

La Catedral de Guadalajara

Su historia y significados

TOMO III

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA
COORDINADOR

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA
PATRICIA DIAZ CAYEROS
MARIA LAURA FLORES BARBA
NELLY SIGAUT

EL COLEGIO DE JALISCO



La Catedral
de Guadalajara
Su historia y significados

TOMO III

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA
COORDINADOR GENERAL

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-SEP

José Luis Leal Sanabria
Presidente

María Alicia Peredo Merlo
Secretaria general

La Catedral de Guadalajara

Su historia y significados

TOMO III

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA
COORDINADOR

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA
PATRICIA DÍAZ CAYEROS
MARÍA LAURA FLORES BARBA
NELLY SIGAUT



EL COLEGIO
de
JALISCO
30 años
1982-2012

Serie conmemorativa

Biblioteca de El Colegio de Jalisco Catalogación en Publicación

726.640972352 C357 T. III

La Catedral de Guadalajara : su historia y significados. Tomo III / coord. Juan Arturo Camacho Becerra.
~ 1ª ed. ~ Zapopan, Jal. : El Colegio de Jalisco, 2012.

300 p. : ils., fots., cuadros, planos ; 23 cm. ~ (Serie Conmemorativa)

Contenido: Presentación / José Luis Leal Sanabria ~ Agradecimientos ~ Introducción / Juan Arturo Camacho Becerra ~ I. Génesis de un estilo. Altares de la Catedral de Guadalajara, 1757-1919 / Juan Arturo Camacho Becerra ~ II. Huellas de escultura y devoción en la Catedral de Guadalajara: la Virgen de la Rosa y el Señor de las Aguas / Patricia Díaz Cayeros ~ III. Vida y portentos de los vitrales de la Catedral de Guadalajara / María Laura Flores Barba ~ IV. La Sacristía: historia de un espacio relevante / Nelly Sigaut ~ Bibliografía.

ISBN 978-607-7770-68-8 (Tomo III)

ISBN 978-607-7770-65-7 (Obra Completa)

1. Arquitectura religiosa - Guadalajara, Jalisco (México) - Historia - XVII-XIX. 2. Guadalajara, Jalisco (México) - Catedral - Historia - XVII-XIX. 3. Obispado de Guadalajara, Jalisco (México). 4. Instituciones eclesiales. 5. Catedral Virreinal - Arte - Historia. 6. Escultura Virreinal. 7. Ornamentos litúrgicos. 8. Significado iconográfico. 9. Estilo neoclásico en México.

I. Camacho Becerra, Juan Arturo, coord.

Primera edición, 2012.

© D.R., 2012, El Colegio de Jalisco, A.C.

5 de mayo 321

45100, Zapopan, Jalisco

ISBN 978-607-7770-68-8

ISBN Obra completa 978-607-7770-65-7

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico



Se agradece al Coecytjal
el patrocinio otorgado
a la edición de este libro

ÍNDICE

PRESENTACIÓN <i>José Luis Leal Sanabria</i>	9
I. GÉNESIS DE UN ESTILO. ALTARES DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA, 1757-1919 <i>Juan Arturo Camacho Becerra</i>	11
II. HUELLAS DE ESCULTURA Y DEVOCIÓN EN LA CATEDRAL DE GUADALAJARA: LA VIRGEN DE LA ROSA Y EL SEÑOR DE LAS AGUAS <i>Patricia Díaz Cayeros</i>	89
III. VIDA Y PORTENTOS DE LOS VITRALES DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA <i>María Laura Flores Barba</i>	129
IV. LA SACRISTÍA: HISTORIA DE UN ESPACIO RELEVANTE <i>Nelly Sigaut</i>	183
BIBLIOGRAFÍA	287



IV. La sacristía: historia de un espacio relevante

Nelly Sigaut

El Colegio de Michoacán

La fundación de ciudades fue una de las principales características de la conquista española del Nuevo Mundo a inicios del siglo XVI. Veintiséis vieron la luz entre 1519 y 1543 sobre el territorio [...] conquistado por Hernán Cortés y conocido después con el nombre de Nueva España. Reforzado por un modelo de gobierno local heredado de las municipalidades castellanas, esta empresa urbana no tuvo equivalente en la historia sino durante el Imperio romano.¹

Algunas de las ciudades fundadas desde el siglo XVI se convirtieron en las sedes de los cuatro arzobispados y veinticuatro diócesis, sobre un total de treinta y ocho para el conjunto del periodo colonial, que se erigieron en la América española alrededor de 1580.²

En el caso de la Catedral de Guadalajara, ya se ha dado cuenta de su creación en la sede de Compostela el 13 de julio de 1548, cuando el papa Paulo III expidió la bula *Super speculam militantis ecclesiae*, por medio de la cual creó el obispado de Nueva Galicia y concedió al mismo tiempo el título de ciudad a Compostela, sede del obispado, capital del reino de Nueva Galicia. El granadino nombrado obispo Pedro Gómez de Maraver, había sido deán de la Catedral de Oaxaca en 1547, capellán y consejero del virrey don Antonio de Mendoza en la Pacificación de la Nueva Galicia.³ El obispo se negó a vivir en la sede y fijó su residencia en Guadalajara, y describió con desdén la vida de los oidores en Compostela.⁴ Por una docena de años hubo una intensa presión para conseguir el traslado de los poderes espiritual y temporal a Guadalajara; un autor señala que quizá el mejor logro de la administración del oidor, el licenciado Pedro Morones, fue conseguir la autorización real para dicho traslado, por cédula del 10 de mayo de 1560.⁵ Esta acción generó otra, esto es, la construcción de una nueva catedral, cuya obra, fases y proyectos se analizan en otro libro de esta serie de publicaciones dedicada al estudio de la Catedral de Guadalajara.⁶

¹ Óscar Mazin. "Cathédrales et cités dans le Nouveau Monde. Le cas du Valladolid du Michoacán (Nouvelle-Espagne)". *Histoire Urbaine*, núm. 7, junio de 2003, pp. 121 a 140, p. 121.

² Thomas Calvo. "Le manteau de l'urbanisation sur l'Amérique hispanique". *Perspectivas históricas*. Troisième année, julio-diciembre de 1999, núms. 5-6, pp. 11-62.

³ Rafael Diego-Fernández Sotelo. *Antonio de Mendoza*. México: Planeta DeAgostini, 2002, pp. 63-64.w

⁴ John Parry. *La audiencia de Nueva Galicia en el siglo XVI*. Zamora: El Colegio de Michoacán-Fideicomiso Teixidor, 1993, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ Véase Estrellita García. "Su construcción, transformaciones y contexto". Arturo Camacho (coord.). *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*. T. II. Zapopan: El colegio de Jalisco, (en prensa).

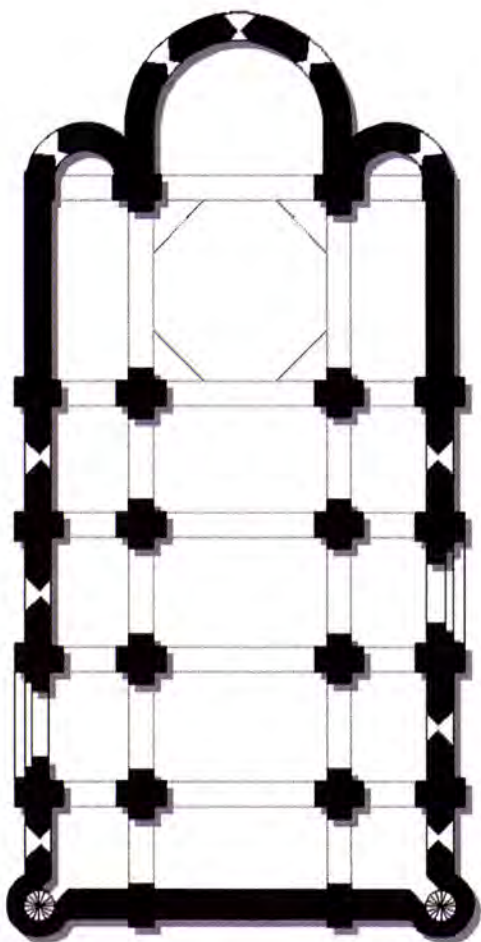


Figura 1.
Planta de la
Basilica San Martín
de Tours, siglo VI.

EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

El nombre del emperador Constantino está unido a una de las más grandes transformaciones de la Iglesia católica. Esta institución, después de haber sido ignorada o perseguida incluso, obtuvo el favor y el patrocinio de las autoridades. El estado romano no solamente la protegió, también le dio exenciones y subvenciones tanto en Occidente como en Oriente. La gran renovación de relaciones en el año 313, trajo como consecuencia que cada comunidad cristiana, cada iglesia, tuviera su edificio, y de ella dependiera la organización de su culto. Durante el periodo conocido como “paz constantiniana”, los cristianos pudieron celebrar sus ceremonias en la legalidad para lo cual necesitaron un edificio adecuado para la liturgia.⁷

Con ese propósito se adaptaron las antiguas basílicas romanas con los espacios necesarios para el culto y sus funciones anexas (véase figura 1). Uno de ellos fue el *diaconicum* o sacristía, ubicado cerca del ábside y de forma opuesta con la *prothesis*.

Entre esos primeros proyectos de catedral, las sedes temporales, los cambios y tropiezos propios de largos periodos constructivos hasta llegar al edificio definitivo, se encuentra la historia de los espacios y sus funciones, así como los objetos relacionados con ellos y con el culto.

Una iglesia debe contar con un equipo litúrgico, que está formado por el altar, la cátedra y el coro, el púlpito, el confesionario, el baptisterio y la sacristía.⁷ Usos y funciones de este último espacio constituyen el objetivo de este capítulo, aunque no desde el punto de vista de su fábrica, sino de la función que el espacio tiene en relación con la liturgia y con sus usuarios constantes, los miembros del cabildo catedral y su obispo. De hecho, como se verá en las siguientes páginas, la sacristía creció en importancia tanto desde el punto de vista espacial como en su ornamentación, transformación que se revela en su evolución topográfica así como en su tipología arquitectónica. Es evidente que dicho crecimiento obedeció a varios impulsos, algunos emanados desde la Iglesia, como decisiones conciliares sobre la liturgia, otros de la importancia que cobró el cabildo en la organización interna de la catedral, y algunos que surgieron desde la propia sede. El análisis de la poligénesis del crecimiento del espacio y su ornamentación orientan las páginas siguientes.

⁷ Mario Righetti. *Historia de la liturgia*. T. I, Madrid: BAC, 1955, pp. 155 y ss.

⁸ J. R. Palanque, G. Bardy, P. de Labriolle. “La Iglesia del Imperio”. Agustín Fliche y Victor Martin. *Historia de la Iglesia*. Valencia: EDICEP, 1977, vol. III, pp. 15-20.

⁹ El *diaconicum* era un anexo a la basílica cristiana, donde se guardaban los utensilios necesarios para el servicio del altar y se hacían los preparativos para el santo sacrificio. El *diaconicum* se diferencia de la *prothesis*, una pequeña habitación donde se recibían las ofrendas que la gente llevaba al templo. En las iglesias grandes, la *majus diaconicum* estaba compuesta por varias salas: *salutatorium*, para la recepción y las audiencias del obispo; *thesaurarium*, donde se guardaban los vasos sagrados y los libros, y *diaconicum* propiamente dicha. Posiblemente el *pastophorion* griego, donde estaba reservada la eucaristía, era simplemente el *diaconicum*. Es interesante observar que ambos espacios, *prothesis* y *diaconicum*, estaban ubicados a cada lado del ábside, ubicación que tuvo algunos cambios y desplazamientos en siglos posteriores, aunque siempre quedaron en relación con el altar, hasta que volvieron a la tipología original.¹⁰

En la historia de la liturgia, se considera que las *Constituciones Apostólicas* mencionan dos *pastophoria* o sacristías, una de las cuales era habilitada para custodiar la eucaristía.¹¹ En la basílica de san Félix, reedificada por san Paulino de Nola (†431), había dos sacristías adyacentes a la basílica, una de ellas tenía la función de servir para la preparación de los sacerdotes y en la otra se guardaban los libros. Se destaca el tamaño de algunos de estos primitivos espacios, donde también se celebraban reuniones, como por ejemplo el Concilio de Cartago, que se reunió en el *secretarium* de la basílica de Fausti (véase imagen 1).¹²



Imagen 1:
San Agustín preside la
Conferencia de Cartago.

El ajuar sagrado se guardaba, durante la Edad Media, en bancos o armarios dispuestos detrás o a los lados del altar. Sin embargo, se verá la importancia de la

⁹ Consultado en *Epistemowikia. Revista Hiperenciclopédica de Divulgación del Saber*. Segunda Época, año VI, vol. V, núm. 2, abril-junio de 2011. "Arte paleocristiano" (http://campusvirtual.unex.es/cala/epistemowikia/index.php?title=Arte_paleocristiano).

¹⁰ Kraus. *Geschichte der christlichen Kunst* (Freiburg im Br., 1896). I, 300; *Idem, Real-Encycl. d. christl. Alterthümer* (Freiburg, 1882). I, 358 (<http://www.newadvent.org/cathen/04769b.htm>).

¹¹ M. Righetti. *op. cit.*, tomo I, p. 161. *Constituciones apostólicas* es el nombre con el que se conoce al conjunto de ocho libros que la Iglesia católica considera redactados por los apóstoles. Está formado por la *Didascalia apostolorum* (los primeros seis libros) y la *Didaché*.

¹² *Idem*.



Imagen 2.
Sacristía de San
Pedro. Lima, Perú.

sacristía en 1284, cuando Durand de Mende publicó su *Rational* o *Manual de los Divinos Oficios*. Esta obra fue llamada por el benedictino Charles Barthélémy (quien la tradujo en el siglo XIX), como “la última palabra de la Edad Media sobre la mística del culto divino [donde se resumen] a finales del siglo XIII todos los pensamientos y todas las tradiciones religiosas más puras y más brillantes de esta hermosa época de fe y de genio”.¹³ En este libro asegura Durandus que todas las cosas que pertenecen a los oficios, “a los usos o a los ornamentos de la Iglesia, están llenos de figuras divinas y de misterio, cada una en particular desborda una dulzura celeste, cuando encuentra quien las mira con atención y amor y sabe sacar la miel de la piedra y el aceite de la roca más dura”.¹⁴ De acuerdo con la tradición que ya se ha mencionado, Durandus afirma que la sacristía es el lugar donde se depositan los vasos y los ornamentos sagrados. A esta función del espacio, agrega en una línea simbólico-referencial que no puede ignorarse, que la sacristía

¹³ Guillaume Durand de Mende. *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*. Le Pin de Luquet: Éditions La Maison de Vie, 1996, p. 6. Traducción de la autora de este texto.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

representa el seno de la virgen María donde Cristo fue revestido con la prenda sagrada de su carne, así como el sacerdote se viste con los ornamentos sagrados y avanza hacia el pueblo desde el lugar donde revistió sus hábitos, porque Cristo llegó al mundo saliendo del seno de la virgen.¹⁵ Esto confirma que la sacristía es el punto de salida hacia el altar mayor para celebrar o hacia las naves en procesión, o hacia el coro para el rezo de las horas, así como el lugar hacia donde se regresa (véase imagen 2).

El Concilio de Trento que apostó seriamente al valor y la continuidad de la *Traditio* en todos sus órdenes, “se limitó a establecer unos vigorosos lineamientos de carácter general [y la] responsabilidad de establecer los preceptos y guías claros para la reafirmación de los temas de importancia para el arte de la reforma católica habría de recaer en varios tratadistas especialistas en arte sacro.”¹⁶

En el caso de la fábrica y el ajuar de las iglesias, el encargado de cumplir con esta función fue Carlos Borromeo, quien publicó en 1577 la obra que aplicaría los preceptos tridentinos a la arquitectura sacra. En este tratado, además de la orientación de la sacristía (“que los antiguos llaman cámara e igualmente secretario”¹⁷) en relación con el edificio, indica que debe ser amplia y acorde con el número de ministros de cada iglesia “y la abundancia del sacro ajuar”.¹⁸

Por lo tanto, podemos concluir que la palabra latina *sacristia*, representa las funciones del antiguo *secretarium* o *diaconicum* y describe un cuarto en el templo, o anexo a él, donde se guardan los ornamentos, los adornos litúrgicos, los vasos sagrados y los libros, y donde se reúne el clero para revestirse antes de las diferentes ceremonias eclesiásticas. Además la sacristía debe estar provista de muebles y cajones, debidamente etiquetados, para guardar los ornamentos correspondientes a los diferentes tiempos litúrgicos, en sus colores apropiados. Debe tener -como algo indispensable para su funcionamiento- un crucifijo o “un icono sacro” ante el cual los sacerdotes se visten para la celebración. De la importancia de estas imágenes de sacristía así como de su función puede dar cuenta el famoso Cristo de Zurbarán, encargado para la sacristía de san Pablo de Sevilla en 1627, fincado en una profunda reflexión, orientado a activarse con el poder de la mirada durante la oración (véase imagen 3). En la Catedral de Guadalajara, había un Cristo de marfil con sus cantoneras, título, clavos, corona de plata, su peana y cruz de ébano.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, xxxviii, p. 44.

¹⁶ Elena Isabel Estrada de Gerlero. “Nota preliminar”. Carlos Borromeo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México: UNAM, 1985, p. xx.

¹⁷ Carlos Borromeo, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Archivo de Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante ACMAG), “Libros de inventarios de todos los bienes, y alhajas que hasta oy veinte de agosto de mil setecientos cinquenta y nueve años, tiene esta Santa Yglesia Catedral de Guadalajara”, sección gobierno, serie secretaría, ficha 536, 1759-1790, f. 31r. Aunque no se sabe si se trataba de la misma imagen, había un Cristo en ese lugar en los inventarios levantados en 1559 y en 1790.



ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΑΡΕΘΑΙΟΣ ΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΑΡΟΛΙΝΗΣ
ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΑΡΕΘΑΙΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΡΟΛΙΝΗΣ

Además del aguamanil de piedra sólida para que los celebrantes puedan lavarse las manos antes de officiar,²⁰ se le da gran importancia a los armarios y cajones para guardar tanto los ornamentos textiles como los cálices, patenas, corporales, purificadores, velas y otros utensilios necesarios para los oficios. Como la sacristía no se bendice durante el rito de la consagración de los templos no se considera como lugar sagrado en el sentido canónico de la palabra. Sin embargo, excepto en casos merecedores de sanciones, disfruta de las mismas prerrogativas que el templo.²¹

Desde hace unos años se ha despertado el interés por el estudio de estos espacios tradicionalmente considerados auxiliares y de representación en el conjunto de la arquitectura religiosa. De ahí que ya se puedan hacer algunas consideraciones sobre las tipologías, cercanías y diferencias entre las sacristías de las catedrales y las monásticas, que hasta la baja Edad Media estaban ubicadas en un espacio adyacente a la cabecera del templo. En las catedrales el culto de precepto se celebraba en el altar mayor, lo cual permitía destinar a las demás capillas para diferentes usos, incluso como sacristías. En muchas ocasiones la sacristía se encontraba, tanto en iglesias parroquiales como catedrales y monasterios de monjas, en la cabecera, y tenía un altar dedicado a los rezos *praeparatio ad missam*, documentados desde el siglo XI en la liturgia de la Iglesia Occidental. Este rezo de los oficiantes condicionó

la aparición de altares en las sacristías altomedievales, que serían heredados hasta la Edad Moderna [...] El inicio de la liturgia comenzaría con la salida del sacerdote desde el *sacrarium* de donde se dirigía al *preparatorium* donde se vestiría a la par que realizaría la paraliturgia *praeparatio ad missam*, para dirigirse después al altar mayor.²²

Un ejemplo de estas *sacristías absidales*, esto es ubicadas en el ábside de la iglesia, lo constituye la de la Catedral de Santiago de Compostela (véase figura 2), capilla dedicada a la Magdalena que en el siglo XII funcionaba para misas vespertinas ofrecidas a los peregrinos y en el siglo XIV ya estaba amueblada con armarios en los que se guardaban los bienes litúrgicos necesarios para la celebración de los oficios.²³ A este ejemplo se le deben agregar los de la Catedral de Ávila, la catedral vieja de Lleida, la de Mondoñedo, la seo del Salvador de Zaragoza, todas ellas hispanas.

En los ábsides laterales estuvieron las sacristías de las catedrales de la Seu d'Urgell, Ourense, Tui y posiblemente Zamora (véase figura 3) y Ciudad Rodrigo, junto con Huesca y Oviedo como dos ejemplos excepcionales. Estas *sacristías absidales* estaban cerradas al resto del templo por medio de una reja para proteger los objetos de culto, y los libros que allí se conservaban, cumpliendo con otra de

Imagen 3.
Zurbarán. *La
Crucifixión*, 1627.
Instituto de Arte
de Chicago

²⁰ Carlos Borromeo, *op. cit.*, p. 80, y Andrew B. Meehan. "Sacristía". Transcrito por Bobie Jo M. Bilz, trad. de Javier Algara Cossio (<http://ec.aciprensa.com/s/sacristia.htm>).

²¹ Andrew B. Meehan, "Sacristía", *op. cit.*

²² Eduardo Carrero Santamaria. "La sacristía catedralicia en los reinos hispanos. Evolución topográfica y tipo arquitectónico". *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*. España, Universidad de Oviedo, 2005, núm. 11, pp. 49-59, p. 51.

²³ Eduardo Carrero Santamaria, *op. cit.*, p. 51.

Figura 2:
Catedral de
Santiago de
Compostela:

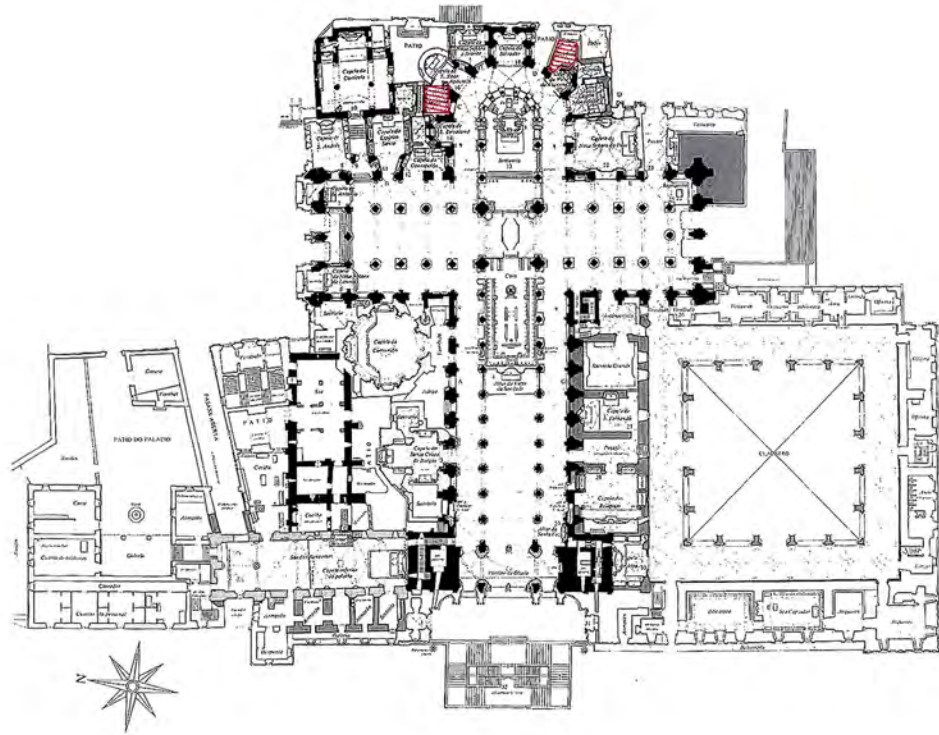
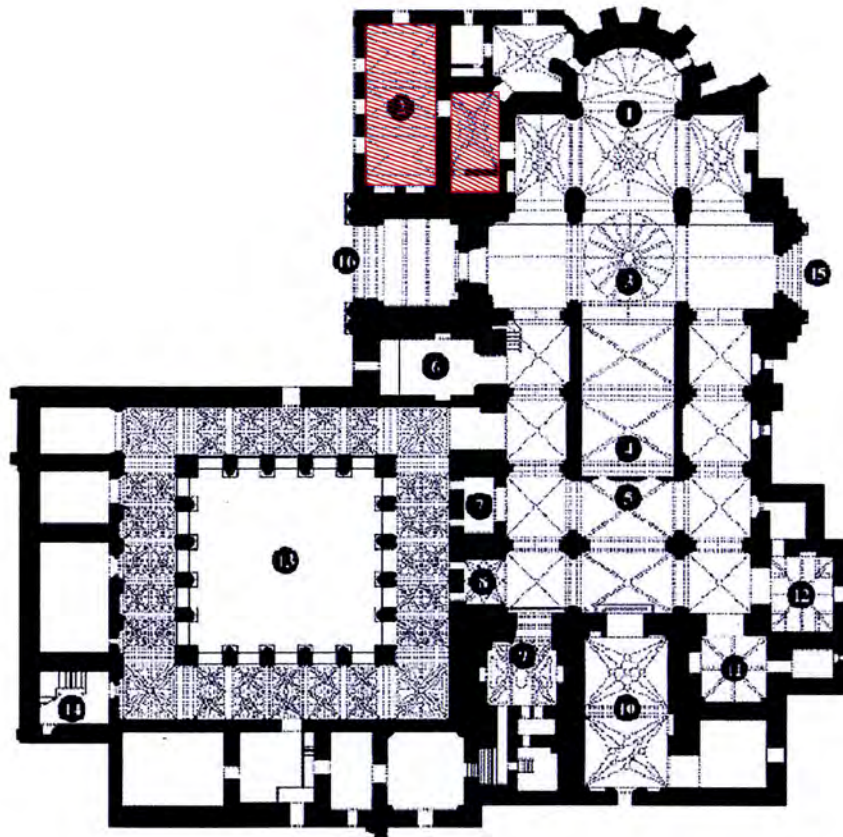


Figura 5:
Catedral de
Santiago de Compostela:



las funciones de este espacio. La multiplicación de los ornamentos, los objetos litúrgicos, los libros y misales así como la riqueza de los mismos, demandaron una ampliación del espacio de la sacristía, dando lugar a las grandes sacristías góticas y renacentistas de planta rectangular.

Hay pocos ejemplos de *sacristías claustrales*, aquellas donde este espacio de la catedral se relaciona con el antiguo claustro, como en Sigüenza, Cuenca (véase figura 4) y Jaca. Este último caso es particularmente interesante para la catedral de Guadalajara, porque en el piso alto de uno de los corredores se ubicó el *secretum* y archivo de la catedral, esto es el tesoro que estuvo sobre la sacristía, como parece que se ubicó durante unos años en la catedral definitiva tapatía y posiblemente también en la Catedral de san Cristóbal, Chiapas.

Una tercera tipología está representada por las *sacristías góticas en girola*, que tienen especial desarrollo desde el siglo XIII con la construcción de las nuevas catedrales. Se produce entonces una modificación en la topografía eclesial, trasladando la sacristía desde el ábside a las capillas abiertas en el deambulatorio en relación con el altar mayor. Tal sucedió en la Catedral de León (véase figura 5), cuyo emplazamiento es inmediato a la corona de capillas de la girola y de un piso alto dedicado a albergar al tesoro. En Barcelona (véase figura 6) se acondicionó la sacristía en una posición similar a la de León, convertida en un espacio autónomo. También en Valencia y Murcia las sacristías se ubicaron al inicio de la girola aunque en situacio-

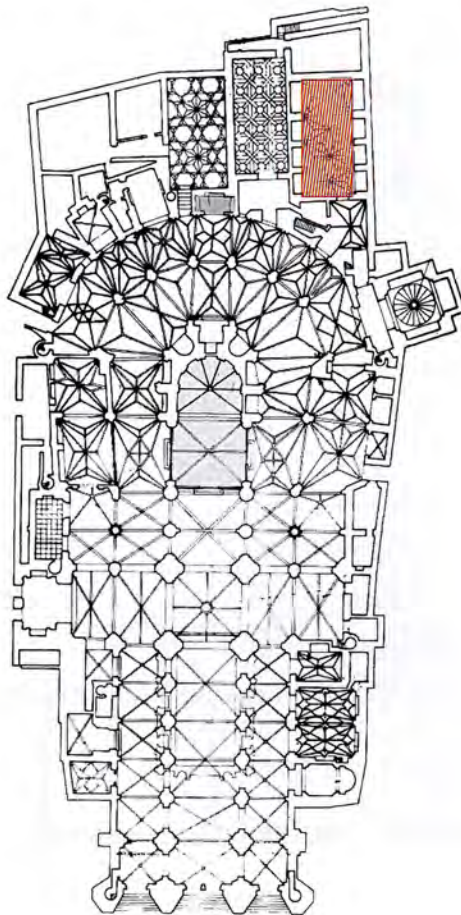


Figura 4.
Catedral de
Cuenca, siglo XVI

Figura 5
Catedral de Leiro.

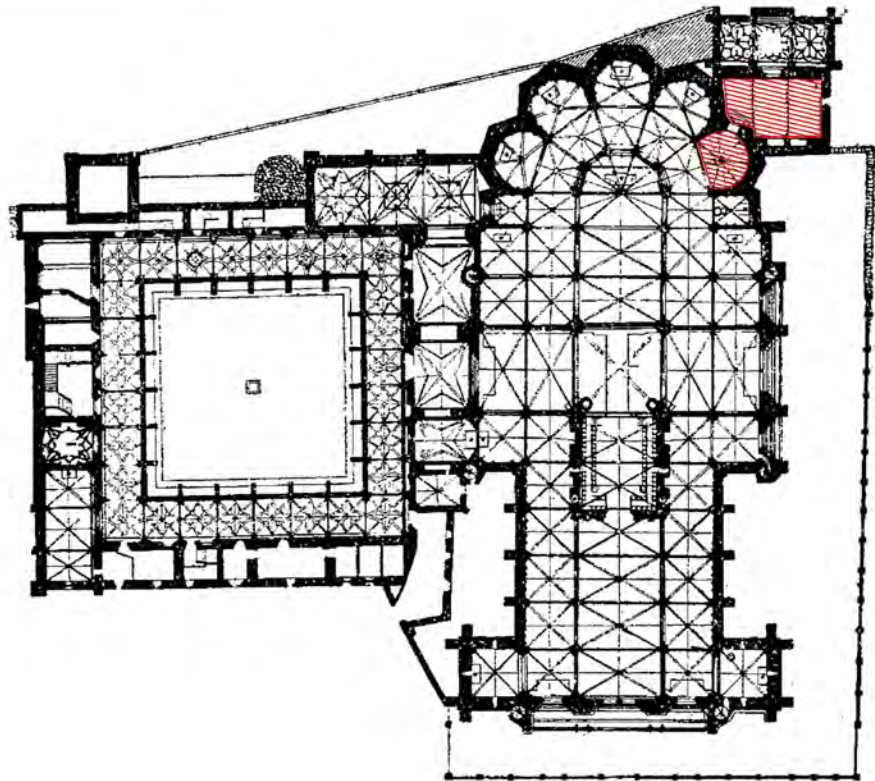
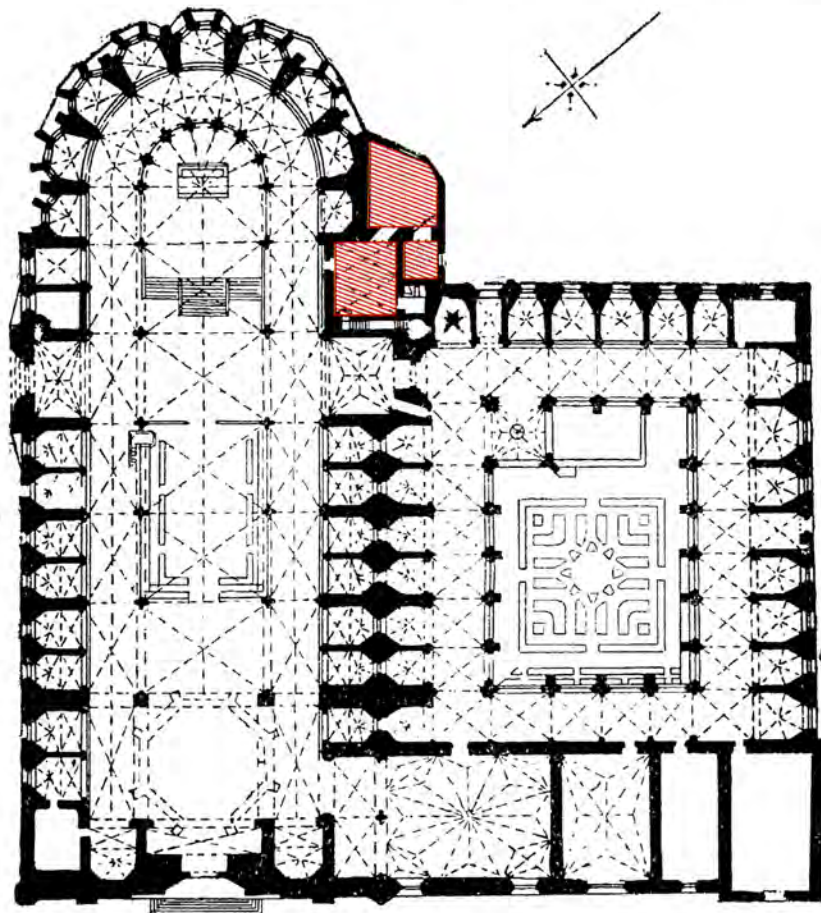


Figura 6
Catedral de Lugo.



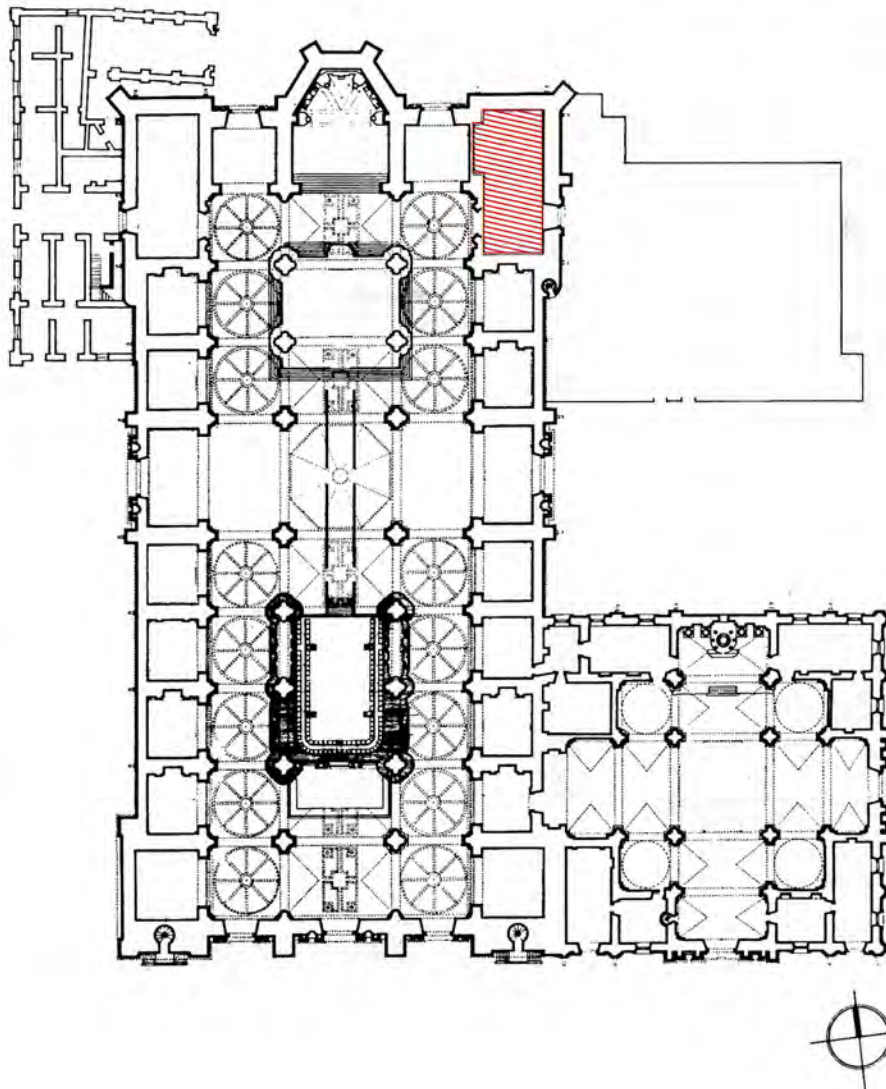
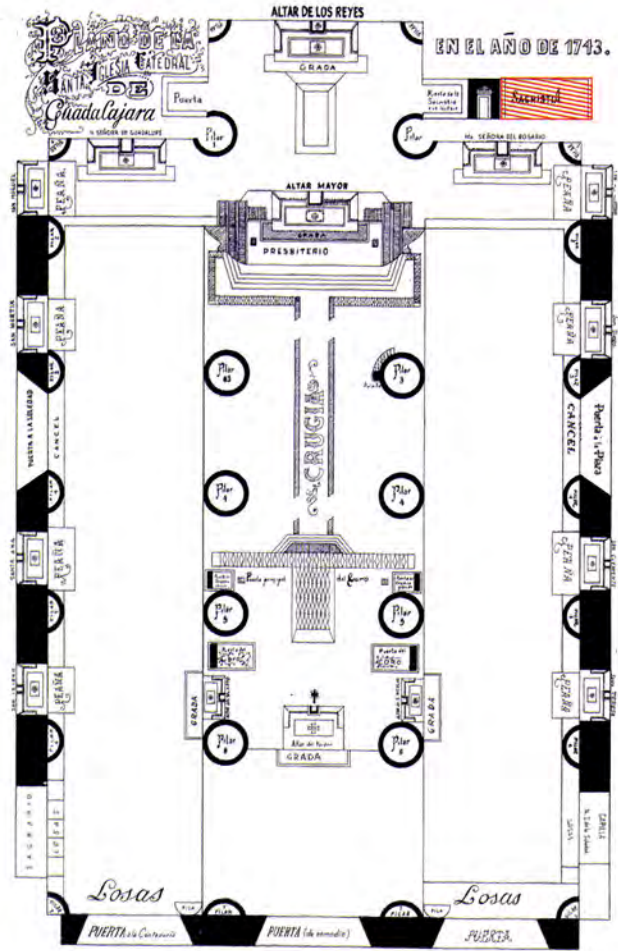
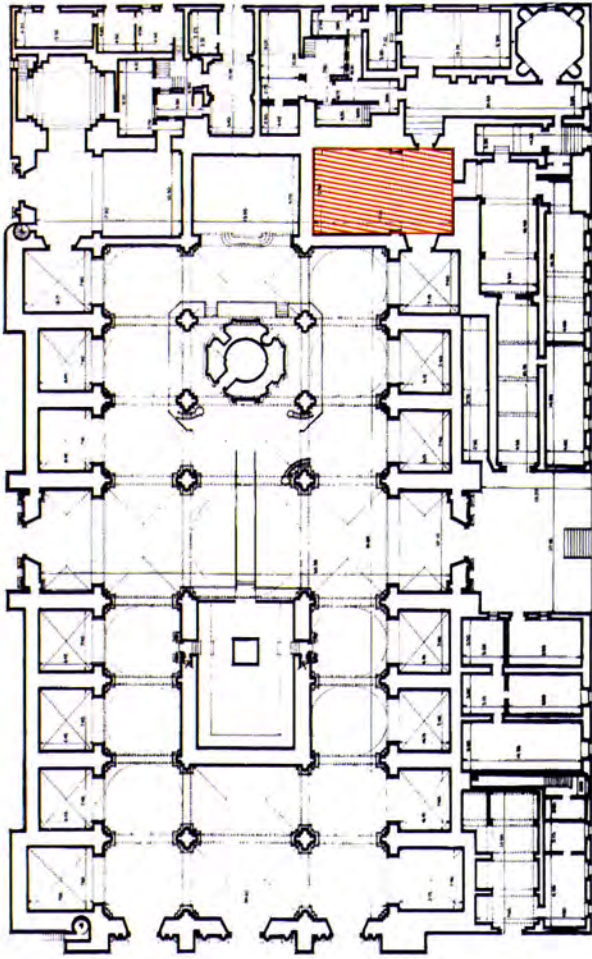


Figura 7.
Catedral de
México...

nes opuestas (norte y sur). Lo mismo sucedió en otras catedrales hispanas aunque fueron posteriormente modificadas, tal como Tarazona, Burgos, Toledo, Tortosa, Granada.²⁴

Quedan en último lugar las *sacristías exentas*, que se desarrollan desde la baja Edad Media pero de manera especial durante la edad moderna. Algunos ejemplos de estos espacios que se articulan con el templo son los del Burgo de Osma, Ávila y Huesca (datados entre los siglos XIII y XIV). Este esquema resultó exitoso y se consolidó como un tipo arquitectónico, de planta rectangular, en cuyos muros laterales se alojan grandes cajoneras y armarios para guardar los objetos litúrgicos y ornamentos y un *sacrario* o fuente con la cisterna para las abluciones litúrgicas. El esquema se repetirá hasta el siglo XVIII, con modificaciones y agregados de manera tal que encontraremos en las catedrales hispanas viejas, descripciones como la sacristía de arriba y la de abajo; la vieja y la nueva; la mayor y la menor; la antesacristía y la

²⁴ Eduardo Carrero Santamaria, *op. cit.*, p. 54.



Figuras 8 y 9.
Catedral de Puebla
y Catedral de
Guadalajara.

sacristía.²⁵ En algunos casos estas denominaciones están relacionadas con distintas etapas constructivas y la supervivencia de los nombres, y en otros a la sumatoria de necesidades que hicieron multiplicar los pequeños espacios originales.

Como veremos, la dilatada historia constructiva de las catedrales y las distintas sedes que ocuparon, forman parte de la tradición de las catedrales hispanas, viejas y nuevas. En aquellas villas y ciudades que habían sido ocupadas durante siglos por los musulmanes, luego de que los territorios fuesen recuperados por la corona cristiana, las antiguas mezquitas se usaron como iglesias y comenzaron la construcción de las nuevas sedes. Tal es el caso de la Catedral de Málaga, que en un momento de transición entre la iglesia vieja y la nueva, tuvo tres sacristías a su servicio: la vieja (documentada en 1564), la mayor (en 1573) y la menor (en 1584), por lo menos hasta que se trasladó la catedral a su nuevo edificio en 1588.²⁶

²⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

²⁶ Miguel Bolea y Sintas. *Descripción Histórica de la Catedral de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, Facsimil Universidad, 1998, pp. 143-144.

Las catedrales americanas construidas desde mediados del siglo XVI tienen espacios destinados a la sacristía, en algunos casos paralelos a la sala capitular, como en la Catedral de México (véase figura 7), o perpendiculares al altar mayor, como en el caso de Puebla (véase figura 8), y la que es objeto de nuestro estudio, la sacristía de la Catedral de Guadalajara, también perpendicular al presbiterio (véase figura 9).

En 1663 en Guadalajara aún no se habían resuelto ni el diseño ni el funcionamiento de algunos espacios, así que los canónigos decidieron que tendrían que hacer “una escalera en la Sacristía para poder subir por ella a la sala de arriba que ha de servir de contaduría porque no es apropósito esta”. Esta breve nota permite comprender que el tipo de sacristía que se había pensado para Guadalajara está relacionado con la tipología que contempla la sala del tesoro en la parte superior y la sacristía propiamente dicha en la inferior.

Cuenta José Cornejo Franco en un libro dedicado a la Catedral de Guadalajara –pleno de noticias pero sin referencia documental alguna–, al narrar un entredicho que hubo en 1564 entre el deán del cabildo y el obispo fray Pedro de Ayala (el segundo en ocupar la sede), que en la sacristía estaba el “crucifijo grande”, que el techo estaba envigado y que una escalera pequeña la comunicaba con el altar mayor.²⁷ Era esta iglesia pobre y pequeña, insuficiente. Hacia 1565 comenzó la obra del “xacal grande” cuya sacristía estuvo terminada alrededor de 1570. Esa iglesia sufrió un devastador incendio en 1574, pero ya se había comenzado antes la construcción de la que sería la catedral definitiva. Como esta historia constructiva ya se ha analizado cuidadosamente, mi intención solo es mostrar los problemas de ubicación y emplazamiento de este espacio fundamental para una iglesia.

No puedo dejar de señalar la importancia que tuvo el habitual procedimiento del remate de la obra, por medio del cual los proyectos, pero sobre todo los presupuestos, entraban a un concurso en el cual el criterio de selección consideraba tanto la calidad y viabilidad del proyecto como los costos de realización.

En el remate de la obra de la Catedral de Guadalajara pujaron de manera directa Martín Casillas y Diego de Aguilera. Por una carta del virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, se sabe que también hubo dos ofertas más, la de Sebastián Solano y Andrés de Concha. La carta en cuestión estaba dirigida por el virrey al presidente de la Audiencia de Nueva Galicia, el doctor Santiago de Vera. En otra carta dirigida a la misma autoridad, remitida por el doctor Eugenio de Salazar, oidor de la Audiencia de México, se dan unas consideraciones sobre Aguilera y el referido remate de la obra, y además le comenta con obvia intención de favorecer al primero, que “Concha, un pintor, ha hecho cierta baja, y como V.S. mejor sabe, no porque uno baje se le ha de dar lo que se remata, si es menos conveniente que el que baja menos; yo no sé el pintor qué puede saber de levantar paredes de calicanto, de bóvedas, de mezclas ni de carpintería *tracten fabricia fabri*”.²⁸

²⁷ José Cornejo Franco. *Reseña de la Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Imprenta Vera, 1960, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

Y termina, claro, recomendando a Aguilera, hombre de probada experiencia. Guillermo Tovar de Teresa dio a conocer un documento relacionado con la Catedral de Guadalajara, en el cual Andrés de Concha y Sebastián Solano otorgaban un poder el 22 de agosto de 1599.²⁹ Es posible suponer que se trata de un poder que permitiría a un representante hacer posturas en el remate de la obra. Es importante recordar que Andrés de Concha fue maestro mayor de la Catedral de México desde una fecha que fluctúa entre los años de 1598 a 1601 hasta su muerte en 1612.³⁰ Sin embargo, parece que, como muchos otros artesanos de la época, estaba buscando y tratando de obtener nuevos y más jugosos contratos.

El tema de la actividad de Andrés de Concha como arquitecto, cuando había desarrollado desde su llegada a América una intensa actividad como pintor, no dejó de hacer dudar a los historiadores de arte que se ocuparon del tema, con sólida argumentación, que se trataba de dos individuos del mismo nombre. El hecho es que después de una larga relación con la pintura, Andrés de Concha se dedicó a la traza, alzado y construcción, aunque era “hombre pintor por oficio y muy aventajado, que aunque no sabe cosa alguna de cantería ha hecho obras de escultura con muy buen crédito y se tiene por más inteligente para arquitecto que los demás”. Por los motivos expuestos se le nombró en la Catedral de México.³¹ Si bien es cierto que era obrero mayor del Hospital de Jesús desde 1597, el nombramiento de la maestría en la sede del arzobispado lo supera en importancia. El asunto de las fechas es por demás interesante, porque si en 1603 Concha hubiera tenido como antecedente la maestría de la metropolitana, quizá no se hubieran atrevido a dudar de su capacidad en Guadalajara. En consecuencia, la fecha incierta de su nombramiento en la Catedral de México se cierra un poco más, y podemos pensar que se dio después de agosto de 1599.

No quiero dejar pasar una nota sobre el procedimiento de sacar a remate la obra al mejor postor, que en términos contemporáneos llamaríamos licitación. Esta manera de elegir proyectos no siempre garantizaba que ganara el mejor arquitecto o quien presentara el diseño más importante, sino quien ofrecía hacerla a menor precio. Este compromiso en varias ocasiones llevó a los maestros arquitectos a dar con sus huesos a la cárcel debido a la imposibilidad de cumplir con los compromisos que se habían especificado en el contrato, tanto en precios como en tiempos.

Los bienes de las sacristías

Para acercarnos con cierta precisión al conocimiento sobre los bienes que se guardaban en la sacristía de la catedral, contamos con un valioso instrumento confor-

²⁹ Martha Fernández. “Andrés de Concha: Nuevas noticias, nuevas reflexiones”. *Anales IIE*. México: UNAM, 1998, núm. 59. *Apud* AN (Notaría a cargo de Juan Pérez de Rivera, 22 de agosto de 1599).

³⁰ Martha Fernández. *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México siglo XVII*. México: UNAM, 1985, p. 66.

³¹ Martha Fernández, *Arquitectura...*, p. 69.

mado por los inventarios. Estas cuidadosas descripciones se realizaban cada vez que cambiaba el obispo, quien recibía su iglesia con todo el contenido del cual se hacía responsable. Era este un procedimiento normal en la Iglesia aún antes del Concilio de Trento, si bien el documento más importante que se refiere a esta práctica, es postridentino.

Se trata del Motu proprio “Provida”, emitido por el papa Sixto v el 29 de abril de 1587. Por este medio, se mandó a todos los ordinarios a que levantaran un inventario “hecho dentro del último año, de los bienes de todas las iglesias y los establecimientos eclesiásticos en su territorio; todos los administradores estaban obligados a establecer, dentro de los próximos doce meses posteriores a la entrada al oficio, un inventario de la propiedad confiada a ellos y a enviarlo al ordinario.”³²

Por lo tanto, no es extraño encontrar una relación tan detallada como la que se realizó de los bienes de la iglesia Catedral de Guadalajara en el año 1603. Se entiende que se trata de la iglesia vieja, donde celebraba los oficios divinos el obispo Alonso de la Mota y Escobar (quien ocupó la sede entre 1598 y 1606) y que era “de adobe, humilde, estrecha y arruinada”.

En el mismo documento se da cuenta, entre otros muchos objetos que se guardaban en la sacristía, de

dos báculos pastorales el uno todo de plata el remate dorado con un san Francisco que era del Sr. Obispo Santos García y el otro de palo de ébano con botones y remate de plata. Ítem dos fuentes de plata grandes con las armas en medio del Sr. Obispo Ayala alrededor el cordón de san Francisco. Ítem otra fuente mediana de plata con las mismas armas en medio. Al margen: más una fuente mediana dorada que era del cano[nigo] Vigue. Ítem una fuente mediana de plata en partes dorada que era del Sr. Obispo Alzola en medio sus armas.³³

El mismo inventario considera los ornamentos que cubrían toda la gama de los colores litúrgicos, que se guardaban en diez cajones y en cuatro cajas de madera que estaban en la sacristía y que también fueron inventariados. Como ya se mencionó, había otros ornamentos o parte de ellos que fueron propiedad de obispos de la sede.³⁴ Tal el caso del obispo don Francisco Santos García de Ontiveros y Martínez, quien ocupó el cargo entre 1593 y 1596 y que, junto con fray Pedro de Ayala (1559 a 1569) y fray Domingo de Alzola (1583-1590), dotaron a su catedral.

³² Auguste Boudinhon. “Inventory of Church Property”. *The Catholic Encyclopedia*. Nueva York: Robert Appleton Company, 1910, vol. 8. Traducido por Luz María Hernández Medina (<http://www.newadvent.org/cathen/08084a.htm>). El Concilio Romano de 1725, durante el pontificado de Benedicto XIII (tit. XII, c. i) renovó la orden de Sixto v, y dio como apéndice un modelo de un inventario adecuado en veintiocho párrafos (el texto de Sixto v y el ejemplo del inventario se hallan en el *Acta et Decreta Sacrorum Conciliorum Recentiorum, Collectio Lacensis*, I, col. 416).

³³ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), sección gobierno, serie parroquias / catedral, caja 2, exp. 1603.

³⁴ “Ítem una palia y corporales e hijuela ricos de cortadillo labrado de oro que era del sr. obispo Sanctos Gra. Ítem otra palia y corporales e hijuela de holanda ricos de cortadillos labrados de oro y carmesí que era del dicho obispo Sanctos”. AHAG, sección gobierno, serie parroquias / catedral, caja 2, exp. 1603.

El inventario que consta de ocho fojas fue firmado en la ciudad de Guadalajara el 15 de abril de 1603 por el doctor don Diego de Esquivel, tesorero de la catedral por comisión del obispo Alonso de la Mota y Escobar. El recorrido por sus páginas permite reflexionar acerca de una práctica que parece común entre los obispos y el cabildo catedral, quienes regalan, prestan o donan obras que aparecen inventariadas, donde se conserva memoria de la identidad de su primitivo propietario. Así logramos saber que había en la catedral un *Descendimiento de la cruz* bordado sobre terciopelo negro que fuera del obispo fray Domingo de Alzola O.P., quien como ya se ha visto, dejó otras obras a la sede tapatía. El dominico había llegado a las Indias en 1579, fue visitador en Perú y en México, y en 1582 fue elegido obispo de Nueva Galicia, cargo del que tomó posesión en 1583. Murió el 11 de febrero de 1590 mientras realizaba la visita canónica de su diócesis.³⁵ ¿Algunas de las obras inventariadas que le pertenecieron viajaron con él? ¿Desde España? ¿Desde Perú? ¿Se hicieron en Guadalajara? Similares preguntas en torno de su origen se dan en relación con otras pinturas, como una tabla con la imagen del Salvador, un tríptico con puertas que tenía en el centro la imagen de Nuestra Señora, y también un san Francisco, obra de pluma seguramente mexicana que eran propiedad del tesorero don Francisco de Morales, quien murió en 1593.³⁶

Como se comprueba en el inventario que se analiza, había diversas pinturas sobre tabla y lienzos, algunas de ellas propiedad de la Iglesia y otras, como se ha visto, propiedad o espolio³⁷ de obispos y miembros del cabildo catedral. Sobre la puerta del cabildo, estaba colocado un lienzo con la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, con una pintura sobre tabla con la representación de los apóstoles, en un retablo las santas Lucía y Catalina. En el coro un Ecce Homo sobre tabla y una Trinidad. Sobre lienzo también había una imagen de san Miguel y la otra pintada en guardamecí.³⁸ También sobre lienzo estaban pintados los temas de la resurrección y el descendimiento de la cruz, y la imagen de Nuestra Señora del Rosario. Lienzo era el soporte para el tema de Cristo acompañado por san Juan y la virgen María, san Francisco y san Jerónimo, que pertenecía al canónigo Venegas. Otra imagen del Salvador en tabla y guarnición de ébano y vara de plata para cubrirlo con un velo que fuera del señor obispo Francisco Santos García de Ontiveros y Martínez.³⁹

³⁵ Nacido en Mondragón de Guipúzcoa, ingresó a la Orden de Predicadores en el convento de San Esteban de Salamanca. Pasó a Indias en 1579, donde fue visitador en Perú y en México. Osvaldo Rodolfo Moutin. "Construyendo la jurisdicción episcopal en la América Hispánica. La primera consulta al tercer Concilio Provincial Mexicano (1585)", p. 10 (<http://www.scielo.org.ar/pdf/rhd/n37/n37a03.pdf>), 15 de mayo de 2011.

³⁶ Francisco de Morales era el tesorero de la Catedral de Guadalajara, cargo que desempeñó desde el 12 de febrero de 1585. Osvaldo Rodolfo Moutin, *op. cit.*

³⁷ Conjunto de bienes que, por haber sido adquiridos con rentas eclesiásticas, quedaban de propiedad de la Iglesia al morir *ab intestato* el clérigo que los poseía. Manuel Josef de Ayala. *Notas a la recopilación de Indias*. Transcripción y estudio preliminar de Juan Manzano. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1945. De los Arzobispos y Obispos, t. 1, pp. 150.

³⁸ Guardamecí: cuero adornado con pinturas o relieves.

³⁹ AHAG, sección gobierno, serie parroquias /catedral, caja 2, exp. 1603.

Podría parecer apresurado sacar alguna conclusión sobre este escaso repertorio, pero se puede señalar, al menos, que en este primer sistema de imágenes de la catedral, la mayor parte de la temática de las obras giraba en torno de Cristo y su pasión y la virgen María en distintas advocaciones, quizá relacionadas con las devociones particulares de los señores que las regalaron.

LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS EN LA NUEVA SACRISTÍA

El traslado a la iglesia nueva se llevó a cabo el 25 de enero de 1619, cuando el maestro escultor Francisco de la Gándara y Hermosa se hizo cargo de desarmar y limpiar el retablo del altar mayor de la iglesia vieja para colocarlo en una capilla de la nueva, continuando con el coro y la balaustrada entre este y el altar mayor en 1620.⁴⁰ El mismo Francisco de la Gándara percibió 54 pesos y dos tomines por el marco donde se colocó una imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, por la cual el pintor Juan de la Fuente cobró 350 pesos en reales.⁴¹ La obra estaba destinada a ser colocada en el altar del Perdón de la iglesia catedral.⁴² Claro indicio del proceso de crecimiento de su sistema de imágenes.

Hablar de la función de la sacristía como sitio de preparación para la celebración litúrgica y para guardar los ornamentos que en ella se requieren, implica también entender el proceso de sacralización de los vestidos litúrgicos. En la historia de la Iglesia, se reconoce al siglo IX como el punto de inicio del aumento de la importancia de los ornamentos, así como de su sentido alegórico (el alba en relación con la pureza, la casulla con el yugo suave de Cristo) o como referencia a la Pasión de Cristo o como imitación de los sacerdotes del Antiguo Testamento. Y a la vez se empezaron a bendecir los ornamentos y a prescribir unas oraciones para el momento de revestir cada uno de ellos.

A principios del siglo VI, cuando se compiló el *Liber Pontificalis*, ya se había ordenado un sistema de vestimenta reservada de manera exclusiva para la celebración de la liturgia (*vestimenta officialia*).⁴³ Es conveniente recordar que los vestidos litúrgicos derivan del traje civil grecorromano, y todos los estudiosos de la liturgia lo señalan, así como remiten a las antiguas pinturas de las catacumbas romanas para encontrar estas huellas. Durante mucho tiempo el vestido que usaban los sacerdotes para las celebraciones litúrgicas no se diferenciaba del civil. Fue hasta el siglo VI cuando debido a las invasiones bárbaras se acortó dicho traje: el antiguo, largo, quedó reservado para el uso litúrgico y eclesiástico.

Entre los vestidos litúrgicos, la túnica talar (*alba*), que desde el siglo III era el vestido común interior, se sustituye por una túnica bastante más corta y cómoda

⁴⁰ AHAG, sección gobierno, serie secretaría general, fábrica general de la diócesis, caja 1, exp. 1620.

⁴¹ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 1, exp. 1621. Guadalajara, 14 de septiembre de 1621. Descargo del mayordomo Francisco Caro.

⁴² AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 1, exp. 1621.

⁴³ Mario Righetti, *op. cit.*, tomo I, p. 186.

(*sagum*), mientras que la tradicional *paenula*, más corta, cerrada, sin mangas, se convierte en la *casulla* como un largo manto abierto por delante. Un buen ejemplo de este tipo de indumentaria puede verse en el mosaico de san Vital (véase imagen 4), que representa al emperador Justiniano con su corte y al arzobispo Maximiano con sus diáconos. El vestido litúrgico de estos últimos muestra las formas tradicionales (dalmática, casulla).⁴⁴

Durante la época carolingia (en particular durante el siglo IX) hubo otra transformación en el vestuario litúrgico. Quedaron establecidos los vestidos propios de cada una de las órdenes, con excepción de la casulla, así como las insignias episcopales, salvo la mitra, hasta la forma en que aún se conservan, con las lógicas diferencias en el cambio de telas y ornamentación. Fue en este periodo cuando se perfeccionó el atuendo del obispo (cálizas –sandalías o zapatos de todos los colores litúrgicos–, guantes, anillo, mitra, sobrepelliz, incluso se introduce la capa pluvial). La importancia de la figura político territorial del obispo se expresaba en la riqueza



Imagen 4.
Arzobispo
Maximiano y su
séquito, 547.
Iglesia de San Vital
de Rávena, Italia.

de su indumentaria. Y por lo tanto, también se determinó cómo se deben vestir los acólitos, los subdiáconos (con una tunicela en forma de dalmática y su manipulo, propio de los subdiáconos) y los diáconos (véase imagen 5).⁴⁵

Un crecimiento progresivo de los ornamentos litúrgicos está ubicado por los especialistas en el siglo XII. Si bien se hicieron más cortos, se enriquecieron las telas utilizadas así como los bordados con los cuales se decoraron. Fue hacia el siglo XIII

cuando se establecieron de manera definitiva los colores litúrgicos, sin embargo, había claros indicios anteriores sobre su simbolismo en la liturgia. Según Mario Righetti, “los primeros vestigios de la tendencia a usar un color en las vestiduras sagradas relacionado con la festividad litúrgica, se encuentran en el *Ordo* de san Amando (s. IX)”.⁴⁶

En el siglo XII los cruzados en Jerusalén usaban negro en adviento, cuaresma y la purificación de María; rojo en Pentecostés; san Pedro y san Pablo, san Esteban y fiesta de la santa cruz; blanco en pascua; rojo, amarillo y blanco, en navidad; azul y amarillo en epifanía; azul en la ascensión. En el siglo XIII se halla el rojo en las

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Mario Righetti, *op. cit.*, tomo I, pp. 185-194.

⁴⁶ *Ibid.*, tomo I, p. 194.

fiestas de san Miguel, todos los santos, domingo de ramos y viernes santo; el verde, para la santa cruz; y en algunos sitios, incluso después del siglo XVI, se usó el rojo en la fiesta del corpus.⁴⁷ A pesar de esta variedad, que se explica por la estrecha relación que se establecía entre cada uno de los colores y su eficacia espiritual y la índole de las diversas fiestas del año eclesiástico,⁴⁸ los colores litúrgicos reconocidos fueron los cinco establecidos por el papa Inocencio III (1198-1216), quien habló de su simbolismo.⁴⁹ Más tarde, el papa Pío V (1566-1572), en su reforma de las rúbricas del misal, estableció como legítimos los cinco de Inocencio III: rojo, blanco, verde, morado y negro, pero seguía usándose el rosa para los domingos III de adviento y IV de cuaresma. El brocado de oro podría y puede aún sustituir a los colores blanco, rojo y verde por su sentido de riqueza y solemnidad, no al morado y negro. El brocado de plata solo sustituye al blanco. En 1864, la Santa Sede concedió para España y algunas naciones iberoamericanas el azul celeste para la fiesta de la Inmaculada.⁵⁰

Durante siglos distintos autores han buscado explicar el significado de los ornamentos. Como otros escritores medievales, san Buenaventura los relacionó con distintos pasajes de la Pasión:

Nuestro Pontífice, Jesús, llevó en su Pasión todas las vestiduras pontificales. El amito, cuando los judíos le velaron el rostro; el alba, cuando Herodes lo cubrió de una vestidura blanca; la casulla, cuando se le puso, por ignorancia, el trozo de púrpura. Para que nada faltase, tuvo el manipulo, la estola, y el cíngulo cuando fue atado a la columna. La corona de espinas fue la mitra; la caña, su cetro. A manera de guantes y de sandalias, tuvo las manos y los pies cubiertos de sangre. Cuando, pues, los Obispos, para celebrar el Santo Sacrificio, se visten estos ornamentos, lo hacen en recuerdo de la Pasión de N.S., de la que es un memorial el Sacramento del altar” (*Com a Lc 22*).

La fortaleza de la tradición y lo cuantioso del ajuar fueron causas unidas en el creciente uso de telas ricas y bordados con hilos de oro y plata para la crea-



Imagen 5.
Gregorio I en el
Antifonario, 980-
1011. Monasterio
de San Gall,
Canton, Suiza.

⁴⁷ J.E. Pascual Benassar, Jorge Ipas. "Vestiduras litúrgicas". *Enciclopedia GER*, Ediciones Rialp, 1991 (<http://www.canalsocial.net/ger/ficha GER.asp?id=11500&cat=religioncristiana>).

⁴⁸ Mario Righetti, *op. cit.*, tomo I, p. 194.

⁴⁹ Cfr. Inocencio III. *De sacro altaris Mysterio*. Wellaeus, 1566, 1,65: PL 217, 299 y ss.

⁵⁰ J.E. Pascual Benassar, Jorge Ipas, *op. cit.*



ción de ornamentos. Su importancia hace necesario ver de una manera más detallada tanto su origen como su función. Además de los usos litúrgicos, la riqueza de los ornamentos se relaciona también con las apariencias; es decir, la manera en que el obispo y el cabildo catedral asumen la representación de su iglesia. Los ornamentos son una parte importante de la forma en que ambos se muestran hacia el interior de la misma en los oficios y hacia el exterior. En las fiestas y procesiones en la calle, donde la corporación eclesiástica tenía que competir con la otra fuerza que en Guadalajara era su sombra: la Real Audiencia de Nueva Galicia.

En varias oportunidades el cabildo Catedral de Guadalajara consultaba con el de México sobre diversos asuntos y la manera en que allí se resolvían. En ocasiones el tema de las jurisdicciones de los cuerpos y de las ceremonias a obedecer en sus participaciones conjuntas, provocó consultas tan específicas como la siguiente:

Si los señores canónigos que salen del coro revestidos de capas pluviales a anunciar la gloria, van con los bonetes puestos pasando por delante de su excelencia dicha real audiencia sin hacer cortesía hasta que vuelven o si se quitan los bonetes al emparejar con su excelencia o la Real Audiencia haciéndoles cortesía y reverencia cuando van a anunciar al altar la gloria ¿deben hacer los mismo el diácono y su subdiácono cuando van desde el altar al coro por hallarse en el prelado?⁵¹

Por lo tanto, detenerse en los textiles no es una tarea menor. Es más, el conjunto de ornamentos de una catedral se encuentra entre sus objetos más preciosos y apreciados. Forma parte del equipamiento litúrgico de la iglesia y se integran al discurso visual del conjunto de la decoración interior y como esta está sujeta a frecuentes innovaciones y cambios. El bordado de los ornamentos litúrgicos ha sido calificado como “erudito o culto”, esto es, emplea materiales nobles en las telas de base o en los hilos para los bordados, y su ornamentación está relacionada con las directrices del arte de la época.⁵²

Por estos motivos, no es extraño encontrar con frecuencia que en las reuniones capitulares el de los ornamentos fuese un tema recurrente, aún y cuando también se tuvieran presentes las difíciles circunstancias económicas.⁵³

Una revisión de los ornamentos

Las iglesias catedrales, como ha señalado Tomás de Hajar, “preferían dotarse de ternos para sus oficios y ceremonias; es decir, juegos completos de ornamentos, que incluían casullas, dalmáticas, capas pluviales, estolas, manipulos, paños de cáliz, bolsas para el corporal, velo humeral, paño del púlpito y frontal para el altar” (véase imagen 6).⁵⁴

⁵¹ ACMAG, sección gobierno, serie secretaría, caja 2, exp. 1791.

⁵² Manuel Pérez Sánchez. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 1999, p. 186.

⁵³ En 1652, decidió el cabildo gastar mil cuatrocientos sesenta pesos en ornamentos y albas y ropa blanca para la sacristía. ACMAG, sección secretaría, actas capitulares, libros de actas de cabildo núm 7 (1651-1707), sesión del 29 de febrero de 1652, f. 15.

⁵⁴ Tomás de Hajar. *Arte Sacro, arte nuestro. Tomad y comed. Tomad y bebed*. México: Landucci, 2004, p. 96.

Imagen 6
Ornamentos
Bordado (dalmática)
Catedral de
Guadalajara

En la Iglesia que es el Cuerpo de Cristo, no todos los miembros desempeñan un mismo oficio. Esta diversidad de ministerios se manifiesta en el desarrollo del sagrado culto por la diversidad de las vestiduras sagradas, que, por consiguiente, deben constituir un distintivo propio del oficio que desempeña cada Ministro. Por otro lado estas vestiduras deben contribuir al decoro de la misma acción sagrada.⁵⁵

El simbolismo de las vestiduras litúrgicas y las oraciones con las cuales se les bendice y las que se pronuncian en el proceso de revestirse para las distintas funciones, se relacionan con los sacerdotes y sus virtudes. En este proceso se guarda un orden que comienza con la acción de poner sobre los hombros un paño de forma cuadrangular conocido como amito (del latín *amicere*, cubrir). Su origen parece relacionarse con el cuidado de las demás vestimentas, de telas más finas o bordadas, y en el sentido espiritual se le interpreta como “el yelmo de salvación”, escudo de defensa contra los males que pueden acechar al alma (véase imagen 7).⁵⁶

Imagen 7.
Secuencia para
revestirse.



Sobre él se coloca el alba (del latín *albus*, blanco). Esta túnica con mangas que llega hasta los pies comenzó a enriquecerse desde la Edad Media hasta convertirse en una exhibición de finos encajes y bordados desde el siglo XV en adelante. Se relaciona con la túnica bautismal y la pureza. Va ceñida con un cíngulo (del latín *cingo*, ceñir). El uso del cíngulo tiene un significado espiritual de mortificación, castidad y lucha en la vida espiritual.⁵⁷

⁵⁵ *Instrucción General del Misal Romano* 297.

⁵⁶ “Ítem diez amitos de a vara de ruán de fardo buenos”. AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 2, exp. 1603. J.E. Pascual Benassar, Jorge Ipas, *op. cit.*

⁵⁷ “Ítem catorce albas de ruán buenas. En ellas una de lienzo casero”. Ítem dos cíngulos de seda uno blanco otro morado”. AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 2, exp. 1603. J.E. Pascual Benassar, Jorge Ipas, *op. cit.*



Se coloca luego sobre el antebrazo izquierdo el manípulo, que es una tira de tela que cae hacia ambos lados. Su origen parece encontrarse en el pañuelo (*mappa*) utilizado entre la aristocracia de la antigua Roma. El uso que tuvo en el servicio del altar perdió en algún momento esa función práctica pero se enriqueció ornamentalmente con ricas telas y bordados. La oración que se dice en el momento de su uso es “merezca, Señor, llevar el manípulo del llanto y del dolor, para que reciba con júbilo el premio de mi trabajo”, lo cual recuerda su posible función original del pañuelo que recoge lágrimas producidas por distintas emociones. Como forma parte del terno, generalmente va hecho de la misma tela y forrado en seda.

Imagen 8.
Casulla. Catedral
de Guadalajara.



Imagen 9.
Claudio Coello.
*Carlos II aborreciendo
la nueva forma
(detalle)*, 1690.
Basílica de San
Lorenzo de El
Escorial, España.

Imagen 10.
Fraanzino. *Lance
de Toledo con su hijo
Giovanni*, 1545.
Galería de los
Uffizi, Florencia,
Italia.

La estola que se coloca sobre los hombros forma parte de las insignias litúrgicas mayores. Es una faja de tela, larga, conocida hasta el siglo XII como *orarium* (del latín *os*, boca). Fue reemplazada por la palabra estola, reducción de la *stola* romana, usada como prenda de lujo. Hay prescripciones litúrgicas para su uso: el obispo la lleva sobre el cuello y deja caer los extremos, es al mismo tiempo yugo leve de Dios y signo de autoridad y poder como pastor de almas. El sacerdote la cruza sobre el pecho, en identificación con Cristo, y el diácono la cruza a manera de banda sobre el pecho, cuyos extremos se unen bajo el brazo derecho. La estola, que es la insignia de su oficio, representa el generoso servicio a la comunidad. En el inventario de 1603 cada terno que aparece enlistado tiene de uno a tres manipulos y estolas confeccionados con la misma tela.⁵⁸

En el proceso de revestirse el sacerdote termina poniendo la casulla sobre todo lo anterior, para la celebración de la misa. Como vestidura de uso exclusivo de los sacerdotes y por ir sobrepuesta a todas las demás, la casulla se asimila a la caridad, virtud suprema que, como se formula en su imposición, es “el suave yugo de Jesús”. Su dilatada historia y su uso en la función más importante, como es la misa, dieron pie a una serie de modificaciones y adaptaciones que siempre tendieron a hacer de la casulla un objeto rico, por los materiales usados en su confección (telas e hilos) como por la fineza del diseño de su imaginería (véase imagen 8).

El mayor despliegue de todo el conjunto ornamental se daba generalmente en la capa pluvial. La función original de esta prenda, de forma semicircular, larga hasta los pies y abierta por delante, era cubrir del frío y la lluvia en las procesiones, y aparece en muy antiguos inventarios, como por ejemplo en el monasterio de Obona en Oviedo, en el siglo VIII. La capa roja era usada por el papa; la coral era propia de los clérigos en el coro; la magna, que es la utilizada por los arzobispos y obispos, es amplia, lleva una cauda y la muceta, que es una forma corta de la capa magna. Este es uno de los ornamentos donde se desplegó gran parte de la riqueza en tela y diseños bordados. En México se conservan muchos e importantes ejemplos producto de talleres europeos y también de bordadores locales (véase imagen 9).

Mientras que la ornamentación de las casullas y dalmáticas está concentrada en las líneas centrales por delante y detrás, en las capas se despliega en las cenefas perimetrales. El orfre o cenefa se extiende desde el cuello hasta los extremos, por la espalda cuelga al filo del orfre el capillo, zona donde se despliega gran parte de la riqueza ornamental y en muchos ejemplos cubre la firma del bordador.⁵⁹

En el inventario que se levantó en la sacristía de la Catedral de Guadalajara en 1603, se dio cuenta del terno más rico y nuevo, de brocado, “de tela de oro y amarillo con la cenefa bordada de oro de imaginería que es capa, pectoral y capilla y en ella

⁵⁸ “dos estolas, tres manipulos de lo mismo aforrado en tafetán carmesi”. AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 2, exp. 1603.

⁵⁹ (<http://liturgia.mforos.com/1699120/8404037-capa-pluvial/>).





Imagen 11.
Cruz de manga,
siglo XVI. Catedral
de Toledo.

imagen de María Santísima, casulla, dos dalmáticas, dos collares, dos estolas, tres manipulos de lo mismo, aforrado en tafetán carmesí”.⁶⁰

El tafetán de seda fino y el camelote, un tejido fuerte e impermeable confeccionado con pelo de camello, se usaban para forrar ornamentos ricos manufacturados con telas delicadas. Este terno estaba confeccionado con brocado, un textil lujoso y muy caro, cuyo propio diseño reemplazaba al bordado. Por una real pragmática de 2 de septiembre de 1494, la iglesia recibió el privilegio de tener acceso a ese textil.

El uso de los brocados fue tan perseguido por las leyes suntuarias españolas que, para atajar su proliferación, se ordenó a partir de 1496 que cualquier compra que los templos hicieran de este tejido se efectuaran delante de los corregidores para asegurar de esa forma que el brocado se emplearía únicamente para confeccionar ornamentos de culto y no para otros usos profanos.⁶¹

En cuanto al bordado, así como este tenía representada a la virgen María, en otro de damasco blanco sobre la capilla tenía aplicado un bordado de oro de imaginería sobre terciopelo azul con la imagen de san Miguel y, en otro terno de terciopelo azul con cenefa de terciopelo carmesí, la capa llevaba bordada la imagen de san Pedro.⁶²

Varias de estas capas de coro estaban confeccionadas en terciopelo carmesí y verde con las capillas separadas. El terciopelo fue uno de los tejidos más caros, pero también el más pesado, condición que aumentaba al incorporar bordados metálicos. Su tejido, en sus variantes de pelo y medio o dos, estaba sometido a una férrea normatividad en cuanto al número de hilos de trama y urdimbre con los que se debía manufacturar (véase imagen 10). También tenían capas de damasco, un tejido más fresco y barato que fue muy utilizado desde el siglo XVI, con el cual se creaban ternos completos. El damasco se convirtió a partir de mediados del siglo XVII en el gran protagonista del ornamento litúrgico, ya que la mayor parte del ajuar de sacristía se confeccionó en ese textil y podía combinarse con terciopelo y con raso.⁶³

Entre los objetos que merecían especial atención estaba la manga de cruz, un adorno de tela que, sobre unos aros y con forma de cilindro acabado en cono, cubre parte de la vara de la cruz. Las mangas llevan los colores litúrgicos y constituyen en algunos casos auténticas obras de arte suntuario. En la Catedral de Guadalajara había una “manga de cruz rica bordada de oro, imaginería sobre terciopelo carmesí que costó mil y cien pesos con flecos y cordones de seda y oro” y otras dos de terciopelo verde, carmesí y negro.⁶⁴ El elevado costo de la pieza exhibe la atención que se le brindaba (véase imagen 11).

⁶⁰ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 2, exp. 1603.

⁶¹ Manuel Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 181.

⁶² AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 2, exp. 1603.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 2, exp. 1603.



Los materiales

La normatividad acerca de la condición material de los ornamentos utilizados para la celebración del culto divino no fue hecha explícita sino hasta las primeras décadas del siglo XIX. Hasta entonces, solo se habían establecido las condiciones claras para aquellos elementos que estaban en relación directa con el cáliz o la hostia, esto es, los corporales, la hijuela o el cubrecáliz, que debían ser confeccionados en lino y seda. A partir de 1839 la Sagrada Congregación de Ritos prohibió el uso del algodón y el lino en la confección de las principales vestimentas litúrgicas y se recomendó la seda o la lana. Es decir, se sancionó sobre lo que ya era tradición desde siglos atrás, pues desde los primeros años del cristianismo se utilizaron las telas más preciosas, entre las cuales la seda fue la protagonista (véase imagen 12).⁶⁵

La justificación por el empleo de los materiales más ricos se encuentra en las instrucciones que Dios le dio a Moisés para confeccionar los ornamentos de Aarón y sus hijos como sacerdotes del templo, “majestad y esplendor” (Ex 28:1). En

Imagen 12.
Casulla de lino con
bordados en oro
y seda. Catedral
de Guadalajara.

⁶⁵ Manuel Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 177.



Imagen 13.
Casulla con
lámina de oro.
Catedral de
Guadalajara,

el Éxodo se citan los materiales más caros como “oro, púrpura violeta y escarlata, carmesí y lino fino” (Ex 28:5). La labor bordada y el recamado en metales y piedras preciosas también fueron recomendadas por Dios, tanto para las vestiduras sacerdotales como para la decoración del velo que cubría el *Sancta Sanctorum*: “un velo de lino retorcido, bordado de figuras de querubines color púrpura, violeta y carmesí guarnecido de una presilla y colgado con cincuenta anillos de oro de ganchos de bronce” (Ex 36:35-38 y 39:1-43).

Desde el siglo XVIII hay una predilección por los rasos lisos o por los tejidos con hilos metálicos como base para los bordados.⁶⁶ Estos textiles tejidos en oro y plata (lama, restaño y tisú) aparecen en los inventarios de los ornamentos catedralicios de 1759 y 1790, algunos de ellos donados por sus obispos y otros comprados con sus espolios. Sin embargo, las condiciones de conservación del raso, que es un tejido de seda, fueron difíciles porque a mediados del siglo XVIII los ornamentos hechos con estos materiales estaban muy gastados.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p.181.

⁶⁷ ACMAG, “Libro inventario de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaria, ficha 536, 1759-1790, f. 64.

Los ornamentos nuevos a mediados del siglo XVIII estaban hechos de damasco de Italia y de Granada. El damasco es un tejido de seda y se caracteriza por un fondo brillante sobre el que se dibuja un patrón de diseños botánicos o geométricos que se destacan sobre el raso de la tela. Su tejido denso requiere abundante cantidad de hilo y lo convierte en un tejido caro. Este tipo de telas brocadas con sedas y metales reaparecieron en el siglo XVIII, gracias al perfeccionamiento de la técnica de su confección. Los ornamentos que no llevan bordados están hechos generalmente de brocado, adornado con finos galones.⁶⁸

En 1762 se hizo para la Catedral de Guadalajara un ornamento completo de tisú encarnado guarnecido de galón fino de oro de Milán. La capa se cerraba con broches de plata sobre dorados y estaba forrado de capichola carmesí. Con la misma tela se hicieron once capas pluviales de lustrina encarnada también con broches de plata, con las mismas características del ornamento anterior, nueve para uso de los capitulares y dos para los “monacillos asistentes con cetros”.⁶⁹

En cuanto a los materiales del bordado, la variedad se reduce a hilo de seda y a los metales (oro y plata) en hilo o en pequeñas aplicaciones laminadas. Las hebras de seda que se utilizaban para los bordados, en sus distintas técnicas, matiz, encarnación o perfilado, responden siempre a la seda flor o seda fina joyante, elaborada casi sin torcer la fibra, que permite recorrer bien el tejido y obtener una textura tersa.

El hilo de oro en general llevaba un alma de seda cubierta por una finísima lámina de plata dorada, que se utilizaba en la modalidad de torzal de tres hilos o torzal redondo. También se usó el cordón, al que llamaban oro

Imagen 14.
Casulla con
lámina de oro
(detalle). Catedral
de Guadalajara.



⁶⁸ Norma Hollen et al. *Introducción a los textiles*. México: Limusa, 1992.

⁶⁹ ACMAG, “Libro inventario de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaria, ficha 536, 1759-1790, f.75.



Imagen 15.
Casulla con
bordado en
relieve. Catedral
de Guadalajara.

encordado o trenzas. En el siglo XVIII se usó el canutillo, hilo enrollado en espiral hasta conseguir una forma redonda y hueca, empleado más para objetos pequeños. En los siglos XVIII y XIX se impuso la hojuela, una delgada lámina de metal, que resultaba el material más caro, porque es el hilo que lleva más oro, pero que los bordadores consideraban como el más fácil (véanse imágenes 13 y 14).

Algunos de los ornamentos que se conservan en la Catedral de Guadalajara muestran un tipo de bordado llamado “en realce o en relieve”. El hilo de oro va cubriendo unos rellenos integrados por cartulinas y engrosados con materiales semiduros para dar consistencia y volumen al bordado. La técnica es el resultado del uso del tisú, raso o lana, materiales que podían desgarrarse fácilmente debido a su fragilidad (véanse imágenes 15 y 16).

El aggiornamento como práctica capitular

En 1661, se reunieron en la sala capitular “como lo es de uso y costumbre”, los señores capitulares, Br. Bartolomé Cavina deán, doctor D. Antonio de Alderete arcidia-



no, Alonso de Ulloa canónigo y licenciado, Gaspar de Robles Mariana racionero, número que conformaba la reducida planta del cabildo por esos años. Uno de los puntos a tratar en dicha reunión fue cómo “conferir las cosas necesarias a su conservación y *aggiornamento*”, entre otras la necesidad de ornamentos y vestuarios para la celebración de los oficios. Los diezmos y rentas en la ciudad apenas alcanzaban para cubrir el “gasto ordinario de vino y cera y a la paga de los salarios de cantores sacristanes, monaguillos, sochantres y otros ministros forzosos de ella”.⁷⁰ Es posible que no se tomara ninguna decisión al respecto porque apenas dos años después, en 1663, continuaba la endémica falta de recursos que padecía la catedral y, en vista de la necesidad de una lámpara de plata, decidieron fundir diversos objetos de “plata vieja”.⁷¹ Si bien este es un procedimiento ordinario en otras catedrales (como México y Valladolid), es interesante ver cómo se procede en cada caso y cuáles son las causas que se argumentan para llegar a tomar esta decisión.

En el caso de Guadalajara se hace explícito un cambio de gusto por parte de los usuarios, quienes deciden entonces una puesta al día en relación con el diseño, una actualización, una renovación que es a lo que la palabra italiana *aggiornamento*

Imagen 16.
Casulla con
bordado en relieve
(detalle). Catedral
de Guadalajara.

⁷⁰ ACMAG. sección secretaría, serie actas capitulares, libro actas de cabildo núm. 7 (1651-1707), sesión del 7 de enero de 1661, ff. 99v-100.

⁷¹ “Una cruz grande con su carrión y nudo de plata quintada; otra pequeña con las mismas piezas; tres cálices con sus patenas; una campana mediana con su campanilla; una fuente de plata vieja; un báculo pastoral; una guarnición de una lámina con sus cadenillas una cruz dorada; una guarnición de un báculo; y una salvilla de plata dorada; un vaso de pie; una caja de ostias vieja”. ACMAG, actas de cabildo, libro 7, 30 de octubre de 1663, f. 110v.

se refiere. Esto les permitió utilizar las cosas viejas, reutilizar aquello que podía ser incorporado a otro ornamento, como por ejemplo los encajes finos, los bordados con hilos de oro y plata, fundir o reparar la platería.

Sin embargo, ese no era el único tema prioritario para el cabildo catedral. La discusión en el seno de la corporación acerca de qué hacer con los espolios del obispo don Juan Ruiz Colmenero (1643-1663), acercan a una visión detallada del estado que guardaba la construcción: “la falta de adorno con que se halla: y especialmente sin retablo mayor ni sagrario decente, puertas ni ventanas”. Por lo tanto, los diez mil pesos heredados del obispo se dedicaron a estos fines.⁷²

Pocos años después, en 1668, el cabildo decidió que no se podían hacer préstamos de alhajas y demás bienes que formaban parte del adorno y lucimiento del culto divino porque se “menoscaban, maltratan o pierden” por prestarlas fuera de la iglesia. Un ejemplo de este problema fueron los doseles que habían sido pagados por los canónigos, sin embargo, como fueron un regalo para la catedral se decidió “que ningún canónigo pueda por sí solo sacar, pedir ni prestar cosa alguna de las pertenencias a la Sacristía y fábrica de esta Santa iglesia” sin consultar al cabildo.⁷³ Era también una práctica que si alguno de ellos atendía a alguna iglesia o capilla o una función en especial, tomara prestado algún ornamento que después con mucha dificultad, regresaba a las cajoneras de la sacristía.

En 1673 la planta del cabildo Catedral de Guadalajara, cuya cabeza era el obispo Dr. Francisco Verdín y Molina (1666-1674), había aumentado a nueve miembros: deán doctor Antonio de Alderete; Secretario: Francisco de Río Frío y Vega; Arcediano: licenciado Diego Flores de la Torre; chantre: licenciado Bernardo de Frías; canónigo bachiller: Gaspar Fernández Cordero; canónigo bachiller: Alonso de Horendain e Hajar; racionero bachiller: Juan Isidro Rojo de Acosta; racionero: don Alonso Román, racionero: licenciado Simón Conexero Ruiz. Este aumento puso nuevamente en evidencia la necesidad que tenía la catedral de renovar y aumentar el número de sus ornamentos litúrgicos.

En 1708 decidieron comprar “al maestro bordador Juan Matheo Gomes la capa y vara que trajo de más en el ornamento encarnado para san Pedro en quinientos pesos y que se libren sobre efectos de fábrica obligándose al maestro a bordar una estola para el santo del mismo color”.⁷⁴ Desde finales del siglo XVII se observa el aumento del culto hacia san Pedro, así como una mayor organización y crecimiento de la congregación que bajo su titularidad reunía a los sacerdotes seculares. Los años dorados de las órdenes regulares cedieron paso a un afianzamiento secular que también se expresó por medio del enriquecimiento de las imágenes petrinas con ornamentos y alhajas.

⁷² ACMAG, sección secretaría, serie actas capitulares, libro actas de cabildo núm. 7 (1651-1707), sesiones del 16 de noviembre de 1663, ff. 111v-112 y 11 de enero de 1664, f. 113.

⁷³ ACMAG, sección secretaría, serie actas capitulares, libro actas de cabildo núm. 7 (1651-1707), sesión del 31 de enero de 1668, ff. 140v- 141.

⁷⁴ ACMAG, sección secretaría, serie actas capitulares, libro actas de cabildo núm. 7 (1651-1707), sesión del 1º de septiembre de 1708, f. 29v.

Además del desgaste lógico por el uso, hay que recordar que muchos ornamentos desaparecían con sus propietarios. Tal es el caso del que perteneció al obispo Juan Leandro Gómez de Parada (1736-1751), quien decidió que su cuerpo fuera enterrado con vestiduras pontificales en el convento de Santa María de Gracia, junto a sus padres.⁷⁵ Se puede ejemplificar esta práctica en innumerables ocasiones, como se confirma por medio del testamento del deán de la catedral, don Ginés Gómez de Parada, quien pidió que se le enterrara con vestiduras sacerdotales.⁷⁶

El *aggiornamento* alcanzó también a la platería, sin embargo, en el caso de este metal, veremos que su fundición en algunas oportunidades obedeció a otras razones además de las mencionadas de diseño. En 1765 la Catedral de Guadalajara contaba con casi 51 000 marcos de plata, cantidad que se lograba con el peso de tres frontales, cuatro lámparas, once candiles grandes y pequeños, custodia, blandones, candeleros, jarras y otros utensilios. De esta cantidad de plata, 1 601 marcos fueron adquiridos de los pontificales de los prelados difuntos y de las donaciones de sus capitulares. Sin embargo, se consideró en ese momento que “muchas de ellas son viejas y fabricadas sin gusto”, observación con la que ya se había chocado en párrafos anteriores. Tenía también la catedral dos piezas de oro, un viril y un copón que juntas pesaban ocho marcos y que habían sido donadas por el obispo fray Felipe Galindo (1696-1702).

Si agregamos a estos sagrados vasos las dos coronas del mismo metal guarnecidas de diamantes y esmeraldas con peso de 13 marcos 4 onzas que se hicieron en nuestros días a expensas del devoto Arcediano difunto Don Salvador Ximénez para la milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Rosario y su tierno niño, que se venera en esta Catedral, hallaremos que la suma de todo el oro, que en ella se halla es de 21 marcos 5 onzas.⁷⁷

Si bien esta cantidad de oro no es relevante teniendo en cuenta que se trata de una iglesia catedral, como la platería, fue sometida al proceso de renovación para hacer piezas nuevas o aumentar partes o peso de otra considerada de valor. Un magnífico ejemplo es el de la pila de plata que estaba ubicada en medio de la sacristía, y que está descrita en el inventario de 1759 como una pila de plata cincelada rematada con un san Miguel que pesaba 331 marcos y seis onzas.⁷⁸ El arzobispo virrey Francisco Javier Lizana y Beaumont solicitó apoyo económico a las catedrales de Nueva España para defender la causa de Fernando VII en 1809. Encendido de fervor patriótico, el cabildo y el obispo Ruiz de Cabañas (1796-1824) respondieron de manera afirmativa expresando el deseo de deshacerse de plata y alhajas que contribuyeran a la causa. Además de los sesenta mil pesos en

⁷⁵ Archivo Histórico del Estado de Jalisco (en adelante AHEJ), notarios, Blas de Silva (1748-1795), T. 1, 1748, ff. 93-97v, 20 de agosto de 1748.

⁷⁶ AHEJ, notarios, Blas de Silva (1748-1795), T. 1, 1768-1770, ff. 77-84, 16 de agosto de 1769.

⁷⁷ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 4, exp. 1765, f. 1.

⁷⁸ ACMAG, “Libros de inventarios de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaria, ficha 536, 1759-1790, f. 35.

reales que habían entregado en septiembre de 1808,⁷⁹ se vendió la lámpara grande y la fuente de plata de la sacristía que pesaron 4 704 marcos y la pila de plata, que en total fueron 5 054 marcos.⁸⁰

En su misiva al arzobispo virrey, el obispo Juan Ruiz de Cabañas le dice que ofrecenseptiembre de 1808,⁸¹ se vendió la lámpara grande y la fuente de plata de la sacristía que pesaron 4 704 marcos y la pila de plata, que en total fueron 5 054 marcos.⁸²

En su misiva al arzobispo virrey, el obispo Juan Ruiz de Cabañas le dice que ofrecen “ciertas alhajas de peso y valor que v.s.y. sabe mejor que yo que a decir toda verdad de nada sirven al culto divino y que no dejaron de producir de tiempo en tiempo sus tales cuales discordias, desazones y disgustos (Guadalajara, agosto 7 de 1809, Juan obispo de Guada)”.⁸³

Para entender la importancia de la donación patriótica, se puede revisar el citado inventario, según el cual toda la plata inventariada perteneciente a la iglesia de Guadalajara ascendía a cinco mil ochocientos sesenta y nueve marcos, y tres onzas.⁸⁴ No es necesario insistir demasiado en las cuentas para ver que en 1809 la



Imagen 17.
Capa del arzobispo
Lorenzana, 1717.
Catedral de
Toledo, España.

catedral se quedó con unos ochocientos marcos de plata, seguramente los objetos imprescindibles para uso litúrgico. Es posible que hubiera llegado el esperado momento de la renovación. Sin desmerecer el ánimo de apoyar las necesidades de la monarquía, es necesario decir que años antes, en 1765, se había visto que los utensilios de plata estaban pasados de moda, y su factura no estaba en correspondencia con “la preciosidad de los ornamentos de la sacristía, pues aunque es cierto que está proveída...” se consideraba que los objetos de plata ya fuera por su antigüedad, o por su frecuente uso, se veían “deslustrados, manchados, y atritos” y no se consideraban adecuados sino para concurrir “al socorro de algunas Iglesias de pueblos muy pobres de la diócesis, o a las vestiduras de sacerdotes difuntos”. De acuerdo con estos afanes renovadores en 1802 se colocó en la sala capitular una importante lámpara de plata que tampoco se salvó de la posterior convocatoria patriótica.⁸⁵

Años después, no fue esta la versión que ofreciera el cabildo cuando decidieron deshacerse de algunos objetos de plata que habían quedado fuera del servicio de la iglesia y que según dicen “con trabajo pudieron salvarse después del despojo violento

⁷⁹ ACMAG, “Sobre donativo de 60 mil pesos dado por el Ilmo. Sr. Obispo y Muy Ille. Vene. Sr. Dean y Cabildo”, sección gobierno, serie secretaría, caja 14, ficha 324, exp. 1808.

⁸⁰ ACMAG, sección gobierno, serie secretaría, caja 2, ficha 34, exp. 1809.

⁸¹ ACMAG, “Sobre donativo de 60 mil pesos...”, sección gobierno, serie secretaría, caja 14, ficha 324, exp. 1808.

⁸² ACMAG, sección gobierno, serie secretaría, caja 2, ficha 34, exp. 1809.

⁸³ ACMAG, sección gobierno, serie secretaría, caja 2, ficha 34, exp. 1809.

⁸⁴ ACMAG, “Libros de inventarios de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaría, ficha 536, 1759-1790.

⁸⁵ ACMAG, sección gobierno, serie secretaría, caja 12, ficha 278, exp. 1802.



que sufriera dicha iglesia en el año de 1860 de cuanto existía de plata para su orna- to...”. Esta es la voz de Francisco Arias y Cárdenas en una carta que le dirige al deán y cabildo de la catedral el 16 de junio de 1873. En ese momento encargaron a París ornamentos nuevos que según el señor Arias harían que “el culto en nuestra iglesia sea más esplendoroso magnífico...”.⁸⁶

Imagen 18.
Capa, Miguel
Molero, siglo XVIII.
Catedral de
Guadalajara.

Los ornamentos en el siglo XIX

A pesar de que los primeros años del siglo XIX fueron de constantes sangrías económicas para las catedrales americanas por circunstancias políticas de diverso cuño, durante esos años se compraron los primeros ornamentos toledanos de la fábrica de Molero.

De la importancia de esta fábrica dan cuenta algunos prestigiosos ejemplos como la capa de Felipe V, que pertenece al tesoro de la Catedral de Lérida, realizada en Toledo entre 1775 y 1790, en una sola pieza de seda con hilaturas de oro y plata. Otro es la capa del arzobispo Lorenzana, hecha en 1797, y que pertenece al tesoro de la Catedral de Toledo (véase imagen 17). Estas obras son las que le dieron a la fábrica toledana un prestigio inusitado (véase imagen 8).

Motivados por esta fama, los miembros del cabildo tapatío hicieron un gran pedido en 1803. Este fue enviado por el doctor Pedro Pablo Santa María por la can-

⁸⁶ ACMAG, “Cuenta presentada por el S. Canónigo Don Francisco Arias y Cárdenas, comisionado por el v. Cabildo para almonedar unas alhajas de plata y encargar a Europa unos adornos de metal para la ornamentación de esta Santa Iglesia Metropolitana”, sección gobierno, serie secretaría, caja 39, ficha 1048, exp. 1873.



Imagen 19.
Casulla, siglo
XIX. Catedral de
Guadalajara.

tividad de 288 983 reales, lo que permite presuponer que fue bastante importante, ya que el precio de una sola casulla giraba en torno de los 4 000 reales. El cabildo se comprometió a entregar al doctor don José María Gómez y Villaseñor, tesorero dignidad de la Iglesia de Guadalajara, los cinco mil pesos que faltaban para completar el pago de los ornamentos y efectos que se pidieron a España en 1803, cantidad que cargaron al ramo de Fábrica. Los gastos de embarque ascendieron a 68 pesos, lo que hace un total de 5 068 pesos según los recibos hechos en Guadalajara el 18 de diciembre de 1804, que firmaron Pedro Díaz Escandón y José de Uría. Al mismo tiempo, pagaron al maestro sastre José Matías Cisneros, por varias hechuras de ornamentos y otros remiendos de la ropa de la iglesia.

Ese mismo año se entregaron a la corona 20 mil pesos del ramo de Fábrica, para defensa del territorio en la guerra contra Inglaterra, porque el virrey Iturrigaray pidió auxilios pecuniarios. Se entregaron a sus cajas reales el 10 de septiembre de 1805, en cumplimiento del acta capitular del 25 de mayo del mismo año.⁸⁷ Cuando los esfuerzos económicos tuvieron que ser mayores, el cabildo tomó decisiones de gran envergadura. Tal es el caso del donativo de 60 000 pesos enviado en 1809 del que ya se habló y que provocara la fundición de la lámpara de la iglesia y la fuente de plata del sagrario.⁸⁸

En 1866 el canónigo Francisco Arias y Cárdenas encargó a Toledo nuevos ornamentos para el arcediano hermano del arzobispo Pedro de Espinosa y Dávalos (1864-1866) que acababa de fallecer: seis casullas, una blanca fondo de plata floreo realzado de oro; otra encarnada color carmesí con floreo; otra morada color violado con floreo; otra verde color de esmeralda con floreo; otra azul color celeste con floreo;



otra negra color negro con floreo; “las seis de primera clase, el floreo de buen gusto y sólo de oro sin mezcla de sedas” (véanse imágenes 19 y 20).⁸⁹

La fábrica de Miguel Gregorio Molero obtuvo licencia real -de Carlos III- para vender a todo el reino, para comprar seda no solo en Talavera de la Reina sino en otros lugares, para obtener exenciones tributarias tanto para la importación como la exportación y también para copiar motivos extranjeros. Bajo su dirección había una plantilla de 31 personas trabajando en doce telares. En 1849 subsistía la fábrica de ornamentos de los Molero, única en España y tal vez en Europa, cuya principal característica era que sus producciones se hacían de una sola pieza, tejidas en hilos de oro, plata y sedas, sin tintes.⁹⁰

Imagen 20.
Casulla (detalle),
siglo XIX. Catedral
de Guadalajara.

⁸⁷ ACMAG, sección secretaría, serie hacienda, caja 14, ficha 315 (1), exp. 1803-1805, ff. 121-1.

⁸⁸ ACMAG, sección gobierno, serie secretaría, caja 2, ficha 34, exp. 1809.

⁸⁹ AHAG, “Relativo a un encargo de ornamentos toledanos e instrucciones sobre su calidad, precios, etc., en la fábrica de Toledo en España”, sección gobierno, serie secretaría, general, varios temas, caja 2, exp. 1867.

⁹⁰ (<http://www.germinansgerminabit.org/gestosliturgicos2011/gestosliturgicos2011.htm>).

Don Francisco Arias había conocido la Real Fábrica de Molero en Toledo cuando en 1863, en compañía del obispo de san Luis, estuvo en España en el destierro. La fábrica, entonces a cargo de Ildefonso Hernández Delgado y Molero, estaba situada en la calle del Ave María número 2, y contaba con un catálogo de los ornamentos que se confeccionaban, con una detallada descripción del tipo de tela, forro e hilos utilizados, además de los precios en reales.

Como vimos, no era la primera vez que la Catedral de Guadalajara encargaba ornamentos a esta fábrica toledana. En la carta que don Francisco Arias envió al deán de la de Toledo, le dice que querían esos ornamentos “que salen del telar con los galones figurados, que son de unas labores hermosas y son ricas y de mérito, porque aquí en esta catedral hay ornamentos enteros hechos el año de 8 de este siglo unos, y otros a fines del siglo pasado”. (Principios del siglo XIX y finales del XVIII). Sin embargo, se quejaba don Francisco de la falta de cumplimiento por parte del corresponsal de Madrid, que envió “seis casullas de telas bien ordinarias y sólo una buena, aunque no de las de Toledo, y ha manifestado que no existe ya en Toledo la fábrica de dichas telas que se le pedían”. El tesorero le pidió a su amigo el deán de Toledo que le confirmara la información sobre la fábrica que él mismo había visitado unos años antes, porque a pesar de lo sucedido, siguen pidiendo las seis casullas.

Se conservan en muchas catedrales españolas ornamentos firmados por MICHAEL MOLERO, TOLETANUS. FECIT. TOLETI y también otros donde figura el nombre de Ildefonso Delgado y Molero (el corresponsal de nuestros canónigos de “Guadalajara de Indias”) “en un momento en que el taller entra en una fase de decadencia que lo conducirá a su cierre definitivo” en el mismo siglo XIX.⁹¹

El ornamento angélico de la catedral

La importancia del ornamento del año 1900 que se conserva en la catedral tapatía formado por una reconocida fábrica francesa de la ciudad de Lyon, y conocido como el “ornamento angélico”, requiere una particular atención (véase imagen 21).

El bordado para ornamentos de iglesia tuvo en la ciudad de Lyon un centro de producción de nivel industrial. Los fabricantes lyoneses se especializaron en responder a las exigencias de los diversos países compradores, las formas y los colores exigidos por los diferentes ritos.⁹² Henry era una importante sedería de la ciudad de Lyon, que había sido fundada a mediados del siglo XVIII. La compañía entre 1842 y 1867 estaba formada por los hermanos Henry (Alphonse, Charles y Juve Hippolyte).⁹³

⁹¹ Rosa Martín Ros. “La seda en el Patrimonio Histórico: Cataluña y su patrimonio museístico en seda”. *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Comisión Española de la Ruta de la Seda-Universidad de Barcelona, 1996, p. 330.

⁹² *La Soierie de Lyon. Etoffes et Productions diverses de la Fabrique Lyonnaise*. A Lyon au Syndicat des Farbicants de Soieries au n° 21 de la rue de l'Alsace-Lorraine: 1921, p. 378.

⁹³ Bernard Berthod, Elisabeth Hardouin-Fugier. *Paramentica. Tissus Lyonnais et art sacré 1800-1940*. Musée de Fourvière, 1992, p. 101.



Imagen 21.
Ornamento.
angélico. Capa
pluvial, 1900.
Catedral de
Guadalajara.

Su mayor apogeo se dio bajo la dirección de Joseph Alphonse Henry entre 1865 y 1907. Nativo de la ciudad de Lyon, donde nació el 4 de julio de 1836, allí vivió hasta su muerte en 1907. Fue un personaje importante en la vida de la ciudad, no solo se ocupó de actividades relacionadas con su fábrica, sino también en otras como la energía eléctrica, junto con banqueros e ingenieros civiles.⁹⁴

Joseph Henry fue presidente del Sindicato de Fabricantes de Sedas de Lyon y ocupó la presidencia de un consejo que se ocupaba de resolver problemas laborales (Conseil des Prudhommes) de 1885 a 1892. Como cabeza de la

⁹⁴ Fue presidente del consejo de administración de la Sociedad Lyonesa de Fuerza Motriz del Rhône, empresa que contó con un capital de 20 millones de francos, cuyo objeto era la distribución de energía eléctrica. Fue presidente de la Cámara de Comercio de la ciudad; administrador de los Museos de Lyon y administrador de la Escuela Nacional de Bellas Artes y de las escuelas municipales de dibujo de la ciudad de Lyon, así como director de la Caja de Ahorro y Consejero Municipal y presidente de la Sociedad de Socorros Mutuos de Rillieux (Ain). *Rhone Dictionnaire annuaire et album*. París: Henri Jouve Imprimeur-Éditeur, 1899, pp. 24-26.

fábrica, J. A. Henry fue el delegado de las fábricas de la ciudad de Lyon en la Exposición de Chicago de 1893; jurado de los tejidos de seda en la Exposición de Lyon de 1894 y miembro del Comité de admisión a la Exposición Internacional de París de 1900.

Cuando se produjo el ornamento premiado en la exposición de 1900, la fábrica funcionaba con el nombre colectivo de "J.A. Henry". Cuando se cerró en 1901, estaba formada por tres socios, el propio Joseph Alphonse Henry, Jean Jacques Truchot (su yerno) y André Grassis.⁹⁵ Como señalé antes, Henry murió en 1907 y es posible que si bien su viuda hubiera estado autorizada para ser comanditaria, como era costumbre el yerno fue quien condujo la fábrica. En las primeras décadas del siglo xx la casa Henry se transformó en la casa Truchot.

Joseph Henry fue reconocido como un gran especialista en ornamentos litúrgicos, tapicería y bordados. Entre sus obras más famosas se encuentran el dosel pontificio de los santuarios marianos de Lourdes y de La Salette. Jean Truchot, su yerno, quien siguió activo hasta 1940, se alejó un poco del ornamento en provecho de la tapicería. La última gran obra de Henry fue una casulla ofrecida por el cardenal Pierre Gerlier (arzobispo de Lyon y presidente de los obispos franceses) al papa Pío XII (véase imagen 22).⁹⁶

En 1888, J. A. Henry recibió la cruz de san Gregorio el Grande.⁹⁷ A esta orden pertenecían "señores de probada lealtad a la Santa Sede que, por razón de su nobleza de nacimiento y la notoriedad de sus actos o el grado de su generosidad, se consideran dignos de ser honrados por una expresión pública de estima por parte de la Santa Sede".⁹⁸

Es muy importante considerar que Joseph Henry, el reputado fabricante de Lyon, deslumbraba por sus tejidos, como verdaderas obras de arte.⁹⁹ Su fama se explica por los premios recibidos, como la Medalla de oro en la Exposición de Le Havre de 1868; la Medalla de Honor en la Exposición de Roma de 1870; Medalla de oro de la Exposición Universal de París de 1870; la Medalla de Honor en la Expo-

⁹⁵ Cada uno había hecho un aporte de 100 000 francos en moneda, mientras Henry había aportado 200 000 francos de los cuales 50 mil fueron en moneda, y el resto del capital estaba formado por un negocio con un taller situado en el número 2 de la calle Retz, valuado en 84 000 francos, una casa y una fábrica, situadas en el camino de Feuillat, con un valor total de 55 837.90 francos y material por un valor de 40 525 francos. Estaba previsto que en el momento en que terminara la sociedad, Henry podría reanudar la fábrica y el material. Sophie Chauveau. *Le patronat de la Fabrique Lyonnaise de soieries dan la deuxième partie du XIX^e siècle (1860-1900)*. Tesis. Université Paris IV Sorbonne, 1991, p. 46.

⁹⁶ Bernard Berthod, Élisabeth Hardouin-Fugier. *Dictionnaire des Arts Liturgiques XIX^e-XX^e. Siècle*. Les éditions de l'amateur, 1996, p. 276.

⁹⁷ Esta orden fue instituida por el papa Gregorio XVI, siete meses después de su elección, para premiar los servicios de italianos y austriacos, que le habían ayudado a restablecer su autoridad política. Instituyó esta Orden el 1^o de septiembre de 1831 en memoria del papa Gregorio I (590-604), mediante el Breve "Quod Summis Quibusque". Bernard Berthod, Élisabeth Hardouin-Fugier. *Dictionnaire...*, pp. 275-276.

⁹⁸ Henri Algoud. *Gaspard Gregoire et ses velours d'art*. Paris: Société Française d'imprimerie et de librairie, 1908, pp. 55-57.

⁹⁹ *Idem*.



sición de Lyon de 1872; la Medalla de Progreso y de Mérito en la Exposición Universal de Viena de 1873; Gran Premio en la Exposición Universal de París de 1889.¹⁰⁰ En la Exposición Universal de París de 1900, la fábrica J. A. Henry presentó una

soberbia vitrina de telas ricas, doradas y bordadas. Una bandera rusa tejida para el emperador Alejandro III, varas de plata dorada; artículos de exportación; ornamentos de iglesia maravillosos por su gusto y su riqueza; insignias de Juana de Arco, de Santa Margarita y Santa Catalina, al estilo del siglo XV. Es un conjunto artístico de un valor muy grande.¹⁰¹

Un prestigioso catálogo titulado *Hieraticon*, menciona el Gran Premio obtenido en la Exposición de 1900 (véase imagen 23). Está suntuosamente ilustrado con casullas en color y doradas, tiene un espacio para poner los precios de los ornamen-

Imagen 22.
Ornamento
angélico. Capa
(detalle), 1900.
Catedral de
Guadalajara.

¹⁰⁰ Bernard Berthod, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Paramentica...*, p. 101.

¹⁰¹ *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International. Groupe XIII, Fils, Tissus, Vêtements.* París: Imprimerie Nationale, 1902, p. 571.

tos, un léxico, los ejemplos, las adaptaciones al estilo español, brasileño, italiano y alemán, con una capa pluvial completamente decorada.¹⁰² Es posible suponer que este fue el medio por el cual el cabildo de la Catedral de Guadalajara conoció y compró finalmente el “ornamento angélico”, que dio origen a este comentario. Quizá fuera por recomendación de algunos de los agentes que trabajaban para la Catedral en París (véase imagen 24).

El ornamento angélico de la Catedral de Guadalajara es un conjunto diseñado por Gaspard Poncet, tejido en tela de oro. Se encuentra cerca del diseño neogótico que fuera impulsado por el inglés John Ruskin (1819-1900), quien trató de lograr un renacimiento del gótico, en particular en el diseño, en contra de los efectos de la intervención de la máquina, propio de la revolución industrial.

En 1890 Henry le solicitó a Gaspard Poncet el diseño de una casulla, que fue presentada en la exposición de Lyon de 1894. Esta casulla fue llamada angélica por su iconografía, tuvo un gran éxito y se completó luego el ornamento completo. El

modelo fue reproducido muchas veces. El ornamento de Crémieu corresponde a uno de esos ejemplares. El Museo de Textiles de Lyon conserva un dibujo preparatorio de Gaspard Poncet que ilustra esta iconografía.¹⁰³

Otros ejemplos de este ornamento se conservan en algunas iglesias francesas como en la iglesia parroquial de san Miguel en Lille (capa y estola); en la iglesia parroquial de san Juan Bautista, antiguo convento de los agustinos, Crémieu (casulla, estola, manípulo, bolsa de corporales). Hay algunos ejemplos firmados, como el que se conserva en el depósito de arte sacro de la Somme y que procede de la antigua parroquia del Sagrado Corazón de Amiens. El conjunto, formado por casulla, estola, manípulo, paño de cáliz, bolsa de corporales, está firmado en la parte baja de la casulla, “GASPARD PONCET MDCCCLXXXIX J.A. HENRY”. Otros ejemplos de este exitoso ornamento se conservan en la primada de Lyon, la basílica de Fourvières y en la Catedral de Angers. En el Somme se conservan dos ejemplares, uno completo, con la capa y las dos dalmáticas, fue encargado en 1901 para la basílica de Albert, mientras que la parroquia de Sagrado Corazón de Amiens tiene la casulla con sus accesorios.¹⁰⁴

Imagen 23.
Exposition
Internationale
Universelle, 1900.



¹⁰² Bernard Berthod, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire...*, pp. 275-276.

¹⁰³ Bernard Berthod, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Paramentica...*, pp. 157 y 162.

¹⁰⁴ (<http://www.culture.fr/recherche/>).



El conjunto tapatio tiene la singularidad de estar firmado, está completo, cuenta con palio y se encuentra en un impecable estado de conservación, como una joya del arte del ornamento religioso de inicios del siglo xx.

Imagen 24.
Ornamento
angélico (detalle),
1900. Catedral
de Guadalajara.

LAS PINTURAS

Como se dijo al inicio de este trabajo, durante la época medieval las sacristías fueron recintos de reducidas dimensiones, de hecho las de carácter monumental comenzaron a construirse en la península ibérica a partir del siglo xvi, cuando gran parte de las catedrales estaban concluidas. “Al iniciar la obra de una iglesia, lo que realmente resultaba primordial era construir el espacio en el que se iba a desarrollar el culto, pasando posteriormente a levantar los espacios que serían destinados a otras funciones y a cubrir otro tipo de requerimientos”.¹⁰⁵

Las catedrales americanas son el fruto de este segundo momento, cuando se consolidó la tradición postridentina que escribió a modo de manual Carlos Borromeo.¹⁰⁶ Al mismo tiempo, también se reforzó la idea de que la sacristía debía ser un lugar reservado para el clero y sus acólitos. Si bien la tradición del *sacristano* estaba marcada por la celebración de ciertas ceremonias y celebraciones litúrgicas, desde el siglo xvi se acentuó su carácter de espacio “protegido e inaccesible para los extraños”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Francisca del Baño Martínez. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*. Murcia: EdiMur, 2009, p. 22.

¹⁰⁶ Carlos Borromeo, *op. cit.*

¹⁰⁷ Francisca del Baño Martínez, *op. cit.*, p. 75.

Imagen 25.
Cristóbal de
Villalpando.
*El triunfo de la
Iglesia*. Catedral
de Guadalajara.

La sacristía era el lugar propicio entonces para que se desplegaran programas monumentales con una fuerte carga de autorreferencialidad. Sin embargo, hay que considerar que en los documentos producidos hacia finales del siglo XVII,

nadie concebía reflexionar y escribir [o pintar] sobre materias que versaban sobre el gobierno de la sociedad sin hacer consideraciones acerca de la religión cristiana, la teología, el derecho o la ética. Y tal sucedía porque esos saberes formaban, desde hacía siglos, un conjunto con fundamentos epistemológicos comunes e inseparables.¹⁰⁸

La pintura que voy a tratar a continuación es un texto histórico tanto o más complejo que cualquier otro dispositivo retórico. Igual que otros discursos de la época, contribuyó a la definición de principios político-simbólicos por un cauce diferente y específico.¹⁰⁹

El triunfo de la Iglesia

En fin, un conjunto programático cuyas claves de lectura están enraizadas en la tradición secular de la cultura política hispánica. Las imágenes desempeñaron un papel de fundamental importancia en el proceso que Pedro Cardim llama “la dimensión comunicacional de los procesos sociales”.¹¹⁰ En este caso se trata del patronato universal de la corona española sobre la Iglesia del Nuevo Mundo, concedido por el papa Julio II en 1508, que de manera implícita otorgó a los monarcas hispanos una autoridad pontificia, al decir de John Elliott.¹¹¹ La creación de una nueva forma de administración de esta Iglesia indiana, dio origen a una dualidad que Óscar Mazín denominó como estar “entre dos majestades”, parafraseando a un atribulado obispo del siglo XVIII.¹¹² Esta particular situación de la Iglesia en Indias generó profundas crisis de autoridad en Nueva España,¹¹³ donde los “reyes distantes” cuidaron con un celo particular la posible intervención del pontífice en los asuntos de la Iglesia indiana, a pesar de que Roma, la *Urbs catholica*, formó parte sustantiva del imaginario del clero en América.

En el muro sur de la sacristía de la Catedral de Guadalajara puede verse una pintura firmada por Cristóbal de Villalpando (c.1649-1714), donde hay una serie de claves políticas relacionadas con la relación Iglesia-monarquía (véase imagen 25). Su autor fue un protagonista clave en el panorama de la pintura en Nueva España

¹⁰⁸ Pedro Cardim. “Entre textos y discursos. La historiografía y el poder del lenguaje”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 1996, núm. 17, pp. 123-149, p. 142.

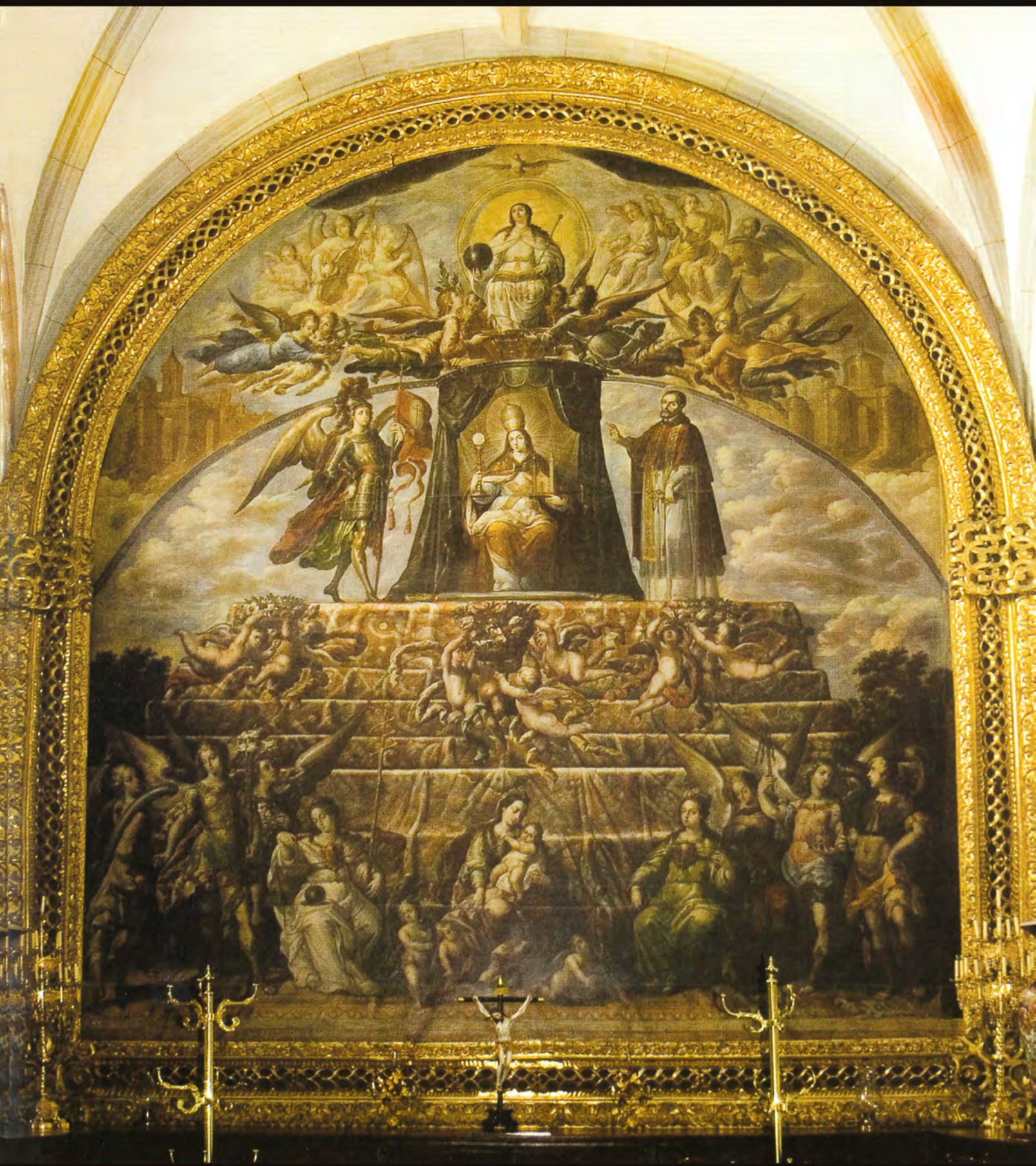
¹⁰⁹ Cfr. Diana Carrió-Invernizzi. “El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón, de Pietro del Po (1662)”. J.L. Palos y D. Carrió-Invernizzi (dirs.). *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica-Fernando Villaverde, 2008, pp. 87-102.

¹¹⁰ Pedro Cardim, *op. cit.*, p. 144.

¹¹¹ John H. Elliott. *La España Imperial 1469-1716*. Barcelona: Vicens Vives, 1986, p. 105.

¹¹² Óscar Mazín. *Entre dos majestades*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1987.

¹¹³ Cfr. Jonathan Israel. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*. México: FCE, 1975.



a finales del siglo XVII. Tanto con su obra plástica así como por su gestión sobre la reorganización del gremio que organizó a partir del diseño de una gran red social, Villalpando proyectó su figura con nuevas y poderosas dimensiones. A este fenómeno hay que agregar la relación con una clientela que le aseguró un espacio de privilegio para exhibir su obra, los cabildos de las catedrales de México, Puebla y Guadalajara, quienes lo eligieron para ornamentar sus sacristías y la cúpula de su iglesia en el caso poblano. En la de Puebla, Baltasar de Echave Rioja ya en 1675 y siguiendo los modelos de estampas rubenianas, había ornado este espacio con grandes lienzos que le dieron un ambiente de vigoroso triunfalismo.¹¹⁴

En el caso tapatío, si bien Villalpando tuvo en cuenta algunos de los modelos poblanos o los combinó con los de México, los detalles que incluyó en el muro sur de la de Guadalajara dan cuenta de manera diferenciada de mensajes de profundo contenido teológico y monárquico. La figura fundamental en este nudo programático es el de la personificación de la Sabiduría, guiada por Dios, directora de sabios, virtud de reyes, representada en “El triunfo de la Iglesia católica”.

En la sacristía de la metropolitana Villalpando pintó cuatro grandes obras de las cuales he dado cuenta en otros trabajos.¹¹⁵ No está documentado que la obra de Guadalajara sea posterior a la de México, cuyo contrato la coloca en torno de 1685, sin embargo hay una coincidencia entre quienes han estudiado el tema en que la obra de la catedral tapatía fue posterior a la que pertenece a la sacristía metropolitana. La situación aislada de la obra de Jalisco, invita a pensar en las diferencias, más que en las similitudes, que la acerquen quizá a otro discurso más cercano a esa sede.

En la obra dedicada al estudio de la pintura de Villalpando, supuso Francisco de la Maza que el cuadro que llama *La Iglesia Militante y Triunfante*, en la capital tapatía, debe fecharse alrededor de 1687. Planteó además que es posible que el tema fuera elección del obispo don Juan de Santiago León Garabito, quien gobernó la diócesis de Guadalajara entre 1678 y 1694.¹¹⁶

Sin embargo, entre los complejos problemas que plantea el estudio de la construcción de la Catedral de Guadalajara se encuentra el de su sacristía, pues en 1696 todavía se sentía la ausencia de este espacio para que quedara realmente concluida, según el informe que envió al rey el presidente de la Real Audiencia de

¹¹⁴ Nelly Sigaut. “Una tradición plástica novohispana”. Herón Pérez Martínez (ed.). *Lenguaje y tradición en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1989, pp. 315-372. En ese mismo año de 1675 Cristóbal de Villalpando realizaba la que se considera su primera obra, el retablo de Huaquechula.

¹¹⁵ Cfr. Nelly Sigaut. “El uso de la emblemática en un espacio catedralicio”. Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora: El Colegio de Michoacán-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 111-140; Nelly Sigaut. “La tradición de estos reinos”. Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno, Fernando Quiles (dir.). *Barroco Hispanoamericano, Arte, territorio y sociedad*. Sevilla, España, Universidad Pablo de Olavide: Ediciones Giralda, S.L., 2001, tomo 1, pp. 477-498; Nelly Sigaut. “El concepto de tradición para el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”. Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras). *Tradicción, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex-Banco de Crédito del Perú-Organización de Estados Iberoamericanos-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004, pp. 207-253.

¹¹⁶ Francisco de la Maza. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México: INAH-SEP, 1964, p. 87.



Nueva Galicia, doctor Alonso Cevallos de Villagutiérrez.¹¹⁷ En dicho informe da cuenta de las solicitudes y prórrogas de los reales novenos y de las necesidades que había para continuar y poder concluir las obras de la catedral. Fechado en Guadalajara el 21 de mayo de 1696, el presidente de la audiencia dice que gran parte de los recursos se utilizaron en reparar los daños ocasionados por los temblores, de manera particular en las bóvedas. Agrega que para “la conclusión perfecta de esta Iglesia [...] necesita de sacristía y otras oficinas inexcusables que por ahora no se individualan hasta que viniendo el Maestro se procure ver como se podrán acomodar en el corto sitio que la Iglesia tiene”.¹¹⁸

Por lo anterior y por todo lo que se explicó en la primera parte de este estudio, tanto por el proceso constructivo de la catedral como por los cambios formales e iconográficos entre ambas obras de Villalpando, considero que la de Guadalajara se hizo entre 1701 y 1706 (véase imagen 26). Sería más fácil decir 1714, año de la muerte del pintor, pero creo que las huellas plásticas que se registran en algunas otras pinturas de la ciudad con fechas posteriores, permiten entender que en la obra

Imagen 26.
Firma de Cristóbal de Villalpando. *El triunfo de la Iglesia*. Catedral de Guadalajara.

¹¹⁷ Francisco Orozco y Jiménez. *Colección de documentos históricos inéditos o muy raros referentes al arzobispado de Guadalajara*. Guadalajara: Lit. Industrial, Enero de 1927, Tomo VI, p. 118, núm. 1, “Informe del Presidente de la Real Audiencia de Nueva Galicia del 21 de mayo de 1696” recogido por Juana Gutiérrez Haces. “La Iglesia Triunfante y la Iglesia Militante”. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. p. 272. Véase José Ignacio Dávila Garibi. *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*. México: Editorial Cultura, 1961, tomo II, p. 716.

¹¹⁸ Francisco Orozco y Jiménez, *op. cit.*, tomo VI, núm. 1, p. 118. “XLIII.- Informe del Presidente de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, Doctor D. Alonso Cevallos de Villagutiérrez confirmando los escritos del v. Cabildo Ecco. De Guadalajara, con motivo de los daños y perjuicios que ha sufrido la Catedral con motivo de los temblores”.

de la sacristía trabajó al menos con un pintor como ayudante, quien después de este encargo y bajo su influjo, desarrolló un interesante trabajo personal, me refiero a Diego de Cuentas.¹¹⁹ La investigación que María Laura Flores Barba está realizando sobre este pintor, que lo sitúa en Valladolid de Michoacán en el último tercio del siglo XVII y luego en Guadalajara a principios del siglo XVIII para seguir con su trabajo independiente en la gran pintura de la sacristía del templo de la Merced fechada en 1709, permite afirmarlo con mayor seguridad.¹²⁰

La pintura que representa “El Triunfo de la Iglesia católica” tiene un esquema compositivo tripartito: arcángeles y un conjunto de virtudes en la parte inferior, las personificaciones en la zona media, y en el remate, la personificación de la Sabiduría que, como ya he dicho, resulta clave para toda la interpretación. En esta obra el pintor colocó en la parte superior a la paloma que representa al Espíritu Santo, fundamental en la obra tapatía.

Imagen 27.
Los siete ángeles
de Palermo.
grabado, 1707.



Las virtudes están custodiadas por seis arcángeles en grupos de tres, quienes desde la izquierda pueden identificarse como Uriel, pues blande una espada; a su lado Gabriel, quien lleva una vara de azucenas en recuerdo de su función de anunciador a María del mandato divino. Detrás de él está Baraquiel quien muestra las rosas que guarda en un pliegue de su manto, un poco levantadas sobre el pecho. Al lado de la Prudencia-Esperanza está Seatiel, con las manos unidas en oración, seguido por Jehudiel que muestra la corona real en una mano y en la otra un azote de tres cuerdas. Cierra el grupo un gallardo Rafael, quien lleva en la mano el píxide, donde guardaba los ungüentos que le devolverían la vista a Tobías. Es evidente que para completar el conjunto de siete arcángeles se requiere considerar la presencia de Miguel, en el plano medio, a un lado de la iglesia.

La tradición escritural de los siete arcángeles se apoya en el libro de Tobías donde se lee: “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están siempre presentes y

¹¹⁹ Nelly Sigaut. “Sabiduría de Dios, Sabiduría del rey”. Patricia Fogelman (comp.). *Religiosidad, cultura y poder: temas y problemas de la historiografía reciente*. Buenos Aires: Lumiere, 2010, pp. 83-104.

¹²⁰ María Laura Flores Barba. “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia”. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM (en preparación).

tienen entrada a la Gloria del Señor” (Tb 12:15), cuyo eco se encuentra en el Apocalipsis, generalmente con misión o sentido escatológico. Sin embargo, como ha demostrado Ramón Mújica, la iconografía angélica de los siete guerreros triunfales se fijó en los últimos años del siglo XVI, cuando se difundieron numerosos grabados con sus imágenes.¹²¹ La especial devoción de la monarquía católica por los arcángeles se mantuvo como parte de la herencia devocional de los Austrias (véase imagen 27).

Junto a los arcángeles, estamos frente a un grupo de personificaciones de virtudes, donde solamente una de ellas, la Caridad, tiene un sentido unívoco, en cambio las otras dos teologales, la Fe y la Esperanza, comparten atributos con virtudes morales, la Justicia y la Prudencia. Por lo tanto el conjunto se convierte en la base y centro de la composición en un juego de virtudes teologales y morales compuesto por la Caridad en el centro y a ambos lados la Fe-Justicia y la Prudencia-Esperanza. Las virtudes están personificadas por tres engalanadas y enojadas mujeres cuya identificación no ha resultado muy clara por parte de quienes se ocuparon de estos temas con excepción de la Caridad, la tercera entre las teologales y la que se corresponde con la Sabiduría entre los dones del Espíritu Santo. Por medio de este don, la caridad llega a su perfección, por lo tanto el eje simbólico *caridad-iglesia-sabiduría*, es el centro y fuerza de la obra.

De acuerdo con las normas establecidas por algunos influyentes emblemistas como Cesare Ripa, la personificación de esta virtud debe ir vestida de rojo por la semejanza con el color de la sangre y llevar un niño en los brazos, de acuerdo con la frase de Cristo *Quod uni ex minimis mei fecistis, mihi fecistis* (“Todo lo que hicieron por uno de mis hermanos, aún por el más pequeño, lo hicieron por mí”. Mt 25,40), atributos con los que se significa que la caridad es afecto puro y ardiente del ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas (véase imagen 28).¹²² La notable similitud con la pintura de Murillo, *La virgen y el niño*, permite entender la manera en que operaba un pintor novohispano, que tomó como base un grabado de Martín de Vos y lo conjuntó posiblemente con una copia del pintor sevillano casi contemporáneo, que actualizó la pintura (véase imagen 29).

La Prudencia-Esperanza, vestida de verde y con un espejo en la mano, es al mismo tiempo una virtud teologal y una virtud moral (véase imagen 30). El espejo que lleva la Prudencia recuerda que solamente con el perfecto y adecuado conocimiento de sí mismo se pueden corregir los defectos, por eso Sócrates “exhortaba a sus discípulos a mirarse en el espejo todas las mañanas”.¹²³ Además, en

¹²¹ Ramón Mújica Pinilla. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: FCE, 1996, p. 58. El conocido grabado de los siete arcángeles de Hieronymus Wierix, era una copia del fresco descubierto en 1516 en la iglesia carmelitana de San Ángel en Palermo. En el fresco de Palermo se designa a cada arcángel con un calificativo que alude a su misión y atribuciones, Miguel era *Victoriosus*, como príncipe de las milicias celestiales. Gabriel fue *Nuntius*, por su misión de anunciar a María. Rafael era *Medicus* por la curación de Tobias. Baraquiel fue el *Adjutor* como guía de Moisés y el pueblo israelita, Uriel el *Fortis Socius*, denominado así por su ayuda a Esdras. Jehudiel era *Remunerator*, por su labor de preceptor. El último, Sealtiel, era *Orator* por detener la inmolación de Isaac.

¹²² Cesare Ripa. *Iconología*. T. I. Madrid: Akal, 1987, pp. 161-162. “Lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis”.

¹²³ *Ibid.*, tomo II, pp. 235-236.





Imagen 28.
Cristóbal de
Villalpando.
*Triunfo de la
Iglesia* (detalle).
Catedral de
Guadalajara.

Imagen 29.
Bartolomé Esteban
Murillo. *La
virgen y el niño*,
ca. 1670-1672.
Museo
Metropolitano de
Arte, Nueva York.

consonancia con el sentido de esta lectura programática, es posible recordar que Juan de Mariana consideraba que los preceptos de la prudencia deberían limitar el poder real.¹²⁴ La figura lleva un áncora sostenida de su muñeca, que en la Prudencia recuerda a la función que cumplía el emblema del pez envuelto en la flecha, en las obras de Ripa y Alciato, en relación con la ligereza de las palabras.¹²⁵ Además del color verde de su traje, la Esperanza comparte con la Prudencia el atributo del

¹²⁴ Harald E. Braun. *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*. Estados Unidos-Inglaterra: Ashgate, 2007, pp. 146-147.

¹²⁵ *Idem*.



Imagen 30.
Cristóbal de
Villalpando. *Triunfo
de la Iglesia. "Las
virtudes"* (detalle).
Catedral de
Guadalajara.

ánкора, “que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna”.¹²⁶ Veremos cómo, si con una se relaciona el ángel que sostiene una nave al lado de la Esperanza, con la Prudencia se relaciona el arcángel Jehudiel, quien como preceptor y guía, extiende la corona. Síntesis de los espejos de príncipes, tratados y manuales que querían “formar un príncipe religioso y prudente para saber gobernar y conservar su estado en paz y justicia, probando que se puede hacer sin los medios que enseñan Nicolo Machiaveli y Cornelio Tácito”.¹²⁷

En la oración fúnebre que se predicó en la ciudad de México en honor a Carlos II, el último de los Austrias, se señalaron a la piedad y a la religión como dos de sus más sobresalientes cualidades, en tanto que como rey legislador y justiciero recomendaba siempre “que en los negocios de la corona se proceda más por la religión que por la razón de estado y por la política”.¹²⁸ Como ha observado Salvador Cárdenas, “la religión aparece contrapuesta a la ‘razón de estado’ y a la ‘política’, entendiéndose por tales las artes de gobierno expuestas por Machiavelo, Guicciardini y Naudé, entre otros, para quienes la política o arte de conservación propia debía anteponerse al cumplimiento de la palabra dada y, si fuera necesario, al orden jurídico”, tópico que expresa un marco doctrinal más amplio al que se denominó antimaquevelismo, vigente en Nueva España a finales del siglo XVII.¹²⁹

Como en el caso anterior, una mujer personifica a la Fe, virtud teológica, y a la Justicia, virtud moral o cardinal. Ambas virtudes se representan siempre vestidas de color blanco y comparten el atributo de la balanza, en cuyos platos se han representado libros y el globo azul que simboliza al mundo, ambos platos quedan al mismo nivel, tienen el mismo peso y se equilibran. Tal como aseveró Ripa, uno

¹²⁶ Cesare Ripa, *op. cit.*, tomo I, p. 354.

¹²⁷ Xavier Gil Pujol. “Las fuerzas del rey. La generación que leyó a Botero”. Mario Rizzo, José Javier Ruiz Ibáñez, Gaetano Sabatini (eds.). *Le forze del príncipe. Recursos, instrumentos y límites en la práctica del poder soberano en los territorios de la monarquía hispánica*. Universidad de Murcia, 2004, tomo II, p. 976. El autor se refiere de manera especial al tratado de Juan Botero, *Razón de Estado*, del cual cita numerosas ediciones y prueba su difusión.

¹²⁸ Salvador Cárdenas. “A rey muerto, rey puesto”. Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, p. 180, citando la oración fúnebre de Pedro de Avendaño en las honras a Carlos II.

¹²⁹ *Idem.*



Imagen 31.
Cristóbal de
Villalpando. *Triunfo
de la Iglesia. "Las
virtudes"* (detalle).
Catedral de
Guadalajara.

de los platos “puede afectar a la vida, como el otro a las humanas posesiones”. La balanza, según este autor, simboliza por sí sola a la Justicia, “pues al igual que se utilizan para pesar cosas grávidas y materiales, así también esta virtud pesa y mide las cualidades del ánimo, poniendo regla a las humanas acciones”.¹³⁰ Es inevitable llevar la metáfora a los niveles más constantes: los libros representan el mundo del estudio, del conocimiento, de la razón, mientras que el mundo azul, el de la fe. Hay que tomar en consideración que la ciencia es uno de los siete dones del Espíritu Santo, infundidos en el hombre para ayudarlo en el ejercicio de las respectivas virtudes. En este caso, la ciencia se corresponde con la virtud teologal de la Fe. En este juego de correspondencias, la adornada joven lleva la cruz de triple travesaño, que por tradición distingue a los pontífices, pero también es el atributo de esta virtud.

Como prototipo del rey justiciero,

al lado de la fórmula *Rex non moritur*, aparecieron en los textos de los juristas bajomedievales, las representaciones de la inmortalidad de la justicia: *Iustitia enim perpetua est et immortalis*, según dice el Libro de la Sabiduría (1,15), y Baldo apoyándose en la fuerza de este verso, y utilizando definiciones aristotélicas, glorificó a la justicia como un *habitus qui non moritur*, algo divino e inmortal como el alma.¹³¹

Con el surgimiento del estado moderno, según Salvador Cárdenas, se siguió repitiendo la fórmula de los juristas, “la muerte del rey no cesa la justicia”, con lo que se afirmaba la perpetuidad de los poderes de jurisdicción real aún con la muerte del titular. El rey con su justicia ordena y configura a la sociedad. Sin embargo, el ejercicio de la justicia aparece condicionado por la virtud de la prudencia. En los espejos de príncipes se entiende como resultado de otra virtud emparentada con la justicia: la religión. “La guía y maestra de todas las virtudes morales del Príncipe Christiano deve ser la prudencia, que es la que rige y da su tassa y medida a todas las demás”.¹³²

¹³⁰ Cesare Ripa, *op. cit.*, tomo I, p. 151.

¹³¹ Salvador Cárdenas, *op. cit.*, pp. 167-195, p. 177.

¹³² Pedro de Rivadeneyra. “De la prudencia del Príncipe. Cap. xxiii”. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados*. 1595, p. 405.

Entre las virtudes y los arcángeles, tres grupos de angelitos cargan cestos con flores, con una doble función. Por una parte, elevan una ofrenda hacia los personajes que se encuentran en la parte superior de la tarima formada por siete peldaños de tamaño irregular, mientras que en términos plásticos completan el amplio espacio que se abre entre el grupo de la base y el intermedio. Es allí donde se encuentra la personificación de la Iglesia bajo un rico dosel, una figura femenina con el cabello suelto y ondeante que cae por la espalda. Va revestida “con los paramentos litúrgicos destinados a las grandes ceremonias, como ser: consistorios públicos, canonizaciones, bendiciones *Urbi et Orbi*” (véase imagen 31).¹³³ Sobre el alba blanca lleva cruzado un *orarium* como insignia presbiterial, que es emblema de virtud y signo de obediencia. La capa pluvial se cierra en el frente con un rico formal y debido a su tamaño la tela rica y pesada se cruza sobre el regazo. Con una mano sostiene el templo apoyado sobre un libro, en clara alusión a las Sagradas Escrituras, mientras que con la otra levanta un ostensorio.¹³⁴ Remata el ornamento la tiara pontificia, cuyo uso estaba restringido a las funciones solemnes. Su figura se recorta contra un fondo luminoso, donde se destacan los haces de luz que se despliegan de manera armoniosa por detrás de su imagen. Es necesario destacar la sobriedad de esta representación frente al despliegue riquísimo del mismo personaje en la obra de México, donde casi pueden tocarse las piedras preciosas y los hilos de seda, oro y plata de los ornamentos, así como la fineza de la orfebrería. ¿Un mensaje del cabildo para afirmar la pobreza crónica de su iglesia? ¿La huella de la intervención de Diego de Cuentas quien quizá colaboró con Villalpando en esta obra?

La tela del cortinaje de la tienda donde la mujer descansa, se abre con orden y conduce visualmente hacia las figuras que se encuentran a los lados del trono. San Miguel, *custos Ecclesiae romanae*,¹³⁵ vestido con armadura militar, casco y penacho de plumas, adelanta el estandarte con la cruz de san Jorge, figura mítica con la que podría confundirse si no llevara alas. Remite a su manifestación en la batalla por el reino de Cerdeña como un guerrero con la cruz roja en el pecho.

San Pedro, por su parte, aparece representado con el traje de audiencia o etiqueta formado por la sotana blanca, alba ornada con fino encaje, una larga estola que cae sobre la muceta roja y el camauro del mismo color. Lleva las llaves de plata y oro en una mano, símbolo tradicional del papado basado en el pasaje evangélico del evangelio de Mateo relativo al poder espiritual y temporal del apóstol y a su primacía sobre todos los seguidores de Cristo: “A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos” (Mt 16:19).

La “revelación” de la figura de la Iglesia forma parte del repertorio de imágenes compuestas desde lo sagrado hacia lo monárquico y viceversa. Estas apariciones

¹³³ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Vol. I. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, p. 36.

¹³⁴ Cesare Ripa, *op. cit.*, tomo I, pp. 259-260. Héctor Schenone, *ibid.*, vol. II, pp. 804-805.

¹³⁵ Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétienne*. T. II. París: Presses Universitaires de France, 1956, p. 44.



y “revelaciones” formaron parte del repertorio de dispositivos utilizados en las fiestas públicas. Este esquema de representación teatral sobre un escenario, donde las figuras parecen congeladas en un momento más o menos fugaz, formaba parte del imaginario de cualquier ciudad americana a finales del siglo XVII. Es por esto que el esquema de representación seleccionado por Villalpando y sus patrocinadores para esta obra estaba en profunda correspondencia con el imaginario urbano festivo.

Sin embargo, no quiero sacar a la interpretación de esta pintura fuera de la órbita kircheriana. Hay que recordar que desde la perspectiva de Atanasius Kircher (1601-1680), una de las más grandes figuras intelectuales del siglo XVII, hay distintas formas de percepción como vías de la contemplación activa. En la representación de Misterios y del teatro jesuítico de propaganda, en su Museo, Kircher usaba de la presencia poderosa en el escenario de coros, gente, métodos tales como apariciones fantasmagóricas y máquinas para producir nubes, viento, tormentas, para estimular la imaginación de la audiencia.¹³⁶ La pintura de Villalpando gira en torno de la estética del espectáculo barroco de las grandes apariciones, música, dispositivos visuales, representación.

De manera tal que, así como he detectado en las imágenes retóricas de los sermones un discurso triunfalista,¹³⁷ del mismo modo se puede comprender que hay una gran puesta en escena para organizar el conjunto. Elena Estrada de Gerlero intuyó una relación entre estas figuras con las representaciones de los autos sacramentales que se ofrecían durante las fiestas más importantes en

Imagen 32. Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de la Iglesia*. “La sabiduría” (detalle). Catedral de Guadalajara.

¹³⁶ A. Mayer-Deutsch. “The Ideal Musaeum Kircherianum and the Ignatian Exercitia spiritualia”. Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (eds.). *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Boundaries in the 17th Century*. Theatrum SCientiarum. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, vol. 2, pp. 235-255, p. 244.

¹³⁷ Cfr. Nelly Sigaut, “La tradición de estos reinos...”, *op. cit.*

el atrio de la Catedral de México.¹³⁸ Aquí amplió la perspectiva hacia un gran escenario, el *templum*, donde en cada uno de los espacios controlados por la presencia corporativa de su cabildo, se representaron sus ideas más caras: la grandeza de la iglesia indiana en el marco de la monarquía católica.

El remate del cuadro, en forma de medio punto, está ocupado por la mujer vestida de blanco, que es conducida sobre un carro de oro por cuatro ángeles. Lleva el libro de los siete sellos abierto sobre su falda, y en las manos el mundo y el cetro (véase imagen 32). Como en la profecía de Ezequiel, un fulgor de fuego sale por detrás de la figura, “con el aspecto del arco iris que aparece en las nubes los días de lluvia” (Ez 1:28). A ambos lados de su figura, emergen lenta, suavemente, los muros de oro puro de la Jerusalén Celeste (Ap 21:1-27).

Esta parte de la obra depende de manera directa de un grabado ideado por Martin de Vos (véase imagen 33). La figura femenina está cargada de una piadosa modestia y desaparecieron elementos del grabado original. En este último, la Sabiduría va coronada de olivos, lleva triunfante el nombre de Dios en la cabeza, en una de sus manos el mundo y en la otra las tablas de la ley con los mandamientos y el escudo de los Wittelsbach rodeado por la cadena del toisón.¹³⁹ Veremos de qué manera los cambios de los atributos en esta figura la resignifican.

Imagen 33.
M. de Vos, *Imago Bonitatis Illius*, grabado, 1587.



¹³⁸ Elena Estrada de Gerlero. “Sacristía”. *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México: SEDUE-Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 376-395.

¹³⁹ El conjunto de estampas del libro está dedicado a Guillermo v, duque de Baviera (1548-1626). Guillermo de Wittelsbach, educado por los jesuitas, recibió el apodo de “el Piadoso” por su fuerte lucha a favor de la contrarreforma y las horas que dedicaba al rezo, la contemplación, la asistencia a misa y una activa participación en procesiones y otras muestras colectivas de piedad. Impulsó las visitas a los conventos, reorganizó la vida del clero, controló su frecuencia en los sacramentos, financió escuelas y universidades católicas. Apoyó la construcción de la iglesia dedicada a San Miguel por la Compañía de Jesús, y financió las misiones en Asia y América. La crisis económica en Baviera lo obligó a abdicar en 1597 y se retiró a un monasterio hasta su muerte en 1626.

El grabado de origen es el frontis de un libro de estampas que tiene tres inscripciones. Una de ellas, la central, funciona a manera de título para todo el conjunto. Se trata de una cita del libro de la Sabiduría IMAGO BONITATIS ILLIUS, que pertenece al pasaje “Elogio de la Sabiduría”, donde la personificación de la Sabiduría se llena de 21 atributos. La cifra obtenida de la operación de los números simbólicos 3×7 , parece intencionada para remitir a la idea de perfección. Se dice que hay en ella un espíritu inteligente, santo, único, múltiple, sutil, ágil, perspicaz, inmaculado, claro, impenetrable, amante del bien, agudo, incoercible, bienhechor, amigo del hombre, firme, seguro, sereno, que todo lo puede, todo lo observa, penetra todos los espíritus, los inteligentes, los puros, los más sutiles [...] Es [...] una imagen de su bondad (Sb 7:26).

Veamos dónde están los cambios de los atributos que no considero casual sino obra del programador con quien seguramente Villalpando tuvo que llegar a un acuerdo. En el cuadro que se analiza de la sacristía de la Catedral de Guadalajara, las tablas de la ley y el escudo fueron remplazados con un cetro rematado por un ojo. Este cetro que parece un detalle menor en el conjunto y que solamente se percibe con mucha y delicada atención, tiene, sin embargo, una importancia fundamental.

Un cetro con ojos aparece en la estampa que Benito Arias Montano ideó para hacer patente los empeños de Felipe II por la fe católica. Como ejemplo de soberano justo y piadoso, la argumentación representativa político-teológica del grabado, no eligió su retrato, sino la personificación de su mayor virtud, la *Pietas regia*.¹⁴⁰ A uno y otro lado de la personificación (véase imagen 34), sobre dos pedestales pequeños donde se leen las inscripciones *aut gaudio* y *aut verbo*, se levantan una mano que sostiene la espada y otra que levanta un cetro en cuya parte superior flotan dos ojos. Felipe II, como un nuevo rey Josué, aparece como un



Imagen 34. Pieter van der Heiden, *Pietas regia*. Benito Arias Montano. *Humanae Salutis Monumenta*, 1571.

¹⁴⁰ Sylvaine Hänsel. “Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba”, pp. 29-52, consultado en dialnet (unioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=107433&orden=0). Cfr. Sylvaine Hänsel. “La *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano y el problema de una iconografía contrarreformista de la historia sagrada”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI-11, 1993, (www.fuesp.com/revistas/pag/cai1153.htm). La autora subraya el carácter emblemático de la portada, del cual deriva el lenguaje simbólico de la estampa.

renovador y salvador de la Iglesia. La mano que sostiene la espada simboliza la munificencia del rey: la administración plena y severa de la justicia para los que violan la honestidad pública y la paz por la fuerza o la depravación. La otra mano que sostiene el cetro con los ojos vigilantes, representa la diligencia regia, la vigilancia y la constancia para corregir con leyes y mejorar las costumbres en las cuestiones públicas.¹⁴¹

Imagen 35.
M. de Vos,
La sabiduría.



Nada más cercano a la tradición de la imagen del “buen rey” gestada desde tiempos de los visigodos, cuando los textos conciliares y los códigos jurídicos

atendieron la definición de las cualidades y virtudes que debían acompañar al monarca. En el *Liber Iudicum* (promulgado en el año 654), se afirma que el rey además de reinar piadosamente y con misericordia, debe tener dos virtudes: la justicia y la verdad.¹⁴² El rey debe ante todo temer a Dios y poseer la *pietas*. Esta había sido definida por Isidoro de Sevilla como la virtud más admirable del rey. Junto con la justicia, eran las dos virtudes reales por excelencia. La influencia de los escritos de san Isidoro de Sevilla, junto con los textos patrísticos y el prólogo del *Liber Iudicum* gestaron durante siglos la imagen del buen rey: además de temeroso de Dios y defensor de la verdadera fe, era justo y misericordioso, piadoso y moderado.¹⁴³ A estas condiciones positivas del rey se le añadió otra que se volvió fundamental en el concepto de realeza: la *sapientia*. La imagen del rey educado en las artes liberales dominando el *saber* caminó junto a la del dominio de la *sabiduría*.

La sabiduría puede entenderse como la capacidad de discernir entre lo correcto y lo incorrecto y, de esta manera, relacionarse íntimamente con la virtud de la prudencia y con la función real del ejercicio político y de la administración de

¹⁴¹ “Fortuna de España” (www.cvc.cervantes.es/obref/fotuna/introduimagen.htm).

¹⁴² Adeline Rucquoi y Hugo O. Bizarri. “Los espejos de príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente”. *Cuadernos de Historia de España*. Buenos Aires, enero-diciembre de 2005, vol. 79, núm. 1 (www.scielo.org.ar, 22/06/09).

¹⁴³ *Idem*.

la justicia. Imagen de un gobernante justo y sabio que reflexiona antes de actuar de modo impulsivo. ¿Los patronos de la obra de Guadalajara habrán conocido la estampa diseñada por Martín de Vos, abierta por Adrian Collaert, que representa al espíritu de Sabiduría entre los dones del Espíritu Santo? (véase imagen 35). Esta aparece con la espada en una mano y el cetro rematado por un ojo en la otra.¹⁴⁴ La circulación de los grabados del siglo XVI fue muy intensa y está probado que fueron utilizados hasta el siglo XVIII. Aunque los archivos han sido muy esquivos para proveer este tipo de información, la excepcionalidad del reemplazo admite al menos considerarlo de manera hipotética.

Por otra parte, los textos de la época demuestran la vigencia de las ideas, en particular de la literatura emblemática. En la obra *Idea de un príncipe político Cristiano representada en cien empresas* publicada por Diego Saavedra Fajardo en 1640, la número 55 está dedicada al cetro con ojos, cuyo lema es *His praevide et provide*, “Los consejeros son los ojos del cetro”. En el texto o *subscriptio*, Saavedra recurrió, como era usual en los espejos de príncipes, a las enseñanzas de Aristóteles a Alejandro Magno y a las Partidas del rey Alfonso el Sabio, para mostrar la importancia que ambos habían concedido a los consejeros.

Efectivamente la expresión barroca el “cetro con ojos”, o incluso, atendiendo a la representación de los poderes eclesiásticos, la propia de la “vara vigilante”, junto con otras complejas figuraciones iconológicas, las podemos encontrar dispersas en la literatura teórica que apuntala la política hispana del XVII y XVIII, son la expresión fiel de las dos operaciones claves que Michel Foucault descubría en el ejercicio del poder moderno.¹⁴⁵

Según este reconocido profesor de la Universidad de Salamanca, Fernando Rodríguez de la Flor, la expresión “vara vigilante” procede del teórico de la contrarreforma, Andrés Ferrer de Valdecebro, en particular de su tratado publicado en Madrid en 1659, *La vara vigilante, obligación y oficio de un príncipe eclesiástico*.

En cuanto a la Sabiduría como atributo divino propio de los reyes, que constituye uno de los fundamentos del poder real castellano, afirma Adeline Rucquoi que es “el saber de los saberes, la Sabiduría divina permite a quien la posee ‘ordenar a los pueblos’, ‘someter a las naciones de las gentes’, ‘ser rey y juez’ y, además, conocer los secretos de la tierra y de los elementos, de los tiempos y de las estrellas y hasta de las cosas más ocultas y desconocidas de los hombres”.¹⁴⁶

Una lectura del conjunto de Guadalajara se podría interpretar como una escala de virtudes, cuyo punto culminante es la Sabiduría como espejo del poder real. La “idea” de la pintura es un constructo regioteológico de cuya larga tradición he tratado de dar cuenta de manera sintética. A mediados del siglo XVIII, exactamente

¹⁴⁴ Martín de Vos, Adrian Collaert. Dones del Espíritu Santo. *Spiritus Sapientiae*. En la base, la inscripción “Per me Reges Regnant, et legum conditores iusta decernunt. Per me Principes imperant”, Prov VIII, 15-16.

¹⁴⁵ Fernando R. de la Flor. *Imago*. Madrid: ABADA Editores, 2009, p. 118

¹⁴⁶ Adeline Rucquoi. “De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España”. *Relaciones*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, vol. XIII, núm. 51-52.

el 20 de agosto de 1759, cuando se levantó un inventario de bienes, se lo describe como “vn lienzo grande con su marco dorado, que ocupa toda la cabecera de la sacristía, pintado en el triumpho de la Santa Yglesia”,¹⁴⁷ tal como estuvo hasta finales del siglo XIX.

Pero, ¿qué otras imágenes formaban parte de este significativo conjunto, de acuerdo con el citado inventario de mediados del siglo XVIII? Ocho pinturas sobre lienzo con los temas de Los cinco señores, santa Teresa, La huida a Egipto, san Nicolás obispo, san Francisco, san Antonio, santa Rosa y Nuestra Señora de la Modestia, todos ellos con sus marcos dorados. Se completaba el conjunto de la sacristía con cuatro espejos con marcos dorados, y otros dos con marcos dorados embutidos en cristal.¹⁴⁸ Además había dos alacenas con puertas de cedro talladas que se utilizaban para guardar las alhajas de la iglesia. Sin embargo, en el catálogo de la exposición *Arte Sacro, Arte Nuestro*, se dice que otras dos pinturas de Villalpando, *El Triunfo de la Iglesia* y *La Asunción*, pertenecieron a la sacristía de la catedral.¹⁴⁹ Estas últimas no figuran en los inventarios revisados, sin embargo, sería muy sugerente considerar que la sacristía tuvo en algún momento de su historia un sistema de imágenes plenamente mariano.

Un fenómeno interesante acerca del inventario que se levantó en 1759 es que nuevamente se comprueba la manera en que el gusto del cabildo y su sentido del decoro y orden dentro de la iglesia promovió la pérdida parcial de su antiguo patrimonio. Se desglosan en el citado documento las pinturas que fueron regaladas a otras iglesias, práctica común que ya ha sido documentada en otras catedrales. Tal es el caso de algunos lienzos ubicados en la antesacristía, con el tema de la virgen con san Joaquín y santa Ana, u otro con el tema del Señor de la columna, que fueron regalados al Pueblo de Xonacatlan.¹⁵⁰

Se revela un procedimiento que quizá fuera más destructivo para el patrimonio artístico religioso que cualquier debacle política o climática: el gusto de la época, que se muestra de forma muy temprana entre los miembros de la clientela eclesiástica y que provocó el desplazamiento de obras (retablos, pinturas y esculturas) desde la sede hacia otras iglesias, en especial lejanas y pobres.

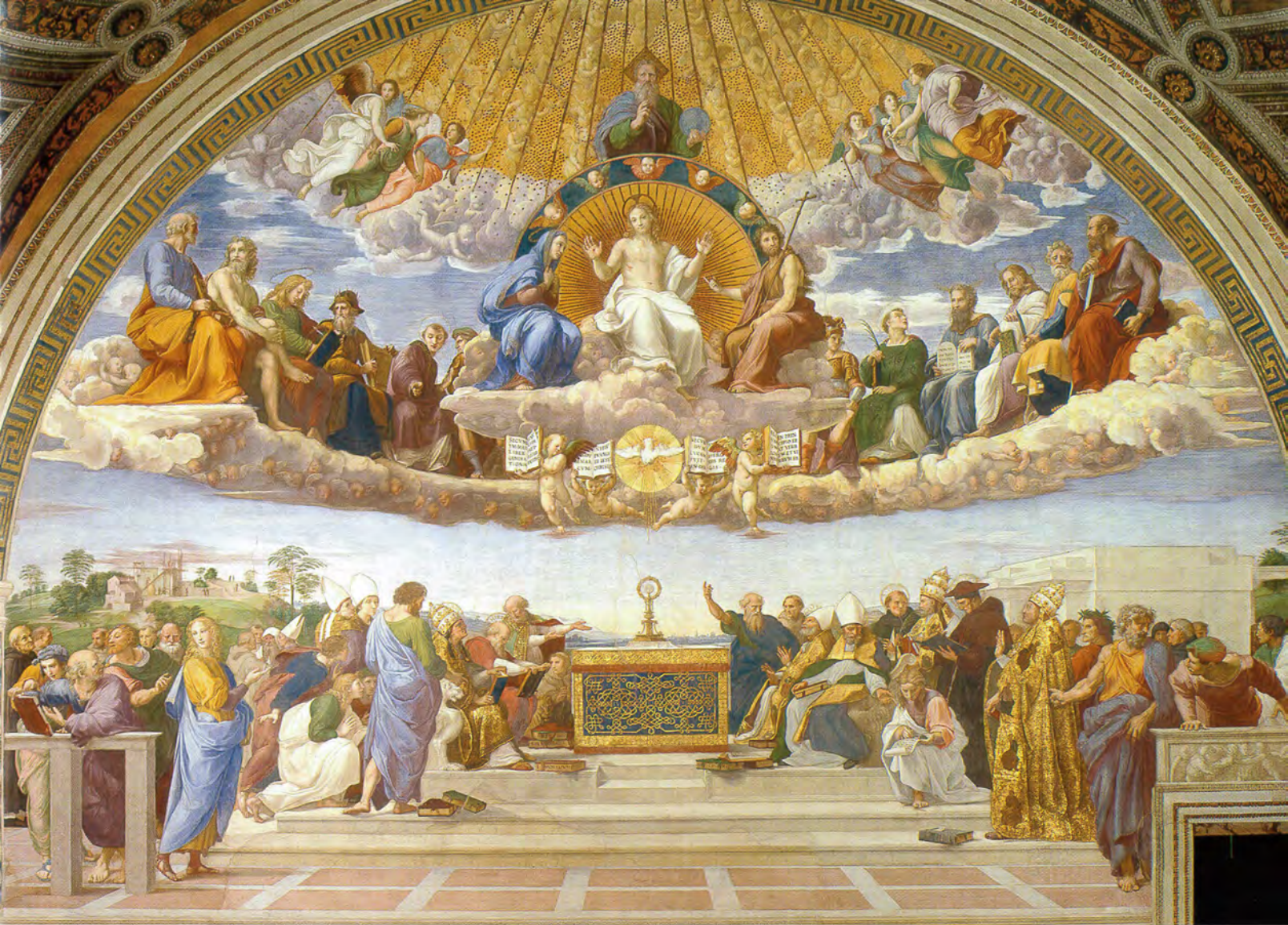
Ya he hablado de la renovación decimonónica que cambió el perfil artístico de la Catedral de Guadalajara, proceso conducido por su provisor, el señor Francisco Arias y Cárdenas. Su gusto, quizá compartido con otros canónigos, consideró que Villalpando ya era antiguo para la sacristía, y encargó a Felipe Castro un cuadro para reemplazarlo, basado en “La disputa del Sacramento” de Rafael Sanzio (véase imagen 36). En este fresco destinado a la oficina y biblioteca del papa

¹⁴⁷ ACMAG, “Libros de inventarios de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaría, ficha 536, 1759-1790.

¹⁴⁸ ACMAG, “Libros de inventarios de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaría, ficha 536, 1759-1790.

¹⁴⁹ Tomás de Híjar, *op. cit.*, p. 241.

¹⁵⁰ ACMAG, “Libros de inventarios de todos los bienes...”, sección gobierno, serie secretaría, ficha 536, 1759-1790. f. 61.



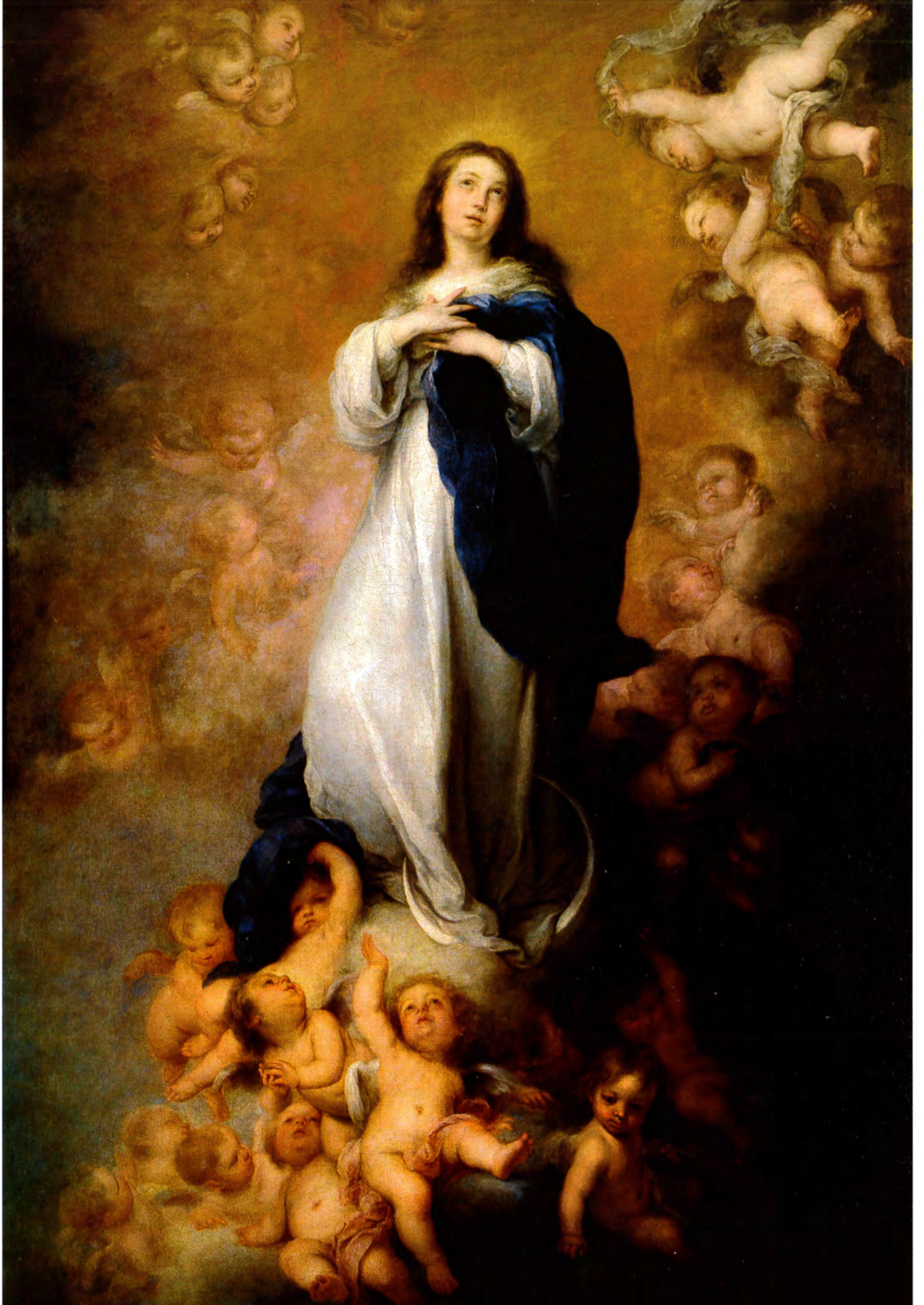
Julio II, Rafael representó a la “Iglesia triunfante”, en la parte superior representada por santos y apóstoles, con Jesucristo en el centro, flanqueado por María y Juan el Bautista. En la parte inferior representó a la “Iglesia militante”, donde figuran teólogos, doctores y papas. De algún modo, la inspiración de Felipe Castro en el fresco romano pretendió mantener el viejo esquema de las Iglesias, Triunfante y Militante, pero en un lenguaje visual *aggiornado*. El mismo Arias y Cárdenas fue quien impulsó la construcción de la capilla de la Purísima en la Catedral de Guadalajara, para la cual compró ornamentos y pinturas realizadas en diversos centros franceses.¹⁵¹ Bajo su influencia, se dio en la sede un cambio de gusto en el sentido más profundo.¹⁵²

Aunque el siglo XIX barrió la sacristía del XVIII, el cuadro de Cristóbal de Villalpando fue el único que a principios del siglo XXI regresó a su antiguo puesto, donde está acompañado por un conjunto de pinturas que seguramente

Imagen 36.
Rafael Sanzio.
La disputa del Sacramento, 1509.
Museos Vaticanos,
Roma, ciudad
del Vaticano.

¹⁵¹ Arturo Camacho (coord.). *Morada de virtudes: Historia y significados en Capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

¹⁵² AHAG, sección gobierno, serie cabildo, clavería, recibos de 1879. También se encargaron telas finas a Francia y compraron galón de oro fino en una fábrica de Tacubaya, así como tisú y terciopelo en el “cajón de las damas” y el “cajón americano” de la capital del país.



fueron llegando a la catedral en distintos momentos. Sin duda, la más importante de todas ellas es *La Asunción*, atribuida desde hace muchos años al sevillano Murillo y que ha tenido, como veremos, un destino bastante accidentado.

La Asunción de Murillo¹⁵³

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 dicho 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”.¹⁵⁴ 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 1775.¹⁵⁵

A pesar de que esta memoria estaba viva entre muchos miembros del cabildo, dio inicio una historia mítica dentro de la catedral, que como muchas otras del mundo hispánico, hacen ostentación de poseer imágenes regaladas por los reyes de España y en especial por los primeros Habsburgo (Carlos V o Felipe II) o de tener en sus colecciones obras de pintores de gran renombre. En la Catedral de Guadalajara se trata de Bartolomé Murillo (1617-1682), uno de los pintores españoles de gran fama desde su propia época, aunque un impacto aún mayor se produjo cuando treinta y nueve de sus pinturas se integraron a la Galería Española de Luis Felipe de Orleans, inaugurada oficialmente el 7 de enero de 1838.¹⁵⁶ 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”.¹⁵⁷

En el conjunto de obras que se llevaron los franceses se encuentra la llamada *Inmaculada de Soult* o *de los Venerables* (véase imagen 37) encargada por don Justino de Neve, canónigo de la Catedral de Sevilla para la iglesia del Hospital de

Imagen 37.
Bartolomé
Esteban Murillo.
*Inmaculada de
los Venerables*,
hacia 1678.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid, España.

¹⁵³ Una primera versión de este trabajo fue publicada en Nelly Sigaut. “Un nuevo nicho para una antigua imagen” en Arturo Camacho (coord.). *Morada de virtudes...*, pp. 67-112.

¹⁵⁴ 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. *Iconografía mariana de la arquidiócesis de Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, 1977, tomo II, p. 224.

¹⁵⁵ Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 225.

¹⁵⁶ 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.

¹⁵⁷ María de los Santos García Felguera, *op. cit.*, p. 106. Murillo 164 copias, Pruh'hon con 62, Rafael 50, Ribera 18, Alonso Cano 15, Zurbarán 10, Velázquez; Collantes y Espinosa, I. Investigaciones recientes señalan que la influencia de la pintura española, en particular Velázquez, fue definitiva para la formación de algunos pintores como Manet.



Imagen 38.
Bartolomé Esteban
Murillo. *Inmaculada*
(atribuida).
Catedral de
Guadalajara.

los Venerables Sacerdotes de dicha ciudad, fue pintada hacia 1680, y de este modo resulta tardía en la producción murillesca.¹⁵⁸ Debe sus nombres a la procedencia del mencionado hospital como a que fue 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.¹⁵⁹ Llegó a Madrid en 1941 debido al acuerdo firmado a finales de 1940 entre España y Francia.¹⁶⁰

El éxito de esta tipología mariana hizo que Murillo la repitiera en varias oportunidades, y durante muchos años se consideró que la pintura que está en la catedral pertenece a ese conjunto murillesco del último tercio del siglo XVII.

En el barroco fue frecuente la representación de la Inmaculada asunta, que une formalmente el tema inmaculista con la creencia en la ascensión de María en cuerpo y alma a los cielos. Así, aparece María rodeada por ángeles en el momento

de descender de los cielos, como criatura pura creada por Dios, inmaculada.¹⁶¹

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 solo se aceptó sin dudas la autoría del pintor sevillano, sino también la

¹⁵⁸ Enrique Valdivieso. *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. España: Silex, 1990, p. 214.

¹⁵⁹ 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.

¹⁶⁰ 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.

¹⁶¹ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial, Santa María*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008.

procedencia: fue una donación del rey Fernando VII para la catedral.¹⁶² 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.¹⁶³

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 (véase imagen 38). 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 todos 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 identificación del motivo mariano como Asunción.

El 28 de abril de 1876 el provisor de la Catedral de Guadalajara don Francisco Arias, a quien hemos visto tan activo, 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 llevárselo a París, pues bien como ha costado mucho 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.¹⁶⁴

La decisión estaba tomada y esta 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 con buenos dividendos. El doctor Francisco Arias insistió 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”.¹⁶⁵

La respuesta que llegó meses después en ese mismo año de 1876, si bien no fue alentadora para la venta, tiene una gran importancia porque revela el ambiente del mercado de arte en París en esos años. El agente de negocios hizo un cuidadoso resumen de sus conversaciones con los “conocedores” para sus clientes

¹⁶² Alberto María Carreño. *La Exposición de Arte Religioso en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, 1942, p. 34.

¹⁶³ Francisco de Aguinaga. *La Exposición de Arte Religioso en la Primera Gran Feria de Jalisco*. Guadalajara, Jalisco, diciembre de 1953, p. 22.

¹⁶⁴ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, exp. 1874, f. 59.

¹⁶⁵ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, exp. 1874, f. 60v.

tapatíos. Les dice que las obras de Murillo son bastante conocidas y que circulaban algunas hechas por sus discípulos.¹⁶⁶ Hay que subrayar que la función de los *connoisseurs* en el mercado de arte europeo tenía un alto grado de especialización porque no solamente 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 ésta 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 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.¹⁶⁷

La respuesta franca del agente de negocios provocó que el arzobispo y su cabildo decidieran quedarse con la pintura de Murillo. En 1879 la pintura se colocó en la colecturía.¹⁶⁸ Los canónigos ya habían entendido que se trataba de un objeto artístico valioso y decidieron protegerlo y darle realce. Con este fin, en la sesión de cabildo del 28 de septiembre 1883 decidieron colocar la pintura en el marco que había pertenecido a la del pontífice Paulo III.

Pasados unos años sucedió aquello que desde el principio parecía el lógico desenlace para el destino de la pintura una vez que estuvo completamente terminada la nueva capilla de la Purísima desde 1878. Un grupo de canónigos presentó el 14 de febrero de 1888 al arzobispo Loza la solicitud de trasladar el cuadro a dicha capilla. Sin embargo, un año después el arzobispo no aceptó el movimiento, porque según consideró, “no se iba a conjurar el peligro que se cernía como una sombra de codicia sobre la apreciada pintura y además la capilla estaba dedicada a la Inmaculada Concepción”.¹⁶⁹

¹⁶⁶ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, exp. 1874, f. 119v.

¹⁶⁷ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 8, exp. 1874, ff. 119v-120.

¹⁶⁸ ACMAG, sección secretaría, serie actas capitulares, libro de actas de cabildo núm. 25 (1878-1889), sesión del 13 de marzo de 1879, f. 14.

¹⁶⁹ Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 226.

A pesar del prestigio del cual gozó la obra dentro y fuera de la catedral, ha tenido una vida de sufrimientos y dolorosos deterioros e intervenciones. En todas estas prevaleció para las decisiones artísticas el criterio económico y como en lejanas épocas, la obra se entregó a los restauradores que la ganaron por el menor costo. Las informaciones sobre el deterioro avanzado de la pintura se encuentran en cartas de denuncia tanto de procedencia nacional como del exterior, institucionales y de ciudadanos preocupados que trataban de detener aquello que se advertía desde años atrás. Con motivo de su exposición en una de las muestras organizadas en Guadalajara sobre patrimonio religioso, la iluminación puso en evidencia los daños. El inspector de Monumentos en la ciudad de Guadalajara revisó la pintura y escribió un informe donde reafirmó lo que había dicho en 1939 cuando recomendó tanto el cambio de ubicación como que se resguardara bajo un cristal.¹⁷⁰

En 1982, algunos restauradores convocados para revisar la pintura, emitieron un informe donde se describe su grave situación de deterioro. Debido a su importancia y al creciente interés por el estudio de la materialidad de las obras artísticas, creo que se justifica la publicación íntegra del diagnóstico.

Reconocimos la pintura de Murillo y observamos que está muy deteriorada. Fue mal entretelada sobre la tela demasiado delgada y pegada con cola de carpintero. Se notan restauraciones anteriores inexpertas y una gran cantidad de roturas desastrosas requiriendo que el trabajo sea muy delicado. Encontramos también ampollas entre las dos telas. Esta irregularidad de la superficie pictórica se corregirá con el nuevo tratamiento. Para la preservación del cuadro creemos conveniente una nueva entretelada usando lino irlandés importado.

Los autores del informe fueron Richard Kitchin y Miguel Rodríguez Castro, quienes propusieron seguir un delicado procedimiento de intervención.¹⁷¹

Como en otros casos nacionales e internacionales, se desató una intensa polémica en torno de quién debía realizar la restauración de la obra, que según correspondencia del archivo había sido revisada y presupuestada por Manuel Serrano y Marcelina López Camacho. Fue esta última quien se obligó por contrato celebrado con la catedral, “a efectuar en el lienzo antes mencionado, un tratamiento general de restau-

¹⁷⁰ AHAG, sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 13, exp. 1941-1942.

¹⁷¹ La descripción del proceso es la siguiente: 1.- Quitar el bastidor viejo; 2.- Desentretelar la tela pegada con la cola de carpintero. Esto es una operación muy delicada pero factible y sin riesgos mayores; 3.- Limpiar el reverso; 4.- Entretelar con lino irlandés usado cera de abeja pura con cristales Damar y goma Elemi; 5.- Limpiar la pintura de los óxidos del barniz antiguo; 6.- Retirar todas las restauraciones anteriores malhechas; 7.- Rehacer la superficie (únicamente las partes dañadas) usando Brumer Filler que usa la National Gallery de Londres; 8.- Sellar las partes rellenas con laca especial; 9.- Barniz para que luzca el color original del pintor; 10.- Retocar encima de este barniz las partes dañadas (no directamente al original) para que próximos restauradores puedan retirar los retoques sin dañar en lo absoluto la pintura, si lo llegaren a estimar conveniente en razón de nuevos métodos; 11.- Colocar el barniz último; 12.- Sólo se cambiaría el bastidor en el caso de que no estuviere en buenas condiciones. Finalmente volveríamos a colocar el lienzo en su bastidor. ACMAG, sección gobierno, serie secretaria, catedral/ fábrica material/ varios asuntos, caja 1, ficha 26, exp. 1974-1982.

Imagen 40.
Diego Velázquez.
Cristo crucificado.
ca. 1632. Museo
del Prado.
Madrid, España.

ración y conservación”.¹⁷² La intervención se llevó a cabo, aunque lamentablemente no he podido localizar, y ni siquiera sé si existe, un informe detallado que permita saber cuál era el antes y el después de dicha intervención, además de una descripción detallada del procedimiento que condujo la señora Marcelina López Camacho.

Sin duda, la pintura atribuida tradicionalmente a Murillo necesita una cuidadosa intervención precedida por un estudio serio que permita discutir las decisiones a tomar para que recupere muchos de sus valores artísticos que hoy se encuentran disminuidos. Por otra parte, permitiría afirmar la atribución por medios científicos de mayor confiabilidad, se podrían comparar los materiales y soporte con los utilizados por Murillo estudiados en acervos europeos. A pesar de todo, la Inmaculada sigue siendo una de las joyas de la sacristía y confirma la vocación simbólica mariana del espacio.

El resto de las pinturas que se encuentran en este recinto no tienen la misma calidad plástica, aunque forman parte del estudio y del sistema de imágenes que para él diseñaron o aceptaron las autoridades de la iglesia catedral en el siglo XXI.

Imagen 39.
Cristo muerto en
la cruz. Catedral
de Guadalajara.

LAS OTRAS PINTURAS DE LA SACRISTÍA



Cristo muerto en la cruz

La crucifixión de Jesús de Nazaret en el Gólgota es un hecho que se narra en los Evangelios. Como figura central del movimiento que surgió en torno del personaje considerado el Hijo de Dios, las representaciones de Cristo en la cruz se realizaron en los primeros momentos de su culto por medio de imágenes simbólicas. El ejemplo más conocido es el de las catacumbas romanas, donde se le representó como Cordero Pascual. Fue hasta el siglo VII cuando se vio la necesidad de recordar el sufrimiento de su Pasión, exhibiendo su humanidad sufriente. A partir de ese momento se iniciaron las representaciones del cuerpo de Jesús vivo y glorioso ante la muerte, vestido con una túnica blanca, como Dios redentor. Si bien hay importantes ejemplos anteriores, fue desde el siglo XI cuando se reemplazó el tema del *Christus Triumphans* por el de Cristo muerto en la cruz, con los ojos cerrados, semidesnudo, ultrajado y con las huellas visibles de su sufrimiento físico.

¹⁷² Jurídico Marsó. Av. Vallarta 1266 1º Piso Tel. 26-22-06. Guadalajara, Jal. Contrato de prestación de servicios profesionales que celebran por una parte, el señor deán y cabildo metropolitano de esta ciudad, doctor J. Jesús Becerra, y por la otra, la restauradora Marcelina López Camacho, de conformidad con las siguientes declaraciones y cláusulas. ACMAG, sección gobierno, serie secretaria, catedral/ fábrica material/ varios asuntos, caja 1, ficha 26, exp. 1974-1982. La descripción del proceso a seguir fue el siguiente: 1.- Documentación fotográfica. 2.- Historia clínica. 3.- Examen clínico. 4.- Retirar tratamiento(s) anterior(es). 5.- Limpieza de parte posterior. 6.- Reentelado con sistema holandés. 7.- Limpieza de la capa pictórica. 8.- Injertos. 9.- Resanado. 10.- Protección general. 11.- Montaje en bastidor definitivo. 12.- Reintegración general de la capa pictórica. 13.- Terminado de orillas. 14.- Barnizado final.

ישוע בן עמרם מנצרת
IHSOVS NAZOIUS BATHAENE IOYMAINON
IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM



En esta pintura (véase imagen 39) Cristo está clavado a una cruz sujeto con cuatro clavos. Su cuerpo se destaca con claridad contra el fondo oscuro y en la parte superior de la cruz se sostiene la cartela donde se anuncia la causa de su muerte. Dictada por Pilato, se escribió en tres lenguas, de acuerdo con el evangelio de san Juan (Jn 19:19), decía: “Jesús el Nazareno, el rey de los Judíos”, en latín: *Iesus Nazareno Rex Iudeorum*. Inscripción que a partir del siglo XIII se simplificó y sustituyó por las letras iniciales: “INRI”, tal como aparecen en el cuadro que se analiza.

Al pie de la cruz, una serpiente se mueve entre dos fémures y un cráneo. La presencia de estos restos humanos se relaciona con el nombre del monte Calvario o Gólgota, que significa en arameo “lugar del cráneo”¹⁷³: remite al triunfo de la vida sobre la muerte.

Una interpretación sobre la presencia de los huesos es la de Tertuliano,

[...] al morir Adán, su hijo Seth le introdujo una semilla en la boca por consejo del ángel de la muerte, de dicha semilla creció un árbol con cuya madera se hizo la Cruz de Cristo. Adán fue sepultado en un monte, que algunos autores identifican con el Calvario, en el lugar en donde se erigió la cruz, y su cuerpo, como el de los santos que cita Mateo (Mt 27, 52), resucitó al contacto con la sangre divina que se deslizaba por el madero.¹⁷⁴

Aunque los evangelios no hablan de Adán, los teólogos concluyeron que este fue vuelto a la vida por la virtud vivificadora de la sangre de Cristo. La presencia del cráneo representa la relación entre el pecado original y la muerte redentora.¹⁷⁵

El cuerpo de Cristo se encuentra sujeto a la cruz por cuatro clavos. Esta manera de representar la crucifixión, dice Elisa Vargaslugo con apoyo en Gregorio de Tours, fue común hasta el siglo XV, cuando comenzó a popularizarse la que muestra al cuerpo sujeto por tres clavos, lo que provocó movimientos intensos del cuerpo colgado, distintos a la posición de gran verticalidad que se da con cuatro.¹⁷⁶

En el conocido tratado escrito en Sevilla por el pintor Francisco Pacheco en el primer tercio del siglo XVII, pleno de recetas iconográficas, cita unas cartas intercambiadas entre él y Francisco de Rioja (1619 y 1620), en las que discuten la manera de representar el hecho, remontando a su origen romano la costumbre de sujetar los pies del crucificado sostenido sobre un supedáneo y clavadas todas las extremidades con clavos del mismo tamaño.¹⁷⁷ El alumno más distinguido del maestro Pacheco, Diego Velázquez, siguió este modelo y creó una de las obras más

¹⁷³ Nelly Sigaut. “La crucifixión en la pintura colonial”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. México, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. XIII, núm. 51, 1992, pp. 101-140.

¹⁷⁴ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, p. 289.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 510.

¹⁷⁶ Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria. *Juan Correa: su vida y su obra*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, primera parte, tomo II, p. 176.

¹⁷⁷ Francisco Pacheco. “En favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro Redentor”. *Arte de la Pintura*. Introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990, p. 733.



importantes de esta variante iconográfica, en la cual la tensión emocional se expresa en la intensa verticalidad (véase imagen 40).

Según Héctor Schenone, aunque muchos de los Santos Padres pensaron que el Salvador llevaba puesta la corona de espinas, esta le había sido quitada cuando se le despojó de sus vestiduras, y con el objeto de renovarle los dolores, se la colocaron nuevamente: “lo mismo menciona el Cartujano y en cuanto a las revelaciones de Santa Brígida, anota: ‘Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándose la tanto, que bajó hasta la mitad de la frente’ [...]”.¹⁷⁸

En esta obra, la cabeza de Cristo rematada con una corona de espinas cae sobre uno de sus hombros. La huella de la lanza que atravesó su costado es apenas perceptible (Jn 19:33-34) y en general el tono de la pintura es de gran serenidad. Como se dijo al principio de este trabajo, es fundamental tener un icono sacro, un crucifijo frente al cual los sacerdotes se visten para oficiar.

Imagen 41.
Daniele de
Volterra. *El
descendimiento de la
cruz*, 1545. Capilla
Orsini, Iglesia
de la Trinità dei
Monti de Roma.

Imagen 42.
*El descendimiento
de la cruz*. Catedral
de Guadalajara.

¹⁷⁸ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, op. cit., p. 283.

El descendimiento de la cruz

Se trata de una copia de Daniele da Volterra, cuyo original se encuentra en la iglesia de Santa Trinidad del Monte, en Florencia (véase imagen 41).¹⁷⁹ El tema ha sido tratado por muchos pintores, se trata del dramático momento en que el cuerpo muerto de Cristo es bajado de la cruz. Aunque fue tratado de manera muy escueta en las Sagradas Escrituras, su desarrollo, como muchos otros pasajes de la vida y pasión de Cristo, fue ampliado por santos, místicos y visionarios (véase imagen 42).

Lo esencial del relato bíblico es que José de Arimatea, ilustre miembro del sanedrín, se dirigió a Pilato para solicitar permiso para bajar el cuerpo de la cruz. Como era usual en el rito mortuorio, con la ayuda de Nicodemo envolvieron el cuerpo en una sábana, pero eso ya conforma otro pasaje pasionario.

Esta representación permitió durante siglos muchas interpretaciones a pesar de lo acotado del momento. Por una parte, el desarrollo más intenso giró en torno del propio cuerpo, cuyo peso, mortificaciones físicas, sangre, motivó fuertes descargas emocionales. Molanus consideraba un error representar el cuerpo de Cristo sin heridas ni palidez, error que imputaba a una obra de san Anselmo, según la cual María había dicho que al bajar de la cruz el cuerpo de Cristo “no mostraba ninguna herida ni palidez, solamente las cinco cicatrices de sus llagas”.¹⁸⁰ A este tipo de esquema antiguo parece acercarse la pintura tratada.

El otro gran momento artístico del relato tiene como centro la expresión del dolor femenino: María, la madre, y María Magdalena, la amiga. El dolor materno se ha expresado de distintas maneras: la resignación del abrazo por parte de María, motivo que según Réau comenzó a desarrollarse a partir de los sermonarios místicos del siglo X,¹⁸¹ hasta convertirse en un desmayo, como en algunas crucifixiones y como en el cuadro que se comenta. De este modo, el cuerpo desmayado de María recibe la atención de las llorosas mujeres, mientras los hombres son quienes reciben el cuerpo muerto. Es cierto que los participantes de una escena que según el relato es muy íntima, se han multiplicado. Son ocho los que se ocupan de Cristo quien no solo se ha convertido en el centro de su atención sino también en el eje compositivo del cuadro. Su cuerpo forma una intensa diagonal hacia la cual confluyen los brazos masculinos. Quizá sea más válida que nunca la observación de Réau: mientras más preocupación se puso en el dibujo correcto de las anatomías, aunque como en este caso no se lograran, menor la intensidad emotiva de la escena.

¹⁷⁹ Héctor Antonio Martínez. *La Catedral de Guadalajara*. Guadalajara: Editorial Amate, 1992, p. 89.

¹⁸⁰ Se trata de un opúsculo que citaba Dionisio el Cartujano, *Diálogo de María y Anselmo* en una obra de Anselmo titulada *Anselmo: la Pasión del Señor*. Molanus. *Traité des saintes images*. Introduction, traduction et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoit Tassel, Paris: Les Éditions du Cerf, 1996, vol. 1, p. 510.

¹⁸¹ Louis Réau, *op. cit.*, tomo I, vol. II, pp. 533-535.

La Anunciación

La obra,¹⁸² firmada *Cuentas fecit*, representa una de las escenas que con mayor facilidad pueden identificarse dentro del sistema icónico cristiano: la visita del arcángel Gabriel a la virgen María para anunciarle que va a ser madre por gracia de la acción del Espíritu Santo. La aceptación de María permite que se produzca la encarnación que liberó a Cristo del pecado original al mismo tiempo que le dio esa doble naturaleza que lo hizo Hijo de Dios hecho hombre (véase imagen 43).

Se considera como uno de los episodios más importantes, narrada en los evangelios, y ha sido representada en gran variedad de materiales y medios plásticos. La escena se desarrolla entre dos protagonistas, María y el arcángel Gabriel. Cuando se trata de la escena de la encarnación, aparece el Espíritu Santo que impregna a María con su luz, como en esta obra.

Según relata el evangelio de san Lucas (Lc 1:26-38), la Anunciación ocurrió en Nazareth, en la casa de María, al sexto mes de la concepción de Juan el Bautista.

Dos son los modos más frecuentes de representar el lugar donde tuvo la aparición del ángel: el interior de la habitación de la casa, con clima de intimidad, plagado de detalles de la vida cotidiana, esquema atribuido a pintores del norte de europa, y el otro proporcionado por pintores italianos donde se pone énfasis en lo sobrenatural de la escena, pleno de nubes y luz, y algún leve rasgo de intimidad, como la sombra lejana de una cama bajo dosel, por ejemplo.

Respecto del primero, aconseja Pacheco, que la casa de la virgen esté provista de mobiliario sencillo: “una manera de bufete, o sitial, adelante, donde tenga un libro abierto y a un lado un candil de mesa, porque habiéndose recogido de su labor al anochecer es más conforme a su pobreza y a la Sagrada Escritura alumbrándose con olio”.¹⁸³

En muchos casos, como atributos de su condición femenina, se repre-

Imagen 43.
Diego de Cuentas.
La Anunciación.
Catedral de
Guadalajara.



¹⁸² Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸³ Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 498.

Imagen 45.
Rafael Sanzio. *La Transfiguración*,
1516-1520,
Museos Vaticanos,
Roma, ciudad
del Vaticano.

sentan un bastidor con puntos bordados y el canasto con los implementos de costura.

La extrema luminosidad de la obra, provocada por la aparición milagrosa, hace desaparecer la habitación de la escena y solo se conserva el atril frente al cual aparece María arrodillada. Ante ella se inclina el ángel reverente, hincado sobre nubes y desde el cielo descende la paloma que simboliza al Espíritu Santo y que plantea a la escena como el momento preciso de la encarnación.¹⁸⁴

Respecto del ángel, algunos autores recomiendan que se pinte con forma humana, de apariencia hermosa y resplandeciente, modesta. Su vestido debe ser decente, sin exhibir mucho el cuerpo, los pies cubiertos, sin mostrar las piernas descubiertas, de colores resplandecientes, y arrodillado ante María. Desde el siglo XVII, se reiteró que no se pintase al ángel cayendo o volando.

Gabriel va vestido de verde y rojo, con el cuerpo completamente cubierto y una estola larga que se enreda con su cuerpo y le otorga movimiento a la figura. Lleva una azucena con tres flores abiertas, simbolizando la pureza inmaculada de María.

Según la tradición de Occidente respecto de la actitud de la virgen María, con frecuencia se le representa en oración y por lo general de rodillas, vestida con una túnica blanca o rosada y manto azul celeste, como en este caso.

Es posible que el autor de esta pintura sea uno de los de apellido Cuentas activos en Guadalajara en el siglo XVIII, pero no está claro que sea el Diego de Cuentas que murió en 1744.

Imagen 44.
La Transfiguración
(copia de Rafael).
Catedral de
Guadalajara.

La Transfiguración



Se trata de una copia del siglo XIX de la pintura de Rafael del mismo tema¹⁸⁵ (véase imagen 44). El cuadro muestra dos episodios narrados en el evangelio de Mateo (Mt 17, 1-13): la Transfiguración arriba, con Cristo en la gloria entre los profetas Moisés y Elías, y debajo, en el primer plano, la reunión de los apóstoles tratando de curar a un joven poseído, sin éxito, objetivo que se logrará cuando Cristo realice el milagro a su regreso del Monte Tabor. El trabajo es considerado en su biografía, escrita por el famoso artista y biógrafo del siglo XVI, Giorgio Vasari, “el más famoso, el más bello y más divino” (véase imagen 45). Esta pintura de Rafael (1483-1520) está considerada como su última obra, y después de la muerte del artista en Roma en 1520 se donó a la iglesia de san Pietro in Montorio, donde fue colocada sobre el altar mayor.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Santa María*, op. cit., pp. 159-160.

¹⁸⁵ Héctor Antonio Martínez, op. cit., p. 89.

¹⁸⁶ Concha Huidobro Salas. *El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Electa, 2001, p. 53.



Después de la invasión francesa a los territorios italianos en 1796, Pío VI firmó el armisticio de Bolonia, entre cuyas concesiones estaba la transferencia a Francia de cien obras de arte y 400 manuscritos, entre ellos *La Transfiguración* de Rafael. Después del Congreso de Viena, en 1815, la obra fue devuelta a Roma, donde pasó a formar parte de la Pinacoteca de Pío VII (1800-1823). Desde entonces, la pintura al óleo sobre tabla, de 405 cm de alto y 278 cm de ancho, se conserva en la Pinacoteca Vaticana.

El prestigio de Rafael como pintor de arte religioso preferido para ornamentar los espacios más cualificados de la iglesia, lo convirtió rápidamente en un modelo a seguir. Consciente de esto, el mismo Rafael hizo grabar su obra para lograr la mayor difusión de sus temas. En el siglo XIX, su fama –como dice Tom Henry en el catálogo en línea del Museo del Prado– alcanzó dimensiones hagiográficas, que culminarían en el siglo XIX con el culto de los nazarenos y la devoción de artistas como Ingres.¹⁸⁷

Roma era una de las mecas adonde los jóvenes becarios de las academias americanas iban a copiar a los maestros. ¿Será un fruto de esa actividad la obra de la Catedral de Guadalajara? Al menos, constan varios envíos desde Roma entre los cuales figuraban copias de Rafael. La documentación, muy parcial, comprende una correspondencia del año 1832, entre el señor Joaquín de Iturbide, oficial primero de la Secretaría de Justicia y Negocios Eclesiásticos, a cargo del despacho, y don Francisco Pablo Vázquez, obispo de Puebla de los Ángeles. Este último había estado en Roma y había encargado y dejado dinero para el pago de una serie de pinturas, mármoles y objetos de historia natural. La lista de pinturas que se mandaron a copiar en Roma para el gobierno mexicano, fueron tasadas por el duque don Alessandro Torlonia.¹⁸⁸

En ese mismo año de 1832 murió el duque Giovanni di Torlonia y fue su hijo Alessandro quien se encargó de continuar con todos los negocios familiares. La familia Torlonia fue durante más de un siglo la protagonista indiscutida de la sociedad y del mercado de arte romanos. El duque Giovanni y su hijo, el príncipe Alessandro, fueron protagonistas de un episodio de mecenazgo artístico de gran importancia en Roma en la primera mitad del siglo XIX. Su patrimonio se creó por la coincidencia de un conjunto de factores. Por una parte, la banca Torlonia aceptaba obras de arte como garantía de transacciones económicas. Además, en 1799 había muerto en Roma Bartolomeo Cavaceppi, escultor, restaurador y anticuario. Este dejó a la Academia de san Lucas una jugosa herencia artística compuesta por gran número de calcas de esculturas antiguas, restos de esculturas, esculturas restauradas o en proceso. Sin embargo, la Academia decidió vender todo en subasta pública, en la que participó como único oferente el duque Giovanni Torlonia, quien en 1800 se adjudicó el conjunto íntegro. En 1816 compró 300 esculturas a la familia Giustiniani

¹⁸⁷ (<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/rafael-sanzio/>).

¹⁸⁸ Beatriz Arteaga. "Documentos". *AIE*, 1967, vol. IX, núm. 36, pp. 94-100.

que pasaba por una complicada situación económica.¹⁸⁹ Por lo tanto, nadie estaba mejor preparado para el negocio, poner en luises, pesos y centavos, las 37 pinturas copiadas en las Galerías Borghese, Sciarra, Corsini, del Capitolio, así como cajones con colecciones de mármoles de Roma, Milán, Florencia, Francia y Bélgica, alabastros, petrificaciones y marcos, destinados al mercado mexicano.

El interés por los modelos rafaelescos impregnó las escuelas de pintura americanas. En el Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina, terminado el 25 de diciembre de 1896, aparece, como parte del legado de Adriano Rossi, una copia de *La Transfiguración* de Rafael y otra de la *Virgen de la silla*, donado por José P. de Guerrico.¹⁹⁰ Aunque no puedo afirmar si eran copias del XIX o de otra época, es importante su inclusión en el Museo de Bellas Artes, que desempeñaba la función de espacio de aprendizaje donde los jóvenes artistas iban a formarse por medio de la copia de buenos modelos, en la tradición académica de la enseñanza del arte de la pintura.

Algo similar ocurrió en México, donde consta que en una exposición de la Academia, en 1851, se citan dos obras, una *Transfiguración* de Rafael, y un *Descendimiento* de Rubens, pintados por D.G. Barranco, “tomadas de estampas y deben haber costado sumo trabajo a su autor para encontrar de memoria el colorido, que a pesar de esto es suave y agradable”.¹⁹¹

La virgen de la silla

La pintura que reúne a la virgen María con el Niño Jesús y san Juanito, es un claro ejemplo de lo que se narraba en los párrafos anteriores. Se trata de una copia hecha en el siglo XIX de una pintura de Rafael, cuyo original data de 1513-1514 (véase imagen 46). Es una pintura al óleo sobre tabla, de forma redonda (tondo) con unas dimensiones de 71 centímetros de diámetro que se conserva en la Galería Palatina del Palacio Pitti de Florencia, Italia. Muestra a la virgen abrazando al Niño Jesús mientras que un pequeño Juan Bautista los mira con devoción.

La pintura de la sacristía de la Catedral de Guadalajara es copia de aquella, pero se encuentra muy lejos del “sagrado original” artístico (véase imagen 47). En este, las figuras se envuelven sobre sí mismas y resultan rotundas en comparación



Imagen 46.
Rafael. *La virgen de la silla*, 1513-1514. Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.

Imagen 47.
La virgen de la silla. Catedral de Guadalajara.

¹⁸⁹ Ma. Grazia Massafra. “Ponencia. Musei di Villa Torlonia. Il Casino Nobile di Villa Torlonia a Roma”. *Actualidad en Museografía*. España: Fundación Caja Madrid, ICOM España, 2008, pp. 45, 49 y 50.

¹⁹⁰ Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina, 23 de octubre de 2009 (www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/MBA99-01.htm).

¹⁹¹ Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos*. México: UNAM-IE, 1997, vol. I, p. 255.



Imagen 48.
Mater Dolorosa.
Catedral de
Guadalajara.

con otras figuras femeninas del mismo pintor, caracterizadas por su suavidad y por ser sumamente estilizadas. En la copia, la figura de María quiere recordar un modelo, ese modelo ideal de arte religioso que significó Rafael para la pintura del siglo XIX como el estilo gótico lo fue para la arquitectura.

La virgen con el Niño Jesús es uno de los principales iconos de la cristiandad. Después de cierta resistencia y controversia inicial, la fórmula “Madre de Dios” (*Theotokos*) fue adoptada de manera oficial por la Iglesia cristiana en el Concilio de Éfeso, que tuvo lugar en el año 431. Se consagró el saludo de Isabel cuando recibió la visita de María según la narración de Lucas (Lc 1:42-43), “Bendita tú eres entre las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre”.

En Occidente, durante la Edad Media se siguieron de cerca los modelos bizantinos, pero con la creciente importancia del culto a la virgen en los siglos XII y XIII, se desarrolló una más amplia variedad de tipos para satisfacer

las distintas corrientes. En las fórmulas usuales góticas y renacentistas, la virgen María se sienta con el Niño Jesús en su regazo, o lo abraza.¹⁹² Con los cambios en la sensibilidad religiosa, la relación entre madre e hijo ganó en contacto físico y en la expresión del amor filial. En otras imágenes se expresa la vida cotidiana en Nazareth, como el regreso de Egipto, en donde se muestra la armonía y concordia familiar. Se muestra a María dedicándose a las labores femeninas como coser, bordar o hilar. La copia de Rafael donde María va vestida como una joven campesina, es un buen ejemplo de este cambio de sensibilidad religiosa que humaniza de manera progresiva a los personajes sagrados.

Mater Dolorosa

En medio de la tela hay una inscripción: *Mater Dolorosa/ora pro nobis*. En la pintura del siglo XVIII que se analiza, la virgen tiene las manos unidas frente a su pecho, donde está clavado un puñal de gran tamaño. Su mirada se eleva en oración sobre cogida en su dolor. La imagen está inserta en un marco fingido (véase imagen 48).

La devoción a los dolores de la virgen se desarrolló en Occidente en el siglo XI. Fue entonces cuando se relacionó a las angustias de María con la espada que profetizó Simeón, “una espada traspasará tu alma” (Lc 2:35).

En 1727 la festividad quedó inscrita en el calendario litúrgico por Benedicto XIII (1724-1730) con el nombre *De septem doloribus Beatae Mariae Virginis*. En 1913 fue el papa Pío X (1903-1914), quien la fijó de manera definitiva el 15 de septiembre.

¹⁹² Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Santa María, op. cit.*, pp. 177-183.



A lo largo de los siglos se codificaron los distintos momentos de la vida de la virgen y se establecieron siete sucesos bíblicos narrados o intuidos, en los que está asociada a los sufrimientos de su hijo. Estos son: la circuncisión y la huida a Egipto; la pérdida del Niño en Jerusalén; despedida de Jesús de su madre; encuentro en la calle de la Amargura, y encuentro de Cristo con las mujeres; agonía y muerte de Jesús en el Calvario, significa por excelencia la Dolorosa; el descendimiento de la cruz, en el que “se prolonga la participación amorosa de la Madre en la muerte redentora del Hijo”¹⁹³ bajado de la cruz y acogido en su regazo. Finalmente, en el séptimo, se representa el dolor a través del entierro de Cristo, el depósito del cuerpo en la tumba, donde se expresa el dolor humano por la pérdida de su hijo.

Una de las formas de representar los siete dolores proviene de la pintura flamenca del siglo xv, en la cual las espadas no están clavadas en el pecho de María, sino dispuestas alrededor de ella y relacionadas con cada una de las escenas, modo que perduró hasta el siglo xviii. Se le representa sentada con la corona de espinas y los clavos en el regazo, y aunque solo es un puñal en el pecho, la rodean los siete dolores tradicionales.¹⁹⁴ La pintura que se analiza, a pesar de los rasgos característicos del tema, tiene un tono amable y su tristeza no resulta melodramática.

Fuera de la sacristía hay una obra del mismo tema cuya importancia no admite olvidos. Se trata de una Dolorosa pintada por José de Ibarra (véase imagen 49) que sigue el modelo del italiano Sassoferrato de 1685 (véase imagen 50): hay en el Catedral

Imagen 49.
José de Ibarra.
Mater Dolorosa,
ca. 1760. Catedral
de Guadalajara.

Imagen 50.
Sassoferrato. *Virgen
de los Dolores*,
1685. Galería
de los Uffizi,
Florencia, Italia.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 209-210.

de Guadalajara varias obras que mantienen una estrecha relación con otros modelos prestigiosos. Sin embargo, resulta interesante ver que a diferencia de los pintores del siglo XIX, Ibarra procedió con su utillaje¹⁹⁵, esto es, despojó a la pintura de la intensa sensualidad de la virgen italiana y la retrajo a los modelos idealizados de la tradición novohispana. El drama femenino de la pérdida del hijo queda detenido entre las manos unidas con suavidad y una sonrisa que no llega a abrirse.

Virgen del Apocalipsis

La obra representa un tema con el cual se ilustró el título letánico *Mater Immaculata* y fue pintado por varios reconocidos maestros del siglo XVIII como José de Ibarra, Miguel Cabrera y José de Páez. Por este último está firmada la obra de Guadalajara, en el centro, *Joseph de Paez fecit in Mexico* (véase imagen 51).

Este prolífico pintor está representado en la sacristía por dos obras, la que aquí se comenta y un *san Cristóbal*. Además en la capilla de la Purísima en la misma catedral hay un cuadro de gran formato, firmado, que representa el *Retrato de Cristo*, con una inscripción en el borde inferior “Forma y traje de Cristo Señor Nuestro, conforme escribió san Anselmo y retrató san Lucas”. La pintura estuvo identificada como *El Divino Salvador*. Representa a la Santísima Trinidad con Dios Padre en la parte superior, el Espíritu Santo y Cristo de cuerpo entero (véase imagen 52).¹⁹⁶

En la obra de Páez se materializa la tradición que hace del tema el evangelista Lucas, el pintor de los retratos de María y de Jesús. Este motivo, comentado tardíamente por san Anselmo (siglo XI), no está referido solo 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.¹⁹⁷

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, predomina el color rojo en la vestimenta de Jesús, de pie en medio de un 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.

José de Páez nació en la ciudad de México en 1720, hijo de un maestro de escuela, Baltasar de Páez. Pintor muy prolífico, ocupó un lugar importante en la segunda mitad del siglo XVIII. Su obrador tuvo que haber sido extenso, tal como parece demostrarlo la cantidad de obra que se conoce, tanto en América como en Europa. Murió en la ciudad de México en 1790.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Lucien Febvre. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais*. Madrid: Ediciones Akal, 1993, p. 248.

¹⁹⁶ Luis del Refugio de Palacio, O.F.M., *op. cit.* J.C.F. “Notas”. p. 101. Este cuadro formó parte de la Exposición *Arte Sacro, arte nuestro*, donde aparece en las páginas 4 y 23, y registrado en el catálogo con el núm. 3, p. 206.

¹⁹⁷ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, pp. 28-29.

¹⁹⁸ Manuel Toussaint. *Arte colonial en México*. México: UNAM, 1962, p. 173.



Imagen 51.
José de Páez. *Virgen del apocalipsis*.
Catedral de Guadalajara.

Entre las obras muy conocidas que representan a la *Virgen del Apocalipsis* además de la que se encuentra en la sacristía de la Catedral de Guadalajara, deben considerarse la que pintara José de Ibarra (iglesia de La Profesa, México, DF) o Miguel Cabrera, fechada en 1760, y que según Guillermo Tovar de Teresa fue de la Universidad de México y hoy se custodia en el Museo Nacional de Arte.¹⁹⁹

El origen iconográfico parece situarse en la estampa que realizara Juan de Jáuregui (1583-1641) como parte de la serie de veinticuatro (véase imagen 53) que sirvieron para ilustrar el libro *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalipsis*, cum opúsculo

¹⁹⁹ Guillermo Tovar de Teresa. *Miguel Cabrera pintor de cámara de la reina celestial*. México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995, pp. 203-205.



Imagen 52.
José de Páez.
Retrato de Cristo.
Forma y traje de Cristo Señor Nuestro, conforme escribió san Anselmo y retrató san Lucas, segunda mitad del siglo XVIII. Catedral de Guadalajara.



Imagen 53.
Juan Jáuregui.
Mujer alada, 1614.

de *Sacris Ponderibus ac Mensuris*, impreso en Amberes en 1614, del teólogo jesuita sevillano Luis del Alcázar.²⁰⁰ Los grabados de Jáuregui, inspirados en la serie del Apocalipsis grabada por Durero en 1498 (véase imagen 54), tuvieron gran circulación entre los miembros de la Compañía de Jesús. Los cambios y algunas modificaciones del tema han sido considerados por un especialista como Rogelio Ruiz Gomar, producto de la influencia de la obra que Rubens pintara para el retablo de la Catedral de Freising (véase imagen 55), en Alemania, cuya renovación comenzó en 1621 y cuyo altar fue consagrado en 1624, lo cual permite fechar la pintura entre esos años.²⁰¹ Como era habitual en Rubens, sus modelos grabados circularon con mucha amplitud y generaron una interesante síntesis estético-conceptual con la estampa de Jáuregui, copiada de manera literal por Juan Correa. Pero, ¿de qué se trata esa síntesis?

²⁰⁰ Concepción Sánchez Pérez. "La arquitectura apocalíptica: la simbología de las construcciones arquitectónicas en los grabados del apocalipsis de Juan de Jáuregui". *Atrio*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2005, núm. 10/11, pp. 169-179.

²⁰¹ Rogelio Ruiz Gomar. "José de Ibarra, The Woman of the Apocalypse". *The Arts in Latin America 1492-1820*. Yale University Press, 2007, p. 381.



Imagen 54. Alberto Durero, El apocalipsis: La mujer vestida de sol y el dragón de siete cabezas, 1498.



Imagen 55.
Rubens. *Mujer apocalíptica*,
ca. 1624.
Antigua
pinacoteca de
Munich, Alemania.

Fue justamente en los reinos hispanos donde se recibió con especial alegría el decreto *Sanctissimus Dominus noster* que dio Paulo V (1605-1621) en 1617, que perseguía aplacar el tono agresivo que había tomado la controversia. Gregorio XV confirmó este decreto en 1622. Sin embargo, la figura definitiva sería la del papa Alejandro VII (1758-1769), quien por medio de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de 1661 pretendió zanjar de modo definitivo la cuestión inmaculista. El Cedulaario de Nueva Galicia asienta que Felipe IV remitió la bula de Alejandro VII (1655-1667) sobre el misterio de la Inmaculada Concepción, el 25 de marzo de

El dogma de la Inmaculada Concepción es un artículo de fe del catolicismo que sostiene la creencia en que María, madre de Jesús, a diferencia de todos los demás seres humanos descendientes de Adán y Eva, no fue alcanzada por el pecado original sino que desde el primer instante de su concepción estuvo libre de todo pecado. María fue preservada por Dios en atención a que iba a ser la madre de su hijo. El proceso mediante el cual una “pía creencia” se convirtió en dogma, es largo y contiene encendidas polémicas.²⁰² Ciertamente 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.

²⁰² Por citar alguno de los múltiples trabajos que recogen esta dilatada historia desde el punto de vista político, artístico y religioso: vv.AA. *Inmaculada. Ciento cincuenta años de la declaración del dogma*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2004.

1662. La real cédula que acompañaba la bula, ordenaba a la ciudad de Guadalajara que se organizaran festejos y celebraciones.²⁰³

Un acontecimiento de similar envergadura se dio en 1760, cuando Carlos III obtuvo del papa Clemente XIII (1758-1769) la bula *Quantum ornamenti*, 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 se puede ignorar que, como sus antecesores, el pontífice continuó refiriéndose “al misterio” inmaculista.²⁰⁴

Por medio de una real cédula de Carlos III fechada 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 Concepción de María. Esta devoción se expresaría en la Iglesia con el rezo cada día 8 de diciembre del oficio *Sicut Liliū Inter Spinās* (“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”.²⁰⁵ La invocación *Mater Immaculata* fue incluida en el rezo de la Letanía Lauretana durante el reinado de Carlos III (1759-1788), quien fundó la orden que lleva su nombre, que adoptó la cruz flordelisada con la imagen de la Purísima Concepción en el centro.²⁰⁶

El dogma de la Inmaculada fue definido por el papa Pío IX (1846-1878) el 8 de diciembre de 1854. La doctrina reafirma con la expresión “llena eres de gracia” (*Gratia Plena*) contenida en el saludo angélico durante la Anunciación (Lc 1:28) y en la oración del Ave María este aspecto de ser libre de pecado por la gracia de Dios.

En este tipo de imágenes se representa a María con vestido blanco y manto azul, coronada por doce estrellas, la luna a sus pies, dotada de alas y pisando al monstruo de varias cabezas, a veces siete según el texto apocalíptico. Esta iconografía será la más popular y característica de la Inmaculada, aunque muchas veces se suprimen las alas.²⁰⁷ Si no es el monstruo apocalíptico es una serpiente, cuya función fue explicada con cabalidad por Juan Molano: “María pone fin a la maldición de Eva y vence de manera gloriosa al Diablo, como se anuncia en el pasaje de Isaías: ‘En aquel día el Señor con su espada cortante, grande y fuerte, castigará al leviatán serpiente huidiza; al leviatán, serpiente tortuosa; y matará al dragón que está en el mar’” (Is 27:1).²⁰⁸

²⁰³ Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, tomo II, p. 234.

²⁰⁴ Véase Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho...”, *op. cit.*, p. 74.

²⁰⁵ Enrique Orozco Contreras, *op. cit.*, p. 235.

²⁰⁶ Héctor Schenone. “María en Hispanoamérica. Un mapa devocional”. Verónica Oikión (ed.). *Historia, nación y región*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2003, vol. I, pp. 229-247.

²⁰⁷ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Santa María*, *op. cit.*, pp. 38-43.

²⁰⁸ Molanus, *op. cit.*, vol. I, pp. 422-423.

Imagen 56.
José de Páez.
San Cristóbal.
Catedral de
Guadalajara.

En algunas variantes iconográficas es María quien pisa la cabeza de la serpiente, como en el caso de la pintura de Páez, y en otras es el Niño quien la atraviesa con una lanza. En ambos casos, es claro su sentido: son las herejías, la malicia herética universal, como la llamó san Bernardo en su homilía sobre las doce estrellas.

Imagen 57.
San Cristóbal.
Catedral de Puebla.

La obra que se comenta plantea un interrogante por demás interesante para la pintura regional. Las pinturas del mismo tema más reconocidas son las de Ibarra, c. 1750, y la de Cabrera, fechada en 1760. Sin embargo, en el Museo Regional de Guadalajara (INAH) hay una pintura sobre lámina de cobre de 52 x 42 cm del pintor Diego de Cuentas, quien murió en esa ciudad en 1744.²⁰⁹ Diego de Cuentas fue bautizado en Acámbaro el 4 de marzo de 1654 y allí vivió hasta 1664, cuando se fue a México a aprender el oficio de pintor.²¹⁰ Estuvo de regreso en Valladolid en la década de 1680. Es posible que Cuentas conociera la estampa rubeniana que utilizaron Ibarra y Cabrera. Lo que no comparte Cuentas es la manera de pintar: formado en alguno de los obradores activos en la ciudad de México entre 1664 y 1680, conserva tradiciones plásticas que comenzaron a transformarse con la actividad de los hermanos Rodríguez Juárez. La obra de Páez, en cambio, quien como se ha dicho murió en 1790, parece posterior a las de Ibarra y Cabrera.

San Cristóbal



La pintura está firmada en el lateral inferior derecho *Joseph de Paez fecit in Mexico*.²¹¹ Este santo fue eliminado del calendario litúrgico según la revisión ordenada en 1969 por el papa Paulo VI (1963-1978). Junto con san Jorge de Capadocia, patrón de Inglaterra y otros santos, san Cristóbal fue excluido del santoral, aunque se mantuvo el derecho a su representación iconográfica y veneración por razones históricas (véase imagen 56).

La tradición católica lo describe como un gigante poseedor de una enorme estatura y una fortaleza tremenda, quien tras su conversión al cristianismo ayudaba a los viajeros a atravesar un peligroso río llevándolos sobre sus hombros. Según la leyenda que hizo de Cristóbal hijo de un rey cananeo, el gigante buscaba servir a un amo poderoso que no tuviera miedo a nada ni a nadie. Cuando supuso que lo había encontrado, notó que el malvado rey le tenía miedo al diablo. Entonces le dijo: “Si le temes al demonio, él es más poderoso que tú, habré de servirle a él”.²¹²

²⁰⁹ Leopoldo Orendáin. “El pintor Diego A. de Cuentas”. *Anales del IIE*, 1951, vol. v, núm. 19, pp. 75-90.

²¹⁰ Véase Nelly Sigaut. “El pintor Diego de Cuentas: más piezas para un rompecabezas”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. Zamora: El Colegio de Michoacán, (en prensa).

²¹¹ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 89.

²¹² Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, *op.cit.*, vol. 1, pp. 242-246.



El gigante preguntó si el demonio temía también a Jesús y le dijeron que se ponía a temblar con la sola mención de la cruz. Cristóbal decidió servir a ese poderoso personaje que aún después de muerto provocaba el terror del Príncipe de las Tinieblas.

Mientras buscaba la manera de servir a Cristo, encontró a un ermitaño que le dijo: “Aquí al lado hay un río donde suelen morir muchos de los que intentan atravesarlo. Tienes una estatura y fuerza descomunal, podrás pasarlos de orilla a orilla sobre tus hombros [...] Ahí encontrarás a la persona que te dará la respuesta correcta”.²¹³

En el cuadro que se analiza, el ermitaño con un largo hábito y una lámpara en la mano, aparece en un espacio lateral, atado a la narración legendaria. Según esta, una tarde Cristóbal oyó que una voz de niño lo llamaba pidiéndole que lo cargase sobre los hombros. Así lo hizo, pero su carga se volvía cada vez más pesada, tanto, que el gigante debió apoyarse sobre el tronco de un árbol que estuvo a punto de romperse. Llegó con dificultad a la orilla opuesta, entonces el niño se dio a conocer como Cristo soberano del cielo y la tierra. Sorprendido por el peso de un niño tan pequeño, este le explicó que se debía a que llevaba sobre su espalda los pecados del mundo. Entonces bautizó al gigante con el nombre de Cristóbal (*Christóforos*, “portador de Cristo”). Y para probar que era Cristo, le dijo que plantara su cayado en la tierra y este se convirtió en palmera datilera cargada de frutos, que también forma una parte tradicional de su iconografía. En el niño Jesús, el gigante reconoció al poderoso amo que estuvo buscando.

Cristóbal empezó a evangelizar, se declaró cristiano, fue detenido y conducido hacia el tribunal del prefecto quien ordenó su tortura: le pusieron un casco de hierro al rojo vivo sobre su cabeza, lo tendieron sobre una parrilla enorme para que fuera quemado a fuego lento, también fue atado a un árbol delante de cuatrocientos arqueros cuyas flechas se debilitaron al llegar al blanco o invirtieron milagrosamente su trayectoria contra los verdugos que las disparaban, una flecha dio en el ojo del emperador.

Durante siglos se le vio como el protector contra una de las desgracias más temidas: la muerte súbita, sin confesión, que se llamaba mala muerte. Según la creencia popular, bastaba con mirar la imagen de san Cristóbal para estar durante el día a salvo de ese peligro. Quizá por esta razón, las pinturas de gran formato que representan a este santo se encuentran con frecuencia junto a las puertas de las iglesias. ¿La última mirada antes de salir? (véase imagen 57).

San Agustín

En el ángulo inferior derecho ostenta una firma *Montes ft a d 1757* (véase imagen 58). Se trata de Manuel Montes y Balcázar, discípulo de Diego de Cuentas. Montes

²¹³ Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, vol. 1, pp. 405-409

aparece declarando en un proceso como español y maestro en 1744.²¹⁴ El pintor tapatío, formado en un obrador local, utilizó la fórmula más conocida para representar una de las escenas de visión de san Agustín, quien nació en 354 en Tagaste, cerca de Hipona, en el norte de África, y falleció en el 430, en la misma ciudad. Estudió retórica en Cartago, luego se fugó a Roma en el 383. En sus *Confesiones* (escrito alrededor del 400) contó los desenfrenos de su juventud hasta su conversión, que tuvo lugar en Milán en el 387 debida a las plegarias de su madre Mónica y las instrucciones de san Ambrosio.²¹⁵ Agustín regresó al norte de África y fue ordenado sacerdote el año 391 y consagrado obispo de Hipona en el 395, a los 41 años, cargo que ocuparía hasta su muerte, a los 76 años.²¹⁶ Su cuerpo fue transportado por Luitprando, rey de los lombardos, en el siglo VIII, a Pavía, cerca de Milán, en cuya iglesia de san Pietro in Ciel d'Oro, se construyó su tumba, mientras que algunas reliquias fueron depositadas en Hipona en el siglo XIX (véase imagen 59).



Imagen 58.
Manuel Montes.
San Agustín, 1757.
Catedral de
Guadalajara.

La importancia de san Agustín entre los padres y doctores de la Iglesia es comparable a la de san Pablo entre los apóstoles. En su gran obra *La Ciudad de Dios* (413-426), Agustín formuló una filosofía teológica de la historia, donde compara a la ciudad de Dios con la ciudad del hombre.²¹⁷ La importancia de su actividad como escritor provocó que una de sus iconografías más comunes lo presente frente al escritorio, pluma en mano y libro abierto.

Se le representa también como obispo, con mitra y báculo, a veces como monje con hábito negro y cinturón de cuero. Su atributo es el corazón inflamado, atravesado por una o tres flechas (*cor caritate divina sagittatum*) que a veces lleva en la mano o pintado sobre el pecho, por lo cual pertenece a la categoría de “cardióforo”.²¹⁸

El papa Inocencio IV en 1244 fundó una orden religiosa mendicante, la tercera después de los franciscanos y dominicos, ante la necesidad de unificar una serie de comunidades de monjes en la Toscana (Italia) que siguieran las directrices conocidas como la Regla de san Agustín. Un segundo momento de anexión se conoce como la Gran Unión que tuvo lugar en 1256. En consonancia con los tiempos, la nueva orden de los ermitaños de san Agustín necesitaba un místico que compitiese con el gran san Francisco en la devoción a la Pasión de Cristo. Y

²¹⁴ María Laura Flores Barba. “El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 95, 2009, p. 73.

²¹⁵ Louis Réau, *op. cit.*, vol. III, tomo II, pp. 36-37.

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ Sus otros escritos incluyen las Epístolas, de las que 270 se encuentran en la edición benedictina, fechadas entre el año 386 y el 429; sus tratados *De libero arbitrio* (389-395), *De doctrina Christiana* (397-428), *De Baptismo*, *Contra Donatistas* (400-401), *De Trinitate* (400-416), *De natura et gratia* (415), *Retracciones* (428) y homilias sobre diversos libros de la Biblia. *Idem.*

²¹⁸ Louis Réau, *op. cit.*, vol. III, tomo II, p. 38.

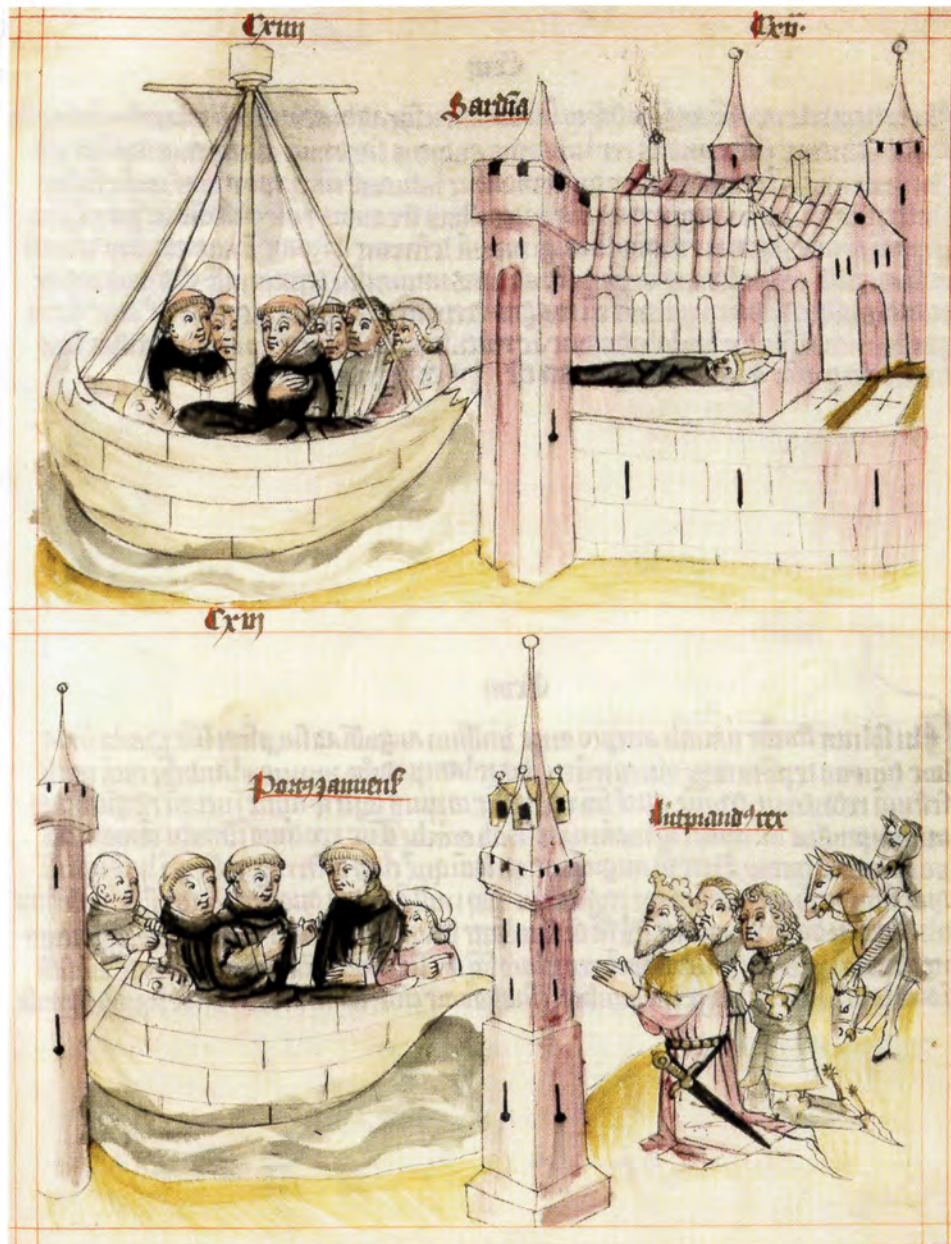


Imagen 59.
Traslado en bote
de San Agustín
hacia Cerdeña y
su recepción por
el rey Liutprando.
Historia agustiniana,
ca. 1430-1440.

encontraron una fundamentación en varias frases de las *Confesiones*.²¹⁹ Además usaron dos escritos apócrifos agustinianos, *De compassione B. Mariae Virginis* y el *Planctus Mariae*.²²⁰ Surgieron así las escenas de éxtasis de la que forma parte la obra comentada donde el santo tiene una visión que inspira su escritura.²²¹

En la pintura que se analiza, Agustín está vestido con el hábito negro sujeto con una correa que adoptaron los frailes de la orden.²²² La importancia del hábito se

²¹⁹ *Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te, sagittaveras tu cor nostrum caritate tua, et gestabamus verba tua transfixa visceribus, percussisti cor meum verbo tuo et amavi te.* San Agustín, *Confesiones*. 1,1,1; 9,2,3; 10,6,8.

²²⁰ *Opera Omnia... S. Augustini.* París: Ed. Caillau, 1842, tomo XXIV y XXIV bis.

²²¹ Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*. vol. II, pp. 531-546. San Agustín.

²²² Antonio Iturbe. "Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales". Rafael Lazcano (ed.). *Iconografía Agustiniana (Roma, 22-24 de noviembre de 2000)*. Actas del Congreso. Roma: Institutum Historicum Augustinianum, p. 23.

reflejó en acaloradas polémicas entre los agustinos ermitaños y los canónigos regulares que se recogen en algunas historias del propio instituto.²²³ Hubo varias intervenciones papales al respecto: la de Sixto IV en 1484, que mandó bajo excomuni3n que terminara la controversia sobre cómo vestir a san Agustín en sus imágenes y dio una soluci3n “salomónica” ordenando que se lo representase con sus vestiduras episcopales y abajo con uno u otro hábito (blanco o negro). Años más tarde, en 1496, fue Alejandro VI quien prohibió que se tocase el hábito que ya llevaban las imágenes.²²⁴

El santo no lleva más insignia de su cargo al frente del obispado de Hipona que la rica mitra que reposa sobre la mesa. Cuando un obispo aparece cubierto por la mitra, esta es símbolo de autoridad, en cambio, cuando aparece descubierto y con la mitra en el suelo o sobre una mesa como en este caso, es signo de humildad y para manifestar que por encima del poder está el amor a Dios y el servicio al pueblo. El báculo, como la mitra, está relacionado con el poder episcopal, por eso, cuando Agustín está en un trance místico, tanto la mitra como el báculo están en el suelo. La presencia de esta pintura en la sede puede relacionarse con uno de sus sermones más conocidos:

Quien preside una comunidad debe procurar, antes que nada, ser servidor de todos. Me aterra lo que soy para ustedes. Para ustedes soy su obispo, con ustedes soy un cristiano más. Ser obispo es un título recibido por encargo. Ser cristiano es un título recibido de Dios. Ser obispo es fuente de múltiples peligros. Ser cristiano es fuente de salvaci3n.²²⁵

San Camilo de Lelis

Este óvalo pintado sobre tela es obra de José Antonio Castro, quien fuera director de la Academia de Guadalajara (véase imagen 60). En el reverso el óvalo tiene pegada una manta con la inscripci3n *¡Cuán terrible es este lugar! Verdaderamente no hay aquí otra cosa que la casa de Dios y la puerta del cielo. Gen. XXVIII, 17.*²²⁶



Imagen 60.
José Antonio Castro. *San Camilo*, siglo XIX. Catedral de Guadalajara.

²²³ Agustín va vestido siempre con “cocolla, o cappa, e col piviale di sopra e col cappuccio poi sopra dello stesso piviale, in quel modo per appunto, con cui, con cui l’Ordine nostro, anzi pure quasi tutta la Chiesa, da tempo immemorabile, ha costumato, e pur tuttavia costuma di dipingerlo e di formarlo”. Luigi Torelli O.S.A. *Secoli Agostiniani*. Bologna: 1659-1686, tomo III, p. 460. Siguen casi veinte páginas más para demostrar que a san Agustín siempre se le ha representado como monje y no como canónigo, y que en las imágenes más antiguas, incluso antes de la Gran Unión, ya vestía el hábito de fraile.

²²⁴ Antonio Iturbe. “Iconografía de San Agustín...”, *op. cit.*, p. 42.

²²⁵ *De los sermones de san Agustín* (Sermón 340, 1: PL 38, 1483-1484).

²²⁶ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 88.

El óvalo de la sacristía de la Catedral de Guadalajara, representa al santo vestido con sotana negra y dos cruces rojas, una sobre el pecho y la otra sobre el manto, que distingue a la orden de “los Camilos”. El santo fue representado por Castro como un hombre muy delgado en actitud de concentrada oración frente a la cruz. Es una síntesis de una conocida iconografía de la cual existe una obra en México (Museo de la Basílica de Guadalupe), donde el santo se encuentra rezando frente a un altar y mientras se lleva la mano izquierda al pecho, levanta su mirada y contempla absorto el milagro que está sucediendo: la imagen del crucifijo –como se narra en su hagiografía– se anima y extiende sus brazos para estrecharlo. De la boca de Cristo sale una filacteria que reza: *Eia Pusillanime, inceptum perfice opus*, palabras que el Hijo de Dios dijo a Camilo para aliviar su pena por lo ocurrido con las autoridades del hospital e incitarlo a seguir adelante con su ministerio (¡Ánimo pusilánime!, lleva a término la Obra comenzada [que no es tuya sino mía]).²²⁷ Esto último fue eliminado del cuadro tapatio, en beneficio de la interioridad de la comunicación en detrimento de la descripción. Castro logró en dicha síntesis una buena muestra del arte religioso del siglo XIX, sin caer en el exceso de sensibilidad y con profunda introspección.

Camilo nació el 25 de mayo de 1550 en Bucchianico di Chieti, un pequeño pueblo del este de Italia, en la región de los Abruzos, entonces reino de Nápoles, bajo el control de la monarquía hispánica. Fue hijo de un matrimonio de padres ya mayores, Juan de Lelis y Camila Compelio.²²⁸ El padre era un soldado que luchaba en las huestes del emperador Carlos V. Camilo quedó huérfano a los 13 años y el juego comenzó a ser su pasatiempo. Su padre se lo llevó consigo a la milicia, pero ante la muerte paterna dos años después, Camilo quedó totalmente solo. Aquejado de una llaga en una pierna fue a curarse a Roma al Hospital de Santiago de los Incurables. Allí aceptó trabajar al servicio de los enfermos pero lo despidieron por tahúr. Regresó a las armas y en el otoño de 1574 perdió todo jugando en Nápoles.

Llegó así al fondo de la miseria y de la desorientación, se dedicó a mendigar por las ciudades. En Manfredonia le dieron trabajo en un convento de capuchinos. Un día lo enviaron por un recado a un convento cercano y al regreso sucedió lo que cuenta su primer biógrafo, Sancio Ciateli:

Durante el camino, montado en el asno entre dos alforjas, pensaba ensimismado en lo que le había dicho el Padre Guardián. Y mientras cabalgaba y pensaba [...] le asaltó un rayo de luz interior, procedente del cielo y tan intenso, sobre su miserable estado que creyó que el corazón se le hacía pe-

²²⁷ Martha Reta. “Ministros de la buena muerte: San Camilo de Lelis y la Orden de agonizantes en la ciudad de México (1ª Parte)”. *Boletín Guadalupano*, abril de 2006, año V, núm. 64 (<http://www.boletingadalupano.org.mx/boletin/cultura/ministros.htm>).

²²⁸ Mateo Bautista. *San Camilo con los que sufren*. San Pablo, Buenos Aires: 1998. Sancio Ciateli. *Vida del Padre Camilo de Lelis. Religiosos Camilos*. Madrid: 2001 (<http://www.archimadrid.es/vocaciones/catequesisi/camilolelis.htm>), 26 de octubre de 2009.

dazos roto por el dolor. Incapaz de mantenerse a lomos del asno, debido a la extraña conmoción que sentía, se dejó caer a tierra en mitad del camino, abatido por la divina luz. Allí mismo, arrodillado sobre una roca, comenzó a llorar amargamente por su vida pasada, con tales muestras de dolor que las lágrimas regaban continuamente sus mejillas [...] Decía y repetía con insistencia las siguientes palabras: “¡No más mundo! ¡No más mundo!”²²⁹

Esto sucedió el 2 de febrero de 1575, cuando Camilo tenía 25 años. Regresó a su destino y pidió el ingreso a los Capuchinos, quienes lo aceptaron. Sin embargo, volvió a abrirse la llaga que lo devolvió al hospital. Allí sufrió la terrible realidad hospitalaria de la época, y decidió reunir a un grupo que se dedicaría a la atención de los enfermos. Poco después, para dar más credibilidad a su iniciativa y ofrecer un servicio más completo, inició estudios eclesiásticos y en 1584 fue ordenado sacerdote. Pronto la “compañía” extendió su labor más allá del ámbito hospitalario, asumió la atención de los enfermos y moribundos a domicilio, de los afectados por las grandes pestes e incluso de los enfermos en las cárceles. El fundador eligió como nombre para sus seguidores el de “Ministros de los Enfermos”.

El 18 de marzo de 1586 Sixto V (1585-1590) aprobó y confirmó aquella primera “compañía” como “congregación”, es decir, le dio un primer reconocimiento eclesiástico como forma de vida religiosa pero aún sin el vínculo de los votos públicos. Este llegó en 1591 cuando el pontífice Gregorio XIV (1590-1591) la declaró orden religiosa. Ese año Camilo y sus seguidores profesaron votos de castidad, pobreza, obediencia y servicio a los enfermos aún con riesgo de la propia vida. Ese último es el voto más característico de los “Hermanos Ministros de los Enfermos y Mártires de la Caridad” (*Clericorum Regolarium Ministrantium Infirmis*). Con él demostraron su compromiso con los enfermos durante las grandes pestes y catástrofes de la época, hasta que murió Camilo en Roma el 14 de julio de 1614. Fue canonizado el 29 de junio de 1746 por el papa Benedicto XIV (1740-1758).

El perfil de los religiosos Camilos se resume en la atención a los enfermos. Esto se inspira en dos pasajes evangélicos: la Parábola del Buen Samaritano (Lc 10:30-37) y el Juicio Final (Mt 25:31-46). A este último hizo referencia Camilo en su regla de vida de 1599.

Si alguno, inspirado por el Señor Dios, quisiere ejercitar las obras de misericordia espirituales y corporales, según nuestro Instituto, sepa que ha de estar muerto a todas las cosas del mundo y vivir solamente para Jesús Crucificado bajo el suavísimo yugo de perpetua pobreza, castidad y obediencia y servicio a los pobres enfermos [...] acordándose de la Verdad Cristo Jesús, que dice: ‘Lo que hicisteis a uno de estos mis hermanos menores a mí me lo hicisteis’, diciendo en otro lugar: ‘Estaba enfermo y me visitasteis’ (Constitución, pág. 1).

El movimiento de los Camilos se inserta en uno mayor plagado de organización o refundación de órdenes, que había iniciado en la primera mitad de siglo XVI.

²²⁹ Sancio Ciateli. *Vida del padre Camilo de Lelis*, op. cit., p. 57.

Así, en 1562 santa Teresa fundó el primer convento de Carmelitas Descalzas; en 1564 san Felipe Neri, confesor de Camilo, fundó el Oratorio; en torno de 1600 san José de Calasanz abrió en Roma su primera escuela y juntó a sus primeros compañeros.

San Juan de Dios



Imagen 61.
José Antonio
Castro. *San Juan
de Dios*, siglo
XIX. Catedral de
Guadalajara.

Hay en la sacristía otro óvalo con las mismas medidas que el anterior de san Camilo de Lelis y del mismo autor, José Antonio Castro. La pintura tiene también una inscripción pegada en el reverso: *¿Es creíble que Dios habite con los hombres sobre la tierra? Si el cielo y los cielos de los cielos no te abarcan, cuánto menos esta casa que edificué. II Paralipómenos VI, 18* (véase imagen 61).²³⁰ José Antonio Castro fue contratado en México para dirigir la Academia de Bellas Artes de Guadalajara que había fundado en 1827 el ilustrado gobernador Prisciliano Sánchez. Después de la muerte de Uriarte fue contratado en 1834 el pintor académico Castro, quien sería director hasta 1851 cuando se suprimió la academia definitivamente. Castro murió al año siguiente, en 1852.²³¹ Por lo tanto, la fecha de factura de las dos obras tratadas está bastante acotada (1834-1852). Las dos representan a hombres que se dedicaron al cuidado de enfermos, por lo tanto quizá

procedan de alguna institución hospitalaria. Ambas están impregnadas por una profunda sensibilidad frente al dolor, pero los hombres santos no son débiles, sino fuertes, y diría que hasta recios de espíritu.

La biografía de san Juan de Dios ha sufrido algunas modificaciones relativamente recientes que señalan que su lugar de nacimiento fue Casarrubios del Monte, cerca de Toledo, España, el 8 de marzo de 1495,²³² solo tres años después de la expulsión de los judíos de España. Su nombre de pila era Juan Ciudad Duarte y era hijo de judíos. Vivió en Granada, la misma ciudad donde murió el 8 de marzo de 1550, a los 55 años. Niño aún se estableció en Oropesa, Toledo, España, en la casa de Francisco Cid Mayoral, a quien servía como pastor. En 1523 se alistó en las tropas de infantería en la defensa de Fuenterrabía, para hacer frente a las tropas francesas. Fue acusado de negligencia en la custodia de las ganancias de su compañía y, en consecuencia, expulsado de la misma. A pesar de ello, volvió a combatir en las tropas del conde de Oropesa en 1532, en el auxilio de Carlos V a Viena.

²³⁰ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 90.

²³¹ Arturo Camacho. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

²³² José Martínez Gil. *San Juan de Dios. Fundador de la Fraternidad Hospitalaria*. Madrid: BAC, 2006.

Cuenta su biógrafo que un día, mientras rezaba de rodillas ante un crucifijo en una iglesia de Granada, vio a la virgen y san Juan descender hacia él y colocarle una corona de espinas en la frente, comprendió que estaba consagrado al sacrificio y se entregó por completo a los pobres.²³³ Con humildad acogió a los enfermos y desfavorecidos de la ciudad, donde alquiló una casa para su primer hospital. Su fama se expandió muy rápido por Granada, y el obispo le puso el nombre de Juan de Dios.

San Juan de Dios fue un innovador de la asistencia hospitalaria de su época y desarrolló métodos de atención que resultaron pioneros. A su muerte su obra se extendió por medio de la orden hospitalaria que lleva su nombre. Fue beatificado por el papa Urbano VIII (1623-1644) el 1 de septiembre de 1630 y canonizado por el papa Alejandro VIII (1689-1691) el 16 de octubre de 1690. Fue nombrado santo patrón de los hospitales y de los enfermos, y de la ciudad de Granada.

Se le representa con el sayal y capucho franciscano, lleva una corona de espinas sobre la frente, tiene una granada en la mano y una pequeña cruz, alusiva a la ciudad de Granada, donde prodigó su caridad, a veces está sosteniendo a un moribundo.²³⁴ En la pintura de Castro desaparecieron estos atributos usuales, en cambio, el hombre de mirada llena de dolor, abraza a una figura esquelética, víctima de una enfermedad que le está arrebatando la vida. Como en el caso de san Camilo, las manos que pintó Castro son grandes y fuertes. En esta obra, se pone en evidencia la intención de resaltar la compasión de ambos hombres hacia los enfermos. Mientras no aparezca alguna otra explicación, es posible suponer que las pinturas pertenecieron a alguno de los dos hospitales que tenía Guadalajara por lo menos hasta 1840: “uno en el convento que fue de san Juan de Dios que hoy existe al cuidado del gobierno eclesiástico, y otro con la advocación de san Miguel, que fue convento de Betlemitas de donde se ha quedado el nombre de Belén a su iglesia pública”.²³⁵

San Ignacio de Loyola

Está firmada abajo a la izquierda, *Michael Cabrera fecit*.²³⁶ Como observara Schenone, muchas de las imágenes de los santos contemporáneos a Ignacio y él mismo, se deben tanto a mascarillas mortuorias como a retratos, algunos hechos poco antes de morir como las de Jacopino del Conte, Alonso Sánchez Coello, que contribuyeron a fijar un tipo iconográfico.²³⁷

²³³ Louis Réau, *op. cit.*, vol. IV, tomo II, pp. 180-181.

²³⁴ Juan Miguel Larios. *San Juan de Dios. La Imagen del Santo de Granada*. Editorial Comares, primera edición (03/2006).

²³⁵ Manuel López Cotilla. *Noticias geográficas y estadísticas del estado de Jalisco*. Imprenta del Gobierno, 1843, 1a ed., Unidad Editorial del estado de Jalisco, 1983, 3a ed., p. 30.

²³⁶ Héctor Antonio Martínez, *op. cit.*, p. 89.

²³⁷ *Idem*.



Imágen 62.
Miguel Cabrera.
San Ignacio de
Loyola, siglo
XVIII. Catedral de
Guadalajara.

El retrato de Ignacio de Loyola (véase imagen 62) muestra a un hombre con una frente amplia con una calva incipiente, nariz curva y una sombra de barba cerrada. Va vestido con el hábito negro que adoptó la orden o con una casulla cuando oficia en el altar. Sus atributos son el corazón inflamado, la sigla de la compañía de Jesús (IHS) rodeada de rayos, la divisa de la orden *Ad Majorem Dei gloriam* que aparece escrita sobre las páginas del libro que sostiene como en este caso.²³⁸

Iñigo de Loyola nació alrededor del año 1491 en el castillo familiar en Azpeitia, población vasca de la provincia de Guipúzcoa. Fue soldado y luchó contra los franceses en el norte de Castilla. Pero su breve carrera militar terminó abruptamente en 1521, cuando una bala de cañón le rompió una pierna durante la lucha en defensa del castillo de Pamplona. Durante

su recuperación, larga y dolorosa, ocupó su tiempo con lecturas piadosas: *La vida de Cristo*, del cartujo Ludolfo de Sajonia, y el *Flos Sanctorum*. La reflexión producida por estas lecturas lo condujo a poner su vida bajo un proceso de autocrítica.²³⁹

Cuando se curó, en Barcelona se hospedó en el Monasterio de Montserrat de los Benedictinos (1522), llegó a Manresa, donde permaneció ayudado por un grupo de mujeres creyentes. En este periodo vivió en una cueva donde meditó y ayunó. De esta experiencia nacieron los *Ejercicios espirituales*, que fueron editados en 1548 y son la base de la filosofía ignaciana.

Después de su viaje a Roma y el peregrinaje a Jerusalén en 1523, volvió a Barcelona, y siguió interesado en completar sus estudios, motivación que lo impulsó a las universidades de Alcalá y Salamanca. En 1528 ingresó a la Universidad de París, donde permaneció por más de siete años, en un proceso de interés creciente por su educación teológica y literaria, así como de acercar a los estudiantes a la práctica de sus ejercicios espirituales.

El 15 de agosto de 1534 pronunció los votos junto a seis compañeros en la cripta de la capilla de Saint Denis. Fundaron la Sociedad de Jesús, que fue luego conocida como la Compañía de Jesús. A los votos de pobreza y castidad añadieron el de obediencia, que sujetaba a los individuos de la Compañía a las decisiones del papa.²⁴⁰

En 1541 Ignacio fue elegido primer general de la nueva orden, tarea que desempeñó en Roma, donde vivió consagrado a dirigir la orden que había fundado hasta su muerte en 1556. Fue beatificado en 1609 y canonizado en 1622, un tiempo breve que también justifica la vertiginosa difusión de su retrato.

Miguel Cabrera (1695-1768), autor de la pintura que se está comentando, fue uno de los pintores favoritos de la Compañía de Jesús en México.²⁴¹ Esta institución

²³⁸ Louis Réau, *op. cit.*, vol. IV, tomo II, p. 102.

²³⁹ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los santos*, *op. cit.*, vol. II, p. 444.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*

encontró en el pintor oaxaqueño la mejor expresión de sus ideales estéticos. Las pinturas de Cabrera cuentan historias en espacios donde el milagro se produce con personajes cargados de dignidad y elegancia. El decoro tridentino encontró en Cabrera su mejor exponente en México. Sin perder ampulosidad, brillo y color, sus historias atrapan la emoción de la mirada.

Cabrera pintó el retrato de Ignacio de Loyola en muchas oportunidades y en todas repitió el esquema conocido que garantizaba que se cumpliera la función fundamental del género: traer a la memoria, hacer presente.

San Joaquín

En esta pintura del siglo XVIII se representa a san Joaquín, padre de la virgen María y marido de santa Ana (véase imagen 63). San Joaquín aparece vestido con la túnica roja forrada de armiño que se hizo común a su imagen, un anciano fuerte que levanta su mirada hacia el cielo poblado por querubines. El color rojo, asimilado desde la antigüedad con el púrpura, estaba reservado, según Plinio, a los más altos dignatarios del Estado,²⁴² y el armiño que rodea su cuello es la piel de un animal cuyo pelaje ha sido cargado con un valor simbólico excepcional. Según Cesare Ripa, como el armiño se cuida de no ensuciar la blancura de su piel, se asimila a la pureza y por lo tanto se relaciona con una persona casta.²⁴³ Además, como animal combativo, representa la fiereza pero también al honor, porque prefiere morir antes que manchar su piel inmaculada. Pureza y honor que se atribuyen a Joaquín, padre de María. La posición del cuerpo del santo, así como su mirada elevada, permite suponer que el cuadro hoy aislado, formó parte de un conjunto en el cual, seguramente, participaban santa Ana y la virgen.

La historia de los padres de María se narra en el *Protoevangelio de Santiago*, un texto apócrifo donde se le describe como un hombre rico y piadoso. Como su esposa era estéril, los sacerdotes lo sacaron del templo y le ordenaron que



Imagen 65.
Pedro López
Calderón. San
Joaquín, siglo XVIII.
Catedral de
Guadalajara.

²⁴² John Gage. *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, p. 25.

²⁴³ Cesare Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 237.

hiciera sacrificios a Dios porque la esterilidad se consideraba como un castigo divino. Joaquín decidió retirarse al desierto, donde practicó penitencia durante cuarenta días y fue entonces cuando recibió el anuncio angélico de su próxima paternidad.²⁴⁴

La historia de Joaquín y Ana quedó plasmada en la *Leyenda dorada*, hagiografía muy popular en la Edad Media, y ha sido muy representada en el arte cristiano, incluso cuando el Concilio de Trento trató de limitar el uso de los evangelios apócrifos. Mientras que la devoción a santa Ana data al menos del siglo VI, la de Joaquín se desglosó de la santa parentela hasta que se hizo autónoma.

Su iconografía se divide en ciclos y episodios, algunos de los cuales han sido representados en muchas ocasiones. Entre ellos los más conocidos son la *Anunciación a san Joaquín*, donde él está solo con su rebaño y se arrodilla frente a un ángel que le anuncia que su mujer tendrá una hija, de la cual nacerá el Mesías.²⁴⁵ *El encuentro en la puerta dorada*, donde los dos viejos esposos avisados separadamente se encuentran en la puerta dorada de Jerusalén y se abrazan tiernamente, este encuentro que coincide con la concepción de la virgen, aparece como la redención del pecado original y se asocia con la natividad de la virgen.²⁴⁶

La virgen del velo

La identificación de esta pintura como una copia de la obra de Carlo Dolci (1616-1687) se debe a la publicación de Héctor Antonio Martínez.²⁴⁷ El original se encuentra en Roma, en la Galería Corsini (véase imagen 64). Seguramente fue una obra muy admirada, porque se copió en reiteradas oportunidades, como otras de Dolci que fueron reproducidas en el siglo XIX.

Una copia de *La virgen del velo* fue enviada a México por el duque de Torlonia en 1832 con *El descendimiento de la cruz* de Rafael.²⁴⁸ Ambos fueron copiados en distintos museos europeos y traídos a México donde posiblemente se integraron a la Academia.²⁴⁹ El conocimiento de estas obras por José Antonio Castro, quien fuera contratado para dirigir la academia de Guadalajara en 1834, permite al menos formular la hipótesis de que bajo su gestión se promoviera la compra de otra copia hecha por algún estudiante de san Carlos para la Catedral de Guadalajara, que se encontraba en pleno proceso de renovación (véase imagen 65).

La tradición de la virgen levantando el velo o más propiamente la sábana adonde reposa el niño Jesús convertida en un velo que lo envuelve, fue continuada por muchos pintores en Italia. Genera sin duda un espacio de luz o de claroscuro,

²⁴⁴ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, op. cit., vol. II, p. 484.

²⁴⁵ Louis Réau, op. cit., vol. II, tomo I, p. 165.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 167.

²⁴⁷ Héctor Antonio Martínez, op. cit., p. 89.

²⁴⁸ Beatriz Arteaga. "Documento", op. cit., vol. IX, núm. 36, pp. 94-100.

²⁴⁹ *Idem.*



Imagen 64.
Carlo Dolci. *La virgen del velo*, siglo XVII. Galería Carsini, Roma, Italia.

Imagen 65.
La virgen del velo, siglo XIX. Catedral de Guadalajara.

como en este caso, que pone en relieve la figura luminosa del niño. Los gestos reposados de madre e hijo le dan a la pintura una sencilla emotividad.

Dolci se especializó en obras de devoción, aunque también ganó su reputación internacional por medio de los retratos refinados y detallados, algo que caracteriza a toda su pintura. Los estudiosos han detectado que en su obra hay influencias de la pintura del Norte de Europa, así como de los artistas italianos del siglo XVI como Bronzino, Caravaggio y Correggio.²⁵⁰

Virgen de Guadalupe

Esta pintura, donde se representa a la virgen de Guadalupe, sigue el modelo de la que firmara Baltasar de Echave Orio en 1606 y que dio a conocer hace veinticinco años Manuel Ortiz Vaquero en una memorable exposición.²⁵¹ La pintura de Echave es de singular importancia porque hasta el momento sigue siendo la pintura más antigua de la que se tenga noticia, fechada y firmada por un pintor reconocido. Tiene como relevancia que la imagen de la virgen se despliega sobre un lienzo sostenido milagrosamente en los ángulos superiores y moviéndose con elegancia sobre sí mismo en los inferiores. Esta es una diferencia notable con el cuadro de Guadalajara (véase imagen 66) donde el lienzo-tilma está sostenido por pequeños angelitos rodeados de querubines, entre quienes emerge envuelto en luz dorada el Espíritu Santo como blanca paloma de alas extendidas. En los ángulos las rosas parecen terminadas de caer para dar lugar a la mariofanía y en el borde inferior izquierdo se registra la frase NON FECIT

²⁵⁰ (http://es.wikipedia.org/wiki/Carlo_Dolci), 26 de octubre de 2009.

²⁵¹ Elisa Vargaslugo. *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos*. México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987, pp. 29-31.



Imagen 66.
Virgen de
Guadalupe,
siglo XVII. Catedral
de Guadalajara.

TALITER OMNI NATIONI, acuñada por el jesuita Francisco de Florencia, que se incorporó a la historia guadalupana como exclamación de un papa, Benedicto XIV (1740-1758).

Según la muy conocida tradición, en diciembre de 1531, la virgen se le apareció a un indio llamado Juan Diego, natural de Cuauhtitlán y vecino de Tlaxpetlac, población ubicada al norte de la ciudad de México. Después de otras dos apariciones en el cerro del Tepeyac, y ante la incredulidad que produjo la ingenua narración de Juan Diego, se produjo la cuarta aparición cuando la figura mariana quedó milagrosamente impresa en la tilma del humilde indio frente al obispo Juan de Zumárraga.

Se trata entonces de la impresión de una imagen sobre un soporte, no está hecha por manos humanas (*achero-poieta*). Como las Inmaculadas tempranas algunos elementos que la rodean la asocian a la mujer apocalíptica, como las nubes que se abren en la parte superior o la aureola de

rayos dorados que rodea su cuerpo. En la cabeza coronada se destaca la tez morena, las manos y la humildad de su expresión. El jesuita Francisco de Florencia la describió con “los ojos bajos, la nariz aguileña, la boca breve, el color trigueño nevado, el movimiento humilde y amoroso, las manos puestas y unidas, levantadas hacia el rostro y arrimadas al pecho sobre la cintura en que tiene un cinto morado...”.²⁵² Cae desde su cabeza un amplio manto azul que se recoge debajo del brazo izquierdo dejando ver una túnica rosa. Las dos prendas tienen bordes de oro, el manto está cubierto con estrellas y la vestimenta muestra un dibujo adamascado de flores y roleos con motivos acordes al gusto del siglo XVI.

Desde épocas tempranas se impulsaron las novenas y difundieron copias de la imagen. En 1648 se publicó un libro escrito por Miguel Sánchez que narra el ciclo aparicionista en clave criollista y profética. Ese momento parece coincidir con las primeras pinturas que incluyen las cuatro apariciones, motivo que se popularizó en el siglo XVII. Sin que se abandone esta tipología, en el XVIII se vuelve a la imagen de la virgen tal como aparece en su original, así como también se desarrolló ampliamente una iconografía cargada de símbolos y emblemas.²⁵³

En 1737 la virgen de Guadalupe fue designada patrona de la ciudad de México con motivo de la peste de matlazahuatl, también se concedieron el oficio y la misa para la fiesta del 12 de diciembre.

²⁵² Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. “De otras milagrosas imágenes de la Santísima Virgen que se veneran en México”. Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Santa María*, op. cit., p. 393.

²⁵³ Francisco de la Maza. *El guadalupanismo mexicano*. México: FCE, 1981. Elisa Vargas Lugo. *Imágenes guadalupanas...* op. cit. Jaime Cuadriello et al. *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Museo Soumaya, 2004.

Las pinturas que reproducen a santa María de Guadalupe se ajustan a la revisión que del sagrado original hiciera el grupo de pintores encabezado por Miguel Cabrera, que diera origen a uno de los más famosos escritos artísticos y guadalupanos del siglo XVIII.²⁵⁴

Virgen del Rosario

En la pintura que representa a la virgen del Rosario, María y su hijo aparecen en un entorno luminoso, sentados sobre un banco de nubes sostenido por querubines y acompañados por angelitos sonrientes. Más seria pero amable es la expresión de los protagonistas, ella coronada y ambos con rosarios en las manos, instrumento de oración y medio de salvación (véase imagen 67).

Los primeros cristianos rezaban los salmos y para contarlos surgieron distintas costumbres. Las más antiguas se registran en el siglo IX en Irlanda, donde se hacían nudos en un cordel para contar, en vez de los salmos, las *Ave Marías*. Los misioneros de Irlanda más tarde propagaron la costumbre en Europa.²⁵⁵ A comienzos del siglo XII, se difundió en occidente la recitación de la primera parte del Ave María, proveniente del evangelio (el saludo y la alabanza de Isabel). A finales del siglo XII se introdujo el nombre de Jesús y el amén final. También la recitación de *Santa María, Madre de Dios...*



Imagen 67.
Virgen del Rosario.
Catedral de
Guadalajara.

Hay distintas versiones sobre la creación del rosario y su rezo más cercano al contemporáneo. En particular hay una que protagonizan santo Domingo de Guzmán y la Orden de Predicadores. Según esta última, fue el teólogo dominico Alano de la Roche o de Rupe (1428-1475) quien lo bautizó con el nombre de “rosario de la Bienaventurada Virgen María”, y creó cofradías marianas para divulgar estas prácticas, a las que integró la meditación de los misterios de la Encarnación, Pasión y Muerte de Cristo y la Glorificación de Cristo y de María. Según este dominico, y tal como lo cuenta en su famoso libro *De Dignitate Psalterii (De la dignidad del Salterio de María)*, el rosario fue inspirado en 1214 por la virgen María, quien se lo dio a santo Domingo para convertir a los albigenses y a los pecadores.²⁵⁶

En 1569, el papa Pío V, con la bula *Consueverum Romadi Pontificis*, consagró la forma de rosario que conocemos en la actualidad. Dicha bula decía:

El rosario o salterio de la Bienaventurada Virgen María es un modo piadosísimo de oración y plegaria a Dios, modo Fácil al alcance de todos, que consiste en alabar a la Santísima Virgen repitiendo el saludo angélico por ciento cincuenta

²⁵⁴ Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*. México, en la Imprenta Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

²⁵⁵ (http://www.corazones.org/maria/rosario_historia.htm), 17 de mayo de 2010.

²⁵⁶ (<http://www.dominicos.org/santo-domingo/iconografia/dominicana/el-rosario>).

veces, tantas cuantos son los salmos del salterio de David, interponiendo entre cada decena la oración del Señor, con determinadas meditaciones que ilustran la vida entera del Nuestro Señor Jesucristo.²⁵⁷

Así quedó compuesto el rosario de manera definitiva: la oración de Jesucristo (Padrenuestro), la salutación angélica (Ave María) y la meditación de los misterios de Jesús y de María.

La forma más antigua que se conoce de ese objeto que se llama rosario consistía en un cordón con muchos nudos con los extremos sueltos, rematado por borlas pequeñas. Había también cordones con cuentas que se deslizaban utilizados por los cruzados en oriente quienes los dieron a conocer en occidente.

Existe también una serie de diez cuentas llamadas *patemoster*, hechas para rezar padrenuestros. Esas sartas de cuentas o “salterios” sirvieron para rezar el rosario ya constituido, luego juntaron los extremos y se dio forma a un collar o corona. Muchas veces se convirtieron en objeto de lujo y vanidad, ya que se le colocaban metales ricos o piedras semipreciosas, y en los siglos XVII y XVIII se sumaron medallas a los extremos de la cruz.

CONCLUSIONES

Ha sido este un recorrido largo y complejo que comenzó con el espacio y su función dentro del recinto de la iglesia. Al mismo tiempo, se mostró la historia constructiva de la sacristía de la Catedral de Guadalajara, aún con ciertas lagunas. Las dudas surgen de los movimientos internos dentro de la catedral que en el siglo XVIII modificaron el presbiterio.

Sin embargo, hay un indicio de continuidad en el ajuste de la obra de Cristóbal de Villalpando realizada a principios del siglo XVIII para el muro donde está colocado y la referencia a su presencia en dicho espacio en toda la documentación consultada hasta el siglo XIX. El cuadro que representa *El triunfo de la Iglesia* fue una imagen referencial en el conjunto catedralicio. En cambio, el resto de las pinturas de la sacristía no parecen haber formado parte del conjunto original y tienen un carácter sumatorio. Llegadas desde distintas iglesias, conventos, hospitales, quizá encontraron refugio entre sus muros, despojados de sus funciones originales.

Caso especial es el de la pintura que representa a la Inmaculada y que tradicionalmente se atribuye a Murillo. Su historia, casi una aventura, merece un final más feliz. La forma contemporánea de afianzar la atribución al pintor sevillano sin las sombras de sospechas que generalmente despiertan, es organizar un estudio científico, con expertos en su pintura, que permita hacer comparaciones con obras muy sólidas de su catálogo. Se debe emprender además un estudio organizado que permita un diagnóstico para una intervención que asegure su conservación. La obra lo merece.

²⁵⁷ Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Santa María*, op. cit., p. 495.

El desplazamiento de la obra de Villalpando de su tradicional lugar en la sacristía me permitió, junto con otros datos proporcionados por el riquísimo acervo documental que conserva la catedral, iniciar apenas una discusión que los historiadores del arte de este periodo nos debemos: los cambios de gusto. Tema este reservado casi exclusivamente al siglo XIX, pero creo que quedó demostrado de forma incipiente en este trabajo que es un tema mayor para estudiar la compleja relación entre el pintor y su clientela, en este caso la eclesiástica.

Los ornamentos nos acercan a la función que tuvieron en relación con los participantes de la liturgia, sus usuarios. También nos ponen frente a los problemas de representación de la corporación, fundamentales en momentos de ríspidas discusiones por causas de jurisdicción entre la catedral con la Audiencia de Nueva Galicia. Si bien el tema de la riqueza de los ornamentos siempre se ha relacionado con las Sagradas Escrituras y las directrices que Dios dio a Aarón y a sus hijos, también hay que considerar motivos tan políticos y mundanos como el de las apariencias.

Para concluir, me parece importante una referencia comparativa entre la sacristía de la Catedral de Guadalajara con otras, tanto la metropolitana como sedes provincianas. La de México permanece con su ciclo intacto, tal cual lo dejaron Cristóbal de Villalpando y Juan Correa a finales del siglo XVII. El discurso plástico íntegro, que incluye el retrato del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas así como de los miembros del cabildo catedral que regalaron las pinturas, se conserva en medio de la música que se desprende de esos muros, donde grupos de ángeles que ejecutan diversos instrumentos recuerdan la importancia de la música en la liturgia cristiana.

La Catedral de Puebla que fue de hecho la primera en realizar una reflexión sobre la condición de la Iglesia en Nueva España por medio de las pinturas que se le encargaron a Baltasar de Echave Rioja en 1675, también mantiene en su sitio las obras inspiradas de manera directa en Rubens. La de Morelia, en cambio, ha sufrido los mismos cambios y movimientos que la de Guadalajara. Ambas revelan la importancia que tuvieron por medio del análisis de los inventarios, las dos estuvieron engalanadas por platería y pintura y guardaron ricos ornamentos. El *aggiornamento* decimonónico promovido por los miembros del clero de ambas catedrales tuvo mayor efecto que cualquier reforma política. La de Morelia es el mejor ejemplo -como bien dijera hace unos años Jorge Alberto Manrique- de nuestras catedrales desnudas. La de Guadalajara, como he tratado de mostrar en este estudio, conserva restos de su antiguo esplendor.