, pues su naturaleza es débil.

De acuerdo con Señeri, el pecado original tiene consecuencias funestas para el hombre, mismas que repercuten en las potencias del alma: memoria, voluntad y entendimiento. Estas miserias eran objeto de meditación el martes. Los primeros efectos de la nada humana se manifiestan en las miserias del pecado original, en la culpa y las cadenas con que nace, en el seno de la maldad donde se gesta el hombre. La humanidad es “casta de serpientes y casta de víboras” porque víboras y serpientes fueron los primeros padres por el tóxico pecado original. Esta primera manifestación del pecado original apela al pasado, es decir, el hombre la carga en la memoria, primera de las potencias del alma. El entendimiento, por su parte, arrastra la ignorancia: “En las verdades naturales se puede decir que estáis a lo oscuro, porque tenéis los ojos del entendimiento para poder conocerlas, aunque por falta de luz conocéis poco de ellas, mas en las verdades sobrenaturales estáis totalmente ciegos, porque no tenéis sin la gracia ni aun tanto

¹⁶ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 146.

¹⁷ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 147.

poder para formar un buen pensamiento que dé principio a vuestra salud [...] no sois tenebrosos, [sois] tinieblas, una pura noche, una mera ceguedad.”¹⁸ La oscuridad con que vive el hombre para las verdades metafísicas y su ingenuidad para ver las verdades naturales parecen una referencia al mito platónico de la Caverna.¹⁹ En otro pasaje, Señeri habla de cómo la sabiduría en la naturaleza no es sino una vanidad más.²⁰ Por último, la voluntad padece la miseria de la malicia, pues las tinieblas del pecado original sumen al hombre en un “eclipse de destrucción”.²¹ El hombre vive con un veneno interno; su voluntad tiende a la maldad y al desenfreno concupiscente. En otras palabras, el alma por herencia ha sido herida mortalmente, sólo la gracia puede sanarla, para lo cual Señeri cita el mito del hombre que de Jerusalén va a Jericó y es asaltado y herido.²² Por tanto, el hombre es un abismo de inmundicias y sólo puede despreciarse a sí mismo por su nada, sus malos hábitos, su ignorancia, su flaqueza y perversidad.

A la luz que arrojan las meditaciones que motivaron el encargo de la pintura efectuada por Tomás Mondragón, ésta pierde la simple lectura de cuadro de *vanitas* y aparece como reza su mote: como un espejo donde las ejercitantes veían su despreciable

¹⁸ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 154.

¹⁹ Véase Platón, *República*, libro VII.

²⁰ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 154, *cf.* Fernando Rodríguez de la Flor, “*Vanitas litterarum*. Representaciones del libro como jerooglífico de un saber contingente”, en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 166-167.

²¹ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 155.

²² Este tema fue asimismo desarrollado por Ignacio de Loyola en sus ejercicios espirituales en la meditación conocida como “Las dos banderas”, en la cual habla del ejército que es fiel al rey de Jerusalén como metáfora de los hombres que siguen una vida cristianamente correcta, y de las huestes que prefirieron un camino de aparentes bonanzas pero fatales consecuencias al seguir al rey de Jericó. En el Museo Nacional de Historia se conserva un lienzo atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas que se ha intitulado *Cristo desciende a los infiernos*, pero que de acuerdo con las cartelas que se leen en la parte inferior del lienzo (y que rezan *Rex Ierusalem* y *Rex Iericho*) y con las dos grandes banderas que portan Cristo (como rey de la Jerusalén celestial) y el Diablo (como rey de Jericó) resulta evidente que se trata de una imagen didascálica empleada durante la realización de dicho ejercicio ignaciano.

naturaleza. El cuerpo descarnado no es una simple advertencia de lo inesperado de la muerte, sino un reflejo de su nada, de sus entrañas inmundas y de su alma pecadora. Para apuntalar esta última afirmación es pertinente considerar la cuarta meditación del documento de Señeri, “Sobre los pecados actuales”. En ella se lee que, si la culpa original causa estragos, los individuos continúan construyendo cadenas e hiriendo su alma con los pecados propios y actuales: se ha vuelto peor que nada: “Mejor fuera para él ser un escuerzo lleno de veneno, un basilisco, un dragón, y aun mejor fuera para él no ser: *Mejor le estuviera a aquel hombre no haber nacido.*”²³ Señeri hace una comparación del alma de un pecador con la enfermedad de un leproso. Si sólo pudiera el ejercitante contemplar sus pecados presentes, miraría que el estado actual de su alma evocaría la imagen de “Job sentado sobre un muladar, que vierte podre desde la cabeza a los pies: *Desde la planta del pie hasta la corona de la cabeza no hay en él parte sana: todo es herida, cardenal y llaga enconada.*”²⁴ Es decir, es un cuerpo herido, llagado, podrido de pies a cabeza (correspondencia insoslayable con la figura femenina en el óleo) como el alma del pecador. Señeri dice que “Todas vuestras potencias, todos vuestros sentidos manan imperfecciones y podre, por un número sin número de faltas que brotan y os hacen como un cadáver que respira, comido vivo de gusanos.”²⁵ Este enunciado hace girar la interpretación del cuadro *Este es el espejo que no te engaña*, pues lo que muestra es la descomposición del cuerpo y del alma a que conllevaron los pecados: “Veis aquí vuestro retrato: inútil por la nada de la naturaleza; abominable por los pecados pasados, que de presente no sólo se come la maldad; más se la bebe, pecando sin respeto y sin embargo se ensoberbece.”²⁶ El hombre no es más que una laguna hedionda.²⁷

Si los pecados pasados, actuales y presentes eran ya causa de la despreciable naturaleza humana, los pecados posibles, los que

²³ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 159.

²⁴ Isaías 1, 6, en Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 160.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 160-161.

²⁷ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 163.

aún no se comenten, son una amenaza latente, pues mantendrían a los individuos como “tenidos por los cabellos, pendientes sobre el abismo de todas las más monstruosas enormidades”. Este riesgo de caer en las fauces infernales guarda una correspondencia con el hilo de la vida que aparece en la pintura.²⁸

La metáfora del cuerpo en descomposición, podrido, agusanado, mordido por serpientes, desgarrado, como imagen del alma pecadora, no fue exclusiva de Señeri. El también jesuita Carlo Rosignoli, en su libro *Verdades eternas*, hizo una interesante interpretación simbólica del cadáver. El autor dice que “quitada el alma del cuerpo, otra cosa no queda en él que corrupción, podredumbre y gusanos. De la misma suerte, quitada a un alma la gracia queda inficionada con vicios, llena de llagas y remordimientos en la conciencia, abominable por el mal olor de la culpa. Ves ahí qué gran tesoro, qué preciosa joya roba al alma el pecado: mira qué disforme fealdad, de qué detestable postema la llena”.²⁹

Tras una reflexión dedicada al infierno, correspondiente al jueves, y una a lo poco humano que tienen las buenas acciones del hombre, que debería ser meditada el viernes, el sábado culmina el ejercicio del *Espejo que no engaña*. Ese día debería considerarse “la nada que somos confrontados con los santos y con Dios”, pues “todo aquello bueno o natural o sobrenatural que tenéis, esto mismo es tan corto que puesto en comparación, no parece. De donde por cualquier lado que os miréis siempre sois una nada y no hay cuartel para la soberbia”.³⁰ Junto a los santos del paraíso, Señeri dice que todos los santos de la tierra no podrían

²⁸ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 161.

²⁹ Carlos Gregorio Rosignoli, *Verdades eternas explicadas en lecciones ordenadas y principalmente para días de los ejercicios espirituales*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1764, p. 76-80. El cuerpo en estado de pudrición como metáfora del alma pecadora y condenada también fue representado pictóricamente; las imágenes que se ocupan de este asunto son intituladas “pudrideros”, de los cuales puedo citar dos ejemplos: el primero que resguarda la Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, La Profesa, de la Ciudad de México, y que data del siglo XVIII, y el segundo que se intitula *Alegoría de la justicia divina*, atribuida al pincel de Lorenzo Zendejas y perteneciente al acervo del Museo Nacional de Historia, donde la escena de pudridero aparece en la parte inferior izquierda del lienzo.

³⁰ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 179.

amar a Dios como el menor de los bienaventurados: “¡Cotejad, pues, vuestra caridad con aquel incendio feliz de amor en que arden todos los ángeles y todos los bienaventurados, no la hallaréis menor que una centellica medio apagada, comparada con todos los hornos del mundo y con todos los momentos que vomitan fuego!”³¹ En esta balanza, un individuo pesa menos que la nada: “y si el sol de nuestro cielo hace que parezcan aún los átomos alguna cosa, este sol del empíreo hace que desaparezcan las máquinas más eminentes de santidad y que se vean como nada”. El hombre comparado con el amor divino no es nada: mirarse en el rostro de Cristo sólo hace evidentes sus flaquezas. Si tales figuras eran las que debió sugerir el lienzo de Tomás Mondragón, no había necesidad de un meticuloso estudio anatómico (el esqueleto posee un número impreciso de dientes y costillas), sino de un diestro pincel que trazara una imagen retórica, afectiva y eficaz.³²

Consideraciones finales

Para concluir quiero anotar dos reflexiones más acerca del contexto y uso que tuvo la pintura *Este es el espejo que no te engaña*, pues si bien se ha encontrado en los libros del jesuita Pablo Señeri el referente literario que la motivó y en la tradición de cuadros de *vanitas* sus antecedentes visuales, el lienzo de La Profesa parece que responde asimismo a dos imágenes conocidas popularmente en la ciudad de México a mediados del siglo XIX.

La primera de dichas imágenes es *La coqueta*, una litografía que acompañaba a un fascículo homónimo que formaba parte de

³¹ Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 180.

³² Un artículo que también aborda el arte didáctico empleado al interior de las casas para mujeres ejercitantes en el virreinato peruano es el de Ricardo Estabridis Cárdenas; lleva por título “Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas”, en Gustavo Curiel (ed.), *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras/Fomento Cultural Banamex, 2011, p. 383-403.

la colección de tipos³³ llamada *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la cual salió por primera vez a la venta mediante el sistema de entregas en 1854, dos años antes de que Mondragón firmara su *Espejo*.³⁴ Este impreso estuvo orientado a representar los personajes típicos de la sociedad decimonónica mexicana tanto de forma visual como literaria, pues cada uno de los tipos incluía una estampa donde se mostraba al individuo electo rodeado de sus atributos distintivos y caracterizado conforme a su ocupación, así como un texto que ofrecía descripciones pormenorizadas de su vida cotidiana e incluso reproducía su manera de hablar y expresarse. La edición se hizo en la imprenta M. Murguía y Compañía, y el trabajo visual fue ejecutado por Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo. La obra comprende 35 tipos, tales como “El aguador”, “La chiera”, “El pulquero”, “El barbero”, “El cochero”, “La costurera”, “La china”, “La recamarera” y “La coqueta”. Precisamente “La china” y “La coqueta” fueron personajes que los conservadores consideraban poco edificantes, pues mientras aquella representaba a la mujer vanidosa y licenciosa de las clases bajas, ésta correspondía al tipo de mujer caprichosa, presumida e incluso libertina de las clases medias y altas.³⁵ La descripción literaria de “La coqueta” deja ver una clara tendencia moralizante:

³³ A decir de María Esther Pérez Salas, los tipos son un subgénero del costumbrismo decimonónico que surgió en el seno de la cultura romántica, impulsora del individualismo y el nacionalismo, y que consiste “en un relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por el papel que desempeña dentro de la sociedad. De esta manera, aguadores, ministros, militares, clérigos, coquetas, costureras, etc., se convirtieron en temas predilectos de las descripciones de tipos. Acorde con la tendencia del escritor, la peculiaridad del personaje podía ser manejada desde ángulos diferentes, ya fuera moralista, satírico, folklórico o nacionalista”. María Esther Pérez Salas, “Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, *Historia Mexicana*, v. XLVIII, n. 2, octubre-diciembre 1998, p. 168.

³⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 278.

³⁵ Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar e Ignacio Ramírez, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Librería de Manuel Porrúa, 1974, p. 90, 135-137.

Pero he aquí una cuestión que me propone el maligno litógrafo con el ingenio que acostumbra desplegar en todos sus retratos: esa muchacha tan hermosa como engalanada, al levantar su ropaje, [¿] intenta lucir su pie o su calzado? Respondo que la explicación la encontraremos en sus ojos: ¿es orgullosa su mirada? quiere aparecer rica: ¿se ruboriza y no se atreve a vernos? es porque teme que no juzguemos su pie extraordinariamente pequeño. Pero se me replica: según tu sistema ninguna es coqueta a solas, y a nuestra heroína no la ven sino su espejo y su perro. Distingo. No la ven ni espera que la vean, lo niego; no la ven pero ha escuchado los pasos de una visita, concedo. Se me pregunta, por último, ¿quién llega? Eso dígallo el perro que no ladra; es una persona a quien está acostumbrado a ver en los brazos de su ama cuando él queda olvidado en el suelo, y si se le antoja ser celoso, se mira como quien dice: tras de cornudo apaleado.³⁶

Si se compara la litografía que representaba a “La coqueta” (figura 7) con *Este es el espejo que no te engaña*, resulta evidente la correspondencia de la *toilette* de ambas damas: la manera en que fueron dispuestos la consola, la luna y los afeites es semejante en el óleo respecto del impreso. Además, el juego de espejos también parece tener cierta semejanza, pues mientras la coqueta puede contemplar en una luna de marco cuadrado su aderezado cuerpo, las ejercitantes espirituales veían en el espejo cadavérico la podredumbre de su alma y la miseria de su nada.

Finalmente, otra pintura a la que parece responder el óleo oratorio es el *Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna*, lienzo que, junto con un retrato ecuestre del mismo Santa Anna, fue regalo que el célebre pintor Juan Cordero hizo a Sus Altezas Serenísimas para persuadir a don Antonio de que lo nombrase director de la Academia de San Carlos (figura 8). La joven Dolores fue la segunda esposa de Antonio, con la que se casó el 3 de octubre de 1844, sólo 40 días después de la muerte de la primera cónyuge. La composición organizada en torno a la figura femenina, que ésta sea el eje rector de la pintura, el cortinaje, la consola y, principalmente, el rico vestido, son importantes correspondencias

³⁶ Hilarión Frías y Soto, *Los mexicanos pintados...*, p. 140.

con la pintura que se usaba en la casa de ejercicios espirituales. Cabría preguntarse cómo es que un retrato de palacio pudo ser conocido para que Mondragón lo pudiera evocar, instado por los padres del oratorio filipense. Para ello es prudente recordar que, el 12 de junio de 1855, el diario *El Siglo XIX* recuperó una noticia que antes había aparecido ya en *El Heraldo*, donde se decía que filas gigantescas de concurrentes aguardaban para poder mirar este retrato, apreciado por sus dotes académicas.³⁷ Sin embargo, ni doña Dolores ni su marido gozaban ya de buena fama entre los ciudadanos. En 1855, Santa Anna se reeligió por undécima ocasión y a ella la apodaron *Doña Dolores Tosta de Satanás*.³⁸

³⁷ Esther Acevedo, Arturo Camacho, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez Guadarrama, con la colaboración de Víctor Rodríguez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, t. I, p. 138.

³⁸ Esther Acevedo, *Catálogo comentado...*, p. 140.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Figura 1. Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña*, 1856.
Pinacoteca de la Casa Profesa, Ciudad de México (México)



Figura 2. Autor desconocido, *El juicio de un pecador*, siglo XVIII.
Museo del Pueblo de Guanajuato, Guanajuato (México)



Figura 3. Baltasar de Talamantes, *Escala de la vida*, siglo XVIII. Instituto Municipal de Historia, Barcelona (España).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talamantes_Steps_of_life_\(female\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talamantes_Steps_of_life_(female).jpg)

2018. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

Disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html

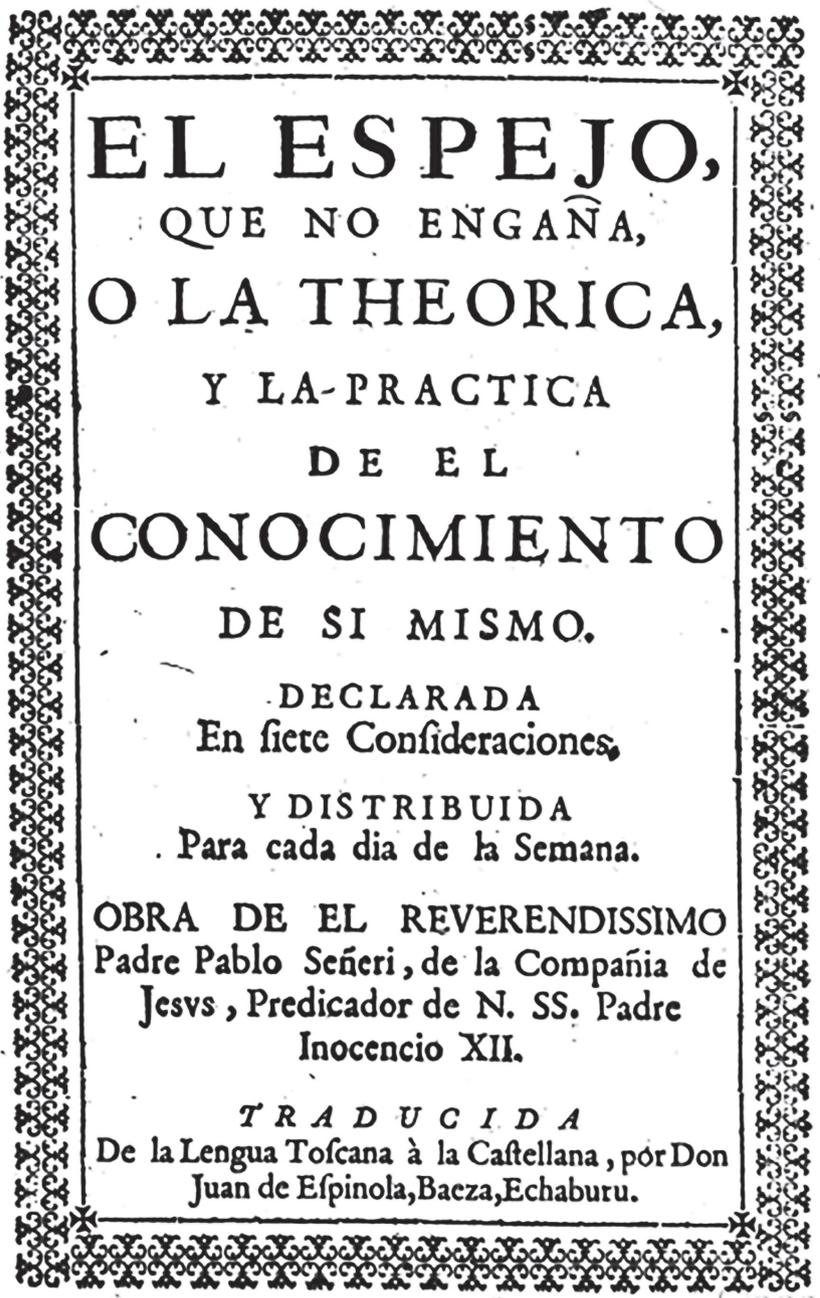


Figura 4. Frontis de Pablo Señeri, *El espejo que no engaña, o la teórica y la práctica del conocimiento de sí mismo*, trad. de Juan de Espinosa Baeza Echaburu, Madrid (España), Francisco Lasso, 1710

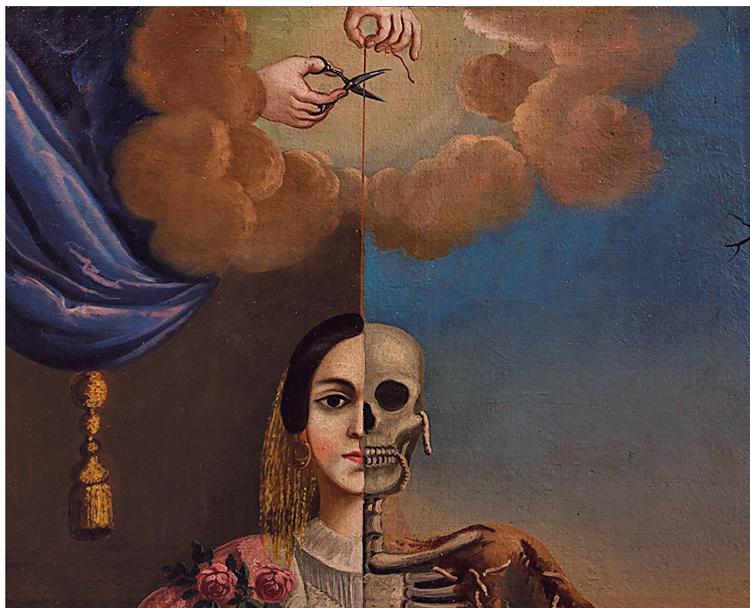


Figura 5. Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña* (detalle), 1856. Pinacoteca de la Casa Profesa, Ciudad de México (México)

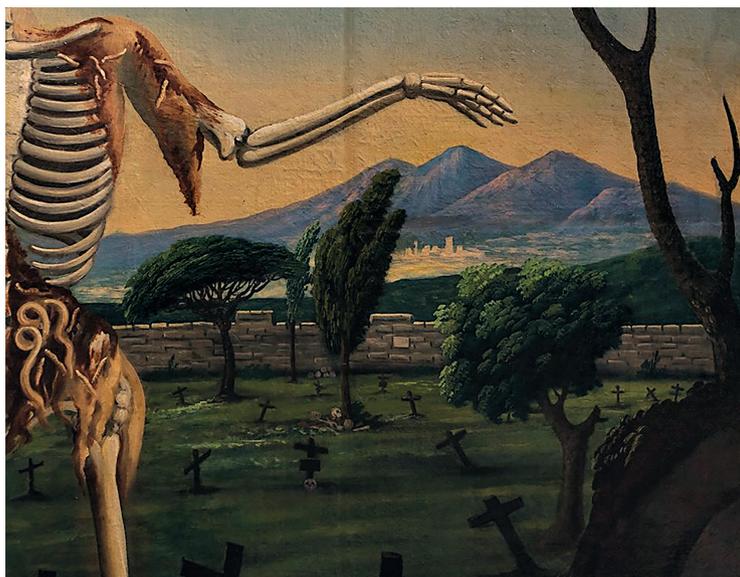


Figura 6. Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña* (detalle), 1856. Pinacoteca de la Casa Profesa, Ciudad de México (México)



Figura 7. “La coqueta”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, ed. de M. Murguía y Compañía, Litografía del Portal del Águila, 1854-1855



Figura 8. Juan Cordero, *Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México (México)



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS