



LA MUERTE DE SAN FRANCISCO XAVIER. CIRCUNNAVEGACIÓN, GEOPOLÍTICA E ICONÓSFERA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Jaime Cuadriello

Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, México

Recibido: 15/08/2021

Aceptado: 14/09/2021

RESUMEN

Esta contribución no solo recopila un tipo iconográfico xaveriano muy característico de la pintura novohispana, sino que trata de reflexionar sobre su verdadera identidad genérica, usos, funciones, y transfiguraciones en el proceso de evangelización misional en el norte del virreinato, durante los siglos XVII y XVIII. No sin antes profundizar en un hecho muy significativo que marcó el culto al santo apóstol jesuita en un contexto local: el encuentro de la desafortunada expedición de Ruy López de Villalobos en la isla Amboína en 1546 con Francisco Xavier. Esta travesía, salida de las costas mexicanas, para establecer una ruta por el Pacífico, respondía a una geopolítica castellana para acotar el dominio portugués en las llamadas “islas de la especiería”. Un encuentro mediante el cual la crónica, la oratoria sagrada y las imágenes novohispanas celebraron el patronato xaveriano sobre las Indias Orientales y Occidentales.

PALABRAS CLAVE: san Francisco Xavier; Cosme de Torres; Luis de Sanvítores; Eusebio Kino; Ignacio Tirs; Cayetano Cabrera y Quintero; Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.

THE DEATH OF SAINT FRANCIS XAVIER: CIRCUMNAVIGATION, GEOPOLITICS AND ICONOSPHERE OF THE SOCIETY OF JESUS

ABSTRACT

This contribution not only compiles a Xaverian iconographic type very characteristic of New Spain painting, but also tries to reflect on its true generic identity, uses, functions, and transfigurations in the missionary evangelization process in the north of the viceroyalty, during the seventeenth and nineteenth centuries. XVIII. Not without first delving into a very significant event that marked the cult of the Jesuit apostle in a local context: the meeting of the unfortunate expedition of Ruy López de Villalobos on Amboína Island in 1546 with Francisco Xavier. This journey, leaving the Mexican coasts, to establish a route through the Pacific, responded to a Castilian geopolitics to

limit the Portuguese domain in the so-called "spice islands". An encounter through which the chronicle, the sacred oratory and the images of New Spain celebrated the Xaverian patronage on the East and West Indies.

KEYWORDS: saint Francis Xavier; Cosme de Torres; Luis de Sanvítores; Eusebio Kino; Ignacio Tirs; Cayetano Cabrera y Quintero; Society's Mexican Province.

Jaime Cuadriello. Es historiador del arte y doctor en Historia. Desde 1990 es investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido curador de varias exposiciones temporales especializadas en el arte del virreinato y el México independiente, entre las que pueden mencionarse: *Maravilla Americana* (1989), *Juegos de ingenio y agudeza* (1994), *Los pinceles de la Historia* (1999), *El Divino Pintor* (2001), *Zodiaco mariano* (2004), *El éxodo mexicano* (2010), co-curador de Pintado en México: *Pinxit Mexici, 1700-1790* (2017) y *Tornaviaje* (2021). Es autor de siete libros y más de un centenar de artículos referidos a los estudios regionales, la pintura novohispana, el guadalupanismo y la cultura simbólica. El libro *Las glorias de la República de Tlaxcala. O la conciencia como imagen sublime*, fue traducido al inglés por la Universidad de Texas en 2010. En 2018 ocupó la Cátedra del Museo Nacional del Prado, con el tema "De la pintura a la era de la imagen: España/Nueva España".

Correo electrónico: cuajrat1@unam.mx

LA MUERTE DE SAN FRANCISCO XAVIER. CIRCUNNAVEGACIÓN, GEOPOLÍTICA E ICONÓSFERA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Para Ricardo Fernández Gracia

Contactos, relatos y efectos

En marzo de 1546 arribó una armada de exploración procedente de las costas mexicanas -al mando de Ruy López de Villalobos-, arribó a la isla Amboina, una de las islas Molucas, tan afamadas por su comercio de “especiería” y ya entonces bajo el dominio portugués. La expedición llevaba tres años con ruta errante o yendo y viniendo entre las demás islas Molucas, por lo que acabó diezmada e infestada de peste, y buscaba, sin conseguirlo a causa de los ciclones, el regreso a la Nueva España. Esta infortunada aventura para incrementar la presencia española en los archipiélagos, atendía a una política carolina de expansión, y a las instrucciones que recibió el primer virrey, Antonio de Mendoza, para establecer una ruta exclusivamente castellana que atravesara regularmente el océano Pacífico. Luego de tratar de fijar un enclave en las islas Filipinas (allí mismo bautizadas en honor del aún adolescente príncipe Felipe), en su deriva se toparon en su deriva con la desventura y la hostilidad de los portugueses, quienes los miraban como intrusos e indeseables. Así, ya expelidos y dispersos, los sobrevivientes tomaron distintos derroteros. Algunos, como los frailes agustinos de la Nueva España, no tuvieron más remedio que retornar a España por la ruta del África cruzando el cabo de la Buena Esperanza en calidad de polizones.

Durante aquellos encuentros-desencuentros, un hecho cuasi providencial tuvo lugar para atenuar sus penas: en la misma Amboina, Francisco Xavier -misionero apostólico para toda el Asia nombrado por el Papa-, salió a recibir a los tripulantes y soldados novohispanos confortándolos y sanándolos en cuerpo y alma con la reconocida fama de sus poderes taumátúrgicos (como aseguraron sus hagiógrafos); todo ello “con amoroso vínculo de caridad”, a lo largo de tres meses, mientras reponían fuerzas. Este paisano del reino de Navarra también los puso a salvo de sufrir más agresiones de sus contrapartes lusitanas, aunque no pudo evitar el fallecimiento del capitán general López

de Villalobos debido a la frustración, a las fiebres malignas y a la depresión por haber fallado al emperador Carlos V; así, el capitán tuvo la dicha de recibir la bendición y extremaunción de manos del futuro santo, durante un Domingo de Ramos de aquel año. En ese momento todos pudieron constatar el admirable celo apostólico de Xavier, su incansable espíritu “por alumbrar con la luciente antorcha de la predicación y desterrar las tinieblas”, ya que era para ellos “un celestial recreo, un felicísimo hallazgo y un gran tesoro del cielo”. Tanto así, que “profetizó el Santo Apóstol al general Ruy López de Villalobos su muerte, la cual fue muy breve, si bien, con la dicha de haber tenido en su cabecera al glorioso padre san Francisco Xavier” (SAN AGUSTÍN, 1698: 57). En suma, tan mala suerte acompañó a la empresa novohispana, que más tarde Xavier, desde Goa, tomó la pluma para desaconsejar al emperador Carlos V la continuación de estas expediciones, más allá de los intereses geopolíticos de ambas coronas.

En las naves de López de Villalobos había llegado un joven sacerdote domiciliado en México, quien dejando atrás a sus compañeros se unió a la prédica de Xavier y se alistó entre sus seguidores. Era el capellán de navío Cosme de Torres, quien durante su estancia en la ciudad de México ya había conocido, viviendo en el convento de los franciscanos, algunos de sus métodos de evangelización. Torres al cabo fue admitido a la Compañía de Jesús en una escala a Goa y resultó el brazo derecho del santo misionero para penetrar en el Japón (el desconocido y mítico “Cipango”), por lo cual recibió el nombramiento “primer prior de la provincia nipona”. En realidad, Cosme se convirtió en el encargado de aquella fundación cuando Xavier se despidió de él y decidió partir a China en un viaje sin retorno (al cual se hizo acompañar de dos japoneses principales, ya conversos) (CRUZ, 1962: 48-50). Tan solo quedó acompañado de un hermano coadjutor llamado Juan Fernández. Este valenciano de origen, pues, ya estaba en Japón a mediados de 1549 y, junto con Xavier, predicaba y bautizaba a los jóvenes *daimyô* o gobernantes aristócratas, pero también y de manera masiva a los primeros adeptos pobres, pese la oposición de los monjes budistas. En más de una ocasión tuvo que abandonar sus doctrinas para escapar de la muerte, no sin antes disputar con los bonzos y establecer nuevas alianzas con los príncipes de cada región. La figura de Torres, quien murió en 1570, fue la de un venerable padre fundador, tanto para los cristianos japoneses de entonces, como para los actuales¹. Esta relación

¹ Para saber más de este personaje, puede verse: (PACHECO, 1973).

misional entre ambos personajes, en tanto “pregoneros del Santo Evangelio”, quedó interpretada en la memoria novohispana como otro hecho providencial -y sobre todo inaugural-, para edificar la memoria de santidad y el sonado protectorado de Xavier como patrono, tanto de las Indias Orientales como de las Occidentales.

Dos siglos después, pasada la terrible y devastadora epidemia de 1737, en Nueva España se invocó el poder anti-pestífero del santo para aplacar los contagios, y entonces se pudo volver a evocar aquél encuentro en las islas Molucas. El presbítero Cabrera y Quintero (1775) en su magna crónica de aquella catástrofe sanitaria afirmó, de manera categórica, que el hijo de Navarra era:

“El misionero que necesitaba México para defender su salud [ya que] ha sido benéfico patrón de Indias y ha sido de México para defender su salud y del orbe entero no solo por lo que sudó en las Indias Orientales, sino por lo que derramó en las Occidentales; y ninguna más que Nueva España, a quien favoreció y favorece no solo desde el cielo, sino desde que él estaba en el mundo. [Y si] las distancias del Oriente le impedían viniese en persona a Nueva España, dispuso Dios que todo casi lo que era Nueva España, en aquel tiempo, le fuese a buscar hasta el Oriente y en la isla de Maluca ya los aguardaba su Peregrino protector” (p.171)².

Así, el santo con sus brazos abiertos, sanaba y guiaba a los precursores indios que pisaban aquellas geografías tan remotas, tal como en una carrera de estafetas: si Xavier no prosiguió su camino hasta las costas de América, a causa de su muerte, la Nueva España fue a su encuentro para enlazar a los dos continentes. Si Sebastián Elcano realizó la hazaña de la circunnavegación, completando la odisea de Magallanes, Francisco Xavier y Cosme de Torres hicieron lo propio con la empresa de extender el Evangelio por toda la latitud del orbe, dilatando, desde luego, la visión de alcanzar un imperio transoceánico.

En efecto, mediante esta retórica de acomodación y apropiación, tan indulgente y compensatoria para los criollos, don Cayetano situaba a México como adalid del patronato javeriano. Además, el Colegio de San Ildefonso de la capital de virreinato era depósito de algunas de sus valiosas reliquias, y allí se veneraba una escultura de bulto la cual, como el santo en vida, prodigiosa e igualmente había sudado. En realidad, este autor, racialmente un mulato y culturalmente un criollo, se hacía eco de una nutrida homilética local que venía de la época de las fiestas de beatificación y canonización de

² Los subrayados en negritas son de la intención del autor, en esta y las siguientes citas.

1621-1622, pero que se incrementó por el establecimiento de una poderosa cofradía de “caballeros españoles” (domiciliada desde 1653 en la parroquia de españoles de la Santa Veracruz), que atesoraba un trozo de las entrañas del santo. Se trataba de una reliquia excepcional -una de las más apreciadas y distintivas del reino por sus poderes taumátúrgicos-, gracias a la cual su capilla se transformó en un verdadero remedo de su santuario en Goa (a donde fue conducido el cuerpo del santo luego de su muerte en las islas de China). Se trataba de un monumental tabernáculo cubierto por un baldaquino salomónico, con el cuerpo incorrupto y expuesto en una urna de metales preciosos, un espacio bien conocido en todo orbe cristiano por las estampas o llevado a la pintura de trampantojo como en la iglesia de los jesuitas de Lima, Perú. Tanto así, que en México el culto a la reliquia javeriana tenía también una fiesta propia llamada de “la traslación del cuerpo”, y algunos sermones no dudaban en comparar la “presencia viva” de esta víscera con el principio de la inmanencia, o de la sustancia que participa directamente, del espíritu vivo del santo, propiamente de su esencia:

“Porque en esta capilla de su congregación es donde vive trasladado san Francisco Xavier, que aunque su cuerpo se trasladó a Goa, vive en esta capilla, que si en las entrañas, como la arte más íntima del hombre o inmediata al corazón, reside la facultad de la vida, habiendo trasladado a esta capilla las entrañas, aquí reside la facultad de su vida y aquí vive san Francisco Xavier. Por eso como fiel y amante hija de su congregación, únicamente consagra cultos a la tradición de su pueblo de su cuerpo, porque aquí es el glorioso sepulcro de san francisco Xavier, porque aquí se trasladaron sus entrañas donde tiene su congregación el corazón, para que no falte memoria de su culto” (NARVÁEZ, 1694: s/p).

Tal como veremos, los jesuitas promovieron en sus colegios y noviciados el culto al cuerpo incorrupto como un imán inductivo para incrementar sus vocaciones, pero sobre todo mediante una clave de lectura local, americanista y misional, o como una suerte de apostolado sucedáneo y continuado para hacer cumplir aquellos planes javerianos (que quedaron truncos); reproduciendo su carisma y reconfigurando sus imágenes mortuorias como verdaderos dispositivos de memoria, vivencia y de reemplazo afectivo.

Orbe misional e intercultural

No se puede olvidar que uno de los argumentos que se esgrimieron para que llegaran los primeros jesuitas a México, venciendo la resistencia inicial de rey Felipe II, fue claramente geopolítico y tenía que ver con el dominio castellano de las rutas transpacíficas. Ya no era tanto para contrarrestar el dominio portugués, sino para asegurar la conectividad y salvaguardar los intereses de la monarquía de frente a los ataques de la piratería de sus reinos enemigos. Esta fue la opinión del padre provincial peruano en 1568, recién fundada la Compañía en Lima, cuatro años antes que en México, a pregunta expresa del general de Roma:

“A México parece convendría mucho enviar; porque de allí se hacen ya muchas flotas del rey de España para las Molucas y la China de cuarenta y cinco días; de suerte que de Sevilla a Japón, por México, es camino de cuatro meses; y por Portugal de dos años; y es por aquí seguro; y podría por aquí abrazarlo todo. Véanse en los mapas nuevos dónde viene Japón y será así” (ZUBILLAGA, 1956: 6).

La abundante y variada iconografía javeriana es también indicativa del arraigo que mantuvo su figura como un referente fundacional para las misiones de la Compañía de Jesús en América. De hecho, junto con los martirios de los frailes franciscanos en Nagasaki, se trata de las primeras imágenes sobre el mundo asiático que se transmitían en los virreinos del norte y el sur. A Xavier, de manera preponderante, se le mira predicando y bautizando, incluso a los príncipes e indios americanos, o alegorizado como un apóstol-atlante que carga en sus espaldas al continente entero (según el sueño premonitorio que tuvo en Roma antes de partir al Asia). Pero en la Nueva España destacan particularmente las escenas de su gloriosa muerte y escape a los cielos, en medio de la desolación y quietud de la isla de Sanción (*Shangchuan*), frente a las costas de China. Se trata de una serie de cuadros de tránsito (del alma) y hallazgo (del cuerpo) de los siglos XVII y XVIII -tan grandilocuentes como conmovedores- y que vamos a comentar, tratando de ahondar en su significado, no solo evangelizador sino propio del alcance universal y geopolítico de la Compañía que, como se sabe, apostaba por la inclusión de la diversidad cultural. Así, no deben de extrañar la aparición de los tipos multiculturales, que se congregan para reverenciar al santo en medio de la soledad con que Dios “lo arrebató de la vida para vencer a la muerte”.

Esta iconografía estaba basada en las dramáticas y sublimes descripciones de sus hagiógrafos:

“Estaba el buen padre Francisco echado en una choza mal abrigada, expuesta a los vientos y fríos del invierno que era ya entrado, desamparado de todo alivio y regalo y de todo humano consuelo y abrasándose con una calentura. Clavaba sus ojos en el cielo, y con alegre semblante tenía dulces coloquios con Cristo Nuestro Señor como si estuviera presente” (FERNÁNDEZ GRACIA, 2006: 87-102).

Expiró entre el 2 y 3 de diciembre de 1552, implorando misericordia y perdón entre lágrimas y suplicando la intervención de la Virgen María y así “quedó con un rostro tan hermoso y alegre que se echaba bien de ver en él que gozaba el alma de la eterna felicidad” (FERNÁNDEZ GRACIA, 2006: 87-102).

Seis años después de las fiestas de beatificación de Ignacio y Xavier, allí mismo, en la Casa Profesa, se mandó pintar un ciclo de doce grandes cuadros bastante indicativos de tal política inculturadora, que celebraban la extensión planetaria de la Compañía, gracias sus misiones repartidas entre la gentilidad de todo el orbe. Sin duda, en este primer “apostolado” de los doce ignacianos representados, ya se ilustraban los efectos de la actividad misional de Xavier, seguida de aquella de sus nutridos imitadores en la Florida, Chile, Brasil y Paraguay, amén de los muy famosos casos de otros tantos ignacianos que adoptaron y adaptaron los ritos locales en la India, Japón y China, cuyas doctrinas y liturgias “sincréticas” merecieron la reprobación de sus primeros enemigos. Este testimonio de 1627 es bastante revelador de sus estrategias de representación ante la sociedad local, para ganar adeptos o reforzar sus misiones urbanas, celebrando su medio siglo de haber pisado el reino de Nueva España:

“También se han hecho doce cuadros grandes, de dos varas y media de largo y una y media de ancho, de extremado pincel, que llegan al valor de más de trescientos pesos. Son de los padres de nuestra Compañía que en traje peregrino andan por tierras extrañas, vestidos al uso de aquellas tierras en que andan, por agradar mejor, ganar voluntades y al más de aquellos quienes tratan para Dios. Han salido tan vistosos y han cuadrado tanto el pensamiento a los de la ciudad, que no acaban de admirarse viéndolos y alabando a Nuestro Señor por las trazas e invenciones que la Compañía ha buscado y hallado para atraer a las almas al conocimiento de su verdadero Dios y Señor. La importunidad de los vecinos y devotos en pedirlos prestados para verlos y adornar las iglesias de las religiones es tan grande que no se les puede negar por la afición y devoción que muestran en pedirlos” (RODRÍGUEZ, 1998: p. 44).

Verdadero retrato, paisaje amable

Figura 1: Diego de Borgraf, *La muerte de san Francisco Xavier*, ca. 1650, col.



Fuente: Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla, México

(Fig. 1) Una de las representaciones pictóricas más tempranas que han llegado hasta nosotros sobre este tema, es la del flamenco activo en Puebla, Diego de Borgraf (un artista que vino como pintor de cámara del obispo Palafox desde la década de 1640),

ahora en el Museo Bello y Zetina. Es una ampliación de los más conocidos grabados que se difundieron de este episodio, no por acaso todos uniformes y sin variantes: Frederik Bouttats, Francois Poilly, Michael Burghers, Abraham Van Merlen y Cornelio Galle (FERNÁNDEZ GRACIA, 2006: 87-88). En esta pieza, sin embargo, destacan las virtudes del pincel realista y carnoso del artista, los acentuados contrastes cromáticos y el manejo aflamencado de la luz mediante el luminar, situado en la línea del horizonte. Más aún porque Borgraf ha puesto de su cosecha una disciplina ensangrentada y una clepsidra de sangre sobre un roquedal en el que está semitumbado san Francisco (sustituyendo el puñado de almendras que eran su único alimento y todo a un lado de sus ornamentos sacerdotales y el breviario de predicador). Sin duda, esta intervención local se hizo para intensificar el patetismo, pero también a manera de dos elementos paratextuales: para subrayar que la ascesis o el castigo de la carne vivifica el alma, y que lo transitorio del tiempo aniquila el cuerpo.

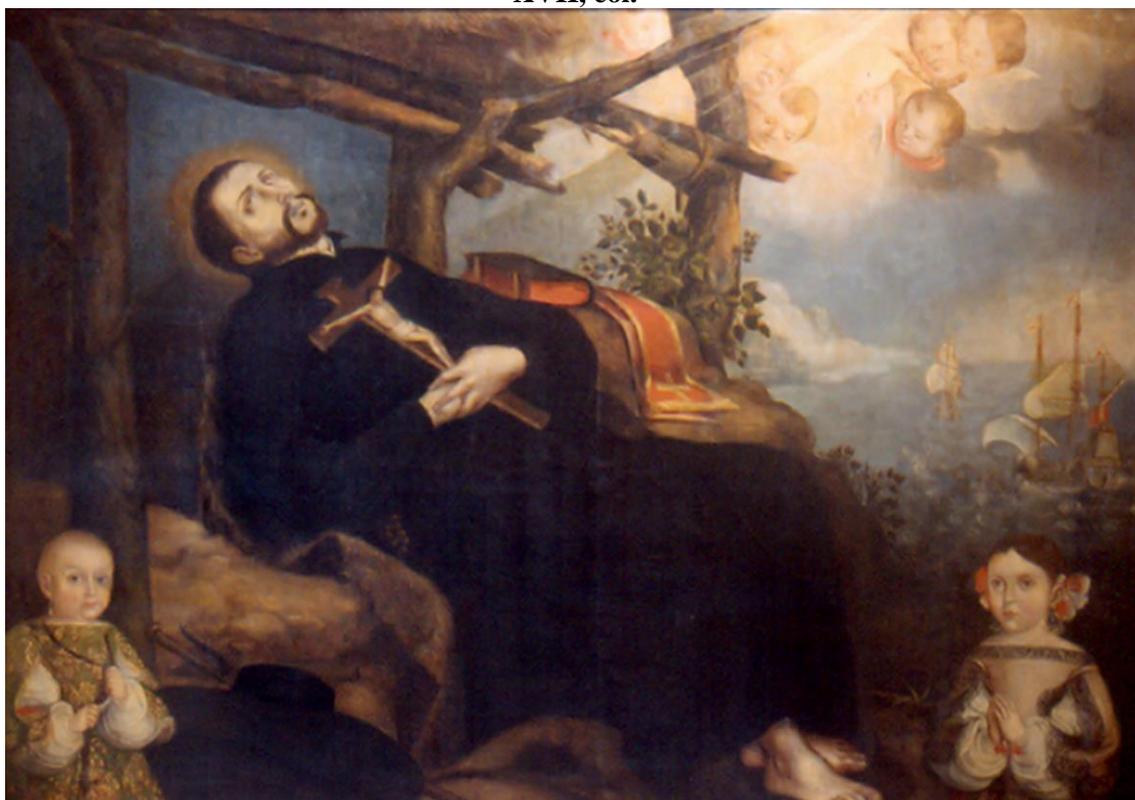
Hay que decir que la popularidad y fidelidad de esta versión “invariante”, especialmente en Nueva España y otros reinos, obedece a un principio de representación: se trata de una *vera effigie* -si bien incorporada a la escena del tránsito-, una suerte de *tableau vivant* o pintura viviente que quedó congelada como prueba de heroísmo y de varios portentos (según la tradición cultural que derivó primero de las condiciones del hallazgo del cuerpo *in situ*, y luego de su largo traslado, sin alteración alguna, hasta la India). Por algo, al pie de todos estos grabados se leía invariablemente la inscripción o “auténtica” que confería validez y legitimidad al retrato: “*Iuxta prototypon Goa missum vera effigie*”. Se trataba, pues, de un retrato fiel o “robado” de su lecho de muerte, propagado y mantenido por los jesuitas de Goa, para que sus devotos quedaran conmovidos y transportados hasta el lugar de los hechos, presenciaran el tránsito y verificaran los rasgos, el gesto y la posición corporal (tal cual lo encontraron los marineros y sus primeros seguidores orientales). Por ello, Xavier fue un santo moderno -como el mismo san Ignacio o santa Teresa-, de prosopografía o rasgos diferenciados merced al apunte o descripción de su semblante conocido en vida. Todo ello patente en la fama de su cuerpo incorrupto y expuesto en su gran urna-catafalco de la iglesia de la Compañía del Buen Jesús de Goa. Estos ejemplos pictóricos están conmensurados entre el paisaje y la diagonal de la figura en primer plano, con la intención de expresar contrastadamente la placidez del entorno con el rictus mortuario,

que a la vez se confunden con el gesto inefable del éxtasis. Aquí se juntan los opuestos finitud y gloria, consecuencia de las fiebres malignas que le asaltaban a Xavier, y de los diálogos que sostuvo con la Trinidad, Jesús y la Virgen).

El padre Lorenzo Ortiz (1682), en su biografía javeriana, subrayaba el estatuto tan elevado de esta escena como ventana al cielo y oficina permanente, abierta en la tierra, para que allí acudiesen los devotos en busca de la presencia del mismo santo (más propiamente “una consideración” en los términos mentales de los ejercicios ignacianos):

“Quiso morir de tal manera, que deja a nuestra consideración creamos que solo en el cielo , tendría siempre puesto los ojos; allí para gozarse de Dios y aquí para favorecer a cuantos de tanta ternura y amor se quisieren valer No dejemos, pues, quejoso tanto afecto, no seamos ingratos a tanto amor; sepamos valer y de tanto afecto; luego que pongamos el pie sobre el mar, o sobre sus aguas viéramos nuestros parientes, amigos y nuestra hacienda, alarguemos la vista y la consideración a la isla de Sanchón, miremos a Javier, que entre agonías de su muerte nos está mirando para favorecernos, ampararnos y librarnos, que yo fío no dejará frustrada su intercesión, tan noble esperanza” (p. 174).

Figura 2: Francisco de León, *La muerte de san Francisco Xavier*, último cuarto del siglo XVII, col.



Fuente: Santuario de Nuestra Señora de Zapopan, Jalisco, México.

(Fig. 2) No es ninguna casualidad, por lo tanto, que en estas escenas aparezcan algunos retratos de sus innumerables devotos en condición de orantes, ya situados en los flancos, buscando su intercesión y “presenciando” el glorioso tránsito, o dentro de la escena misma, pero de manera “disimulada”, como ayudas o visitantes para confortarlo en el bien morir. Baste citar dos casos muy elocuentes de esta práctica de representación: la obra del pintor tapatío Francisco de León en Zapopan (procedente del Colegio de Santo Tomás de Guadalajara) y la correspondiente en el templo de La Merced de Guatemala (Fig. 3). En la primera, dos niñas con vestimenta cortesana y las manos puestas parecen dar fe del “verdadero simulacro” pictórico; y en la obra guatemalteca, por lo demás original y rara, Xavier es asistido por los ángeles al mismo tiempo en que un príncipe japonés rompe en llanto con las manos crispadas y un mercader lusitano toma el cuerpo del brazo (presagiando el traslado a Goa a bordo de su nave).

Figura 3: Anónimo, *La muerte de san Francisco Xavier*, ca. 1700, col.



Fuente: Templo de Nuestra Señora de la Merced, Guatemala.

En suma, puede decirse que no se trata de simples donantes o personajes patrocinadores, sino de unos *prosophos* (presentadores) realmente metapictóricos o elementos conectivos -y sobre todo consustanciales- a la narración del tránsito y a la veneración de cuerpo.

No es casual tampoco que se hayan realizado algunas versiones escultóricas de este tránsito javeriano, o de bultos yacentes expuestos en una urna de cristal y situados al pie o como respaldos de altar. Quizá el ejemplo más elocuente aún se conserva en la Iglesia de San Ignacio de Bogotá: es uno de sus estupendos retablos laterales de crucero, de estilo salomónico (la pieza es talla de Pedro Laboria de 1739). Mientras en el cuadro de la calle central de este mueble litúrgico, vemos a Xavier en su papel de nuncio cuando predica a todos los gentiles, en el basamento está la estatua tendida o de su cuerpo sin vida en un sugestivo ambiente paradisiaco y exótico (se conocen otros dos ejemplos en Navarra, Cataluña y Andalucía). De esta manera tan ostensible, se trasponía la bidimensionalidad de las escenas pictóricas a cambio de una propuesta mucho más táctil y corpórea o, mediante la cual, el espectador podía interactuar con la susodicha “consideración”. Por lo demás, nos invita a pensar que las pinturas o las esculturas funerarias desde la antigüedad aspiraban, por medio de múltiples artificios, no solo conseguir la equivalencia en imagen de la persona ausente, sino, sobre todo, al poder de representar su semejanza en espíritu y más allá de cualquier modelo o fórmula de mera imitación. Bien dice Didi-Huberman, al recordarnos el concepto vicario de un *imago* romano, por más paradójico que ahora nos parezca esta representación:

“Sacar la huella de un rostro incluso vivo -lo que pedía la adaptación, la invención de medios para que el sujeto siguiera respirando-, era hacer uso de una inmemorial técnica de *imago*, de efigie mortuoria, transformada simbólicamente para servir a la magia de un ‘deseo’. El hundimiento discreto de los tegumentos bajo el peso del yeso que moldea, la rigidez cadavérica, los ojos cerrados, todo ello obliga al emocionante rostro a asemejarse sólo a su más exacta, impersonal y dramática semejanza – *su semejanza de estar muerto*.” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 288-289).

Lo mismo que en las escenas de la Magdalena penitente o de los santos ermitaños, en el tránsito de Xavier hemos visto que el paisaje es un elemento predominante de la narración, que además nos sitúa en el contexto de un lugar exótico y *lontano*. En la pintura novohispana pocas veces se mira un paisaje marítimo trazado con tanta amplitud y esmero y más allá de sus innegables deudas con el modelo del grabado (reducido a la

figura humana), aquí se palpa el buen arraigo, en aquella ciudad, de la tradición pictórica flamenca. Es el caso del gran cuadro de Gaspar Conrado que aún se conserva en la Pinacoteca de La Profesa de México (ca. 1660), donde la línea del horizonte se traza casi a la mitad del espacio y el segundo plano brinda la quietud de un mar azulado que se corresponde con el mismo concepto de que el alma ha alcanzado un puerto de quietud, reflejado en un cuerpo sereno o *in somno pacis*. Por eso también el cuerpo ha quedado incorrupto y en estado beatífico, tendido en un camastro de troncos y abrazando su milagroso crucifijo; el cual, como cuenta la leyenda, luego de haber sido arrojado a las olas para apaciguar una tormenta, le habría devuelto el mar, a través de un cangrejo que lo condujo hasta la playa. Los galeones de los mercaderes lusitanos, anclados en las aguas tranquilas, subrayan la misma idea: su vida siempre amenazada por peligros y travesías ahora se refleja en su alma que finalmente ha alcanzado un buen resguardo. El excelso rompimiento de gloria contrasta con la rusticidad de la choza y su techo de paja y esto dramatiza un acto imposible: que un cadáver, ya con los ojos en blanco, pueda “vislumbrar” la entrada de su propia alma a la luz de la gloria. El mismo santo había hecho edificar este habitáculo provisional, que fue templo y última morada: “Tal como allí no se permitía fabricar casas no habitar en ellas a los forasteros, hizo formar una ramada o barraca de troncos y ramas de árboles, donde decía misa cada vez que saltaba a tierra” (JUÁREZ, 2004: 209).

Ya hemos visto que el príncipe nipón humillado, quien halló el cuerpo de Xavier, es un elemento conectivo con el espectador tan propio de la narración hagiográfica como del decoro regional: puede encarnar al nipón Anjiro, igual al chino Antonio de Santa Fe (o igualmente a otro criado hindú que se llamó Cristóbal). Todos ellos eran sus bautizados y catecúmenos y sobre todo farautes o intérpretes durante cada viaje. Anjiro, por ejemplo, era lusitano-hablante y el más fiel en sus andanzas por Japón, cierto, pero su representación en “en traje de su nación” pasó a ser un elemento metonímico, o más propiamente la personificación política de todo reino incorporado por la predicación del santo, como veremos. Si se quiere, igualmente puede verse como un *shinoo* o representante de la casa imperial nipona, a quienes ciertamente Xavier no pudo conocer tal como era su deseo. Ya que, pese a sus diligencias diplomáticas, jamás consiguió ser recibido en audiencia; en realidad, se sirvió de otros señores feudales o *daimyô*, o “duques” como los llamaba, para pactar el establecimiento de las primeras misiones. Sin

duda, esta imagen también trae a cuento el hito fundacional de aquella provincia jesuita por obra del santo y su complemento novohispano Cosme de Torres.

No por caso, esta obra excepcional se corresponde con los años en que el padre Diego Luis de Sanvítores estuvo en la Nueva España como el gran promotor del culto javeriano y cabeza de una nueva campaña en pro de restaurar la geopolítica española en el Oriente (pasada la dramática expulsión o persecución de los ignacianos en China y Japón). Él mismo, como veremos abajo, fue en vida “un segundo Xavier” por sus increíbles viajes por el Pacífico insular. En muchos sentidos esta pieza es toda una declaración de méritos y carismas para los novicios novohispanos, si atendemos al espíritu misional y militante de la Orden -iluminando como faro hacia el Oriente-, con que se estrenó y dedicó el templo del noviciado de San Francisco Xavier en Tepetzotlán en 1682:

“Tenemos esperanzas ciertas de que el Señor y en el buen gobierno que ahora va, se abrirá la puerta del gobierno de China y en el resto del Japón. Y con estas esperanzas estaremos en las dichas islas Filipinas aprendiendo su lengua y aprovechando en lo que pudiéramos, como se ha hecho hasta ahora en este Reino de la Nueva España, en la lengua otomí. Porque la santa muerte de nuestro padre Xavier a las puertas de China está llamando misericordia delante del acatamiento de Nuestro Señor por aquellas pobres almas” (DÍAZ, 1982: 71).

Narraciones, afectos y expresiones

En 1764 Francisco Antonio Vallejo recibió un encargo del Colegio de San Idefonso de México para ejecutar una de sus mejores obras, la cual quedaría situada en el arranque de la escalera del patio principal (**Fig. 4**). Para quienes han escrito sobre esta pieza, resulta un ejemplo de armonía en el tratamiento pictórico, por la agradable gradación de sus tonos azulados y grises, y por la monumentalidad de las figuras que obedece al punto de vista bajo, acorde a la mirada de quienes ascendían por las escaleras. También puede decirse que es una excelente muestra de composición hecha por “palimpsesto”, por la intersección de dos modelos romanos muy afamados sobre el tema y por la propia invención de su autor; más aún si se trataba de un episodio de contextura dramática basado en la teoría de los afectos o de expresiones patéticas en distintos grados: enfermedad, agonía, éxtasis y gloria, además de la congoja y sorpresa que despiertan los demás protagonistas.

Figura 4: Gaspar Conrado, *La muerte de san Francisco Xavier*, ca. 1660, col.



Fuente: Pinacoteca de la Profesa, México.

Para empezar, el artista optó por un formato en friso horizontal, con el mismo empaque de las figuras escultóricas de tamaño natural, lo cual aviva la narratividad de la escena, las acciones transitivas de los tres grupos y aumenta la ejemplaridad del mensaje. El cuerpo tendido e inerte del apóstol de las Indias y consumido por la fiebre, da a entender que el alma ha alcanzado la eternidad, sobre todo por los haces luminosos que caen sobre él merced al desgarre de gloria. Tal como se ha visto en otros ejemplos, los contrastes se hacen presentes: al desamparo del paraje de madrugada se suma la lontananza del mar y el torrente de luz que, con los angelitos que asoman, nos avisa que el tránsito a los cielos ha tenido lugar.

La amplitud de la marina no es un simple contenedor, constituye un tercer elemento connotativo y elocuente en la biografía del personaje; es su hábitat natural y su compañero de empresas, tanto así que Xavier fue invocado en la literatura y las alegorías visuales como un “Neptuno a lo sagrado”. La tranquilidad del mar, pues, también es metáfora del dominio que tenía el santo sobre sus aguas tempestuosas y por eso mismo era patrón de navegantes y marineros. De nuevo hay que traer a cuento las palabras de su biógrafo Lorenzo Ortiz (1682):

“Muere Javier, y muere donde, o tiene de mirar el cielo, o tiene de mirar el mar. Mira al cielo para alcanzar felicidades al mar; y mira al mar para merecer las tranquilidades del cielo. Haber vivido Javier tanto en el mar y tan fino amante suyo, y morir no teniéndolo a la vista, no lo sufriera su afecto y pareciera desdén morir y no despedirse del mar. En un momento de afecto y ternura, la última fineza con que el santo quiso despedirse de ellos, muriendo en el regazo del mar y con la vista fijada en el cielo” (p. 174).

Ya se ve que la obra de Vallejo es otra ventana a la “consideración”, aunque más propiamente -como cuadro de historia-, escenifica el momento del “hallazgo” del cuerpo: cuando, muy de mañana, llega a la playa el capitán del galeón portugués Jorge Álvarez (para otros autores era Diego de Pereira) luciendo gorra de navegante y traje acuchillado, al tiempo que dos marineros consternados, en un gesto de piedad, prenden los cirios fúnebres. En realidad, el capitán, girando la mirada fuera del cuadro, presenta el cuerpo santo, mientras el niño a su lado, que detiene la lápida con la leyenda, mira al espectador y presenta el conjunto. No en balde el artista declaraba en su tiempo que los *afetti* o teoría retórica de las expresiones eran inherentes al trabajo del pintor para persuadir y conmover. Toda composición debía cuidar “la ternura y devoción que exige el argumento”, que todo lo que allí se contenga sea “representado con viveza y propiedad”, para que finalmente “haga igual efecto en los corazones” y así se provoquen “las emociones que han causado lágrimas y compasión en otros” (SALAZAR, 1990: 105-106).

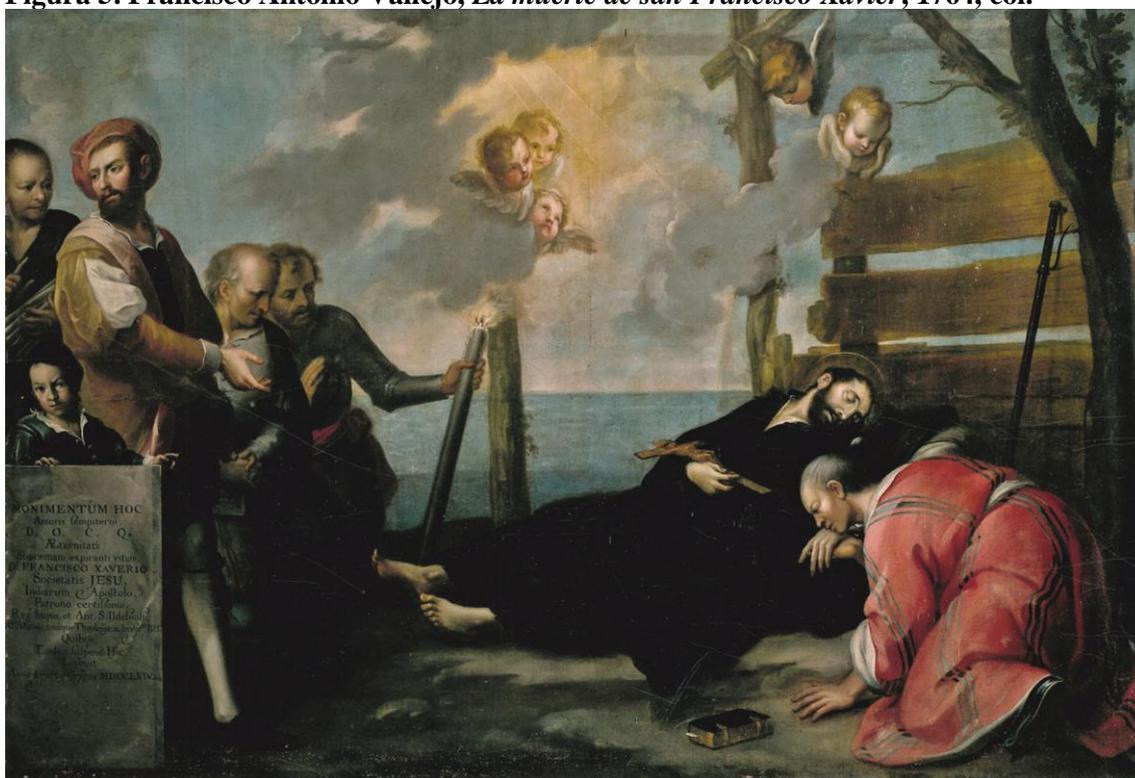
El artista novohispano se sirvió de dos obras de la pintura romana del *seicento* -las más celebradas y polémicas en la historia artística de ese momento-, logrando una síntesis entre ambas, pero no por ello exenta de su contribución personal. Al apostar por una composición horizontal -y no vertical como sus modelos-, tuvo que simplificar y otorgar más amplitud al paisaje y el resultado fue sin duda más armonioso y menos abigarrado que sus modelos barrocos. Las figuras del piloto y los marineros mercantes

los tomó del cuadro homónimo de Carlo Maratti para la iglesia del *Gesú* de Roma de 1675, lo mismo que los angelitos del lado derecho. El resto de los querubes opuestos a la izquierda proceden de la pintura del mismo tema de Giovanni Battista Gaulli, conocido como *Il Baciccia*, hecha para el noviciado jesuita de Sant’Andrea al Quirinale de 1676. Es bien sabido que estos grandes cuadros de altar, epítomes del barroco romano, se habían realizado de manera casi simultánea y en condiciones de rivalidad y encono entre sus autores, dada la importancia del encargo, la injerencia de intereses ajenos a los jesuitas y del poder social que ejercieron los respectivos patrocinios (FERNÁNDEZ GRACIA, 2006: 88-89). Más aún, si el cuadro javeriano del *Gesú* se hizo para celebrar la llegada a Roma del brazo momificado y cercenado al cuerpo de Goa, lo cual confería, pues, un marco de glorificación a esta reliquia que no solo se hizo muy popular, sino que potenciaba la dulzura a un objeto sagrado cuya historia y estatus precisamente se leía en la historia pintada por Maratti (RODRÍGUEZ, 2006: 133).

De tal suerte, los jesuitas de México no solo conciliaban dos cuadros paradigmáticos de su tradición artística, sino que quedaban vinculados a los modelos de su generalato central en la Ciudad Eterna (probablemente conforme a un *modo nostro*), y a la conocida internacionalización de su “iconósfera” o de las imágenes interculturales como marca misional. Vallejo introdujo *motu proprio* al príncipe japonés que besa la mano consagrada del cuerpo (caído de bruces y mostrando su atavío barreteado y encarnado), lo cual no solo es una nota “etnográfica” sino también histórica y política, como hemos visto. Esta intervención propia del *decorum*, que no aparece en ningún grabado, nos sitúa mucho mejor en el tiempo, la acción y el lugar de los hechos al tiempo que provoca en el espectador la mayor conmoción de los afectos. Y sobre todo, destaca que el cuerpo-retrato ya es objeto de culto y veneración. Por algo dijo Couto, a mediados del siglo XIX, al elogiar esta pintura como una de sus favoritas: “se postra para recoger el último aliento del santo”. Es posible que Vallejo también tuviera a la vista el antiguo cuadro de Conrado de la Casa Profesa y así el *daimyô* que se condeue y abate es una cita a sus primeros catequistas y conversos. El santo, por lo demás, ya no pone el rostro en las alturas, sino que su cuello ha girado para corresponder al besamanos del discípulo, pero también porque se trata del momento del “hallazgo” y no del tránsito. El cayado ya inmóvil sobre los tablones y el árbol formando una cruz también deben acreditarse a la invención del pintor novohispano.

El retrato del niño escudero es otra nota distintiva en varias obras del artista, y a la vez otro *prosopos* que, con expresión de tristeza, sostiene la lápida a manera tenante con la dedicatoria del cuadro. En la inscripción se declara que este encargo es un monumento corporativo, comisionado por los bachilleres de teología y jurisprudencia para celebrar el patrocinio javeriano sobre el colegio y las Indias. Esta pieza formaba *pendant* -con otra más firmada por José de Páez-, de género y formato semejante que exaltaba a la ermitaña de Santa Rosalía de Palermo, igualmente en su tránsito, asistida por los ángeles, y también patrona del plantel estudiantil (ahora en el Museo de Guadalajara).

Figura 5: Francisco Antonio Vallejo, *La muerte de san Francisco Xavier*, 1764, col.



Fuente: Museo de Arte de Querétaro.

(Fig. 5) José Padilla fue un pintor contemporáneo a Vallejo, quien igualmente atendió en 1759 otra solicitud de los jesuitas para los muros de su noviciado de Tepetzotlán, honrando el título javeriano de su grandioso templo, anexo al plantel. En un díptico de medio punto plasmó dos escenas concomitantes: los tránsitos de san José y Xavier, ambos tocados por la agonía y la gloria. El pincel de Padilla, sin las calidades

del de Vallejo, se limitó a seguir fielmente la composición de *il Baciccia* pero en el nivel del significado este ejemplo es aún más elocuente para el contexto novohispano. El santo patriarca está asistido y confortado en su lecho de manera inmejorable y, por contraste, el santo de Navarra se halla en medio de la desolación. De tal manera ambos son, sugerentemente, patronos e intercesores para conseguir una “buena muerte” o para alcanzar la gloria de los varones justos evitando la más temida y repentina muerte sin sacramentos. Las molduras fingidas con hojarasca rococó separan las escenas, una interior y de nocturno; la otra diurna y a la intemperie, volviendo a subrayar las diferencias dramáticas de los personajes. Ambos quedan, sin embargo, unidos inextricablemente por sus respectivos patronatos evangelizadores: el josefino, en la figura del padre de la conversión de los indios, de la iglesia y del reino novohispano; y el javeriano, en la catequesis universal y la salud en ambas Indias hemisféricas.

Seguidores, sinergia y simulacro

Me detengo por último en varias representaciones misionales del norte de Nueva España y en tres personajes paradigmáticos, ya que en todos estos casos el imaginario javeriano se hizo presente, a modo de figuras-enclaves, reales o fabricadas, para avalar el discurso de una anhelada evangelización universal. No solo porque estas obras estaban en sitios remotos y aislados, se supone, respecto a la vida artística de la Ciudad de México, sino también porque como espejos misionales denotan el grado de sinergia con el santo y de los jesuitas con el paisaje o, en suma, de la identidad inculturadora y peregrina de la Compañía.

(**Fig. 6**) En la iglesia de la misión Santa María de la Cuevas, al suroeste de su capital estatal de Chihuahua, y a la vera del Camino Real a Tierra Adentro (a Santa Fe), se conserva el fragmento de un retablo fingido, pintado en la ciudad de México por uno de sus talleres más celebrados: el de Juan Correa, maestro pintor de catedral y de la corte virreinal. Ya solo queda un tablero que, entre sus molduras y cornisas, nos deja ver el tema del bautizo a uno de los príncipes nipones, humillado y despojado de su corona y al pie de la pila inclinando la cerviz. Xavier está revestido con sus ornamentos de ministro de lo sagrado, con los que quiso impresionar a las cortes japonesas: una rica capa pluvial y azucena de pureza en mano. Nótese que, tras el neófito en la fe, esperan

su turno tres “indios mecos” de la propia región, quienes componen un núcleo familiar: mediante su representación genérica más conocida, por eso se miran desnudos, apenas cubiertos de pieles y con arco y carcaj (atributos de su bravura indómita). Correa era un experto en realizar cuadros alegóricos y no era la primera vez que “politizaba” el tema javeriano, o el de su impensable predicación en América (CUADRIELLO, 2006: 200-233).

Figura 6: José Padilla, *La muerte de san Francisco Xavier*, 1759, col.



Fuente: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

Sin embargo, lo verdaderamente notable en esta historia-alegoría es la figura del misionero con sotana jesuita que se mitra a espaldas del sacerdote revestido,

sosteniendo el conocido cayado javeriano o su atributo de peregrino. Este joven ignaciano -que parece complacido con la escena, al tiempo que bendice la impartición del sacramento entre aquellos parajes tan remotos-, constituye toda una novedad iconográfica, no vista en otras escenas similares. La conjunción de un *daimyô* y los susodichos “mecos” ya avisa acerca de la importancia del patronato sobre las dos Indias hemisféricas, el cual, mediante el rito inaugural del bautizo, se confirma, celebra y complementa en ambas geografías. Por otro lado, la figura del misionero criollo, como ayuda o coadjutor del santo, parece avisarnos que toda la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús se suma aquí a su gran empresa de circunnavegación evangelizadora iniciada por el santo de Navarra. Se trataría de otro guiño en clave local, habida cuenta de la memoria del padre Cosme de Torres, quien, como hemos dicho, cruzando el mar Pacífico se unió a la empresa javeriana en las Molucas; y, ya profeso como jesuita, era el cofundador en el Japón de la primera provincia del extremo oriente. Todo ello, cuando aún faltaban más de tres décadas para que se erigiera la correspondiente provincia de México, con la llegada de los primeros hijos de san Ignacio enviados por san Francisco de Borja hasta 1572.

Figura 7: Juan Correa, San Francisco Xavier bautizando, ca. 1700, col.



Fuente: Templo de Santa María de las Cuevas, Chihuahua, México.

(Fig. 7) En otro óleo alegórico de mano regional -quizás el más original de todos-, la escena del tránsito es casi la de una epifanía en el portal de Belén: mientras los ángeles celebran la aparición en la gloria de las alturas del *tetragrammaton*, inscrito en la geometría trinitaria -figura a la que ruega y aspira el santo-, ahora su cuerpo está rodeado de las personificaciones territoriales del Asia y América, en las figuras del correspondiente *daimyô* y de un indiecito infantil, desnudo y flechador, quien inconsolable llora sobre un roquedal. Más atrás dos jesuitas de sotana hacen oración, sin duda aludiendo a sus respectivos compañeros de aventura en la evangelización del Japón. Es un eco, aunque muy lejano en idea, de otra célebre composición romana de Theodor Helmbrecker (*ca.* 1670), que también se llevó al Castillo de Xavier en Navarra, tanto o más alegorizada porque aquí asisten al tránsito las cuatro partes de mundo en su papel de personajes dolientes (FERNÁNDEZ GRACIA, 2006: 93-94). Pero el cuadrilo novohispano también es un raro ejemplo muy apegado al testimonio de Anjiro/Antonio, quien como testigo presencial en Sanción, transmitió en una carta al jesuita Manuel

Teixeira los momentos en que se extinguía la vida de Xavier: “Al cabo de tres días [de estar inconsciente] tornó a hablar y conocer, y lo más que oía, era nombrar a la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, de quien siempre fue muy devoto, y repetía aquellas palabras: *Jesús, Hijo de David, habed misericordia de mí*” (GARCÍA, 1998: 25).

* * *

El padre burgalés Diego Luis de Sanvítores fue el más decidido promotor de la devoción a san Xavier en Nueva España y uno de sus destacados émulos por sus afanes misionales por el mar Pacífico; iba y venía desde Acapulco hasta las Islas Marianas, situadas al extremo más alejado de los archipiélagos, al sur de Japón y al este de Filipinas: eran la puerta para penetrar luego en la enorme Oceanía o en la quinta parte del mundo, según su visión. Él mismo bautizó a las islas en 1667 en honor a la reina regenta que le dio su apoyo para anexarlas a la monarquía española y a sus empeños se debe la jura de patronato mexicano “al santo apóstol de las Indias”, luego de su intercesión durante una epidemia. Además, con el apoyo de los acaudalados miembros de la congregación en la Santa Veracruz, financiaba el grueso de sus empresas por aquellos lares, nombrándolos sus “adelantados”, para así poder el cerrar el círculo de la predicación en todo el orbe. Escritor prolífico y políglota llegó más lejos que su paradigma de santidad y padeció el martirio con lanzada y espada, por lo cual “se le aventajó a Xavier”. Pero su legado más trascendente en la Nueva España sucedió en el plano del imaginario profético y un hecho prodigioso (ZAMBRANO, 1974: 774-775). En sus sermones y representaciones políticas puso a la Virgen de Guadalupe de México como protectora y estandarte de sus misiones, tanto así que al desembarcar en la isla de Guam y tomar posesión del territorio, aquellos gentiles experimentaron la conversión masiva, reverenciando su imagen y alzando en hombros al venerable padre Sanvítores. Durante aquellos años de eclosión cultural criolla en pro del culto guadalupano, también supo manipular el mito de la predicación antigua de santo Tomás apóstol en ambas Indias, en su identidad mexicana de Quetzalcóatl, y acomodarlo como presagio providencial de su relevo con la llegada de Xavier al Oriente y más tarde de los pujantes misioneros que, saliendo del Pacífico mexicano, seguían sus huellas por los

archipiélagos plantando cruces, igual que el “Dídimo Apóstol”, como puntos de avanzada y veneración.

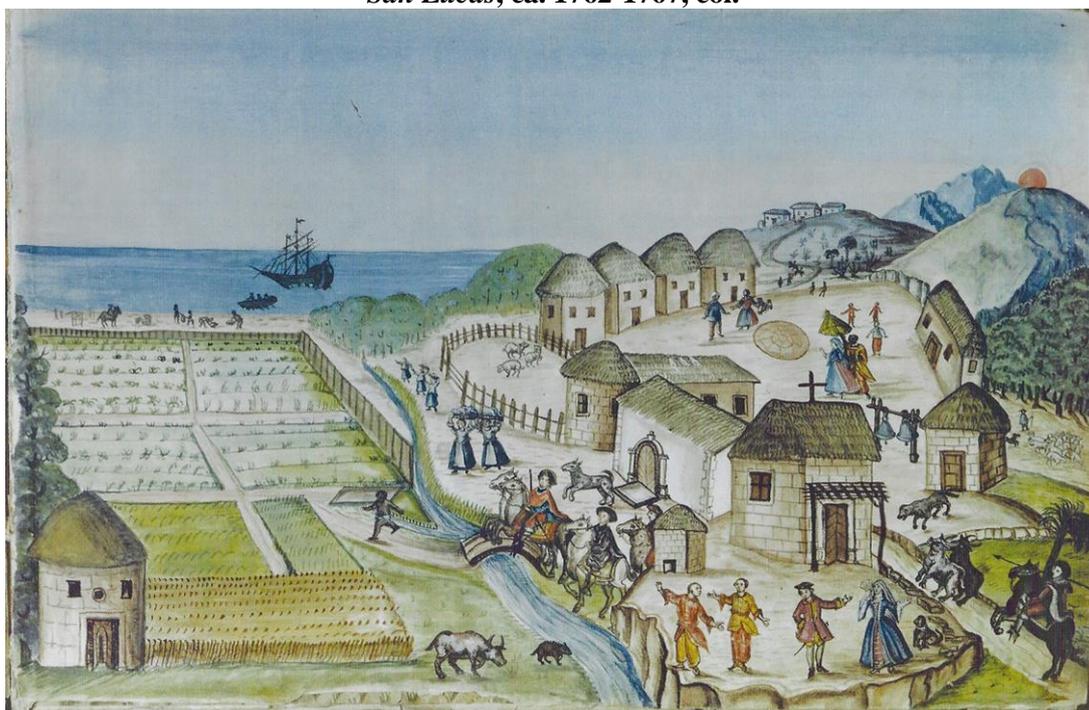
Pero el suceso de mayor conmoción social tuvo lugar por medio de un milagro premonitorio y revelado: durante algunos días de marzo de 1670, la imagen de bulto del santo de Navarra colocada al culto en la capilla del Colegio de San Ildefonso comenzó a sudar copiosamente y sin explicación alguna luego de ejecutarse las correspondientes inspecciones canónicas. Al poco tiempo se pudo saber, con la llegada de la Nao de China, del origen de este prodigio, que era un aviso de los terribles padecimientos que ocurrían de manera simultánea a los ignacianos de Nueva España en sus misiones por la Islas Marianas: “El mismo sudor a los trabajos en aquellas islas estaba pasando el padre Sanvítores, llegando al año siguiente hasta el martirio” (ZAMBRANO, 1974: 775). No fue el único caso, como veremos al final de este trabajo, en que una escultura javeriana quedó habitada o habilitada como un avatar, ostensible y palpable, de las penas y sudores de alguno de sus seguidores en Nueva España.

Figura 8: Anónimo novohispano, *La muerte de san Francisco Xavier*, siglo XVIII



Fuente: paradero desconocido.

Figura 9: Ignacio Tirs, *Vista de la misión de San José del Cabo y promontorio de San Lucas*, ca. 1762-1767, col.



Fuente: Biblioteca Klementinum, Praga.

(Figs. 8-9) El misionero de origen bohemio Ignacio Tirs, viajó desde Praga hasta México y, luego de concluir su noviciado en Tepotzotlán, fue destinado, desde 1762, a las remotas misiones de Loreto, Santiago y San José del Cabo, en la parte sur de península de la Baja California. Era un naturalista consumado, constructor y pintor aficionado, una mente curiosa y sistemática propia de la Ilustración. De propia mano elaboró un colorido álbum pictográfico para dar cuenta del ambiente natural, las costumbres, la topografía y la flora y fauna de su inhóspito entorno de adopción³.

En dos láminas a la acuarela pintó el diseño del retablo y la nave de su iglesia en Santiago y en otras dos las respectivas vistas de la misión de san José del Cabo y una marina de su rancho, con su casa personal enclavada en “la ensenada de las Palmas”, poco distante del puerto desde donde también adoctrinaba a sus indios *pericúes*. En ellas, el paisaje californio aparece por primera vez desde un punto de vista corográfico y *de visu*, con tanta fidelidad como le era posible, ya que a su autor quería reportar a sus superiores las mejoras materiales, obras de su emprendimiento a lo largo de un quinquenio. Aparte de colocar en los nichos de su retablo a san Ignacio y san Francisco Xavier, llama la atención que el pintor-misionero se sitúe en un hábitat natural y cultural que apenas germina como república cristiana, mientras que en otro cuadro retrata una playa desolada donde puso su ermita para aislarse. Vemos, en estas imágenes, cómo se planta la fe y se conquista para el reino uno de los *finis terrae* del mundo, ahora punto de reunión de soldados, marineros, africanos, “chinos” y aborígenes, quienes en ese momento reciben la visita anual del célebre galeón de Manila, “la nao de China” que -de paso hacia Acapulco-, se aproxima sobre las aguas para tocar puerto. Aunque esta visión era idílica, bien sabemos que la realidad era muy distinta a lo que se mira en sus láminas: dos décadas atrás los *pericúes* se había sublevado dando martirio a dos jesuitas misioneros, además, las epidemias seguían asolando y continuamente se daban a la fuga los indios catecúmenos para escapar de la explotación del gobernador español. Sin embargo, en el plano del imaginario es por demás sugerente el grado de sinergia que, en un paisaje de misión, Tirs estableció entre farallones y piélagos que forman la ensenada, las palmeras, y aquella nao que se avecina: un simulacro conectivo que del otro lado del mar -y dos siglos después-, evocaba el mismo escenario, tan miserable como glorioso,

³ El código se conserva en la Biblioteca Estatal de la Universidad Carolina *Klementinum* de Praga. Ver (TIRS, 2015).

de la isla de Sanción. Al autor-pintor le alcanzó la real pragmática de expulsión: en 1768 ya estaba prisionero en Veracruz y de manera bastante penosa pudo regresar a su natal Bohemia, llevándose consigo -de manera clandestina por las prohibiciones-, su álbum de acuarelas.

Figura 10: Ignacio Tirs, *Vista de la misión de San José del Cabo y promontorio de San Lucas, ca. 1762-1767, col.*



Fuente: Biblioteca Klementinum, Praga.

(Fig. 10) Declarado protector de las misiones del septentrión de Nueva España, Xavier inspiró las notables vidas de tantos otros varones apostólicos que recorrieron aquellas tierras, pero sin duda el personaje que se identificó con su carisma del modo más palmario, como predicador y viajero, fue el padre tirolés Eusebio Kino. Matemático y astrónomo, cartógrafo y geógrafo, Kino, siendo joven y enfermizo, hizo un voto por promesa a san Francisco Xavier para recuperar la salud y así consagrarse a las misiones en China, prosiguiendo con la empresa que su protector espiritual había dejado inconclusa (e incorporando desde entonces el nombre de Francisco como sufijo de Eusebio y a manera de exvoto). No es el lugar aquí para hacer el relato de sus “apostólicos afanes, por los confines de la cristiandad” (ORTEGA, 1754: 244), de sus viajes y proezas exploradoras en la Baja California, Sinaloa, Sonora, Arizona y la promoción que hizo al santo de Navarra de una manera tan insigne y decidida en cada

misión. La muerte lo alcanzó en el pueblo de Magdalena en Sonora en 1711 cuando precisamente asistía a la inauguración de una capilla consagrada a san Francisco Xavier:

“Mientras cantaba la misa de dedicación, se sintió indispuerto, y parece que el gran Apóstol de las Indias, de quien fue siempre muy devoto, lo llamaba para que, sepultado en su capilla, acompañase a la imagen que había imitado al original en su apostólica vida, y su alma lo gozase en su gloria” (TRUEBA, 1955: 59).

En este lugar, la imagen cultural del santo como nuncio apostólico y cruz alzada en mano no era la más conocida, sino en su versión yacente que, como hemos visto, es su “verdadero retrato” rescatado de Sanción y conservado en la urna de Goa. Ya se entenderá que la veneración a la efigie de su cuerpo *in somno pacis* se funde, hasta la fecha, con la memoria y el cuerpo rescatado del venerable Kino, en una festividad que atrae a miles de peregrinos, vecinos del pueblo y de las comarcas más distantes que comprenden sus antiguas misiones. Ambos cuerpos confluentes, pues, son una especie de agencia binaria, punto de atracción de una peculiar religiosidad viva y popular.

No solo por aquellas glorias en la evangelización del Oriente, sino también por sus adversidades y conflictos con el poder, el padre Kino se auto proyectaba en la figura de san Xavier. En uno de sus escritos no dejó de lamentarse del momento en que el apóstol de las Indias fue impedido y boicoteado por los propios mercaderes y navegantes portugueses, para entrar a misionar a China, más aún porque esto significó que la muerte truncara sus planes. Kino se amparó entonces en una elegía de los salmos, igualmente atribulado: “Mis propios hermanos me han desconocido y tenido por extraño” (Salmo LXVIII, 9) e hizo suyas las palabras javerianas dichas desde aquel sueño premonitorio de Roma y cumplimentadas antes de morir: “Más, más, más, ¡Oh Señor!” (KINO, 1961: 176-177). Sin embargo, tanta era la simbiosis de la personalidad de Kino con Xavier, que el padre General de la Compañía, en una carta enviada desde Roma en 1696, tuvo que reprenderlo —ante la presión de las autoridades virreinales para removerlo de sus misiones— por sus desmedidos “apostólicos afanes”. Y aunque el llamado a la moderación venía en un tono suave, se trasluce que sus malquerientes lo acusaban de pecado de vanagloria o de simple protagonismo (era de entenderse el resentimiento entre mineros, soldados y funcionarios que se decían afectados por sus misiones). Así se explica el solapado apoyo del padre General, aunque no de todos sus compañeros de la Provincia Mexicana:

“Dos son las principales y aún únicas causas que hallo contra el padre Kino. La primera que se ha llevado su demasiado fervor y celo, y pasa muy de corrida; administra los bautismos con facilidad, no instruye bastantemente a los que han de recibir el bautismo de las obligaciones de tan sacrosanta mudanza. Si mirásemos lo mucho que en breve tiempo San Javier abrazó, es preciso confesar son muy otras las medidas de los santos que los de la humana prudencia, *et non est abbreviata manus Domini* [Y no se ha encogido la mano del Señor, *Isaías*, LIX, 1]; pero si en esto excediere en algo el fervor del Padre, avisado lo moderará y ceñirá su celo a las instrucciones que los superiores le dieren” (BURRUS, 1961: 46).

Coda

Vale la pena, por último, traer a cuento otra reflexión de George Didi-Huberman para captar la función visual, mental y social de estos dispositivos pictórico-escultóricos, propios de la representación muerte-vida, opuesta en muchos sentidos a la aniquilación total y descarnada del *ars moriendi*, siempre admonitorio, intimidatorio y moralizante. Ya que una representación trascendente de la muerte es, ante todo: “Hacer el donativo sacrificial de su semejanza natural con el fin de obtener *otra semejanza*, la semejanza sobrenatural de ‘otra vida’ en los cielos -la muerte precisamente-. Ella también, aunque semejante, sabe imponernos la inquietante extrañeza, la secreta desfiguración de su modo de presentación”. Por eso mismo, estos retratos “vivientes” javerianos nos solo están apegados al contexto globalizado y natural de la tierra, el mar y el cielo casi inconmensurables, como presagio del paraíso, sino que rezuman toda la expresividad del éxtasis, para hacerlo palpable entre nosotros, mediante la gestualidad más inefable, sublime y elevada entre todos los afectos humanos y sobrehumanos: el éxtasis como un estado unitivo, hierogámico o “teopático”, término exacto, acuñado por Fernando Rodríguez de la Flor. Con la mirada puesta en estas imágenes se nos abre un juego especular entre realidad y alteridad, casi como una rendija para vislumbrar la propia posibilidad de trascender física y sobrenaturalmente, pero que de manera inevitable se cierra, ya que racionalmente que nos regresa a la misma imagen de la desolación y el abandono. Acaso, el tema de la muerte de san Francisco Xavier en las costas de China tan solo nos permite inventar o imaginar la posibilidad de alcanzar, en otro tiempo y lugar, la anhelada semejanza, continuamente aplazada o cancelada por los vectores de nuestro tiempo:

“La [imagen figurativa de la] muerte como su *soporte*, si podemos decirlo. Su paradigma mayor. Porque el cristianismo situaba la muerte en el centro de todas las operaciones imaginarias. Fue ése su riesgo mayor, o bien su principal astucia -o más bien, los dos a la vez: tematizar la muerte como desgarró y proyectar la muerte como medio de volver a coser todos los desgarró, colmar todas la pérdidas-. Manera de incluir dialécticamente (ésa es la astucia) su propia negación, haciendo de la muerte un rito de paso, una mediación hacia la ausencia de cualquier muerte. Manera también de abrirse (ése es el riesgo) a la oscura insistencia de una negatividad siempre retornante. Pero el colmo del riesgo y la astucia habrá sido, desde el principio, delegar en la persona de Dios la prueba misma de esta muerte insistente. Es que había que morir para poder asemejar” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 290-291)

Bibliografía

Fuentes primarias

CABRERA Y QUINTERO, C. de, (1775). *Escudo de armas de México*, México: Instituto Mexicano del Seguro Social.

GASPAR DE SAN AGUSTÍN, (1698). *Conquistas de las Islas Filipinas*, Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.

KINO, E. F., (1961). *Vida del padre Francisco Xavier Saeta* [Edición Ernest J. Burrus, S. J.], México: Editorial Jus.

NARVÁEZ, J. DE, (1694). *Sermón que en la celebridad de la traslación del cuerpo de san Francisco Xavier*, México: Imprenta de la viuda de Rodríguez Lupercio.

ORTEGA, JOSÉ DE, (1754). *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús, escritos por un padre de la misma sagrada congregación de su provincia de México*, Barcelona: Imprenta de Pablo Nadal.

TIRS, I., (2015). *Pinturas de la Antigua California y de México*, [Edición de Luis González Rodríguez y María del Carmen Anzures y Bolaños], México: UNAM.

Fuentes secundarias

BURRUS, E. J., S.J., (ed.), (1961). *Correspondencia del P. Kino con los Generales de la Compañía de Jesús, 1686-1707*, México: Editorial Jus.

CRUZ, F. S., (1962) *La nao de China*, México: Editorial Jus.

CUADRIELLO, J., (2006). “Xavier Indiano o los indios sin apóstol”. En RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA (ed.), *San Francisco Xavier en las artes. El poder de la imagen* (pp. 200-233), Pamplona: Gobierno de Navarra.

DÍAZ, M., (1982). *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

DIDI-HUBERMAN, G., (2010). *Ante la imagen, preguntas formuladas a los fines de la historia del arte*, Murcia: CENDEAC.

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., (2006). *El fondo iconográfico del padre Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., S.J., (1998). *San Francisco Javier, en el arte de España y Japón*, Sevilla: Gobierno de Navarra, Ediciones Guadalquivir.
- JUÁREZ, G., (2004). *Vida iconológica del apóstol de las Indias san Francisco Javier* (Edición de María Gabriela Torres Olleta), Pamplona: Biblioteca Javeriana, Fundación Diario de Navarra.
- ORTIZ, L. S. J., (2004). *San Francisco Javier, Príncipe del Mar* [Edición de Ignacio Arellano], Pamplona: Biblioteca Javeriana, Fundación Diario de Navarra.
- PACHECO, D. S.J., (1973). *El hombre que forjó Nagasaki, Vida del P. Cosme de Torres*, Madrid: Apostolado de la Prensa.
- RODRÍGUEZ CASTAÑEDA, R., et al, (1998). *La Profesa, patrimonio artístico y cultural*, México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, F., (1999). *La Península Metafísica, arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., (2006). “La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo”. En RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA (ed.), *San Francisco Xavier en las artes. El poder de la imagen* (pp. 120-153), Pamplona: Gobierno de Navarra.
- SALAZAR, N., (1990). *La capilla del Santo Cristo de Burgos*, México: INAH.
- TRUEBA, A., (1955). *El padre Kino*, México: Editorial Jus, 1955.
- ZAMBRANO, F., (1974). *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, t. XIII, México: Editorial Tradición.
- ZUBILLAGA, F. S.J., (1956). *Monumenta Mexicana*, Libro I, Roma: Societatis Iesu.