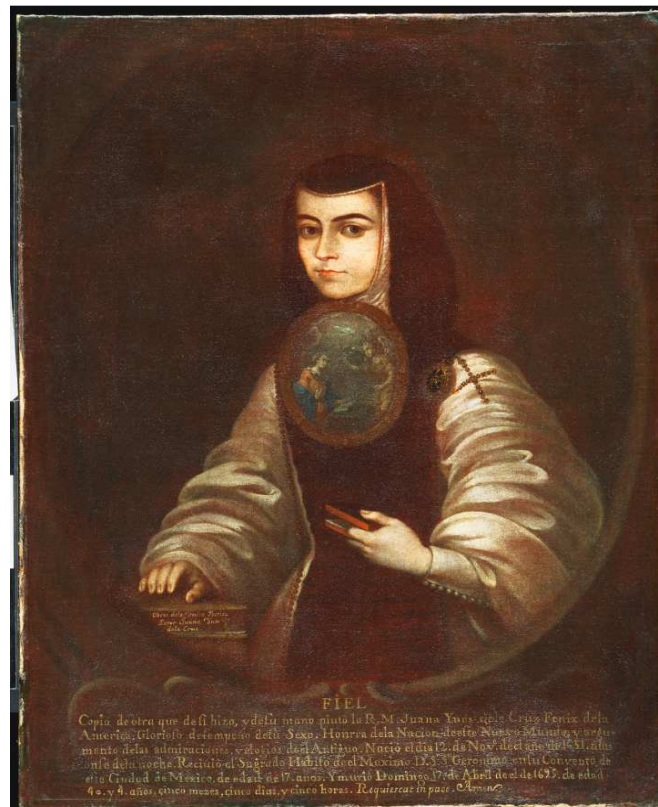


Identificación del nombre del pintor del retrato de Sor Juana Inés de la Cruz de Filadelfia

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara

Una de las imágenes más conocidas de Sor Juana Inés de la Cruz es su retrato conservado en el Museo de Arte de Filadelfia, en los Estados Unidos. Octavio Paz seleccionó esta efigie para la portada al publicar su ensayo *Las trampas de la fe*, a pesar de que entonces era considerada “pintura anónima” y que había dudas sobre cuándo había sido realizada. El presente ensayo analiza los retratos de sor Juana Inés de la Cruz y trata de dilucidar cuál sería el más fidedigno del rostro de la monja. Además, se informa por primera vez sobre la identificación del pintor del retrato de Filadelfia, descubrimiento que clarifica la circunstancia en que se realizó.



Sor Juana Inés de la Cruz (Nicolás Enríquez de Vargas) Philadelphia Museum of Art

Los archivos del Philadelphia Museum of Art conservan información que prueba que este retrato al óleo de Sor Juana y dos láminas de cobre fueron donados por el Dr. Robert H. Lamborn en 1895, obras que habían pertenecido al Convento de San Jeró-

nimo de México. El periodo de interés de este museo no incluye el arte virreinal mexicano, razón por la cual el retrato nunca ha sido exhibido como parte de sus colecciones, pero sí prestado a diversas exposiciones en los Estados Unidos. Hay que apuntar que hubo un intento de devolver este retrato a México cuando, por iniciativa de Octavio Paz y Guillermo Schmidhuber, se propuso un intercambio de algunos lienzos de arte mexicano moderno por el retrato de sor Juana.¹ Schmidhuber envió una carta a la directora del museo en ese periodo, Anne d'Harnoncourt, quien conocía a Octavio Paz por coincidir en el interés crítico de la obra de Marcel Duchamp. La respuesta fue afirmativa y se intentó presentar el proyecto con una carta escrita el 10 de septiembre de 1992 al presidente de CONACULTA en ese periodo Rafael Tovar y de Teresa, pero el proyecto se detuvo por la salud del poeta y fue interrumpido por su muerte en 1998.

En dos ocasiones el autor de este artículo visitó el Philadelphia Museum of Art para estudiar con detenimiento el retrato. En el catálogo del Museo aparecía como retrato anónimo y su grado de conservación era mediano. La petición de una limpieza fue atendida por el curador de artes del siglo XVII, Mark Castro, y el Museo llevó a cabo un estudio con de reflectografía infrarroja para descubrir si bajo el retrato había trazos o algún dato que diera información sobre el lienzo. La limpieza y el estudio llevados a cabo por el Museo permitieron leer en parte de la voluta izquierda el minúsculo nombre del pintor escrito en forma vertical: Nicolás Enríquez. El reporte de Mark Castro afirma:

En el último informe de conservación encontré mención de la firma a la derecha a la mitad del marco oval pintado en el óleo. No es visible a simple vista, ni es visible a través de infrarrojos, pero sólo a través de la ayuda de un microscopio. Está firmado por el pintor Nicolás Enríquez. Una cosa de curiosidad inmediata es que esta firma está escrita verticalmente como

¹ “Muy estimado don Octavio: Sabedor del interés y del gusto que usted ha prestado a mis búsquedas de papeles perdidos de nuestra “paisanita,” le escribo para comentarle dos buenas noticias con respecto a mis investigaciones sobre Sor Juana. En primer lugar le informo de mi intento de regresar a México el retrato de Sor Juana que está en el *Art Museum of Philadelphia* y que usted recordará se exhibió en Ciudad de México en 1990 con motivo de una exposición en honor suyo (además está en la portada de *Las trampas de la fe*). Me entrevisté con el curador de la colección europea anterior a 1900, Mr. Joseph Rishel, y le planteé la posibilidad de hacer un intercambio oficial de alguna o algunas pinturas mexicanas de esa época o inclusive modernas entre una institución mexicana y el museo de Philadelphia, ya que el cuadro no posee la calidad artística para que sea exhibido permanentemente en un museo de arte. Mr. Rishel me informó que no existe impedimento legal alguno y que puedo contar con su colaboración. El registro histórico del museo señala únicamente tres exhibiciones del cuadro, en New Orleans (1939), Texas (1968) y la de ciudad de México (1990). Conozco su buena relación con la directora del museo, Ms. Anne d'Hainoncourt, y su mutua admiración por Marcel Duchamp. Por eso preferí ponerle estas líneas y tener su punto de vista. Yo podría contactar a alguno de mis amigos del Grupo Alfa de Monterrey o directamente a Bellas Artes, pero prefiero tomar en cuenta su opinión y colaboración. Le envió el registro del retrato del archivo del museo y una foto a color de la portada de una revista en que publicaron un artículo sobre *La segunda Celestina*. [...] No sabe la satisfacción que me da poder comentarle mis indagaciones sorjuaninas. Reciba un saludo para su señora esposa y mi admiración. Guillermo Schmidhuber, Louisville, Kentucky, USA, a 3 de junio de 1992.”

si siguiera la curva del marco ovalado, no conozco otro caso similar a éste.²

El estudio del lienzo arrojó la ausencia de trazos o dibujos tras la capa de óleo, es decir, la inexistencia de tachaduras que atestiguaran la seguridad del diseño al pintar el retrato, ya que éste tenía certeza de lo que iba a plasmar.

¿Quién fue Nicolás Enríquez de Vargas? Se trata de un pintor mexicano del siglo XVIII cuyas obras en número copioso permanecen en colecciones privadas y en el mercado internacional del arte. Sabau García apunta que fue “miembro de una familia de pintores –en la que se mencionan los nombres de Antonio y de Blas–, poco se sabe de Nicolás. Aún existe la duda de si era originario de la ciudad de México o de la de Guadalajara, en la Nueva Galicia” (242). Un documento de época recuerda que en 1754 un nutrido grupo de pintores gestionó ante la Corona española la fundación de una Academia de Pintura para “mejor instruirse en ella, mediante la corrección de los unos a los otros y de los mayores a los menores” (Toussant 353). La petición buscaba emular a los artistas españoles aglutinados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando establecida en Madrid el año de 1752 y que fue secundada y suscrita ante notario por Enríquez, junto a los pintores José de Ibarra, fray Miguel de Herrera (quien también retrató a sor Juana), Juan Patricio Moflete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, Francisco Martínez y José de Alcívar, entre otros. Toussant afirma que Enríquez “no es menor que cualquiera de los pintores secundarios que hemos estudiado en esta época (siglo XVIII)” (355). Afirma Velázquez Chávez que las firmas fechadas de este pintor van de 1730 a 1771 (299), mientras que el Museo de Filadelfia apunta en su catálogo que estuvo activo desde 1722. La mayoría de los lienzos conservados de Enríquez están en México, por lo que se concluye que residía permanentemente en la Nueva España. Se ha localizado un cuadro en Sucre, Bolivia, en la Colección Urioste (Mesa 27). Obras de este pintor están guardadas en: el Museo MUNAL de ciudad de México, *La flagelación*, con fecha de 1729;³ Museo de Brooklyn, el retrato de la niña *Doña María de la Luz Padilla y (Gómez de) Cervantes*, óleo adjudicado a Enríquez circa 1735; Colección Andrés Blastein, dos obras: *Coronación de la Virgen* y una imagen guadalupana, ambas sin fecha; Museo de Guadalajara, ocho láminas con *Escenas de la Pasión de Cristo*, algunas con fecha de 1768; y en la ciudad de México, un *San José* con fecha 1730, una de sus primeras obras; una lámina suya firmada en 1738 que representa la *Aparición de la Virgen y Jesús a San Francisco*; y una lámina con San Ignacio, fechada en 1771.⁴

² Carta de Mark Castro a G. Schmidhuber, 8 de agosto de 2010.

³ En 2006 Christie's ofreció en subasta el óleo *El parían*. Esta pintura apareció a colores en la portada del libro *Las Artes Industriales en la Nueva España*, de M. Romero de Terreros & Vinent (Marquis of San Francisco); y también en *Artes de México. Nueva Época*.

⁴ Los otros dos cuadros de Enríquez en el Museo de Arte de Filadelfia son *La Dolorosa (Sorrows of the Virgin)*, con firma y sin fecha, y *San Juan Nepomuceno*, fechado en 1738; ambos son oleos sobre lámina de cobre. Estos cuadros, igual que el retrato de sor Juana, ostentan la firma del autor.

El retrato de sor Juana firmado *Miranda fecit* ha sido adjudicado a Juan de Miranda. Esta pintura pertenece hoy a la Universidad de México;⁵ no tiene fecha y su cartela testifica que fue mandado pintar por sor María Gertrudis de San Eustaquio.⁶ En el *Libro de Profesiones del convento de San Jerónimo* se informa que esta monja profesó el 25 de marzo de 1689;⁷ fue contemporánea de la monja poeta, también profesó bajo el arzobispado de Francisco de Aguiar y Seijas, permaneciendo en el convento 49 años hasta su muerte, acaecida el 31 de Julio de 1737. Asimismo, cumplió con el deseo explícito de sor Juana de que en su folio de profesión fuera anotada la fecha de su muerte, debajo del texto firmado con su sangre.⁸ Este cuadro muestra a sor Juana de pie con el hábito jerónimo; tras ella hay un librero repleto de libros que incluye los tres tomos antiguos de sor Juana, un anacronismo pictórico porque el tercer volumen no se publicó hasta cinco años después de la muerte de la retratada. Es posible que fuera pintado en la segunda década del siglo XVIII. Las pinturas fechadas de Miranda van de 1704 a 1738. Sus doce cuadros de gran formato de los Apóstoles no están fechados y se consideran de su taller (Colección INAH).

Dos son los retratos pintados por fray Miguel de Herrera, agustino que fechó lienzos desde 1729 hasta 1780. Uno de estos retratos pertenece hoy a la colección del Banco de México, está firmado y lleva la fecha de 1732; el otro no tiene firma ni fecha y se guarda en el Convento de las Jerónimas de Sevilla, donde nunca ha sido retocado y su grado de conservación es bajo.⁹

El retrato pintado por Miguel Cabrera ostenta la fecha de 1750. Está guardado en el Palacio de Chapultepec de ciudad de México. En este majestuoso lienzo se presenta a la monja con una posición corporal que refleja su fama al mostrarla sedente en el magnífico e imaginario sitio de su estudio, rodeada de libros de varios de los padres de la Iglesia, pluma en mano casi a punto de escribir. Indudablemente el retrato de Cabrera es copia de los anteriores.

La primera edición de *Fama y obras pósthumas* incluyó un grabado con la efigie de sor Juana (1700: s.i.); su editor, el jesuita Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, conocía personalmente a sor Juana. Estaba relacionado con el mundillo novohispano y debió cuidar que este retrato fuera cercano al verdadero rostro de la monja. Castorena describe con 278 palabras este grabado en su prólogo *A quien leyere* sin que desdiga el parecido del retrato; se reduce a explicar las alegorías del marco que rodean el retrato.

⁵ El retrato de Miranda no ostenta fecha, pero algunos críticos han aceptado 1713 porque siguen el comentario del erudito José María de Ágreda (1838-1919), quien afirmó haberla leído en una segunda copia del retrato (Paz 284). Mientras no se localice esta supuesta copia del pincel de Miranda y ésta ostente la fecha, el retrato conservado en la UNAM será el que dicte la información.

⁶ Santa Estaquío fue hija de santa Paula, damas romanas que acompañaron y financiaron a san Jerónimo en su viaje a los lugares santos para recabar información para la traducción *Vulgata*. De la Maza y otros críticos corrigen el nombre de la hija arguyendo gazapo.

⁷ *Libro de las profesiones del Convento de San Jerónimo de México*, doc. 156, folio 188.

⁸ Dorothy Schons, papeles personales, Biblioteca Benson. Schmidhuber lo ha confirmado.

⁹ Guillermo Schmidhuber visitó el convento de Sevilla en 2008 y estudió el original; comprobó la buena calidad del pincel y la ausencia de retoques. Bien pudiera ser éste el original y el firmado, la copia.

El inventor de la imagen fue Joseph Caldevila (*invenit*) y el grabador Clemens Puche (*delineabat*). En el grabado se incluye la fecha 1700. A primera vista este grabado no pareciera ser la fuente del retrato de Filadelfia, pero al girarlo 180° para lograr la perspectiva del espejo que tanto fue utilizada como técnica de retrato, se descubre una composición similar.¹⁰



¿Sería éste sólo un retrato hablado o acaso una copia del retrato perdido –si lo hubo– que fuera pintado por ella misma o por otra monja? Luis González Obregón, Amado Nervo, Hermilo Abreu Gómez y Alfonso Méndez Plancarte han aceptado la posibilidad de que sor Juana supiera pintar. Octavio Paz, por el contrario, discute la habilidad apoyándose en la franca oposición de Francisco de la Maza. Sor Juana afirma la existencia de un retrato en la décima 102, que a continuación abreviamos: “A tus manos me traslada la que mi original es, que aunque copiada la ves, no la verás retratada [...] de un pincel nacida, tuve ser con menos vida [...] aun pintada [...] de este cuerpo eres el alma y eres cuerpo de esta sombra.” Paz apunta a otros dos poemas en los que sor Juana menciona su habilidad de pintar (décima 126, “Este retrato que ha hecho copiar mi mano;” y décima 127, “Éste, que a la luz más pura”). Los escépticos interpretan que los mandó pintar pero no los pintó ella misma. No es posible concluir si Sor Juana supo pintar o no, pero sí es plausible considerar que hubo uno o varios retratos mientras sor Juana estaba viva. Entre los oficios conventuales, se dieron numerosas muestras de ilustraciones coloreadas elaboradas por las monjas sobre pergamino o papel. Dos magníficos ejemplos del convento de San Jerónimo son conservados hasta hoy: el documento titulado *Libro de la fundación* y el ‘Festejo de la visita del virrey Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de Amarillas, el 19 de agosto de 1756,’ conservado en la Hispanic Society de Nueva York. Ambos documentos poseen ilustraciones coloreadas y en el primero hay dos pequeños dibujos de monjas de cuerpo entero.¹¹ ¿Sería el retrato de sor Juana una miniatura conventual similar, ya fuera elaborada por su mano o por otro pincel? Castorena visualiza nueve “instrumentos” en su

¹⁰ Para otro grabado del mismo ver *Vida y virtudes del Illmo. Señor Don Fr. Thomas Carbonel*. Madrid: Viuda de D. Francisco Nieto, 1695. “Clemens Puche delin”.

¹¹ El *Libro de la fundación* está conservado por la Congregación de Religiosas Jerónimas de la Adoración del Santísimo Sacramento, en Madrid. Para el segundo documento ver Luciani 271. El documento del Festejo de San Jerónimo está en publicación actualmente por el profesor Luciani, de la Colgate University, en la serie Biblioteca Indiana, de la editorial Iberoamericana/Vervuert.

descripción del grabado de 1700 que sor Juana utilizó, sin incluir el pincel, aunque concluye que “simbolizan su aplicación a todas artes y ciencias” (sor Juana 1700).

Con la información que hoy se cuenta, podemos abrir la hipótesis de que hubo al menos un retrato de sor Juana que sirvió de base a la ilustración de *Fama y obras posthumas* y al retrato de Enríquez. El primer biógrafo de sor Juana afirmó en 1700 haber visto un retrato de sor Juana en España (él nunca visitó México):

Vi una vez su retrato y con tan rara
proporción en semblante y apostura
que si mi fantasía dibujara.
De rara calidad fue su hermosura,
que antes que los llamase su reclamo
ahuyentó los deseos su mesura....

Líneas después Calleja afirmó haber comentado ese retrato a la misma Sor Juana en una misiva y que ésta le contestó: “Desto una vez [...] la escribí, y respondió, como al fin ella [...] pues saliera su espejo al desagravio” (25). Luego sor Juana afirmó en su carta la existencia de un retrato. ¿Habría alguien llevado su retrato a España, acaso la condesa de Paredes al comprender que nunca volvería a ver a sor Juana? ¿Fue ése el único retrato de sor Juana que fue pintado durante su vida? Imposible resulta pensar que no lo hubo, claro que no sería un lienzo de gran formato con una cartela laudatoria, sino uno que, por decoro, pudiera describirse como miniatura.

Este ensayo propone la posible existencia de un retrato de sor Juana (hoy perdido), que sirvió de base para el grabado publicado en *Fama y obras póstumas* (1700) y al retrato pintado por Nicolás Enríquez, y que influyó en los retratos de Herrera y Cabrera. La figura de la monja es de medio cuerpo y la colocación de la mano izquierda está en posición más visible, su rostro es humano y no guarda pose mayestática; de su lado izquierdo junto a la cruz del rosario hay un prendedor redondo de color azul y dorado, que se repite en los retratos de Herrera, pero no está pintado en Miranda y Cabrera:



Por otro sendero creativo, la secuencia pictórica es iniciada con el retrato de Miranda, que fue mandado hacer por sor María Gertrudis de san Eustaquio; al haber sido monja del convento de San Gerónimo, acaso éste sea un “retrato hablado”. Miranda y Cabre-

ra mostraron a sor Juana de cuerpo entero y en una pose que refleja su creciente fama póstuma, sin que el hombro izquierdo porte un prendedor:



Retrato de Miranda
(sin fecha)

Retrato de Cabrera
(fechado 1750)

Mr. Mark Castro, del Museo de Filadelfia, ha analizado el retrato y afirma su importancia en un párrafo de una carta enviada al autor del presente artículo:

No estoy en desacuerdo con usted que esta pintura puede ser la más cercana al original autorretrato de Sor Juana, suponiendo que dicha obra existiera. Aunque otros retratos de ella llevan similares inscripciones “copia fiel” a la nuestra, las pinturas parecen copiar sólo estrictamente su rostro. Sólo nuestro retrato parece seguir el formato tradicional asociado con los retratos de monja, mientras que los otros retratos de Sor Juana parecen tener en cuenta su ya creciente fama y la representan más como el icono histórico en que se estaba volviendo.¹²

Mientras De la Maza equivocó el periodo histórico en que fue pintado el retrato de Filadelfia (“se trata de una pintura que, si no es del siglo XIX, es de fines del XVIII,” 9), Paz acertó al sospechar su gran importancia: “No estoy muy seguro, ese cuadro –justamente por esa ‘técnica relamida’ que tanto desplace a De la Maza– debe haberse pintado a principios del XVIII” (282). El descubrimiento de la firma de Nicolás Enríquez prueba que Paz tenía razón.

El retrato de Miranda inauguró el sendero creativo que mostraba como más que una monja a la intelectual lisonjeada por los ingenios de la corte y por la corte misma, tanto la virreinal como la Imperial. El retrato de Filadelfia, con la identificación del nombre de su autor, Nicolás Enríquez, y la posibilidad de situar su elaboración a finales de la segunda década del siglo XVIII, puede calificarse como el retrato más cercano a la figura física de sor Juana.

¹² Carta de Mark Castro a Guillermo Schmidhuber, 8 de agosto de 2010.

Obras citadas

- Artes de México. Nueva Época 1*. México: Centro Histórico de la Ciudad de México, 1988-89.
- Calleja, Diego. Emilio Abreu Gómez, ed. *Vida de Sor Juana*. México: Antigua Librería Robredo, 1936.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. Juan Ignacio de Castorena y Urzúa, ed (“Prólogo a quien leyere”). *Fama y obras póstumas*. Madrid: s.i., 1700.
- Libro de la fundación*. Congregación de Religiosas Jerónimas de la Adoración del Santísimo Sacramento, Madrid.
- Libro de las profesiones del Convento de San Jerónimo de México*. Doc. 156, folio 188.
- Luciani, Frederick L “Fantasmas en el convento: Una máscara en San Jerónimo (México 1756).” I. Arellano & JA Rodríguez Garrido, eds. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2008. 259-74.
- Maza, Francisco de la. “Primer retrato de sor Juana.” *Historia Mexicana* 2.1 (1952):1-22.
- Mesa, José de, & Teresa Gisbert. “Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia.” *Investigaciones estéticas* 7.28 (1959): 25-28.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE, 1994.
- Ramírez Montes, Mina. “En defensa de la pintura, Ciudad de México, 1753.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 23.78 (2001): 103-28.
- Romero de Terreros & Vinent, M. (Marquis of San Francisco). *Las Artes Industriales en la Nueva España*. México: Banco Nacional de México en 1982.
- Sabau Garcia, María Luisa. *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*. México: UCOL, 1994.
- Schmidhuber, Guillermo. *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de La Cruz*. [Facsímil del *Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo*.] México: Instituto Mexiquense de Cultural del Gobierno del Estado de México. En prensa.
- Toussant, Manuel. *Arte colonial mexicano*. México: Universitaria, 1948.
- Velázquez Chávez, Agustín. *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México: Editorial Polis, 1939.