

**Primer Seminario
de Pintura Virreinal**



Tradición, estilo o escuela en la pintura
iberoamericana. Siglos XVI-XVIII

Primer Seminario
de Pintura Virreinal

TRADICIÓN, ESTILO O ESCUELA
EN LA PINTURA IBEROAMERICANA
SIGLOS XVI-XVIII

Primer Seminario
de Pintura Virreinal

TRADICIÓN, ESTILO O ESCUELA
EN LA PINTURA IBEROAMERICANA
SIGLOS XVI-XVIII

Edición a cargo de

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
JUANA GUTIÉRREZ HACES



Fomento Cultural
Banamex

Fomento Cultural Banamex, A.C.



Banco de Crédito **»BCP»**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS
PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ

MÉXICO 2004

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

Directora: *María Teresa Uriarte*

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBERO-
AMERICANOS PARA LA EDUCACIÓN,
LA CIENCIA Y LA CULTURA

Director General de Programación:

Hugo Camacho

Directora de la Oficina Regional
en México: *Patricia Pernas*

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.

Directora: *Cándida Fernández de Calderón*

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ

Gerente de Relaciones e Imagen

Institucional: *Álvaro Carulla*

D.R. © 2004. Universidad Nacional
Autónoma de México
Circuito Mario de la Cueva, Zona Cultural
Ciudad Universitaria, México D.F. 04510

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: 5665 2465, ext. 237
Fax: 5665 4740

libroest@servidor.unam.mx
www.unam.mx/iies

ISBN 970-32-0982-3

Impreso y hecho en México

D.R. © 2004. Fomento Cultural
Banamex, A.C.
Madero 17, piso 2, Centro Histórico
México D.F. 06000
[www.banamex.com/esp/filiales/
fomento_cultural/index.htm](http://www.banamex.com/esp/filiales/fomento_cultural/index.htm)

D.R. © 2004. Organización de Estados
Iberoamericanos para la Educación,
la Ciencia y la Cultura
Francisco Petrarca 321, piso 11, Chapul-
tepec Morales, México D.F. 11570
www.oei.es

CONTENIDO

Presentación	9
<i>María Concepción García Sáiz</i> <i>Juana Gutiérrez Haces</i> Introducción	13
<i>María Concepción García Sáiz</i> La pintura virreinal y la historia del arte	19
<i>Juana Gutiérrez Haces</i> Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos	37
<i>Jesusa Vega</i> Aproximación al estudio de la pintura antigua española. Estado de la cuestión	73
<i>Ricardo Estabridis</i> El retrato en Lima en el siglo XVIII: las pinturas de Cristóbal Lozano	105
<i>Teresa Gisbert</i> La conciencia de un arte propio en la pintura virreinal andina	131

<i>Rogelio Ruiz Gomar</i> La tradición pictórica novohispana en el taller de los Juárez	151
<i>Jaime Mariazza F.</i> Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII	173
<i>Ana Elisa Martínez García</i> Obispos y virreyes: reflexiones en torno a su papel en la formación de un estilo pictórico	191
<i>Rosa López Torrijos</i> Estilo. Concepto histórico y uso actual	199
<i>Nelly Sigaut</i> El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido	207
<i>Óscar Flores Flores</i> La escuela poblana de pintura. Un acercamiento historiográfico	255
<i>Alexandra Kennedy Troya</i> Miguel de Santiago (c. 1633-1706): creación y recreación de la escuela quiteña	281

EL CONCEPTO DE TRADICIÓN EN EL ANÁLISIS DE LA
PINTURA NOVOHISPANA. LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL
DE MÉXICO Y LOS CONCEPTOS SIN RUIDO

NELLY SIGAUT
Centro de Estudios Históricos
El Colegio de Michoacán

Los problemas histórico-artísticos tienen una mayor complejidad de la que a veces se percibe. Esto implica la necesidad de no ignorar la *tradicción* dentro de la cual se inscriben estos artefactos culturales. Desde sus inicios en el siglo XVI, la pintura novohispana se integró a la tradición católica occidental y la imagen desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del nuevo formato político-cultural de la vida americana. La tradición que se acuñó durante un siglo de producir imágenes en Nueva España se renovó a mediados del siglo XVII mediante el conflicto entre la tradición y la modernidad. Algunas de las líneas de esta tradición continuaron y otras sufrieron profundas transformaciones.

El mundo hispánico —al que estaba integrada Nueva España como virreinato americano— debe entenderse como un conjunto estructurado a partir de un eje, la monarquía, y una diversidad de espacios culturales interactuantes, donde coexistían centros y periferias cuya relación no era unidireccional. Estos centros y periferias a la vez podían serlo de manera inversa en relación con otros espacios. En el caso de los reinos peninsulares, hay que tener en cuenta la histórica relación artística tanto con los Países Bajos como con los territorios italianos. Esta relación era diferente entre Florencia y Madrid, Valencia y Nápoles, Sevilla y los Países Bajos, Roma y Toledo.

En los centros artísticos florecía la innovación en el peculiar contexto de artistas y patronos emprendedores, capaces y competitivos. La periferia se caracterizaba por tener una fe en la fórmula que moderaba la innovación, por el fenómeno de las dinastías de artistas locales sojuzgadas por un patronazgo que inhibía la innovación y por la presencia de un flujo de artistas desplazados de los centros, donde no pudieron hacer frente a la rapidez de los cambios estilísticos. Según este modelo, las selecciones artísticas del patrono provincial se caracterizaban por manifestar una subordinación cultural al centro.¹

A mediados del siglo xvii comenzó a expresarse un cambio por medio del conflicto entre la tradición y la modernidad que caracterizó la complejidad de una *identidad artística periférica*, a la que llamo *tradicción local*. La decisión de utilizar el concepto de tradición implica necesariamente una aclaración. En principio, hay que diferenciarla de la tradición de la Iglesia, formada por un cuerpo de doctrina que emana de las Escrituras y las obras de los Santos Padres. Y, aunque suene muy escolar, debo intentar una definición y decir que entiendo por tradición “una manera de pensar, de hacer o de actuar, que es una herencia del pasado; sin embargo, como la noción de pasado es abstracta, es necesario definir los componentes de la tradición”.²

Si el arte forma parte de la civilización material, como de hecho lo es —y sigo en esto a Braudel—, forma también parte del pasado con el que nos relacionamos de una manera muy heterogénea. En un momento de la historia como el que estamos viviendo —la posmodernidad—, la creencia en el presente y la fuerza del futuro han cedido lugar a una restauración del prestigio moral del pasado.

El concepto de tradición ha sufrido un largo exilio del ámbito del discurso intelectual, y por lo tanto su significado ha quedado en la oscuridad. La palabra tradición no está prohibida, pero como se ha identi-

¹ Tom Henry, “Centro e periferia: Guillaume de Marcillat and the Modernisation of Taste in the Cathedral of Arezzo”, en *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, núm. 29, 1994. El autor del artículo trata de demostrar que la tesis del policentrismo italiano propuesta por Castelnovo-Guinsburg no puede aplicarse a Arezzo en el periodo 1516-1529, cuando se contrató a Marcillat para trabajar en la catedral. Lejos de una “fe en la fórmula” y de apoyarse en “dinastías locales”, los patronos de Marcillat en Arezzo hicieron a un lado la tradición en favor de la innovación y, aunque Marcillat estuvo sujeto a cláusulas de “modo y forma”, no se le pidió imitar el estilo retardatario, sino el más moderno en Italia. Lejos de tolerar a un individuo pasado de moda que no podía tener éxito en el centro, los patronos de Arezzo hicieron un esfuerzo extraordinario para atraer desde la corte papal a un artista que exportaba el arte de la Roma Leonina a la periferia. Según Henry el modelo es inútil porque no puede considerarse a Arezzo como un centro artístico en sí mismo.

² Pierre Grelot, *Qu'est-ce que la tradition?*, París, Vie Chrétienne, c. 1989, p. 5.

ficado a los que reconocen las tradiciones como reaccionarios o conservadores, tiene un veto indirecto en el área de las ciencias sociales. El reconocimiento del poder normativo de una práctica pasada está casi extinguido como argumento intelectual. En este argumento está involucrada la idea de progreso: no puede ni debe resistirse al cambio; mejor aún es buscar cambios y más aún iniciarlos. Cambio se convirtió en un aliado de progreso; innovación se convirtió en aliado de mejora.³

Es por esto que estoy convencida de que el concepto de *tradición artística local* rebasa los límites imprecisos y discutibles del concepto de estilo, especialmente en el ámbito hispanoamericano. Desde mi perspectiva, la aplicación del concepto de estilo ha resultado mecánica e infructuosa. El paralelismo con los estilos europeos no ha sido tal y se ha perdido mucho tiempo y energía en aclarar todo lo que un estilo europeo no es en América. En cambio, el concepto de tradición se relaciona con más sutileza con el complejo fenómeno de la producción artística. Complejidad que aumenta si se considera la coincidencia de dos tradiciones: por un lado, la plástica, donde se conjugan los elementos materiales constructivos, y hablo de espacio, luz, color, figura humana, etc., y, por otra parte, la tradición de visualización religiosa que se integra a una cadena temporal.⁴

La tradición es un proceso temporal: ocurre en el tiempo, pues es en el tiempo donde se da el primer paso del ciclo de la tradición que es la acción de transmitir. Pero esta transmisión es al mismo tiempo reiteración, en el que transmite y en el que recibe. El hombre, como agente de la acción de transmitir, es el que al mismo tiempo le otorga una diferencia específica, pero como acto humano básicamente implica un grado de conciencia y volición. Esto es lo que se llama *tradicón-acción*: la tradición que se transmite tiene consistencia y fuerza. Sin estas características se convierte en una *transmisión-idéntica*, asociada a la fuerza de la inercia o de control, ya sea político o ideológico, y pierde el carácter de *transmisión-progresiva*, que es una de sus características primordiales. Esto es, la tradición tiene un patrimonio original —que

³ Cf. Edward Shils, *Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 7 y ss.

⁴ Como ha escrito Jan Bialostocki, "El rechazar la idea de estilo, concebido como una unidad coherente y *necesaria* de todos los productos y expresiones de una época, no nos obliga a dejar la búsqueda de conjuntos de objetos similares, ni de aquellas características que los hacen partícipes del mismo conjunto, ni tampoco de asociarlos con las teorías que los sitúan en determinado contexto." "Maniera y antimaniera", en *La dispersión del manierismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 13-31, p. 18.

para este tema es el sistema icónico católico-monárquico— que no es inmutable, sino que va respondiendo a distintos estímulos y obstáculos en la constante adecuación y lucha con su entorno.⁵

Por lo tanto, al hablar de una *tradición artística local* no me estoy refiriendo a un sistema preservado en la inmovilidad, sino a la asimilación de un patrimonio original heredado y todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión dados en el *continuum* de la historia. La riqueza de la utilización del concepto de tradición consiste también en la necesidad de establecer los factores de cambio endógenos y exógenos. Su análisis puede ayudar a revelar la complejidad del fenómeno artístico: el mecenazgo, la relación clientelar, la normatividad eclesiástica, los repertorios grabados, los viajes, la frecuentación de otros talleres, la llegada de un pintor extranjero, la formación con un maestro famoso —o mediocre—, la personalidad del pintor, la situación económica regional y global, por mencionar algunos que permitirían entender mejor el complejo mundo de las imágenes.

Un eslabón importante en la formación de la tradición local lo constituyen los clientes —que no mecenas, y es fundamental hacer hincapié en la diferencia— una sociedad civil y religiosa tan conservadora como ortodoxa, que ayudaba a mantener ciertos rasgos que dieron continuidad al proceso de producción de imágenes. Sin embargo, no se puede pensar a la Iglesia como una clientela monolítica, con un gusto artístico homogéneo, ya que la sensibilidad y la proyección artística de algunas órdenes religiosas, así como sus afanes propagandísticos o la actitud de la jerarquía diocesana, influyen de manera fundamental en el tipo de obra que se produce. Otra parte de esta clientela, las elites seculares novohispanas, que también fueron clientes importantes, no han sido aún estudiadas a profundidad para tratar de aclarar su función en el desarrollo de las tradiciones artísticas.

El repertorio disponible en iglesias y conventos de la ciudad de México iba a generar un cambio fundamental para el establecimiento de una identidad local, debido a la actividad de los pintores indígenas, a la importación de algunas obras europeas y a la actividad de algunos pintores “periféricos” cuya “fe en la fórmula” fue fundamental en la consolidación de una tradición visual.

Por otra parte, lo que llegaba de pintura europea era muy variado. Entre obras de innegable importancia, como las tablas de Martín de Vos, llegó mucha pintura menor producida en talleres de Flandes y

⁵ Carlos Herrejón Peredo, *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*, manuscrito inédito, 1994.

de Sevilla, pintura de la que están llenos los museos provinciales europeos. Esto indica con claridad que el fenómeno de la fijación de motivos y la reiteración de los mismos constituye una característica de las identidades artísticas periféricas. De manera tal que buscar fuentes comunes y mutuas influencias ayuda en parte a entender el complejo proceso de formación y transmisión de una *tradición local*.

Las páginas que siguen son parte del esfuerzo por tratar de definir los elementos formativos de esa tradición, analizando una clientela específica para una obra determinada, en este caso la sacristía de la catedral de México y los miembros del cabildo de la catedral, así como la congregación de San Pedro.

Un estudio de caso: la tradición local en la sacristía de la catedral de México

A mediados del siglo XVII, en la pintura novohispana estaba tomando forma una renovación que va a completarse en el último tercio de ese mismo siglo. Este proceso no era ajeno a la situación general de Nueva España: nacida en un orden de papel, creció en la realidad de la transgresión. Las realidades políticas, sociales, económicas y por supuesto culturales rebasaron los límites escritos y pensados para administrar los nuevos reinos. Se ha hablado incluso de una “revolución subterránea”. Si esto es así, podría preguntarse quién o quiénes la motivaron y cómo se dio este proceso en la pintura novohispana. En la Iglesia novohispana se habían acrisolado un conjunto de tradiciones —de la propia Iglesia, literarias, plásticas, devocionales— que se expresó por medio de la relación entre un pintor y un cliente, quienes crearon un programa para la sacristía catedralicia, profundamente relacionado con la realidad novohispana.

El pintor que llevó a cabo esa tarea fue Cristóbal de Villalpando. En su obra se consolidó la pintura novohispana, como una muestra importante del proceso de adaptación local de los modelos tradicionales, atrapados por la mirada criolla. La mayor complejidad en las composiciones, innovadores y ambiciosos despliegues temáticos logrados con recursos técnicos como la libertad de la pincelada, el gusto por brillos y adornos de oro y piedras preciosas son apenas algunos de los primeros y evidentes resultados. El cliente fue el cabildo de la catedral de México, cuerpo colegiado de extraordinaria importancia para la vida de las catedrales, factor de continuidad y cambio, receptáculo de la tradición de la Iglesia y de la tradición de formas, usos y costumbres de estos reinos.

Un ejemplo importante de este proceso son las pinturas de gran formato que Cristóbal de Villalpando realizó para la sacristía de la catedral de México. De manera conjunta y aislada, la obra ha sido estudiada por varios especialistas; sin embargo, una parte importante del sentido de la misma aún es sujeto de dudas y discusiones. En esta ponencia quiero proponer una nueva interpretación del conjunto, a partir del análisis de las distintas tradiciones que confluyeron en ese momento en la Catedral Metropolitana.

El pintor

Los pocos datos disponibles sobre la vida de Cristóbal de Villalpando permiten entender que nació en la ciudad de México, de la que se declaró “natural y vecino” en 1669. Como inferencia del mismo documento se puede suponer que —hijo de Juan de Villalpando y Ana de los Reyes— nació alrededor de 1649. En la mejor tradición gremial, se casó en 1669 con María de Mendoza, hija de un pintor, Diego de Mendoza, con actividad en la ciudad de Puebla. Durante los siguientes diez años, estableció relaciones de compadrazgo con Pedro Ramírez el mozo y con Baltasar de Echave Rioja.⁶ La relación con estos pintores y con Puebla marcó buena parte de su carrera.

Se considera su primera obra conocida el retablo mayor de Huaquechula, Puebla, de 1675, al que siguen gran cantidad de pinturas que se conservan en distintas iglesias, museos y colecciones particulares de México y el exterior. Su éxito es indudable, debido a la cantidad así como a la importancia de los encargos que recibió y que lo convirtieron en la figura dominante del panorama de la plástica de fines del siglo XVII.

Seguramente por esta situación de prestigio entre sus pares, fue elegido como veedor del gremio después de la reorganización del mismo y de su reglamento en 1686. Como dice Rogelio Ruiz Gomar, “Cristóbal de Villalpando llegó a la vejez renombrado y sin mengua de sus facultades [...] entre 1700 y su muerte en 1714 [...] hizo obras importantes”.⁷ Sin duda, la pintura novohispana de fines del siglo XVII y los

⁶ Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, pp. 31-32. Después de esta excepcional investigación sobre el pintor y el catálogo razonado de su obra, no queda más que remitir a este trabajo, básico para cualquier investigación sobre este pintor y la pintura novohispana de la época.

⁷ En Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *op. cit.*, p. 113.



1. Vista general de la sacristía, catedral de México. Foto: Eumelia Hernández, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

primeros años del XVIII tuvieron en Villalpando a un gran exponente, el más importante de una línea que habría de cambiar de orientación en pocos años más.

Las pinturas de la sacristía de la catedral de México

En 1684 Villalpando firmó un contrato con la catedral de México para realizar la primera de las pinturas que cubrirían los muros de la sacristía: *La Iglesia militante y triunfante*, cuadro por el que cobró la cantidad de trescientos cincuenta pesos. Luego, en 1686, pintó *El triunfo de la Iglesia*, en el muro oriente, y finalmente *La mujer del Apocalipsis* y *La aparición de san Miguel*, en el muro poniente, realizados antes de 1688, cuando el pintor se fue a Puebla para pintar la cúpula de la catedral de esa ciudad (fig. 1).

Los otros dos lienzos que completan los muros de la sacristía metropolitana fueron pintados por Juan Correa: *La Asunción, coronación de la Virgen* en 1689 y *La entrada de Jesús a Jerusalén* en 1691. En cuanto a

estas dos últimas obras de Correa, como veremos, hay pocos cambios respecto a los temas y los títulos con los que se les conoce hasta ahora.⁸

Francisco de la Maza identificó las pinturas de Villalpando como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*, *La mujer del Apocalipsis*, *La apotheosis de san Miguel*—título que corrigió, pues antes era conocido como *La oración de san Miguel*— y, finalmente, *El triunfo de la Eucaristía*.⁹

El estudio que dedicó Elena Estrada de Gerlero a la sacristía de la catedral de México plantea un importante acercamiento tanto al sentido general de ese espacio como a los temas de las obras de referencia, comenzando desde las puertas marianas—hasta ese momento ignoradas por la historiografía— y propone una lectura iconológica para el conjunto. No incorporó a la discusión los títulos de las obras, aunque plantea cambios en la identificación de algunos personajes. Parte fundamental de su argumentación es la relación entre los tableros marianos de las puertas—realizadas entre 1684 y 1688— y el sentido simbólico del espacio catedralicio. La sacristía era considerada como imagen de las entrañas de María, espacio donde se reviste el sacerdote con los ornamentos sagrados, convirtiéndose en la encarnación de Cristo.¹⁰ Por otra parte, señala Gerlero que existe en la sacristía un complejo programa concepcionista y asuncionista, prerrogativas marianas—su Concepción y su Asunción— que son “como puertas de las excelencias de María”.¹¹

En los dos trabajos citados, se hicieron adelantos en la interpretación de las pinturas y del espacio de la sacristía. No podía escapar al ojo de Francisco de la Maza la presencia del águila de Júpiter que sobrevuela en *El triunfo de la Iglesia*, y en cambio Elena Estrada de Gerlero, sin desconocer esta relación del ave con Zeus-Júpiter, también recuerda el título mariano asociado a la Asunción apoyado en la visión de Ezequiel, así como la relación emblemática que estableció Antonio Palomino entre el águila y Carlos II. En definitiva, esta autora

⁸ Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, t. II, primera parte, pp. 138-140 y 115-118.

⁹ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, pp. 61-68. En las siguientes páginas hace una revisión de la confusión entre pinturas, pintores y nombres, hasta ese momento. Véanse pp. 68-69.

¹⁰ Elena Estrada de Gerlero, “Sacristía”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 377-409.

¹¹ Santo Tomás de Villanueva, *Sermones a la Virgen María*, citado por Estrada de Gerlero en *op. cit.*, p. 391.

insiste en el sentido triunfalista de toda la sacristía, expresión de las dos iglesias, la triunfante y la militante.

En un trabajo dedicado a la pintura triunfalista, en un intento por reunir dos ideas que me parecen fundamentales, la tradición plástica local y la realidad social que ésta visualiza, identifiqué estas pinturas con los mismos nombres, con excepción de uno de los cuadros, al que denominé *El triunfo de la Iglesia*.¹² Además, bajo el impulso de la identificación del águila de Zeus como un emblema real, traté de relacionar el conjunto con la protección del rey sobre la Iglesia novohispana. Sin embargo, como se verá a lo largo de este trabajo, la lectura resultante, con el apoyo de la documentación del archivo de la catedral de México, me llevó a enfrentar otra realidad y a corregir mi primera propuesta.¹³

En un trabajo reciente, Clara Bargellini ha publicado un interesante estudio sobre las pinturas de la sacristía, en el que se produjeron avances sustantivos en esta discusión, pues además de haber identificado un grabado utilizado como fuente desconocida hasta el momento, y en relación con el mismo, propone el cambio de nombre de la obra por el de *Triunfo de la religión*. Además considera esta historiadora que las seis pinturas de la sacristía de la catedral de México no son interdependientes, aunque el efecto total es acumulativo.¹⁴

Una posibilidad de avanzar en la comprensión del tema la brinda el *Inventario de bienes de la sacristía* que se realizó en la catedral el 20 de enero de 1704, donde se describen las pinturas:

...seys liensos de pinsel grandes que cogen de alto abajo toda la sacristía. Uno del *Triumpho de la Santa Igllesia Cathólica*, questa en la testera: el otro a su mano derecha del *Triumpho del Archángel San Miguel* y el que se le sigue de su *Aparición* sobre la puerta que ambos los costeó el Sr. Maestrescuela Dr. y Mro. Dn. Ignacio de Oyo Santillana y el otro questa en la otra testera de la dicha sacristía de la *Assumpción y Coronación de Ntra. Señora*,

¹² Nelly Sigaut, "Una tradición plástica novohispana", en Herón Pérez (comp.), *Lenguaje y tradición en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1989, pp. 315-372. Hubo un intento anterior dedicado a la sacristía de la catedral de Puebla y las pinturas de Baltasar de Echave Rioja. Nelly Sigaut, "El conflicto clero regular-clero secular y la iconografía triunfalista", en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 107-124.

¹³ Quiero agradecer al doctor Manuel Ramos y al personal del Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, todas las facilidades que me ofrecieron para la consulta de los microfilmes del archivo de la catedral depositados en este centro, así como de su fantástica colección de sermones novohispanos y libros de difícil acceso.

¹⁴ Clara Bargellini, "Sacristía de la catedral de México", en Juana Gutiérrez Haces et al., *op. cit.*, pp. 202-211.

el otro sobre la puerta que cay al patio de la pila que es el *Triumpho de Christo Ntro. Señor el día de Ramos en la entrada de Jerusalén* questos dos y el primero del Triumpho de la Igllesia costeó la Igllesia y el otro questa a su mano izquierda *del de Ntro. Pe. San Po.* que lo costeó el Illmo. Sr. Don García de Legaspi y Velasco todos con sus bancos de escultura dorada dos medios intercolumnneos y dos Ángeles de talla de cuerpo entero con los veynete espejos ya imbentariados.¹⁵

Asumo el riesgo de caer en la reiteración para aclarar este tema de los nombres y en una lectura en sentido inverso a las agujas del reloj —que no cronológica—: desde el testero de la sacristía, vemos que a la que hoy conocemos como La Iglesia Militante y Triunfante se la llama El Triunfo de la Santa Iglesia Católica; La Mujer Apocalíptica es El Triunfo del Arcángel San Miguel; La Apoteosis de San Miguel es La Aparición de San Miguel; La Asunción y Coronación de la Virgen no tiene cambios; La entrada de Jesús a Jerusalén es El Triunfo de Cristo Nuestro Señor el Día de Ramos en la entrada a Jerusalén; y finalmente al llamado Triunfo de la Eucaristía o Triunfo de la Iglesia o Triunfo de la Religión se le llama el Triunfo de Nuestro Padre San Pedro.

Si se tiene en cuenta que, en la documentación que existe para la primera pintura de la serie, Villalpando habla de “la Iglesia Militante y Triunfante”, para nombrar el encargo, y en el citado inventario se la llama *El triunfo de la santa Iglesia católica*, se hace evidente el cambio de intención al incorporar, en la mayoría de los títulos de las obras, la palabra *triunfo*. Esto no es solamente un problema de palabras, sino de la ampliación de su significado como parte fundamental de la argumentación en torno a estas y otras pinturas del mismo tema y la situación general de la Iglesia novohispana a fines del siglo XVII.

El cambio de nombre de *La mujer apocalíptica* por el de *Triunfo de san Miguel* es tan significativo como el de san Pedro, pues permite entender que todo el muro poniente estuvo dedicado a san Miguel con su Triunfo y su Aparición, y por lo tanto a la Iglesia Triunfante, de la cual san Miguel era el príncipe, así como el muro oriente estuvo dedicado a la Iglesia Militante, cuyo príncipe era san Pedro.

¹⁵ Archivo de la Catedral de México (ACM), *Inventarios*, libro 6, fs. 58r y v. Mi agradecimiento al padre Luis Ávila Blancas y a Salvador Valdés por su ayuda en el archivo de la catedral de México y la Biblioteca Turriana por su gentil hospitalidad y su ayuda en la búsqueda de materiales. Manuel Toussaint conoció el inventario, pero solamente hace mención de los objetos de plata que se encontraban en la sacristía. Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano*, México, Editorial Porrúa, 1973, p. 197.

En el sentido primario alegórico [se entiende] por San Miguel a San Pedro y a los demás Apóstoles por los ángeles. Y con razón, porque S. Miguel significa lo que es S. Pedro: ¿Quién como Dios? Y quién como Dios sino el que fue como Dios en la tierra, Vice Dios en ella, Vicario de Christo Dios y Hombre, Cabeza de todos los hombres fieles como San Miguel de todos los fieles Ángeles.¹⁶

El culto a san Miguel remite de manera directa al episodio de su aparición milagrosa el 8 de mayo de 1631, en un relato paralelo al de Guadalupe en el Tepeyac. El de san Pedro, como se verá, a la poderosa congregación de sacerdotes reunidos bajo su patrocinio, como fundador notable del clero secular. La pintura del testero no hace más que reafirmar la idea del triunfo de las dos iglesias, concentrándola en conceptos básicos de la Iglesia católica.

También se aclara, por medio del inventario de 1704, que las pinturas que hizo Juan Correa, así como la primera de Villalpando, fueron pagadas por la fábrica de la iglesia, pues se anota como “lo nuevo”, “los de las dos fronteras y el de sobre la puerta que cae al patio los costeo la Ygla”. En cambio, los dos muros laterales tuvieron mecenas capitulares a quienes en el inventario se les llama “bienhechores”: don Ignacio de Hoyos Santillana para el poniente, relacionado con san Miguel, y don García de Legaspi y Velasco para el oriente, vinculado con san Pedro.

La ornamentación de la sacristía

El acuerdo sobre la ornamentación de la sacristía no fue de fácil decisión entre los responsables, los miembros del cabildo catedral. Desde la primera reunión de los canónigos el 2 de enero de 1684, comenzó la discusión sobre el tema. Las iniciativas fueron expuestas por el deán, Diego de Malpartida y Zenteno, quien propuso reemplazar el candela-

¹⁶ *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco, Indio Feligrés del Pueblo de San Bernardo, de la jurisdicción de Santa María Nativitas. Fundación del santuario, que se llama San Miguel del Milagro, de la fuente milagrosa, que debaxo de una peña mostró el Príncipe de los Ángeles, De los milagros que ha hecho el agua bendita, y el barro amasado de dicha Fuente en los que con Fé y devoción han usado de ellos para remedio de sus males. Dala á luz por orden del Ilustríssimo, y Reverendíssimo señor D. Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo digníssimo de la Puebla de los Ángeles, el PADRE FRANCISCO DE FLORENCIA, professo de la Compañía de Jesús, dedicada a su Ilustríssima, con las Novenas propias del Santuario, y una práctica de ofrecerse a Dios por medio del Santo Arcángel S. Miguel en dichas Novenas. Con licencia, en Sevilla, por Thomás López de Haro, año de 1692, p. 41.*

bro de tinieblas de madera por otro de bronce o latón, obra de las que ya tenía “monteas y trazas muy buenas”.

Otra de sus propuestas fue que la sacristía tuviese otro cuarto, un espacio donde “hacer un oratorio en donde se pudiesen recoger los señores que dijese misa o para su preparación o para dar gracias después de celebrar y para confesarse abriendo puerta por donde la había antiguamente, cuando servía la sacristía de la iglesia y que dicho oratorio lo haría a su costa y de su caudal”. No dejó pasar la sesión sin hacer conocer a sus compañeros la última de sus iniciativas, “que de la fábrica se hiciesen unos buenos y vistosos lienzos de pintura para que quedasen las cuatro paredes adornadas”. Los canónigos agradecieron el “zelo y cuidado con que procuraba promover el lucimiento de esta Santa Iglesia” el deán Malpartida y aprobaron las propuestas, poniendo como condición que se hicieran “de la mejor pintura que se pueda”.¹⁷

Las intenciones de renovación no quedaban ahí, pues también mandaron hacer finos ornamentos, uno negro y otro “colorado para la fiesta de Nuestro Padre San Pedro”, además de reservar madera de cedro para entablar la sacristía y hacer las cajoneras.¹⁸ Por supuesto que a los entusiastas canónigos no se les escapó el asunto de las puertas de la sacristía y decidieron mandarlas a hacer de madera.¹⁹ En la sesión del 21 de julio de 1684, el tesorero del cabildo, don García de Legaspi y Velasco, informó que “había diligenciado que se hiciesen las puertas de madera para la sacristía”.

Sin embargo, nuevamente la iniciativa del deán del cabildo es fundamental para la historia de la sacristía y tiene relevancia para el arte novohispano. Malpartida propuso que se hiciese una pila de plata “de curioso artificio” y “una fachada en el testero principal de la sacristía o con un bueno y grande lienzo que se sacase de una buena estampa y que el Sr. D. Pedro Belarde le había dado noticia que había visto una de papel de que se pudiera sacar una copia o imitar de ella alguna cosa de buen porte y modelo”. La propuesta del deán tuvo plena acogida por parte del resto de los canónigos, quienes además dispusieron que se sacase lo necesario de los efectos de fábrica.²⁰

Es posible que se trate de la pintura conocida como *La Iglesia militante y triunfante*, que el mismo Villalpando dice que contrató en 1684 mediante un documento firmado entre él y don Pedro de Valverde en

¹⁷ ACM, *Actas de Cabildo, 1684-1690*, libro 22.

¹⁸ *Ibidem*, libro 22, sesión del 21 de abril de 1684.

¹⁹ *Ibidem*, libro 22, sesión del 30 de junio de 1684.

²⁰ *Ibidem*, libro 22, caja 0, exp. 0, U.1.2, sesión del 21 de julio de 1684.

representación de los canónigos y por la cual cobró una cantidad total de trescientos cincuenta pesos, en sucesivos recibos de cincuenta, después de un cobro inicial de ciento cincuenta.²¹ Ahora, Villalpando dice que presentó un dibujo que fue aprobado por sus colegas pintores “los maestros del arte”, es decir que es posible que se le hubiera dado una estampa de la cual finalmente sacó algunos “modelos” y los mezcló tal como era uso común en la época.

El arzobispo de la catedral de México era en esos años don Francisco de Aguiar y Seijas, miembro del clero secular, quien representaba un cambio importante para la arquidiócesis después de las dos grandes figuras del clero regular que lo habían precedido: el franciscano fray Marcos Ramírez de Prado (1666-1667) y el agustino fray Payo Enríquez de Rivera (1668-1680). Aguiar llegó de la diócesis de Michoacán a la de México precedido por su fama de caritativo y celoso de sus deberes pastorales, así como también de misógino y empeñoso por el aumento y esplendor del culto. Llegó a la ciudad de México el 30 de diciembre de 1681, en una carroza del virrey conde de Paredes, marqués de la Laguna. Sin embargo, no hizo su formal “entrada pública” a la ciudad sino hasta el 4 de octubre de 1682, tiempo que, como se verá más adelante, supo aprovechar su cabildo para preparar una gran recepción.

El nuevo arzobispo cumplió su misión y en pocos años realizó tres extensas visitas a su aún más extendida arquidiócesis. La primera a poco tiempo de llegar, en noviembre de 1683; la segunda desde noviembre de 1684 hasta el 13 de junio de 1685, y la última el 4 de noviembre de 1685 hasta el 19 de abril de 1686, dejando el gobierno de la arquidiócesis en manos de algún miembro del cabildo, como era común en esos casos.²² Durante sus años de gestión, estrenó un buen número de templos y puso la primera piedra de otros tantos. Una de las obras más famosas fue la del santuario de la Virgen de Guadalupe, donde, según sus biógrafos, dudó al depositar las monedas de oro recogidas para el acto de fundación —que podrían alimentar a muchos pobres— y quiso reemplazarlas por unos pobres reales, ante el horror del virrey y la concurrencia.

²¹ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 287. Lamentablemente, el maestro Toussaint no da la referencia documental necesaria para poder comprobar estos datos y hasta el momento no he podido encontrar estos recibos en el archivo de la catedral de México.

²² Francisco Sosa, *El episcopado mexicano*, México, Editorial Jus, 1962, 2 vols., vol. II, p. 37, y Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Editorial Porrúa (Col. de Escritores Mexicanos), 1946, vol. II, p. 118.

Tampoco se puede perder de vista que la gran devoción de Aguiar —nacido en Betanzos, Galicia, y canónigo de la catedral de Santiago de Compostela durante doce años— era “el Señor Santiago”, así como santo Tomás de Villanueva, el obispo que introdujo la reforma tridentina en la diócesis de Valencia y gran protector de menesterosos.²³ Mientras Aguiar cumplía en fundar el Real y Pontificio Tridentino Colegio Seminario en 1691 —su limosnero y mano derecha en este asunto fue Carlos de Sigüenza y Góngora— y el hospital para mujeres dementes, el cabildo de la catedral, su senado, dedicaba grandes esfuerzos económicos a la ornamentación de la sacristía y lograba terminar en 1689 el hospital para sacerdotes, impulsado por la congregación de San Pedro.

Todo esto sin olvidar sus compromisos, como el pago del ornamento negro que habían encargado al maestro bordador Francisco Romero, quien también realizó el rojo para la fiesta de san Pedro.²⁴ El riquísimo ornamento negro estaba compuesto por casulla, dalmáticas, estolas, manípulos, collares, frontal, capa pluvial, manga de cruz, paño de púlpito y paño de cáliz. Lo hicieron de brocato negro, oro y plata, ricos materiales y fina mano de obra que finalmente costó tres mil doscientos treinta y dos pesos. El ornamento rojo —hecho de brocato carmesí, oro y plata— estaba formado por casulla, dos dalmáticas, frontal, estolas, manípulos, collares, tres paños de hombros, paño de cáliz, dos paños de paz, bolsa de corporales, capa de coro, manga de cruz y paño de púlpito, con sus fundas de bayeta blanca de Castilla. El costo de materiales y mano de obra ascendió a siete mil doscientos ochenta y un pesos y seis tomines.²⁵ La suma es realmente astronómica para la época y remite a la importancia fundamental que tenía la investidura. En este sistema de imágenes, en este mundo de representaciones, lo que parecía era tan importante como lo que era, confundiendo lo verdadero con lo aparente. En la fiesta de dedicación de la catedral, así lo describió don Isidro de Sariñana:

...la Santa Iglesia, como quien celebraba su mismo día, reduxo a compendio en su Altar mayor todos los aseos del culto, todas las riquezas de

²³ La imagen de Santiago ya era popular en la Nueva España, mientras que en el caso de Tomás de Villanueva, canonizado en 1658, se puede apreciar un notable aumento de sus representaciones durante el último tercio del siglo XVII, pero por el momento no puede relacionarse directamente el aumento de las imágenes con la particular devoción del arzobispo.

²⁴ ACM, *Actas de Cabildo, 1684-1690*, libro 22, caja 0, exp. 0, U.1.2, sesión del 22 de febrero de 1686.

²⁵ ACM, *Inventarios*, libro 5, f. 37r. Todo esto salió del cofre de la catedral.

su religioso erario, tan brillantes a la reflexión de numerosas luces, que uniéndose a las verdaderas las aparentes, y equivocándose con las llamas los reflexos del oro, y de la plata era todo el Altar un Ethna de riquezas, un Potosí de incendios.²⁶

A Francisco de Aguiar y Seixas, según su biógrafo Lezamis, “le bastaba, aún para cuando celebrase Pontificales, unas bateas de Michoacán, que son de madera pintada, con un jarro de barro, o pichel de estaño, con que le echasen agua a las manos”.²⁷ En cambio, su cabildo discutía férreamente sobre la posibilidad de “desbaratar” una vieja pila de plata, que se podía utilizar para el lavatorio de jueves santo, porque era portátil, para pagar parte de “la obra y fábrica de la que se iba a hacer que valdría como unos cinco mil pesos”. Decidieron conservar la antigua y darle a García de Legaspi y Velasco, encargado del asunto como sacristán mayor, novecientos pesos de anticipo para la nueva.²⁸

El cabildo de la catedral de Aguiar y Seixas

Estos afanes del cabildo por ornamentar lujosamente su iglesia y las preocupaciones pastorales de Aguiar y Seixas permiten preguntar: ¿iban el arzobispo y su cabildo en la misma dirección? ¿Tenían el mismo proyecto de iglesia? ¿Cuál era la composición del cabildo de la catedral de México en esos años? Las dos primeras preguntas tienen una respuesta rápida. A pesar de la aparente contradicción, cada uno estaba cumpliendo con su función. El arzobispo debía controlar el funcionamiento total de su iglesia, pues le correspondía el control completo de la arquidiócesis. El cabildo tenía como actividad fundamental “la alabanza a Dios mediante el rezo del oficio [...] era su segunda actividad el gobierno y la administración de la iglesia catedral así como la gestión del diezmo...”²⁹

²⁶ Isidro de Sariñana, *Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas y Noticia breve de la deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, edición facsimilar de las impresiones de 1666 y 1668, México, Bibliófilos Mexicanos, 1977, p. 46v.

²⁷ Citado en Juana Gutiérrez *et al.*, *op. cit.*, p. 75.

²⁸ ACM, *Actas de Cabildo, 1684-1690*, libro 22, caja 0, exp. 0, U.1.2, sesión del 25 de febrero de 1687.

²⁹ Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 13. La deuda con este espléndido libro es enorme, así como con su autor y las horas dedicadas a hablar de las catedrales novohispanas.

El cabildo trató de mantener su identidad como cuerpo, de generación en generación, más allá del cambio, reemplazo o muerte de sus miembros. Lo hizo en primer lugar mediante el rezo del oficio divino, que hacía del cuerpo una comunidad orante heredera de los tiempos apostólicos: rezo de las horas canónicas y la misa diaria conventual. En segundo lugar, como parte importante de su identidad como cuerpo, se coloca la transmisión de una mística de fundación, un patrimonio original que daba consistencia y coherencia a la corporación. A partir de este eje identitario, se desarrollaron tradiciones históricas en cada cabildo, es decir que se dieron en distintos tiempos y circunstancias históricas concretas, “brotaron conforme a la dimensión temporal propia de la cultura”.³⁰ Por eso aparecen en los cabildos tradiciones religiosas, jurídicas, literarias, artísticas e incluso administrativas, “que fluyen a distinto compás y que se consideran como eslabones de un patrimonio”. Esta gestión y estas tradiciones son fundamentales en el proceso que estoy analizando.

En cuanto a la formación del cabildo, el deán era don Diego de Malpartida y Zenteno; el arcediano, el doctor Juan de la Peña Butrón; el maestrescuela el doctor Ignacio de Hoyos Santillana; el tesorero, el licenciado García de Legaspi y Velasco. Los canónigos, Joseph de Adame y Arriaga, doctor Joseph Vidal de Figueroa, doctor Diego de la Sierra, doctor Matías de Santillán, doctor Pedro Rodríguez Velarde, doctor Bernabé Díez de Córdova Murillo, doctor Manuel de Escalante y Mendoza. Y los racioneros de entera y media ración, los licenciados Jerónimo de Herrera y de la Fuente, Antonio Benítez Coronel y Francisco Ximénez Panyagua.

Diego Ortiz de Malpartida y Zenteno había nacido en Huejotzingo y fue colegial y catedrático de filosofía y teología en el Colegio de San Pedro y San Juan (Seminario Tridentino Palafoxiano) en Puebla. Fue el primero de este instituto que se graduó como bachiller en la Real Universidad, en 1650.³¹ Obtuvo su doctorado en la Universidad de Alcalá de Henares, en España, donde fue protegido del inquisidor general, Diego de Arce Reinoso. En la catedral de México subió desde la posición de prebendado hasta la dignidad de deán, cargo en el que permaneció durante 23 años, con un total de 53 años como capitular. Su trabajo en la catedral fue incansable. Además de las tareas propias de los distintos cargos que ocupó como canónigo, fue vicario visitador de los

³⁰ Óscar Mazín, *op. cit.*, p. 35.

³¹ *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México escrita en el siglo XVII por el bachiller Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén*, versión paleográfica, proemio, notas y apéndice de Nicolás Rangel, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1931, vol. II, p. 400.

conventos de San Felipe de Jesús de monjas capuchinas y San José de Carmelitas Descalzas de México, y del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, juez del Real Colegio Seminario de la Purísima Concepción y San Pablo Apóstol de la catedral.

En medio de todas estas actividades, Malpartida impulsó las obras de renovación de las capillas de San Pedro, de cuya congregación fue abad, y del Arcángel San Miguel,³² de cuya cofradía se ocupaba especialmente, como de la ceremonia del 8 de mayo cuando se festejaba la aparición de san Miguel, una de las fiestas importantes del calendario, que daba lugar a un enorme despliegue de luces, petardos, música y cera que costaba cada año una fuerte cantidad.³³ Renunció al obispado de Durango —seguramente porque ya no quería separarse de la ciudad de México y de su catedral— y cuando murió a los 83 años, el 31 de julio de 1711, fue enterrado en la capilla de San Pedro.³⁴ Escribió un “Informe crítico sobre el milagro divulgado de la renovación de los panecillos de santa Teresa”, impreso en México, en 1675,³⁵ escrito que quizá ayude a entender por qué cuando se emprendió la ornamentación de la capilla de San Pedro, uno de los colaterales estuviera dedicado a esta santa.³⁶ Su permanencia durante medio siglo, ocupando distintas dignidades del cabildo catedral, refuerza la idea desarrollada por Óscar Mazín sobre este cuerpo colegiado, que se convertía en factor de unidad y continuidad en la vida de la catedral.

Del resto de los canónigos hay diferentes niveles de información.³⁷ El arcediano era Juan de la Peña Butrón, quien había recibido sus gra-

³² Gustavo Curiel, “Capilla de los santos ángeles”, en *Catedral de México. Patrimonio...*, *op. cit.*, pp. 202-203.

³³ ACM, *Correspondencia, 1649-1681*, libro 9, caja 0, exp. 0, U. 8.3. El canónigo Diego de Malpartida y Zenteno, sobre cuentas de la cofradía de San Miguel Arcángel. El 14 de mayo de 1687 se dispone de una cantidad de aniversarios, para que se dedique al gasto de la fiesta de la aparición de san Miguel Arcángel. ACM, *Actas de Cabildo*, libro 5.

³⁴ José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, vol. II, pp. 207-208.

³⁵ José Mariano Beristáin y Souza, *op. cit.* Aunque no fue el único que se dedicó a este tema. El doctor Isidro de Sariñana publicó un sermón que predicó sobre este asunto: *Sermón de los milagros de los panecitos de santa Teresa*, México, 1678. Es que la protagonista del milagro de los panecillos de la santa era hermana del deán Millán de Poblete. Desde 1677, cada año, se ponían molidos en agua y salían formados. Fray Payo lo aceptó como milagro, cuya intermediadora murió en 1686. Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 130.

³⁶ Nelly Sigaut, “Capilla de San Pedro”, en *Catedral de México. Patrimonio...*, *op. cit.*, pp. 317-343.

³⁷ El libre acceso al Archivo de la Catedral de México, así como la elaboración de una guía y la microfilmación del archivo depositada en el Centro de Estudios de His-

dos de licenciado y doctor en teología por la Real Universidad en 1657.³⁸ El maestrescuela, Ignacio de Hoyos Santillana, también recibió sus grados de licenciado y doctor en teología en la Real Universidad, en 1648,³⁹ y ya era canónigo magistral el 10 de noviembre de 1669, cuando fue electo rector de la Real Universidad.⁴⁰ El canónigo José de Adame y Arriaga presentó repetición de los grados de licenciado y doctor en la facultad de Leyes de la Real Universidad, para obtener la cátedra de propiedad de Vísperas de Leyes, el 21 de mayo de 1681.⁴¹ En 1685 era comisario de la Santa Cruzada.⁴² El canónigo José Vidal de Figueroa había recibido los grados de licenciado y doctor en teología por la Real Universidad, cuando era beneficiado del partido de Texopilco del arzobispado de México,⁴³ y era racionero de la catedral cuando fue elegido para ocupar el cargo de rector de la Real Universidad, el 10 de noviembre de 1678.⁴⁴ El canónigo Matías de Santillán también estudió en la Real Universidad y obtuvo sus grados de licenciado y maestro en 1643.⁴⁵ En 1683, cuando era canónigo penitenciario de la catedral, ya ciego y jubilado de su cátedra de Prima de Filosofía, fue elegido como rector de la Real Universidad.⁴⁶ El canónigo Pedro Rodríguez Velarde recibió los grados de licenciado y doctor en

toria de México, Conдумex, facilitarán el estudio y por lo tanto el conocimiento sobre la historia de la Catedral Metropolitana y sus miembros a lo largo de siglos. Cf. Óscar Mazín (dir.), *Archivo del Cabildo Catedral de México. Inventario y guía de acceso*, México, El Colegio de Michoacán/Centro de Estudios de Historia de México, Conдумex, 1999.

³⁸ Guillermo Fernández de Recas, *Grados de licenciados, maestros y doctores en artes, leyes y teología y todas las facultades de la Real y Pontificia Universidad de México*, México, Instituto Bibliográfico Mexicano/Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 54. Los padres del canónigo fueron Sebastián Vázquez de la Peña y doña María Butrón y Múxica.

³⁹ Guillermo Fernández de Recas, *op. cit.*, p. 52. Fue hijo de Gabriel de Santillana y María Nicolasa. Pareciera que el apellido materno podría hacer pensar que su madre perteneció a alguna casta, mestiza o mulata.

⁴⁰ *Crónica de la Real y Pontificia...*, vol. II, p. 71.

⁴¹ Guillermo Fernández de Recas, *op. cit.*, p. 27.

⁴² Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 90.

⁴³ Guillermo Fernández de Recas, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁴ *Crónica de la Real y Pontificia...*, vol. II, p. 149. Sus padres fueron Lorenzo Vidal de Figueroa y doña Mayor de Sandi, vecinos de Acámbaro.

⁴⁵ Guillermo Fernández de Recas, *op. cit.*, pp. 4 y 52. Fueron sus padres Pedro de Santillán y doña Inés Zamudio.

⁴⁶ *Crónica de la Real y Pontificia...*, vol. II, p. 210.

Derecho, en 1651.⁴⁷ El canónigo Bernabé Díez de Córdoba y Murillo recibió los grados de licenciado y doctor en la Facultad de Teología. Estudió en Puebla, donde pasó su infancia. Ocupó la cátedra de Sagrada Escritura en el Colegio Real de San Pedro y San Pablo, hasta que se le otorgó una media ración en la Metropolitana. Fue electo rector de la Real Universidad en 1679⁴⁸ y murió el 1º de abril de 1688.⁴⁹ El canónigo Diego de la Sierra era provisor en 1685.⁵⁰ Manuel de Escalante Colombres y Mendoza, caballero de Santiago, ocupó los cargos de tesorero y mayordomo superintendente de su fábrica material, y también fue catedrático de Prima de Cánones, función de la que estaba jubilado cuando fue nombrado rector de la Universidad en 1686.⁵¹

Me interesa destacar que parece que la mayor parte de los miembros del cabildo en la época en la que se hizo esta ornamentación de la sacristía —según los pocos datos biográficos obtenidos hasta el momento— eran criollos. Quizá de primera generación, pero al menos, eso sí, la mayoría había realizado sus estudios en México. Posiblemente el número pudiera ascender mucho más, hasta completar el noventa o el ciento por ciento del grupo capitular. Y digo criollo sin hacer excepciones, incluyendo a Manuel de Escalante Colombres y Mendoza, que había nacido en Lima.⁵²

La congregación de San Pedro

Además de ser miembros del cabildo catedral de México, estos canónigos tenían en común el ser miembros de la elitista congregación de San Pedro, que había sido fundada en 1577 en la iglesia de la Purísima Concepción y que tuvo su aprobación papal en 1584. “El propósito

⁴⁷ Guillermo Fernández de Recas, *op. cit.*, p. 54. Sus padres fueron Melchor Rodríguez y doña Margarita Velarde, él natural de las montañas y ella de Madrid, “personas nobles”.

⁴⁸ *Crónica de la Real y Pontificia...*, vol. II, pp. 156-157. Sus padres fueron Andrés Díez, natural de Torrijos, en el arzobispado de Toledo, y doña Felipa de Córdoba.

⁴⁹ Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 156.

⁵⁰ *Ibidem*, vol. II, p. 112. Era hijo de doña Francisca, y junto con Pedro Velarde y García de León (quien murió en agosto de 1685), acompañaron al arzobispo Aguiar a poner la primera piedra de San Bernardo el 24 de junio de 1685.

⁵¹ *Crónica de la Real y Pontificia...*, vol. II, p. 241.

⁵² Su especial devoción por santa Rosa de Lima, a la que dedicó un escrito, me permite suponer que quizá fue el cliente de Villalpando para la pintura de *Los desposorios místicos de santa Rosa de Lima*, que hoy se conserva en una colección en Estados Unidos de América. Era la época en que Villalpando trabajó para la catedral de México. Cf. Juana Gutiérrez *et al.*, *op. cit.*, pp. 84 y 216.

principal de la congregación era promover el culto a San Pedro entre los miembros del clero y ofrecer ayuda cristiana, material y espiritual a todos los clérigos.”⁵³

Aunque la congregación no se caracterizó por ser inclusiva, sino elitista, con una fuerte conciencia de clase y rango, los clérigos eran los únicos que resultaban aceptados sin tener en cuenta su situación financiera. A cambio, su cuerpo de gobierno estaba formado por canónigos, doctores en teología o miembros de la jerarquía eclesiástica. En 1689, fecha cercana a la obra analizada, la congregación tenía sesenta y ocho sacerdotes y un número indeterminado de miembros seculares, de alta categoría social, quienes beneficiaban a la congregación con importantes donativos y altas cuotas de ingreso.

La congregación era dirigida por un abad, que generalmente era un miembro prestigioso de la Iglesia secular, parte del gobierno eclesiástico de la Catedral Metropolitana. En 1640 fue elegido abad el tesorero Pedro de Barrientos (luego obispo de Durango); después Diego de Malpartida Zenteno, deán de la Metropolitana; luego don García de Legaspi; en 1689, Manuel de Escalante y Mendoza (luego obispo de Durango y de Michoacán) quien, después de ser reelegido en varias oportunidades, finalmente fue nombrado abad perpetuo. En el estudio que le dedicó Asunción Lavrin a este tema afirma que “las rentas de San Pedro aumentaron diez veces entre la década de 1670 y la de 1700. Este crecimiento financiero resulta difícil de explicar.” Considera las posibilidades del cambio que se produjo en la inversión en bienes raíces y en la fundación del hospital en 1689, que aumentó el patronazgo.⁵⁴

Sin embargo, el prestigio de la congregación era grande y estaba arraigado desde tiempo atrás. Cuando se realizó la consagración de la catedral, el 22 de diciembre de 1667, a la congregación de San Pedro se le atribuyó adornar la puerta poniente, por donde saldría la procesión. Los curas encargados de las parroquias adornaron la puerta oriente. En esa oportunidad, la congregación de San Pedro colocó sobre la arquitectura de la portada

...una esquisita colgadura de damasco de china azul claro, con çanefas de terciopelo obscuro, bordadas de oro, y sedas de colores, divididos los paños con basas, columnas, capiteles y arcos de uno a otro realçados de

⁵³ Asunción Lavrin, “La congregación de San Pedro —una cofradía urbana del México colonial—, 1604-1730”, en *Historia Mexicana*, vol. XXIX, 1979-1980, pp. 562-601, p. 569.

⁵⁴ A. Lavrin, *op. cit.*, p. 588.

oro, que guarniciendo todo el claro de la puerta, eran nueva vistosa arquitectura de su fachada. Cenían la colgadura por cada lado seis hermosísimos ángeles en lienços de a dos bars y media. Sobre la cornisa, debaxo de dosel, y cielo de damasco azul guarnecido de otro se puso una Imagen del Gloriosísimo Príncipe de los Apóstoles vestido de pontifical, y a sus pies sobre dos almoadas de terciopelo del mismo color con franjas, y borlas de oro, dos llaves doradas: símbolo de la potestad que gozó en el mundo para abrir y cerrar las puertas del Templo permanente del cielo.⁵⁵

El prestigio y la bonanza económica alcanzaron también a la capilla dedicada a san Pedro en la catedral, y por lo tanto no parece casual que se emprendiera su renovación hacia esos mismos años. En 1672, un representante del deán y cabildo firmó el contrato para construir un nuevo retablo dedicado al santo patrono, y los otros dedicados a santa Teresa y a la Sagrada Familia, con distintos legados, de seglares y eclesiásticos. La propia iglesia catedral, por medio de su cabildo, fue benefactora de la capilla, encabezada por el deán capitular que en ese momento era el doctor Juan Millán de Poblete, cabeza del cabildo cuando se realizó la dedicación del templo en 1667. Este doctor en teología publicó un sermón en 1695, dedicado a Manuel de Escalante Mendoza, abad perpetuo de la congregación de San Pedro.⁵⁶ En dicho sermón, dijo Millán que “cuando subió Cristo Señor nuestro a los cielos, en que dejó de ser cabeza visible de la iglesia [...] entró San Pedro a serlo ocupando su silla, su solio, su cátedra y asiento”; por lo tanto, concluye que “es lo mismo ver a San Pedro que a Cristo y hablar de Cristo que de San Pedro”. Su sermón termina con una clara alusión a la vocación limosnara de quien era arzobispo en ese momento, Aguiar y Seixas, “pues tienes las llaves [san Pedro] de todos los bienes y tesoros en tus

⁵⁵ Isidro de Sariñana. *Llanto del Occidente...*, *op. cit.*, pp. 30r y v.

⁵⁶ *Sermón que A la Solemne, annual, y titular fiesta del Gloriosísimo Príncipe de los Apóstoles SAN PEDRO Que celebró su Eclesiástica Congregación en la Iglesia Collegio y Hospital de la Santíssima Trinidad de México en la Dominica infraoctava de su fiesta predicó EL DOR. DON JUAN MILLÁN DE POBLETE Prebendado de la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de la Ciudad de México Corte Imperial de esta América Septemtrional en tres de julio de 1695 Y DEDICA AL Sor. D.D. MANUEL DE ESCALANTE, y Mendoza Cathedrático Jubilado de Prima de Cánones en esta Real Universidad, segunda vez su actual Rector, Abad perpetuo de la muy Illustre Congregación de Nuestro Padre S. Pedro. Chantre desta Santa Iglesia Metropolitana, eficazísimo executor de la fundación de la Enfermería de pobres Sacerdotes, y Hospedería, que en su primitiva erección instituyó, y ordenó por su instituto dicha Eclesiástica Congregación con su Collegio de Sacerdotes operarios en esta Ciudad, e Iglesia de la Santíssima Trinidad. Con Licencia. En Mexico, por Juan Joseph Guillena Carrascoso.*

manos, franquéalos a Nuestro Ilustrísimo Prelado para el bien universal de los pobres. A esta Ilustrísima Congregación y a su Reverendo Abad Perpetuo, que tan vigilante vive a tus obsequios y tan cuidadoso asiste a la más que insigne e ilustre obra de este nuestro Hospital...”

Según el cronista Robles, la participación de Escalante y Mendoza en el levantamiento de 1692 en el día de Corpus Christi, cuando salió a la plaza mayor con el Santísimo Sacramento tratando de calmar a los sublevados contra el virrey conde de Galve, fue decisiva y exitosa.⁵⁷ En cambio, la versión de Sigüenza es menos heroica y muestra que la actitud de “la plebe sublevada” no fue tan respetuosa hacia la presencia del Santísimo Sacramento en manos de Escalante y Mendoza que en ese momento era tesorero del cabildo.⁵⁸

Es evidente entonces que alrededor de esas fechas hay un auge en el culto hacia el santo titular, a quien se le concedía una gran importancia. En 1685, reunidos en sesión ordinaria, los capitulares decidieron “que se haga la fiesta de Nuestro Padre San Pedro con toda solemnidad, que se pongan fuegos en la torre y en el patio por la noche y la procesión y en la torre se pongan flamulas y banderas y que los señores jueces hacedores las paguen...”⁵⁹

Un sermón de la época, de los que se predicaban para la festividad del santo, hizo desbordar al orador diciendo que “Pedro es un grano de oro, es un remedo de Dios uno, un retrato infalible de la Trinidad inefable, ya sustituto de su poder inmenso, una imagen de Dios hombre”.⁶⁰ Tan poderoso es Pedro, dice el autor de este sermón, que “tie-

⁵⁷ Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 252.

⁵⁸ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades/Miguel Ángel Porrúa, 1986, p. 205.

⁵⁹ ACM, *Actas de Cabildo*, sesión del 15 de mayo de 1685. Para esa procesión se estaban haciendo capas rojas nuevas destinadas a todo el cabildo. Estuvieron terminadas para 1686 y fueron 23 capas de coro de tela carmesí, que consumieron 218 varas y media de tela, a diez pesos la vara, forradas en raso encarnado con guarniciones de oro. El total ascendió a tres mil ciento cuarenta y cuatro pesos y cinco tomines y medio. El precio de la tela es realmente irrisorio si se compara con los cien pesos que costó la vara del brocado del ornamento carmesí.

⁶⁰ *Sermón que predicó en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Antequera valle de Oaxaca, El Br. Balthasar Gonzales de Olmedo, Cura Beneficiado por su Magestad de la Ciudad de Tehuacán, su Vicario, y Juez Eclesiástico, y Comissario de los Santos Tribunales de Inquisición y Cruzada el día 29 de Junio del año de 1679. a la celebridad del Glorioso Apóstol Príncipe de la Iglesia N.P. SAN PEDRO. Dedicado al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor D. NICOLÁS DEL PUERTO, del Consejo de su Magestad, Comissario General de la S. Cruzada, Cathedrático Jubilado de Prima de Sagrados Cánones en la Real Universidad de México, Obispo de dicha Santa Iglesia Cathedral.*

ne manos [...] sin límite en el obrar"; luego realiza una llamativa comparación con María, pues según él tanto uno como otro concibieron a Cristo en el entendimiento, es decir que, como María, Pedro tuvo una cabeza pura, sin mancha. El sermón termina con la descripción de Pedro como "Príncipe de la Christiandad, después de Dios el Monarca mayor de cielo y suelo, retrato perfecto de un Dios Trino, sombra, y contrapeso de un Dios hombre".

Sin embargo, otro sermón es el que me parece definitivo tanto para demostrar la creciente importancia del culto a san Pedro y de su congregación, como a la trascendencia política de la Iglesia organizada alrededor de su pontífice. Este sermón es el que predicó el padre Francisco de Florencia en la catedral de Puebla en 1680.⁶¹ El sermón —que requiere el uso constante de metáforas y alegorías— es una herencia de siglos de exégesis alegórica, pero también de un procedimiento pedagógico preciso. Por medio de las cosas materiales mejor conocidas, se pasa al conocimiento de las cosas espirituales, menos conocidas. Este procedimiento está en estrecha relación con el orden simbólico vigente, según el cual toda realidad visible no es más que un signo o un hecho de la realidad espiritual, pálido reflejo del universo celeste.⁶² Los paisajes imaginarios de los predicadores están compuestos por contenidos religiosos y profanos.

El sermón del jesuita tuvo el parecer aprobatorio del doctor Isidro de Sariñana y Cuenca, chantre de la catedral, catedrático de Prima de Sagrada Escritura y calificador del Santo Oficio, y del doctor Matías de Santillán, catedrático de Prima de Filosofía en la Real Universidad, cura de la parroquia de la Santa Vera Cruz y abad de la congregación de San Pedro. Ambos "pareceres" fueron solicitados por el maestrescuela de la Metropolitana, el doctor Juan Cano Sandoval. Voy a desglosar algunos de los puntos contenidos en el sermón para tratar de demostrar la relación que existe con la pintura de la catedral de Cristóbal de Villalpando.

El padre Florencia reclama que se ha dejado afuera a Pablo en la fiesta de san Pedro y que su presencia, como uno de los fundadores

⁶¹ *Sermón que predicó el P. Francisco de Florencia de la Compañía de IESÚS en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Ángeles. A LA SOLEMNE FESTIVIDAD del Príncipe de los Apóstoles N.P.S. PEDRO A QUIEN Lo dedica y consagra, como a su milagroso bienhechor, y Patrón antiguo de su Casa y Antepassados El Capitán D. GABRIEL CARRILLO DE ARANDA Alcalde Ordinario de primer voto la segunda vez, de la Cessárea y Augusta Ciudad de la Puebla. Con licencia de nuestros superiores. En México, por Francisco Rodríguez Lupercio, año de 1680.*

⁶² Hervé Martin, *Le métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge 1350-1520*, París, Les Éditions Du Cerf, 1988, pp. 423-424.

—junto con Pedro— de la Roma cristiana, debía estar tanto en el altar como en la fiesta. Sin embargo, reconoce que aunque sea

San Pablo el apóstol por excelencia. Sea el Predicador de las gentes; el Doctor Universal de la Iglesia; el Maestro de los Ángeles; la Trompeta sonora del evangelio; es el vaso escogido de Cristo para llevar por el mundo su nombre; siendo todo esto, no es la piedra fundamental de la Iglesia; no es la cabeza de los Apóstoles; no es el Vicario de Jesucristo; no tiene las llaves del Cielo; no es Vice-Dios en la Tierra con absoluta potestad de mandar en ella, y ser obedecido en los cielos; no es finalmente San Pedro.

En el cuerpo del sermón desarrolla las dos grandes ideas: *Tu es Christus: Tu es Petrus* (Mateo 16, 16-17), por medio de las cuales confiesa Pedro el ser divino y humano de Cristo y Cristo la potestad divina y humana de Pedro. Pedro-piedra será el elegido para sustentar la máquina de la Iglesia. Dios le reveló a Pedro la identidad de Cristo, “la verdad de verdades, que hoy nos predica, así también en esa verdad está San Pedro comunicando perpetuamente a la Iglesia las verdades, que para su enseñanza definen los pontífices, determinan los Concilios, testifican los mártires, enseñan los doctores, y los confesores predicar. La voz de San Pedro es palabra de Dios y que es verdad de Dios la que San Pedro dice.” Las imágenes que borda Florencia alrededor del tema de Pedro, semejante a Dios en la tierra, lo conducen a Roma: “Tu eres Pedro, esta piedra de la Roma cristiana, porque cuanto echas por la boca son verdades divinas [...] no hay verdad en la iglesia, sino la que Pedro dice [...] Lo que Pedro, o quien habla por boca de Pedro, afirma, es verdad católica; lo demás no excede los límites de una probable opinión.”

En este desarrollo, Florencia concluye que el pecado de Luzbel no fue querer ser Dios ni tampoco ser Cristo. Se basa en la Escritura para demostrar que el verdadero enemigo de Luzbel fue san Pedro:

...la batalla que se dio en el cielo en defensa de la Iglesia significada por aquella mujer prodigiosa, la capitanearon de una parte Luzbel con sus Ángeles bandidos, y de la otra San Pedro, que fue el quasi Dios de la iglesia militante, que esto quiere decir Miguel, con sus ángeles apóstoles, que es argumento del enigma y ojeriza que tuvo con el Príncipe de los Apóstoles y su dignidad, el Príncipe de los Apóstatas [...] Luzbel abatido al extremo de la ignominia perdió el ser cabeza de la iglesia triunfante por su soberbia y Pedro por su humildad, ensalsado a la dignidad más gloriosa ganó el ser cabeza de la triunfante y militante iglesia.

El cuarto punto que desarrolla es el de la sombra de san Pedro. Acude a san Vicente Ferrer como autoridad, pues fue él quien dijo que, según algunos autores, la conversión del Buen Ladrón se debió a la sombra de Cristo. En un pasaje de una retórica compleja, concluye que la sombra de Cristo en la cruz es la representación de san Pedro, y desde allí llega a san Pietro in Montorio, donde el Tempietto recuerda el lugar donde fue crucificado Pedro, antiguo templo de Jano, cuyas llaves le entregó Júpiter para que lo abriera y cerrara a su arbitrio.

Sin establecer una relación causa-efecto, es importante señalar que en este mundo de ideas seguramente se estableció el programa iconográfico de la sacristía de la catedral de México. El culto a san Pedro, como he demostrado, se desarrolló bajo el cobijo capitular. Este grupo, con el apoyo de ilustres miembros de la elite intelectual novohispana —como sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora— gozaba el alboroto de dioses y héroes mitológicos en que convertían a virreyes y virreinas, arzobispos y obispos en cada “ingreso” a la muy noble y leal ciudad de México. De hecho, así lo hicieron con Francisco de Aguiar y Seixas. Éste era un procedimiento común; sin embargo, “las transmutaciones eran muy atrevidas. Se pintaba, por ejemplo, a Hércules pero el rostro era el de Felipe IV o el de un virrey. Otra vez era Proteo, ‘en su traje’, pero con la ascética cara del arzobispo Aguiar y Seixas”.⁶³

Como ya había señalado, el cabildo de la catedral de México había tenido mucho tiempo para preparar el ingreso del nuevo arzobispo y, por lo tanto, en esos diez meses, pudo contratar un arco de ingreso para 1682, que se publicó al año siguiente con el título de *Transformación teopolítica*.⁶⁴ Explica el por el momento anónimo autor de tan descabellada idea que, en la antigüedad, Proteo era considerado vicedeidad del mar, a quien Neptuno le había dado las llaves de las aguas. Y era justamente Neptuno quien aparecía en su carro, “sobre las ondas, y le daba el tridente y dos llaves cruzadas en él a Proteo, que retrataba el rostro de su Illma...” Si sor Juana había convertido al virrey conde de Paredes, marqués de la Laguna, en Neptuno,⁶⁵ ¿por qué no reunir a las dos máximas autoridades, el dios y el vicedeós, Neptuno y Proteo,

⁶³ Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, pp. 18-19.

⁶⁴ *Transformación Teopolítica. Idea mitológica de príncipe pastor, sagrado Proteo, que en el aparato magnífico del triunfal arco y padrón glorioso, en el fausto día de su recibimiento...*, México, 1683, en Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp. 127-134.

⁶⁵ Hay mucha información sobre este tema y por lo tanto remito a una de las últimas publicaciones: *Decreto del Cabildo Catedral de México para que a Sor Juana Inés de la*



2. *El triunfo de la Iglesia*, grabado, Rubens dibujó, Schelte Adams Bolswert grabó. Tomado de *Corpus Rubenianum*, Londres/Filadelfia, Ludwig Burchard/Harvey Miller/Heyden and Son, 1978, parte II, vol. II, lám. 153. Reprografía: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

en el arco de triunfo del arzobispo? No voy a describir todo el arco y solamente me detengo en una de las pinturas, donde Proteo —con su capacidad de transformación— se convertía en águila:

El Águila singular
le siguen sin resistir
sus hijos para volar;
no es mucho se haga seguir
siendo su ejemplo A-GUIAR⁶⁶

El triunfo de nuestro padre san Pedro

Después de esta larga, pero creo que necesaria, presentación de las novedades que van a asentar la nueva lectura, trataré de analizar la obra

Cruz se le paguen 200 pesos por el Neptuno Alegórico, presentación de Carmen Saucedo Zarco, en *Relaciones*, vol. XX, núm. 77, invierno de 1999, El Colegio de Michoacán, pp. 185-191.

⁶⁶ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 134.



3. Cristóbal de Villalpando, *El triunfo de san Pedro*, óleo/tela, sacristía de la catedral de México, 1685. Foto: Ignacio González Manterola y Pablo Oseguera.

desde esta perspectiva. Hasta ahora la discusión se ha centrado particularmente en la parte inferior de la obra, en la relación entre pintura y grabados y las diferencias y relaciones que existen entre ambos. Las obras grabadas que se identificaban como fuentes para la pintura corresponden a las derivadas de la tapicería realizada por Rubens para el convento de las Descalzas Reales de Madrid, encargo entregado en 1628, y el carro diseñado por el mismo autor para el ingreso del carde-



4. Martín de Vos, *El carro de la Iglesia*, grabado, 1585-1586. Tomado de *Hollstein's, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1400-1700, op. cit., vol. XLVI, parte II*. Reprografía: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

nal infante Fernando de Austria en la ciudad de Amberes en 1635, grabado por Teodoro van Thulden en 1642.⁶⁷

El grabado conocido como el *Triunfo de la Iglesia*, derivado de la serie de tapices destinada a engalanar la procesión claustral de Corpus Christi en el convento madrileño, se reconoce como el punto culminante de la procesión (fig. 2). La figura que aparece en el carro es la *Ecclesia*, coronada por una tiara papal que le coloca una figura alada. El carro es conducido por tres figuras femeninas: la Fortaleza, la Templanza y la Prudencia. La Fama y la Victoria, con coronas de laureles en la mano y trompetas, acompañan a la procesión. Las llaves de san

⁶⁷ *Pompa Triumphalis Introitus Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis in Urbem Antuerpiam, reissue of the commemorative edition published in Antwerp, 1642, by Meursius, with descriptive text by Casperius Gevartius and engravings, after the designs of Peter Paul Rubens, by Theodor van Thulden, The Benjamin Blom Inc., 1971*. Recoge la magnífica ceremonia de entrada de Fernando de Austria a la ciudad de Amberes el día 15 de mayo de 1635. Agradezco el generoso préstamo de este ejemplar a la maestra Elena Estrada de Gerlero.



5. Martín de Vos, *San Pedro*, grabado. Tomado de Hollstein's, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1400-1700*, op. cit., vol. XLVI, parte II. Reprografía: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Pedro y el *umbellum*, identificados como símbolos del papado, ocupan un lugar de importancia en el medio de la composición. Debajo del carro de la Iglesia quedan la Discordia, con la cabeza llena de serpientes, y detrás, atados al carro triunfal, con orejas de burro se identifica a la Ignorancia, y otra, con ojos tapados, a la Ceguera (frente a la verdadera religión). Estos últimos personajes aparecen casi sin modificaciones en la pintura de Villalpando (fig. 3).

También se han estudiado algunas de las fuentes literarias relacionadas con este tema, como los *Triunfos* de Petrarca, el *Triumphus crucis* de Savonarola y los *Triunfos divinos* de Lope de Vega, publicados en 1625, fecha que coincide con el inicio de los trabajos de la tapicería de Rubens, especialmente los dedicados al Santísimo Sacramento,⁶⁸ así como el *Romancero espiritual* de Lope.

La localización del grabado abierto por Adrián Collaert, grabado por Phillippe Galle sobre un dibujo de Martín de Vos⁶⁹ como fuente para

⁶⁸ Nelly Sigaut, "Una tradición plástica novohispana", op. cit., pp. 319-322.

⁶⁹ Clara Bargellini, op. cit., p. 204.

el tema central del carro donde van sentados los tres personajes principales, permite entender con más claridad la diversidad de los préstamos tomados por Villalpando de éste, así como de los otros grabados de Rubens⁷⁰ y las innovaciones que introdujo el pintor novohispano, que modifican el sentido total de la obra (fig. 4).

Este grabado forma parte de un conjunto de cuatro, conocidos como *La divina carga de los tres estados*, publicados entre 1585-1586. El primero es *El carro de la Iglesia*, el segundo *El carro del poder mundial*, el tercero *El carro de los trabajadores* y el último *El carro de la recompensa*. Todos tienen personificaciones que acompañan a la figura principal. En el primero, a quien se identifica como un papa lo acompañan la Fe y la Verdad; el rey del segundo carro va con la Justicia y la Sabiduría —detrás de ellos y abrazándolos con sus enormes alas, un águila—; el campesino del siguiente carro va con la Obediencia y la Paciencia y, en el último, el papa, el rey y el campesino van juntos, atados con una cadena que sostiene la Caridad, mientras que el carro es conducido por la Fe y la Esperanza.⁷¹

El prolífico Martín de Vos (Amberes, 1532-1603), a quien se considera el precursor de Rubens por la cantidad e importancia de su trabajo —1600 grabados originales y 800 copias—, incluyó en el grabado que nos ocupa al personaje que se relaciona claramente con otras representaciones de san Pedro realizadas por el mismo autor (fig. 5). La mujer que lo acompaña lleva el torso descubierto —que el pintor novohispano evitó— y un sol de fuego detrás de la cabeza; está identificada con la palabra *Veritas*. Es interesante porque la figura de la mujer con un halo de llamas alrededor de la cabeza generalmente se identifica como la Sabiduría.⁷² Quizá la variante se encuentra en la paloma que parece salir del pecho femenino, que podría resultar una elaboración de la Sabiduría Divina, es decir, la que recibe san Pedro del Espíritu Santo. En el respaldo del asiento se ve el nombre *Jesús*, escrito en hebreo.⁷³ Éste es el amor que “demuestra Christo Señor nuestro para con N. Padre San Pedro haciéndolo uno en el solio como identificán-

⁷⁰ Nelly Sigaut, “El conflicto clero regular-clero secular...”, *op. cit.*, pp. 107-124, y “Una tradición plástica novohispana”, *op. cit.*, pp. 315-372.

⁷¹ *Hollstein's, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam Sound and Vision Interactive, vol. XLVI, parte II, 1995, y vol. XLIV, 1996.

⁷² Francisco de Guzmán, *Triumphos morales*, Alcalá de Henares, Andrés Angulo, 1565.

⁷³ Agradezco la lectura de las palabras hebreas que aparecen en este texto al doctor Herón Pérez Martínez, Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.

dolo consigo. El de San Pedro con Christo Señor N. que éste es el blason que le comunica el Espíritu Santo, todo amor y todo fuego".⁷⁴

En el pescante, se encuentra la personificación de la Fe, coronada con una cruz; lleva un cáliz con una hostia en la mano y una cruz en la otra, reconocida además por la palabra *Fides* que la acompaña. El carro es conducido por tres animales: una serpiente (la Prudencia), una paloma (la Templanza) y, en el centro y un poco adelantado, un cordero, símbolo de la Humildad, especialmente asociado con Cristo. Sin embargo, en este caso, parece clara la relación con los apóstoles y, en ese sentido, con el orden sacerdotal: "Mirad que os envío como ovejas en medio de lobos. Sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como las palomas" (Mateo 10, 16). El fondo de la composición se completa con los sacramentos y su ejercicio por parte de los sacerdotes. Una inscripción en latín acompaña el grabado:

Trium Humani Generis Ordinum sive statuum,/ Ecclesiastici Videlic et, Regii, et Plebei,/ Graphica deliniato [en la parte superior] Spargere probata Veritatis semina,/ Deo sacrificare, ac pias facere preces [o preves]/ Prudentiam cum simplici modestia/ Serpentium iuste atque columbarum sequi,/ Vulgo sacramenta explicare mystica/ Ecclesiastici officia sunt ordinis/ AD AMPLISS ET REVERENDISS. DOMINUM D. IOANNEM SARACENUM, DIVI/ VEDASTI APUD ATREBATES ABBATEM MERITISSIMUM/ PHILIPUS GALAEUS DEDICABAT. Martin de Vos inven. Adrian Collaert sculp. Philip. Galle excu.

[Elegante descripción de los tres órdenes o estados del género humano, esto es, del real, del eclesiástico y del plebeyo.

Los deberes propios del orden eclesiástico son: esparcir la excelente semilla de la verdad; ofrecer sacrificios y elevar piadosas plegarias a Dios; seguir (imitar) justamente la prudencia de las serpientes junto con la cándida modestia de las palomas; explicar al pueblo los sagrados misterios.

Philipo Galle dedica al ilustrísimo y reverendísimo señor Don Juan Sarraceno, abad benemérito de Artois, en Divodurum (¿la actual Metz?).

Martín de Vos, inventor; Adrian Collaert, escultor; Philip Galle, impresor.]⁷⁵

Es importante destacar la evidente reunión de los dos grabados, para lograr el tono general de la composición de Villalpando, su ca-

⁷⁴ *Sermón* de Millán de Poblete, 1695.

⁷⁵ Traducción que agradezco a la doctora Rosa Lucas, Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.

rácter triunfal, así como la inclusión exitosa de elementos propios de la Catedral Metropolitana. Entre éstos destaca sin duda el escudo con la imagen de la Asunción de la Virgen, asociada con un águila con rayos de fuego entre las garras, que llega a pararse sobre un templo.

Como ha escrito José Julio García Arranz⁷⁶ en su estudio de la ornitología emblemática de los siglos XVI y XVII, el águila ha sido el animal más empleado en empresas y emblemas. En muchos casos, está asociado con el haz de rayos entre las garras o a un lado de su cuerpo. Este haz de rayos fue el atributo por excelencia del Zeus griego y Júpiter romano, y simboliza poder, soberanía y rapidez en la ejecución de la justicia. Con las armas del rayo, el trueno y el relámpago que habían construido los cíclopes, Zeus obtuvo la soberanía del cielo, y fue el rey de dioses y de hombres. Desde los poemas homéricos quedaron establecidas las características de Zeus de poner orden y justicia en el mundo y de castigar con su rayo a los que no obedecían su mandato. El águila fue mensajera de Zeus cuando quiso entrar en contacto con los mortales.

Los vestigios de descripciones antiguas y arqueológicas fueron utilizados para reconstruir las distintas formas en que puede aparecer el dios mitológico con el águila. Hay una gran cantidad de emblemas y divisas que utilizan la imagen del águila asociada al rayo, entre las que se destacan las que representan al ave con el haz de rayos entre las garras, como en la pintura de la catedral de México. Giulio Cesare Capaccio en *Delle imprese*, obra publicada en 1592, utiliza el pasaje de Claudio Eliano referido al águila de Zeus, que "se abstiene de la carne y se alimenta tan sólo de hierba, para justificar la nobleza del ave: Si bien todas las águilas atienden a la rapiña, aquella que es denominada Águila de Júpiter no se envilece con aquélla. Es empresa del hombre de linaje Real, que jamás se inclina por algo ruin. El lema de este motivo es *Mai nobilitá Regale non fé cosa vile*, 'Mi nobleza real no hace cosa que sea vil'."⁷⁷

Juan de Borja, en sus *Empresas morales*, cuya primera parte fue publicada en Praga en 1581 y la segunda en 1680 en colaboración con su nieto Francisco de Borja, usó esta ave con los rayos de Júpiter con el lema *Divinae vindictae* (de la Divina Venganza) para representar al rey agradecido que reconoce el poder que ha recibido de Dios y por lo tanto debe declararse "Ministro de su divina venganza contra los ene-

⁷⁶ José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 154-162.

⁷⁷ José Julio García Arranz, *op. cit.*, pp. 161-162.

migos de su Santo Nombre".⁷⁸ El fraile dominico Andrés Ferrer de Valdecebro, en su *Gobierno general, moral y político. Hallado en las aves más generosas y nobles*, obra publicada en 1683, también la propuso como jeroglífico del rey.

Parecida imagen fue utilizada en el Emblema XI de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco publicados en 1604, en el cual se hace referencia a la imagen del Dios fulminador, que tiene una historia importante en la emblemática —autores como Saavedra Fajardo, Solórzano Pereira, Mendo y Borja lo ejemplifican—, pues es la imagen de la justicia del príncipe como máxima divina.⁷⁹ Parece evidente la relación con la visión del Júpiter fulminador que aparece en los *Emblemas regio políticos* de Juan de Solórzano Pereira, publicados en 1651. En el Emblema LXXV, Solórzano, como Mendo, representa a Júpiter como modelo del príncipe y de su justicia, que debe ser como un rayo, que afecta a pocos pero asusta a la mayoría.

En un trabajo anterior relacionado con este tema —al que ya hice referencia— relacioné el templo sobre el que vuela abriendo sus alas el águila jupiteriana, con el grabado 117b de *Pompa triumphalis*. En el mismo, una estructura efímera representaba al Templo de Jano y ése fue el sentido que le di al templo en la sacristía catedralicia. Según Plutarco,

...se dice que sólo Jano, entre los más antiguos dioses o reyes, había sido favorecedor de una sociedad civil y de la unión de los hombres; el que había convertido el carácter guerrero y salvaje en humano. Por esto lo representan con doble cara, porque había introducido otra forma de vida a la que antes había existido.⁸⁰

En un sermón que predicó el jesuita Francisco de Florencia para la celebración de la fiesta de san Pedro el 29 de junio de 1680 y que fue publicado ese mismo año, por medio de un pasaje de compleja retórica, concluyó que la sombra de Cristo en la cruz es la representación de san Pedro. "Viénesse luego a los ojos el martirio de San Pedro crucificado cabeza abajo, y los pies arriba, en el monte que hoy por su memoria se llama San Pedro de Montorio y Monte de Oro y desde la antigüedad

⁷⁸ Rafael Lamarca Ruiz de Eguilaz, "Las consideraciones sobre Cartari en los emblemas de Juan de Solórzano", en *Lecturas de historia del arte*, Vitoria-Gasteiz, Ephialthe/Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1994, pp. 380-389.

⁷⁹ Lamarca, *op. cit.*, p. 388.

⁸⁰ Martin Warnke, *Peter Paul Rubens*, Woodbury, Barrion's, 1980, pp. 184-185. La explicación se encuentra en una carta que Rubens dirigió a Justus Sustermans, el 12 de marzo de 1638. En Nelly Sigaut, "Una tradición plástica novohispana", *op. cit.*, pp. 347-348.

Janículo, por ser dedicado al dios Jano; que era según fingían, a quien cometiò Júpiter las llaves del Templo de la Paz para que lo abriese y cerrase a su arbitrio...⁸¹

Otro sermón predicado y publicado en Puebla en 1694, para la misma fiesta de san Pedro, retomó del sermón del padre Florencia la relación con el dios Jano: “que tenía una cabeza, y dos caras, más por misterioso, que por lo falso: porque una miraba a la gloria de la Paz, y otra al infierno de la guerra, refieren Pausanias y Cartario, que era el Dios de las llaves”. Resulta entonces que también Pedro tiene “una cabeza y dos caras, una que mira a la Paz y otra a la guerra, Pedro, el romano por excelencia, porque no hay en Roma otra cabeza, sino Pedro”. Concluye finalmente que los versos que dedicó Ovidio a la estatua de Jano los hubiera podido poner a los pies de san Pedro.

Nomina ridebis, modo namque Patulcius idem,
Et modo sacrificio Clusius ore vocor,
Quicavid ubique vides, caelum, mare, nubila, terra
Omnia sunt nostra clausa patent que manu,
Me penes est unum, vasti custodia mundi,
Et ius vertendi cardinis, omne meum est

Nomina ridebis, modo namque Patulcius idem,/ Et modo sacrificio
Clusius ore vocor. [Fasti, I, v. 129-130]

[Te reirás de los nombres, pues ora me llama por boca de los sacerdotes/ el propio Patulcio, ora Clusio. (Patulcio deriva de patere: “el abridor, el que abre”; Clusio, de claudire: “el que cierra”.)]

Quicavid ubique vides, caelum, mare, nubila, terras/ Omnia sunt
nostra clausa paten que manu.

Me penes est unum, vasti custodia mundi,/ Et ius vertendi cardinis,
omne meum est. [Fasti, I, v. 117-120.]⁸²

[Todo lo que ves alrededor, cielo, mar, nubes, tierras, todo lo abre y lo/ cierra mi mano. De mí depende la custodia del vasto universo y la ley/ del giro de los polos toda me pertenece.]

⁸¹ *Sermón que predicó el P. Francisco de Florencia de la Compañía de IESUS en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Angeles. A LA SOLEMNE FESTIVIDAD del Príncipe de los Apóstoles N.P.S. PEDRO A QUIEN Lo dedica y consagra, como a su milagroso bienhechor, y Patrón antiguo de su Casa y Antepassados El Capitán D. GABRIEL CARRILLO DE ARANDA Alcalde Ordinario de primer voto la segunda vez, de la Cessárea y Augusta Ciudad de la Puebla. Con licencia de nuestros superiores. En México, por Francisco Rodríguez Lupercio, año de 1680.*

⁸² *Fasti Ovid's*, ed. de G.P. Goold, The Loeb Classical Library/Harvard University Press, 1996. La traducción es de la doctora Rosa Lucas, Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.

Como puede verse, el predicador manipuló el texto a su conveniencia para demostrar, con la misma fuente —los *Fastos* de Ovidio— la relación entre Jano y san Pedro. Y además concluyó, en este juego de relaciones, que así como le pedían las llaves a Jano para entrar al templo,

...pidámosle [a San Pedro] la llave para entrar en el Templo de sus excelencias; pero sea por medio de María Santísima, que es también la de las llaves; pues el mismo Cristo en figura de esposo le pidió en una ocasión, que le abriera las puertas [...] para que así veamos las llaves en manos de Pedro, como significación de la potestad, las llaves, en manos de Cristo como divisa de la naturaleza, las llaves en manos de María, como dispensación de la Gracia.⁸³

En los nichos del templo —que aparece abierto en el grabado de Martín de Vos— el autor o los autores de la iconografía convinieron con Villalpando en agregar a los apóstoles, entre los cuales san Pablo con su espada es claramente identificable, así como algunos otros. Entre ellos, vuelan angelitos que llevan palmas, en recuerdo del martirio sufrido por los apóstoles. En el sermón de 1694 al que se aludió párrafos arriba, se compara a la congregación de San Pedro con los doce apóstoles, los doce congregantes y al abad con Cristo, apoyándose en san Jerónimo: *Apostoli, fuerunt Canonici regulares sub Abbate Christ*. En ese sermón, el padre Avendaño reflexiona sobre el motivo por el cual se representa a los apóstoles con un atributo que consiste en el instrumento de su martirio, con excepción de san Pedro, a quien no se lo representa con la cruz, sino con las llaves “porque si lo pintara con la cruz, pintáranlo como a mártir: pintándolo con las llaves, lo pintan como a Pontífice”.⁸⁴

La mujer que va sentada en el pescante del carro lleva el cáliz con una hostia refulgente y con la otra mano sostiene una cruz de tres brazos, mientras sobre su cabeza sobrevuelan dos angelitos que sostienen las llaves y la tiara pontificia con triple corona, es decir, ya no es la figu-

⁸³ *Sermón de N.S.S.P. y Señor SAN PEDRO Príncipe de la Iglesia. PREDICADO En su Hospital Real de la Ciudad de los Angeles a 4 de julio de 1694. En la fiesta Annual que Celebra su muy Illustre y V. Congregación Eclesiástica: a cuyas expensas se da a la Estampa. DÍXOLO D. Pedro de Avendaño, Suárez de Soussa siendo Consultor actual, de dicha Congregación Y LO OFRECE. Al Illmo y Rmo. Señor Doctor Don Manuel Fernández de Sancta Cruz, del Consejo de su Magestad Obispo digníssimo de la Puebla. CON LICENCIA. En México, en la Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso Impresor, y mercader de libros en el Empedradillo, junto a las Cassas del Marquez del Valle año de 1694.*

⁸⁴ *Ibidem.*

ra de la Fe —tal como está identificada en el grabado de Martín de Vos con la palabra *Fides*—, sino la personificación de la Iglesia. Otros emblemas aparecen sobre esta figura femenina, son la tiara y las llaves de san Pedro (las armas pontificales) atadas con un lazo. En el emblema de Sebastián de Covarrubias, el lema que lo acompaña es *Imperium sine fine dedi* (Le he dado un imperio sin fin). La *subscriptio* es también de gran importancia para esta interpretación:

Entrega Cristo a Pedro su Vicario
 Del Reino celestial las llaves para
 que pueda en juicio pleno y en sumario
 Absolver y ligar (potencia rara)
 y assimismo expender del sacro erario
 El divino tesoro y la tiara
 Le pone, del poder firme, y eterno
 Contra quien no podrá el del infierno

El *Comentario* del emblema aclara el sentido:

La llave de nuestra Fe Católica conciste, en creer, que Christo nuestro Redentor entregó las del cielo a Pedro, dándole poder de ligar, y absolver, y dispensar del tesoro de su Yglesia. Este mesmo se ha ido derribando en sus sucessores, y se continuará hasta la fin del mundo. Y como fundamento sobre el qual carga esta fábrica de la militante Jerusalem, los hereges assí antiguos, como modernos, han procurado volarle con sus contraminas, asestando a él todas las piezas de su artillería: pero siempre les ha salido en vano, porque se la han enclavado los Católicos con la verdad y rechaçado sus mentiras.⁸⁵

En vez de los tres animales que jalan del carro en el grabado de Martín de Vos, la serpiente, la paloma y el cordero, en la pintura, el carro va tirado por unos hermosos caballos blancos cuyas bridas conducen las personificaciones de la Prudencia y la Templanza. Estas virtudes son las que, con aparente suavidad, aunque con mano firme, dominan la fuerza de los vigorosos caballos que pintó Villalpando, y en esto siguió a Rubens.⁸⁶

⁸⁵ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610. Cf. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal Ediciones, 1999. Consta en los inventarios de la biblioteca de la catedral de México que existía un volumen de este libro de emblemas.

⁸⁶ Sin embargo, me interesa destacar que *El carro del poder mundial* de Martín de Vos, que Rubens seguramente conoció, está tirado por dos caballos que llevan unas

El pintor agregó además algunos personajes con coronas en las manos que extienden hacia la figura de la Iglesia, a las que interpreto como las cuatro partes del mundo rindiendo homenaje al paso del carro triunfal de la Iglesia que conduce a la cátedra de san Pedro, siempre inspirado por la Sabiduría Divina que proviene del consejo del Espíritu Santo. “Únicamente en esta cátedra, se tiene el derecho de enseñar; ella simboliza la perpetuidad de la doctrina y la promesa de la infalibilidad que se le fue hecha; ella ha triunfado de todas las herejías en el transcurso de los siglos.”⁸⁷

Sin embargo, mucho más importante aún es la presencia de una figura femenina en el ángulo inferior izquierdo, a la que había identificado con una fantástica personificación de América, acompañada por un cocodrilo, según las prescripciones iconográficas de Cesare Ripa. Pero la reciente publicación de estupendas fotografías de la obra permite ver un detalle que había pasado inadvertido. Esa mujer con las orejas perforadas y bezote, que lleva la corona tradicional en las manos, a su vez va coronada por una tiara con un águila parada sobre un nopal. En su brazo derecho, se desprende el vistoso penacho multicolor. Es evidente que se trata de la personificación de la Nueva España que, junto a la vieja España, a su lado, con la piel llamativamente blanca, se inclina ante la voluntad de la Iglesia de Roma, representada por san Pedro en su cátedra (fig. 6).

Del otro lado de este enorme lienzo, un grupo de ángeles sostiene una cartela donde se lee: *lapis es ad fundamentum, columna ad sustentaculum, clavis ad regnum* (piedra que sirves como cimiento, columna que sirves como basamento, llave que sirve [para abrir la puerta del] reino).⁸⁸ Es evidente que está haciendo referencia a Pedro, a quien según el evangelio de Mateo, le dijo Cristo: “tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos” (Mateo 16, 18-19).

Todo el conjunto termina en la gran ventana, rodeada también por alusiones a san Pedro: del lado izquierdo un ángel sostiene una cadena rota, en recuerdo de su milagrosa liberación, mientras que el del lado derecho sostiene un libro cerrado, como clave de su misión

inscripciones: *Proemium Bonor* (errata por *Honor*, el honor es el premio de la virtud) y *Poenam Malor* (estoy inclinado al castigo).

⁸⁷ Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1952, p. 163.

⁸⁸ Agradezco la traducción del texto a la doctora Rosa Lucas, Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.



6. Personificación de la Nueva España, detalle de Cristóbal de Villalpando, *El triunfo de san Pedro*, óleo/tela, sacristía de la catedral de México ca. 1685. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

apostólica. En la parte superior de la ventana, unos ángeles sostienen una corona. En la primera parte de los *Emblemas* de Juan de Borja (obra publicada en 1581), la corona con el lema *Victi, non victores* (Los vencidos y no los vencedores), va acompañada por el siguiente *Comentario*:

...porque assí como en los ejercicios y competencias humanas, son coronados los vencedores: por lo contrario en lo Divino no son coronados, sino los vencidos, que rindiendo y captivando sus entendimientos, obedecen y hazen, lo que la fe viva y verdadera los enseña.⁸⁹

En este conjunto de juegos metafóricos, “lo que se presenta con minucia objetual, se desdobra luego en un haz de sentidos profundos”, como escribió Fernando Rodríguez de la Flor en su *Península*

⁸⁹ Antonio Bernant Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal Ediciones, 1999, emblema 455.

metafísica.⁹⁰ Por lo tanto, si se reúne el conjunto de significados emblemáticos más los cambios que agregó Villalpando con el autor o autores del programa, resulta que el conjunto catedralicio adquiere mayores dimensiones de las que habíamos vislumbrado, en profunda relación con la situación política y espiritual de la Iglesia novohispana. De ahí que ese sentido triunfalista de todo el conjunto —realizado en el último tercio del siglo xvii— tenga un doble sentido. Por una parte, como ha afirmado Óscar Mazín, en la segunda mitad del siglo xvii las iglesias catedrales novohispanas, “apoyadas en los privilegios e inmunidades eclesiásticas sancionados por el rey, concibieron a la Iglesia como cabeza y guía vital de la Nación”.⁹¹ Por otra, aunque en estrecha relación con la anterior, el fortalecimiento del clero secular, su jerarquía y la importancia que cobra el culto a san Pedro, a quien los seculares consideraban su “fundador”.

El cliente

Sin embargo, lo que resulta particularmente interesante es la unión del pintor con un cliente excepcional. Éste fue don García Nicolás Felipe de Legaspi Altamirano Velasco de Albornoz y Acuña, segundo hijo de don Juan Legaspi Altamirano y Velasco, adelantado de las Filipinas y segundo conde de Santiago de Calimaya y de doña Luisa de Albornoz y Acuña. Don García había nacido en la ciudad de México, donde fue bautizado el 15 de febrero de 1643 por don Lope Altamirano y Castilla, décimo deán de la catedral de México y comisario general de la Santa Cruzada. Fue apadrinado por sus abuelos, don Fernando Altamirano y Velasco (nieto del virrey Velasco y primer conde de Santiago de Calimaya desde 1616) y la esposa de éste, doña María Ana de Ibarra y Velasco.

Entre sus hermanos, el mayor, don Fernando, fue el tercer conde de Santiago, casado con doña Isabel de Villegas; don Luis fue alcalde ordinario de la ciudad de México en 1674, en unión con el conde de Orizaba; don Juan fue nombrado alcalde mayor de Guanajuato en 1676 (su familia emparentó posteriormente con la del marqués de Rayas); doña María Teresa se casó en 1658 con don Benito Fosina de Bugueiro, sobrino de quien entonces era arzobispo de México. El día de la boda, que para concretarse obligó al desposado a dejar los hábitos que

⁹⁰ Fernando Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 401.

⁹¹ Óscar Mazín, *op. cit.*, p. 255.

había tomado un año antes, el arzobispo nombró por su provisor y vicario general del arzobispado y juez de testamentos al doctor don Alonso Ortiz de Oráa, caballero de Santiago, primo hermano del futuro obispo, quien en 1686, cuando pagó el lienzo de Cristóbal de Villalpando, era arcediano del cabildo metropolitano.⁹²

Don García de Legaspi fue cura de Potosí, canónigo, tesorero, sacristán mayor y arcediano de la catedral de México. El 12 de febrero de 1685 regaló un pectoral de oro con catorce esmeraldas, diez de ellas iguales y cuatro pequeñas que servían de remate y una grande por peana, “asida dicha cruz de un bejuquillo de oro de cuatro vueltas que pesó once castellanos y medio [...] para el adorno de la hechura del Sr. San Pedro que sale en procesión todos los años en su día, con calidad que no pueda aplicarse a otra cosa sino al adorno de dicho santo”.⁹³ Es posible que se usara por primera vez en la fiesta de san Pedro del 29 de junio de 1685, cuando hubo fuegos en la torre y la imagen “estrenó vestiduras pontificales”, para la fiesta que se celebró solemnemente.⁹⁴ El canónigo García de Legaspi también había regalado, para adorno de la sacristía, dos espejos en medias lunas, con marcos de mar que incrustados con concha.⁹⁵ En 1686 recibió su nombramiento como arcediano del cabildo.⁹⁶ Fue abad de la congregación de San Pedro hasta el 18 de enero de 1689, cuando fue reemplazado por don Manuel de Escalante y Mendoza.⁹⁷

Estos años seguramente fueron ambiguos para el donante. Por una parte, cómo sustraerse al ambiente de euforia, cuando la iglesia catedral a la que pertenecía como dignidad capitular ganaba en esplendor, la congregación de San Pedro era más rica y poderosa y se estaba gestionando en Roma la declaración de fiesta de guardar, para el día de la aparición de la Virgen de Guadalupe.⁹⁸ Pero, al mismo tiempo, estaba sufriendo la pena y el agobio por la muerte de su hermano, el conde de Santiago, quien al declararlo su albacea lo involucró en “demasiados negocios”, por lo cual don García de Legaspi y Velasco pidió que se lo relevase de algunas obligaciones que como tesorero del cabildo y sacristán mayor le competían.

⁹² A.V. y Villaseñor, *Los condes de Santiago*, s.p.i.

⁹³ ACM, *Inventarios*, libro 5, f. 34v.

⁹⁴ Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, p. 92.

⁹⁵ ACM, *Inventarios*, libro 5, f. 43r. El costo de los espejos ascendió a 300 pesos.

⁹⁶ Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, p.114.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 176. La elección fue por 102 votos, cifra que puede aproximarse al número total de miembros de la congregación de San Pedro en esos años.

⁹⁸ ACM, *Actas de Cabildo, 1684-1690*, libro 22, caja 0, exp. 0, U.1.2, sesión del 30 de junio de 1684.

En 1692 fue consagrado como obispo de Durango en la catedral de México, por el arzobispo Aguiar y Seixas. En Durango inició la construcción de la catedral, que no pudo terminar porque en 1699 fue electo obispo de Michoacán y entró en posesión del cargo el 4 de marzo de 1700, aunque hasta el siguiente año, en 1701, recibió sus bulas. En Valladolid emprendió la construcción del santuario de Guadalupe —como hiciera Aguiar y Seixas en México en 1695—, aunque no pudo terminar la obra. En marzo de 1704 ya había noticias en Michoacán de la promoción que el obispo tendría a la diócesis de Puebla. En Valladolid le sucedería don Manuel de Escalante Colombres y Mendoza, a quien el mismo Legaspi había consagrado en Celaya en 1702, como obispo de Durango.⁹⁹ Don García de Legaspi y Velasco no llegó a ocupar el cargo de obispo de Puebla de los Angeles, pues murió en 1706.

El triunfo de san Miguel

El otro gran lienzo que decora el muro oriente de la sacristía de la catedral de México, también, como se ha dicho, se debe a Cristóbal de Villalpando y puede haber sido realizado entre 1686 y 1688. Estoy segura de que ello ocurrió antes de mayo de 1688, cuando presentó presupuesto para otro trabajo en la catedral. El tema ha sido objeto de discusión, aunque ello se debe más a la forma de nombrarlo que al asunto mismo. Francisco de la Maza fue quien, en su estudio sobre Villalpando, fijó los nuevos nombres para todo el muro: *La mujer apocalíptica* y *La apoteosis de san Miguel* para la pintura sobre la puerta de acceso a la sacristía (fig. 7).

Como se ha visto al principio de este trabajo, en realidad todo el conjunto se conocía como *El triunfo de san Miguel*, aunque es evidente que puede dividirse en dos partes. Una de ellas es la que representa la visión tradicional de san Miguel luchando y venciendo al monstruo de las siete cabezas que quiere arrebatarle el niño a la mujer vestida de estrellas. El otro, una magnífica adaptación de un grabado, como se verá, representa una brillante aparición.

Las referencias sobre la fiesta que se celebraba en la catedral, con gran boato, el día 8 de mayo, me hicieron suponer que este arcángel no es otro que san Miguel del Milagro, que apareció el 8 de mayo de 1631. El mismo jesuita del que hablaba páginas antes, el padre Francisco de Florencia, escribió una narración sobre la aparición milagrosa

⁹⁹ Óscar Mazín, *op. cit.*, p. 257.



7. Cristóbal de Villalpando, *El triunfo de san Miguel*, óleo/tela, sacristía de la catedral de México, ca. 1686. Foto: Guillermina Vázquez Ramírez, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

del arcángel en el cerro Tzopiloatl, aunque menciona que hay dos relatos anteriores, uno escrito por el licenciado Pedro Salmerón, publicado en 1645, y otro anexado a la reimpresión de la *Devoción y patrocinio de san Miguel, príncipe de los ángeles*, del jesuita Juan Eusebio Nieremberg.¹⁰⁰

El relato de Florencia comienza con los títulos de san Miguel, Príncipe de la Iglesia Triunfante, como san Pedro es el Príncipe de la Iglesia Militante. El lugar de la aparición fue San Bernabé, colonia del curato de Santa María Nativitas, ante un indio joven (16 o 17 años) y buen cristiano, Diego Lázaro de San Francisco. Ante él se reveló como

¹⁰⁰ *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. MIGUEL a Diego Lázaro de S. Francisco, Indio feligrés del Pueblo de S. Bernardo, de la jurisdicción de Santa María Nativitas, Fundación del Santuario, que llaman S. Miguel del Milagro, de la Fuente Milagrosa, que debaxo de una peña mostro el Príncipe de los Angeles; de los milagros que ha hecho el agua bendita, y el barro amasado de dicha fuente en los que con Fe y devoción han usado de ellos para remedio de sus males. Dala a luz por orden del Ilustríssimo, y Reverendíssimo señor D. Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo dignísimo de la Puebla de los Ángeles, el Padre Francisco de Florencia, Professo de la Compañía de Jesús. Dedicada a su Ilustríssima. Con las Novenas propias del santuario, y una práctica de ofrecerse a Dios por medio del Santo Arcángel S. Miguel en dichas novenas. Con licencia, en Sevilla, por Thomás López de Haro, año de 1692.*

san Miguel y lo impulsó para que hallara una fuente de agua milagrosa para todas las enfermedades. La segunda aparición fue el 8 de mayo: Diego Lázaro cayó enfermo y estaba a punto de la muerte la noche del 7 de mayo, cuando se celebra la aparición de san Miguel en el monte Gárgano, “cuando entró repentinamente en el aposento del enfermo un gran resplandor, como de un relámpago, que atemorizó a todos los presentes y los obligó a salirse huyendo afuera dejando solo al enfermo”. Cuando desapareció el resplandor, encontraron a Diego, quien abrió los ojos y dijo que san Miguel le dio salud cuando “apareció rodeado de gran resplandor”.¹⁰¹

Como sucede en la mayoría de estos relatos, el indio fue a ver al guardián del convento de Santa María Nativitas, quien no le creyó, del mismo modo que el gobernador de la provincia de Tlaxcala, don Gregorio Nazianzeno, respetado por las autoridades españolas y por los naturales. Se produjo entonces la tercera aparición, cuando san Miguel reprendió al indio por la cobardía de no haber descubierto la fuente de aguas milagrosas. Ante esto, Diego recurrió al obispo de Puebla, don Bernardo de Quiroz, quien recordó las milagrosas apariciones de Guadupe y Remedios a indígenas y por lo tanto decidió permitir que los enfermos que había tomaran del agua de la fuente. Ante el éxito de las curaciones, se alentó de manera definitiva la devoción al príncipe de los ángeles. Los franciscanos de Nativitas comenzaron a predicar y publicar el milagro de la fuente. El canónigo doctor Alonso de Herrera visitó el lugar y atestiguó que, desde que llegó a la fuente, había sentido una gran veneración: “Este lugar es venerable, y digno de todo respeto, es una tierra santa y que está brotando santidad.”¹⁰²

La concurrencia al lugar obligó a construir una pequeña ermita. En 1645, el obispo Palafox ordenó que se construyera una segunda, aunque, según Florencia, sólo dio su impulso, pero no logró completar la obra. En la nueva ermita se puso una imagen de pincel de san Miguel, con la historia de sus dos apariciones a Diego Lázaro de San Francisco, “casi de cuerpo entero y de buena mano”. Con el tiempo la pequeña iglesia de tres bóvedas se fue llenando de esculturas y pinturas que relataban las apariciones de san Miguel en distintos lugares, así como asociaciones como la de la Magdalena penitente. “Quien puso aquí esta pintura, la puso con estudio —escribió el Padre Florencia— por haber sido San Miguel (como dicen los Annales de Marsella) quien la trajo de Marsella en manos de sus ángeles y la aposentó en dicha cueva, donde la defendió de un dragón.” Es casi imposible no

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 3-5.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 22-23.

hacer referencia a la pintura de Juan Correa de una dolorosa Magdalena penitente que está en la catedral de México y que quizá estuviera relacionada con esta imagen de san Miguel.

Pero las relaciones con las tradiciones locales continúan en el escrito del jesuita ya que, al mencionar un colateral dedicado a la Virgen de Guadalupe,

...cuya milagrosa aparición en su santa imagen, discurre con muy buenos fundamentos del cap. 12 del Apocalipsis el Licenciado Miguel Sánchez, se obró por el Arcángel San Miguel sobre aquellos dos versos: "Apareció la Imagen de una mujer vestida del Sol (como lo está la prodigiosa imagen de Guadalupe) y San Miguel con sus ángeles peleó por ella contra el dragón"; para que se vea, que el Altar desta Santa Imagen no se puso sólo por piedad, y devoción, sino por uno de los trofeos y triunfos deste Soberano Príncipe de los Ángeles.¹⁰³

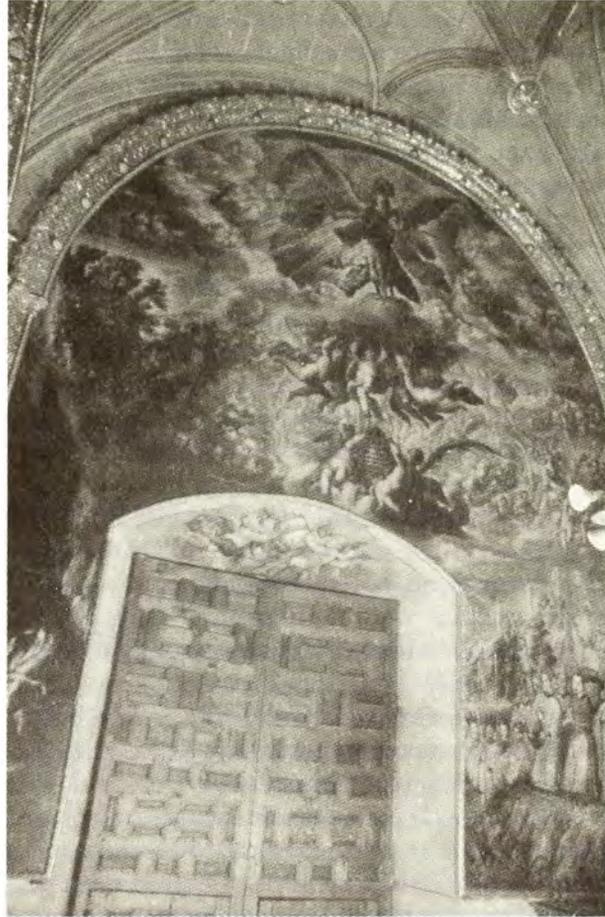
¿Por qué se decidió el cabildo de México por la imagen de la mujer del Apocalipsis en el relato tradicional y no por la Virgen de Guadalupe? ¿Les habrá parecido demasiado atrevido plasmar en la sacristía de la catedral de México esta elaboración guadalupano-apocalíptica que resultaba tan evidente a la mirada de Miguel Sánchez o de Francisco de Florencia?

Por el momento, sólo cabe destacar que las dos imágenes del triunfal san Miguel se relacionan directamente con dos apariciones novohispanas celebradas muy especialmente desde la segunda mitad del siglo XVII: la de la Virgen de Guadalupe (metafóricamente la mujer apocalíptica vestida de sol) y san Miguel del Milagro. En este caso, la evidencia visual es notable. Villalpando adaptó un grabado de Sadeler I, donde el arcángel aparecía con la Santísima Trinidad. Quitó a las tres personas y rodeó al arcángel de una intensa luminosidad, como en el relato de su aparición, y un viento sobrenatural mueve con intensidad su ropa, transformando su modelo y superándolo sin duda. Si el aliento de san Miguel es el aliento de Dios, "es el zéfiro, que vivifica las flores, recrea las almas, y sustenta la fragancia de devoción, que todo él respira"¹⁰⁴ (fig. 8).

Esta mentalidad de fines del siglo XVII se expresa con intensidad en la descripción de Florencia, cuando habla del santuario de San Miguel del Milagro: "no parecía desierto, sino un Cielo, donde se habla

¹⁰³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 42.



8. Cristóbal de Villalpando, *La aparición de san Miguel*, óleo/tela, sacristía de la catedral de México, ca. 1686. Foto: Eumelia Hernández, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

con Dios sin voces, donde los moradores se entienden a conceptos sin ruido”.¹⁰⁵ ¿Qué más claridad para entender este mundo conceptual, donde las imágenes no son solamente lo que parecen, sino lo que la carga de las tradiciones plásticas, eclesiásticas, las devociones colectivas y particulares, les quieren hacer parecer? El silencio de los conceptos queda muy lejos de nuestra cultura del ruido.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 39.

Conclusión

Una de las preguntas que se han formulado frente a la sacristía de la catedral de México se refiere a la existencia de un programa iconográfico: creo haber demostrado que, en efecto, existió un programa. Seguramente entre el pintor y su cliente, el cabildo catedral de México y el noble criollo —y, tal como era uso en la época, algún intelectual o poeta reconocido—, generaron este programa iconográfico complejo, usando grabados y cambiándoles el sentido, incorporando jeroglíficos y emblemas propios de la cultura simbólica de la época, suma de elementos que dio como resultado un magnífico ejemplo de la madurez que había alcanzado a fines del siglo XVII la escuela de pintura novohispana.

Dicho programa está formado por una idea rectora, que es mostrar a una iglesia organizada por medio de su clero secular, cuyo fundador, san Pedro, es el representante de Dios en la tierra, ante quien deben inclinarse las naciones. Por otra parte y en relación con esta idea general, aparecen las devociones impulsadas por un poderoso cabildo catedral y, de manera muy especial, por quien fuera su deán, Diego de Malpartida y Zenteno: san Pedro y san Miguel y, además, claro, la Asunción de la Virgen, que es la advocación de la catedral. Es la demostración más clara del poder que había alcanzado el cabildo, como corporación, cuando deja de buscar justificación en la alteridad y entra en una profunda y creativa etapa de identidad.

La discusión que se mantuvo sobre la posible renovación del monumento de Semana Santa así lo demuestra. Los modelos posibles para este grupo de criollos son Roma, en primer lugar —donde no había un monumento expuesto de manera permanente—; después Sevilla, donde sí existía, igual que en México, y finalmente Toledo, donde tampoco había un monumento, sino que se construía o remozaba uno cada año. Lo que me interesa destacar es el fin que tuvo la discusión: se construyó el monumento, “porque en estos Reinos, ésa es la costumbre”.¹⁰⁶

También se ha preguntado el porqué Villalpando no terminó de pintar la sacristía y se fue a Puebla. Este poderoso cliente que es la corporación y los individuos, el cabildo catedral de México, le encargaron un arco de ingreso. Decidieron en la sesión del 21 de septiembre de

¹⁰⁶ La discusión comenzó en la sesión del 22 de febrero de 1686. “Que llamen al ensamblador Thomás para que reconozca el monumento viejo y se haga otro”. ACM, *Actas de Cabildo*, libro 5. Finalmente se estrenó el nuevo en 1698 y lo hizo Andrés de Roa. Toussaint, *op. cit.*, p. 288.

1686 “que lo haga Villalpando”, con una escueta mención de su nombre, como un encargo de tantos que hacía el cabildo a uno de sus artesanos, de los muchos que esperaban trabajar para tan prestigioso cliente.¹⁰⁷ En ese momento presentó un proyecto para la pintura del altar de los reyes, con la estructura de José de Sáyago. Pedía la cantidad de mil trescientos pesos por la obra. El precio es muy importante y estoy de acuerdo con Juana Gutiérrez Haces cuando dice que Villalpando conocía su valor y la valoración de su trabajo. El proyecto no se realizó y Villalpando se fue a Puebla —la Toledo de las Indias—¹⁰⁸ a pintar la cúpula de la catedral: duro revés para tan altivo cliente. Su artesano tuvo un gesto de artista, buscó la mejor propuesta, no quiso someterse al dictado de ese grupo y cambió de esfera de acción. Esta libertad para contratarse con quien le conviniese, o con quien le pagase mejor, o quizá con quien le permitiese desarrollar un proyecto sin intervenciones, a él, al único maestro que podía examinar a maestros, muestra un proceso paralelo con el del cabildo. Si la Iglesia de México se podía comparar con las de Roma o Sevilla o Toledo, el maestro Cristóbal de Villalpando también podía decir que “en estos Reinos”, ya había artistas que elegían dónde y con quién trabajar.

Si he señalado tradiciones que perduran durante mucho tiempo en un proceso de construcción y deconstrucción, también debo señalar que considero este momento como la clave para comprender la fractura de una de las tradiciones que marcó con más fuerza a la pintura novohispana: el sistema gremial y, por lo tanto, la condición de artesanos de los “productores de imágenes”. Desde finales del siglo XVII, las familias de pintores dan sus últimos productos. En el primer tercio del siglo XVIII, son artistas individuales los que dominan el panorama plástico novohispano. La vanguardia del proceso de cambio fue Cristóbal de Villalpando y la creación de imágenes correspondientes al primer programa barroco criollo en la Nueva España.

¹⁰⁷ Será el arco de ingreso que se levantó para el ingreso del virrey conde de la Monclova, quien entró a Puebla el 16 de octubre de 1686, compuesto por don Alfonso Ramírez de Vargas. De este arco parece que no quedan registros. En cambio, sí de los otros tres que compuso Ramírez de Vargas para el marqués de Mancera (1664), para el conde de Galve (1688) y para el conde de Moctezuma (1696). Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 16. El conde de la Monclova tomó posesión el 16 de noviembre de 1686 y su entrada pública se hizo el 30 de octubre, cuando “se cayó el tablado de la iglesia con el arzobispo con la cruz, no hubo desgracia”. El conde de la Monclova se fue como virrey del Perú en septiembre de 1688. Antonio de Robles, *op. cit.*, vol. II, pp. 129-130 y p. 163.

¹⁰⁸ Francisco de Florencia, *op. cit.*, p. 164.