

MORADA DE VIRTUDES

HISTORIA Y SIGNIFICADOS EN LA CAPILLA
DE LA PURÍSIMA DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA



Arturo Camacho Becerra
Coordinador

El Colegio de Jalisco

MORADA DE VIRTUDES

TEMAS DE ESTUDIO

Asociados numerarios de El Colegio de Jalisco

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Gobierno del Estado de Jalisco
Universidad de Guadalajara
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Ayuntamiento de Zapopan
Ayuntamiento de Guadalajara
El Colegio de México, A.C.
El Colegio de Michoacán, A.C.
Subsecretaría de Educación Superior
e Investigación Científica-SEP

José Luis Leal Sanabria
Presidente

Carlos G. Velasco Picazo
Secretario general

MORADA DE VIRTUDES

HISTORIA Y SIGNIFICADOS EN LA CAPILLA
DE LA PURÍSIMA DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA

ARTURO CAMACHO BECERRA
Coordinador



EL COLEGIO
de
JALISCO

726.6097235

M827

Morada de virtudes : historia y significados en la Capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara / coord. Arturo Camacho Becerra ; Estrellita García Fernández ... [et al.]. -- 1ª ed. -- Zapopan, Jal. : El Colegio de Jalisco, 2010. 184 p. : il. ; 21.5 cm. -- (Colección Temas de Estudio)

Incluye referencias bibliográficas: p. 167-177.

ISBN 978-607-7770-09-1

1. Arquitectura religiosa - Guadalajara, Jalisco (México) - Historia. 2. Guadalajara, Jalisco (México) - Catedral - 1618. 3. Guadalajara, Jalisco (México) - Capilla de la Purísima Concepción - Arquitectura. 4. Ritos y ceremonias fúnebres - Guadalajara, Jalisco (México). 5. María, Virgen - Culto. 6. Iglesia Católica - Diócesis. 7. Loza y Pardavé, Pedro, 1815-1898. I. Camacho Becerra, Arturo, coord. II. García Fernández, Estrellita.

© D.R. 2010, El Colegio de Jalisco, A.C.

5 de Mayo 321

45100, Zapopan, Jalisco

Imagen de portada: Fotografía de Guillermo Kahlo. "Altar de una capilla de la Catedral de Guadalajara, siglo XVII", c. 1910. © (8021) CONACULTA. INAH. SINAFO. FN. MÉXICO.

Primera edición, 2010

ISBN 978-607-7770-09-1

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

NOTA INTRODUCTORIA <i>Arturo Camacho Becerra</i>	9
Mejoras materiales de la catedral de Guadalajara (1874-1878) <i>Estrellita García</i>	15
Culto y metamorfosis ornamental. Los monumentos para el jueves santo y la catedral de Guadalajara <i>Patricia Díaz Cayeros</i>	35
Un nuevo nicho para una antigua imagen <i>Nelly Sigaut</i>	67
Reconciliación y culto a los defensores de la fe. Los monumentos funerarios en la capilla <i>Arturo Camacho Becerra</i>	113
Pedro Loza, constructor <i>Tomás de Híjar Ornelas</i>	147
BIBLIOGRAFÍA	167

UN NUEVO NICHOS PARA UNA ANTIGUA IMAGEN¹

Nelly Sigaut
El Colegio de Michoacán

Desde el último tercio del siglo XVIII se hicieron grandes esfuerzos por resolver el problema que significaba la atomización de los cultos marianos en una multiplicidad de devociones locales y la fuerza de las identidades regionales que se crearon ancladas a sus santuarios. Las adaptaciones locales de las imágenes fundacionales tuvieron en común el hecho de generar redes de tal importancia que daban cohesión a las distintas comunidades y regiones geográficas, y algunas de ellas “se convirtieron, con el devenir de los tiempos, en patronas de las naciones surgidas a partir de los movimientos de independencia”.² A pesar de los esfuerzos de la administración borbónica por recortar todas las demostraciones festivas y devocionales –como las cofradías– organizadas en torno de una imagen, el asunto quedó pendiente. El nombramiento de la virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México en 1737, motivó muchos ánimos para que se consiguiera declararla patrona del imperio en 1743. Aunque esta iniciativa no prosperó, a finales de 1746 “delegados de todas las diócesis de la Nueva España, encabezados por el arzobispo Vizarrón y Eguiarreta, se reunieron para aclamar a la Virgen de Guadalupe como su patrona universal, decisión ratificada por el papa en

¹ Agradezco al doctor Arturo Camacho la invitación para participar en el Seminario “La arquitectura en el Occidente de México”, cuyo primer fruto es este libro. También agradezco su constante asistencia a mis pedidos de información sobre éste y otros temas en los archivos y bibliotecas de Guadalajara. Hago extensivo este agradecimiento a Daniela Gutiérrez Cruz y María Laura Flores Barba.

² Héctor Schenone. “María en Hispanoamérica: un mapa devocional”. Verónica Oikión (ed.). *Historia, nación y región*. México: El Colegio de Michoacán, 2007, p. 182.

1754”.³ Mientras se desplegaba el culto guadalupano, que muchos veían como episcopal y central, algunos cabildos catedrales locales comenzaron a desplegar una intensa actividad para lograr que sus imágenes fueran nombradas patronas de sus ciudades, cabeceras diocesanas y de sus regiones.⁴

En el caso de Guadalajara, ambos cabildos juraron en 1734, como patrona y abogada contra las tempestades, a Nuestra Señora de Zapopan.⁵ Un siglo después, en agosto de 1821, el cabildo catedral prestó juramento a Nuestra Señora de Zapopan como Patrona y Generala de las Armas de la Nueva Galicia,⁶ acción que por un lado daba testimonio de la continuidad y vigor de esos antiguos cultos locales, y por otro era signo visible de la identidad de los miembros del cabildo con la región. Se verá más adelante de qué manera esta identificación regional que sostenía poderosas redes devocionales de sofisticada trama, no coincidía con los planes de la Santa Sede en la segunda mitad del siglo XIX, que ya había adjudicado otro papel a María bajo el culto a la Inmaculada Concepción, en el nuevo mapa mundial e institucional de la Iglesia católica.

Este movimiento devocional provocó un cambio en el partido arquitectónico de la catedral de Guadalajara y, por consiguiente, en su organización espacial. Las dos capillas interiores, situadas en los cubos de las torres, cubiertas con bóvedas nervadas, la del Señor de las Aguas en la nave del evangelio y la dedicada a Nuestra Señora de la Soledad en la de la epístola, vieron nacer a la tercera, con la característica de estar cubierta por una cúpula, y que es la que ocupa el espacio de la antigua puerta lateral sur, erigida en 1877 y dedicada a la Inmaculada Concepción.

³ Ricardo Espinosa Tovar. “Erección de la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe”. Nelly Sigaut (ed.). *Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*. México: El Colegio de Michoacán-Museo de la Basílica de Guadalupe, vol. 1, 2006, p. 79.

⁴ Cfr. Nelly Sigaut. “La administración borbónica frente a los cultos marianos locales”. Oscar Mazin (ed.). *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*. México: El Colegio de México (inédito).

⁵ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., J.C.F. “Notas”. *La catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Artes Gráficas, 1948, p. 85. Este libro fue escrito en 1904 y se reimprimió en 1948 con motivo del IV Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara. Es uno de los capítulos de su *Recopilación de noticias* que se relacionan con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan. Para una visión más amplia sobre el marianismo neogallego y el desarrollo de las distintas devociones locales, véase Thomas Calvo. *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. México: Centre d’Etudes Mexicaines et Centraméricaines-H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1992.

⁶ Héctor Antonio Martínez. *La catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Jalisco, 1992, p. 168. *Apud* Libro de Actas del Cabildo Eclesiástico, núm. 16, p. 245.

El área que ocupó la nueva capilla levantada en el siglo XIX era la comunicación de la catedral con la plaza principal, el atrio y cementerio, donde a principios de ese siglo se construyó la parroquia del Sagrario. En este ensayo se analizará la situación interna de la catedral y las fuerzas que impulsaron la creación de la capilla, su relación con la historia de la Iglesia católica frente al avance incontenible del liberalismo, así como la interpretación de las obras que contuvo y aún contiene –aunque de manera incompleta– la capilla de la Inmaculada Concepción.

LA CAMPAÑA ANTILIBERAL EN LA CATEDRAL DE GUADALAJARA

Desde 1821 hasta 1860 hubo en Guadalajara un enfrentamiento intenso entre el clero de la dióce-

sis y la jerarquía eclesiástica. Lo que comenzó como la expresión de algunos casos aislados⁷ se convirtió hacia 1860 en un complejo panorama poblado de voces contrastantes. Muchas de ellas procedentes de un clero desconforme con la política de la jerarquía eclesiástica en relación con las ideas liberales, utilizaron el recurso de la imprenta para difundir no sólo sus opiniones sino también el conjunto de la documentación –cartas, órdenes– que generó cada uno de los conflictos. Esto fue lo que seguramente motivó la actitud comba-



La capilla vista desde la nave de la catedral. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

⁷ Brian Connaughton. “Hegemonía desafiada: libertad, nación e impugnación clerical de la jerarquía eclesiástica. Guadalajara 1821-1860”. Nelly Sigaut (ed.). *La Iglesia Católica en México*. México: El Colegio de Michoacán-Secretaría de Gobernación-Subsecretaría de Asuntos Jurídicos y Asociaciones Religiosas-Dirección General de Asuntos Religiosos, 1997, p. 145.

tiva del obispo Diego Aranda y Carpinteiro (1836-1853)⁸ contra el ascendente liberalismo. La gestión de Aranda al frente de la diócesis coincidió con los primeros años del largo pontificado de Pío IX (1846-1878). El obispo ordenó la publicación de una carta pastoral fechada en Guadalajara el 11 de diciembre de 1848, donde dice que

la libertad de pensar, de raciocinar y de escribir en materias de religión y de moral se ha llevado en la época presente a tal exceso, que casi puede decirse hay en el mundo tantas religiones cuantas conciencias; y todos los días vienen a afligir nuestro zelo pastoral nuevas producciones irreligiosas e impías ... Se intenta a cada paso poner en ridículo lo que hay de más sagrado entre los hombres, el Evangelio, la religión, la Iglesia, sus ministros, sus sacramentos, sus leyes; y reina por todas partes y en todas las clases cierto espíritu de tolerancia e indiferencia, [aun entre aquellos], que sin haberse alistado bajo las banderas del error y de la impiedad, siguen con todo, o afectan seguir un camino medio entre la religión y el siglo, como si existir pudiese un temperamento en que prescindiendo de los derechos de la verdad atendiera el hombre a los verdaderos intereses de su alma, y de su eterna salud.⁹

Esta postura recoge una larga tradición de discusión y disidencia crítica al interior de la Iglesia. “En Jalisco y en las tierras diocesanas conexas se reafirmaba lo que David Brading llamó para principios del siglo [XIX] la afinidad entre ‘la visión jansenista o galicana acerca de la historia y la autoridad de la Iglesia’, y ‘las teorías liberales constitucionales del gobierno civil’”.¹⁰

La primera encíclica del papa Pío IX, *Qui pluribus* (9 de noviembre de 1846), donde ya se perfila el tema de la infalibilidad papal, denunció el indiferentismo religioso y expuso la primera línea estratégica para resolver la crisis doctrinal.¹¹ Con esta finalidad, Pío IX propuso una serie de acciones, como una profunda evangelización que requeriría de un clero bien formado, tanto en el plano espiritual como en el intelectual, de modo que “resplandeciera por la ejemplaridad de sus costumbres, la integridad de su vida y la santidad de

⁸ Diego Aranda fue cura de Tonalá y de Atotonilco el Alto, diputado a las cortes españolas y después a la legislatura constituyente del estado de Jalisco; rector de la Universidad de Guadalajara desde 1832 y obispo desde el 30 de noviembre de 1836 hasta su muerte el 17 de marzo de 1853.

⁹ Diego Aranda. *Carta Pastoral*. Guadalajara: Imprenta de Rodríguez, 1848, p. 2.

¹⁰ Brian Connaughton, *op. cit.*, p. 169.

¹¹ Javier Paredes. “Pío IX” en “Los papas de la edad contemporánea”. Javier Paredes (dir.). Maximiliano Barrio, Domingo Ramos-Lissón y Luis Suárez. *Diccionario de los papas y concilios*. Barcelona: Editorial Ariel-Ariel Referencia, 1998, p. 4.

su doctrina”. Otra línea importante fue establecer una relación con el poder civil para tratar de frenar o disminuir la intensidad de las reformas liberales. La tercera, aumentar el respaldo de la feligresía, “cuya lealtad era disputada por los gobiernos civiles”.¹²

En el marco de este último rasgo de la estrategia pontificia se inserta el impulso a dos importantes devociones: la Inmaculada Concepción de María y el Sagrado Corazón de Jesús, en profunda relación con la capilla que se estudia, pues el 2 de febrero de 1849, el papa Pío IX dio una Encíclica que fue publicada ese mismo año en Guadalajara por el obispo Aranda, dirigida a toda la comunidad de la diócesis en conjunto.¹³ En dicha Encíclica, Pío IX recuerda que hubo una solicitud del “orbe católico” ante su predecesor Gregorio XVI, que continuó desde el inicio de su pontificado, para “que se defina como doctrina de la Iglesia Católica, que la concepción de la Beatísima Virgen María fue enteramente inmaculada, estuvo absolutamente exenta de la mancha del pecado original”.¹⁴

Concedor de la rapidez de la difusión de las ideas que podía lograrse por medio de la imprenta, por supuesto que el obispo Aranda hizo publicar y circular rápidamente esta Encíclica papal. Él mismo sostenía una campaña muy fuerte en contra de publicaciones que consideraba difundían contenidos erróneos, incluidas algunas cristianas.

Hace algunos años que estamos viendo en diversos libros, folletos, papeles sueltos, periódicos bajo las diversas formas a que hoy se presta tanto y tan fácilmente el arte tipográfico, que la inmoralidad y la herejía van cundiendo mucho entre nosotros, que encuentran acogida entre los ignorantes o los que presumen de sabios, que se engañan muchos incautos, que se pervierten los débiles.¹⁵

En 1850, el obispo de Guadalajara Diego Aranda, calificó de “inmundo” un cuaderno titulado “El retrato de la Virgen María en los cielos, dibujado

¹² Cecilia Bautista García. “Hacia la romanización de la Iglesia Mexicana a fines del siglo XIX”. *Historia Mexicana*, vol. IV, núm. 1, julio-septiembre 2005, pp. 105-106.

¹³ Diego Aranda. *Carta Pastoral en la que se hace saber a todo el venerable clero secular y regular de la Diócesis de Guadalajara, La Encíclica de N.S.P. EL Sr. Pío IX. Sobre el interesante asunto de la Inmaculada Concepción de María Sma.* Imprenta de Rodríguez, 1849.

¹⁴ *Ibid.* Encíclica del papa Pío IX, p. 4.

¹⁵ Diego Aranda. *Prohibición del libro titulado “El retrato de la Virgen María en los Cielos”.* Guadalajara: Tipografía de Rodríguez, 1850, pp. 1-2.



Portada de Libro *Defensa de algunos puntos de la doctrina católica o sea contestación a las nuevas observaciones sobre el opúsculo del señor Espinosa contra el retrato de la virgen*. Guadalajara, 1851. Colección Impresos en Guadalajara siglo XIX, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

según los indicios sacados de la Sagrada Escritura”, publicado en Nueva York por Juan A. Ackley en ese mismo año. Según el obispo estaba en venta a un “precio miserable en la capital de la República”, lo que garantizaba su rápida difusión. Ante esta posibilidad, Aranda sometió el libro al juicio de quien llama un importante teólogo, Pedro Espinosa, futuro obispo de la misma diócesis, quien dedicó treinta y ocho páginas para desarrollar la *Censura teológica del cuaderno titulado “El retrato de la Virgen María en los Cielos”*, que tenía 22 páginas en octavo, quitada la carátula y a pesar de aparecer como anónimo, en la censura se cita en varias oportunidades a José de San Pedro, “un buen católico dispuesto a someterse a la Iglesia”, posiblemente su autor.

El edicto fue escrito en Guadalajara el 19 de agosto de 1850 y publicado ese mismo año. Se encargó de todas estas publicaciones el secretario del cabildo catedral, Francisco de P. Verea, años después obispo de la diócesis de Linares.¹⁶

En el edicto se condena y reprueba el libelo sobre la virgen María porque consideró el doctor Espinosa que contiene tres errores teológicos considerados graves, cuyo análisis motivó la prohibición “bajo pena de excomunión al Clero y fieles de nuestra Diócesis leer y retener dicho opúsculo”. En el libro censurado se aseguraba que María “no se hallaba sin pecado, ... que la Sagrada Escritura es la única regla de nuestra fe y que en su interpretación hemos de atenernos a nuestro propio dictamen”.

¹⁶ *Ibid.*, p. 4. Aranda usó el mismo edicto para condenar un escrito contra el papa publicado en el *Daguerrotipo* núm. 10 y en el núm. 4 del *Clamor público*, así como la prohibición hecha por la Sagrada Congregación de Índice y aprobada y mandada a publicar por León XII (6 de septiembre de 1824) de la Carta escrita al papa Pío VII, “plagada de errores, herejías y horrosas blasfemias, la que hemos visto publicada con espanto y con sumo dolor de nuestro corazón en el *Monte Cristo*, periódico que se publica en Mejico”.

LA DECLARACIÓN DEL DOGMA
DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN 1854

El proceso mediante el cual una “pía creencia” se convierte en dogma es largo, con algunos momentos francamente estelares y otros de encendida polémica y encono.¹⁷ Ciertamente es que más allá de las eruditas controversias teológicas sostenidas en los ambientes universitarios (París, Oxford), creció de una manera sostenida e inquebrantable la devoción a Nuestra Señora de la Concepción primero, a la Purísima después (título que dejó de usarse por la controversia sobre la “purificación” de la mancha original), y la Inmaculada luego, nombre que desde el siglo XVII triunfó en el ambiente inmaculista hispano.¹⁸

Fue justamente en los reinos hispanos donde se recibió con especial alegría el decreto *Sanctissimus Dominus noster* que dio Paulo V en 1617, el cual perseguía aplacar el tono agresivo que había tomado la discusión.

Felipe III, con el fin de poner término a las controversias doctrinales y los disturbios populares entre los defensores y adversarios de la pía doctrina, constituyó en 1616 una Junta de Prelados, primer paso de la futura Real Junta de la Inmaculada, y envió una embajada a Roma ... solicitando al papa Pablo V la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de María.¹⁹

¹⁷ Algunos de los trabajos importantes que recogen esta dilatada historia son los siguientes: Suzanne Stratton. “La Inmaculada Concepción en el arte español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo 1-2, 1988; Suzanne Stratton. *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge University Press, 1994; VV.AA. *Inmaculada. Ciento cincuenta años de la declaración del dogma*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2004; Héctor Schenone. *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, 2008.

¹⁸ Una síntesis del proceso podría reconocer como punto de partida de su devoción el Concilio de Nicea, del año 325, en el que se exalta a la “Toda Santa”, seguido del momento en que Sixto IV adopta para Roma en 1476 la fiesta de la Inmaculada, prohíbe en 1477 por medio de la constitución *Cum pre-excelsa* negar la concepción inmaculada de María y en 1483, por medio de la Constitución *Grave nimis*, calificar como herética la sentencia inmaculista. En 1489 Inocencio VIII aprueba la invocación de la concepción inmaculada de la santísima virgen. En 1546, los padres reunidos en el Concilio de Trento al tratar la universalidad del pecado universal, expresaron “que no es su mente incluir a la Santísima Virgen”. El papa Alejandro VII, por la Bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* del 8 de diciembre de 1661, se declara a favor de la Inmaculada Concepción, y Clemente XI en 1708 extiende la fiesta a la Iglesia Universal. Cfr. Héctor Schenone, *Santa María*, pp. 9-115.

¹⁹ J. Carlos Vizuete Mendoza. “Voto, juramento y fiesta de la Inmaculada en la Universidad de Toledo”. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4 –ix–2005*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, vol. I, pp. 327-360, p. 338.

El resultado fue el mencionado decreto del Santo Oficio, *Sanctissimus Dominus noster*, publicado el 12 de septiembre de 1617, por el que se permitía a los inmaculistas sostener su parecer en público, pero sin atacar a los adversarios; a éstos, por el contrario, se les prohibía exponer públicamente sus opiniones, aunque sin calificarlas como erróneas. El rey emitió un voto de defensa de la doctrina, que fue imitado por multitud de instituciones a lo largo del reino:

el año de 1618 la universidad de México acordó emitir, oficial y solemnemente, el voto de defensa de la Inmaculada Concepción de María en la reunión del claustro de 7 de noviembre; el día 31 de diciembre tuvo lugar, en la capilla de la Universidad, una reunión preparatoria de los actos que deberían comenzar con las vísperas del día 2 de febrero de 1619, festividad de la Candelaria.²⁰

En la catedral de Guadalajara es posible que el encargo de una pintura del tema en 1620, obedeciera a este impulso, según se verá más adelante.

Sin embargo, la figura definitiva en el desarrollo del culto inmaculista sería la de Alejandro VII, quien por medio de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de 1661 pretendió zanjar la polémica de modo definitivo. El Cedulaario de Nueva Galicia asienta que Felipe IV remitió la bula de Alejandro VII sobre el Misterio de la Inmaculada Concepción,²¹ el 25 de marzo de 1662. La Real Cédula que acompañaba la bula, ordenaba a la ciudad de Guadalajara que se organizaran festejos y celebraciones.²²

Un acontecimiento de similar envergadura se dio en 1760, cuando Carlos III obtuvo del papa Clemente XIII, la bula *Quantum ornamentis*, que declaraba a la Inmaculada Concepción Patrona de España, de las Indias y de todas sus posesiones –patronato que ya poseían los reinos de Austria (1649), Portugal (1656) y Sicilia (1730)–. A pesar de la importancia de este documento apostólico, no puede ignorarse que, como sus antecesores, el pontífice continuó refiriéndose “al misterio” inmaculista.

Por medio de una Real Cédula de Carlos III que se hizo en Aranjuez el 4 de mayo de 1761 para acompañar el Breve de Clemente XIII, se cumpliría tanto en España como en América el patronato y Culto de la Inmaculada

²⁰ *Ibid.*, p. 341.

²¹ Para la historia inmaculista es muy importante hacer constar que se le sigue llamando “misterio”.

²² Enrique Orozco Contreras. *Iconografía mariana de la arquidiócesis de Guadalajara*. Tomo II. Guadalajara, 1977, p. 234.



José de Páez. *Mater Inmaculata* (Virgen del Apocalipsis) Sacristía de la catedral de Guadalajara, s. XVIII. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

Concepción de María. Esta devoción se expresaría en la iglesia con el rezo cada día 8 de diciembre del oficio *Sicut Liliū Inter Spinas* (“Como lirio entre espinas”). En obediencia al breve pontificio y a la orden del rey, se incrementó en la catedral de Guadalajara “un culto solemne y litúrgico en honor de la Concepción Inmaculada cada día 8 de diciembre”.²³ Si la invocación *Mater Inmaculata* fue incluida en el rezo de la Letanía Lauretana desde la época de

²³ *Ibid.*, p. 235.

Carlos III, no fue sino hasta 1834 cuando se agregó la advocación *Regina sine labe concepta*.²⁴

El ambiente internacional del siglo XIX no parecía propicio para conseguir que la doctrina de la Inmaculada Concepción se convirtiera en dogma de la Iglesia católica. El clima de controversia teológica que en muchas oportunidades estuvo centrado en María, así como la fuerza creciente del liberalismo y la compleja situación de la Santa Sede, con el exilio de Pío IX en Gaeta y su regreso a Roma en 1850, mostraban las frágiles piezas de una composición política que concluiría en 1870 con la pérdida de los Estados Pontificios. Roma, la *urbs católica*, el centro del mundo durante siglos, se veía ahora cercenada físicamente y rodeada espiritualmente por un nacionalismo romántico que no veía al papa como su líder. Sin embargo, si bien “el papado de Pío IX estuvo marcado en lo externo por la pérdida de poder y autoridad, y por la modificación de su sistema administrativo y territorial ... su pontificado se convirtió en el centro de la resistencia moral frente a las fuerzas demoleedoras del racionalismo...”²⁵

Como ya se ha señalado, dos imágenes fueron la expresión clara del espíritu de la reforma católica impulsada desde Roma en el siglo XIX: la Inmaculada Concepción de María y el Sagrado Corazón de Jesús. El papa Pío IX en su exilio en Gaeta experimentó una mariofanía, mientras estaba en oración tuvo una

visión sublime: una Virgen pura y hermosa, como la que apareciera en otro tiempo a Pedro Nolasco y a Domingo; sus vestidos eran vaporosos y frescos como la noche; su túnica, blanca como la espuma del mar y su manto como el azul del cielo; bajo su planta brotaban las estrellas; sus rubias guedejas destilaban el rocío de la noche y sus ojos hacían nacer el amor en todos los corazones: trae las manos graciosamente juntas ante el pecho y con su boca de rosas y de dulzuras celestiales dice: “Alégrate Pío IX” los tiempos se han cumplido, los deseos de los justos van a ser satisfechos y un torrente de inspiraciones va a descender del cielo sobre los corazones: yo soy la Madre amorosa de los hombres; yo fui el casto amor de Joaquín y Ana; fui concebida Toda hermosa y llena de gracia, y seré la dicha y la salvación de los mortales. Consulta a tus hermanos en la fe y anuncia luego al mundo esta palabra que será la fe de los pueblos, la sólida paz de las

²⁴ Héctor Schenone. *Santa María*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008, p. 260.

²⁵ Iván Martínez. “Inmaculada triunfante. Celebraciones del dogma en México”. *Un privilegio sagrado*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, p. 162.

familias y la nueva vida del género humano. Esta palabra ilustrará todas las inteligencias, curará todas las llagas y enjugará todas las lágrimas: esta palabra será el sello de lo pasado, el remedio de lo presente y la esperanza venturosa del porvenir, y tus pueblos ebrios de gozo la repetirán con júbilo hasta la última generación.²⁶

Esta visión fue la gran metáfora inmaculista bajo cuyo manto se cubrió la militancia antiliberal de la Iglesia católica. El envío de la Encíclica de 1849 que ya se ha comentado, por medio de la cual el papa quería conocer “cuál y cuánta” era la devoción del clero y del pueblo a la Inmaculada Concepción, tuvo unas respuestas abrumadoramente afirmativas, de manera tal que después de un consistorio secreto realizado el 1 de diciembre, el papa Pío IX definió el dogma de la Inmaculada el 8 de diciembre de 1854 en el Palacio Apostólico de la ciudad del Vaticano. Participaron en el acto 92 obispos, 54 arzobispos, 43 cardenales y gran cantidad de personas.²⁷

Fue Pedro Espinosa y Dávalos, quien había recibido la ordenación episcopal el 8 de enero de 1854 en la catedral de Guadalajara, a quien le correspondió recibir la noticia de la declaración dogmática. Fue él quien mandó imprimir la visión de Pío IX en la invitación que hizo la sede tapatía para asistir a las solemnes ceremonias que se realizaron en Guadalajara el 9 y el 10 de junio de 1855 para festejar la victoria de María.

Sin embargo, la situación del país estaba lejos de ser promisoria para cualquier celebración. La Constitución Política de 1857 y la llamada guerra de Tres Años (1858-1860) motivó al obispo Espinosa a mantener una intensa actividad de publicaciones donde expresaba su visión de la realidad del país, y de la conducta esperada por parte de los católicos. La tensión religiosa impulsó a algunos prelados a firmar de común acuerdo los documentos de mayor interés en defensa de la religión, en sus respectivas diócesis. A mediados de enero de 1861 el obispo Espinosa salió del país: su exilio lo llevó a Estados Unidos (donde permaneció cinco meses) y de ahí viajó a Europa, pasando por Londres, Marsella, París y Roma. Allí pudo ver al papa Pío IX, quien concedió la erección del obispado de Zacatecas y le dio la categoría de arquidiócesis a

²⁶ *Invitación de la Casa de la misericordia para asistir a la solemnidad religiosa para celebrar la victoria que “María fue concebida sin mancha de pecado”, y que tuvo lugar los días 9 y 10 de junio, así como también para asistir los días 1º y 2º de este mes, para asistir a la misa en la iglesia de la Casa de la misericordia, Jalisco [s.i.], 7 de junio de 1855, VIII-12 pp.*

²⁷ Iván Martínez, *op. cit.*, p. 164.

Guadalajara, por medio del documento pontificio del 26 de enero de 1863.²⁸ Espinosa regresó, ya como arzobispo, el 22 de marzo de 1864 y gobernó su sede durante pocos años, ya que murió en 1866 en la ciudad de México mientras asistía a una reunión convocada por el emperador Maximiliano.²⁹

EL CONCILIO VATICANO I

Si bien “los obispos mexicanos no estaban con la paz de espíritu para reflexionar los temas del I Concilio Vaticano, convocado desde 1868 ... hicieron el esfuerzo de plantear al Concilio la cuestión de la legislación especial necesaria de acuerdo a las circunstancias que vivía México”.³⁰ Un largo documento preparado por el obispo José de Jesús Díez de Sollano, cabeza de la diócesis de León, expresa una profunda preocupación por la situación general de la Iglesia en México, además de un apasionado panegírico de las glorias de su pasado.³¹ El documento fue rubricado en León en 1869, apenas dos meses antes de que tuviera lugar la solemne inauguración del Concilio Ecuménico Vaticano I, el 8 de diciembre de 1869, bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción. Fue el primer concilio en el que participaron prelados americanos, en particular de la Iglesia mexicana, quienes “ahogando en su corazón la amargura que les causaba el triste estado de la Iglesia Mexicana, entonces azotada por una de las más terribles y prolongadas persecuciones y enjugando las lágrimas del destierro, participaron en la referida asamblea universal”.³²

Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, arzobispo de México; José Ignacio Arciga y Ruiz de Chávez, arzobispo de Michoacán; Pedro Loza y Pardavé, arzobispo de Guadalajara; Carlos María Colina y Rubio, obispo de Puebla de

²⁸ De su territorio posteriormente se han originado las diócesis de Colima (1861), Tepic (1891), Aguascalientes (1899), Autlán (1961), Ciudad Guzmán y San Juan de los Lagos (1972).

²⁹ J. Ignacio Dávila Garibi. *Apuntes para la historia de la iglesia en Guadalajara*. T. IV. México: Editorial Cultura, 1967, pp. 808-813.

³⁰ Luis Ramos. “Documentos para servir a la historia sobre las relaciones Iglesia-Estado en México durante el siglo XIX”. Luis Ramos (coord.). *Del archivo secreto vaticano. La Iglesia y el Estado mexicano en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Relaciones Exteriores, 1997, p. 60.

³¹ *Ibid.*, doc. 186, pp. 482-493.

³² Pedro Rivera Ramírez S.J. “México en el Concilio Vaticano”. *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia Correspondiente de la Real de Madrid*. Tomo XVIII. México, DF, enero-marzo de 1959, núm. 1, pp. 18-45, p. 22. El autor señala diferencias en la ortografía de algunos de los apellidos de los prelados que por el momento no voy a considerar.

los Ángeles; José Ignacio Mateo Guerra y Alba, obispo de Zacatecas; Vicente Fermín Márquez y Canizosa, obispo de Antequera; Juan Bautista Ormaechea y Hernáez, obispo de Tulancingo; Ambrosio Serrano y Rodríguez, obispo de Chilapa; Francisco Suárez Peredo y Bezarez, obispo de Veracruz; y Germán Ascensión Villalvaso y Rodríguez, obispo de Chiapas, formaron la representación de México, que fue la más numerosa de los países de América Latina.³³

La convivencia entre los prelados mexicanos durante los meses de celebración del concilio quizá les permitió tomar algunos acuerdos que llevaron a la práctica una vez de regreso al país. A este ambiente de renovación conciliar parece unirse la iniciativa de levantar una nueva capilla dedicada a la Inmaculada Concepción en la catedral de Guadalajara. Lo mismo hizo Labastida en la de México donde adaptó una ya existente.

LAS CAPILLAS DEDICADAS A LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos fue el responsable de un significativo reordenamiento en dos capillas de la catedral de México: la de santa Ana y la de san José. A su regreso a México en 1871, después de asistir a la celebración del Concilio Vaticano I, compró en Guadalajara, en la Hacienda de los Negros, un gran altar de alabastro. Ocho columnas de fuste estriado y orden corintio apoyadas en un gran altar, sostenían una cornisa circular sobre la que se apoyaba una cúpula esférica peraltada, en cuyo interior una ráfaga dorada guardaba el monograma de María.³⁴

La noticia sobre la procedencia del altar de alabastro no ha podido ser confirmada documentalmente, ¿se tratará del pueblo de Santa Ana Tepetitlán, en Jalisco, que en la documentación del siglo XVIII, aparece con el nombre de “Santa Ana de los Negros”?³⁵ El templo de Santa Ana y su hospital dedicado

³³ *Ibid.*, pp. 22-23.

³⁴ Pablo Sandoval y José Ordóñez. *La catedral metropolitana de México*. México: Barrié, 1943, pp. 73-74. Nelly Sigaut. “Capilla de la Purísima Concepción”. *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México: SEDUE, 1985, pp. 254-255. Una parte del retablo dividido, la de la Capilla de la Inmaculada, fue trasladada a la iglesia de la Colonia Industrial en la ciudad de México. Dicho retablo fue completamente destruido durante el sismo que asoló a México el 19 de septiembre de 1985.

³⁵ Laura Guillermina Gómez Santana. “De la resistencia a la adaptación. El pueblo de Santa Ana Tepetitlán, Jalisco, siglo XIX”. *Espiral*, Estudios sobre Estado y Sociedad, vol. XII, núm. 35, abril de 2006, p. 95. *Apud* AHEJ, Tierras y aguas, vol. 60, leg. 20, exp. 18. En este mismo artículo se demuestra que en el siglo XIX seguía usándose el nombre de Santa Ana de los Negros. Experimentadas voces conocedoras

a la Purísima Concepción, dependieron de la guardianía franciscana de Guadalajara.³⁶

A pesar del intenso y probado marianismo del arzobispo Pedro Espinosa, la construcción de la capilla de la Purísima en la catedral de Guadalajara obedeció a la acción de don Pedro Loza y Pardavé, segundo arzobispo de Guadalajara, quien gobernó la arquidiócesis desde el 7 de marzo de 1869 hasta el 15 de noviembre de 1898. Las obras de la construcción de la capilla comenzaron en 1874, y desde esos años hasta 1877, si bien el encargado de las compras fue el doctor Francisco Arias y Cárdenas, en su función de provisor, nada se hacía sin consultar con el arzobispo y sin su visto bueno. Es más, cuando ya de edad avanzada le ofrecieron el nombramiento de un obispo auxiliar, se negó a aceptarlo con el argumento de que no quería que se deteriorara su autoridad. Las características de la construcción así como la doble función de la capilla en su dedicación a la Inmaculada Concepción de María y al Santísimo Sacramento en su celebración anual de jueves y viernes santo, por medio del monumento que en ella se levantaba, se analizan en otros capítulos de este libro.³⁷

El 3 de noviembre de 1877 el arzobispo envió una misiva al cabildo catedral de Guadalajara, donde expresó su deseo de establecer y dotar las misas que se celebrarían el día 8 de cada mes en honor a la Inmaculada Concepción que estarían a cargo de su plana y que serían rezadas por los canónigos. Además anunció que dejaría arreglado que éstas se perpetuaran después de su muerte. El cabildo le contestó el 8 de diciembre para agradecer las misas así “como por la hermosa capilla y altar edificado a esta Sagrada Imagen y por los adornos, el precioso ornamento azul que ha regalado a nuestra catedral y por los ricos adornos a cuya vista tenemos”.³⁸ Lo interesante de este documento

de la historia regional, me indican que es poco probable que el mencionado retablo hubiera pertenecido a la iglesia de este pueblo, pero como es una de esas viejas historias de catedrales, no puedo hacer menos que dejarla asentada en espera de una mejor solución.

³⁶ Mitzi Flor Valle Correa. “¿Por qué llaman a santa Ana Tepetitlán, Santa Ana de los Negros?” (www.vozdelnorte.com), 28 de enero de 2009. Frente al templo antiguo se encuentra otro cuya construcción data del siglo XIX y se le consideraba capellanía de nuestra Señora del Rosario.

³⁷ Estrellita García. “Mejoras materiales de la catedral de Guadalajara (1874-1878)”, y Patricia Díaz Cayeros “Culto y metamorfosis ornamental: los monumentos para el jueves santo y la catedral de Guadalajara”, ambos en la presente obra.

³⁸ ACMAG, Sección Gobierno, Serie secretaria/culto, caja 5, ficha 106, 1877, ff. 3-3v.

es que en él se enumeran las pinturas de la capilla, pero no todas ellas, como se verá a continuación.

LA CAPILLA Y SUS PINTURAS

Fray Luis del Refugio de Palacio, el franciscano que hiciera una descripción cuidadosa de la catedral de Guadalajara, consideró a la capilla de la Purísima “de reciente fábrica”,³⁹ pues se dedicó el 8 de diciembre de 1877 al término de tres años de obras, tal como puede leerse en la inscripción del friso abalaustrado que rodea el perímetro interior de la catedral. Inmediatamente sobre la fecha, se mira el medio punto colocado sobre el ingreso, a la altura de las ventanas, con el tema “Jesús expulsa a los mercaderes del templo” firmado por José María Uriarte en 1832. El mismo autor firmó en el mismo año un medallón que coincide con el ingreso a la capilla de la Purísima, cuyo tema es el “castigo de Coré, Datán y Abirón”, personajes que pusieron en entredicho las facultades legislativas y la función de Moisés, a quien Dios ordenó hacer comparecer ante el pueblo. Es evidente que la temática del medio punto así como del óvalo se relaciona con los demás que están colocados en el interior de la iglesia catedral y no responden a la misma época ni intención de la capilla que tratamos.⁴⁰

La intervención de Uriarte en la capilla se debe a una renovación de la catedral que parece haber comenzado en 1817, época en la que José María Uriarte llegó a Guadalajara procedente de la ciudad de México, donde se formó en la Academia de San Carlos como discípulo de Ximeno y Planes.⁴¹ En esa ciudad abrió un taller en 1812 y lo mismo hizo cuando se fue a vivir a Guadalajara en 1817. El mayor número de pinturas que se conservan de este autor pertenecen a la catedral.⁴² En la misma ciudad fue profesor de pintura en la Academia de Artes —que fundara el gobernador Prisciliano Sánchez—, cuyas actividades comenzaron en 1827.⁴³ Pintó retratos de los miembros más

³⁹ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰ Éstos serán analizados en conjunto en la obra *La catedral de Guadalajara. Historia y significados* (en preparación por este mismo seminario).

⁴¹ Arturo Camacho. *Album del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco-FONCA, 1997, pp. 40-42.

⁴² Inmaculada Rodríguez Moya. *La mirada del Virrey*. Castellón: Universitat Jaume I, 2003, p. 37.

⁴³ Arturo Camacho, *op. cit.*, p. 41.

relevantes de la sociedad jalisciense, como José de la Cruz (1818), presidente de la Audiencia de Nueva Galicia; el del propio gobernador Prisciliano Sánchez (1826) y el de Jesús Pérez y Terán (1852). La catedral de Guadalajara conserva un retrato del Emperador Agustín de Iturbide, pintado por José María Uriarte en 1823: “José Ma. Uriarte Mexicano, lo pintó año de 1823”.⁴⁴

A los lados de la puerta cerrada por un cancel dorado de hierro forjado hay dos esculturas sedentes de los santos padres Agustín y Jerónimo, de madera, blancas, hechas por Victoriano Acuña.⁴⁵ Como en el caso anterior, las figuras de Acuña obedecieron a una impronta diferente y en algún momento fueron acomodadas en la puerta de nuestra capilla.

Una vez en su interior, el elemento que domina el pequeño espacio es el retablo neoclásico en cuyo centro está colocada la imagen de la Inmaculada Concepción en escultura. Se trata de un retablo formado por un banco alto que soporta el conjunto articulado en tres calles: las dos laterales albergan cuatro pinturas y la central contiene un nicho donde se aloja la imagen titular. Ésta se resguarda en una vitrina sencilla que, como casi toda la ornamentación, se mandó hacer en París.⁴⁶

Dos columnas de fuste estriado que encuentran eco posterior en dos medias pilastras también estriadas, separan al nicho de las pinturas. Mientras que el conjunto se cierra con dos pilastras lisas, todos los soportes de la estructura rematan con capiteles compuestos dorados. La calle central, está un poco adelantada, movimiento que se refleja en el friso que cierra el retablo con ornamentación dorada, que se cierra en un frontón triangular.

El conjunto se completa simbólicamente con una gran pintura, que abarca todo el luneto del testero, que representa la última cena. Está firmada al lado de la banca en el extremo izquierdo con rojo, A. Deschamps, Paris,

⁴⁴ Inmaculada Rodríguez Moya. “Agustín de Iturbide, ¿héroe o emperador?” Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.). *La construcción del héroe en España y en México (1789-1847)*. Universitat de Valencia, 2003, p. 222.

⁴⁵ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 64. Según este autor, la presencia de san Agustín (fundador) y, san Ambrosio (obispo) se relaciona con san Gregorio (papa) y san Jerónimo (cardenal) (en el altar mayor), los cuatro doctores de la Iglesia latina. El programa iconográfico y su iconología serán revisados en el libro sobre la catedral de Guadalajara en preparación.

⁴⁶ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, exp. 15, años 1870-1895, caja 8, 1874.

187[6].⁴⁷ El pintor francés Deschamps pidió 500 francos por cada lienzo (sin bastidor) y abrió la posibilidad de bajar el precio a 350 o 400, “sólo que entonces la obra sería naturalmente un poco menos esmerada, bien que a pesar de esto muy aceptable y conveniente”.⁴⁸ El agente de la catedral, don Eduardo Santos, en octubre de 1876 vio “casi concluido” el cuadro de *La Cena* y le gustó, y embarcó el encargo de las cinco pinturas en el vapor *Ariel* que salió de Liverpool el 23 de diciembre de ese año rumbo a Veracruz.⁴⁹



Retablo de la Inmaculada Concepción. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007

⁴⁷ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 64. Este autor dio a conocer que el lienzo fue originalmente rectangular y acondicionado luego como medio punto para esta capilla, dato que no he podido comprobar por el momento con una observación cercana de la obra. E. Benezit. *Dictionnaire des Peintre, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. París: Editions Gründ, 1999, Tomo 4, p. 512. A. Deschamps era de nacionalidad suiza, pintó en París, expuso pinturas de género, naturaleza muerta y retratos en el salón de 1879 a 1886.

⁴⁸ AHAG, “Referente al altar de la Purísima en catedral y su ornamentación”. Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, carpeta 1874.

⁴⁹ AHAG, “Referente al altar de la Purísima en catedral y su ornamentación”. Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, carpeta 1874, ff. 147 y 163.

Cuando se realizó la inauguración de la capilla, en 1877, las únicas pinturas que se vieron en el retablo fueron las que representan a las figuras que llamaron “los Profetas”, encargadas desde 1875 con decisión programática del cabildo catedral y el arzobispo:⁵⁰ Moisés, Aarón, David y Salomón, materiales que ya habían llegado de París.⁵¹



A. Deschamps. *La Última Cena*, óleo sobre tela, París, 1876. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

Sin embargo, la doble función litúrgica de la capilla obligó a buscar una solución para responder a las necesidades del mensaje teológico: se colocaron en el retablo otras cuatro pinturas que representan cuatro títulos marianos: Arca de la Alianza, Torre de Marfil, Casa de Oro y Puerta del Cielo, cuyo marco podía girar sobre su eje y mostrar el reverso. Luis del Refugio Palacio, a pesar de que menciona a las cuatro pinturas marianas, sólo enumeró tres de los títulos de la virgen y dejó en el tintero de su crónica el tema del Arca de la Alianza, fundamental para la interpretación íntegra del conjunto de la capilla. Por otra parte, y como se desprende de la documentación del archivo de la propia catedral, sólo cuatro de los lienzos se hicieron en París mientras

⁵⁰ AHAG, “Referente al altar de la Purísima en catedral y su ornamentación”. Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, carpeta 1874, ff. 17v y 18.

⁵¹ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, p. 34; ACMAG, exp. 106, 99-14, noviembre de 1877.



Fotografía de Guillermo Kahlo. "Altar de una capilla de la Catedral de Guadalajara, siglo XVII", c. 1910. © (8021) CONACULTA. INAH. SINAFO. FN. MÉXICO.

que los otros cuatro fueron pintados en Guadalajara y están tradicionalmente atribuidos al pintor Tirso Martínez.

Según los *Apuntes sobre la Catedral de Guadalajara* de don Antonio Altamirano⁵² —un manuscrito inédito que pudo consultar José Cornejo Franco en 1948—, los lienzos marianos fueron colocados durante la mañana del 24 de abril de 1878, después de haber desmontado las piezas del monumento, y un año después de inaugurada la capilla. Del lado del evangelio se colocaron el Arca de la Alianza y debajo la Torre de Marfil, y del lado de la Epístola, Casa de Oro y debajo Puerta del Cielo, copias de un antiguo y magnífico grabado diestramente ejecutado por el modesto artista jalisciense don Tirso Martínez a quien se le recompensó su referido trabajo con la cantidad de 200 pesos, saliendo cada cuadro por la cantidad de 50 pesos.⁵³ Los ocho cuadros estuvieron unidos, como verso y reverso, hasta alrededor de 1990, cuando se les separó para su mejor conservación.⁵⁴ Es posible que éstas sean las únicas obras que se conservan del pintor jalisciense, quien murió en 1881.⁵⁵

La imagen titular de la capilla es una escultura tallada en madera que representa a la Purísima, obra de Victoriano Acuña. Parece que se guardaba en la sacristía antes de que tuviera su propia capilla. Estaba colocada frente al gran lienzo de Villalpando, que representa *El triunfo de la Iglesia*, y “por meterla en un nicho, el canónigo Arias le mandó rebajar el airoso vuelo que hacía el manto por el lado diestro: el extremo recortado, daba fe rodando por las alacenas. Tiene mundo y serpiente de efectiva plata y rica corona y aureola de doce estrellas”.⁵⁶

Victoriano Acuña llegó a Guadalajara en 1835 procedente de tierras hidalguenses (posiblemente Huichapan) acompañando a su maestro, Mariano

⁵² El presbítero Tomás de Hajar me dio a conocer que este manuscrito se conserva en la Biblioteca del Seminario de Guadalajara.

⁵³ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, p. 91, nota 23. Las Notas al texto firmadas por J.C.F. contradicen las observaciones del franciscano, quien consideró que las pinturas eran no sólo francesas, sino específicamente “parisinas”. La descripción de las pinturas en el retablo concuerda con la fotografía de 1948 de autoría de G. Ibarra Gómez publicada en el mismo libro, s.p.

⁵⁴ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p.65. Según este autor, los pares estaban formados de la siguiente forma: Arca de la Alianza-Aarón; Casa de Oro-Moisés; Torre de Marfil-David; Puerta del Cielo-Salomón.

⁵⁵ Ventura Reyes y Zavala. *Las Bellas Artes en Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1989, p. 30.

⁵⁶ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, p. 36.

Perusquía, quien se integró a la Academia de Bellas Artes de Guadalajara. Acuña heredó el taller de su maestro hacia 1840.⁵⁷ Según el cronista franciscano, cuya obra resultó de consulta imprescindible para este trabajo, Acuña siguió el modelo de una Inmaculada de Carnicero. Su observación resultó sorprendente porque en efecto, Mariano Perusquía fue alumno de Tolsá en la Academia donde había un yeso de Isidro Carnicero.⁵⁸ Una comparación entre ambas obras permite ver la relación formal y entender por fin por dónde pudo haber estado el famoso corte de paños de la imagen titular a la que varios autores hacen referencia. Ambas imágenes tienen los ojos dirigidos hacia abajo, uno de los elementos significativos para distinguir a la Inmaculada de la Asunción, que tiene los ojos elevados hacia el cielo donde Cristo la espera.⁵⁹

La misa regular cada día 8 del mes y la fiesta principal, el 8 de diciembre, hablan de la vocación mariana de la capilla, la cual recibe al Santísimo Sacramento hacia el que llegaban las procesiones interiores del Jueves Santo y de la octava del Corpus.

Según el minucioso cronista franciscano, en la capilla de la Purísima también se había colocado un cuadro de José de Páez, que llamaron *El Divino Salvador* y que allí se guarda. Representa a la Santísima Trinidad con Dios Padre en la parte superior, el Espíritu Santo y Cristo de cuerpo



Isidro Carnicero. *Inmaculada Concepción*, yeso, Madrid, s. XIX. Imagen tomada de Esther Acevedo. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de arte: escultura*, s. XIX. México: INBA-UNAM, IIE, 2000.

⁵⁷ Ventura Reyes y Zavala, *op. cit.*, pp. 10-11. Tomás de Híjar Ornelas, *Arte Sacro, arte nuestro*, México, DF, Landucci, 2004, p. 81.

⁵⁸ Fausto Ramírez. "La Purísima Concepción". *Catálogo Comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte, Escultura, Siglo XIX*. Tomo II. México: Museo Nacional de Arte-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Conaculta-INBA, 2001, p. 183. La obra se conserva en la colección del Museo Nacional de Arte, México, DF.

⁵⁹ Louis Réau, *op. cit.*, Tomo II/2, pp. 78-79.



Victoriano Acuña. *Inmaculada Concepción*, madera tallada, Guadalajara, s. XIX. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2009.

entero. Una inscripción en el borde inferior explica que se trata de la “Forma y traje de Christo Señor Nuestro conforme escribió San Anselmo, y retrató San Lucas”.⁶⁰ El cuadro de formato rectangular materializa la tradición que hace del evangelista Lucas pintor de María y de Jesús. Este motivo, comentado tardíamente por san Anselmo (siglo XI), no está referido sólo a la apariencia del rostro de Jesús, sino a su indumentaria. Las imágenes lucanas así como las que dependen de la visión de Marina de Escobar, presentan a Cristo de pie, cubierto con una túnica talar y sobre ella otra más corta y abierta por delante.⁶¹ La imagen trinitaria parece figurar al propio evangelio de Lucas que fue garantizado por Dios Padre (Jr 31, en un pasaje que alude de manera directa a la doctrina evangélica); por Dios Hijo (Lc 21, “pasarán el cielo y la tierra, mas mis palabras no pasarán”); y por Dios Espíritu Santo ya que bajo su inspiración se escribió el evangelio, tal como escribió san Jerónimo: “movido por el Espíritu

Santo compuso Lucas su evangelio”.⁶² La pintura de Páez, que seguramente depende de un grabado, se diferencia de los textos referidos donde veían a Cristo cubierto por ropajes grises o pardos. En cambio, en la obra de Páez predomina el color rojo de la vestimenta de Jesús, parado en medio de un

⁶⁰ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, J.C.F. “Notas”, p. 101. Este cuadro formó parte de la Exposición “Arte Sacro, arte nuestro”.

⁶¹ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, pp. 28-29.

⁶² Santiago de la Vorágine. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, tomo II, p. 674, 2 vols.



José de Páez. *Forma y traje de Christo Señor Nuestro conforme escribió San Anselmo, y retrató San Lucas*, óleo sobre tela, México, s. XVIII. Capilla de la Purísima. Tomas de Híjar. *Arte sacro, arte nuestro: tomad y comed, tomad y bebed*. México: Landucci, 2004, pp. 4 y 23.

discreto paisaje. Rojo es el color que se usa en el ornamento litúrgico para el domingo de ramos y para el jueves santo, y para todas aquellas funciones que recuerdan el martirio. Si bien el cuadro es del siglo XVIII y seguramente estaba en la catedral, una vez colocado en el siglo XIX frente a *La Última Cena*

—el momento de la institución de la eucaristía—, ambas pinturas potencian la alusión al sacrificio de Cristo.

En la última cena, “Cristo, fiel a la ley dictada a los padres del Antiguo Testamento, comió con sus hermanos el cordero pascual y el pan sin levadura. El pan de ángeles se convirtió en pan de hombres. El nuevo pan celestial canceló la Alianza antigua cuya misión de prefigurar la alianza nueva dábase por concluida”.⁶³

La composición de la obra presenta una estructura leonardesca, donde los personajes dispuestos a ambos lados de Cristo se distribuyen de manera simétrica. Ninguno de ellos da la espalda al espectador, aunque es evidente que el aludido Judas está disponiéndose a huir del comprometido momento. Hay una claridad expositiva que está de acuerdo con la tradición del racionalismo francés pero al mismo tiempo con la importancia de la institucionalización de varios conceptos fundamentales para el cristianismo: el sacramento de la eucaristía, y junto con él, la transustanciación que va a producirse desde ese momento en adelante, cada vez que un sacerdote repita las palabras de la consagración.

EL PROCESO DE ORNAMENTACIÓN

Entre 1874 y 1878, don Francisco Arias y Cárdenas mantuvo una copiosa correspondencia con el señor Eduardo Santos, quien tenía su negocio de comercio de ultramar en la ciudad de París, en el número 60 de la Rue de la Chaussée d’Antin,⁶⁴ en estrecha vinculación con Palomar Gómez y Ca., de Guadalajara, empresa por medio de la cual se cerraban las operaciones.⁶⁵

El análisis de estas cartas permite conocer no sólo los pedidos que se hicieron en esas fechas para la ornamentación de la capilla de la Inmaculada Concepción, sino también para otras dependencias de la catedral así como

⁶³ *Ibid.*, p. 957.

⁶⁴ Esta calle parisina donde durante el siglo XVIII se levantaban aristocráticos palacetes, cambió su personalidad en el curso del siglo XIX, cuando se establecieron allí grandes comercios y en la planta baja de las antiguas residencias había negocios. Según Honorato de Balzac, “el corazón de París hoy (siglo XIX) late entre la rue de la Chaussée-d’Antin y la rue du Faubourg Montmartre”. Sirva esta referencia para mostrar de qué manera manejaba sus negocios la catedral de Guadalajara.

⁶⁵ Para el estudio de esta familia y de las empresas en el XIX tapatío véase Gladys Lizama Silva. “Familias, individuos y redes sociales en la región de Guadalajara (México). Los Martínez Negrete en el siglo XIX”. *Relaciones*, invierno, año/vol. XXVIII, número 109, pp. 75-117. Guillermo Beato, “Los inicios de la gran industria y la burguesía en Jalisco”. *Revista mexicana de Sociología*, 1/2005, p. 259 y ss.

distintas iglesias de la ciudad y templos importantes como el Santuario de San Juan de los Lagos. En ejercicio de la responsabilidad que el cabildo catedral depositó en él, el Provisor Arias⁶⁶ mantuvo una estrecha vigilancia sobre los pedidos –tanto de libros como de objetos litúrgicos y obras de arte–; sobre los precios y los descuentos, así como sobre los costos de los transportes desde Veracruz hasta Guadalajara y la recepción de las obras por parte de los capitulares y del arzobispo Pedro Loza y Pardavé. Además de todos estos significativos aspectos de la función del cabildo y su provisor en la ornamentación de la capilla, creo importante destacar algunas consideraciones estéticas que permiten comprender los cambios que se habían operado en el gusto del clero.

La jerarquía de la iglesia mexicana por exilio forzoso y muchos miembros del clero después por motivos de estudio, residieron en Europa en distintos años durante el siglo XIX, y gracias a ello pudieron percibir que estaba generándose una renovación en el lenguaje artístico. Por otra parte, en México, en el último tercio del siglo XIX, los pintores no se dedicaron al arte religioso con el mismo entusiasmo con el que lo hicieron hacia la construcción en imágenes de una “historia laica” como la llamó Esther Acevedo.⁶⁷

El provisor de la catedral pensó que las pinturas podían ser ejecutadas por algún buen artista de París confiando que no fuera muy caro el encargo. De todas maneras, consideró que podría costearse, “por lo bien hecho de ellas”, es decir le importó el resultado estético sin perder de vista el precio, porque aquí “también hay buenos pintores aunque son caros”, le decía en una misiva enviada a su agente en París en 1875.⁶⁸ Como veremos, esos reparos en economías menores no duraron mucho tiempo, en un mes el provisor de la catedral contestó afirmativamente al precio establecido para la ejecución de los cuadros, quinientos francos para cada uno de “los profetas”, como se les llamó en el lenguaje epistolar, y dos mil francos para el cuadro de la Cena. Le indica además que las haga el mejor artista, aunque tiene premura porque quiere que estén listas y colocadas antes de la semana mayor de 1877; por lo

⁶⁶ Francisco Arias también fue maestrescuela y vicario general del Arzobispado, junto a Loza.

⁶⁷ *Pinceles de la Historia. La fabricación del Estado 1864-1910*. México, DF: Museo Nacional de Arte-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Conaculta-INBA, 2003.

⁶⁸ AHAG, Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, exp. 15, años 1870-1895, caja 8, 1874, f.18v.

tanto sugiere que puede dividirse el encargo con miras a la rapidez sin perder calidad, “pues se trata que sean de mérito”.⁶⁹

LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN SU MORADA DE NUEVA GALICIA

En la primitiva catedral de Guadalajara hubo una imagen pintada sobre tela que representaba a Nuestra Señora de la Concepción, la cual estaba puesta sobre la puerta del cabildo, según se desprende del inventario de 1603.⁷⁰ El 18 de septiembre de 1620 se tomó el acuerdo de mandar hacer una imagen de la Limpia Concepción “a la medida del altar que está a las espaldas del coro en la puerta del Perdón de esta Sta. Iglesia y que S.S.I. la concierte con Juan de la Fuente, pintor, buen oficial en su arte, que se halla en esta ciudad”. La pintura fue terminada con rapidez, porque el 15 de diciembre de ese mismo año le pagaron al pintor la Fuente la cantidad de 400 pesos y cuidadosamente señalaron que el obispo fray Francisco de Rivera había arreglado ese precio, pero que “seguramente valía más”.⁷¹

En la reunión del cabildo catedral del 22 de noviembre de 1655 se comprometieron a hacer solemne juramento

para ahora y para siempre jamás, de tener, defender, enseñar, predicar, y hacer cuanto fuere de su parte y obligación para todos los fieles, para que todos y cada uno según su estado y calidad tengan, enseñen, defiendan y prediquen, que la Bienaventurada siempre Virgen María del Redentor y Salvador del mundo en el primer instante de su Concepción fue prevenida con la Divina Gracia para no contraer, como no contrajo, manera alguna de pecado original.⁷²

Este juramento concepcionista iba a realizarse el 8 de diciembre, pero se postergó hasta el 18 en la capilla de Nuestra Señora de Zapopan. El obispo Juan Ruiz Colmenero celebró la misa mayor de pontifical y el juramento se realizó en latín. Quedó establecido desde entonces que cualquier miembro

⁶⁹ AHAG, Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, exp. 15, años 1870-1895, caja 8, 1874, f. 59.

⁷⁰ AHAG, “Inventario de los bienes de la sacristía de la catedral, hecho por el Dr. Ezequiel, tesorero de dicha iglesia y comisionado del Sr. Obispo”. Sección Gobierno, serie parroquias/catedral, exp. 23, años 1603-1683, caja 1, 1603, f. 5v.

⁷¹ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, J.C.F. “Notas”, p. 81; y Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p.168. *Apud* ACMAG, Cabildo, Libro de actas núm. 5, f. 154.

⁷² ACMAG, Cabildo, Libro de actas núm. 7, ff. 60v-61v.

del cabildo eclesiástico antes de ser admitido en su cargo, debía jurar solemnemente su devoción a la Limpia Concepción de María Santísima.⁷³

En la capilla de los Reyes se colocó un retablo que tenía en el centro un “gran lienzo de la Inmaculada Concepción” que habían regalado los señores canónigos.⁷⁴ Parece que se trata de dos imágenes y de dos espacios de trascendencia en la historia de la catedral: la *Puerta del Perdón* y el *Retablo de los Reyes*.

En el inventario de bienes que preparó el tesorero Manuel Colón de Larreátegui en 1759, describió el retablo de fábrica antigua que se encontraba en el Altar de los Reyes, con “un lienzo grande de la Asunción de Nuestra Señora” acompañada por las tallas de san Pedro y Santiago de tamaño natural.⁷⁵ En el mismo inventario, se describe al “Altar del Perdón del coro, nuevo y dorado; adornado con un lienzo grande de ntra. Sra”.⁷⁶ La Purísima del Altar del Perdón estuvo en el mismo lugar por lo menos hasta principios del siglo XIX, porque fue entre 1827 y 1832 cuando se estrenó el coro detrás del altar mayor. Sin embargo, por el momento no hay noticias de la pintura de 1620 que estaba en ese lugar.⁷⁷

La devoción a la Purísima en la catedral cierra sus páginas en el siglo XVIII con la publicación en Guadalajara en 1795 de lo que pudo haber sido un sermón dedicado a la “Pintura afectuosa de la agraciada y peregrina hermosura de la singular e incomparable madre y esposa del Cordero la dulcísima Virgen María ... Bosquexada conforme a el Libro Sagrado de los Cantares. Por un religioso del Colegio de Ntra. Sra. De Guadalupe de Zacatecas” que aparece en la obra de José Toribio Medina sobre la imprenta en esta ciudad. En su ficha, el bibliófilo apuntó “Lámina de cobre, de la Purísima de Murillo que existe en la Catedral de Guadalajara, grabada por Agüera”.⁷⁸ Infiere el autor de las notas, que si se pudiera comprobar que la lámina de cobre de referencia era una copia del cuadro de Murillo, podría afirmarse que la obra del sevillano se encontraba en la catedral desde finales del siglo XVIII. Quizá lo que podría

⁷³ Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁴ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48. Hubo una remodelación en 1827 que afectó al altar de los Reyes. En ese momento se movió la pintura de la Inmaculada.

⁷⁸ Fr. Luis del R. de Palacio, O.F.M., *op. cit.*, J.C.F. “Notas”, p. 100. *Apud* José Toribio Medina, *La Imprenta en Guadalajara de México*.

decirse es que la pintura estaba en Guadalajara, pero no necesariamente en la iglesia catedral.

En el inventario realizado en la catedral en 1911 se da noticia de una pintura de Murillo, en ese momento colocada sobre la puerta de la sacristía. En este inventario se registró “el famosísimo cuadro con la imagen de la Purísima, adquirido por los P.P. Oblatos para la iglesia de la Soledad y trasladada a la Catedral de Guadalajara por disposición del Venerable Cabildo para evitar que se la llevaran los franceses, en 1864”.⁷⁹ La orden de los Sacerdotes Oblatos del Salvador fue una congregación tapatía aprobada por el papa Clemente XI en 1702, que se había establecido en la Iglesia de la Soledad desde su fundación, en 1701. De corta vida, se extinguió en 1775.⁸⁰ Por lo tanto, la pintura estaba en Guadalajara al menos desde principios del siglo XVIII, aunque sería necesario saber en qué parte de la iglesia estuvo colocada y sobre todo quién podía verla además de los sacerdotes.

A pesar de que esta memoria estaba viva entre muchos miembros del cabildo, dio inicio una historia mítica dentro de la catedral de Guadalajara, que como gran parte de las catedrales del mundo hispánico y en particular en América, hacen ostentación de poseer imágenes regaladas por los reyes de España y en especial por los primeros Habsburgo (Carlos V o Felipe II), u obras de pintores, que de manera especial en el siglo XIX tuvieron un gran renombre. En la catedral de Guadalajara se trata de Murillo, uno de los pintores españoles que produjo mayor impacto cuando 39 de sus pinturas se integraron a la Galería Española de Luis Felipe de Orleans, inaugurada oficialmente el 7 de enero de 1838.⁸¹ De hecho, Murillo está a la cabeza de los pintores más copiados de esa época por medio de encargos del clero francés, que prefería la eficacia devocional comprobada, “antes de aventurarse a colocar en los altares obras modernas, cuya visión podría no ser tan eficaz de cara a los fieles”.⁸² La Inmaculada de los Venerables, encargada por don Justino de

⁷⁹ Inventario de todos los objetos pertenecientes a la catedral de Guadalajara, 31 de diciembre de 1911, levantado por el canónigo D. Raimundo Velasco y el sacristán mayor segundo, Pbro. D. León Cortés, en Luis Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁰ Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 225.

⁸¹ María de los Santos García Felguera. *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 87.

⁸² *Ibid.*, p. 106. Murillo 164 copias, Pruh'hon con 62, Rafael 50, Ribera 18, Alonso Cano 15, Zurbarán 10, Velázquez 1; Collantes y Espinosa 1. Investigaciones recientes señalan que la influencia de la



Murillo. *Inmaculada Concepción (conocida como de Soult o de los Venerables)*, óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid, c. 1680. Tomada del libro *El Prado*. Madrid: Aguilar, 1988.

Neve, canónigo de la catedral de Sevilla, para la iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes de dicha ciudad, fue pintada hacia 1680, y de este modo resulta la más tardía en la producción murillesca.⁸³ Debe su nombre a que fue

pintura española, en particular Velázquez, fue definitiva para la formación de algunos pintores como Manet.

⁸³ Enrique Valdivieso. *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. España: Silex, 1990, p. 214.



Atribuida a Murillo. *Inmaculada Concepción (conocida como La Asunción)*, óleo sobre tela. Sacristía de la catedral de Guadalajara. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

robada por el mariscal Nicolas Jean de Dieu Soult durante la ocupación de Sevilla en 1810, quien la llevó a Francia en 1813. Allí fue adquirida en 1853 por el Louvre en una cantidad sorprendente para la época –615.300 francos–.⁸⁴

⁸⁴ María de los Santos García Felguera, *op. cit.*, p. 107. Del valor que se le dio a la pintura hablan otras dos del mismo autor, *El nacimiento de la virgen* y *La cocina de los ángeles*, que aunque salieron con precios mucho más moderados –90.000 y 85.000 francos respectivamente– no encontraron comprador.

Llegó a Madrid en 1941 debido al acuerdo firmado a finales de 1940 entre España y Francia.⁸⁵

De esta manera, la pintura de la catedral de Guadalajara, identificada como La Purísima o la Asunción, figuró en las exposiciones de arte religioso en Guadalajara de 1942 y 1953. En el catálogo de la primera, que estuvo a cargo de Alberto María Carreño, no sólo se acepta sin duda la autoría del pintor sevillano, sino también la procedencia: fue una donación del rey Fernando VII para la catedral.⁸⁶ La historia se repitió en el catálogo de la siguiente exposición –1953– que estuvo a cargo de Francisco de Aguinaga, quien la nombró como la Purísima Concepción de Murillo donada por Fernando VII.⁸⁷

Es evidente la confusión entre la representación de la virgen María como nacida *Purísima*, sin que el pecado original cayera sobre ella, y su *Asunción* al cielo en cuerpo y alma. En la pintura de la catedral María aparece rodeada por sus títulos: Puerta del cielo, Espejo sin mancha, Palma de los mártires, Rosa mística, Estrella matutina, Escalera al cielo, etc., además de estar de pie sobre una media luna, elementos que identifican el tema como el de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, no cumple con el requisito de los ojos bajos, sino que, por el contrario, levanta su mirada hacia el cielo. Este es el elemento que pudo haber generado la dificultad de identificar plenamente el motivo mariano.

Pero, además, otros pudieron ser los motivos que generaran esta aparente confusión. El 28 de abril de 1876, el provisor de la catedral de Guadalajara le escribió a su agente de negocios en París, don Eduardo Santos, diciéndole que

existe perteneciente a una iglesia de esta ciudad una hermosa pintura de Murillo que representa la Asunción que está en el Museo del Louvre de esa capital por el mismo autor. Desde que se dieron las leyes atentatorias contra la propiedad de los bienes de la Iglesia se ocultó ese cuadro, porque de otra manera se hubiera indubitablemente perdido para la Iglesia y se lo hubieran tomado nuestros gobiernos y después lo procuraron en tiempo de la intervención para llevarse a París, pues bien como ha costado mucho

⁸⁵ Rafael Ramos Fernández. *La Dama de Elche, más allá del Enigma*. Valencia: Generalitat Valenciana-Dirección General de Patrimonio Artístico, 1997, pp. 11-37, p. 14. Consultado en Biblioteca Virtual Cervantes, 20 de enero de 2009. Ahora se expone en el Museo del Prado de Madrid.

⁸⁶ Alberto María Carreño. *La Exposición de Arte Religioso en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, 1942, p. 34.

⁸⁷ Francisco de Aguinaga. *La Exposición de Arte Religioso en la Primera Gran Feria de Jalisco*. Guadalajara, Jalisco, diciembre de 1953, p. 22.

trabajo conservar esta alhaja y aún algo se ha maltratado por el mucho tiempo que ha estado alzada, el Ilmo. S. Arzobispo ha resuelto que se venda.⁸⁸

La decisión estaba tomada y ésta era enrollar la pintura para enviarla por medio de los señores Gómez y Palomar, “pasando en las aduanas por pintura de familia particular”. Una vez en Europa se le debía poner un buen marco, darla a conocer y solicitar avalúos a los mejores artistas para que refrendaran la autoría de Murillo, para venderla luego en los mejores términos. El doctor Francisco Arias insiste en que “vale más vender esta alhaja de tanto mérito y emplear su producto en dotación del templo en donde estaba colocada que como v.v. deben suponer está pobre y tiene necesidades”.⁸⁹

La respuesta que llegó meses después en ese mismo año de 1876 no fue alentadora para la venta. Tiene una gran importancia porque revela el ambiente del mercado de arte en París en esos años, pero de manera especial se pone énfasis en Murillo. El agente de negocios hizo un cuidadoso resumen de sus conversaciones con los “conocedores” para sus clientes tapatíos. Les dice que “las obras de Murillo son bastante conocidas y bien que su sistema de trabajo haya sido de tal carácter que muchos de sus discípulos han llegado a pasar sus obras como del mismo Murillo mediante algunos toques de éste, no por eso es menos cierto que las obras realmente auténticas son fácilmente apreciables al ojo experimentado”.⁹⁰

Hay que subrayar que la función de los *coinouisseurs* en el mercado de arte europeo tenía un alto grado de especialización porque no sólo sabían reconocer la manera o estilo de un pintor, sino que tenían un amplio conocimiento de los precios y las subastas.

Continúa el agente,

Se sabe que en México muchos particulares poseen cuadros llamados originales pero que no lo son, pero también se sabe que los establecimientos religiosos, conventos, etc. poseen o poseyeron verdaderos originales. La Asunción es uno de los motivos favoritos de Murillo y que se encuentra reproducido en distintas maneras, nada tiene pues de particular que exista un lienzo original en ésa y si original es en efecto, sólo en Europa podría venderse a un precio en relación con su mérito ¿Cuál sería este precio? Es casi

⁸⁸ AHAG, “Referente al altar...”, f. 59.

⁸⁹ AHAG, “Referente al altar...”, f. 60v.

⁹⁰ AHAG, “Referente al altar...”, f. 119v.

imposible decirle. Lo mismo podría obtenerse 100, 000 francos (esto sería el máximo) como 5, 000 francos. Las escuelas españolas y flamenca no están hoy en boga y por eso no se podría esperar un precio como el de la Asunción del Louvre, ni muchísimo menos. Si por aquello se pagaron 625, 000 fue por circunstancias especiales que hoy no existen. Si el cuadro una vez aquí es discutido (como sucede tantas veces) y si la autenticidad es dudosa, puede usted estar seguro de que no habrá quién dé más de algunos cientos de francos por él; cuántas veces nos han venido cuadros de México como originales buenos que después resultaron ser pobres copias o cuadros sin autenticidad bien caracterizada. Claro está que el que vd. se refiere debe ser bueno, pero nos parece oportuno hacerle ver el lado ilusorio de la cuestión.⁹¹

Ante este poco alentador panorama, es evidente que el arzobispo y el cabildo catedral decidieron quedarse con la imagen de Murillo. Pasados unos años sucedió aquello que desde el principio parecía el lógico desenlace para la pintura. Un grupo de canónigos de la catedral de Guadalajara presentó el 14 de febrero de 1888 al arzobispo Loza la solicitud de trasladar el cuadro a la capilla de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, un año después el arzobispo no aceptó dicho movimiento, porque según consideró el prelado, no se iba a conjurar el peligro que se cernía como una sombra de codicia sobre la apreciada pintura y además “la capilla y el altar se habían dedicado a la Inmaculada Concepción”. Como se había considerado de una manera consistente que este cuadro representa una Asunción, era como si se propusiera dejar de lado o cambiar la titularidad de la capilla.⁹² Hasta ahí la historia que continúa hasta hoy y que forma parte de la biografía cultural del cuadro que se conserva en la sacristía catedralicia.

LA INTERPRETACIÓN DEL CONJUNTO

Como se ha demostrado, las primeras pinturas que se colocaron en el retablo levantado para la capilla de la Purísima fueron las francesas de Deschamps, y son las que actualmente se encuentran a la vista; por lo tanto comenzaré el análisis por estos cuatro personajes del Antiguo Testamento.

En un nicho pintado se mira la figura de Moisés, quien sostiene las Tablas de la Ley y señala al cielo indicando el origen divino de su mandato.

⁹¹ AHAG, “Referente al altar...”, f. 119v-120.

⁹² Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 226.



A. Deschamps. *Moisés*, óleo sobre tela, París, 1876.
Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

Máximo representante del “período heroico” de la historia de Israel, Moisés se erige como conductor del pueblo y legislador. La túnica que lo cubre y el manto rojo que lo envuelve, ponen énfasis en el tono mayestático del personaje. Ya bajó del Sinaí con las Tablas de la Ley y la experiencia teofánica pone luz alrededor en su cara y dos rayos intensos salen por detrás de la cabeza cubierta. El conductor de la huida del pueblo judío de Egipto levanta su índice hacia el cielo para indicar que la legislación escrita en caracteres hebraicos sobre las tablas, los diez mandamientos, las diez leyes básicas que deben ser cumplidas de manera obligatoria, tiene origen divino.

Para los teólogos medievales, Moisés prefiguró en el Antiguo Testamento tanto a Cristo, el Salvador, como a san Pedro, el príncipe de los apóstoles. De esta manera pudieron establecerse notables correspondencias entre las historias de Cristo y de Moisés, tales como el nacimiento; la zarza ardiente es el símbolo de la maternidad virginal de María y en consecuencia del nacimiento de Jesús. La huida de la corte del faraón es la imagen de la huida a Egipto; atravesar el Mar Rojo y hacer salir el agua de las rocas anuncia el bautismo de Cristo. Los rayos de luz sobre su frente, cuando descendió del Sinaí, son la prefigura de la transfiguración. A la erección de la serpiente le corresponde la elevación de Cristo en la cruz, a la liberación de los judíos oprimidos por los egipcios, la liberación de los justos prisioneros en el limbo. Como Moisés separó las aguas del Mar Rojo, Cristo caminó sobre las aguas.

Así como hizo llover maná en el desierto, Jesús multiplicó los panes y los peces para alimentar a quienes lo oían predicar.⁹³

Al llegar a la ladera del monte Sinaí, Dios convocó a Moisés para dictarle las leyes que iba a imponer a su pueblo. Escribió en dos piedras los diez mandamientos, y le dio una serie de leyes menores que también deberían ser observadas. Cuando Moisés bajó a notificar la noticia a su pueblo, descubrió que en su ausencia habían fundido todo el oro y habían construido un becerro de ese material, al que veneraban. Moisés montó en cólera, rompió las tablas de la ley y quemó la estatua de oro. Dios le volvió a dictar sus diez mandamientos, y para transportar las nuevas tablas se construyó el Arca de la Alianza, guardada en el tabernáculo, que sería el transporte del arca hasta que se llegara a la tierra prometida, allí donde se construiría un templo donde albergarla. Este relato de gran importancia en la historia de Moisés y del Antiguo Testamento, convirtieron a las Tablas de la Ley en su atributo por excelencia.⁹⁴

El relato del Éxodo (Ex 37) relaciona de manera directa a Moisés con la construcción del Arca de la Alianza, porque siguiendo las instrucciones de Yahveh, hizo construir un relicario donde depositó las segundas Tablas de la Ley, “es el santuario portátil de un pueblo nómada”.⁹⁵ De acuerdo con la narración veterotestamentaria, Yahveh le dio a Moisés las instrucciones precisas para la construcción de su santuario, para lo cual les pidió que reservaran oro, plata y bronce, púrpura violeta y escarlata, carmesí, lino fino y pelo de cabra; pieles de carnero teñidas de rojo, cueros finos y maderas de acacia; aceite para el alumbrado, aromas para el óleo de la unción y para el incienso aromático; piedras de ónice y piedras de engaste para el efod y el pectoral (Ex 25, 1-8).

Siguiendo las indicaciones de Yahveh, Moisés levantó la morada, después levantó la tienda por encima de la morada, donde iban a guardar el arca, construida por Besalel, quien siguió todos estos preceptos: fue construida “de madera de acacia ... la revistió de oro puro, por dentro y por fuera y además puso en su derredor una moldura de oro ... hizo un propiciatorio de oro

⁹³ Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*. Tomo II Iconographie de la Bible I Ancien Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, pp. 176-178.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 206-207.



Izq. Tirso Martínez. *Arca de la Alianza*, óleo sobre tela, Guadalajara, 1878. Lienzo que originalmente adornaba el retablo de la capilla de la Purísima (véase fotografía de Guillermo Kahlo). Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007. Der. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *Foederis Arca*, estampa. Tomada de Francisco Javier Dornn. *Litaniae Lauretanae*. Augsburgo: Matteo Rieger et Filuorum, 1771, p. 38. Versión digitalizada del original en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

puro [...] y dos querubines de oro macizo ... en los extremos del propiciatorio ... con las alas extendidas por encima, cubriendo con ellas el propiciatorio” (Ex 37, 1-5).

El arca fue preparada para transportarla con varaes tal como se ve en la pintura que perteneció al retablo de esta capilla. Si para los judíos el arca es el símbolo de la alianza de Dios con su pueblo, los cristianos lo consideraron como uno de los emblemas de la virgen María, que tuvo en su vientre el tesoro del Verbo encarnado.⁹⁶ Sin embargo, hay dos modificaciones con relación en el relato bíblico que merecen ser comentadas. Los querubines de la pintura tienen

⁹⁶ *Ibid.*, p. 207.

unas extrañas patas que terminan en pezuñas, fantasía que no tiene una explicación escritural. Ambos están levantando la cubierta del arca, acción que los acerca a un enterramiento de Cristo y por lo tanto a la otra función de la capilla durante los jueves y viernes santos.

El otro personaje intensamente relacionado con Moisés es su hermano Aarón, quien aparece representado con todo el ajuar litúrgico del sacerdote judío, pues se lo considera el primer gran sacerdote de la Antigua Ley y por lo tanto también prefigura de Cristo. Lleva en la mano el incensario, cuyo uso,

según la tradición litúrgica, está asociado con la oración: “Ascienda, Señor mi oración como el incienso a tu presencia”.⁹⁷

Según Ben Sirá, a quien se considera autor del Eclesiástico, el Señor “le dio el sacerdocio del pueblo y le hizo feliz con su espléndido ornamento ... le eligió para presentar la ofrenda ..., el incienso y el aroma en memorial” (Si 45, 6-16). La vestimenta del sacerdote estaba compuesta por los pantaloncillos de lino, la túnica de lino, el cinturón, el manto, el efod, el ceñidor del efod, el pectoral (conteniendo el *Urim* y *Tumim*), la mitra y la corona de oro.

A pesar de que en muchas oportunidades se le representa con la vara florida, en este caso predomina su carácter sacerdotal: el mismo Yahveh había nombrado a Aarón y sus hijos para que ejercieran el sacerdocio cubierto con “vestiduras sagradas que le den majestad y esplendor ... Tomarán para ello oro, púrpura violeta y escarlata, carmesí y lino fino” (Ex 28, 1, 2). Los pigmentos utilizados para teñir las telas eran los más caros y difíciles de producir, y por lo tanto los objetos que se teñían con ellos eran considerados sinónimos de poder y



El Arca de la Alianza. Imagen tomada del facsimil *Speculum Humanae Salvationis* (s. XIV). Madrid: Facsimil, ed. Casariego, 1998. Colección Esplendor del Medioevo.

⁹⁷ Alberto Carrillo Cázares. “El simbolismo de los utensilios litúrgicos. Introducción”. Filippo Picinelli. *El mundo simbólico*. Tomo II. Los metales. Los instrumentos eclesiásticos (libros XIII-XIV). Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006, p. 46.



A. Deschamps. *Aarón*, óleo sobre tela, París, 1876.
Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

riqueza. La vestimenta con la que aparece representado Aarón en la capilla de Guadalajara responde parcialmente a las indicaciones escriturales, ya que ha sido simplificado y se le ha quitado algo de aquel esplendor bíblico.

Aún así, se reconoce con claridad el pectoral, formado por cuatro hileras de piedras:

la primera hilera llevará una piedra sárdica, un topacio y un carbunco; la segunda hilera, una esmeralda, un zafiro y un diamante; la tercera hilera, un jacinto, una ágata y una amatista; la cuarta hilera, un berilo, un ónice y un jaspe. Todas estarán montadas en engastes de oro. Las piedras serán doce, como los nombres de los hijos de Israel; grabadas como los sellos, cada una con su nombre, conforme a las doce tribus [... porque] así llevará Aarón los nombres de los hijos de Israel en el pectoral del juicio sobre su corazón, cuando entre en el santuario, como memorial perpetuo delante de Jehová (Ex 28, 15-30).

En el pectoral, el sacerdote llevaría –como en una bolsa– el *Urim* (en hebreo significa luz) y el *Tumim* (perfección o plenitud). De acuerdo con los Setenta –la traducción griega del Antiguo Testamento–, *Urim* es traducido por manifestación y *Tumim* por la verdad. Así, de alguna manera están relacionados para manifestar la completa verdad de Dios. Aarón lleva la cabeza cubierta con una mitra como muestra de sumisión a la autoridad de Dios (Ex 28).

Si detrás de Moisés se encontraba el Arca de la Alianza, se colocó la Casa de Oro en el reverso de la que representa a Aarón, en relación con el Templo, del cual Aarón fue primer sacerdote. Se trata, tanto en este caso como en las



Izq. Tirso Martínez. *Domus Aurea*, óleo sobre tela, Guadalajara, 1878. Lienzo que originalmente adornaba el retablo de la capilla de la Purísima (véase fotografía de Guillermo Kahlo). Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007. Der. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *Domus Aurea*, estampa. Tomada de Francisco Javier Dornn. *Litaniae Lauretanae*. Augsburgo: Matteo Rieger et Filuorum, 1771, p. 37. Versión digitalizada del original en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

siguientes pinturas marianas, de detalles tomados de los grabados que acompañan a un texto del jesuita Francisco Xavier Dornn, dedicado a difundir las glorias de María. El predicador de Fridberg no podía haber encontrado mejores manos que las de los grabadores de Augsburgo, Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, para poner los comentarios a los títulos marianos,



A. Deschamps. *David*, óleo sobre tela, París, 1876. Fotografía de cecilia Hurtado, abril de 2007.

cuya primera edición se publicó en 1750.⁹⁸ Cada uno de los cincuenta y seis grabados remite a los nombres de María o títulos marianos, tal como se rezan en la letanía. En este caso se trata de la Casa de Oro (*Domus Aurea*) que levantó Salomón para el Nombre de Yahve, a donde trasladó el Arca de la Alianza. Se cumplió así lo que Yahveh le había dicho a su padre David: “El hijo tuyo que yo colocaré en tu lugar sobre tu trono edificará una Casa a mi Nombre” (1R 5, 19).

María es la Casa de Oro que Cristo escogió para morar en ella, *Hic habitabo, quoniam elegi eam*. Esta casa llena de virtudes tiene un fundamento que es la humildad; los cuatro muros o paredes, las cuatro virtudes cardinales; la puerta es la fe de María; las ventanas son esperanza y confianza en Dios; y el techo es la caridad.⁹⁹ Si Aarón fue el primer sacerdote de la morada en el desierto, Salomón fue el que concluyó la obra y

levantó el templo a donde finalmente llegaría el arca.

Ambos reyes, padre e hijo, David y Salomón, están representados en las pinturas que se ubican en el primer cuerpo del retablo. David no sólo es una prefigura del Salvador, sino su ancestro directo, según la genealogía del evangelio de Mateo (Mt 1, 1-16). Además de ser un rey barbado con el arpa

⁹⁸ F. X. Dornn. *Litanie Lauretanae ad Beate Virginis Caelicae Reginae Mariae, Augustae Vindelicorum Sumptibus* Joan Bapt. Buckardt, 1750. Sobre la fortuna y difusión de la obra, así como sus múltiples ediciones, véase Lenice Rivera”. Comentario a la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn y los hermanos Klauber”. Nelly Sigaut (ed.). *Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe-El Colegio de Michoacán, 2006, Tomo II, pp. 347-357, 2 tomos.

⁹⁹ Francisco Xavier Dornn, *op. cit.*, p. 85.



Izq. Tirso Martínez. *Turris Eburnea*, óleo sobre tela, Guadalajara, 1878. Lienzo que originalmente adornaba el retablo de la capilla de la Purísima (véase fotografía de Guillermo Kahlo). Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007. Der. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *Turris Eburnea*, estampa. Tomada de Francisco Javier Dornn. *Litaniae Lauretanae*. Augsburgo: Matteo Rieger et Filiorum, 1771, p. 36. Versión digitalizada del original en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

en las manos en alusión directa a su carácter de músico y poeta, parece que en el conjunto, la función de David es recordar el momento cuando el Arca de la Alianza volvió a Sión. Los filisteos la transportaron en un carro tirado por dos vacas y entró con gran ceremonia a la ciudad, precedida por el rey David que danzaba al son de los instrumentos musicales. Según el *Speculum Humanae*



A. Deschamps. *Salomón*, óleo sobre tela, París, 1876. Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007.

Salvationis, la entrada triunfal del arca a la ciudad es la prefigura de la asunción y coronación de la virgen en la Jerusalén celeste.¹⁰⁰

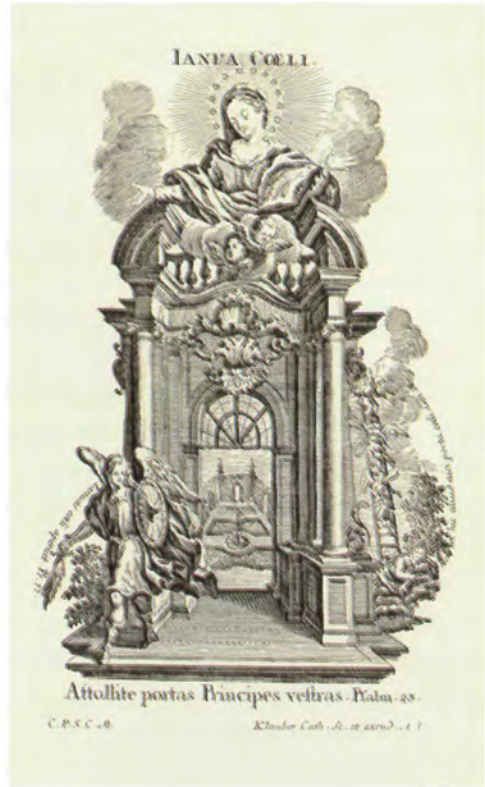
La imagen que acompañaba a David era la Torre de Marfil (*Turris eburnea*), uno de los títulos marianos extraídos del “Cantar de los Cantares”, poema bíblico tradicionalmente atribuido a Salomón: “Tu cuello, como torre de marfil” (Ct 7, 5). En este caso relacionado con el rezo letánico que pone de manifiesto la virginidad de María, fuerte y pura como el marfil. Para representarla, se escogió parte del grabado de los Klauber.

Si David danzó ante el arca recuperada, Salomón fue el constructor del templo de Jerusalén, depósito definitivo del arca. El rey tenía escrúpulos de vivir en una casa de cedro mientras que el arca estaba depositada bajo una tienda. Mientras todo el cedro del Líbano se usaba para levantar

el templo, no se oyó el ruido de los martillos; “es que, si el Tabernáculo de Moisés se corresponde con las tribulaciones de la Iglesia militante, el templo de Salomón es la imagen de la Iglesia Triunfante”.¹⁰¹ En el retablo de la Inmaculada aparece a su lado con los atributos reales de corona y cetro, así como una réplica del templo como un atributo definitivo de su historia. En su largo reinado, cuando ocupó el trono que heredó de David, tuvo oportunidad de ejercer el mayor regalo que había recibido de Dios, la sabiduría, que caracterizó no sólo a su monarquía, sino al modelo del rey sabio. A pesar de los errores

¹⁰⁰ Louis Réau, *op. cit.*, Tomo II/1, pp. 268-269.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 291.



Izq. Tirso Martínez. *Janua Coeli*, óleo sobre tela, Guadalajara, 1878. Lienzo que originalmente adornaba el retablo de la capilla de la Purísima (véase fotografía de Guillermo Kahlo). Fotografía de Cecilia Hurtado, abril de 2007. Der. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *Janua Coeli*, estampa. Tomada de Francisco Javier Dornn. *Litaniae Lauretanae*. Augsburgo: Matteo Rieger et Filiorum, 1771, p. 39. Versión digitalizada del original en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

que cometió en su vejez, los teólogos medievales lo consideraron como una prefigura de Cristo. El poderoso, magnífico, pacificador y sabio Salomón junto a la Reina de Saba, personificaron en muchas portadas de iglesias medievales a la unión de Cristo con su Iglesia.¹⁰² Cristo y su templo, Cristo y María, ambos Puertas del cielo. Porque así como Cristo dice: “Yo soy la Puerta, si alguno

¹⁰² Louis Réau, *op. cit.*, Tomo II/1, pp. 286-287.

entrare por mí se salvará”, “así María puede llamarse puerta del Cielo, por la cual pasó Cristo desde el Cielo a la tierra”.¹⁰³ La Puerta del cielo (*Ianua coelis*) depende de una adaptación simplificada de los grabados letánicos que se han mencionado.

El conjunto cumplía con la función para la que había sido creado. En el centro del discurso teológico estaba el Arca de la Alianza, con su doble significado, con sus posibles explicaciones. Todas las figuras estaban relacionadas entre sí. Los cuatro personajes veterotestamentarios podían resolver el mensaje cuando la capilla se transformaba para recibir el Arca Santa, cuando el altar se convertía en monumento el jueves santo.¹⁰⁴

La construcción del arca santa en París y las decisiones que se tomaban en Guadalajara son, sin duda, de una gran importancia para el destino de la capilla. La obra se puso en manos de un arquitecto a quien el agente de la catedral consideraba experimentado en construcciones de temas religiosos. El maestro Gussette (su nombre aparece escrito de diferentes maneras y no se ha podido todavía fijarlo ni reconocer su identidad) envió varios diseños que el provisor estudiaba con el arzobispo. En febrero de 1876 comenzó a tomar forma el diseño definitivo, mezcla de por lo menos dos de las propuestas enviadas desde París. Por una parte decidieron que no fuera hecha de una sola pieza y con varas “como la del Antiguo Testamento sino que sea dividida en cuatro piezas distintas, pero unidas entre sí de manera que a lo lejos parezca una sola”. El diseño proponía que en el centro quedara un sagrario con puerta, rematado con el Cordero con los sellos, rodeado por una ráfaga y a los lados los querubines separados del sagrario sobre pedestales. En total se trataba de seis piezas que se colocarían cuando el altar se transformara en monumento: “que son el sagrario, su remate, los dos querubines y sus correspondientes pedestales” hechos de bronce dorado a fuego, de dos colores de oro.¹⁰⁵ La ornamentación lateral del arca santa se haría cincelada y la parte posterior sería plana, sin adornos.

A pesar de que en 1875 el provisor escribía a París que estaban “afligidos por los temblores y terremotos, tenemos dos volcanes en erupción uno cerca de Tepic al poniente y otro al sur por Colima ... Los templos y demás edifi-

¹⁰³ Francisco Xavier Dornn, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁴ Véase Patricia Díaz Cayeros, *op. cit.*, ensayo presente en esta obra.

¹⁰⁵ AHAG, “Referente al altar...”, ff. 19v y 20.

cios se han lastimado...”,¹⁰⁶ el proceso de construcción y ornamentación de la capilla de la Inmaculada siguió su marcha. En agosto de 1876 el arca estaba todavía en proceso y estuvo terminada en 1877, según informó don Enrique Santos en una carta enviada desde París el 18 de mayo de ese año: “Mucho celebraremos que el Arca, que aquí ha gustado a cuantos la han visto, resulte también ser del agrado de vd. y de su Ilma. El Sor. Arzobispo”.¹⁰⁷ El envío cruzó el mar en el mes de julio, pero faltaba aún “lo más riesgoso que es el camino de tierra de México a Guadalajara en q. no hay ferrocarril sino que todo se conduce en carros y en pésimas carreteras o caminos”.¹⁰⁸ Qué contradictorio pudo haber parecido en París el mensaje de la poderosa catedral que compraba sin detenerse en gastos para la gloria de la capilla en la que se habían empeñado, que elegían por medio de diseños y catálogos discutidos y modificados y aún más, que enviaban y recibían fotografías para encargar y mostrar espacios a los maestros europeos contratados por su agente para fabricar alguna obra “a la medida”.

Las anotaciones hechas al margen del documento por el señor provisor también dan cuenta de la estricta división de los gastos: cada envío realizado desde París se estimaba “puesto en Guadalajara” y la cantidad que le correspondía pagar a cada señor capitular.¹⁰⁹ La corresponsabilidad, una de las características del cabildo eclesiástico, se ponía en funcionamiento una vez más, al servicio de su iglesia catedral.

La capilla dedicada a la Inmaculada Concepción de María y a albergar el monumento el jueves santo se estrenó en diciembre de 1877, y en 1878 se desmontaron las piezas del arca para colocar las pinturas marianas. El tiempo transcurrido no había sido mucho; sin embargo, la travesía había estado plagada de fuertes vientos, a veces tormentas, que la habían hecho complicada y, sobre todo, que demandó de los navegantes mucha astucia, paciencia y perseverancia, para lograr el feliz término de la capilla con su profundo significado religioso.

Ese sistema, creado a partir de la participación de pinturas, esculturas y orfebrería, encerraba un mensaje cristológico-eucarístico y mariano. Ambos,

¹⁰⁶ AHAG, “Referente al altar...”, f. 36v.

¹⁰⁷ AHAG, “Referente al altar...”, f. 206v.

¹⁰⁸ AHAG, “Referente al altar...”, f. 210v.

¹⁰⁹ AHAG, “Referente al altar...”, f. 176v.

encriptados uno en el otro por medio del cambio del corazón del retablo, la urna eucarística, daban inicio a un relato cuya metáfora visual era el Arca de la Alianza. María-Arca tuvo a Cristo en su vientre, mientras que Cristo-Arca convirtió su cuerpo y sangre en pan eucarístico. Ambos territorio de salvación.

Sin embargo, el cardenal Garibi Rivera (1936-1969) mandó fabricar en Roma un nuevo sagrario que imitara el que hubo en el antiguo Colegio Pío Latino.¹¹⁰ Instaladas de manera permanente las cuatro figuras del Antiguo Testamento y el nuevo sagrario romano, la capilla perdió aquel profundo viaje mariano, y de manera particular, la mutación de su autorreferencialidad.

¹¹⁰ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 66. El sagrario nuevo fue ensamblado en México por el orfebre Francisco J. López; mide 178 x 85 x 79 cm.