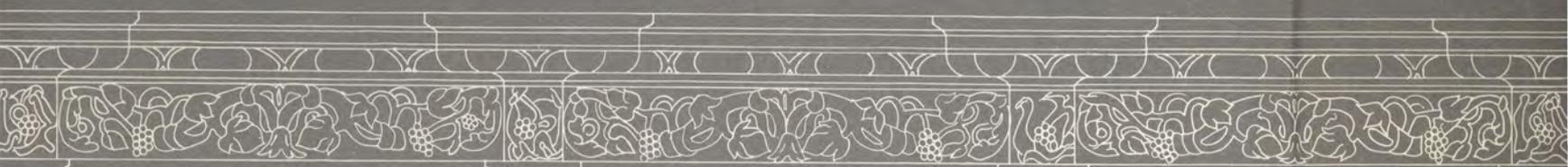


# CATEDRAL DE MEXICO

PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL



STO TOMAS DE A



SN AGUSTIN



SAN AMBROSIO





SAN AMBROSIO

SAN ESTEBAN

STO TOMAS DE A



# CATEDRAL DE MEXICO

PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL



# CATEDRAL DE MEXICO

PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL



MEXICO  
1986

Primera Edición: 1986  
Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología  
y Fomento Cultural Banamex  
ISBN: 968 838 130 6

El contenido de esta publicación puede ser  
reproducido sin fines comerciales, total o  
parcialmente citando la fuente.

Impreso y hecho en México.

# CONTENIDO

PRESENTACION		3
PROEMIO	Silvio Zavala	5
Antecedentes arquitectónicos de la Catedral de México	Sergio Zaldívar Guerra	7
Antecedentes de la formación del inventario	Esther Acevedo	11
Plano de localización		14
Capilla de los Reyes,	Rogelio Ruiz Gomar	16
Altar de la Divina Providencia,	Nelly Sigaut	44
Sala Capitular,	Esther Acevedo	58
Capilla de San Felipe de Jesús,	Gustavo Curiel	80
Capilla de la Virgen de los Dolores,	Elena I. Estrada de Gerlero	104
Transepto Poniente		122
Capilla del Señor del Buen Despacho,	Magdalena Vences	124
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad,	Nelly Sigaut	142
Capilla de San José	Nelly Sigaut	162
Capilla de San Cosme y San Damián,	Rogelio Ruiz Gomar	180
Capilla de los Santos Angeles,	Gustavo Curiel	200
Capilla de la Virgen de las Angustias de Granada,	Gustavo Curiel	226
Capilla de San Isidro,	Magdalena Vences	240
Capilla de la Purísima Concepción,	Nelly Sigaut	252
Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe y Revestidor,	Esther Acevedo	272
Capilla de Nuestra Señora de la Antigua,	Nelly Sigaut	298
Transepto Oriente		314
Capilla de San Pedro,	Nelly Sigaut	316
Capilla del Santo Cristo y de Reliquias,	Magdalena Vences	344
Sacristía,	Elena I. Estrada de Gerlero	376
Altar de la Virgen de Zapopan,	Nelly Sigaut	430
Nave Lateral Poniente		443
Nave Lateral Oriente		447
Altar Mayor,	Elena I. Estrada de Gerlero	452
Coro,	Magdalena Vences	466
Altar del Perdón,	Rogelio Ruiz Gomar	494
Anexo a la Capilla de los Reyes		514
Criptas		520
Sagrario Metropolitano,	Rogelio Ruiz Gomar	528
Anexo a la Catedral		580
Indice de Autógrafos		597
Obra de Restauración y Recimentación	Jaime Ortiz Lajous	619
Bibliografía y Hemerografía		625
Guía para el lector		633



■ REINA DE LOS ANGELES

17C.MI.1

Miguel Cabrera

1767

Oleo sobre tela

410 x 306

*Regina*



■ REINA DE LOS APOSTOLES

17C.MD.1

Miguel Cabrera

1767

Oleo sobre tela

410 x 306

*Regina Apostolorum*

Firmado: *Mich. Cabrera pinx! Anno*

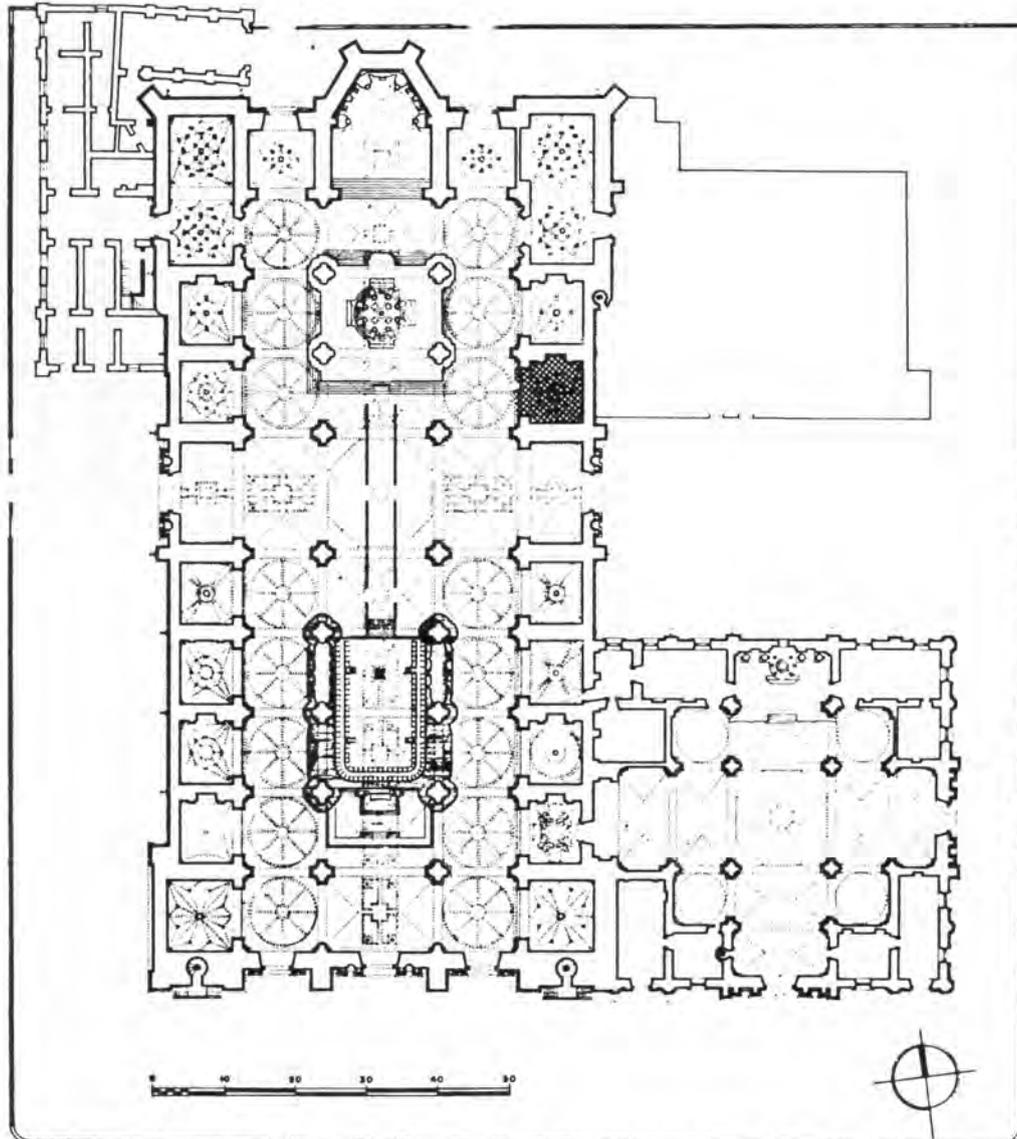
*Domini 1767*

(centro abajo)





## ■ CAPILLA DE SAN PEDRO



Texto: Nelly Sigaut

La segunda capilla del lado de la epístola, está dedicada a San Pedro, “el príncipe de todos los reyes”, el “pastor de todos los sacerdotes y clérigos” y el “maestro de todos los cristianos”.<sup>1</sup> Cinco son las razones que Santiago de la Vorágine utilizó para explicar la deuda de los cristianos hacia Pedro: 1) San Pedro tiene una significación especial porque se destacó sobre los demás apóstoles en tres cosas: a) en la dignidad que le confirió la autoridad de que fue investido, como príncipe del Colegio Apostólico y ser quien recibió las llaves del reino de los cielos; b) en que fue el apóstol que amó

más fervientemente a Cristo; c) en la eficacia de su poder, que hacía que curara solamente con la sombra de su cuerpo; 2) porque le fue encargado presidir la Iglesia Universal; 3) el pueblo de Dios se beneficia de las facultades que le fueron otorgadas de atar y desatar, por lo que libera de tres géneros de pecados, los de pensamiento, palabra y obra; 4) San Pedro apacienta a los cristianos y los alimenta de tres maneras, con su palabra, con su ejemplo y con su ayuda, o sea con su intercesión y 5) el ejemplo de San Pedro es importante para los cristianos, pues él mismo negó tres veces a Cristo y se recon-

virtió, por lo tanto, quien repetidamente se aparte de Dios puede obtener de todas formas su perdón.<sup>2</sup> La autoridad del santo es pues, lo que da estabilidad y firmeza al edificio social de la Iglesia y como tal, es su roca y fundamento: “*Y yo te digo a ti que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos*” (Jn. 16, 18-20).

Tal importancia en el ordenamiento de la iglesia hace ver lógico el hecho que, una vez concluidas las primeras capillas de la catedral en las fechas que se han mencionado repetidamente [1573-1615] una de ellas se destinará a San Pedro. Sin embargo, de estos primeros tiempos de la capilla, nada se sabe por el momento. Podría suponerse, con el riesgo que esto implica, que su adorno inicial se trajo de la antigua catedral. No debe olvidarse que en la relación de retablos que figura en el inventario de 1632 se incluye uno dedicado a *Las lágrimas de San Pedro*, que quizás se ubicaba en esta capilla, sin que haya mayor razón para asegurarlo.

Sin embargo, no es sino hasta el último tercio del siglo XVII cuando la capilla toma el perfil que casi milagrosamente mantiene, sobre todo si se tienen en cuenta los cambios de gustos y de estilos que provocaron en la mayoría de las demás capillas de catedral enormes y, en muchos casos, lamentables transformaciones. Según Sandoval, “en el centro del arco exterior hay esta fecha: 1670”<sup>3</sup> y puede considerarse como punto de partida para las obras de remodelación que se emprendieron, pues se verá que las fechas de construcción de los retablos de la capilla, dedicados a San Pedro, Santa Teresa y Jesús María y José en el centro, izquierda y derecha respectivamente, se construyeron o por lo menos se encargaron a partir de esa década. Teniendo en cuenta que el retablo de San Pedro fue contratado en 1672; que el autor de las pinturas del retablo de Santa Teresa es Baltasar de Echave Rioja, quien murió en 1682; que en un documento sin fecha firmado por el deán Diego de Malpartida Zenteno, donde se hace alusión a los donantes de los retablos y otros objetos, se dice que una de las donaciones se hizo efectiva desde 1691 y, por último, que dicho deán murió en 1711, es lógico concluir que los retablos de la Capilla de San Pedro se construyeron entre los años 1672-1711, lo que concuerda de manera total con el estilo de las obras.<sup>4</sup>

Tal es el caso del retablo de San Pedro que se construyó con parte de un legado que dejó Francisco González Castañeda, parte de los bienes del arcediano Iñigo de Fuentes<sup>5</sup> quien podría identificarse como el promotor fiscal de la curia eclesiástica de la Puebla de los Angeles<sup>6</sup> y un donativo del deán Malpartida quien además regaló “la vidriera de

nuestro Padre San Pedro y los frontales”.<sup>7</sup> El contrato para la realización del retablo fue firmado entre el representante del deán y del Cabildo de la catedral, el alférez Antonio de Robles, mayordomo de la misma<sup>8</sup> y Alonso de Jerez, maestro dorador, siendo el fiador Francisco de la Peña. El compromiso se realizó ante el escribano Francisco de Quiñones, el 12 de noviembre de 1672.<sup>9</sup> Las condiciones del contrato establecen que el retablo debía hacerse en el término de diez meses desde la firma de la escritura notarial, después de los cuales tenía que estar puesto en la capilla y corresponder a la traza que se había presentado al deán y Cabildo; que debía hacerse de madera de ayacahuite; sus medidas serían doce varas de alto y nueve de ancho, “quedando cerrada en cerco la fachada de dicha capilla con sus columnas y todo el demás arte, y que esté dorado y perfilado como se practica de forma que quede fenecido según usanza de mi arte”.<sup>10</sup> El precio del retablo se estipuló en 3 100 pesos de oro común pagados de la siguiente manera: 100 pesos que ya se habían entregado, a veinte días del contrato 200 pesos para comprar materiales y 70 pesos por semana para la compra de materiales y el pago de la manufactura. La última condición establece que el retablo debería ser examinado por personas que designaran los canónigos, “para que declaren estar bien hecho y no lo estando a su contento y satisfacción se ha de perfeccionar a nuestra costa hasta tanto que se dé cumplimiento a la traza exhibida en dicho Cabildo”.<sup>11</sup>

Es importante señalar que se habían presentado ante los canónigos varios proyectos de diferentes maestros y que Jerez haya sido el ganador. Pero más interesante aún es el hecho que marca la aparición de un nombre totalmente desconocido entre los “famosos” de la época: Manuel de Nava, Juan de Rojas, Pedro Maldonado, Tomás Juárez, por sólo mencionar a algunos maestros que, como hoy Alonso de Jerez, permanecían hasta hace pocos años en un casi completo anonimato. Wharton James, el investigador que localizó el contrato, ante esto se pregunta: “¿Será Jerez únicamente el maestro dorador que contrata la obra y procede a efectuarla con algún maestro ensamblador?”<sup>12</sup> Esta reflexión procede de la existencia de un contrato que no se realizó para hacer el mismo retablo, donde además de Alonso de Jerez, aparece el maestro de ensamblador Tomás Juárez.<sup>13</sup> De todos modos, vale la pena apuntar que por el momento, ésta es la única referencia que existe sobre Jerez, quien además tuvo la fortuna de que su obra se conservara. Del retablo había observado Diego Angulo su relación estilística con obras del último cuarto del siglo XVII y que forma parte de una serie que “se distinguen también por su decoración rica y menuda y por el empleo comedido de la columna salomónica, es decir que representa, en cierto grado, una etapa análoga a la de Bernardo Simón de Pineda Barahona en Sevilla”.<sup>14</sup> Angulo consideró al retablo de la Capilla de San Pedro, “probablemente



uno de los ejemplos más típicos. . . [donde] se emplean las columnas normales aunque totalmente revestidas de ornamentación en el primer cuerpo y las salomónicas en el segundo. Estas, según modelo frecuente en Sevilla, son cilíndricas en su tercio inferior”.<sup>15</sup> Según este autor, algunos elementos decorativos del retablo recuerdan a las yeserías poblanas. Por otra parte, Gonzalo Obregón señaló que “las columnas que sostienen los tres cuerpos del retablo, llenas de decoración prolija finisimamente tallada, es del tipo que en los contratos de la época calificaban como entorchadas”.<sup>16</sup> Esta clase de retablo denominado barroco salomónico por la utilización de la columna de este nombre como soporte, surge en la Nueva España a partir de la segunda mitad del siglo XVII. En sus inicios la columna salomónica tenía liso el primer tercio del fuste, pero a medida que avanzó el siglo su cuerpo se volvió completamente helicoidal cargándose de ornamentación, entre la que destaca la vid y la granada, utilizadas con un sentido iconográfico eucarístico y en algunos casos la helicoide se perfora, perdiendo la característica original de soporte, pero otorgando a toda la estructura retablística, un gran sentido de ligereza y movilidad, sin llegar, claro, a las fantasías que el barroco quiteño desarrolló en esta forma salomónica. Sin embargo, la estructura mantiene la retícula que aloja a las pinturas o da lugar a los nichos para las figuras escultóricas.

En el retablo, la figura tutelar del santo está ubicada en una vitrina neoclásica. Esta escultura es una de las más importantes de la catedral y los repintes no han podido destruir sus rasgos de calidad. Para Guillermo Tovar de Teresa, “el San Pedro es de primerísima categoría[. . .] una de las mejores

esculturas del siglo XVI que hay en México”.<sup>17</sup> Aunque en cuanto a la datación, frente al desolador panorama de los estudios de escultura colonial novohispana y por lo tanto la imprecisión que todavía rige en el fechamiento de las obras, sólo se asienta la observación que la escultura de San Pedro pertenece al horizonte de fines del siglo XVI y principios del XVII, teniendo en cuenta sus características formales. Cuando Sandoval describió la capilla, a fines del siglo XIX, la escultura aún estaba estofada, por lo tanto puede suponerse que las encarnaciones de cabeza y manos, así como del cuerpo, que cubre el estofado, pertenecen a este siglo. Sería importante emprender la restauración de la obra, que posibilitaría un juicio más certero sobre su calidad plástica y su posible datación.

Otra obra que fue reutilizada en el nuevo retablo es la tabla central que representa *El martirio de San Pedro*, pintura sobre la que existen muy distintas opiniones. Para Manuel Toussaint “se trata de una obra flamenca del siglo XVI”.<sup>18</sup> Otros autores la consideran como pintada por Baltasar de Echave Orio pues “su estilo comparado con el de *La Flagelación* colocado en el Altar de San José, es el mismo”.<sup>19</sup> La tercera opinión a tener en cuenta es la de Guillermo Tovar de Teresa, quien piensa que puede fecharse a principio del siglo XVII. “El autor. . . italianizante en extremo, es un magnífico artista. . . de ser mexicana [la obra] revela una gran maestría e influencia muy marcada de los grandes maestros italianos de la época”.<sup>20</sup> Sin la intención de postergar el compromiso, es obvio señalar que ésta es una de las obras más “difíciles” de la catedral, pues su ubicación, los repintes y barnices la colocan en una poco propicia situación de observación. De todos modos, podría pensarse que la obra es novohispana, pero, de acuerdo con Tovar de Teresa, producto de un pincel con fuerte influencia italiana y no flamenca como la vio el maestro Toussaint. Quizás pudiera ser obra de Echave Orio, sobre todo teniendo en cuenta el tratamiento del desnudo, pero la atribución carecerá de la seriedad necesaria hasta en tanto no se solucionen los problemas de tipo técnico enunciados anteriormente.

Las demás pinturas del retablo se atribuyen aquí al nieto del vascongado, que llevó además, el mismo nombre: Baltasar de Echave, a quien Toussaint agregó el apellido materno, Rioja. Manuel Toussaint publicó por primera vez en los años treinta, en el *Catálogo de Pinturas del Museo Nacional de Artes Plásticas*, Sección Colonial, el problema de la existencia de los tres Echave, Orio, Ibía y Rioja, tal como lo desarrolló después en *La pintura colonial en México*, publicada en forma póstuma en 1965. El problema no era nuevo, sino que el olvido del tiempo había dejado en la historia del arte colonial sólo a Echave el viejo y a Echave el mozo —como se llamaba, hasta Toussaint, a estos pintores— que aglutinaban la producción de tres o cuatro artistas,

si no se deja de lado a Manuel de Echave. Pero se dijo que el problema no era nuevo pues cuando Carlos de Sigüenza escribió *El Triunfo Parténico* publicado en 1683, no dudó en afirmar que “en la riqueza diestra en pintar las humanas carnes, añadir belleza a la hermosura en la distribución de los colores, y hazer verdad la ficción a esfuerzos del dibujo, en las tres líneas o caracteres con que mutuamente diversos, aún más que por el tiempo se dieron a conocer los tres Echaves. . .”<sup>21</sup>

Baltasar de Echave Rioja fue bautizado el 30 de octubre de 1632, según se asentó en el libro de Bautismo del Sagrario Metropolitano<sup>22</sup> y murió el 14 de enero de 1682, de acuerdo al acta del mismo sagrario, en donde se dice que este “maestro de pintor, casado con Ana del Castillo, vivía en la calle que va al callejón de las Doncellas, saliendo de la de San Francisco”, iglesia en la que fue enterrado.<sup>23</sup> Angulo supuso que inició su aprendizaje con Echave Ibía, su padre, pero que “debió formarse con José Juárez. Nos lo dice su estilo y sabemos además que al morir éste, trabajaba en su taller. Su colaboración en las obras del maestro debió ser frecuente”.<sup>24</sup> Es obvio que Angulo hacía referencia al testamento de José Juárez, fechado en 1661, en el cual éste declaraba que “Baltazar de Chavez, pintor, me es deudor de cuarenta y nueve pesos que le di en reales para que me fuese desquitando en obra de pintura en mi casa, de que tiene hecho vale, mando se cobren”.<sup>25</sup>

La crítica ha coincidido en considerar a Echave Rioja como un artista de dibujo descuidado, sin la calidad pictórica de Echave Orio, en la inevitable comparación con el fundador de la dinastía. Para Diego Angulo, la obra de Echave Rioja representa “el tránsito del tenebrismo zurbaranesco de José Juárez al pleno barroquismo pictórico valdesiano de Cristóbal de Villalpando. . . es la obra de un tenebrista tardío, cuyo deseo en algunos cuadros, de mover figuras y composiciones parece anunciar la última etapa de la pintura mexicana seiscentista”.<sup>26</sup> Quizás la obra más antigua que se conocía de este autor era una *Adoración de los Magos*, firmada y fechada en 1659, que se “conservaba” en la Municipal Art Gallery de Davenport, Iowa, en los Estados Unidos de América. El cuadro fue vendido hace unos años y por ahora se desconoce el paradero. Las fotografías que pudieron obtenerse de esta obra indican que la cabeza del rey que se arrodillaba ante Cristo, ofreciendo un copón lleno de monedas de oro, guardaba gran relación con la del San Pedro de este retablo, especialmente la del tema que representa a *Jesús predice la negación de San Pedro*.

En la Pinacoteca Virreinal de San Diego, de la Ciudad de México, es donde se encuentran las obras más importantes de este autor. *El entierro de Cristo*, firmada y fechada en 1665, de donde tomó la postura del cadáver de Cristo como modelo para el



hombre del cuadro que representa a *San Pedro con Ananías y Safira*. De 1666 es *El Martirio de San Pedro Arbúes*, en la misma Pinacoteca, lienzo que le trajo problemas con la Inquisición. El tratamiento general de la luz, del que ya se ha hablado, guarda enorme relación con el que predomina en la intensidad tenebrista de las pinturas del retablo. En el museo de referencia hay otra obra firmada y fechada en 1678, *Santa Catalina discute con los sabios* y en la iglesia de Santo Domingo Izúcar, en Puebla, un *Lavatorio de pies* de 1681 y *La última cena*, así como una *Virgen de Guadalupe* en la Capilla de la Congregación en Querétaro, firmada y fechada en 1668. Efraín Castro Morales le atribuye a este pintor los retablos de la iglesia del ex convento de Churubusco. En la capilla de la Soledad en esta catedral, hay dos medios puntos tradicionalmente atribuidos a Echave Rioja o Pedro Ramírez, que aquí se consideran como del primero, que completan el por ahora exiguo catálogo de este artista, junto con la serie de pinturas del retablo de San Pedro, de nueva adjudicación, fechable entre 1672-73, según el citado contrato.

La predella del retablo está ocupada por dos obras posteriores (del siglo XVIII) pero que se relacionan claramente con la intención original del mismo. Una es el *Lavatorio de pies*, escena narrada por Juan 13, 6-10. En ella se ve a Jesús lavando los pies de Pedro a pesar de la negativa de éste. Jesús le dijo: “Si yo no te lavare, no tendrás parte conmigo. Dícele Simón Pedro: Señor, no solamente mis pies, sino las manos también y la cabeza. Jesús le dice: El que acaba de lavarse, no necesita lavarse más que los pies, estando como está limpio de todo”. Por un lado Jesús diferencia a Pedro de los demás apóstoles y sobre todo de Judas, quien va a traicionarlo. Por otra parte, es un gesto de humildad que se corrobora cuando Cristo dice: “En verdad os digo que no es el siervo más que su amo, ni el enviado mayor que aquel que le envió” (Juan 13,16). La otra

pintura narra *La oración en el huerto*, apegándose al texto bíblico de San Lucas 22, 39-44, que es el único de los cuatro que menciona la aparición de un ángel para confortar a Cristo, quien había pedido: "Padre, si es de tu agrado, aleja de mí este cáliz. No obstante, no se haga mi voluntad, sino la tuya". La escena revela el sufrimiento en la naturaleza humana de Jesús, a pesar de la cual acepta con obediencia la voluntad de su padre, para que se lleve a cabo así el plan de salvación de la humanidad.

En el cuerpo inmediato superior, se encuentra otro tema que tiene relación directa con la última pintura: *Jesús predice la negación de Pedro*. A pesar de que la escena fue tratada por los cuatro evangelistas, la dependencia de Juan 13, 36-38 parece clara, pues fue el único que agregó una pregunta de Pedro que se relaciona con su posterior martirio en la cruz: "Dícele Simón Pedro: Señor, ¿adónde vas? Respondió Jesús: adonde yo voy tú no puedes seguirme ahora; pero me seguirás después. Pedro le dice: ¿por qué no puedo seguirte al presente?; yo daré mi vida por ti. Respondióle Jesús: ¿tú darás la vida por mí? En verdad, en verdad te digo, no cantará el gallo sin que me hayas negado tres veces". En la obra que se analiza, mientras Jesús y Pedro dialogan, se ve una cruz a lo lejos, como símbolo de lo que sería el fin de ambos personajes, en diferentes tiempos, significados y circunstancias. En el mismo cuerpo del retablo, del otro lado de la escultura del santo titular, el tema de la obra *¿Domine, quo vadis?*, refuerza lo dicho anteriormente. La diferencia estriba en que este pasaje no depende de evangelios canónicos o apócrifos, sino de la leyenda. Esta completó algunos pasajes que eran desconocidos en la vida del santo pues desde el momento en que un ángel liberó a Pedro de la cárcel y éste partió a buscar refugio seguro, los Hechos de los Apóstoles no vuelven a mencionarlo, ya que fue la tradición entonces, la que hizo que el pontificado de Pedro sobre Roma durase veinticinco años y la que dice que los cristianos de esta ciudad, queriendo salvar a su obispo de una muerte segura, lo instaron a abandonar Roma. Según la misma leyenda, fue cuando encontró a Jesús y le preguntó *¿Domine, quo vadis?* (Señor, ¿adónde vas?) a lo que Jesús contestó: voy a ser crucificado otra vez. "Al instante, San Pedro emprendió el regreso a Roma, porque había comprendido que aquella cruz de la que habló el Salvador, le estaba destinada. San Ambrosio fue el primero en relatar la leyenda, en el curso de su sermón contra Auxencio".<sup>27</sup> De todas las pinturas del retablo son estas dos últimas las que más directamente se relacionan con la central del segundo cuerpo, *El martirio de San Pedro*. Aunque no existe ningún relato escrito sobre el suceso, se acepta la tradición de que Pedro murió en Roma durante el reinado de Nerón (54-68 d.C.). Misma que narra el encierro en la cárcel Mamertina, donde ahora se encuentra la iglesia de San Pietro in Carcere. "Tertuliano, quien murió cerca del año 225, di-

ce que el Apóstol fue crucificado; por su parte Eusebio agrega que (un dato que tomó del autorizado Orígenes, muerto en 253) por expreso deseo del anciano Pedro, la cruz fue colocada boca abajo".<sup>28</sup> La humildad del apóstol no le permitía morir igual que Cristo.

A la izquierda del martirio, se encuentra la representación de *San Pedro con Ananías y Safira*, según la narración de los Hechos de los Apóstoles Cap. 5, 1-11. Muchos miembros de la iglesia primitiva tuvieron que separarse de su familia y sus amigos y era necesario proveerlos de alimento y hogar. Los creyentes que tenían dinero y posesiones los donaron para enfrentar la emergencia. Ananías y Safira eran una pareja que decidió vender una propiedad, pero después se arrepintieron y quisieron quedarse con una parte de la venta. Cuando Pedro descubrió el fraude, le dijo a Ananías: "No has mentido a los hombres, sino a Dios". Ananías murió de inmediato. Lo mismo sucedió con Safira y aunque en la narración no coincide en tiempo la muerte de los esposos, en el cuadro el artista los hizo coincidir y hace más dramática la situación, pues es Safira la que descubre el cadáver de su marido. "Este ejemplo del aborrecimiento de Dios por la codicia, el fraude y la hipocresía, no fue dado como señal de peligro solamente para la iglesia primitiva, sino para todas las generaciones futuras".<sup>29</sup>

En el lado derecho del segundo cuerpo, aparece la escena que narra el momento en que *Teófilo le ofrece la cátedra a San Pedro*. La explicación se encuentra en *La leyenda dorada*, obra escrita en latín hacia el año 1264 por el dominico genovés fray Santiago de la Vorágine, donde se hace referencia a la ocupación, por parte de Pedro, de la sede de Antioquía. Según esto, San Pedro estaba predicando en Antioquía cuando el gobernador Teófilo lo encarceló porque inquietaba al pueblo. Pablo se enteró de la situación de Pedro, fue hacia allá y se presentó ante Teófilo como pintor para así entrar a la cárcel y ver a Pedro, quien ya moría de hambre y agotamiento. Pidió Pablo por él a Teófilo, quien puso como condición para la liberación de Pedro, que resucitara a un hijo que había muerto catorce años atrás. Liberaron a Pedro y éste realizó el milagro. Ante el hecho, "Teófilo y todos los habitantes de Antioquía y otros muchos de diferentes lugares que tuvieron noticias de él, creyeron en el Señor, edificaron una iglesia suntuosa, colocaron en un altar destacado de la misma una cátedra muy elevada para que el público pudiese ver y oír bien a quien hablaba desde ella y en ella entronizaron a Pedro, que la ocupó siete años, al cabo de los cuales marchó a Roma cuya sede gobernó otros veinticinco años".<sup>30</sup> La identificación de la escena no ofrece dudas y el niño que aparece a los pies de Teófilo se relaciona claramente con su hijo resucitado. Según Santiago de la Vorágine, desde que Pedro fue entronizado en la sede de Antioquía, comenzó a cumplirse la con-

signa del salmo que dice “que lo aclamen y honren los miembros de la Asamblea”. Para este autor, “aquella entronización sirvió de modelo en adelante, de manera que a partir de entonces los prelados eclesiásticos comenzaron a ser considerados como personas prestigiosas en rango, potestad, y autoridad”.<sup>31</sup>



En el último cuerpo, a cada lado de la ventana, hay dos pinturas que representan *La vocación de los gentiles* y *La negación de San Pedro*, a izquierda y derecha respectivamente. La primera también se conoce como el bautizo de Cornelio, pues el relato bíblico se relaciona con este centurión, quien envió por Pedro cuando éste había terminado de tener una visión, en la cual un mantel con animales inmundos bajaba del cielo y Dios le ordenaba que los comiera. Ante la negativa de Pedro, Dios le dijo: “Lo que Dios ha purificado, no lo llames tú profano”. Luego predicó entre los gentiles y el Espíritu Santo descendió sobre ellos. Los demás apóstoles recriminaron su actitud y entonces Pedro contó la visión del mantel con los animales inmundos y les dijo: “Pues si Dios les dio a ellos el mismo don que a nosotros, que hemos creído en Nuestro Señor Jesucristo, ¿quién era yo para oponerme a Dios? Oídas estas cosas, se aquietaron y glorificaron a Dios, diciendo: luego también a los gentiles les ha concedido Dios el arrepentimiento que conduce a la vida” (Act. 10, 17-18).

También al arrepentimiento se refiere la otra pintura, pues la triple negación de Pedro implica el triple arrepentimiento y perdón. El hecho fue recogido por los cuatro evangelistas, pero sólo Juan, al final de su libro, narra un momento del encuentro de Cristo resucitado con Pedro y los demás apóstoles,

a orillas del lago Tiberíades. La triple protesta de amor por parte de Pedro, encuentra la respuesta de Jesús: “Apacienta mis corderos, cuida mis ovejas, apacienta mis ovejas”, con lo cual según San Agustín, Jesús hizo reparar a Pedro su triple negación.



También de Echave Rioja son las pinturas del retablo de Santa Teresa que junto con el altar de San Pedro estuvieron a cargo del deán Malpartida y Zenteno durante treinta años y quien hizo a su costa el retablo y “la talla de Nuestra Madre Santa Thereza con su diadema que todo con los lienzos montaría como mill quinientos pessos”.<sup>32</sup> Quizás aquí deba aclararse que se consideran por separado las pinturas del retablo ubicado dentro del encasamento y las que lo rodean. Las primeras son cuatro pequeñas láminas, que se localizan en el primer cuerpo del retablo y corresponden a los temas de *La anunciación* y *La visitación* del último tercio del siglo XVII y *La adoración de los magos* y *La adoración de los pastores*, del primer tercio del siglo XVIII. Obras de diferentes épocas y manos que fueron reunidas en este retablo, que debe fecharse en los primeros años del siglo XVIII, antes de 1711, que como ya se señaló, es la fecha de muerte de Malpartida, su donante.

El encasamento que ahora está pintado fue obra de Hernán García de Villaverde, mismo artífice que colaborara en la construcción de “la portada de estilo ‘clásico’ de la primitiva catedral, junto con los oficiales de cantería Alonso Pablo y Juan de Arteaga auxiliados por el cantero Martín Casillas”.<sup>33</sup> Alrededor del encasamento se distribuyen las pinturas de Echave Rioja dedicadas a las visiones de

Santa Teresa, que deben ser los lienzos a los que se hizo referencia, según el documento firmado por el propio deán Malpartida, datables alrededor de 1680. Por lo tanto, la consideración sobre las fechas de las pinturas no deja demasiadas dudas y su margen de error no es considerable, debido a la fecha de muerte de Echave Rioja, argumento que ya se ha señalado en párrafos anteriores. En cuanto a la imagen de la santa y el retablo, las características formales del mismo, la utilización clara del estípite no-balbasiano como soporte y la fecha ya señalada de 1711, llevan a datarlo alrededor de 1700. La firma del autor de las pinturas se encuentra localizada en el medio punto, en el inferior izquierdo, junto a los libros que se hallan a los pies de la santa y dice *Echave F.*

De Santa Teresa, nacida en 1515, muerta en 1582 y canonizada en 1622 escribió Rosario Castellanos: "Mujer al fin, Teresa parte de lo inmediato y va a lo concreto: 'Dios anda en los pucheros'. Lo que los teólogos discuten en Trento ella lo pone por obra en su casa: la Contrarreforma".<sup>34</sup> Trento confió en la posibilidad de que una imagen pudiera producir movimientos positivos del alma, la santa de Avila provocó cambios positivos en su vida y en la Orden del Carmen, que reflejó en los escritos sobre sus experiencias místicas, mismas que se narran en esta serie de pinturas. A diferencia con las del retablo de San Pedro, aquí la luz es más pareja, la intención tenebrista está muy atenuada y si bien el tono general de las composiciones laterales está dentro de la línea simple y sobria —como las de San Pedro— el medio punto central con *La Coronación de la Virgen* puede relacionarse con las composiciones teatrales y movidas que culminarán con Villalpando.

El retablo del lado de la epístola, "se costeó de bienes del capitán Juan Ruiz Aragonés. . . cuyos albaceas impusieron mill pessos para que sus réditos de sinquenta pessos se gastasen en el aceite de la lámpara del altar de Jesús María y Joseph en la capilla de san Pedro de esta iglesia cathedral: los cuarenta y cinco pessos hasta donde alcansare y los cinco para el cobrador. Corre desde 23 de noviembre del año de 1691 pasó la escritura ante Martín del Río la qual está en la contaduría. La finca en unas cassas vajas, una tosinería en la esquina de Jesús María de María Rodríguez".<sup>35</sup> El capitán Ruiz Aragonés, que era mercader, y su esposa, ingresaron a la Congregación de San Pedro en 1677,<sup>36</sup> y sus albaceas cumplen su testamento desde 1691. Es bastante lógico pensar que el retablo se construyó entre estas fechas, lo que resulta coincidente con el estilo general de la obra. A pesar de la ausencia de la columna salomónica, las características generales en cuanto a estructura y tipo de ornamentación son coincidentes con el próximo de San Pedro. En el inventario realizado en 1704, se incluyen "tres imágenes de talla de Jesús María y Joseph que están en su altar en la capilla de Nuestro

Padre San Pedro que se costeó de bienes del capitán Juan Ruiz Aragonés, difunto, y de Doña Josepha Cortés y Ferrete. . ."<sup>37</sup> Las tres imágenes y todos los adornos que lucían de oro, plata, perlas, corales y diferentes piedras, ya no están en la capilla. El altar parece haber estado dedicado a la Sagrada Familia desde su creación, pero cuando Toussaint escribió su obra sobre la catedral (1948) dijo que "en la actualidad sólo tiene la advocación del santo Patriarca".<sup>38</sup>

Si las pinturas son las originales, como parecen serlo (excepto la central), la temática responde a la infancia de Cristo según algunos pasajes aceptados tradicionalmente, pero sin ninguna base escritural, como pueden ser las dos escenas consideradas premonitorias de la pasión de Cristo: *El taller de Nazareth* y *El niño de la espina*. En el primero de los casos porque Cristo prepara su propia cruz, aunque en esta representación pareciera solamente estar cortando una madera asistido por un ángel y, en el segundo, por lastimarse un dedo con una corona de espinas, misma que en esta pintura se encuentra sobre la mesa, en claro anticipo de sus sufrimientos. En otros casos las escenas parecen depender de los evangelios apócrifos, en versiones muy libres, como en la pintura que representa a *El niño con dos cántaros de agua*, relacionada con el evangelio del pseudo Mateo, cap. XXXIII y *Jesús alimentado por un ángel*, en relación con el mismo apócrifo, cap. XX, en el cual se narra el descanso durante la huida a Egipto. El único pasaje bíblico representado en el retablo es el de la pintura central: *La adoración de los pastores*, relatado por el evangelista Lucas (2, 8-20). Este cuadro se destaca del resto y según Sandoval, "la firma *Aguilera Fecit* se percibe apenas en un cesto de flores".<sup>39</sup> Quizá más precavido, Toussaint informó que en una de las pinturas, sin decir cuál de ellas, "se encuentra la firma de Aguilera, pintor colonial que floreció en la primera mitad del siglo XVIII".<sup>40</sup> En principio, en este cuadro no hay una cesta con flores, sino con huevos y es posible que la firma se encontrara cerca de ella, pero lamentablemente ya no puede verse. Mas lo interesante es que si el cuadro de la Adoración es de este pintor, se corrobora lo que visualmente resulta obvio: es una obra posterior a las demás, fechables en el último tercio del siglo XVII y contemporáneas al retablo, mientras que ésta es del siglo XVIII, probablemente del primer tercio. Además de la coherencia estilística que destaca en esta capilla, la unifica la procedencia de sus donantes y benefactores, ya que todos ellos fueron miembros de la elitista Congregación de San Pedro.

"La congregación de San Pedro fue establecida en 1577 en la iglesia de la Purísima Concepción, a iniciativa de don Pedro Gutiérrez de Pisa, vicario general de indios y chinos del obispado de México y dignatario de la catedral de Puebla, contando con el apoyo absoluto del obispo Pedro Moya de Contreras".<sup>41</sup> Como no tenía un local propio, la congregación se mudó

a la iglesia de San Juan de la Penitencia y luego tuvo su sede permanente en la Santísima Trinidad. El objetivo de la congregación era “promover el culto de San Pedro entre los miembros del clero y ofrecer ayuda cristiana, material y espiritual a todos los clérigos”.<sup>42</sup> Si bien el culto al santo patrono era fundamental, la tarea más importante de los cofrades era darse mutuo apoyo después de la muerte. Para esto, los hermanos se comprometían a pagar tres misas por las almas de los compañeros difuntos a los que acompañaban durante su entierro, además de pagar el costo del mismo y una misa por año para el descanso del alma de los cofrades desaparecidos. Los cofrades vivos también daban y recibían beneficios espirituales y materiales como hospedaje, cuando viajaban, ayuda a los clérigos pobres en situaciones difíciles y a los que se encontraban en prisión, apoyo legal o sustento. También se construyó el Hospital de San Pedro, proyecto que se inició en 1689.<sup>43</sup> Se advierte que la congregación tuvo como función principal servir al clero, pero no excluyó a los seglares, ya sea por una cuestión de prestigio o por razones puramente económicas. En el primer caso puede considerarse a la recepción como congregantes de los virreyes y virreinas, que tales fueron Alvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique (1585-1590); Gaspar Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey (1595-1603); Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque (1653-1660), por citar algunos ejemplos. El ingreso de la Condesa de la Coruña, esposa de Lorenzo Suárez de Mendoza, quinto virrey de la Nueva España (1580-1583), marco la pauta para el ingreso de mujeres a la congregación. En general éstas obtenían el ingreso a la cofradía por medio de sus esposos. Por otra parte, es necesario considerar que si bien un clérigo pagaba veinte pesos cuando ingresaba a la congregación, los seglares a finales del siglo XVI debían pagar mil pesos, cantidad que se redujo a quinientos en 1641.

“A mediados del siglo XVII, al verse presionado para cubrir sus necesidades, la cofradía encontró en la admisión de seglares un medio para recabar fondos rápidamente. En 1641 diez nuevos miembros fueron admitidos para recabar cuatro mil pesos para reparación de la iglesia de la Santísima. A fines de la década de 1650 los gastos subsecuentes de construcción y restauración de la iglesia y los edificios de la cofradía se cubrieron de la misma manera. En 1677 se admitió a veintisiete seglares para juntar un total de 5.250 pesos”.<sup>45</sup> Sin embargo, nunca se fijó un número de seglares para ser admitido cada año. Inclusive, en algunas oportunidades, la congregación llegó a rechazar solicitudes, como fue el caso de María Ortiz en enero de 1678, quien a pesar de tener gran interés por pertenecer a la congregación, prometer quinientos pesos en efectivo y la transferencia de un altar que había ofrecido a la cofradía de la Santísima Trinidad, no fue aceptada “debido al oficio que desempeñaba. María era partera y se consideraba que era ‘una ocupación in-

decente’ que no estaba a tono con una comunidad de gente de letras que no desempeñaba ocupaciones degradantes que pudieran deslucir al resto de la comunidad”.<sup>46</sup> Además de los hombres de letras, fueron aceptados algunos profesionistas: médicos, boticarios, arquitectos y abogados, quienes debían dar servicio de su profesión a la congregación y no tener enfrentamientos o competencias profesionales con los hermanos.

En realidad, el gran orgullo de la congregación era la cuidadosa selección de sus miembros seglares y la búsqueda activa de integrantes entre obispos, arzobispos y virreyes que trajo como resultado un número relativamente pequeño pero muy selecto de congregantes. En 1689 había 68 sacerdotes y un número no determinado de seglares. En 1724 tenía 312 cofrades y se “vanagloriaba de haber estado bajo la protección de diecisiete virreyes, tres cardenales, cincuenta y ocho obispos y arzobispos. . .”<sup>47</sup> La membresía tenía carácter exclusivo y “la congregación nunca dejó de aceptar solicitantes laicos distinguidos. La Cofradía de San Pedro tenía una alta conciencia de clase y rango y rara vez permitió la entrada a personas que estuvieran por debajo de niveles acordados tácitamente”<sup>48</sup>.

De todos modos, el eje vital de la congregación eran los clérigos, ricos o pobres, pues aunque lo fueran, “eran considerados como parte de la élite social, en la medida en que casi siempre eran de origen español que eran hijos legítimos y que gozaban del respeto y del status conferido a los eclesiásticos”.<sup>49</sup> Sin embargo, la mesa o cuerpo de gobierno de la cofradía estaba formada por canónigos, doctores de teología o sacerdotes con cierto reconocimiento dentro de la jerarquía eclesiástica. Este parece ser el caso del deán de la Metropolitana y benefactor de la capilla de San Pedro, Diego de Malpartida y Zenteno, quien fuera abad de la congregación.

Malpartida nació en Huejotzingo; fue colegial y catedrático de filosofía y teología del Seminario Tridentino Palafoxiano. Se doctoró en la Universidad de Alcalá en España, donde fue protegido del inquisidor general, Diego de Arce Reinoso. Fue prebendado en la Catedral de México, donde ascendió por grados hasta la dignidad de deán, cargo en el que estuvo durante 28 años, contando con 53 de capitular. Renunció al obispado de Durango en Nueva Vizcaya y falleció a los 83 años el 31 de julio de 1711; fue enterrado en la Capilla de San Pedro, por la que tanto había hecho. Se le honró como benefactor de los padres de San Felipe Neri y de la Congregación de San Pedro. “Adornó varias capillas de la catedral donando a ésta de muchos vasos sagrados de plata y oro y fundando allí varias capellanías y aniversarios, como lo hizo en otras iglesias particulares: envió a Jerusalem una lámpara de plata, para que ardiera delante del Santo Se-



pulcro de Zalamen en Extremadura: socorrió con franca mano a los conventos pobres de religiosas y a las colegiales de Belén: surtió de ropa de cama a los hospitales: dio principio en una casa a la fundación de un convento de agustinas recoletas que al fin no se verificó: pagó por los clérigos pobres el subsidio eclesiástico dos veces: y se levantó por último con el glorioso renombre de *padre de los pobres*, con que lo saludaba públicamente besándole la mano el virrey Duque de Albuquerque. En todo el tiempo que fue dean de México repartió semanalmente los sábados, además de otras muchas limosnas secretas a vergonzantes, quince pesos entre los mendigos y otros quince enviaba a las cárceles de Indias para redimir a los allí presos por tributos”.<sup>50</sup>

Otro importante benefactor de la Capilla de San Pedro fue Manuel de Escalante y Mendoza,<sup>51</sup> nombrado abad de la congregación el 18 de enero de 1689. Ocupó este cargo en sucesivas reelecciones hasta que el 22 de febrero de 1692, día de la cátedra de San Pedro, se publicó una constitución para que este canónigo fuera abad perpetuo<sup>52</sup> a pesar que desde 1643 la mesa de la congregación había declarado inconveniente la reelección.<sup>53</sup> El impulso que Escalante dio a la obra del Hospital de San Pedro y su preocupación constante por la congregación, le aseguraron su posición hasta que en 1724 lo sucedió Juan de Castorena y Ursúa, quien luego fuera obispo de Yucatán. Las *Gacetas* recogieron algunos testimonios de la generosidad del que fuera chantre de la Metropolitana desde 1696, como el festejo del día de San Pedro, en 1722, al que asistió “el Excmo. Señor Virrey, Real Audiencia, Tribunales y el Illmo. Señor Arzobispo, con ambos cabildos, a la procesión en que se sacó la Imagen de el Santo Apóstol, con riquísimos Ornamentos Pontificios, y una Capa Magna bordada, cuyo costo llegó a novecientos pesos y un pectoral de oro y esmeraldas, que le dio el Illmo. Señor Dr. D. Manuel de Escalante, siendo abad de su congregación, En las llaves llevaba dos cadenas de oro, insignias las unas de su potestad y las otras de su prisión . . . ”<sup>54</sup>

En 1747 se nombró arzobispo de México a Manuel Rubio y Salinas, quien también se ocupó especialmente de la Capilla de San Pedro. El 29 de julio de 1764 consagró los tres altares de la misma, poniendo en ellos varias reliquias: en el de San Pedro, las de Inocencio, Celestina y Perfecta; en el de San José, las de Columbano, Justo, Victrix y Aurea y en el de Santa Teresa, las de Constancio, Horestes, Veneranda y Justina.<sup>55</sup> Prueba de ello son las inscripciones que se encuentran en el frente de cada altar, donde se lee: *Hoc Altare / Noviter reerectum et Constructum / In Honorem Divae Theresiae Virginis / Consecravit Et in eo Sanctorum Marturum Constantiitii Horesti Venerandae Ac Justinae / Reliquias*

*Reposuit / Emmanuel Rubio Et salinas / Archiepiscopus Mexicanus / Diex XIX Julii / An D MDCCLXIV*, en el dedicado a Santa Teresa. En el central: *Hoc Altare / Noviter Erectum / Et Constructum / In Honores Principies Appostolorum / Consecravit Et in eo Sanctorum Martyrum / Inocentii Celestinae Ac Perfecta / Reliquias Reposuit / Emmanuel Rubio et Salinas / Archiepiscopus Mexicanus / Diex XIX Julii An D MDCCLXIV /*. En en el altar derecho, una inscripción semejante, reza así: *Hoc Altare / Noviter Erectum et Constructum / In Honorem Jesu Maria et Josephi / Consecravit et Ineo Sanctorum Martyrus / Columbani Justi Victricis et Aureae / Reliquias Reposuit / Emmanuel Rubio et Salinas / Archiepiscopus Mexicanus / Diex XIX Julii an D MDCCLXIV /*. El mismo Rubio Salinas, según Toussaint, “dispuso que todos los años en las mismas fechas, visitando esta capilla con las disposiciones debidas se ganen 40 días de indulgencia, concedida por la Congregación de Ritos”.<sup>56</sup>

Como se ha visto, la sede de la congregación que aglutinaba a los clérigos, se encontraba en la iglesia de la Santísima Trinidad. Sede que compartía con la cofradía de los sastres, con no pocos pleitos e inconvenientes. Como se dijo también, la congregación de San Pedro se caracterizaba por un fuerte sentido de clases y tenía muy en cuenta la extracción social de sus cofrades. Elitismo y ansia de prestigio, que junto a la particular devoción al apóstol Pedro, multiplicaron esfuerzos para hacer de esta capilla un espacio de enorme relevancia dentro del ámbito de catedral.

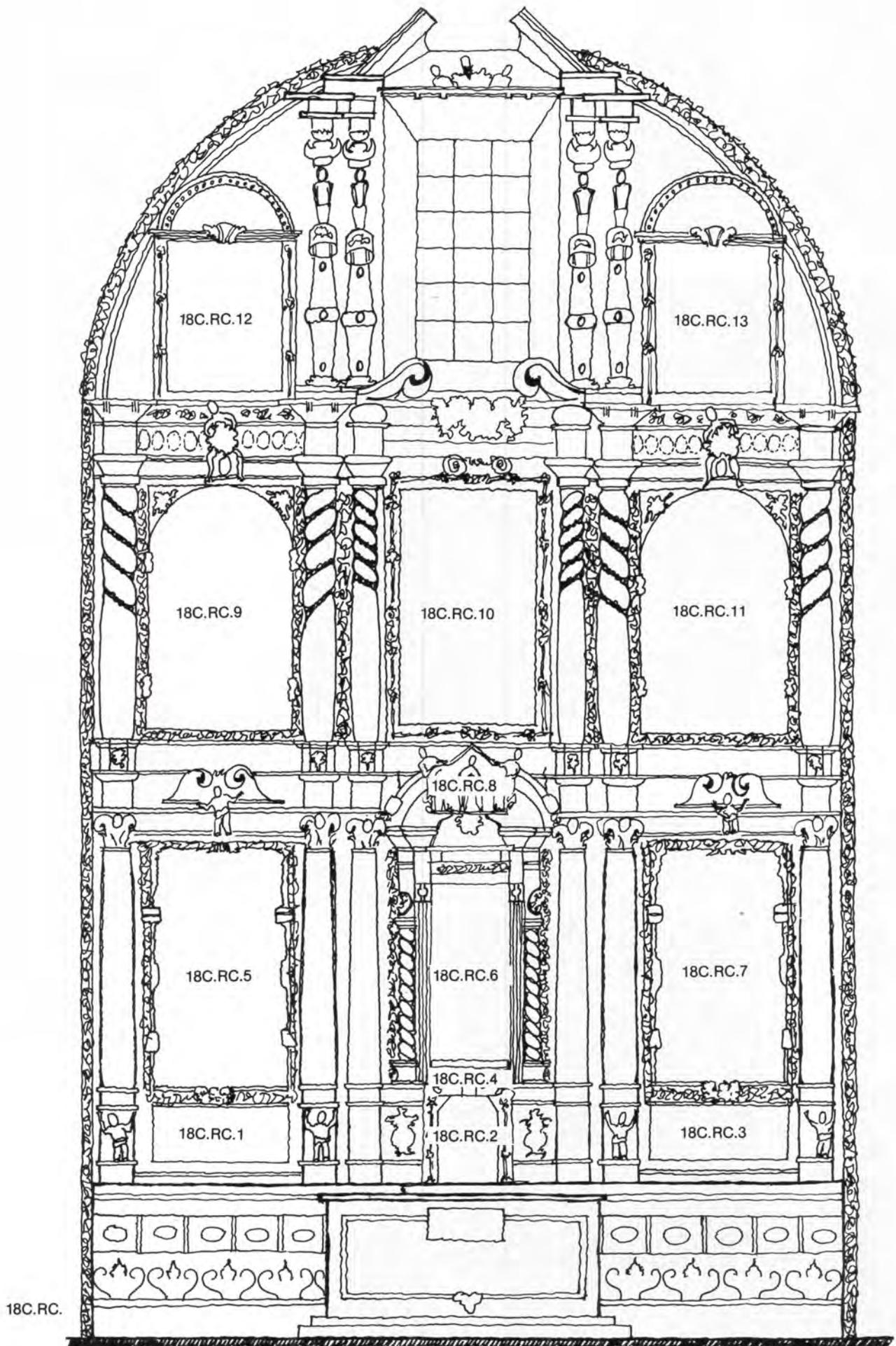


## ■ NOTAS

1. Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*. Vol. I, p. 175.
2. *Ibidem*. Vol. I, p. 177-178.
3. Pablo Sandoval y José Ordóñez. *La catedral Metropolitana*. p. 40.
4. Manuel Toussaint. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*. p.137.
5. *Ibidem*.
6. José Mariano Beristáin y Souza. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. Vol. I, p. 470.
7. Toussaint. *Op. cit.* p.137.
8. El deán del Cabildo era en ese momento Juan Millán de Poblete, doctor teólogo, cura y prebendado de la Catedral Metropolitana. Escribió un *Panegírico del Apóstol S. Pedro, predicado a su Venerable Congregación Eclesiástica de México*, impreso en 1695. Murió el 6 de agosto de 1709 Cfr. Beristáin. *Op. cit.* Vol. 2, p. 274. El alférez Antonio de Robles mayordomo de la catedral, murió el 29 de diciembre de 1679 y fue enterrado el 31 del mismo mes en La Profesa con asistencia del Cabildo. Cfr. Robles. *Diario de Sucesos Notables*. Vol. I, p. 271-72.
9. George Wharton James. "Un documento acerca del retablo de San Pedro de la Catedral de México". p. 21-22.
10. *Ibidem*. p. 21.
11. *Ibidem*. p. 22.
12. *Ibidem*. p. 20.
13. *Ibidem*.
14. Diego Angulo Iníguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Vol. II, p. 86.
15. *Ibidem*.
16. Gonzalo Obregón. "Retablos de la Catedral de México". p. 85.
17. Guillermo Tovar de Teresa. *El Renacimiento en México*. p. 321.

18. Toussaint. *Op. cit.* p. 137.
19. Sandoval y Ordóñez. *Op. cit.* p. 40-45. Vid. "Capilla de la Purísima", en este libro.
20. Tovar de Teresa. *Op. cit.* p. 298.
21. Carlos de Sigüenza y Gongora. *El triunfo parténico*. pp. 15-16.
22. Francisco Pérez Salazar. *Historia de la pintura en Puebla*. p. 178.
23. *Ibidem*.
24. Angulo. *Op. cit.* Vol. II, p. 412-13.
25. Efraín Castro. "El testamento de José Juárez". p. 9.
26. Angulo. *Op. cit.* p. 412.
27. Alban Butler. *Vidas de los santos*. Vol. II, p. 677.
28. *Ibidem*. Vol. II, p. 676.
29. Elena G. de White. *Los hechos de los apóstoles*. p. 61.
30. Butler. *Op. cit.* Vol. I, p. 175-7.
31. De la Vorágine. *Op. cit.* Vol. I, p. 177.
32. Toussaint. *Op. cit.* p. 137.
33. Toussaint. *Paseos coloniales*. p. 2.
34. Rosario Castellanos. *Santa Teresa, su vida*. p. XIII.
35. Toussaint. *La catedral*. . . p. 137.
36. Asunción Lavrín. *La congregación de San Pedro. Una cofradía urbana del México colonial 1604-1730*, p. 597.
37. Toussaint. *La catedral*. . . p. 289.
38. *Ibidem*. p. 138.
39. Sandoval y Ordóñez. *Op. cit.* p. 42.
40. Toussaint. *La catedral*. . . p. 138.
41. Lavrín. *Op. cit.* p. 568. En el Museo Nacional de Historia se conserva un retrato del fundador, que según la inscripción que lleva en el lateral izquierdo, perteneció a la casa de la Congregación. La iniciativa de fundación de la Congregación de San Pedro, parece haber tenido la entusiasta promoción del Venerable Juan

- González, quien fuera capellán y confesor de fray Juan de Zumárraga. Cfr. Romero Flores. *Iconografía colonial*. p. 106.
42. *Ibidem*. p. 569.
  43. *Ibidem*. p. 579-585. Cfr. Nuria Salazar. "Nuevos datos para la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de México". p. 71-107.
  44. Lavrín. *Op. cit.*, p. 572.
  45. *Ibidem*. p. 575. La Congregación también contaba con una hacienda en Tampico que atravesaba por muchas dificultades. Hacia 1643 vendió la tierra con un censo de 3 000 pesos. Siguió en malas condiciones y con una vuelta de sus esclavos que en 1677, cuando fue vendida en 9 000 pesos, contaban treinta y estaban valuados en 500 pesos.
  46. *Ibidem*. p. 572-73.
  47. *Ibidem*. p. 571-2.
  48. *Ibidem*, p. 570.
  49. *Ibidem*. p. 570-71.
  50. Beristáin. *Op. cit.* Vol. 2, p. 207-08.
  51. Vid. "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua," en este libro.
  52. Robles. *Op. cit.* Vol. II, p. 241.
  53. Lavrín. *Op. cit.* p. 577. Ese año de 1692, Escalante y Mendoza tuvo una importante participación en el motín del día de Corpus Christi que se produjo a raíz de la especulación con granos. Salió Escalante con el Santísimo Sacramento a la Plaza tratando de calmar a los sublevados contra el virrey conde de Galve. Cfr. Robles. *Op. cit.* Vol. II, p. 252.
  54. Sahagún de Arévalo. *Gacetas de México*. Vol. I, p. 55.
  55. Toussaint. *La catedral*. . . p. 138.
  56. *Ibidem*.



18C.RC.



■ RETABLO DE SAN PEDRO

18C.RC.

1672

Madera tallada, ensamblada y dorada  
1090 × 770



■ ORACION EN EL HUERTO

18C.RC.1

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

42 × 140



■ NIÑO JESUS

18C.RC.2

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera, tallada y policromada

54 × 20



■ CRUCIFIXION

18C.RC.4

Anónimo

XVI

Relieve en marfil, tallado y policromado

19.5 × 12.5



■ EL LAVATORIO DE PIES

18C.RC.3

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

47 × 140



■ SAN PEDRO

18C.RC.6

Anónimo

Primer tercio XVII

Escultura en madera, tallada, dorada, estofada y repintada

155 × 60



■ SAN PEDRO TRATA DE DISUADIR A JESUS PARA QUE RECHACE LA CRUZ

18C.RC.5

Baltasar de Echave Rioja  
(atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla

190 x 125



■ DOMINE, QUO VADIS

18C.RC.7

Baltasar de Echave Rioja  
(atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla

192 x 126



■ SAN JUAN NEPOMUCENO

18C.RC.8

Segundo tercio XVIII

Escultura en madera tallada y tela encolada, dorada y policromada

90 x 85



■ SAN PEDRO CON ANANIAS Y SAFIRA

18C.RC.9

Baltasar de Echave Rioja (atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla

190 x 125



■ EL MARTIRIO DE SAN PEDRO

18C.RC.10

Anónimo

Ultimo tercio XVI

Oleo en tela sobre tabla

225 x 155



■ TEOFILO OFRECE LA CATEDRA A SAN PEDRO

18C.RC.11

Baltasar de Echave Rioja  
(atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla  
190 x 125



■ LA NEGACION DE SAN PEDRO

18C.RC.13

Baltasar de Echave Rioja  
(atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla  
140 x 100



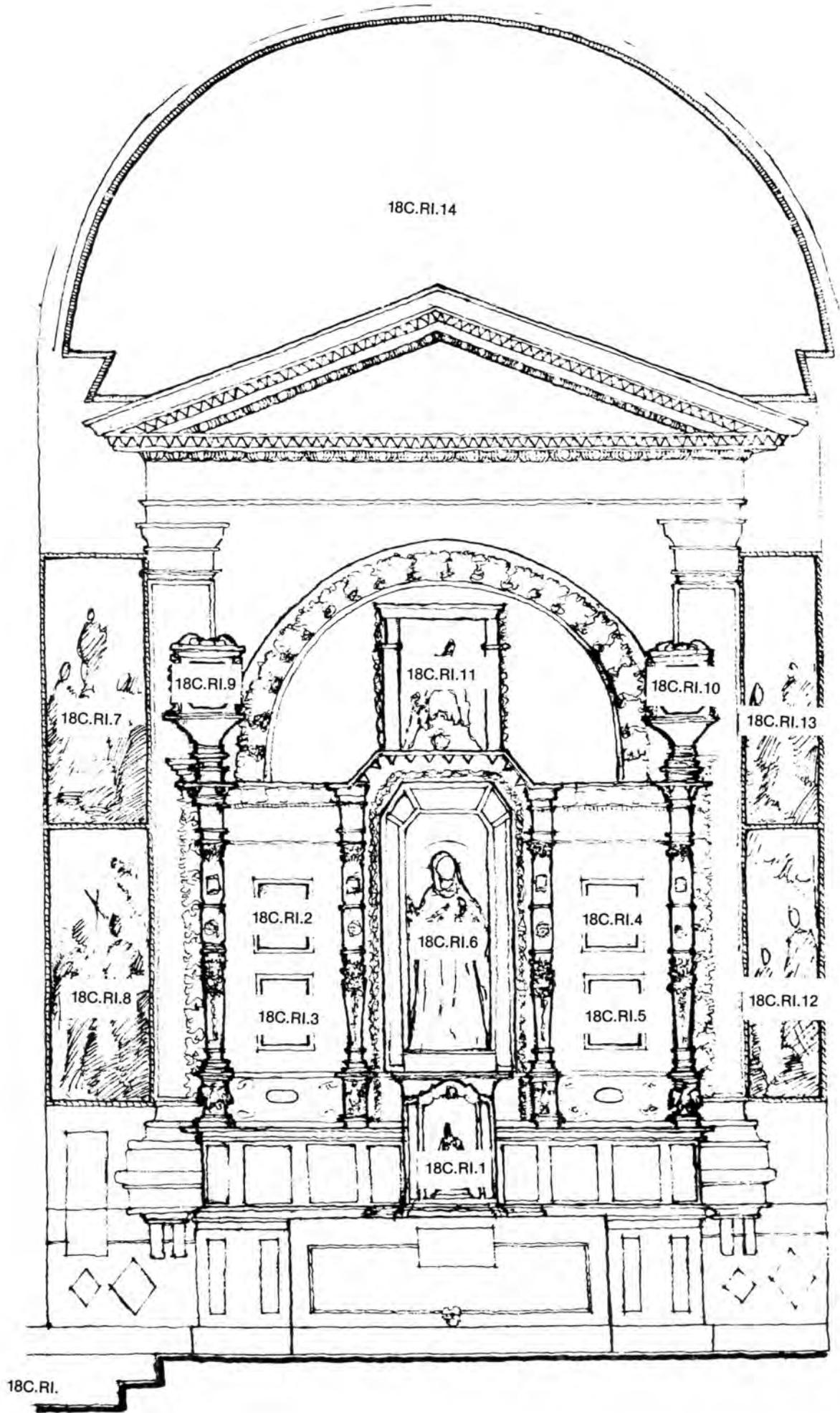
■ LA VOCACION DE LOS GENTILES

18C.RC.12

Baltasar de Echave Rioja  
(atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla  
140 x 100





■ RETABLO DE SANTA TERESA

18C.RI.

Anónimo

Primer tercio XVIII

Madera tallada, ensamblada y dorada  
270 x 510

■ ENCASAMENTO

18C.RI.

Hernán García de Villaverde

1585

Cantera labrada y policromada  
740 x 680

■ ADORACION DE LOS PASTORES

18C.RI.2

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre lámina

42 x 30

■ VIRGEN CON EL NIÑO

18C.RI.1

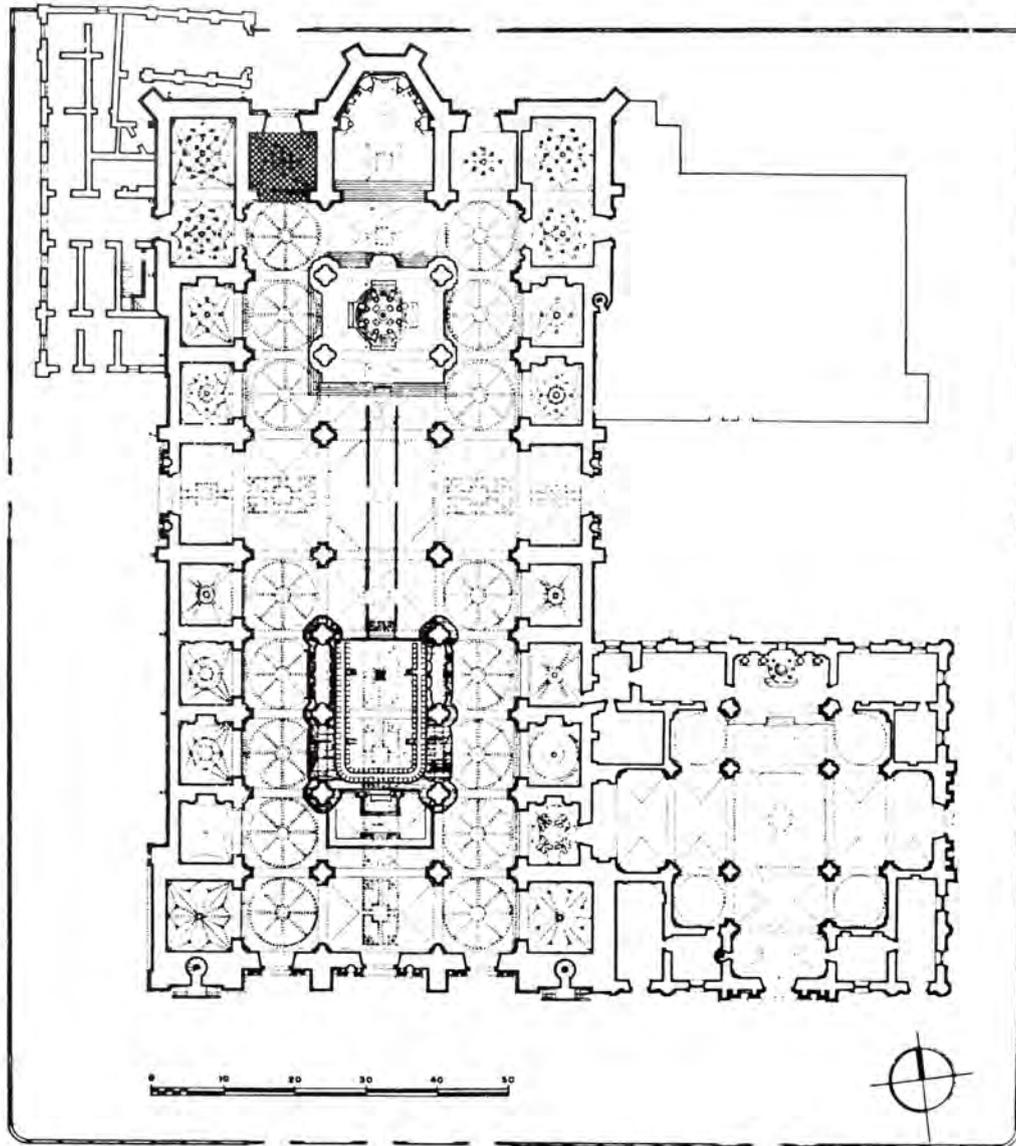
Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera, tallada, dorada,  
estofada y vestida  
43 x 26



## ■ ALTAR DE LA DIVINA PROVIDENCIA



Texto: Nelly Sigaut

Poca atención se ha dedicado a los espacios laterales del Altar de los Reyes, que hoy ocupan los Altares de la Divina Providencia y de Nuestra Señora de Zapopan, del lado del evangelio y de la epístola, respectivamente. “Los vestíbulos o entradas que corresponden a las puertas colaterales de la Capilla Mayor. . . se cubrieron de bóvedas de lacería a todo resto de primor. . .” durante el desarrollo de la primera etapa constructiva de la catedral (1573-

1615) y su historia es, por lo tanto, tan larga como la del mismo templo.

Antes de estar ocupado por el retablo churrigüesco, que será tratado más adelante, este espacio catedralicio albergó distintas imágenes y retablos. Algunas de ellas se encuentran hoy en otras capillas y por eso sólo se registrará su paso como antecedente a la ubicación actual; varias más lamen-



■ LA ANUNCIACION

18C.RI.3

Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre lámina  
42 x 30



■ ADORACION DE LOS REYES  
MAGOS

18C.RI.4

Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Oleo sobre lámina  
42 x 30



■ LA VISITACION

18C.RI.5

Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre lámina  
42 x 30

■ SANTA TERESA

18C.RI.6

Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Escultura en madera, tallada, dorada  
y policromada  
153 x 90





■ VISION DE SANTA TERESA:  
CRISTO Y MARIA MAGDALENA  
18C.RI.7  
Baltasar de Echave Rioja  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
195 x 102



■ VISION DE SANTA TERESA  
18C.RI.8  
Baltasar de Echave Rioja  
Ul timo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
195 x 102



■ SAN SIMON  
18C.RI.9  
Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Oleo en tela sobre tabla  
42 x 36



■ SAN JUAN DE LA CRUZ  
18C.RI.10  
Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Oleo en tela sobre tabla  
42 x 36



■ ASUNCION DE LA VIRGEN  
18C.RI.11  
Anónimo  
Ultimo tercio XVIII  
Escultura en madera, tallada  
y policromada  
60 x 40



■ VISION DE SANTA TERESA:  
COMUNION MISTICA  
18C.RI.12  
Baltasar de Echave Rioja  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
195 x 62



■ VISION DE SANTA TERESA:  
APARICION DE SAN JOSE

18C.RI.13

Baltasar de Echave Rioja  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
195 × 62



■ REJA

18C.Q.1

Antonio Muñoz García, según modelo  
XVII

Segundo tercio XX

Madera de bálsamo, chapeada en  
ébano, tallada y torneada

850 × 650

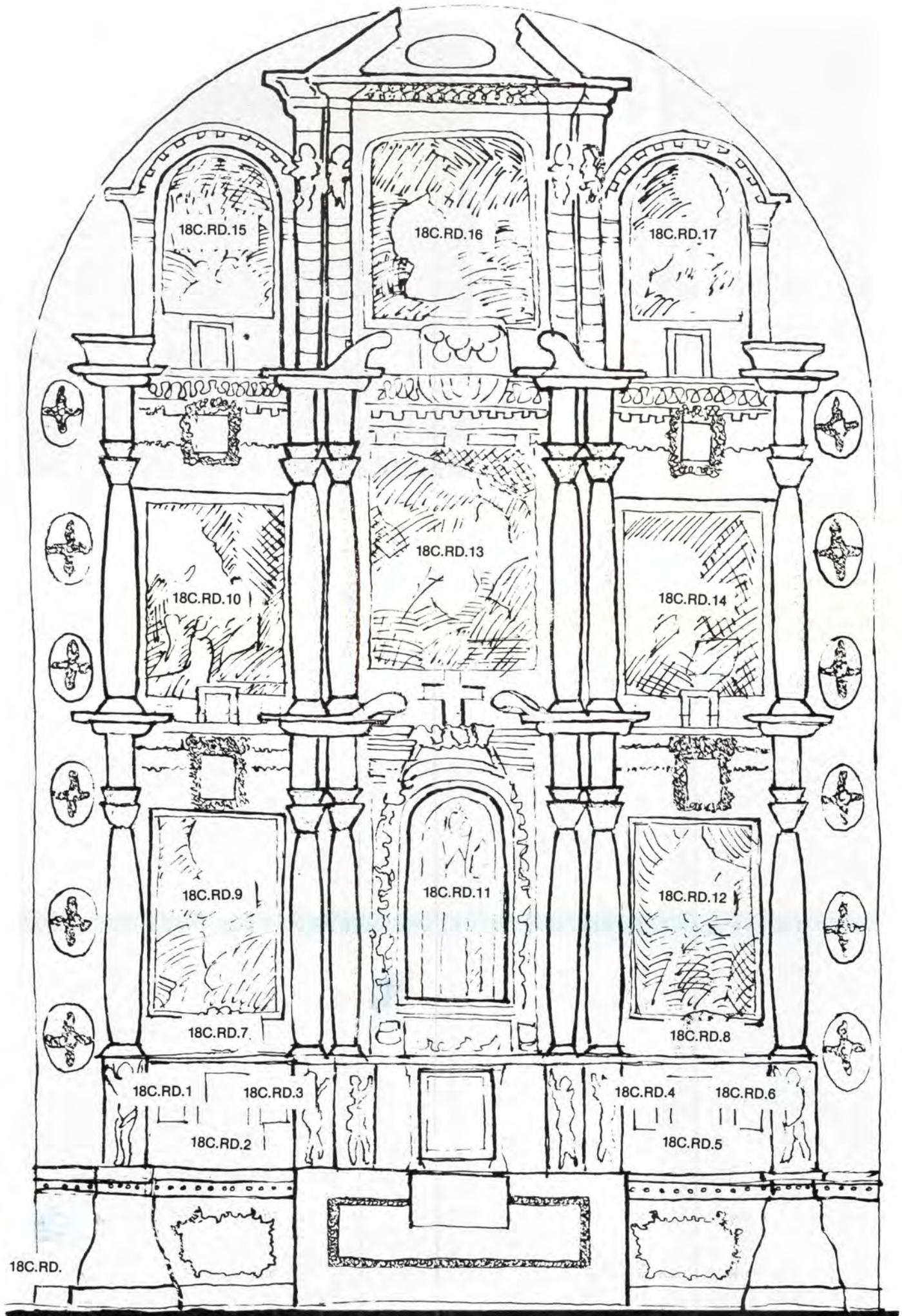
TU ES PETRUS



■ VISION DE SANTA TERESA:  
CORONACION DE LA VIRGEN

18C.RI.14

Baltasar de Echave Rioja  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
280 × 630  
Firmado: *Echave F*  
(parte inferior, al centro)





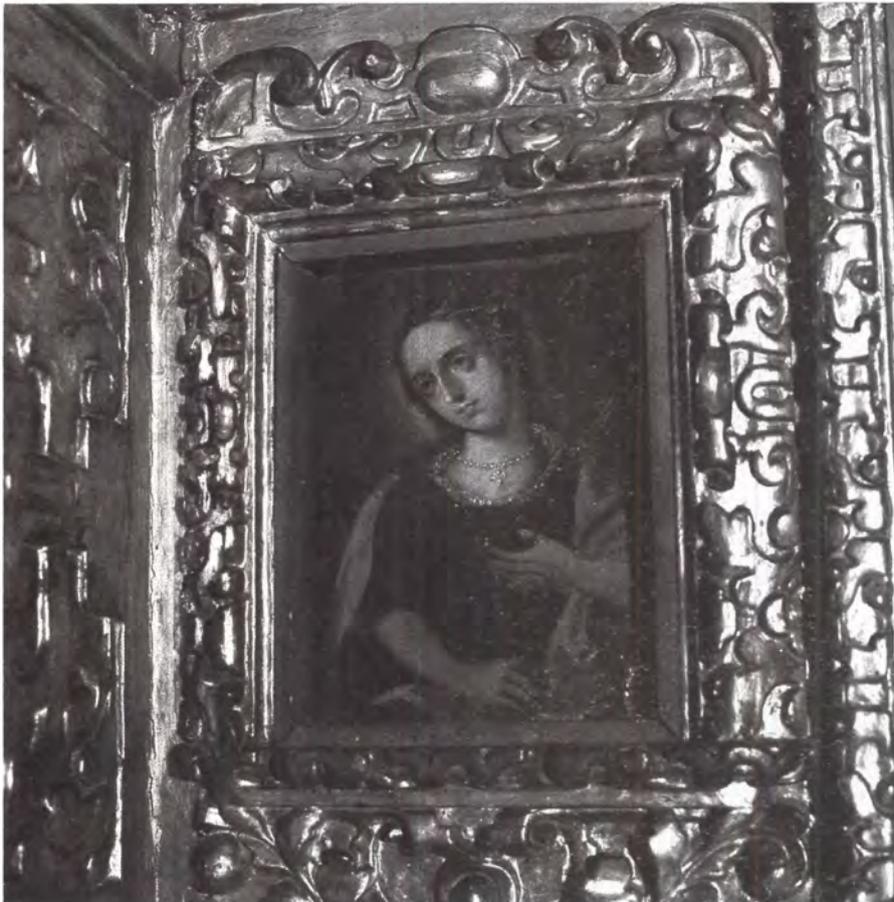
■ RETABLO DE LA INFANCIA DE CRISTO

18C.RD.

Anónimo

Ultimo tercio XVII

Madera tallada, ensamblada y dorada  
1040 × 670



■ SANTA INES

18C.RD.I

Luis Berrueco  
(atribuido)

Primer tercio XVIII

Oleo sobre lámina  
26 × 20



■ SAN FRANCISCO JAVIER

18C.RD.2

Anónimo

Segundo tercio XVIII

Oleo sobre tela

42 x 29



■ SANTA CATALINA DE ALEJANDRIA

18C.RD.3

Luis Berrueco

(atribuido)

Primer tercio XVIII

Oleo sobre lámina, repintado

25 x 18



■ SANTA AGATA

18C.RD.4

Luis Berrueco

(atribuido)

Primer tercio XVIII

Oleo sobre lámina, repintado

26 x 20



■ ADORACION DE LOS MAGOS

18C.RD.5

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Oleo sobre lámina

48 x 34



■ SANTA BARBARA  
18C.RD.6  
Luis Berruce (atribuido)  
Primer tercio XVIII  
Oleo sobre lámina  
23 x 18



■ SAN IGNACIO DE LOYOLA  
18C.RD.7  
Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre lámina  
23 x 19



■ SAN FRANCISCO JAVIER  
18C.RD.8  
Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre lámina  
22 x 18



■ JESUS ALIMENTADO  
POR UN ANGEL  
18C.RD.9  
Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo en tela sobre tabla  
177 x 104



■ EL NIÑO DE LA ESPINA  
18C.RD.10  
Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo en tela sobre tabla  
178 x 105



■ NUESTRA SEÑORA DEL PILAR DE ZARAGOZA  
18C.RD.11  
Anónimo  
Ultimo tercio XVIII  
Escultura en madera, tallada y policromada  
136 x 62



■ TRINIDAD CELESTE Y TERRESTRE  
18C.RD.12  
Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo en tela sobre tabla  
178 x 104



■ ADORACION DE LOS PASTORES  
18C.RD.13  
Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
208 x 140  
*Gloria. . . Excelcis Deo Et. . . Terra Pax Homini*



■ JESUS CON LOS CANTAROS DE AGUA  
18C.RD.14  
Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo en tela sobre tabla  
178 x 105



■ JESUS Y SAN JUAN BAUTISTA NIÑOS  
18C.RD.15  
Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo en tela sobre tabla  
150 x 92  
*Ecce Agnus Dei*



■ EL TALLER DE NAZARETH

18C.RD.16

Anónimo

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla

150 x 92



■ SAN JUAN BAPTISTA ADORA AL NIÑO JESUS

18C.RD.17

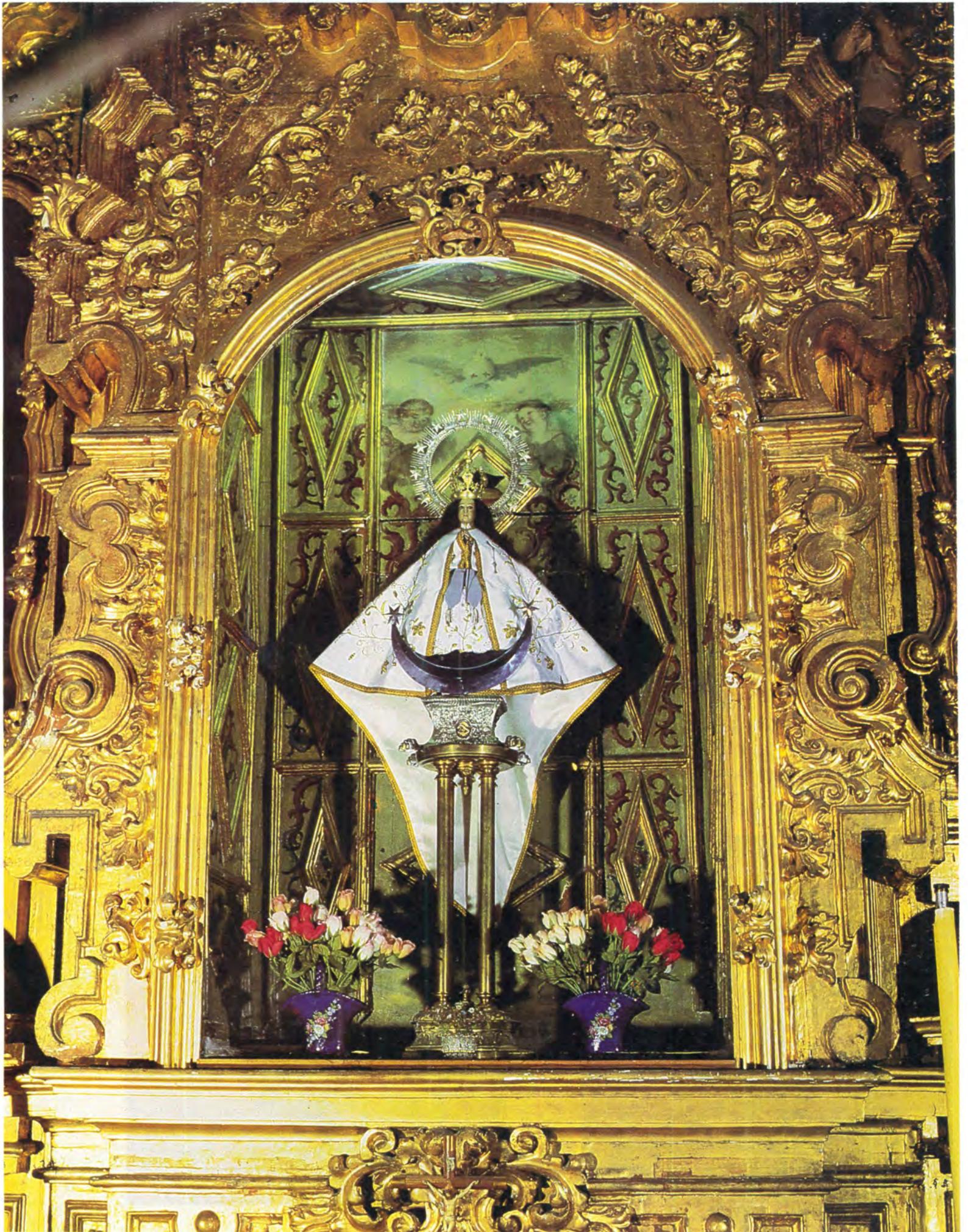
Anónimo

Ultimo tercio XVII

Oleo en tela sobre tabla

150 x 92

*Ecce Agnus Dei*





tablemente han desaparecido o no han podido ser identificadas por el momento.

Cuando aún resonaban los escandalosos ecos del pleito entre el virrey Marqués de Gelves y el arzobispo Pérez de la Serna —que a ambos costó el cargo— y a pesar de que se encontraba vacante la sede del arzobispado, en 1626 se tomó la decisión —prematura o no— de derribar la primitiva catedral. Parece lógico pensar que dada esta circunstancia, las imágenes acumuladas durante su relativa corta existencia y que aún permanecían allí, pasaran a la nueva construcción. Una de esas imágenes de devoción parece haber sido el *Señor del Buen Despacho*, escultura tradicionalmente atribuida a la generosidad de Carlos V, y hermana de cientos de crucifijos que a lo ancho y a lo largo de América Latina reconocen una prosapia semejante. Si la catedral estaba en obra y el Santo Cristo de los Conquistadores ya se había colocado en su capilla (la de Reliquias, cerrada también en la primera etapa), es posible suponer que el *Señor del Buen Despacho*, pudo haber ocupado el sitio donde se encontraba a fines del siglo XVII: el muro oriente de la sala de cabildo, en el vestíbulo norponiente.

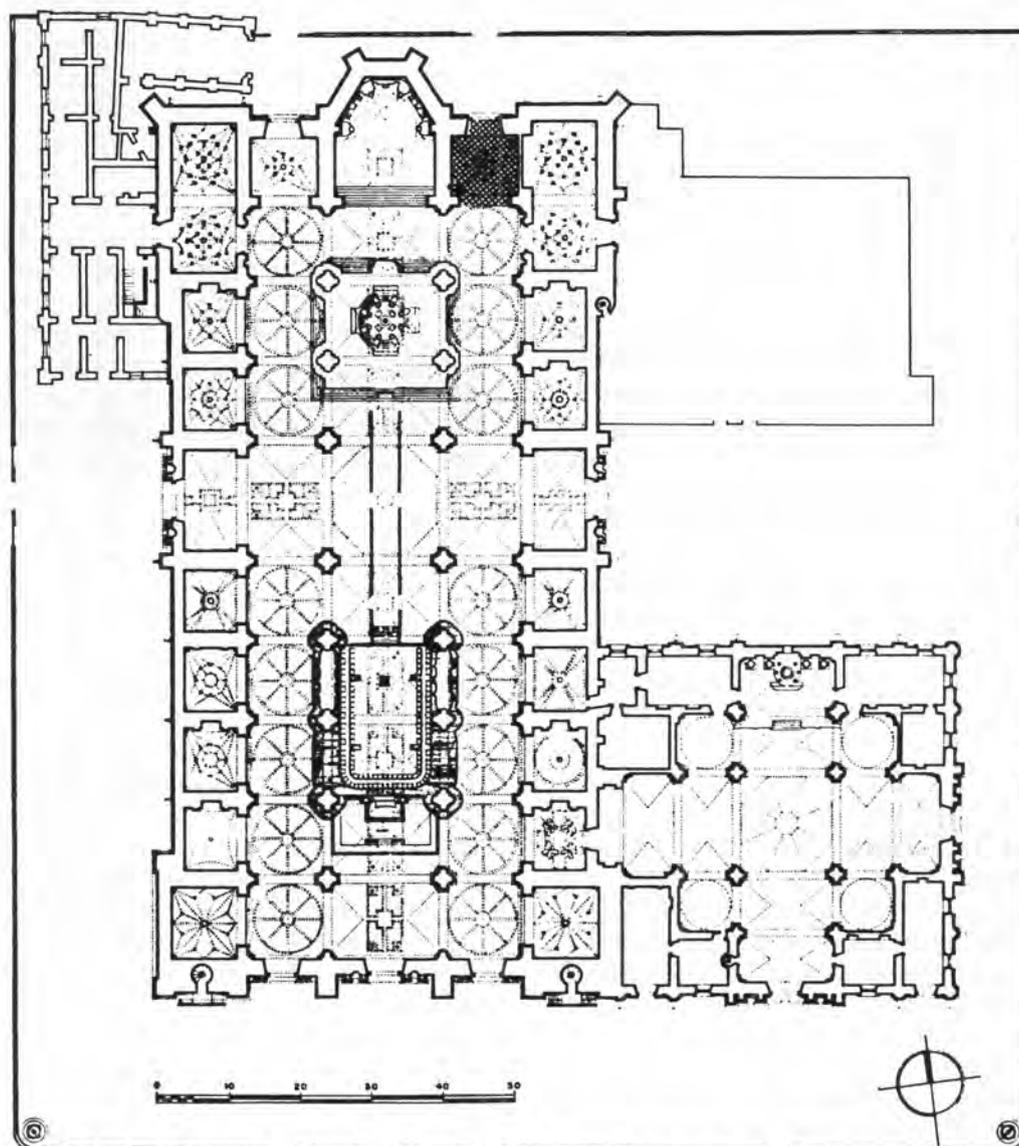
Es de lamentar que no se haga ninguna referencia a esta escultura, en 1655, cuando uno de los grandes impulsores de la obra catedralicia, el virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque, hizo algunos señalamientos en cuanto a la ocupación de los espacios de la catedral para que no se

entorpeciera la continuidad de la construcción. Se menciona que el virrey mandó retirar "...las dos puertas de madera grandes que salen a las espaldas de la catedral..."<sup>2</sup>, esfuerzo que dio sus frutos en la primera dedicación de 1656, de la que dice Guillermo Tovar: "inconclusa pero techada, se abrió al pueblo, acostumbrado a verla de espaldas: la calle de las Escalerillas —formada por los muros posteriores del edificio— era el sitio de los accesos al templo".<sup>3</sup>

Cuando en 1698 se renovó la Capilla de las Reliquias, en el contrato firmado por el maestro de ensamblador Manuel de Nava para la ejecución del retablo central, se dice que en "las entrecalles laterales del primer cuerpo, se han de colocar nichos con esculturas de San Juan y de la Virgen de los Dolores, procedentes, según el concierto, de un altar dedicado al Santo Cristo, situado en la puerta de la calle de las Escalerillas, más pequeñas que las otras y con un estofado y encarnación diferentes".<sup>4</sup> La cuarta condición para la fábrica del retablo nuevamente hace referencia a las imágenes de la Virgen y de San Juan, y agrega "que están en el Altar del Santo Cristo de la puerta de la calle de las Escalerillas, posterior a la sala de cabildo".<sup>5</sup> La calle de las Escalerillas es la actual República de Guatemala y al mencionar a la sala de Cabildo no cabe duda de que se trata de la puerta del lado del evangelio.

Resulta pertinente preguntarse por qué se decide retirar esas dos esculturas del altar donde se en-

## ■ ALTAR DE LA VIRGEN DE ZAPOPAN



Texto: Nelly Sigaut

La historia del espacio ocupado por el Altar de la Virgen de Zapopan es similar a la del Altar de la Divina Providencia; por lo tanto su antigüedad se remonta a la primera fase constructiva del edificio catedralicio: 1573-1615.<sup>1</sup> Es de lamentar que en este caso no se posean noticias de cuáles fueron las imágenes o los retablos que aquí se ubicaron sino hasta principios del siglo XIX. Desde 1818 se sabe que "entrando por la primera puerta de las Escalerillas, hacia el oriente, está desde luego el altar dedicado al Santo Niño Cautivo y al Señor San José, a quienes tiene especial devoción una multitud de

creyentes. La imagen del patriarca es bellísima y sale con la procesión de letanías."<sup>2</sup> El retablo que alojaba tales imágenes se encuentra ahora en la Capilla de la Purísima Concepción y el Santo Niño Cautivo, lejos del antiguo devoto fervor, está en el sagrario del retablo central de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua.<sup>3</sup> En cuanto a la imagen de San José, que tuviera tan importante culto, puede ser alguna de las muchas del santo que se localizan en las distintas capillas y acervos de la catedral.

La copia de la imagen de Nuestra Señora de Zapo-

pan que hoy se aloja en el nicho central del retablo, llegó a la catedral en peregrinación desde su lugar de origen en el año 1949 y fue colocada en un retablo neoclásico que se apoyaba en el muro oriente de la portada norte. Si el retablo dedicado a San José fue desplazado a su nuevo emplazamiento antes de 1936 y esta imagen se colocó en 1949, el interregno entre uno y otro cambio queda por ahora en el ámbito de lo desconocido. Cuando se trasladó a la catedral el retablo que en el sagrario ocupaba el lateral del lado de la epístola, dedicado a San Cayetano, el neoclásico de madera de pino o cedro blanco ya estaba en muy malas condiciones de conservación y se optó por desarmarlo y entregarlo a lo que era entonces patrimonio nacional.<sup>4</sup>

Tradicionalmente se piensa que el retablo de San Cayetano, como ya se dijo en otra parte de este libro, proviene del Colegio de San Pedro y San Pablo.<sup>5</sup> Utiliza como soporte el estípite, elemento del cual ha señalado Angulo, en una ya histórica frase: "nacido en su modalidad barroca dieciochesca, al parecer ya en los últimos años del siglo XVII, en la capital de la monarquía e introducido en Sevilla, pasa probablemente de allí a la Ciudad de México, donde arraiga con tal fuerza y pujanza que más semeja planta autóctona que transplantada, pues no en vano fue en las ricas tierras del Anáhuac donde produjo sus frutos más sazonados".<sup>6</sup>

Si bien los estípites de este retablo pueden asimilarse a la influencia balbasiana, hay que tener en cuenta, como ya se ha señalado en este libro, que no todos reconocen la misma procedencia. Tal sería el caso citado por el bachiller Diego de Ribera en 1673, quien ya menciona la palabra estípite al describir el retablo mayor del primer templo de monjas capuchinas, de la Ciudad de México. En el libro *Trono Mexicano*. . . , su autor, fray Ignacio de la Peña, traslada las frases del citado bachiller: "en el segundo cuerpo hay un tablero de la Inmaculada Concepción a quien guarnece un artificioso u hermoso follaje, recibiendo la cornisa *cuatro estípites de escultura de relieve* que vienen al plomo de las columnas relevadas. . ."<sup>7</sup>

Otro ejemplo interesante de estípites no balbasianos —que por fechas están coexistiendo con éstos, pues el Retablo de los Reyes, sin dorar, ya está terminado— son los que se publican en el libro *Mano Religiosa* del M.R.P. Fr. Joseph Cillero, editado en la Ciudad de México en 1730, donde se reproducen dos grabados de este fraile. En uno de ellos se representa a uno "de los tres retablos con estípites de la sacristía del convento de la Asunción de Toluca, consagrada el 8 de diciembre de 1729 y en otro, el facistol de la sacristía del mismo convento, también con estípites".<sup>8</sup>

Una fotografía de principios de siglo<sup>9</sup> permite ver al

retablo de San Cayetano en el sagrario con algunas modificaciones: a la izquierda del sagrario se había abierto una puerta de forma neogótica, provocando la desaparición de una pintura colocada en un óvalo, como la que había del lado derecho y las del retablo del Salvador, gemelo de éste. Varios de los lienzos ya se ven muy deteriorados, como las tres pinturas que se ubicaban en la primera entrecalle, que representaban de abajo hacia arriba a San Vicente de Paul, San Félix de Nola y otro santo no identificado y que es obvio estaban sufriendo la acción devastadora de una grieta que provocaba enormes escurrimientos en las telas, las que finalmente se perdieron por la desidia de quienes vieron el deterioro constante, durante años, y no hicieron nada por evitarlo. El cuadro central del retablo, dedicado a *San Alfonso María de Ligorio*, está firmado por Vicente Mendoza en 1887 y, por lo tanto, a principios de siglo tenía pocos años de colocado; sin embargo, ya tenía enormes manchas en el ángulo superior izquierdo que provocarían su parcial destrucción, como ya se verá. La misma grieta que afectó a las pinturas, lo hizo con el retablo, pues cuando se fotografió el 23 de octubre de 1953,<sup>10</sup> ya parecía semidestruido: el estípite izquierdo a punto de caerse y muchos de los elementos del retablo atados con "mecate de manila", se ve en el cuadro de San Alfonso una enorme rotura en el ángulo superior izquierdo; de la pintura de San Vicente de Paul así como de aquella que representa a San Félix, quedan tristes jirones. Cuando en el año 1958 comenzó el proceso de traslado de los retablos laterales a catedral, a éste tuvieron que hacerle un estípite nuevo —el izquierdo— teniendo como modelo el derecho, que por fortuna había quedado intacto. También se niveló la altura del sagrario y se restauró la mesa del altar; en los nuevos que dejaron las pinturas del banco se colocaron dos relieves que representan a Santo Domingo y San Francisco y que fueron colocados hacia 1961 aproximadamente.

En cuanto al sentido original del retablo, luego de analizarlo con cierto cuidado, se pueden hacer algunas observaciones: 1) la iconografía no es jesuítica, ya que la totalidad de los santos representados son presbíteros, párrocos y clérigos fundadores de órdenes; 2) algunos de los santos tienen fechas de canonización muy tardías, como es el caso de *San José de Calasanz* (1767), *San Vicente de Paul* (1737), *San Juan Cancio* (o Kanti 1767), *San Andrés Avelino* (1712) o *San Camilo de Lelis* (1746) algunas de las cuales incluso son coincidentes con la fecha de la expulsión de los jesuitas; 3) el retablo estaba dedicado a San Cayetano, cofundador de los clérigos Regulares Teatinos, que tenían como característica el ser sacerdotes que vivían en comunidad y se obligaban con los votos religiosos pero se dedicaban al ejercicio de los ministerios pastorales; 4) sin dejarlo más que señalado, debido



a la imposibilidad de un examen minucioso pero abierto a una discusión posterior, podría decirse que había tres grupos de obras que además de ser de distintas manos, podrían ser de diversas épocas, formados: por a) los santos Gabino, Pánfilo, Félix, Vicente, Felipe y Goar; b) Juan Cancio y Andrés Avelino y c) José Calasanz y Macario, por último, claro, San Alfonso agregado en el siglo XIX.

Concluyendo: parece poco probable que estas imágenes sean las originales del retablo y, por lo tanto, cabe la posibilidad que se haya cambiado el sentido iconográfico original, para adecuarlo a sus nuevas funciones parroquiales, con las cuales esta iconografía se relaciona estrechamente. O bien que debido al incendio que sufrió el sagrario en 1796 también se hayan afectado las pinturas del retablo y por lo tanto se procedió a reemplazarlas, aunque sí estaba dedicado a San Cayetano desde entonces. Como es evidente, cuando se pasó a catedral, fueron cambiadas algunas pinturas de lugar y se incorporaron otras nuevas para reemplazar a las que habían desaparecido. En este último caso están tres obras de pésima calidad que representan a *San Agustín*, *San Antonio María Claret*, arzobispo y fundador de los Misioneros Hijos del Corazón de María, canonizado en 1950 y *San Juan Bosco*, fundador de la Congregación Salesiana y canonizado en 1934. En el pequeño tablero central sobre el nicho, donde había estado una pequeña pintura de *Tobías* y *el Ángel*, se colocó un retrato de *San Ignacio de Loyola*, que perteneció al retablo del Salvador. El hueco de la ventana se cubrió con una tela de *La Presentación de la Virgen en el Templo*.

Pero en realidad, el gran cambio en el retablo está en la incorporación, en el nicho central, de la imagen de *Nuestra Señora de Zapopan*, copia de la original que se venera en el Santuario de Zapopan, en Guadalajara. La historia de la imagen está asociada a la conquista del Bajío, punta de lanza hacia una de las más ricas zonas del país. La avanzada religiosa fue encabezada por los franciscanos y el nombre de fray Antonio de Segovia se relaciona directamente con la imagen, pues según la tradición, era el fraile quien llevaba a la pequeña escultura colgada del cuello durante sus recorridos evangelizadores. Esto no resulta extraño si se tiene en cuenta que la imagen tiene manos y cabeza de madera y cuerpo de pasta y mide treinta y cuatro centímetros de alto por once y medio de ancho.

Fray Antonio de Segovia llegó a México con la segunda barcada de franciscanos, en 1525 y hacia 1530 ya se encontraba en la zona del Bajío, donde, como otros misioneros “además de tener como patrona a la pequeña Inmaculada que siempre llevaba colgada a su cuello, iba dejando también en los pueblos otras imágenes”.<sup>11</sup>

En 1537 tomó el gobierno de Nueva Galicia, Diego Pérez de la Torre, y en 1538 hubo rebelión en Xocotlán, Guaxacatlán y Hostotipaquillo, donde los españoles vencieron a los indígenas, pero perdió la vida el gobernador Pérez de la Torre, a quien sucedió Cristóbal de Oñate. Por el año 1540 se organizó la insurrección de los indios por tierras del norte: de todas partes llegaban pedidos de ayuda para el gobernador de Guadalajara, quien a su vez lo había hecho al virrey Antonio de Mendoza. El propio virrey, quien en 1541 llevaba adelante el ataque contra los indígenas insurrectos, se sorprendía de la bravura mostrada por éstos. La resistencia era tan grande y las pérdidas de vidas de uno y otro bando tan elavadas, que fray Antonio de Segovia, según afirma la historia oficial franciscana, pidió permiso al virrey para intervenir, solicitando una tregua y junto a fray Miguel de Bolonia, “sin más que con sus Cristos, breviarios y bordones, subieron; y en un día y medio bajaron seis mil indios con sus caciques. . .”<sup>12</sup> La tradición milagrosa de la imagen tiene su origen en todos estos hechos, pues se narra que de “ella salían luces que obligaban a los indios a rendirse, a darse de paz”.<sup>13</sup> desde entonces, uno de los títulos que ostenta es *La Pacificadora*.

Tal visión romántica de la conquista, la pacificación de la Nueva Galicia y la intermediación de fray Antonio de Segovia se contraponen con los cargos que fueron puestos al virrey Mendoza ante el visitador de la Real Audiencia, Francisco Tello de Sandoval, en 1547, en la cual se dice que “llegado el virrey al peñol de Nuchistlán, mandó a Miguel de Ibarra, en quien el pueblo estaba encomendado, que ha-

blase a los indios que estaban encastillados que viniesen de paz y a la obediencia de S.M. Y asimismo fray Antonio de Segovia, que había sido guardián hizo lo mismo. . . y todo no aprovechó nada para que viniese de paz".<sup>14</sup> Situación que se repitió en varias oportunidades al parecer, pues según otro de los cargos, "teniendo dicho virrey cercado dicho peñol del Mistón, muchas veces hizo hablar a religiosos y otras muchas personas a los indios de él, que viniesen de paz y él en persona se lo habló y dijo. Y no sólo le respondieron que no le querían hacer, mas antes le dijeron que el Dios de los cristianos no era nada y los engañaba y otras blasfemias contra Dios Nuestro Señor".<sup>15</sup>

Una vez aplacada la rebelión de la Nueva Galicia, los encomenderos, para asegurarse la paz, procedieron a la repuebla, es decir, cambiaron a los indígenas de unos poblados a otros. En esto tuvo influencia fray Andrés de Segovia, ya que recorrió enormes distancias convenciendo a los indígenas para que se recogieran en sus pueblos, poniéndolos en policía cristiana, para lo cual ayudó el capitán y alférez real Hernán Flores, encomendero de Juchipila y otros franciscanos. La repuebla de Zapopan con indígenas de Xalostotitlán se produjo en 1542, después del mes de febrero, que fue cuando fray Antonio les dio a los habitantes la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la O, o de la Expectación.

Por otra parte, es interesante observar que mientras la devoción a la Virgen de Guadalupe y la peregrinación al Tepeyac "parecen haber nacido, crecido y triunfado al impulso del episcopado, en medio de la indiferencia de dominicos y agustinos y a pesar de la desasosegada hostilidad de los franciscanos de México",<sup>16</sup> fueron surgiendo, bajo el influjo de estos últimos, aunque no de manera excluyente, otras imágenes y peregrinaciones de gran popularidad: tal es el caso del Señor del Sacromonte, de origen franciscano e historia posterior dominica; la Virgen de Ocotlán; Nuestra Señora de Zapopan y la Virgen de San Juan de los Lagos, estas tres puramente franciscanas. El último caso es muy similar a Zapopan, pues la tradición menciona a fray Antonio de Segovia o a fray Miguel de Bolonia como quienes regalaron la escultura de María que se venera en dicho lugar.<sup>17</sup> En la misma situación podría considerarse a la devoción a Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic, también de promoción franciscana.

La imagen de Nuestra Señora de Zapopan fue declarada milagrosa en 1653;<sup>18</sup> su festividad cambió del 8 al 18 de diciembre y siguió estrechamente unida a la historia de la región, ya que en 1821 fue nombrada Generala de las Armas de Nueva Galicia y en 1823, luego de proclamada la República, se le reconoció como Generala y Protectora Universal del Estado Libre de Xalisco.<sup>19</sup> En 1921 y después de muchos avatares, la imagen fue coronada, celebrándose en 1946 las bodas de plata de dicho acon-

tecimiento, que quizás sea el motivo de la promoción del envío de una copia de la imagen a la Metropolitana.

En los muros oriente y poniente, se localizan cuatro pinturas. La primera del lado poniente es la que representa al *Beato Sebastián de Aparicio*, a quien el anónimo autor ya ha canonizado, pues le da el tratamiento de santo en la inscripción ubicada en la parte inferior del cuadro. La obra parece haber sido incorporada a la catedral a mediados del siglo XIX.<sup>20</sup> Sebastián de Aparicio fue el fundador del convento de las Clarisas de México y tomando el hábito de donado, se donó a sí mismo para servir las. Antes había estado casado, aunque sin consumir una unión carnal y se dedicaba al transporte de cargas en carretones tirados por bueyes que él mismo amañaba y que se convirtieron en su símbolo iconográfico. En 1577 tomó el hábito de lego franciscano y su oficio en la orden fue de humilde colector de limosnas del convento de San Francisco de Puebla, ciudad donde se le guarda enorme veneración. Según Mariano Cuevas, se puede sospechar que algunos de los milagros con los que pasó a la posteridad —y a la beatificación en 1768— "se los colgaron entre el pueblo y la Puebla", aunque no cabe duda —afirma este autor— "de la realidad de otros muchos, por cierto muy pintorescos y de tinte verdaderamente mexicano".<sup>21</sup> La curiosa biografía del beato fue escrita por primera vez por fray Juan de Torquemada y publicada por el Colegio de Tlatelolco en 1600, a poco tiempo de la muerte del primero.

La segunda pintura del muro poniente representa *La Circuncisión* y es posible que haya pertenecido a algún retablo franciscano, pues la trajo del convento de Zinacantepec, junto con otras tablas, monseñor Octaviano Valdés, actual deán del Cabil- do catedralicio.<sup>22</sup> En la obra se hace notoria la utilización del expediente manierista —acentuado por el repinte—, del cambio de tono en una misma zona con el uso del color complementario del local, para enfatizar la acción de la luz sobre las texturas. Martín Soria señaló esa característica en la producción de Luis Juárez, como una influencia de Alonso Vázquez, quien a su vez la recibió de los venecianos. La misma opinión sostiene Jorge Alberto Manrique, pero no para un pintor particular, sino para la producción artística novohispana, que adoptaría, según este historiador, el recurso lumínico manierista después de 1603, fecha de llegada de Vázquez a México. Es lógico suponer que la incorporación de este artista, que portaba cierta fama y gozó de inmediato reconocimiento, generara una renovación en el medio a pesar del poco tiempo de trabajo (ya que murió en 1607), como sucediera años más tarde con su compatriota Sebastián López de Arteaga. Sin embargo, se quiere dejar asentada aquí la opinión discutible como cualquier otra, que el recurso plástico señalado y otros del mismo cuño italiano y en especial veneciano, ya se encuentran en

la obra de los dos grandes pintores de fin de siglo: Andrés de Concha y Baltasar de Echave Orio.<sup>23</sup> Por otra parte, hay en esta tabla recursos plásticos cercanos a Andrés de Concha, como la cabeza en escorzo del personaje parado al lado del sacerdote y las manos de grandes palmas y dedos largos que pueden relacionarse con Simón Pereyng. Sin dar un juicio definitivo, que supera en lejos el alcance de la presente obra, se señalan solamente estas coincidencias que podrían ayudar a fechar la tabla antes de la llegada de Vázquez a México.

En el muro oriente, lejos del breve momento de esplendor del cual gozó en el siglo pasado, se encuentra la pintura del beato *Fray Bartolomé Gutiérrez*.<sup>24</sup> Nacido en México en 1580, fue fraile agustino desde 1596. Su primera estancia en Japón fue en 1612 hasta 1614; la segunda en 1618 hasta 1629 en que empezó su martirio, que culminó en la hoguera, tal como se le representa en esta tela, en 1632. Fue beatificado en 1867 en un periodo de di-

ficiles y tensas relaciones entre México y el Vaticano. Este hecho no es aislado y debe comprenderse en relación con otros que constituyen una respuesta de la Iglesia a todos los problemas desatados por el gobierno liberal de Benito Juárez.<sup>25</sup>

La pintura que representa a *Jesús Nazareno* se encontraba en la columna próxima al Altar de San Lorenzo, del lado de la epístola, en el siglo XIX. Sufrió varios desplazamientos, como la mayor parte de las obras que se han tratado en este altar. La figura de Cristo, de dibujo cerrado, se destaca contra el fondo de montañas azulosas, al gusto de la pintura del XVII novohispano.

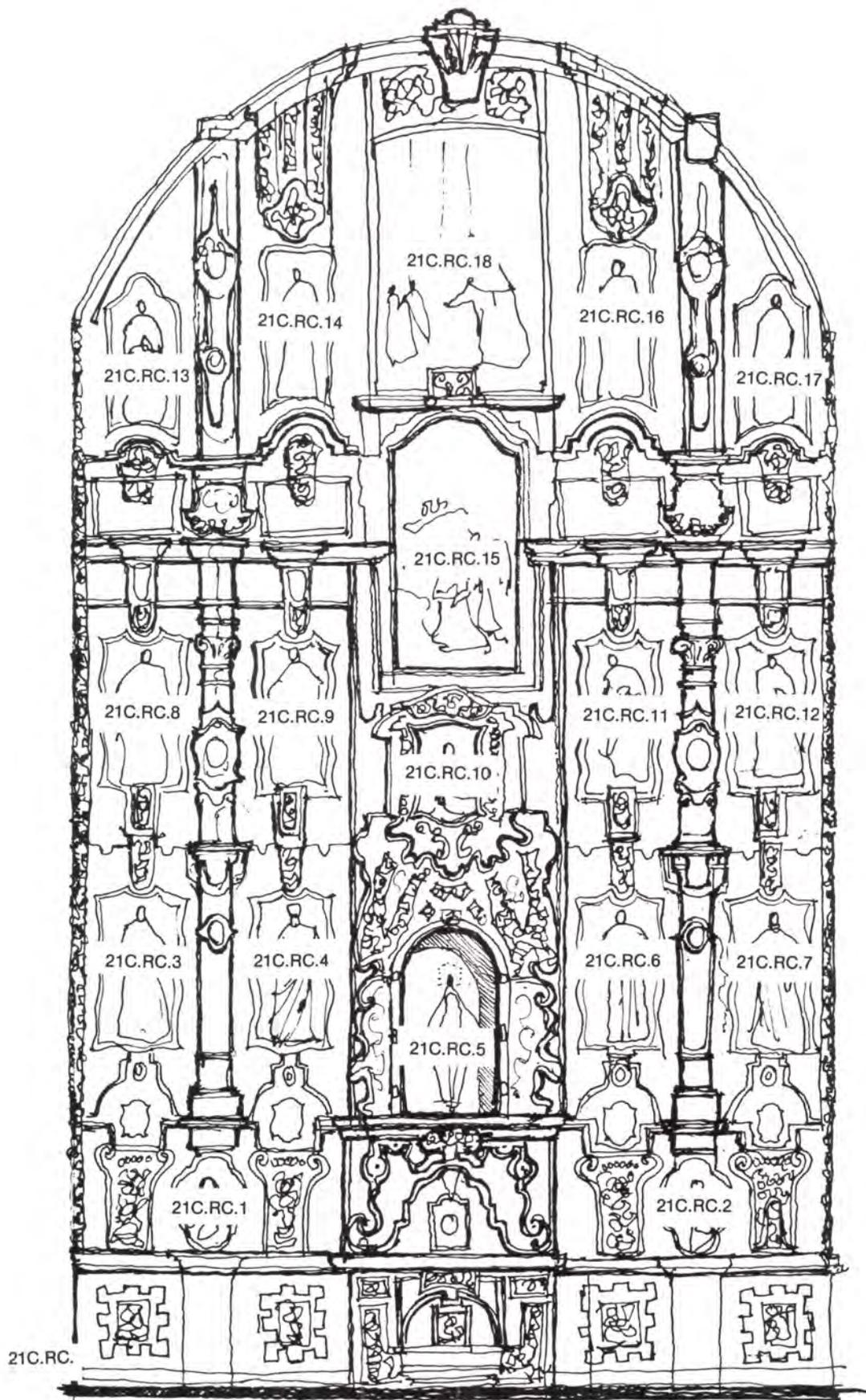
Como en una ordenada bodega, obras y retablo sin relación iconográfica e iconológica alguna, conducen a la reflexión sobre la pérdida de la "*funcionalidad integral*" que privaba —según diría Francisco de la Maza— en la gran época del catolicismo mexicano.<sup>26</sup>

## ■ NOTAS

1. Vid. "Altar de la Divina Providencia" en este libro.
2. Manuel Rivera Cambas. *México Pintoresco*, t. I, p. 54.
3. Vid. "Carillas de la Purísima Concepción" y de "Nuestra Señora de la Antigua" en este libro.
4. Informe verbal del Sr. Miguel Angel Soto.
5. Vid. "Altar de la Divina Providencia" en este libro.
6. Diego Angulo Iniguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*, t. II, p. 551.
7. Victor Manuel Villegas. *El gran signo formal del barroco*, p. 157.
8. *Ibidem*. Láminas CXCI y CXCII.
9. Foto Kahlo. Colección de la Facultad de Arquitectura y Sección Urbanismo. UNAM. Cortesía del Arq. Enrique de Anda Alanís.
10. Colección Miguel Angel Soto.
11. Fray Angel Ochoa, O.F.M. *Breve*

- historia de Nuestra Señora de Zapopan*, p. 21.
12. *Ibidem*, p. 50.
13. *Ibidem*.
14. Lewis Hanke. *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*. Vol. I, p. 89.
15. *Ibidem*, p. 89. A raíz de la sublevación del Místón, Gil González Dávila escribió *La Guerra de los Chichimecas*, obra que fue utilizada en la argumentación de la licitud y defensa de la guerra justa.
16. Robert Ricard. *La conquista espiritual de México*, p. 351-352.
17. *Ibidem*, p. 352-353.
18. Cfr. Francisco de Florencia. *Zodiaco Mariano*, p. 288-302.
19. Ochoa. *Op. cit.*, p. 108.
20. Rivera Cambas. *Op. cit.*, t. I, p. 56.
21. Mariano Cuevas S.J. *Historia de la Iglesia en México*. Vol. II, p. 360.

22. Las otras tablas son *La Anunciación* de la Capilla de San José; *La sagrada familia* del Altar del Perdón y *La Natividad* de la Capilla de los santos Cosme y Damián. Los cuadros fueron encontrados por monseñor Octaviano Valdés, según él mismo relató, en muy mal estado de conservación, en una bodega del convento. Los restauró Rodolfo Bartés.
23. Vid. "Capilla de la Soledad" y "Capilla de la Purísima Concepción" para Andrés de Concha y Baltasar de Echave Orio respectivamente, en este libro.
24. Vid. "Altar de la Divina Providencia" en este libro.
25. Vid. "Capilla de San Felipe de Jesús" en este libro.
26. Francisco de la Maza. *Los retablos dorados de la Nueva España*, p. 43.





■ RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE ZAPOPAN

21C.RC.

Anónimo

Segundo tercio XVIII

Madera tallada, ensamblada y dorada

1290 × 790



■ SANTO DOMINGO

21C.RC.2

Miguel Angel Soto

ca. 1961

Relieve en madera tallada, dorada y policromada

92 × 87

*Amarás a Dios sobre todas las cosas*



■ SAN FRANCISCO

21C.RC.1

Miguel Angel Soto

ca. 1961

Relieve en madera tallada, dorada y policromada

92 × 87



■ SAN ANTONIO MARIA CLARET

21C.RC.3

Anónimo

Segundo tercio XX

Oleo sobre tela

161 × 84

*San Antonio Ma. Claret Arzobispo Fundador*



■ SAN AGUSTIN

21C.RC.4

Anónimo  
 Segundo tercio XX  
 Oleo sobre tela  
 161 x 84  
*San Agustín*



■ SAN JUAN BOSCO

21C.RC.6

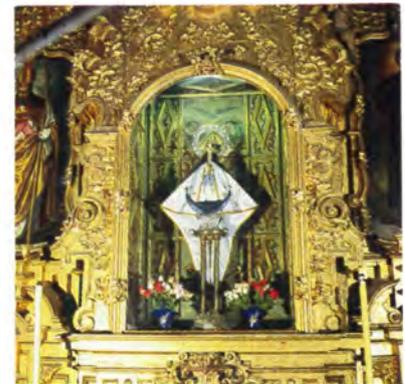
Anónimo  
 161 x 84  
*San Juan Bosco Fundador de la  
 Congregación Salesiana*  
 Segundo tercio XX  
 Oleo sobre tela



■ SAN ANDRES AVELINO

21C.RC.7

Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 161 x 84  
*S. Andrés Avelino Insigne Doctor*



■ NUESTRA SEÑORA DE ZAPOPAN

21C.RC.5

Anónimo  
 ca. 1949  
 Imagen de vestir, cabeza y manos  
 talladas y policromadas  
 75 x 80



■ **SAN GOAR DE AQUITANIA**  
 21C.RC.8  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 169 x 84  
*S. Goar de Aquitania Pro. Insigne  
 Predicador*



■ **SAN MACARIO DE ALEJANDRIA**  
 21C.RC.9  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 169 x 84  
*S. Macario de Alexandria Presbitero  
 Confesor*



■ **SAN CAMILO DE LELIS**  
 21C.RC.11  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 169 x 84  
*S. Camilo de Lelis Fundador de su  
 Congreg<sup>o</sup>*



■ **SAN IGNACIO DE LOYOLA**  
 21C.RC.10  
 José de Bustos\*  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 81 x 62  
*Ad Maiorem Dei Gloriam*



■ **SAN JUAN CANCIO**  
 21C.RC.13  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 152 x 77  
*S. Juan Cancio Parroco y Doctor  
 Insigne*



■ **SAN FELIPE NERI**  
 21C.RC.12  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 169 x 84  
*S. Phelipe Neri Fundador de su  
 Oratorio*



■ **SAN JOSE DE CALASANS**  
 21C.RC.14  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 157 × 83  
*S. Joseph Calasans Fundador de las...*



■ **SAN GABINO DE DALMACIA**  
 21C.RC.16  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 157 × 83  
*San Gabino de Dalmacia Presbítero Mártir*  
 (no está visible)



■ **SAN PANFILO**  
 21C.RC.17  
 Anónimo  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 152 × 77  
*San Pánfilo de... y mártir*  
 (no está visible)

■ **SAN ALFONSO MARIA DE LIGORIO**  
 21C.RC.15  
 Vicente Mendoza  
 1887  
 Oleo sobre tela  
 260 × 220  
*San Alfonso Ma. de Ligorio. Fundador de los Redemptoristas*  
 Firmado: *Vicente Mendoza 1887*  
 (arriba de la inscripción, lado derecho)



■ **PRESENTACION DE MARIA EN EL TEMPLO**  
 21C.RC.18  
 Anónimo  
 Primer tercio XVIII  
 Oleo sobre tela  
 270 × 210

contraban ubicadas. Una de las posibilidades es que ya existía la determinación de renovar el retablo del *Señor del Buen Despacho* que quizá se hallaba en malas condiciones de conservación; o simplemente se quería levantar uno más concorde con la importancia de la imagen, de la reciente construcción o del nuevo gusto. En cualquiera de ambos casos y a menos que se localice algún documento que varíe la situación, la obra del nuevo retablo no se contrató sino hasta 1730.

Efectivamente, según un escrito firmado el 16 de enero de 1730 entre el maestro de ensamblador Francisco Xavier Olivares y el sacristán de la catedral, bachiller Antonio de Suasnabar, el primero se comprometía a hacer “un colateral en blanco y dorado para el Santo Cristo que se venera en dicha Santa Iglesia en un lado de la puerta que sale a las Escalerillas. . .”<sup>16</sup> Que este Santo Cristo es el *Señor del Buen Despacho* se aclara con la referencia en las *Gacetas de México* que registran la dedicación del retablo, donde “. . . está colocada la milagrosa Imagen del Santo Christo del Buen Despacho. . .”<sup>17</sup> el día 6 de agosto de 1730. En el contrato que publica y analiza con cuidado María Concepción Amerlinck, se especifica que el retablo, cuyo costo sería de tres mil pesos, mediría catorce varas de alto y nueve de ancho, y para reemplazar a las esculturas que pasaron a la Capilla de las Reliquias, se dice acompañarían al Santo Cristo “. . . dos santos de bulto, estofados, que ha de fabricar de su cuenta dicho maestro y han de ser de Nuestra Señora y San Juan, al tamaño que correspondieren según el alto de el Santo Cristo. . .”<sup>18</sup>

En cuanto a la descripción formal, interesa señalar la del último cuerpo “. . . el cual se ha de componer, de cuatro estípites, su cornisa de medio punto, cerrando con la bóveda, con sus dos cuerpecillos sus tarjas y arbotantes. . .”<sup>19</sup> Descripción que no se corresponde con la de las *Gacetas*: “. . . el tercero y último cuerpo y remate es de orden jónico adornado con molduras y demás revestimiento de compuesto. . .”<sup>20</sup> Las posibilidades de interpretar esta discordancia son, por un lado, que finalmente el retablo no se construyó con estípites y, por otro, que quien hizo la descripción no haya dado importancia al nuevo elemento del remate y justamente, sin comprender la novedad, lo completó de manera fantástica. De todos modos, este retablo ya no se encuentra en esa ubicación y no puede comprobarse qué soporte se utilizó. Si fue el estípite, como señala la autora del artículo mencionado, nada indica que “hayan sido de influencia balbasiana, pero puede suponerse y son tan tempranos que constituyen el primer eslabón de una larga y rica cadena”, teniendo en cuenta que la fecha más antigua que se tenía para retablos con estípites posteriores a el de los Reyes, era del 8 de septiembre de 1730, cuando se dedicó el retablo de la Cofradía de San Juan Nepomuceno, en la iglesia del convento del

Espíritu Santo.<sup>11</sup> Sin embargo, cuando Francisco de la Maza analizaba la influencia de Balbás en la Nueva España y citaba “el libro de las fiestas de canonización de San Juan de Dios, llamado *Segundo Quince de enero de la Corte Mexicana, 1734. . .*” mencionaba dos retablos, uno de 1727 y otro de 1729, que estrenaron los carmelitas, “ambos nuevos y muy iguales, el uno de Nuestra Señora de las Angustias, con un valiente lienzo de pinturas . . . el otro es de Nuestra Señora de Belén, de una talla tan primorosa que puede competir con las imágenes más acabadas de Nápoles, siendo su artífice un pobre indio; uno y otro son iguales, de la obra nueva y con garbosos estripites (sic) en lugar de columnas. . .”<sup>12</sup> La incorporación de estas fechas haría necesario revisar lo afirmado en el citado artículo, para la utilización de este apoyo. Es claro que todo parte de la suposición que, en uno y otro caso, los estípites *tengan que ser necesariamente balbasianos* o, como señala Jorge Alberto Manrique, que exista una dirección diferente, no derivada de Balbás y sí relacionada con Regina, que podría establecer una cronología diferente.

Marroqui escribió sobre este retablo de 1730 y las imágenes que se hallaban en él. Aunque parte de su descripción se relaciona con la citada de las *Gacetas* (medidas, número de cuerpos, escenas de la Pasión), otros revelan algunos cambios. Dice este autor que la imagen de Cristo se hallaba en un nicho cerrado con cristales y que —a pesar de las condiciones señaladas en el contrato con respecto a las figuras de bulto de María y San Juan— la Virgen “está en lienzo con marco de plata”, lo que podría suponer una modificación en el proyecto original.<sup>13</sup> Se queja Marroqui de la costumbre que parece existía en catedral de tener esa puerta casi siempre cerrada, que “forma un rincón obscuro y feo. La dignidad de la persona a quien representa esta imagen y la multitud de fieles que acuden a ella buscando el consuelo para sus penas de todas clases, exigían un sitio mejor, que no había”.<sup>14</sup>

Es posible que después de 1867, cuando se beatificó al fraile agustino Bartolomé Gutiérrez, se haya colocado de manera provisional una pintura del martirio de este santo en la Capilla de San Eligio, que desde 1861, fecha de la supresión de las corporaciones, había perdido el poderoso sostén de los plateros. Allí estaba cuando se decidió hacer el cambio de esta pintura al retablo del altar lateral y darle al *Señor del Buen Despacho* una capilla que además tomó su nombre. Este movimiento que podría suponerse de los últimos años del XIX, llevó a Bartolomé Gutiérrez al centro de un retablo neoclásico, que según Sandoval había sido el del *Señor del Buen Despacho*.<sup>15</sup> Ahora bien, si Marroqui vio el retablo barroco y no menciona el neoclásico y Sandoval vio el neoclásico ocupado por el Beato Gutiérrez, podría suponerse que el cambio de retablos



■ SAN SEBASTIAN DE APARICIO  
 21C.MI.1  
 Anónimo  
 Primer tercio XIX  
 Oleo sobre tela  
 261 x 193  
*Sn. Sebastián de Aparicio / Floreció en México y Falleció en / Puebla el 25 de Febr. de 1600*



■ LA CIRCUNCISION  
 21C.MI.2  
 Anónimo  
 Ultimo tercio XVI  
 Oleo sobre tabla, repintado  
 174 x 150

■ JESUS NAZARENO  
 21C.MD.1  
 Anónimo  
 Ultimo tercio XVII  
 Oleo sobre tela  
 210 x 95



■ MARTIRIO DE BARTOLOME GUTIERREZ  
 21C.MD.2  
 Anónimo  
 Ultimo tercio XIX  
 Oleo sobre tela  
 208 x 157  
*El Glorioso Mártir Mexicano Bartolomé Gutiérrez*



se produjo después de la muerte de Marroqui —en 1898— y que Sandoval se refiere al altar del *Señor del Buen Despacho*, como al espacio, independientemente del estilo del retablo. Todavía a principios del siglo XX había en el altar, sobre una ménsula, del lado derecho, una escultura de San José en madera tallada y policromada, y en otra ménsula, del lado izquierdo, otra escultura en el mismo material y técnica, que representaba a San Juan de la Cruz. Fue también a principios de este siglo cuando “fue quitada por antiestética . . . una balaustrada de hierro con portaflores, pintada de color blanco, con adornos de plomo”<sup>16</sup> que resguardaba el altar.

El conflicto religioso desencadenado en México en 1926 y causa del grave deterioro que caracterizó las relaciones entre la Iglesia y el Estado por más de una década, motivó el cierre al culto de gran cantidad de templos, algunas de cuyas pertenencias encontraron lugar en otros sitios. Esta parece ser la historia del *Señor del Veneno*<sup>17</sup> de difundida veneración en la iglesia del convento de Porta Coeli —cerrado al culto en 1935— desde donde pasó a la catedral, posiblemente en los años cuarenta. Fue ubicado en el mismo altar neoclásico y allí estuvo hasta 1959, cuando se decidió ocupar este espacio con el actual retablo y trasladar el anterior al Sagrario Metropolitano.

El cierre de las puertas norte de la Catedral de México, obedece a motivos más simples de los que puedan suponerse. Según monseñor Valdés, se había tomado a la catedral como un corredor de comunicación entre la calle de Guatemala y la plaza de la Constitución; para evitar la interrupción al silencio y el respeto que se debe guardar en un recinto de esta naturaleza, se optó por la solución ya mencionada. A grandes males. . .

El retablo que hoy está dedicado a la Divina Provi-

dencia, según la tradición, procede del antiguo colegio jesuita de San Pedro y San Pablo. “Otros retablos pasaron también de la misma iglesia de los jesuitas —escribió Marroqui— de los cuales sólo se conservan tres: uno que es el de *El Salvador y los Santos Apóstoles*; el otro, al lado opuesto de éste que está dedicado a *San Cayetano*; y el tercero, el de la *Virgen de Guadalupe*, situado a la derecha, entrando por la puerta del lado oriental del templo. . .”<sup>18</sup>

Esta descripción corresponde a su ubicación en el Sagrario Metropolitano, a donde, según la tradición, pasaron muchas imágenes y objetos, después de la expulsión de los jesuitas. Y se dice aquí tradición, porque los documentos conocidos hasta el momento sólo hablan de la solicitud y el posterior traslado a este templo, de un retablo dedicado a la Virgen de la Luz.<sup>19</sup> De todos modos, las obras en cuestión se hallaban en el sagrario cuando, entre las dos y las tres de la tarde del día 14 de marzo de 1796, se suscitó un incendio, que según las *Gacetas* de la fecha, produjo un “. . . humo extraordinario y ayudado del calor se internó en las Santas imágenes, así de escultura como de pintura que quedaron en la iglesia, pues casi todas han quedado negras, computándose en este número las excelentes pinturas romanas de los santos apóstoles, que había en el altar del Salvador, y todo el interior de la iglesia quedó como una cocina. Para reparar el estrago ocasionado por el fuego, se hicieron de nuevo todos los altares del lado del evangelio y hubo necesidad de retocar toda la iglesia y de entonces data su adorno actual.”<sup>20</sup>

Esto plantea un problema muy interesante, pues si las pinturas del retablo se habían afectado con el incendio, como se desprende de la crónica citada, es posible que se limpiaran y repintaran, como se hizo con toda la iglesia o que definitivamente



fueran reemplazadas por otras. Lo último se hace factible, pues al revisar las pinturas por detrás, se observan añadidos en la parte inferior y superior de la tela, podría pensarse para que pudieran dar la medida del hueco del retablo. Una de las pinturas de la serie está firmada: es la que representa a San Pedro, que en el lateral derecho, en negro, dice *Bustos Pinxit*. Se puede relacionar a este Bustos con José Bustos o José Moreno de Bustos, pintor del que se tienen muy pocas informaciones, a quien hacen referencia Carrillo y Gariel y Manuel Toussaint trabajando en Puebla en 1724.<sup>21</sup> Es evidente que ambos autores tomaron esta noticia de las publicadas por Francisco Pérez Salazar, quien además, del Archivo del Sagrario de Puebla recogió la fecha del 23 de octubre de 1712 cuando se casó un “José Moreno de Bustos, de oficio pintor, viudo de doña Josefa Carrillo, con doña María Juliana Ortiz, ambos naturales, vecinos de Puebla”.<sup>22</sup> Por otra parte, en el *Índice de artistas y artesanos que trabajaron en el templo de la Santísima Trinidad y Hospital de San Pedro*, la investigadora Nuria Salazar consigna una noticia referida a la viuda del maestro de pintor José Moreno de Bustos, doña María Juliana de Oriz y Duna, a quien llamaban la pintora, que recibe un donativo de doscientos pesos.<sup>23</sup> Pese a la diferencia en el apellido de la mujer, es evidente que la información se refiere a quienes se habían casado en 1712 y lo que es más interesante, permite saber que para 1755 el artista, posible autor de las pinturas situadas en el retablo, ya había muerto. La única obra de este pintor que es posible mencionar, es un *San Jerónimo*, que guarda relación estilística con las del retablo.

Las observaciones que podrían hacerse, sin llegar por el momento a ninguna conclusión, son las siguientes: 1) la que se considera menos probable es que el Bustos que firma el retablo quizás no sea el pintor poblano de quien se tienen noticias en la pri-

mera mitad del siglo XVIII; 2) que si sea el mismo pintor y que ante el deterioro sufrido por las pinturas, debido al incendio de 1796, se decidiera reemplazar las originales por otras más pequeñas, un apostolado de Bustos que quizás existía en la catedral con anterioridad, lo que justificaría los agregados de tela para ajustar las medidas a las del retablo y 3) que José Moreno de Bustos haya sido el autor de “las excelentes pinturas a lo romano” del retablo, lo que sería posible si pensamos que murió alrededor de 1755 y que debido al incendio se arreglaron las telas y se repintaron.

Una fotografía de principios de siglo permite ver al retablo instalado en el sagrario; las pinturas de los Apóstoles y la Virgen estaban en la posición actual; en el banco, debajo de cada uno de los estípites, había dos pinturas, una representaba a San Luis Gonzaga, la otra, no llega a verse; el sagrario del retablo está ocupado por una pintura del *Sagrado Corazón de Jesús* —que debía tener gran devoción, pues se ve rodeado de cientos de ex votos— y en el primer cuerpo de la calle central se ubicaba la tela que daba nombre al retablo, el *Divino Salvador*; e inmediatamente arriba de éste la imagen de San Ignacio de Loyola, que ahora se encuentra en la misma posición pero en el retablo de Nuestra Señora de Zapopan.<sup>24</sup>

Otra fotografía fechada el 27 de septiembre de 1946 muestra al Sagrario Metropolitano en obra, con el retablo en lamentable estado de conservación y el óvalo del lado izquierdo del banco que ha desaparecido.<sup>25</sup> El hecho es que en 1959, el señor Miguel Ángel Soto Rodríguez y su taller, de quienes se habla largamente en otra parte de este trabajo, fueron los encargados de desarmar el retablo y colocarlo en su actual posición. En la parte posterior del mismo, alguien tuvo la precaución de escribir: *Se colo-*

có, el 28-VII-60. En un impreso sin fecha, con el cual se enviaban los tradicionales saludos de fin de año, y datable entre 1960 y 61, ya se ve el retablo instalado en catedral, pero con algunos cambios: en el lugar donde estaban los óvalos del banco se colocaron unos relieves que representan al Antiguo y al Nuevo Testamentos; en el lugar de la pintura de San Ignacio hay otro relieve, de tema trinitario; el hueco de la ventana se ve ocupado con una excelente pintura de fines del siglo XVI; *La Sagrada Familia*, que atinadamente se colocó después en la capilla de los santos Cosme y Damián,<sup>26</sup> siendo reemplazada por *La Asunción de la Virgen*, tela datable tentativamente en el siglo XVIII, mientras no pueda examinarse con más detenimiento.<sup>27</sup> En el impreso de referencia, todavía se conservaba la tela central del *Salvador* y se veía en proceso de restauración, sin dorar, el sagrario y la parte central del sotabanco.

La iconografía de los relieves que se incorporaron al retablo fue elaborada por monseñor Octaviano Valdés y la ejecución fue de Miguel Angel Soto. Están fechados en México, en 1961 y firmados por detrás. Es lamentable que no se haya podido confirmar la fecha exacta en que la pintura del *Salvador* se retiró de este lugar para ser reemplazada por una restauración de la *Divina Providencia* de muy baja calidad e indigna de ocupar tan importante espacio. La tela del *Salvador*, guardaba con sus compañeras del retablo una relación estilística, iconológica e iconográfica que no se debería haber destruido.<sup>28</sup>

La devoción a la Divina Providencia se expresa el día primero de cada mes y el 31 de diciembre, en acción de gracias por el año que termina y como solicitud para el que comienza. La oración popular que dice: "Tu Divina Providencia/ se extienda a cada momento/ para que nunca nos falte/ casa, vestido y sustento", antecede al depósito de la limosna en los cepos, para cada uno de los pedidos. Si la devoción popular justifica el cambio de advocación del retablo, la importancia espiritual, histórica y artística también justifica el reemplazo de la obra, por otra de mayor calidad plástica.

En los muros laterales de este altar se han colocado, en distintos momentos, tres importantes pinturas. Una de ellas es de Luis Juárez.<sup>29</sup> Esta tabla, representa el tema de *La Virgen y el Niño con Santa Teresa y San Juan de la Cruz*.<sup>30</sup> Sin embargo, la historia de la incorporación de esta obra al patrimonio artístico de la catedral, es más curiosa: el deán del Cabildo, monseñor Valdés, la vio en el comedor de la casa de un sacerdote, en la Ciudad de México. A su vez, éste la había visto y comprado en Michoacán. Conocedor de la importancia de la pintura, monseñor Valdés la adquirió para el templo metropolitano.

Las fechas aceptadas para la biografía de Luis Juárez son 1575-85 para su nacimiento, que es posible haya tenido lugar en la Nueva España y 1635-39 para su muerte, en la Ciudad de México, donde fue sepultado en la iglesia de San Agustín. Es casi seguro que su formación fue novohispana, cuyo panorama plástico estaba dominado a fin de siglo por la gran figura de Baltasar de Echave Orio y que haya recibido la influencia de Alonso Vázquez, quien llegó a México en 1603, donde murió a principios de 1607. La ausencia de obra conocida de este último en México y lo mal estudiado que está en España, no permiten mayores avances con respecto al tema.<sup>31</sup> Juárez trabajó mucho para la orden carmelita y, por lo tanto, puede suponerse que este cuadro proveniga de alguno de sus conventos o iglesias, que se contaban entre la numerosa clientela que consolidó el éxito del pintor novohispano.

Otro artista que seguramente gozó de éxito y reconocimiento en su época es Juan Sánchez Salmerón, de quien existen dos obras en este altar. Estas tablas pertenecieron al retablo dedicado a Santa Ana, en la capilla que estuvo dedicada a la santa y que hoy se halla bajo la advocación de la Purísima Concepción. Capilla y retablo cedieron a los cambios y las tablas que quedan en catedral son estas dos dedicadas a *La Anunciación a Santa Ana* y *Los Desposorios de la Virgen*. *La Aparición del Arcángel a San Joaquín*, *La Purísima con San Joaquín y Santa Ana* y *El Nacimiento de la Virgen*, que formaron parte del mismo retablo, pertenecen ahora a las colecciones del Museo Nacional del Virreinato.

Sánchez Salmerón fue un pintor prolífico, que permanece aún sin estudiar, aunque se conocen tanto un número importante de obras, como documentos que hablan del status alcanzado por este artista. En el año 1666 figura con otros pintores en el dictamen que se hizo sobre la Virgen de Guadalupe. En 1676 valuó unas obras y en 1679 junto con el bachiller Bartolomé de Arenas, clérigo presbítero domiciliario del arzobispo de México y maestro del arte de pintor, estudió al *Señor de Santa Teresa*.<sup>32</sup> Luego de estas actividades de gran importancia, el 27 de agosto de 1687 recibió el título de pintor, después de ser examinado, como da a conocer Xavier Moysén, citando datos del archivo de Enrique Berlín.<sup>33</sup> El 10 de febrero de 1688 aparece como veedor del gremio de pintores. El día 1º de noviembre de 1697 testó ante el escribano José de Anaya y Bonilla.<sup>34</sup> En el testamento, se declara natural de Tepeaca y vecino de la Ciudad de México, maestro de pintor e hijo de Francisco Sánchez Salmerón y Francisca Gómez Prieto, ya difuntos. Pide ser enterrado en la Capilla de la Tercera Orden del convento de San Francisco, de la que es "Tercero del hábito descubierto y conciliario de su mesa".<sup>35</sup> Se declara casado con Manuela de Nájera, con quien tuvo varios hijos: Antonio, Juana, Juan, Francisca Javiera, Blas, Gertrudis de la Rosa y María Gregoria, las dos últi-

mas ya entonces difuntas. El testamento "lo otorgó y no firmó, por la gravedad de su achaque"<sup>36</sup> a pesar de lo cual puede ser que se haya recuperado, si el documento de 1713 donde se le cita como valuator, corresponde a él y no a un homónimo. Resumiendo: Sánchez Salmerón es un pintor criollo que trabajó en el último tercio del siglo XVII; por la gran cantidad de pintura que aún existe puede pensarse que tuvo una voluminosa producción y que obviamente tenía asegurada una importante clientela;

que ocupó cargos dentro del gremio de pintores y también intervino en el análisis de obras de gran importancia tanto en el orden espiritual y devoto como artístico; y por último, que participa, como otros artistas de fin de siglo, de esa pintura alegre y luminosa, de dibujo cerrado y figuras ubicadas en un espacio constreñido, donde el brillo de las telas rivaliza con el de las joyas y en la que los arcángeles, de tradición josejuarista, se relacionan con los de sus contemporáneos Juan Correa y Cristóbal de Villalpando.

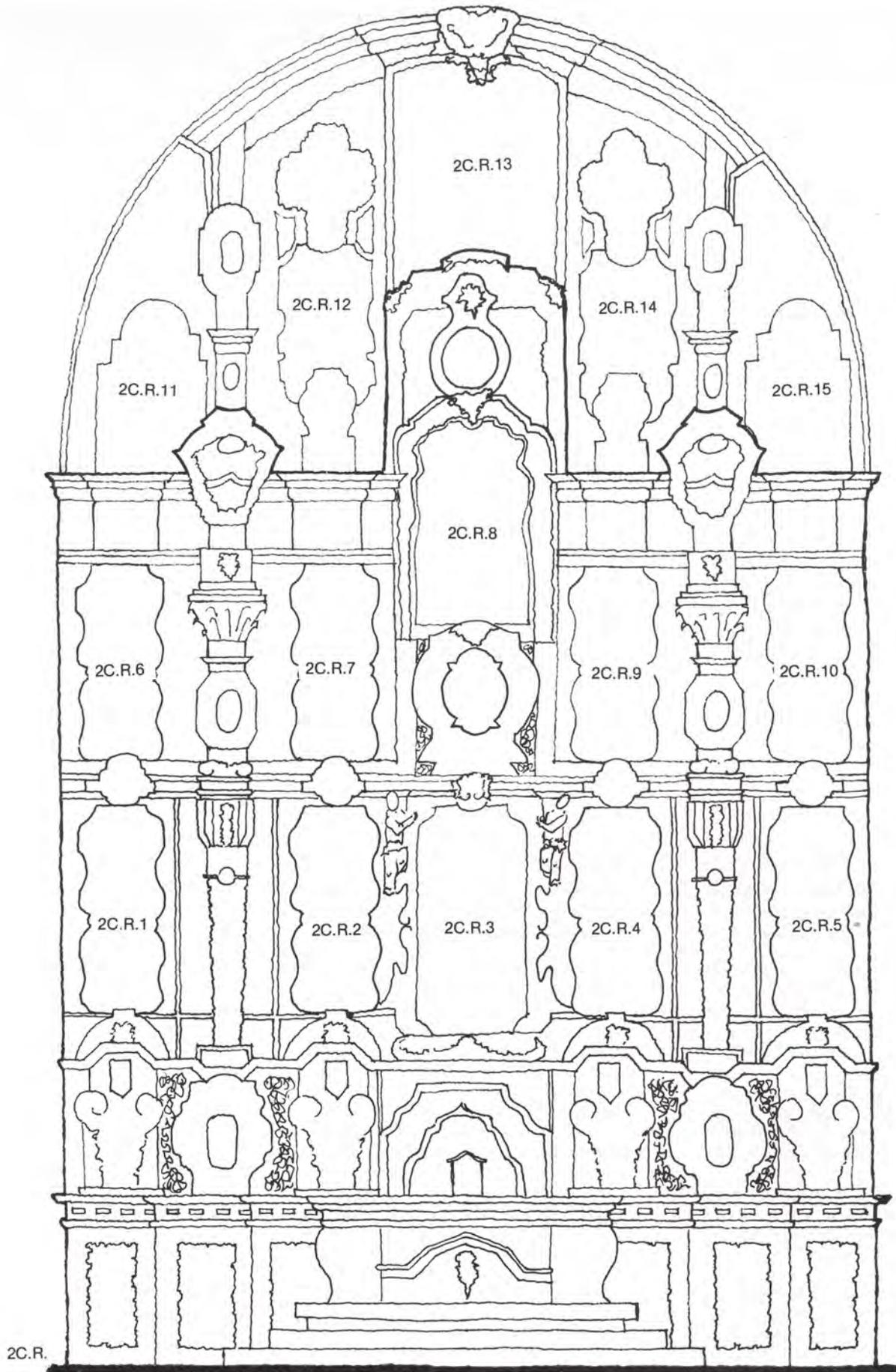
## ■ NOTAS

1. Isidro de Sariñana. *La Catedral de México en 1668*. p. 13.
2. Gregorio de Guijo. *Diario*. p. 38.
3. Guillermo Tovar, Jaime Ortiz Lajous. *Retablo de los Reyes Historia y Restauración*. p. 3.
4. Efraín Castro Morales. "Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII". p. 61.
5. Castro Morales. *Ibidem*. p. 34.
6. María Concepción Amerlinck. "El antiguo retablo del Señor del Buen Despacho en la Catedral de México". p. 17.
7. Sahagún de Arévalo. *Gacetas de México*. 1728-1742, vol. I p. 264.
8. Ma. Concepción Amerlinck. *Op. cit.* p. 17.
9. *Ibidem*.
10. Arévalo. *Op. cit.* p. 264.
11. Amerlinck. *Op. cit.* p. 17.
12. Francisco de la Maza. *El churrigüesco en la ciudad de México*. p. 26.
13. José María Marroquí. *La ciudad de México*. vol. III p. 459.

14. *Ibidem*.
15. Pablo Sandoval y José Ordóñez. *La Catedral Metropolitana de México* p. 116.
16. *Ibidem*.
17. Vid. "Capilla de San Isidro" en este libro.
18. Marroquí. *Op. cit.* Vol. III p. 578.
19. Clementina Díaz y de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. p. 131-134.
20. Marroquí. *Op. cit.* vol. III p. 578.
21. Abelardo Carrillo y Gariel. *Autógrafos de pintores coloniales*. p. 151 y Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*. p. 236.
22. Francisco Pérez de Salazar. *Historia de la pintura en Puebla*. p. 169.
23. Nuria Salazar. "Índice de artistas y artesanos que trabajaron en el templo de la Santísima Trinidad y Hospital de San Pedro". p. 87.
24. Foto Kahlo colección de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNAM. Colección del Arq. Enrique de Anda Alanís.
25. Colección particular. Miguel An-

gel Soto Rodríguez.

26. Esta pintura se encuentra ahora en el encasamento de la Capilla de San José.
27. Mientras se escribía este texto, se realizaba un arreglo en la bóveda del altar, por lo cual se cubrió el retablo por más de un mes.
28. Acervo Artístico de la Catedral en la Ex-curia. No. de inventario B.S. 44 en este libro.
29. Vid. "Capilla de la Soledad", en este libro.
30. Rogelio Ruiz Gomar. *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*. p. 209.
31. *Ibidem*. p. 40.
32. Toussaint. *Op. cit.* p. 109.
33. *Ibidem*. p. 259.
34. Pérez de Salazar. *Op. cit.* p. 205-208.
35. *Ibidem*. p. 206.
36. *Ibidem*. p. 208.





■ RETABLO DE LA DIVINA PROVIDENCIA

2C.R.

Anónimo  
 Segundo Tercio XVIII  
 Madera tallada, ensamblada y dorada  
 1310 x 780 cm. [13.10 x 7.80 metros]



■ SAN ANDRÉS

2C.R.1

José de Bustos  
 Segundo tercio XVIII  
 Oleo sobre tela, repintado  
 207 x 100  
 S. Andrés



■ SAN PEDRO

2C.R.2

Segundo tercio XVIII  
 José de Bustos  
 Oleo sobre tela, repintado  
 207 x 100  
 Firmado: *Bustos Pinx.*  
 (lateral derecho)



■ SANTISIMA TRINIDAD

2C.R.3

Anónimo  
 Segundo tercio XX  
 Oleo sobre tela  
 209 x 108



■ SAN PABLO

2C.R.4

José de Bustos

Segundo tercio XVIII

Oleo sobre tela, repintado

207 x 100

*S. Pablo*

■ SANTIAGO EL MENOR

2C.R.5

José de Bustos

Segundo tercio XVIII

Oleo sobre tela, repintado

207 x 100

*Tiago el Menor*



■ SAN JUAN

2C.R.7

José de Bustos

Segundo tercio XVIII

Oleo sobre tela, repintado

209 x 110

*S. Juan*



■ SANTIAGO EL MAYOR  
2C.R.6  
José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
209 × 101  
*S. Tiago Ma*



■ SAN FELIPE  
2C.R.11  
José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
105 × 99



■ DOLOROSA  
2C.R.8  
José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
207 × 107



■ SAN SIMON  
2C.R.9  
José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
209 × 110  
*S. Simón*



■ SANTO TOMAS  
2C.R.10  
José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
209 × 110  
*S. Tomás*

■ ALTAR DE LA DIVINA PROVIDENCIA



■ SAN BARTOLOME

2C.R.12

José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
157 x 110



■ SAN JUDAS TADEO

2C.R.14

José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
157 x 110



■ ASUNCION DE LA VIRGEN

2C.R.13

Anónimo  
XVIII  
Oleo sobre tela  
240 x 206



■ SAN MATIAS

2C.R.15.

José de Bustos  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela, repintado  
165 x 99



■ VIRGEN DEL CARMEN CON SANTA TERESA Y SAN JUAN DE DIOS

2C.MI.1.

Luis Juárez  
Primer tercio XVII  
Oleo sobre tabla  
204 × 158

Firmado: *Ludovicus Xuarez F,*  
(parte inferior, al centro)

■ DESPOSORIOS DE LA VIRGEN

2C.MD.1

Juan Sánchez Salmerón  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tabla  
206 × 160



■ ANUNCIACION A SANTA ANA

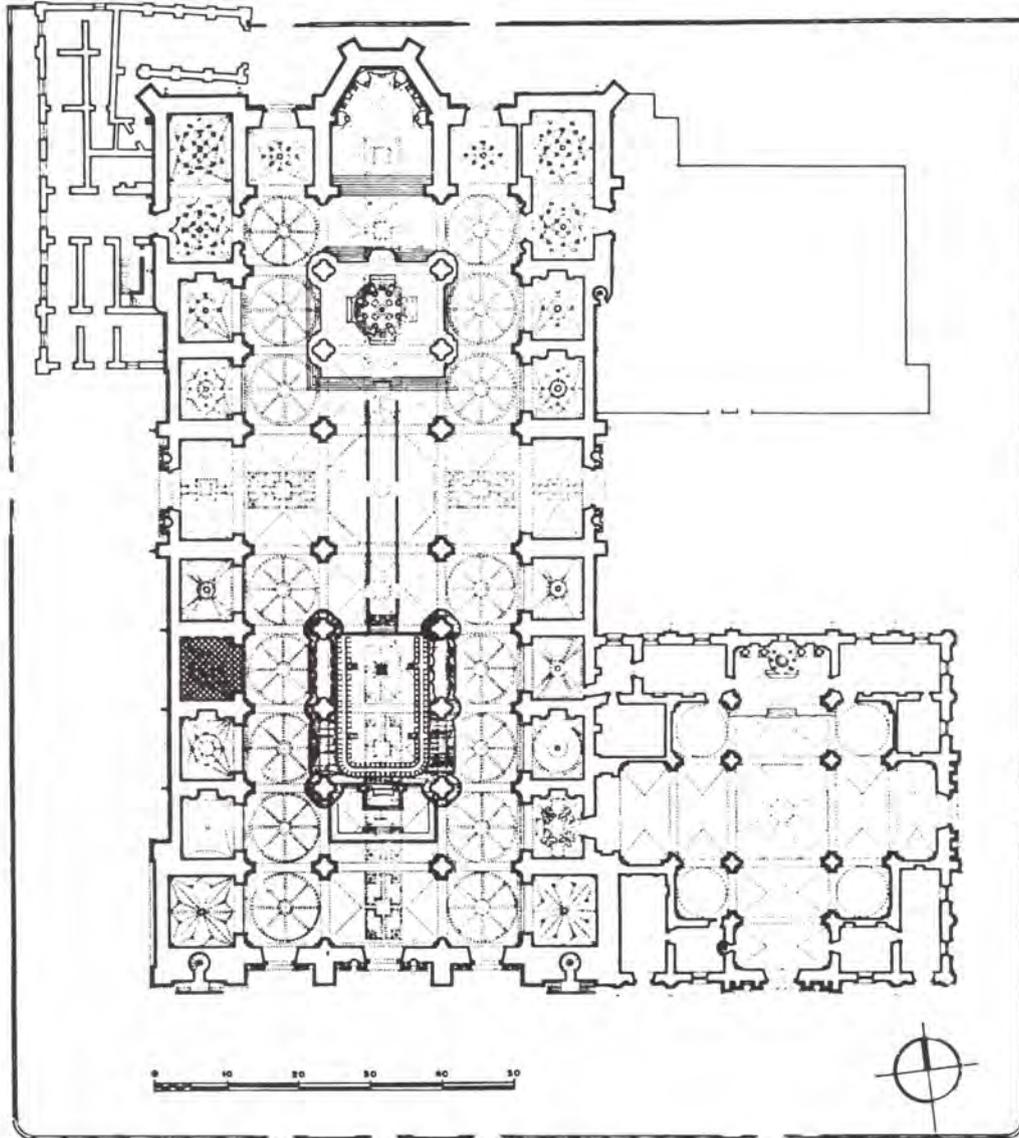
2C.MI.2

Juan Sánchez Salmerón  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tabla  
188 × 124





## ■ CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD



Texto: Nelly Sigaut

La historia de esta capilla está relacionada en forma estrecha con los obreros de la Catedral Metropolitana, quienes año tras año, durante siglos, fueron poniendo piedra sobre piedra, levantando muros, cerrando bóvedas, trazando arcos, hasta dar a la Ciudad de México el edificio que la representa. Es necesario hacer un poco de historia hasta llegar al momento en que el Duque de Alburquerque, virrey de la Nueva España, concede a los trabajadores de la catedral la custodia de la capilla dedicada al culto de Nuestra Señora de la Soledad.

La primitiva Catedral de México satisfizo las necesidades de los años iniciales de la capital de la Nueva España, pues —al decir de Jorge Alberto Manrique— el primer proyecto de vida novohispano fue rural y había imaginado para estas tierras un sistema de república teocrática y señorial, “dominada por frailes y encomenderos”.<sup>1</sup> Quizás por esto, cuando en 1554 Cervantes de Salazar describió a la Ciudad de México, dejó el testimonio del asombro ante “una catedral tan pobre, tan baja, tan húmeda: las iglesias de conventos son más suntuosas”.<sup>2</sup>

La necesidad de una nueva catedral era seguramente clara, pues ya en 1544 se había dado una cédula real que ordenaba al virrey mandar a hacer la traza, cédula que no fue cumplida, pues en las de 1551 y 1552 se reiteraba el tema del inicio de la construcción que iba a ser costeadada en forma tripartita entre la Corona, los encomenderos y los indios del arzobispado, así como también por los españoles acomodados.

En cumplimiento del mandato real, el arzobispo Montúfar, de acuerdo con el virrey, decidió poner en marcha la obra en 1544, seleccionando la traza de la catedral de Sevilla como modelo, lo cual, como se verá, iba a tener graves inconvenientes. En efecto, apenas pasados unos años —en 1558—, el mismo Montúfar reconoce que como la cimentación de la nueva catedral debe realizarse sobre “el agua de la laguna, no puede haber cimientito muy fijo para que suba la obra tanto como la de Sevilla”.<sup>3</sup> También argumentó el arzobispo la inferior calidad de la mano de obra indígena con respecto a la española y la escasez de materiales y herramientas. Conjunto de problemas que le hicieron calcular cien o doscientos años para concluir un proyecto de tal magnitud. Como solución pensó adoptar plantas como las de Segovia o Salamanca, que en una visión llena de optimismo, imaginó terminar en veinte o treinta años. También solicitó Montúfar nueva traza y un maestro, pues según escribió, “acá no lo ay”.<sup>4</sup>

A pesar de tales sugerencias, la planta de la Catedral de México guarda mayores relaciones con la de Jaén; el autor de la traza fue Claudio de Arciniega quien se encontraba trabajando en Puebla de los Angeles desde 1555 y la realizó con seguridad antes de 1567. El proyecto para el alzado se debió a Juan Miguel de Agüero, quien fuera autor de la catedral de Mérida. Arciniega consideró cerrar el edificio con una techumbre de madera, mientras que Agüero introdujo la modificación que fue aprobada en 1616.

Hay que considerar dos etapas en la construcción de la nueva catedral: una dedicada a la preparación de la cimentación y la segunda, que es en la que comienza el alzado propiamente dicho. Esta última es la que ha provocado el error de considerar la fecha de 1573 como el inicio de la obra cuando en realidad los periodos constructivos que se tienen en cuenta a partir de esta fecha, corresponden a los elaborados por Manuel Toussaint para lo que él mismo denominó *Esquema histórico de la construcción de las bóvedas* y que publicó en su libro sobre la catedral de 1948.

La primera cimentación para la nueva catedral estaba orientada de oriente a poniente, misma que tuvo la antigua y estaba preparada para recibir una igle-

sia de siete naves de acuerdo con el proyecto inicial, según se aclaró párrafos arriba. Estas obras pueden haberse iniciado alrededor de 1562, pues ya se incluyen en el plano del centro de la Ciudad de México, fechable entre 1562-1565. En el Códice Osuna, de 1564, se reproduce el trabajo de los indígenas en la cimentación. Según Toussaint, “la muerte de don Luis de Velasco, la llegada del visitador Valderrama, los graves acontecimientos políticos ocasionados por la supuesta rebelión del Marqués del Valle y además el cambio de ideas del señor Montúfar [respecto a la planta] hicieron que la obra se suspendiese del todo. Los cimientitos quedaron abandonados”.<sup>5</sup> La relación de Zorita informa que el trabajo había costado la fuerte cantidad de 80 mil pesos y que no pudo continuarse porque nunca logró solucionarse el problema del agua.

Dos documentos, uno fechado en 1569 en el Pardo y el otro en México en 1570, señalan el definitivo cambio de rumbo en el proyecto catedralicio. En el último de éstos, “se acordó que la catedral se plante y edifique [. . .] en dirección Norte Sur, poniendo la Puerta del Perdón hacia la Plaza Mayor y el campanario a la cabezada de la dicha iglesia que se hubiere de hacer, e que sea de tres naves claras y a los lados de ellas sus capillas colaterales y que todo se cubra de madera”.<sup>6</sup>

En cuanto a la cimentación, otro documento de 1570, contiene el dictamen de un grupo de maestros arquitectos, quienes informan que “nos parece que el pavimento de todo el edificio comprendiendo vacuas y macizo se saca de una masa y estructura de su mezcla y piedra crecida desde la superficie del agua hasta un estado sobre el suelo de la plaza, estacándolo por debajo con sus estacas gruesas y espesas hasta ponella en lo más fijo y sobre esta dicha cepa se erigirán sus cimientitos crecidos de dos varas de medir de alto para los enterramientos y sepolturas que ha de haber en la dicha iglesia y de allí empezará a despedir el edificio fuera de la tierra porque de allí para abajo queda por cepa y carcañal del edificio”.<sup>7</sup>

Desde 1573, ahora sí, en adelante, seguirá el lento proceso de construcción de la Catedral de México, que culminará con los últimos aportes de Manuel Tolsá en el siglo XIX. Es evidente sin embargo, que la obra creció, cobró importancia y pudo dedicarse en el siglo XVII. No lo es menos que la historia de esta construcción está ligada a los nombres de los virreyes que ocuparon la sede del gobierno de la Nueva España. Hay varios motivos para que así sucediera, sin embargo es posible que el más importante sea la institución del Regio Patronato Indiano.

Mediante una serie de prerrogativas concedidas por el papado a la monarquía española, era el rey de

este país, el titular a su vez de la Iglesia en las Indias. Por la bula del 28 de junio de 1508, denominada *Universalis Ecclesiae*, el Papa Julio II concedió a los virreyes el Patronato de Indias. Dio al monarca la exclusividad para mandar edificar templos y el derecho de presentación para los obispos al Pontífice y para los beneficios eclesiásticos al Ordinario. En el Código de Indias se aclara expresamente que: “por cuanto el derecho de patronazgo eclesiástico nos pertenece en todo el estado de las Indias... Ordenamos y mandamos que este derecho, único e insolidum, siempre sea reservado a Nos y a nuestra Real Corona y no pueda salir de ella en todo ni en parte y que ninguna persona secular ni eclesiástica sea osada a entrometerse en cosa tocante al patronazgo real, ni a proveer iglesia, ni beneficio, ni oficio eclesiástico, ni a recibirlo, sin nuestra presentación o de las personas a quien Nos por Ley o provisión patente lo cometiéramos y el que lo contrario hiciere, siendo persona secular, incurra en perdimento de las mercedes que de Nos tuviere, en todo el estado de las Indias y sea inhábil para obtener otros y sea desterrado perpetuamente de nuestros reynos: y siendo eclesiástico, sea habido y tenido por extraño de ellos, y no pueda tener ni obtener beneficio ni oficio eclesiástico en los dichos nuestros reynos y unos y otros incurran en las demás penas establecidas por leyes nuestros reynos”.<sup>8</sup>

La mayoría de los autores que se ocupan del tema del Regio Patronato, fincan el origen de esta institución en la habilidad política de Fernando el Católico, quien consiguió uno a uno los privilegios que podrían concentrarse en: 1) misión evangélica concedida a la Corona, con la obligación en conciencia de responder a ella; 2) exclusividad de fundación de doctrinas, iglesias y catedrales, como consecuencia y premio de esa misión y de las cargas adjuntas y 3) cesión de los diezmos y derechos de presentación universal perpetua, como consecuencia de esas fundaciones.<sup>9</sup>

De lo anterior se desprende que el virrey de la Nueva España, como vicepatrono de la Iglesia, tuviera la potestad y la obligación de cuidar de la obra de la Catedral de México. Tarea que muchos de ellos tomaron con tanto celo y empeño, que provocaron no pocos problemas con los arzobispos, tan cuidadosos de sus propios fueros y el respeto debido a la dignidad de su cargo.

El doctor Isidro de Sariñana publicó en el año 1668 la *Noticia breve de la Solemne, Deseada, Ultima Dedicación del Templo Metropolitano de México, Corte Imperial de la Nueva España, edificado por la religiosa magnificencia de los Reyes Cathólicos de España nuestros Señores Celebrada en 22 de Diciembre de 1667 Día natalicio de la Reyna nuestra Señora Doña María-Ana de Austria. Governadora de*

*la Monarquía, Madre, y Tutora del Rey nuestro Señor. D. Carlos Segundo, que Dios guarde En el feliz gobierno del Excmo. Señor D. Antonio Sebastián de Toledo, Marqués de Manzera, Virrey de la Nueva España y sermón que predicó el Doctor Ysidro de Sariñana, Cura propietario de la Parroquia de la Veracruz de México Cathedrático de Substitución de Prima de Theología en su Real Universidad*, título que se reproduce completo por curiosidad, más que por ociosidad y porque da una serie de datos y referencias que ya no hace falta repetir.

Sariñana organizó su libro teniendo en cuenta a los virreyes novohispanos y las obras que se realizaron en catedral bajo el gobierno de cada uno de ellos. Es imposible, dadas las características de este estudio, seguir el proceso bajo cada gobernante y sólo se hará referencia a algunos de ellos que tienen que ver directamente con el asunto específico de esta capilla.

Fue Rodrigo Osorio Pacheco, Marqués de Cerralvo, quien tomó la decisión de demoler la antigua catedral, a pesar de que en 1584 se le había hecho un arreglo importante, en función de la celebración del III Concilio Mexicano en 1585 y luego, en los años 1601 y 1602 se procedió a realizar otras reparaciones. Sin duda, se intentaba con esta extrema medida apurar las obras del nuevo edificio, pero no resultó así. La terrible inundación de 1629 paralizó las obras catedralicias, que no se retomaron sino hasta 1637, bajo el gobierno del Marqués de Cadereita (1635-1640). Avanzaron también con el siguiente virrey, Marqués de Villena (1640-1642) de manera tal que durante el gobierno de su sucesor, el Conde de Salvatierra (1642-1648) se cubrió con zaquizamí la nave mayor desde la Capilla de los Reyes y como ya estaban terminadas las bóvedas procesionales correspondientes a este sector y las capillas laterales respectivas, don Juan de Mañozca, arzobispo de México, consagró esta parte de la iglesia en febrero de 1645: desde la Capilla de los Reyes hasta el crucero.

El 3 de julio de 1650 entró en México el caballero de la Orden de Alcántara, 21. virrey de la Nueva España, don Luis Enríquez de Guzmán, Conde de Alva de Aliste, Marqués de Villafior. Según Sariñana, “uno de los más importantes medios que puso su Excelencia para que anduviese al paso que pedían las instancias de su fervor, fue nombrar en el ingreso de su gobierno, por superintendente y Comisario de la fábrica de catedral, a Don Fernando Altamirano, caballero amabilísimo de extraordinaria virtud y singular prudencia, en quien verdaderamente concurrieron las atenciones de cristiano, con las observaciones de político, extremos que tiene por incomprensibles el vulgo y que unió con tanta consonancia su discreción, que siendo cortesantemente religioso en los templos, era también religiosamente cortesano en los palacios”.<sup>10</sup>

Altamirano siguió a cargo de la obra durante trece años y fue indudablemente una de las piezas clave para que el siguiente virrey, don Francisco Fernández de la Cueva, octavo Duque de Albuquerque (1653-1660) pudiera realizar la primera dedicación de la Catedral de México el 2 de febrero de 1656. Pero vale la pena detener la marcha, pues en este momento y bajo particulares circunstancias comienza la micro-historia de la Capilla de la Soledad en el ámbito de la Catedral Metropolitana.

Así como puede seguirse el progreso de esta construcción bajo el ímpetu que los diferentes virreyes le dieron, de la misma manera hay una historia imbricada de forma natural con ésta y es la de los responsables de la obra en términos arquitectónicos: los maestros mayores. Hace no muchos años, Diego Angulo Iñiguez reflexionaba sobre el anonimato que rodeaba a la producción arquitectónica novohispana. Hoy puede decirse que, gracias al esfuerzo de algunos historiadores que se dedicaron con verdadera pasión a la investigación documental en los archivos mexicanos y españoles, la historia de este periodo tiene nombres, apellidos y personalidades artísticas que se irán definiendo cada vez con mayor claridad. Sirva el presente párrafo como agradecimiento a la tarea de Enrique Marco Dorta, Enrique Berlín, Efraín Castro, María Concepción Amerlinck, Guillermo Tovar de Teresa, Nuria Salazar, Eduardo Báez y en último término Martha Fernández pues ha publicado en fecha reciente un estudio documental sobre *Los maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVII*. No menos puede decirse de otros investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que a través de su lamentablemente desaparecido *Boletín de Monumentos Históricos* realizaron valiosas aportaciones. Su contrapartida, el *Catálogo de Documentos de Arte* que publica el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, está realizando una importante contribución en la renovación de conocimientos de historia del arte colonial.

Como ha dicho el citado Efraín Castro, "casi todas las catedrales de la Nueva España tuvieron a lo largo de su historia Maestros Mayores, quienes algunas veces dejaron en sus edificios una imborrable huella de sus conocimientos y sensibilidad... Tienen especial importancia los Maestros Mayores de la Catedral de México, no sólo por tratarse de los constructores más notables de la Nueva España, sino por la influencia que ejercen en la construcción de otras catedrales..."<sup>11</sup>

El Marqués de Cerralvo, por decreto del 14 de diciembre de 1630, ordenó que "...los maestros mayores de la obra de la Santa Yglesia interin que dure la obra, se intitulen tales y tengan voto en todo como mayores".<sup>12</sup> El cargo era vitalicio y Martha Fernández

aclara que el nombramiento podía conseguirse por escalafón, por concurso de oposición o por elección directa.<sup>13</sup> La misma investigación afirma que "los maestros mayores (quizás a partir de 1630 cuando se define mejor el cargo) además de supervisar las obras, las dirigían, daban las indicaciones técnicas y elaboraban los proyectos necesarios para su construcción y avance. En este caso, la responsabilidad del edificio recaía completamente en ellos".<sup>14</sup> El salario no era tan grande como la carga, pues en 1632 el maestro mayor recibía 500 pesos anuales más una casa donde habitar; en 1687 era de 800 pesos y la casa ubicada en las escalerillas; bajando de nuevo a 500 pesos en 1690.<sup>15</sup> Ciertamente es que hay que tener en cuenta que el cargo de maestro mayor de la Catedral Metropolitana otorgaba un nivel de prestigio que aseguraba "otras compensaciones económicas, ya que [tenía] la oportunidad de obtener contratos de obras en las propiedades eclesiásticas, así como la preferencia para realizar avalúos y peritajes remunerados, especialmente de Juzgado de Capellanías y Obras Pías del Arzobispado. Además solían recaer en el Maestro Mayor de la Catedral otros cargos remunerados de carácter oficial, como las Maestrías Mayores del Real Palacio, del Santo Oficio de la Inquisición y de las obras del Marquesado del Valle de Oaxaca, igualmente de las construcciones de los conventos más opulentos de la ciudad, que le proporcionaban ganancias nada despreciables".<sup>16</sup>

El día en que se dedica la catedral por primera vez, el 2 de febrero de 1656, se nombró a Luis Gómez de Trasmonte como maestro mayor de la obra, quien según parece también lo fue de todas las provincias de la Nueva España.<sup>17</sup> La actividad de Gómez de Trasmonte en la catedral podría remontarse a 1630, donde fue ocupando los cargos de ayudante de maestro mayor y aparejador, hasta llegar al puesto de más alta responsabilidad en esta construcción. La relación del virrey Duque de Albuquerque con el maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte y el mayordomo, pagador y tesorero de la fábrica catedralicia, don Fernando Altamirano, debió ser muy cercana, claro, tanto como lo permitiría el altivo noble español, quien todos los días concurría a visitar la obra y se dice que estimulaba a los trabajadores con efectivo de su propio peculio. No es de extrañar entonces que otra forma de premiarlos haya sido el concederles un espacio propio en la catedral.

Un breve pero sustancioso documento de 1661 aclara gran parte de los orígenes de esta capilla. En principio se dice que les fue otorgada por el Duque de Albuquerque y que los trabajadores de la catedral fueron quienes pusieron en ejecución el techar, cubrir y perfeccionar la capilla lo cual ejecutaron con el trabajo personal y a propias expensas

*en todo lo que tocó a la manufactura poniendo la fábrica tan solamente los materiales. . .*<sup>18</sup>.

Este punto lleva a una importante aclaración. Según el *Diario de Guijo* “a 15 de agosto [de 1657] se abrió en la catedral de esta ciudad la capilla que abrieron los obreros de ella, que en nombre de S.M. se la dio para su entierro el virrey; es del título de la Soledad de Nuestra Señora; asistió el virrey, audiencia y arzobispo”.<sup>19</sup> Esta ceremonia se realizó a más de un año y medio de la dedicación catedralicia de 1656, por lo tanto, es obvio que el espacio correspondiente a la capilla es uno de los que menciona el Duque de Albuquerque en su carta a Felipe IV, que se fecha en México, el 6 de abril de 1656, donde el virrey rinde un pormenorizado informe del estado en el que se encontraba en ese momento la fábrica del templo. Dice Albuquerque: *las naves de los lados y las demás, quedan todas sus bóvedas cubiertas de nuevo con maderas nuevas y en toda la altura que han de tener conforme a la planta para cuando se cierren de piedra, y las he dispuesto de manera que sobre ellas y por la parte de fuera se puede continuar la obra dellas sin perturbar, sin ámbrazar, ni quitar la luz a los oficios y a los feligreses asistentes a ellos*.<sup>20</sup>

De toda esta información puede concluirse que: 1) la capilla debe haber sido otorgada a los obreros de la catedral por lo menos en 1655; 2) que desde entonces ellos fueron quienes se dedicaron a su arreglo, en el cual se incluye el cerramiento de la bóveda, lo cual tomaron a su cargo; 3) que para 1656 no estaba terminada y fue uno de los espacios de catedral que volvió a cubrirse con madera, de lo cual se desprende que ya antes había estado cerrada de tal forma, por lo que cabría preguntarse ¿desde cuándo, en 1626, cuando se demolió la antigua catedral o antes de 1632 cuando ya se habla del mal estado del techo de madera de toda la iglesia?<sup>21</sup> y 4) que estos techos de madera provisionales, también funcionaban como cimbras para la construcción de la bóveda.

Durante el periodo constructivo de 1653 a 1660 se cierran las tres bóvedas de la nave central contiguas a la Capilla de los Reyes, por lo tanto en 1651 se quita el zaquizamí que se había colocado en 1645; a partir de 1651 el edificio tiene desde el Altar de los Reyes la bóveda de piedra, hasta el crucero; en este periodo se cierran las cuatro bóvedas del crucero y las dos contiguas en las naves procesionales hacia los pies de la iglesia y finalmente siete capillas, todas las del lado del evangelio hasta el crucero y las dos contiguas al crucero hacia los pies del templo.

Por lo tanto, en 1656 faltaba cubrir los ocho tramos (cuatro de cada lado) de las naves procesionales, así como también los cinco de la nave central y el



cimborrio; las capillas estaban en proceso, por lo cual se les vuelve a colocar techumbre de madera.

La magnitud del esfuerzo realizado lleva a pensar nuevamente en sus autores materiales. El informe de Alburquerque a Felipe IV iba acompañado por otro, firmado ante el escribano Antonio de Zarauz por los maestros de arquitectura Diego López Murillo, Marcos Lucio, Diego de los Santos Avila, Pedro Durán, Juan Alvarez Núñez y Pedro de Leyton, así como Fernando Altamirano. En el mismo se dice que podrían terminarse las obras de catedral *“en toda perfección. . . en el tiempo de ocho años trabajando de continuo en ella ochenta y cinco oficiales canteros, cincuenta oficiales albañiles, diez oficiales carpinteros, ciento veinticinco peones y diez sobrestantes divididos con la gente, repartiéndola de manera que no se embaracen unos a otros y trabajando con todo fervor, según se ha hecho en dos años y cinco meses que su Exelencia ha que gobierna este reino. . .”*<sup>22</sup> La carta, fechada el 30 de enero de 1656, se continúa con *“otra certificación semejante de Luis Gómez de Trasmonte, aparejador de la fábrica y Rodrigo Díaz de Aguilera, maestro de arquitectura, que son los que han asistido y trabajado hasta hoy en la fábrica, en consideración a tener dispuestas todas las cimbras y toda la obra en rosada”*.<sup>23</sup>

La interpretación del documento no admite dudas: durante el periodo constructivo a cargo de Alburquerque trabajaron en la fábrica catedralicia 280 obreros y con ellos y con los materiales correspondientes, se podría terminar la obra en el plazo de ocho años. Estos 280 hombres —o un número muy aproximado— eran los que conformaban la Hermandad de la Soledad de Nuestra Señora, pues en el documento citado anteriormente, con fecha de 1661 se dice que: *Y así mismo, tienen fundada una Hermandad con aprobación del Juez eclesiástico, de un número cierto de hermanos, para que todos se dediquen en el servicio de esta gran Señora. . .*<sup>24</sup> Esta clase de cofradía gremial era del tipo que Carrera Stampa llama cerrada, de número limitado, dependiendo el ingreso de nuevos cofrades de la vacante producida por la muerte de alguno de ellos.<sup>25</sup> Podría pensarse también que, en este caso, la incorporación a la Hermandad podría depender de su ingreso como trabajador a las obras de la Metropolitana. Hubo otra cofradía del gremio de los arquitectos y albañiles que tenía su capilla en la iglesia de Santo Domingo y estaba dedicada al culto de Nuestra Señora de los Gozos y a San Gabriel Arcángel. Supone Martha Fernández que esta última estaba formada por los miembros del gremio, con participación abierta a todos ellos, mientras que la de catedral estaba restringida a los trabajadores de la fábrica del templo.<sup>26</sup>



Ya se ha tratado en forma parcial el mencionado documento de 1661, pero en realidad no se ha analizado el contenido y motivo del mismo. El origen de este documento fechado en México, el 23 de agosto de 1661, fue una solicitud presentada ante el virrey Juan de Leiva y de la Cerda, Conde de Baños (1660-1664) el de la larga fama y la triste historia, para que la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad quedara bajo la custodia de los trabajadores de la catedral y para que la Hermandad que allí funcionaba pudiera continuar sin dificultades. La presentación está firmada por el mayordomo, tesorero y pagador don Fernando Altamirano, Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor, Rodrigo Díaz de Aguilera, aparejador mayor y Nicolás de Aragón, sobrante mayor "y los demás oficiales". ¿Qué puede haber sucedido entre ellos y el virrey que desencadenó el reclamo? ¿O quizás el entredicho fue con el Cabildo catedralicio, que pretendió desviar la capilla hacia otras funciones? Conociendo la historia de imposiciones y abusos que caracterizó al Conde de Baños y su familia, no sería extraño suponer que el conflicto se desatara entre éstos y la "familia" catedralicia. Lamentablemente, nada de esto puede desprenderse de la lectura del documento. Sin embargo, informa pormenorizadamente de otras cosas. Por ejemplo, de la imagen de la "*Virgen Santísima de la Soledad, trasuptada y copiada de la milagrosa Señora de la Soledad de la Victoria de la Villa de Madrid, corte de su Majestad, de donde fue traída con sumo desvelo y cuidado.*"<sup>27</sup> No puede decirse sin faltar a la verdad que esta información sea nueva, pues en las notas a la segunda edición de *La catedral de México* de Manuel Toussaint, Gonzalo Obregón añadió la siguiente: "*La imagen de la Soledad que se venera en esta capilla no es copia como opina Toussaint de la Virgen de la Soledad oaxaqueña. Es reproducción de una famosa imagen que se veneraba en Madrid desde fines del siglo XVI en la iglesia de los Mínimos y que se llamaba Nuestra Señora de la Victoria*".<sup>28</sup>

La obra ocupa hoy la calle central del primer cuerpo del retablo salomónico, cuyas pinturas laterales pertenecen a Pedro Ramírez, pintor novohispano del último tercio del siglo XVII.<sup>29</sup> Se hace difícil asimilarla a la que, según el documento mencionado, fue traída de España, pues algunas características formales podrían acercarla a la producción del citado artista. Ahora bien, como este tipo de obras que parecen derivar de imágenes de bulto, resultan a veces de muy difícil abordaje y ante la momentánea imposibilidad de un examen técnico profundo que revele mayor información, se acepta la idea de que es una copia española de mitad del siglo XVII.

En esta capilla hay otra devoción española que también tiene una relación directa con el virrey Conde de Baños y muy especialmente con su esposa, la Marquesa de Leiva. La identificación de la pintura

ubicada en la calle central del retablo izquierdo como *Nuestra Señora de Constantinopla* no procede de ningún elemento iconográfico que así pueda señalarla, sino de una cartela localizada en la parte inferior central del cuadro, que dice: “*A devoción de la Excmā. Sra. Marquesa de Leiva Virreina de esta Nueva España se colocó esta Imagen de Nuestra Señora de Constantinopla, de la Villa de Madrid, Corte de su Magestad, Año de 1662*”.<sup>30</sup> Este año de 1662 había sido particularmente difícil para la familia virreinal, debido a que quebrantaron una de las ceremonias político-religiosas más importantes de la sociedad novohispana: la procesión de Corpus Christi. Y se caracteriza de esta manera a la procesión porque si en la ideología dominante la religión ocupaba el principal lugar, el lugar que cada miembro de la sociedad ocupaba en la procesión era el reflejo claro de la composición estamentaria del México colonial. El cronista Guijo asentó que “*este presente año de 1662 a 8 de junio, día de Corpus, el conde de Baños, virrey, por estar mala su mujer e impedida obligó a que fuese la procesión vía recta de la calle de san Francisco al balcón del Palacio donde ella estaba y de allí por la calle del Reloj a la Catedral entrando por la puerta o cementerio que cae a ella, causó etc.*”<sup>31</sup> (sic) ¿Que puede haber causado este hecho más que indignación por parte de las autoridades eclesiásticas y censura en el cronista, quien corta la narración en el momento en que va a comenzar la opinión? La procesión de Corpus se convirtió en el fuego que prendió la mecha que el obispo de Puebla, Diego Osorio de Escobar y Llamas, se ocupó de avivar. Es notorio también que en todos los pleitos entre autoridades civiles y eclesiásticas hay siempre motivos mucho más profundos que una procesión, aunque ésta sea la de Corpus.

Si el de Puebla tomó cartas en el asunto fue porque la sede se hallaba vacante y el gobernador de la Mitra era Alonso Ortiz de Orá, a quien Escobar y Llamas “castigó con toda energía”, dice Toussaint, pero sin explicar el por qué. Podría sospecharse que la explicación se encuentra en esta desviación de la procesión que se había tolerado en 1661, favor que la señora virreina pagó con la tela de *Nuestra Señora de Constantinopla*.

Lo interesante es que el gran pintor de la Nueva España, José Juárez (1617-1662?)<sup>32</sup> dejó aclarado en su testamento que había hecho para el Conde de Baños dos imágenes de Nuestra Señora de Constantinopla, además de varios retratos. Las pinturas no se pagaron en su momento y esto acarrió a la viuda del artista un enojoso pleito con el virrey. Durante el desarrollo del pleito en cuestión, varios de quienes fueron aprendices y oficiales de Juárez se presentaron a declarar sobre las obras realizadas y la calidad de las mismas. Fue uno de estos testigos,

Gaspar de la Loa y Alvarado, oficial de pintor, quien el 9 de enero de 1665 declaró que cuando fue aprendiz del taller de Juárez vio que el artista cumplía con varios encargos del virrey, entre los que se encontraba “*una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Constantinopla, y este lienzo se hizo dos veces, porque habiéndola hecho de cuerpo entero, habiéndola visto el dicho señor Conde, mandó que se hiciese de medio cuerpo, todos los cuales dichos lienzos costeó y acabó perfectamente el dicho Joseph Xuárez, el cual en compañía de este testigo se los llevó a Palacio y entregó al dicho señor Conde y arrollaron los lienzos para enviar a España, menos la imagen de Nuestra Señora. . .*”<sup>33</sup>.

Otro de los testigos, el pintor Antonio Rodríguez aseguró que “*en su presencia arrollaron los lienzos de los retratos de los dichos señores Virreyes que eran para enviarlos a España, quedándose los dos de la Virgen de Constantinopla. . .*”<sup>34</sup> Los hechos se van encadenando de tal forma que generan una trama imposible de desconocer. En 1661 José Juárez pintó dos imágenes de Nuestra Señora de Constantinopla para el virrey; en 1662 por una enfermedad de la virreina se desvía la procesión de Corpus causando con seguridad un enorme disgusto a las autoridades eclesiásticas; ese mismo año regala a la catedral una representación de Nuestra Señora de Constantinopla de medio cuerpo, iconografía que, por lo que hasta el momento se sabe, es única en México. A juicio de quien escribe, no puede menos que rendirse ante la evidencia y a pesar de las diferencias formales que la obra presenta con el global de la producción de José Juárez, se atribuye a este autor y a esta historia la pintura de referencia. Pintura que por lo demás debe haberse incorporado al retablo izquierdo en su probable fecha de dedicación: 12 de octubre de 1719, si se toma como tal la inscripción que Sandoval vio en la pared del lado del evangelio.

Así como a partir de esta capilla se intentó reconstruir una de las fases edilicias de la Catedral Metropolitana, de la misma manera a través de sus pinturas podría ejemplificarse buena parte de la historia de la producción pictórica de la Nueva España. Desde el lateral derecho, con Andrés de la Concha, hasta el cuadro firmado por José María Vázquez como Director de la Academia en 1811, pasando por Luis Juárez y Alonso López de Herrera en la primera mitad del siglo XVII; los barrocos José Juárez y Baltasar de Echave Rioja en la segunda mitad del mismo siglo, para entrar al XVIII guiados por Nicolás Rodríguez Juárez.

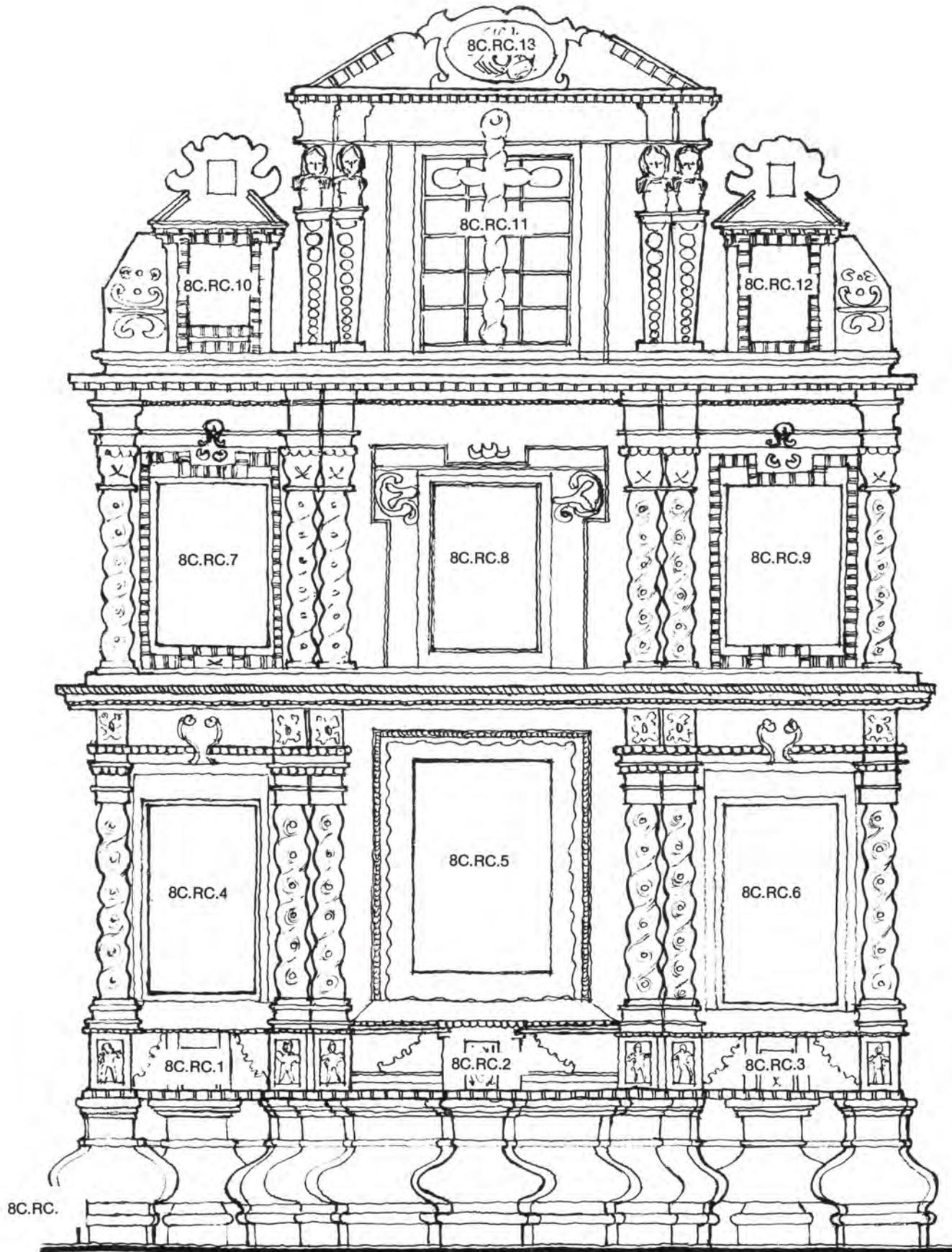
## ■ NOTAS

1. Cfr. Jorge Alberto Manrique. "Del barroco a la Ilustración". p. 359 a 446
2. Manuel Toussaint. *La catedral de México*. p. 18. Las noticias para reconstruir la historia de la construcción del actual edificio catedralicio, siguen esta obra.
3. *Ibidem*. p. 23
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem* p.27
6. *Ibidem*. p. 28
7. *Ibidem*.
8. Mariano Cuevas, S.J. *Historia de la iglesia en México*. vol. III, p. 42
9. Lectura. *Relaciones entre la Santa Sede e Hispanoamérica 1493-1835. Epoca del Real Patronato*. p. 16 a 31
10. Isidro de Sariñana. *La catedral de México en 1668*. p. 19
11. Efraín Castro. "Los maestros mayores de la catedral de México". p. 137
12. Martha Fernández. *Los maestros Mayores de la ciudad de México en el siglo XVII*. p. 53
13. *Ibidem*. p. 54
14. *Ibidem*. p. 57
15. *Ibidem*. p. 61

16. Efraín Castro. *Op. cit.* p. 138
17. Fernández. *Op. cit.* p. 111
18. AGN. "Reales Cédulas." Duplicados. vol. 22, f. 138
19. Gregorio M. de Guijo. *Diario*. tomo II, p. 81
20. Manuel Romero de Terreros. "El virrey duque de Albuquerque y las Bellas Artes". p. 97.
21. Vid. "Capilla de Dolores," en este libro.
22. Romero de Terreros. *Op. cit.* p. 98.
23. *Ibidem*. p. 98-99. Seguramente la palabra utilizada es enrasar, que significa levantar una obra hasta que quede toda a nivel. Cfr. *Vocabulario Arquitectónico Ilustrado*.
24. AGN. "Reales Cédulas." Duplicados. vol. 22, f. 138. También mencionan existencia de las cofradías del Santo Cristo, San José, San Miguel, Nuestra Señora de la Antigua, la Limpia Concepción y la Hermandad de San Francisco, en las capillas de Reliquias, San José, San Miguel, Nuestra Señora de la Antigua, San Eligio o del Buen Despacho y, Santos Cosme y Damián respectivamente. Este docu-

mento fue localizado al final de esta investigación, por lo tanto no ha podido ser utilizada en los textos de las respectivas capillas.

25. M. Fernández. *Op. cit.* p. 66.
26. *Ibidem*. p. 66 a 71
27. AGN. "Reales Cédulas." Duplicados. vol. 22, f. 138
28. Toussaint. *Op. cit.* Nota 22. s.p.
29. Efraín Castro ha dedicado un estudio documental a este pintor y su familia, titulado "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII".
30. La iconografía de Nuestra Señora de Constantinopla no ha podido ser localizada en México. El Dr. Santiago Sebastián confirmó que no era una imagen conocida.
31. Guijo. *Op. cit.* Tomo II, p. 171
32. Rogelio Ruíz Gomar informa de la fecha de bautizo localizada en el archivo del Sagrario Metropolitano.
33. Efraín Castro. "El testamento de José Juárez". p. 13
34. *Ibidem*. p. 12





■ SAN PEDRO  
8C.RC.3  
Pedro Ramírez  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
50 × 34



■ RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

8C.RC.

Anónimo

Ultimo tercio XVII

Madera tallada, ensamblada y dorada  
1078 × 785

Firmado: *Restauró MSA 1964*  
(costado derecho del sagrario)



■ MARIA MAGDALENA

8C.RC.1

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

50 × 34



■ SANTA FAZ

8C.RC.2

Anónimo

XX

Grabado sobre tela

32 × 23

*VERA EFFIGIES SACRI VULTUS  
DOMINI NOSTRIS JESU CHRISTI  
Que Rome in Sacrosancta Basilica S.  
Petri in Vaticano Religiosissime  
Sacrosanctur et Colitur*



■ LA FLAGELACION

8C.RC.4

Pedro Ramírez  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
220 x 132  
Firmado: *Peº Ramírez*  
(base de la columna)



■ VIRGEN DE LA SOLEDAD

8C.RC.5

Anónimo  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
213 x 137



■ LA ORACION EN EL HUERTO

8C.RC.6

Pedro Ramírez  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
220 x 132



■ ENCUENTRO CON LA VERONICA

8C.RC.7

Pedro Ramírez  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
192 x 134



■ LA ULTIMA CENA

8C.RC.8

José María Vázquez

1811

Oleo sobre tela

184 × 120

Firmado: *Pintado por José Ma. Vázquez Acado/ de Mérito y Tente. Dr. de la real Academia de San Carlos, años 1811*  
(parte interior del cuadro)



■ CRISTO MUERTO

8C.RC.10

Anónimo

Ultimo tercio XVII

Oleo sobre tela

110 × 84



■ ECCE HOMO

8C.RC.12

Pedro Ramírez

Ultimo tercio XVII

Oleo sobre tela

110 × 84



■ REY DE BURLAS

8C.RC.9

Pedro Ramírez

Ultimo tercio XVII

Oleo sobre tela

192 × 134



■ CRUZ

8C.RC.11

Anónimo

Ultimo tercio XVII

Madera tallada, dorada y policromada



■ DIOS PADRE

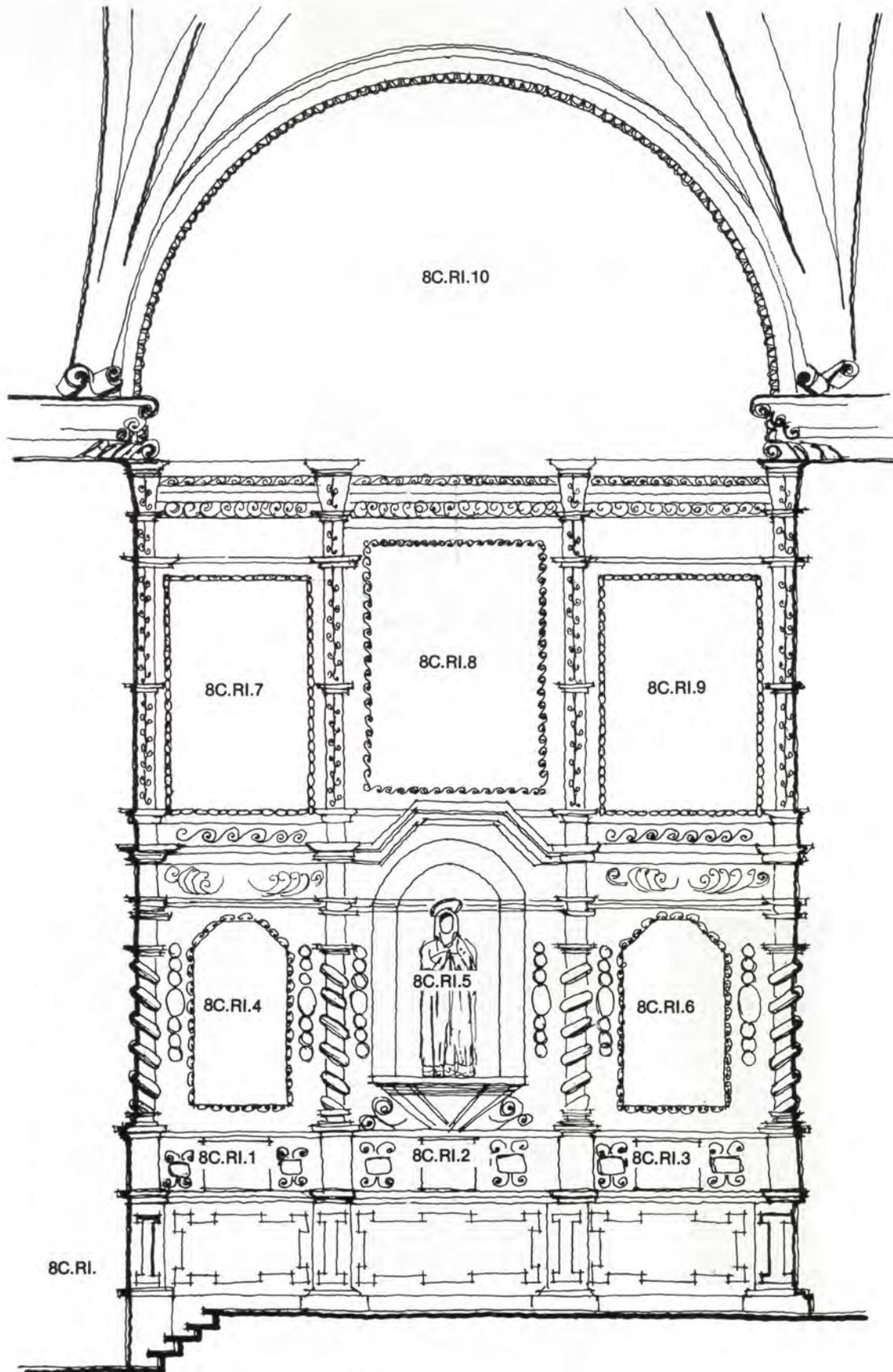
8C.RC.13

Pedro Ramírez

Ultimo tercio XVII

Oleo sobre tabla

50 × 100





■ RETABLO DE SANTA RITA DE CASIA

8C.RI.

Anónimo

Primer tercio XVIII

Madera tallada, ensamblada y dorada

1126 × 580



■ DOLOROSA

8C.RI.3

Luis Juárez (atribuido)

Primer tercio XVII

Oleo sobre tela

55 × 54



■ ECCE HOMO

8C.RI.2

Alonso López de Herrera (atribuido)

Primer tercio XVII

Oleo sobre tela

55 × 44



■ SAN JUAN EVANGELISTA

8C.RI.1

Aurora López Díaz de Goches

1964

Oleo sobre tela

54 × 55

Firmado: *Aurora L. de Goches 1964*

(ángulo inferior izquierdo)



■ SAN ATENOGENES

8C.RI.4

Nicolás Rodríguez Juárez (atribuido)

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

162 × 90

*S. Athenogenes a 16 de Julio  
abogado de todas necesidades y en  
especial socorre a las viudas pobres*



■ SANTA RITA DE CASIA

8C.RI.5

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera tallada y  
policromada

160 × 60



■ SAN LIBORIO

8C.RI.6

Nicolás Rodríguez Juárez (atribuido)

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

163 × 90

*S. Liborio a 23 de Julio abogado para  
los que padecen mal de piedra*



■ ANGEL PASIONARIO

8C.RI.7

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

182 × 134



■ ANGEL PASIONARIO

8C.RI.9

Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
182 x 134



■ JESUS ANTE CAIFAS

8C.RI.10

Baltasar de Echave Rioja (atribuido)  
Ultimo tercio XVII  
Oleo sobre tela  
360 x 580



■ NUESTRA SEÑORA DE  
CONSTANTINOPLA

8C.RI.8

José Juárez (atribuido)

Ca. 1660

Oleo sobre tela

200 x 161

*A Devoción de la Exma. Sra.  
Marquesa de Leiva Birreina de esta  
Nueva España Se colocó esta imagen  
de Nuestra Señora de Constantinopla  
de la Villa de Madrid Corte de su  
Majestad I Año de 1662*



■ RESURRECCION DE LAZARO

8C.MD.2

Baltasar de Echave Rioja (atribuido)

Ultimo tercio XVII

Oleo sobre tela

375 × 600



■ SAGRADA FAMILIA

8C.MD.1

Andrés de la Concha (atribuido)

Ultimo tercio XVI

Oleo sobre tabla

234 × 160



■ SEÑOR DE LA COLUMNA

8C.Ω.1

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera tallada y tela encolada, policromada y articulada  
167 x 50



■ ENCASAMENTO

8C.MD.

Anónimo

Primer tercio XVII

Cantera labrada

710 x 510



■ REJA

8C.Ω.2

Antonio Muñoz G., según modelo XVII

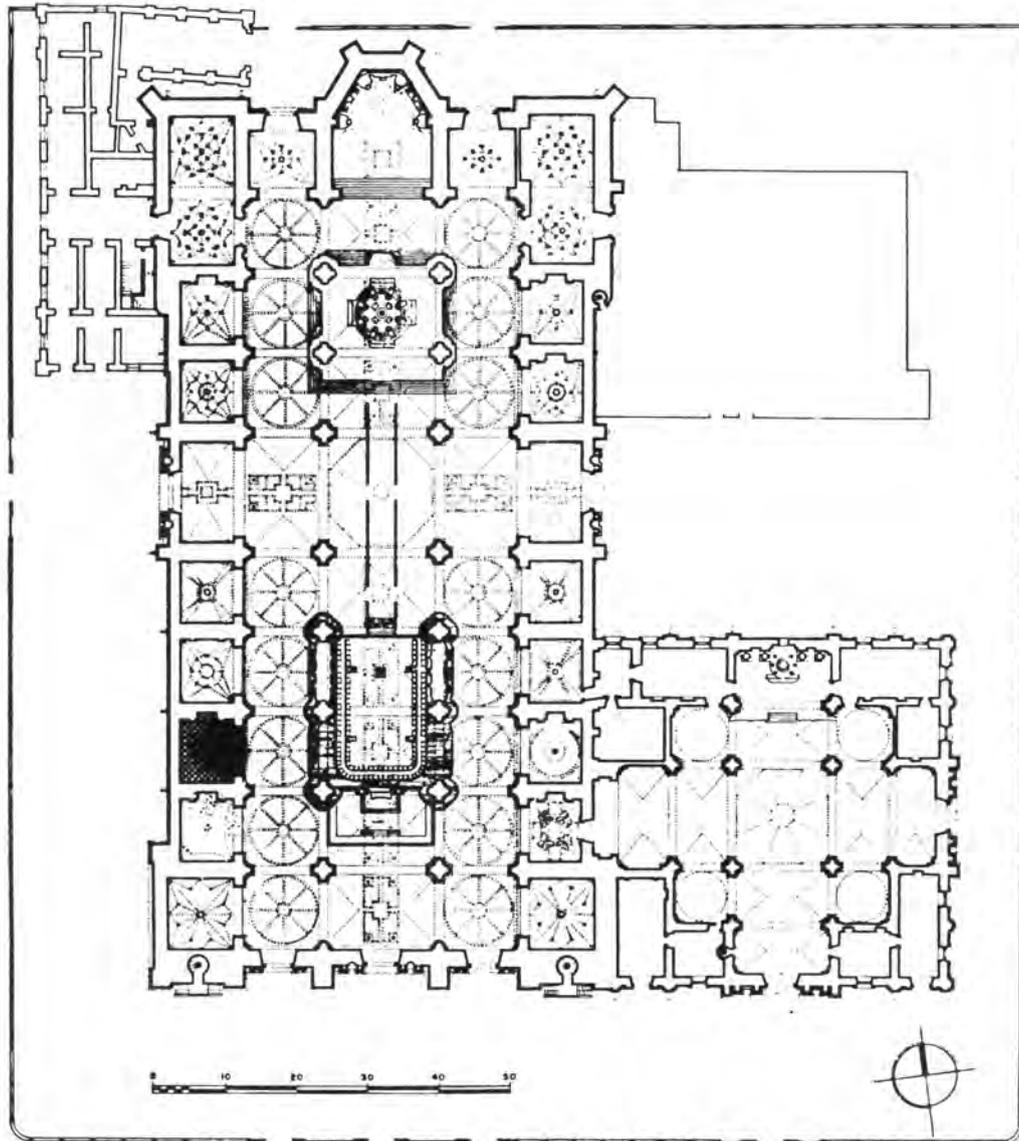
Segundo tercio XX

Madera de bálsamo, chapeada en ébano, torneada y tallada

850 x 650



## ■ CAPILLA DE SAN JOSE



Texto: Nelly Sigaut

La primera parte de la historia de esta capilla se asocia con uno de los importantes benefactores de la Catedral Metropolitana, el doctor Simón Esteban Beltrán de Alzate, a cuyo cargo estuvo después de terminada en el periodo constructivo, 1653-1660, y quien la dedicó al culto de San José.

La historia de San José no ha sido escrita por los hombres, pues las acciones principales de su vida las relatan los evangelistas, a quienes se cree, según la doctrina católica, inspirados por el Espíritu Santo. Tanto Lucas como Mateo dan su genealogía (Lc 2,4 y Mt 1,16) y aclaran su ascendencia real. La información

que proporcionan los evangelios apócrifos es, en muchos casos, confusa y contradictoria.

Los hechos que relatan los evangelios canónicos comienzan con la Anunciación cuando el embarazo de María entristeció a su esposo, aunque sus temores fueron disipados luego por una visión angélica; recibió más avisos del mismo ángel, primero, para que buscara refugio en Egipto y, después, para que regresara a Palestina; estuvo presente en Belén cuando Jesús fue recostado en el pesebre y los pastores fueron a adorarlo; acompañaba a María cuando ésta entregó al Niño a San Simeón y compartió el dolor de la Virgen

cuando el hijo se perdió en Jerusalén y su alegría cuando lo encontraron discutiendo con los doctores en el templo, después de lo cual José desaparece de los Evangelios.

El mérito de San José se resume en la frase evangélica: “fue un varón justo”. Es que la Biblia propone a José como el paciente instrumento de Dios, que hace lo que se requiere de él con fe inquebrantable. Su obediencia inmediata a las demandas de Dios, su constancia y digna calma en todo momento, lo convierten en el “justo” que puede ser propuesto como modelo a todos los cristianos.

Seguramente por esto fue que el protector de la capilla decidió ponerla bajo la advocación del santo patriarca. Como ya se ha dicho, el rico benefactor de la capilla fue el canónigo Simón Esteban Beltrán de Alzate, quien nació en México en 1620 y fue “hijo del capitán Francisco Esteban Beltrán de Alzate, caballero de Santiago, natural de la Villa de Guzmán, en Castilla la Vieja y de Luisa de Esquivel y Alzate, natural de México y originaria del pueblo de Yrunyrampo, provincia de Guipúzcoa de la casa y palacio de los Alzates; hermano del capitán Juan Esteban Beltrán de Alzate, alcalde mayor de la provincia de Chalco y de Margarita Beltrán de Alzate, condesa de Peñalva, viuda de García Osorio de Valdez, conde de Peñalva y vizconde de San Pedro Vega del Rey, señor de los pueblos de Santiago Usila y Guatinchan, gobernador y capitán general de la provincia de Yucatán”.<sup>1</sup> Obtuvo los grados de Maestro en Artes y Doctor Teólogo en la Universidad de México, de la que fue rector en tres oportunidades, además de catedrático de Prima de Filosofía y de Sagrada Escritura. Tuvo una canongía magistral en Valladolid de Michoacán y obtuvo luego la misma prebenda en la Metropolitana, donde ocupó las dignidades de Tesorero y Maestrescuela. Fue Abad de la Congregación de San Pedro. En esta catedral fundó los aniversarios de San Simón, San Agustín, San Francisco, Santa María Magdalena y los maitines de la

Asunción de Nuestra Señora y de San Pedro. Dejó 60 mil pesos para dotación de huérfanas y fundó tres capellanías de cuatro mil pesos cada una. Predicó el sermón en la primera dedicación de la catedral en el año 1656.<sup>2</sup> El “viernes 16 [de mayo de 1670] murió con mucha aceleración. . . enterose en la Capilla de San José. . . la cual hizo a su costa”, consignó el cronista Robles en su *Diario*.<sup>3</sup> Pocos días después de su muerte llegó de España la noticia que anunciaba que había sido presentado para el Arzobispado de Manila.<sup>4</sup>

Es bastante lógico suponer que el doctor Beltrán de Alzate, que según fray Agustín de Vetancurt, tan sistemáticamente, estaba “procurando con lo temporal granjear lo eterno”<sup>5</sup> haya contratado para la capilla a su cargo un importante retablo. Sin embargo ninguna descripción puede, por el momento, arrojar alguna luz acerca de sus características formales. La fecha de la posible realización —entre 1660 y 1670— permite relacionarlo con retablos de la misma época, como el de San Pedro, el de los Santos Cosme y Damián y el de la Soledad en las capillas respectivas.

Cabría preguntarse por qué se habla de un retablo solamente. La explicación se encuentra en el compromiso contraído por Cristóbal de Villalpando el 28 de abril de 1684 ante el notario Tomás de la Fuente Salazar y los testigos José de Reinoso y Juan de Butrón Muxica, con la condesa de Peñalva, quien “no quiso firmar ni que firmaran por ella” el documento.<sup>6</sup> “La piadosa condesa de Peñalva, cuya memoria por las obras de beneficencia que hizo será eterna en esta capital”<sup>7</sup> —ponderó Beristain— no es otra que doña Margarita, hermana del canónigo protector de la capilla, quien tomó a su cargo la continuidad del adorno de la misma. Según este contrato, Villalpando se obligó a pintar “el *Martirio de Santa Margarita*, virgen y mártir, que se ha de poner en la Capilla del Glorioso Patriarca Señor San José de esta Santa Iglesia Metropolitana, el cual ha de



ocupar todo el ámbito de la pared del lado derecho del altar de dicha capilla y *ha de tener de alto, desde el banco al arco de la bóveda*, cuyo costo ha de hacer el otorgante, poniendo su trabajo, personas, lienzo, aparejado y colores finos, acabado y perfecto según arte, para el 20 de julio que viene, de este año. . .<sup>8</sup> En menos de tres meses iba a cubrirse el muro derecho pues, como se desprende claramente de la lectura del documento, el doctor Beltrán de Alzate no había concluido el adorno de la capilla y su hermana decidió dedicar un altar a la santa con la que compartía el nombre.

Por otra parte, como el propio de la Maza observó, había dos obras de enorme prestigio que podrían haber servido como modelo para la realización de ésta. En cuanto a tamaño —esta forma de cubrir muro y arco— no debe olvidarse que Villalpando había terminado el año anterior, en 1683, la gran *Transfiguración* de la catedral de Puebla. En cuanto al tema, debe también recordarse que Alonso Vázquez había pintado el Martirio de Santa Margarita para la capilla del Palacio Virreinal, en homenaje a Margarita de Austria, esposa del rey de España, Felipe III, en el retablo que había realizado Juan Matienzo.<sup>9</sup> La Margarita local, que no quiso ser menos, decidió poner a *su* santa en el monumento más prestigioso de la Nueva España, por lo cual iba a pagar “seiscientos pesos de oro común, en reales, los doscientos de ellos ahora de presente, adelantados y veinte pesos en cada una semana de las que se contaren hasta su terminación. . .”<sup>10</sup> Ninguno de los dos cuadros con el mismo tema —el de Vázquez y el de Villalpando— ha sobrevivido.

Hay en la capilla un medio punto atribuible con seguridad a Cristóbal de Villalpando con el tema de *Jesús en la Gloria*, rodeado de ángeles músicos, donde dos angelillos portando sendas palmas de martirio sostienen a la vez una corona.<sup>11</sup> Francisco de la Maza concluyó que no podía formar parte del cuadro de Santa Margari-

ta, pues no se corona a los mártires. Sin desatender la opinión de este historiador, podrían señalarse simplemente dos observaciones. La primera se refiere a la iconografía colonial que en algunas oportunidades se tomaba ciertas libertades en el tratamiento de los temas, incluso en aquellos con iconografía de tradición secular. Por lo tanto, podría llegar a pensarse que Santa Margarita, con una historia poblada de hechos que hasta en *La leyenda dorada* se cuestionan como “probablemente apócrifos” pero a la vez con enorme popularidad entre las mártires católicas, pudo llegar a convertirse en la protagonista de una coronación.

Por otra parte, hay que considerar que había otro medio punto de Villalpando en esta capilla, pues en el mismo contrato de 1684 este artista se obligó a “hacer y pintar (según la idea que se le diere) desde encima del nicho del lado izquierdo de dicha capilla hasta el arco de la bóveda, en medio círculo”.<sup>12</sup> El inconveniente para identificar al medio punto de *Jesús en Gloria* con el de este compromiso documental consiste en que claramente dice que iba a colocarse sobre el encasamiento y a menos que se considere que coronaba a una escultura colocada en el nicho, la relación entre el tema y el espacio a ocupar no tiene correspondencia funcional. Además, hay en el medio punto una idea de continuidad, que opera visualmente con más claridad con una tela que desarrollara un tema en el ámbito terrenal —como un martirio— siguiendo la tradición plástica de dividir cielo y tierra en espacios bien delimitados.

El retablo central entonces estaba dedicado a San José, construcción barroca lamentablemente perdida; el lateral del lado del evangelio era dedicado a Santa Margarita con las pinturas de Villalpando; sobre el encasamiento del lado de la epístola, otro medio punto del mismo artista y según dice Sandoval, citando un inventario de la catedral, había también un altar dedicado a San Bartolomé, sede de una cofradía de las Animas del Purgatorio.<sup>13</sup>

Así completo este espacio, no se sabe qué pasó en él, que provocó el comentario del canónigo Sandoval a fines del siglo XIX: "esta capilla *cuya decoración quedó sin terminar* debido a la estrechez de los tiempos, tiene actualmente un sólo altar, el del centro, todo de alabastro".<sup>14</sup> La decoración a la que se refería, hecha al gusto neoclásico, incluyó una parte del altar que había comprado el arzobispo Labastida (1863-1891) en Guadalajara.<sup>15</sup> "Sobre este altar se levanta una hermosa cornisa cuadrangular sostenida en el fondo por dos pilastras y en los ángulos del frente por dos grupos de tres columnas estriadas cada uno, cuyo conjunto forma un templete cuadrangular, todo de alabastro y de orden corintio".<sup>16</sup> En el templete se colocó una imagen de San José y a los lados dos cuadros: uno de la *Santísima Virgen de Atocha con los niños Jesús y San Juan* que estaba firmado por José de Paez en 1790 y el otro que representaba a *Santa Teresa de Jesús* y que según el mismo Sandoval era "del artista Luis Gavito, de no escaso mérito".<sup>17</sup>

A fines del siglo pasado, la capilla también se honró en custodiar los restos de los Héroes de las Patria, Hidalgo, Morelos, Aldama, Jiménez y Allende, que fueron trasladados desde la cripta del Altar Mayor. El 29 de julio de 1885 fueron sacados de catedral y llevados a la Diputación y al día siguiente, en el aniversario "del fusilamiento de Hidalgo en Chihuahua con los honores militares correspondientes, fueron traídos de la ex-Aduana, precedidos de muchas sociedades y corporaciones civiles con estandartes y coronas, seguidas del Presidente de la República Don Porfirio Díaz, sus Ministros de Estado Mayor y Ayuntamiento. Fueron recibidos por una comisión del cabildo en la Puerta de Gracia, la principal de la catedral que solamente se abre en las procesiones de Corpus, toma de posesión de algún nuevo Arzobispo y asistencia oficial del Primer Magistrado de la Nación; treinta años hacía que no se abría esa puerta, desde el último Imperio".<sup>18</sup> Los restos se colocaron en el encasamiento de la Capilla de San José y allí permanecieron, recibiendo el homenaje de los mexicanos, hasta que tuvieron otro destino, pues el 16 de septiembre de 1925 fueron trasladados a la Columna de la Independencia. El acto del traslado cobra relevancia política, si se tienen en cuenta las difíciles relaciones existentes entre la Iglesia y el Estado en esos años.

El conflicto religioso fue también el que hizo llegar a la catedral y específicamente a la Capilla de San José a la famosa imagen del *Señor de Santa Teresa*. La tradición considera que esta escultura es española y que fue traída a México por don Alonso de Villaseca, el Creso de la Nueva España, tal como era conocido, generoso protector de los jesuitas. Sin embargo, es una imagen de pasta de caña de maíz, de producción local, quizás asimilable a la antigüedad que se le atribuye: 1545. Se destinó a la iglesia del real de minas de Plomo Pobre, distante a cuatro leguas "del pueblo de Ixmiquilpa, por cuya razón apellidaban a la santa imagen, ya el Santo Cristo de Zimapán, del Cardonal, de las minas del Plomo Pobre, de las minas de Guerrero, aunque más ordinaria y comúnmente el Cristo de Ixmiquilpa,

por ser éste pueblo la cabecera de aquel partido. . ."<sup>19</sup> En la primera visita que el arzobispo Juan Pérez de la Serna hiciera de su arzobispado, en el año 1615, vio que la imagen había llegado a tal estado de deterioro que hasta ratones anidaban en su cabeza. Mandó entonces que se dividiera en pedazos y fuera enterrada con el primer adulto que muriese, siguiendo el procedimiento de precepto para las imágenes sagradas que por algún motivo se encuentran deterioradas. La orden episcopal no se cumplió y un día, ante los ruidos que provenían de la iglesia, el vicario y los feligreses comenzaron a buscar el origen y encontraron que la imagen se había renovado. Hecho que después de muchas averiguaciones fue reconocido como milagroso por Pérez de la Serna. El 14 de julio de 1621 dicho arzobispo mandó que la imagen se trajera a la capital, pero más de dos mil indios armados de arcos y flechas impidieron su salida del pueblo.

Finalmente se cumplió el mandato episcopal y el arzobispo de México puso la imagen de Cristo en su oratorio. Pérez de la Serna volvió a España en 1634 y fue entonces cuando regaló la imagen al convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Allí "se le colocó en una capilla interior del convento, comunicada al exterior sólo a través de una ventanilla".<sup>20</sup> En 1684 cuando se levantó el nuevo templo, se le dio una capilla cercana a la puerta. "La veneración que la ciudad empezó a tener al Santo Cristo fue creciendo rápidamente, debido a los extraordinarios favores que la ciudad y los particulares empezaron a experimentar por El, de tal manera, que en pocos años, la ciudad entera era rendida devota del Santo Cristo".<sup>21</sup>

Así como el convento empezó a ser conocido por el pueblo como el de Santa Teresa, la imagen recibió el nombre de *El Señor de Santa Teresa*. En 1789 comenzó la construcción de una nueva capilla, que se bendijo en 1843. Un terremoto la destruyó en 1845 y con ella la imagen del Cristo, cuyos restos, sin embargo, fueron recogidos y restaurados por Francisco Terrazas. Una vez restaurada, se colocó en la iglesia grande del convento mientras se comenzaba una nueva capilla que se estrenó en 1858, donde el Señor de Santa Teresa estuvo hasta el año 1930. Durante el gobierno del Ing. Pascual Ortiz Rubio no mejoró la situación de la iglesia católica y entre algunos otros templos y conventos que fueron cerrados se encontraba el de Santa Teresa la Antigua. Esto motivó el traslado de la imagen a la Catedral Metropolitana, donde estuvo por lo menos hasta 1950. De allí pasó luego a la iglesia de la Sabatina, en Tacubaya, y fue devuelta al convento de San José de las Carmelitas Descalzas, en Tlacopac, desde 1959. La orden construyó en este lugar otro convento y también una capilla, entre 1966 y 1971.

En el ábside blanco de esta nueva capilla, despojado de todo otro adorno, se encuentra sobre una cruz hecha de troncos la imagen del Señor de Santa Teresa, que fuera una de las devociones más importantes de México. El tiempo y los avatares han pasado por ella, las huellas de algunas antiguas y algo torpes restauraciones son muy visibles. Sin embargo, conserva cierta



llamativa dignidad que quizás recibiera del pueblo que en él buscó consuelo durante siglos.

En la Capilla de San José de la Metropolitana, el Señor de Santa Teresa fue colocado en uno de los tres altares de mesa y grada que tuvieron que armarse provisionalmente, debido a que el de alabastro que se describió en párrafos anteriores “se destruyó solo y hubo necesidad de quitarlo, pues amenazaba derrumbarse”.<sup>22</sup> Los otros dos altares se dedicaron uno a San José y el otro a “algunas otras imágenes de la Capilla de las Animas anexa a la catedral”<sup>23</sup> donde en ese momento —alrededor de 1930— funcionaba el Museo de Arte Religioso.

Para solucionar esta precaria situación de la capilla, según relata el canónigo Ordóñez, fue el Profr. Alberto María Carreño, quien durante el pontificado del arzobispo Pascual Díaz y Barreto (1929-1936) consiguió que el gobierno donara un retablo de un templo que estaba cerrado, alrededor de 1936. La iglesia de la que se trajo a catedral el retablo ahora dedicado a San José, era la de Monserrat. En “marzo de 1931 el Congreso puso en vigor una ley que limitaba a 25 el número de templos”<sup>24</sup> en la ciudad de México y esta decisión provocó el cierre de la iglesia de Monserrat, que años más tarde, alrededor de 1940, fue ocupada por una dependencia del Frente Socialista de los Trabajadores.

El retablo, al decir de Francisco de la Maza, “es muy revolucionario y alborotado; un poco absurdo y un mucho interesante. Su autor quiso que los estípites, largos y esbeltísimos, fueran solo un marco a la vigorosa calle central; por eso los junta, pero exaltando de manera desorbitada los cubos androcéfalos. La calle central es un vértigo de caracoles y molduras mixtilíneas, que sirven de bases y marco a las tres esculturas de en medio. El remate es un himno a la molduración creciente, hinchada y movida, en la cual se pierde una escultura. Ciertamente, es pesado ese copete insólito, muy bueno para base o peana, pero no para finalizar una estructura que empezó plana y delicada. Cualquier elemento aislado de este retablo es espléndido, pero no el conjunto”.<sup>25</sup>

Si bien el análisis del Dr. De la Maza resulta interesante, no se comparte la conclusión. La combinación de estípites con pilastras-peana y la multiplicación de líneas zigzagueantes a medida que asciende la estructura, resulta, en el ex retablo mayor de Monserrat, una atractiva alternancia de elementos ligeros y pesados, de formas planas y voluminosas que lo convierten en un ejemplo valioso de la segunda mitad del siglo XVIII.

Lo que es realmente de lamentar, es que la más importante escultura del retablo y con seguridad una de las más importantes de la catedral, que representa a *San Nicolás Tolentino*, se pierda en el remate de la estructura retablística y pase totalmente inadvertida. La talla pertenece al universo manierista de fines del siglo XVI y principios del XVII y su calidad impone el reclamo de una mejor ubicación en el retablo. Donde por lo demás, al no existir ningún orden iconográfico,

podría reemplazar a algunas de las adocenadas esculturas que lo pueblan. Excepción hecha, claro está, de la de *San José con el Niño* del nicho central, que quizás haya pertenecido al primer retablo de la capilla, del último tercio del siglo XVII.

Otra de las obras con enorme tradición en la catedral, que se conserva en la Capilla de San José, es el *Señor del Cacao*, colocado en una vitrina dentro del encasamiento. Guillermo Tovar de Teresa recoge la versión según la cual la imagen procede de la antigua Catedral de México.<sup>26</sup> En cambio, José Moreno Villa lo relacionó con la escuela del maestro español Pedro de Mena (1628-1688) por consiguiente, cercano al último tercio del siglo XVII. Según este crítico, "la expresión de los ojos, las cejas altas, los bigotes muy separados en el centro, la distancia de la nariz a la boca y el tamaño de ésta, más la forma de los pómulos son francamente menoides".<sup>27</sup> Otro estudio sobre la escultura mexicana asegura que si bien es indudable que el rostro tiene influencia de los tipos de la escultura española, la iconografía debe ser mexicana, además del material empleado, pues es de pasta de caña de maíz.<sup>28</sup>

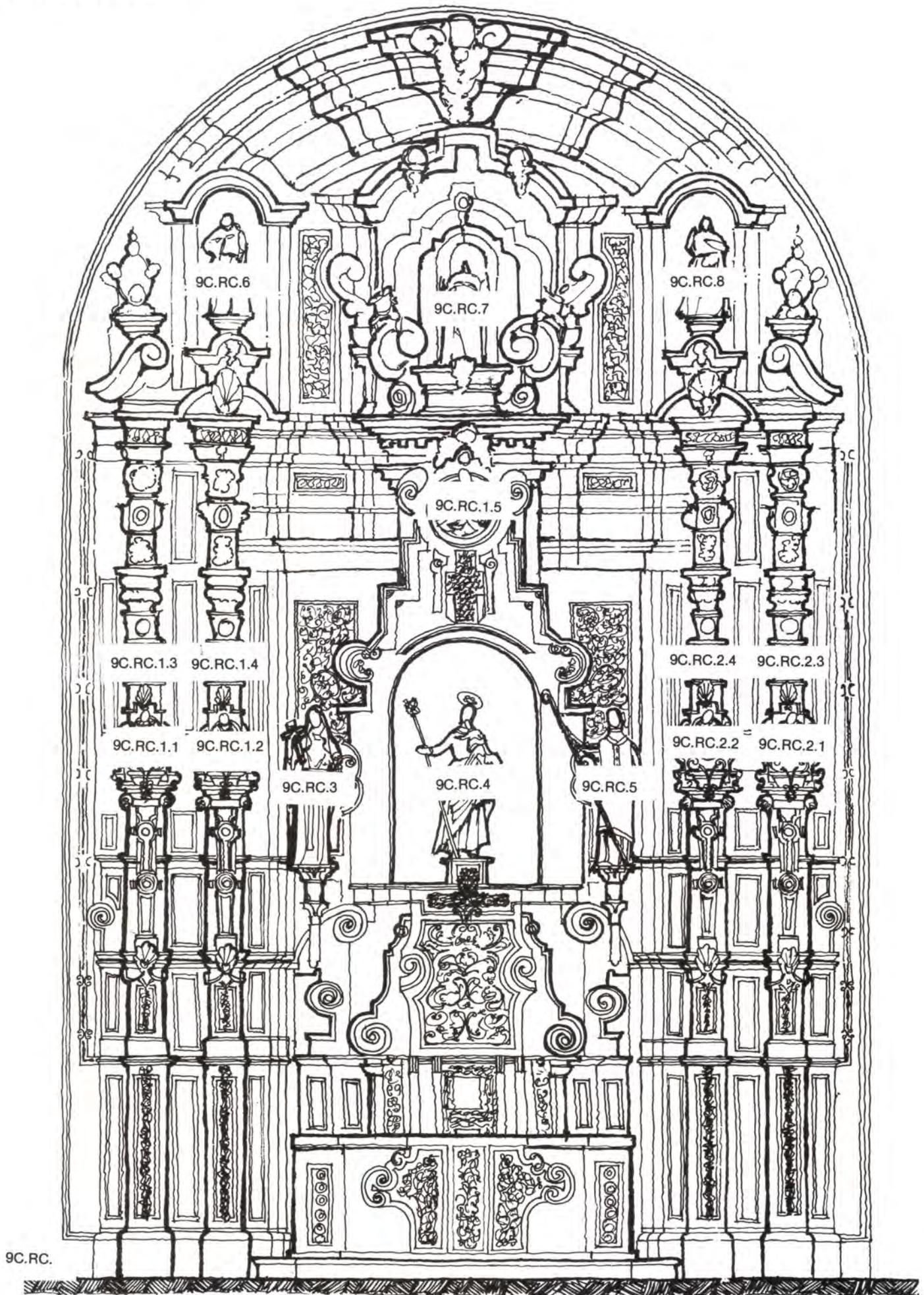
No hay duda que la escultura está modelada en este material, lo cual la convierte en una imagen muy liviana; tiene peluca de pelo natural urdido sobre una trama antigua y los ojos están pintados, con aplicación de pestañas naturales.<sup>29</sup> Es notorio que ha sido repintado y quizás lo necesitó debido al deterioro que pudo haberle causado la que posiblemente fue su localización original. Hay dos obras del siglo XVIII que prueban de manera precisa que, durante esta época al menos, *El Señor del Cacao* estaba afuera de la catedral, al lado de la cruz de Mañozca, hacia la Plaza Mayor, junto a la barda baja del atrio: son dos pinturas de la catedral, una de 1725 y la otra de 1764. Quizás éste fue el último

año que estuvo allí, pues en la vitrina que en la actualidad ocupa y que seguramente es del último tercio del XVIII, hay una cartela que dice que Manuel Rubio y Salinas concedió una serie de indulgencias a quien visitara la imagen en determinadas fechas. Como Rubio y Salinas ocupó la sede metropolitana desde 1749 hasta 1765, año en que falleció, puede suponerse que en esta última fecha el *Señor del Cacao* entró a catedral y fue puesto en la vitrina donde se ubica. Además, cuando se realizó la sustitución de la barda calada con merlones por las cadenas, en el año 1792 —que se constituyó en el famoso Paseo de las Cadenas del siglo XIX— no se hizo ninguna referencia de que el Cristo estuviera ubicado allí. A principios de siglo estaba en su vitrina, pero en la sacristía de la catedral, sobre el muro sur. En alguno de los tantos movimientos que se han realizado en ella, encontró su actual ubicación.

Es interesante señalar que, mientras la imagen del Señor del Cacao, o de la Paciencia, o de la Humildad, o de la Cañita, que son los diferentes nombres con que se conoce este tipo de representación en Latinoamérica, es en cualquiera de sus pueblos e iglesias un perfil familiar, es más raro encontrarlo, con estas características, en la iconografía española. En el caso de esta imagen, el nombre parece provenir de la limosna que recibía, de granos de cacao. En el mundo prehispánico el cacao había tenido múltiples funciones, pues tanto se le daba un uso terapéutico, como de agasajo social, de moneda y tributo, además de las básicas de alimento y bebida.<sup>30</sup> Siendo la raza indígena una de las principales componentes étnicas entre los mercaderes que pululaban en los cajones y el Parián de la Plaza Mayor, puede suponerse que deben haber contribuido a su Cristo y por lo tanto a las obras de la catedral, en las puertas de la misma, lo que la relaciona aún más estrechamente con el edificio catedralicio y su historia.

## ■ NOTAS

1. Efraín Castro Morales. "El testamento de José Juárez". p. 4.
2. José Mariano Beristáin y Souza. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, vol. I, p. 69.
3. Antonio de Robles. *Diario de Sucesos Notables*, vol. I, p. 80.
4. Beristáin y Souza. *op. cit.* vol. I, p. 69.
5. Castro Morales. *op. cit.* p. 5.
6. Francisco de la Maza. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 48.
7. Beristáin y Souza. *op. cit.* vol. I, p. 69.
8. De la Maza *op. cit.* p. 48. El subrayado es mío.
9. Guillermo Tovar de Teresa. *Renacimiento en México*, p. 163. Esta obra se destruyó en el incendio que sufrió el Palacio Nacional a raíz del motín popular de 1692.
10. De la Maza. *op. cit.* p. 48.
11. En la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral, tanto Sandoval como Toussaint consignaban un medio punto con el tema de *La Gloria y Jesús en Gloria*, respectivamente. Toussaint incluso señaló características de la pintura que la
- asimilaron al último tercio del siglo XVII. Cabría preguntarse si es esta misma obra, que con la movilidad que hubo en los últimos años en la Metropolitana, vino a dar a la capilla de San José.
12. De la Maza. *op. cit.* p. 48.
13. Había un altar de San Bartolomé, al lado del coro, con una imagen del santo que tenía un relicario en el pecho. No es posible decir si es el mismo altar que luego se ubicó en la Capilla de San José. La imagen de San Bartolomé con el relicario se encuentra en el acervo de obras que están siendo recuperadas en la Catedral.
14. Pablo Sandoval y José Ordóñez. *La Catedral Metropolitana de México*, p. 86.
15. El altar de alabastro que se describe en esta capilla se completaba con el que se había colocado en la de la Purísima. *Vid.* "Capilla de la Inmaculada Concepción", en este libro. Allí se encuentra el origen, la descripción correspondiente y el destino final de dicho altar.
16. Sandoval y Ordóñez. *op. cit.* p. 86.
17. *Ibidem.*
18. *Ibidem.* p. 87.
19. *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro Crucificado, que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua*, escrita por el Dr. Alfonso Velasco citado por Salvador Cruz. "Examen de una imagen de caña de maíz, el Cristo de Santa Teresa, en los siglos XVII y XIX". p. 64.
20. Josefina Muriel. *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 389.
21. *Ibidem.*
22. *Ibidem.*
22. Sandoval y Ordóñez. *op. cit.* p. 89.
23. *Ibidem.*
24. José Gutiérrez Casillas. *Historia de la Iglesia en México*, p. 418.
25. Francisco de la Maza. *El churrigüesco en la ciudad de México*, p. 58.
26. Guillermo Tovar. *op. cit.* p. 321.
27. José Moreno Villa. *La escultura colonial mexicana*, p. 57.
28. Elizabeth Wilder Weismann. *Escultura colonial mexicana, 1521-1821*, 29. Cfr. Jacqueline de Durand-Forest. "El cacao entre los aztecas". p. 155-181.



9C.RC.

■ RETABLO SAN JOSE

9C.RC.

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Madera tallada, ensamblada y dorada  
1 105 × 720



■ SANTO BENEDICTINO

9C.RC.1.2

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Relieve en madera, tallado, dorado y policromado

85 × 56



■ SANTO BENEDICTINO

9C.RC.1.1

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Relieve en madera, tallado, dorado y policromado

85 × 56





■ APOSTOLES  
9C.RC.1.4  
Anónimo  
Ultimo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y policromado



■ VIRGEN MARIA  
9C.RC.1.5  
Anónimo  
Ultimo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y policromado  
100 x 75

■ APOSTOLES  
9C.RC.1.3  
Anónimo  
Ultimo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y policromado  
.35 x .40



■ SANTO BENEDICTINO

9C.RC.2.1

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Relieve en madera, tallado, dorado y policromado

85 × 56



■ SANTO BENEDICTINO

9C.RC.2.2

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Relieve en madera, tallado, dorado y policromado

85 × 56



■ APOSTOLES

9C.RC.2.3

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Relieve en madera, tallado, dorado y policromado

.35 × .40



■ APOSTOLES

9C.RC.2.4

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Relieve en madera, tallado, dorado y policromado

.35 × .40

■ CAPILLA DE SAN JOSE

■ SANTA RITA DE CASIA

9C.RC.3

Anónimo

XIX

Escultura en madera, tallada, y policromada

165 × 50



■ SAN JOSE CON EL NIÑO

9C.RC.4

Anónimo

Ultimo tercio XVII

Escultura en madera, tallada, dorada y policromada

180 × 70



■ SAN NICOLAS DE BARI

9C.RC.5

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera, tallada, dorada y policromada

180 × 90





■ SAN NICOLAS TOLENTINO  
9C.RC.6  
Anónimo  
Fines XVI, principios XVII  
Escultura en madera, tallada, dorada y  
policromada  
130 × 60



■ SANTA BRIGIDA  
9C.RC.7  
Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Escultura en madera, tallada, dorada y  
policromada  
130 × 70



■ SAN LUIS REY DE FRANCIA  
9C.RC.8  
Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Escultura en madera, tallada, dorada y  
policromada  
170 × 80



■ TRANSFIGURACION DE CRISTO

9C.MI.2

Anónimo

Fines XVII, principios XVIII

Oleo sobre tela

188 × 154



■ SANTA TERESA DE AVILA

9C.MI.1

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

340 × 210



■ SAN JOSE CON EL NIÑO

9C.MI.3

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Oleo sobre tela

105 × 72

*Salus nostra in manu tua est*



■ ANUNCIACION

9C.MI.4

Anónimo

Ultimo tercio XVI

Oleo en tela sobre tabla

206 × 150

*Ave Maria Gratia Plena*

■ CRISTO ENTRE ANGELES MUSICOS

9C.MI.5

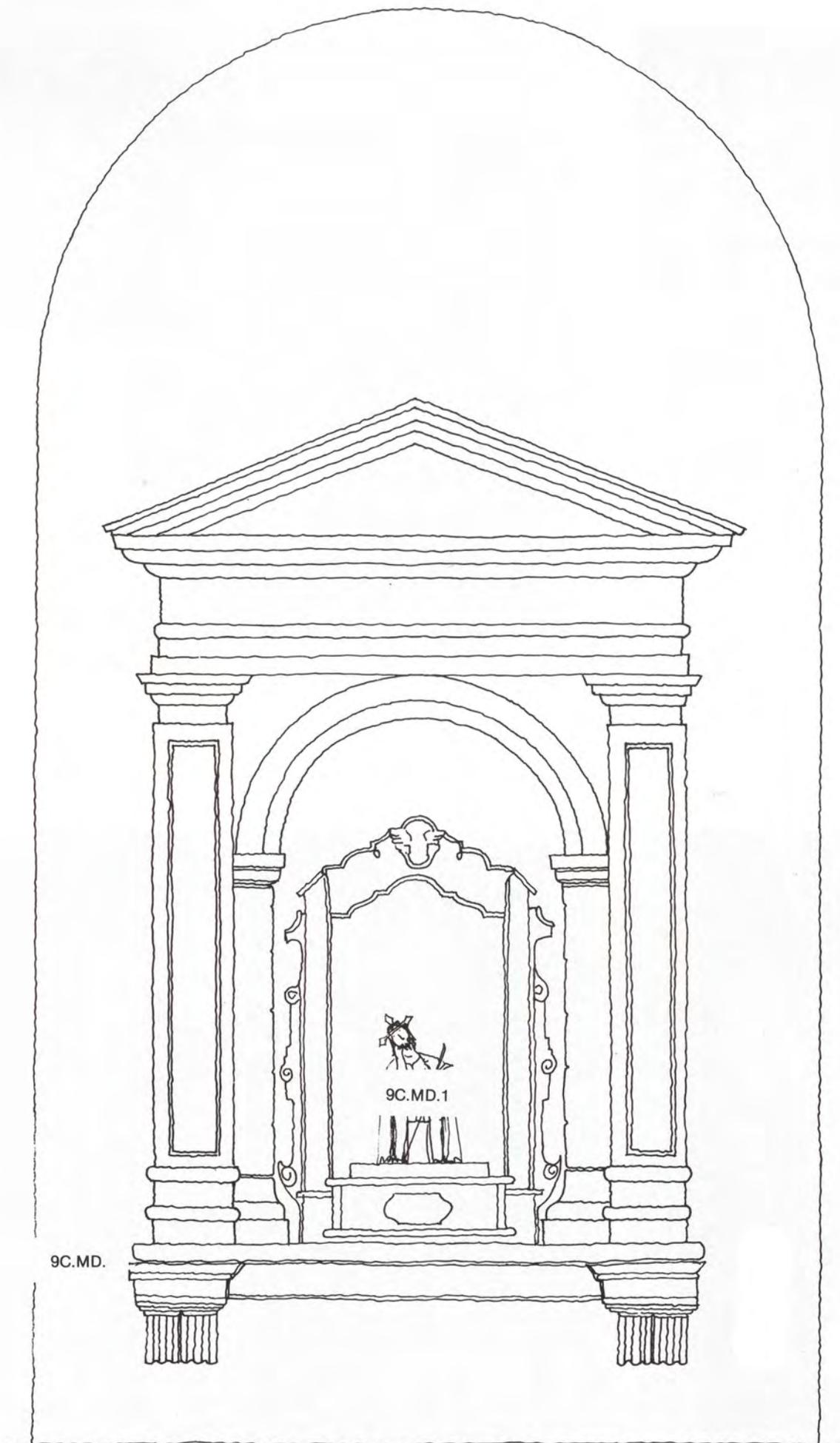
Cristóbal de Villalpando

Ca. 1684

Oleo sobre tela

310 × 570







■ SEÑOR DEL CACAO

9C.MD.1

Anónimo

Primer tercio XVII

Escultura en pasta de caña, modelada y policromada, repintada

126 × 60



■ ENCASAMENTO

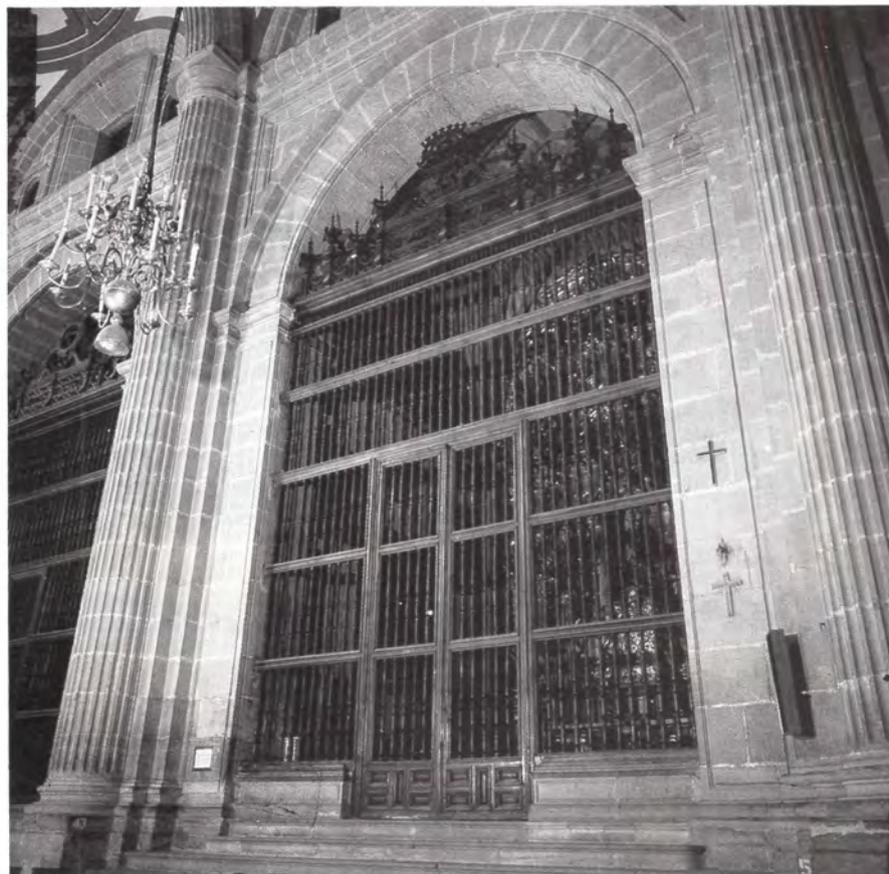
9C.MD

Anónimo

Primer tercio XVII

Cantera labrada

720 × 510



■ REJA

9C.Q.1

Anónimo

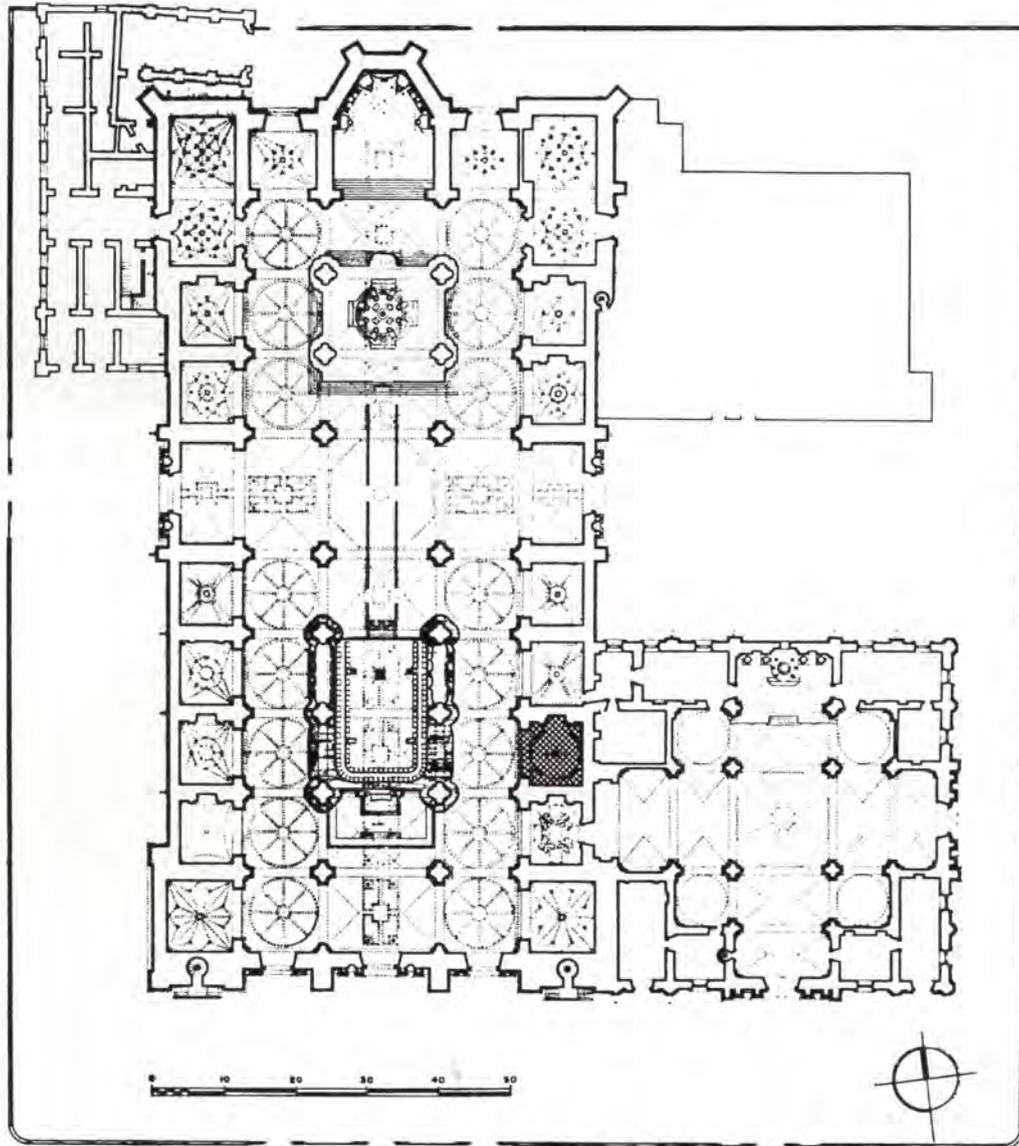
Ca. 1666

Madera de bálsamo, chapeada en ébano, torneada y tallada

850 × 650



## ■ CAPILLA DE LA PURISIMA CONCEPCION



Texto: Nelly Sigaut

La quinta capilla del lado de la epístola estuvo dedicada desde su terminación a la madre de la Virgen María: Santa Ana. Pero lo curioso es que desde la fecha de inicio del culto —si se considera como tal la del cierre de las bóvedas durante el periodo constructivo de 1642-1648—, hasta el siglo XIX, cuando la capilla cambió de advocación, pocas son las noticias que se relacionan con ella.

Los diferentes autores que se han ocupado de la Catedral Metropolitana coinciden en afirmar que

había en esta capilla un retablo con pinturas de Juan Sánchez Salmerón<sup>1</sup> y aunque es casi seguro que así haya sido, pareciera que el dato está más ligado a la tradición que a algún conocimiento documental. Dice Sandoval que la capilla estaba “decorada según el orden churrigueresco y muy semejante en estilo al decorado actual de la Capilla de los Santos Cosme y Damián.”<sup>2</sup>

Es posible que se tratara, entonces, de un retablo reticulado, con soportes salomónicos datable en el último tercio del siglo XVII.

El análisis de un inventario de catedral del siglo XVIII hace que Marroqui llegue a la suposición de que el día 21 de julio de 1752 el canónigo Joaquín Zorrilla regaló a esta capilla una importante lámpara de plata que pesaba más de setenta marcos.<sup>3</sup> Con mucho cuidado describe el citado autor otro legado que tuvo la capilla de parte de quien fuera sacristán mayor de la Metropolitana, el bachiller Ventura López, y que consistió en *“un nicho de vidrios azogados, dentro del cual había dos ceras de Agnus y algunas reliquias; más, un Santo Niño recostado en una cruz de madera, con dos chapeas de plata sobredorada. El Niño tenía veintidós esmeraldas pequeñas; dos hilos de perlas finas no grandes en la garganta, el cendal guarnecido de perlas finas menudas y lo mismo los cacles; dos cintillos de piedras encarnadas, una estrella al aire, pendiente del nicho, guarnecida de piedras falsas y un ramo con algunos medios”*.<sup>4</sup>

Respecto a los altares laterales, Toussaint recogió la noticia que daba Marroqui de la advocación de ambos: a San Rodrigo, uno, y a San Nicolás obispo, el otro, sin poder agregar por el momento mayor información que ésta.<sup>5</sup>

En cuanto a la lámpara de plata, como otras, fue fundida en 1847; el destino del nicho es desconocido, como el de tantas y tantas piezas que alguna vez formaron parte del tesoro artístico de la Catedral Metropolitana.

La primera remodelación importante de la capilla parece haber sido responsabilidad del arzobispo Labastida, quien ocupó la silla de la Metropolitana entre 1863 y 1891. Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos nació en Zamora, Michoacán, el 21 de marzo de 1816. En 1855, apoyado por el presidente Santa Anna, ascendió a obispo de Puebla. Al año siguiente salió del país y permaneció en Europa hasta que en 1863 fue presentado para ocupar el arzobispado de México, que alternó con altos puestos durante el gobierno intervencionista. No es casual que en 1867 haya salido de nuevo para Roma, “invitado por el Papa”, suaviza Manuel Toussaint. Volvió en 1871 a ocupar el cargo que había abandonado y murió en 1891.<sup>6</sup>

Parece que el gusto del michoacano Labastida se sensibilizó ante el neoclásico, pues cuando encontró en Guadalajara, en la Hacienda de los Negros, un altar de alabastro de ese estilo no dudó en comprarlo para “modernizar” alguna capilla de las de catedral. Las “favorecidas” fueron dos: la de Santa Ana y la de San José, pues el altar se dividió en dos partes.

Sandoval realiza una descripción que resulta interesante reproducir: “La parte aprovechada en esta Capilla forma un grande altar de alabastro del cual se desprenden ocho columnas de alabastro tam-



bién, estriadas y del orden corintio, que sostienen una cornisa circular, sobre la cual descansa una cúpula esférica peraltada. En su interior se extiende una ráfaga dorada con el monograma de María y remata exteriormente con una estatua bien modelada en yeso, de la Fe. En el templete se venera la imagen de la Inmaculada. . .”<sup>7</sup> El hecho de que se encontrara una imagen de la Virgen María bajo su advocación de la Inmaculada Concepción, hace patente el que la remodelación que propusiera Labastida se debió al cambio de advocación de la capilla, impulsado por la declaración dogmática de 1854. Muchas son las razones que podrían haber determinado la elección de la capilla para dedicarla a la Purísima. Por un lado, ésta no parece haber estado bajo la custodia de ninguna Hermandad o Cofradía, lo que hubiera entorpecido el cambio; por el contrario y como conclusión de las pocas noticias existentes, pareciera que fue una de las capillas “olvidadas” y que la santa tutelar, por lo menos en la Metropolitana, no tenía un culto que pudiera considerarse importante y, por último, siendo Santa Ana la madre de María y por estar el dogma ligado con su concepción, se hace lógico pensar en la elección de este espacio para su culto.

Por otra parte, esta devoción no era nueva dentro de la Iglesia Católica: en su origen más remoto se llamó la Concepción de Santa Ana, fiesta que solemnizaba la concepción pasiva de María en las entrañas de su madre y nombre con el que pasó de Constantinopla a Sicilia y al sur de Italia en el siglo IX. Mismo que conserva en Oriente, pues entre los católicos bizantinos se celebra el 9 de noviembre la fiesta de “la Concepción de Santa Ana, madre de la Madre de Dios”.<sup>8</sup> Según Butler, el primer vestigio que no ofrece dudas acerca de la fiesta de la Concepción de Nuestra Señora, en Occidente, se encuentra en Irlanda en el siglo IX y dos siglos más tarde en Inglaterra, desde donde se propagó a Alemania, Francia y España. Hacia 1140, cuando la catedral de Lyon adoptó esta fiesta, San Bernardo desató una polémica que habría de durar varios siglos acerca del momento en que María había recibido la gracia santificante. Mientras los teólogos discutían, los franciscanos se convertían en sus más fervientes defensores y propagadores, no así los dominicos quienes se oponían con la misma fuerza y fervor. “Fue a principios del siglo XIV cuando el sabio Duns Escoto dio solución clara y precisa a la discusión, estableciendo la distinción entre la *redención liberativa*, reservada al género humano en general y la *redención preservativa*, concedida especial y solamente a la Virgen María, aumentándose con esto los partidarios de la devoción.”<sup>9</sup>

La popularidad creció de tal manera que el Papa Sixto IV, franciscano, la aprovechó para imponer la fiesta en la diócesis de Roma en 1476. En 1661 el Papa Alejandro VII, por petición de Felipe IV de España, declaró que “la fiesta celebraba la inmunidad de María de toda mancha de pecado desde el mo-

mento en que su alma fue creada e infundida en su cuerpo, es decir desde el momento en que la Madre de Dios fue concebida”.<sup>10</sup> Se convirtió en fiesta de precepto en 1708 con el Papa Clemente XI. La devoción siguió aumentando, sobre todo en España, de tal manera que “el 17 de julio de 1767, la Inmaculada Concepción fue declarada *Patrona de España y de sus reinos*, lo cual explica la ya profunda y extendida devoción que se le tenía en la Nueva España. . .”<sup>11</sup> Finalmente el 8 de diciembre de 1854 el Papa Pío IX promulgó la *Bula Ineffabilis Deus*, mediante la cual definió como “doctrina revelada por Dios y que todos los fieles deben creer firme y constantemente, que la Santísima Virgen María fue preservada de toda mancha del pecado original desde el primer instante de su concepción, por gracia y privilegio únicos que le concedió Dios Todopoderoso en previsión de los méritos de Jesucristo, Salvador del género humano”.<sup>12</sup>

A pesar de ser —como se ha visto— una de las ideas más discutidas de la religión católica y de lo tardío de la declaración del dogma, el de la Inmaculada Concepción se convirtió en uno de los temas favoritos de la pintura española, así como de la novohispana. En este universo —el novohispano— uno de los ejemplos más famosos del siglo XVI se encuentra en el claustro del convento franciscano de Huejotzingo, donde la Inmaculada aparece rodeada de los símbolos de la letanía lauretana; la filacteria con la inscripción *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te* (Cantar de los Cantares 4, 7) cierra la parte superior de la composición, por donde aparece Dios Padre. A ambos lados y como parte de la polémica que se ha señalado, aparecen el dominico Santo Tomás de Aquino y el franciscano Duns Escoto. La virgen se representa coronada con las doce estrellas; el sol detrás de la cabeza; las manos juntas a la altura del pecho y está parada sobre una media luna con las puntas hacia arriba. La mirada se dirige hacia abajo, indicando que la virgen desciende a la Tierra, pues fue elegida por Dios desde la eternidad, para cumplir con el plan de salvación de la humanidad. La imagen responde a la iconografía tradicional, síntesis del Antiguo y del Nuevo Testamento: la Sulamita del Cantar de los Cantares y la Mujer Apocalíptica de la que habla San Juan.<sup>13</sup>

En Europa, desde el siglo XV, los artistas trataron de abandonar la historia y el símbolo aunque no lo consiguieron del todo. El tratadista Francisco Pacheco dejó clara muestra de este intento en la Inmaculada que pintó para la sacristía de la catedral de Sevilla (ca. 1620). Es hasta el siglo XVII cuando se fija una iconografía de la Inmaculada Concepción cuyas características, sin los elementos simbólicos de la *Tota Pulchra*, son: la Virgen aparece sola, sin el Niño Jesús, porque su concepción inmaculada es una prerrogativa anterior a su maternidad; en actitud orante, con las manos juntas sobre

el pecho; como la mujer apocalíptica, aparece sobre el fondo de una aureola solar, las doce estrellas alrededor de la cabeza y la luna a sus pies ("En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas" Ap. 12-1) pero al mismo tiempo, como María es la mujer anunciada desde el paraíso, como nueva Eva tiene debajo de sus pies no al dragón apocalíptico ("descomunal, bermejo, con siete cabezas y diez cuernos y en las cabezas tenía siete diademas" Ap. 12-3) sino a la serpiente del paraíso que ofreció el fruto prohibido y provocó la maldición de Dios ("serás maldita entre todos los animales y bestias de la tierra: andarás arrastrándote sobre tu pecho y tierra comerás todos los días de tu vida. Yo pondré enemistades entre ti y la mujer y entre tu linaje y el suyo. Este quebrantará tu cabeza y tú andarás acechando su calcañar", Gen. 3, 14-15).

En el siglo XVIII el mercedario Juan Interian de Aya-la recogió todas las ideas y las experiencias de otros escritores y tratadistas para establecer ciertas recomendaciones sobre el tipo iconográfico al que debía ceñirse "el pintor cristiano". Interian hace una referencia directa a *El arte de la pintura*, donde Francisco Pacheco en el siglo XVII había pedido que se pintara a la Virgen de diez o doce años, es decir, como la niña que popularizó luego Murillo. En cuanto al vestido, Interian sugiere que se le pinte "con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro y con un manto cerúleo, ancho y brillante cuanto sea posible (. . . además) sería lo mejor pintarla en este misterio de su Inmaculada Concepción juntas las manos ante el pecho. . ."<sup>14</sup>

La imagen de la Purísima del retablo principal sigue bastante de cerca la iconografía tradicional, con la variante que, desde el siglo XVII, puede verse el globo terrestre en lugar de la luna a los pies de María. Según el actual deán de la Metropolitana, monseñor Valdés, ésta es la imagen de Terrazas que el canónigo Covarrubias había mandado hacer, y que fue luego heredada por una señora Pagola, quien la regaló a la iglesia catedral. Historia que Sandoval y Toussaint consignan sin mayores aclaraciones. El señor Miguel Angel Soto, que bien conoce la historia de las imágenes y los retablos de catedral, donde ha trabajado en los últimos treinta años, refiere que había en esta capilla una imagen de vestir de la Inmaculada y que alrededor del año 1962, cuando se hizo un arreglo al retablo, se pidió a un escultor de nombre José María que le hiciera el cuerpo a dicha imagen. De las dos versiones, teniendo en cuenta las características formales de la escultura, parece más factible optar por la segunda, por lo que cabría preguntarse entonces ¿qué pasó con la Inmaculada de Terrazas?, pregunta que por el momento debe quedar sin respuesta.

Este retablo donde se encuentra la imagen de referencia, desplazó al neoclásico descrito en párrafos anteriores y cuyo triste final vale la pena consignar. Curiosamente, en esta capilla triunfó el barroco sobre el neoclásico y en pleno siglo XX, pues es posible que el cambio se haya realizado después de 1936, cuando se organizó la emprendedora Comisión Diocesana de Orden y Decoro, presunción que se afirma con el tono de “cosa vista y vivida”, con el que Manuel Toussaint refiere el hecho en su libro sobre la catedral. A pesar de ser historia tan reciente, son los únicos “datos” que pueden aportarse por el momento, además de algunos testimonios de personas que recuerdan haber visto el altar de alabastro armado en esta capilla. La solución que se encontró para él fue enviarlo al templo de la Asunción de la colonia Industrial, donde con algunas modificaciones terminaba de completar el ya de por sí ecléctico interior de esta iglesia. Se había separado la mesa del altar, para adaptarla a la liturgia postridentina y se le había agregado una enorme concha misma que reemplazaba a la cúpula esférica peraltada descrita por Sandoval. Esta concha descargaba sobre las ocho delgadas columnas de alabastro. Durante el terremoto del 19 de septiembre de 1985, la estructura de este templete no soportó el movimiento y gran parte del mismo se desplomó.

A no dudarlo, la que ganó con el cambio fue la Capilla de la Purísima pues el retablo incorporado a su espacio, además de la importancia que tiene como estructura dentro de la modalidad denominada “anástila”, posee una larga tradición en la catedral y aloja obras de gran trascendencia para la historia de la pintura colonial novohispana. Antes que nada, debe decirse que éste es el otrora famoso Altar de San José, que se encontraba ubicado en el muro oriente de una de las portadas norte (salida a la calle de Guatemala), junto a la puerta de sacristía, y que además de estar dedicado al santo patriarca, alojaba al Santo Niño Cautivo.<sup>15</sup>

El término anástilo —sin columna— para denominar a este tipo de retablos, fue acuñado por Francisco de la Maza, pues según este autor “antes de la definitiva desaparición del uso de los retablos, algunos muy interesantes se produjeron todavía caracterizados por la ausencia de columnas o pilastras. . .”<sup>16</sup> Habría que observar que, si bien la palabra tuvo éxito, al concepto se le hicieron algunos ajustes necesarios. Por un lado, la doctora Elisa Vargas Lugo mostró que los retablos anástilos coexistieron con los estípites y puso como ejemplo la iglesia de Santa Prisca de Taxco, donde ambas modalidades se alternan para construir el deslumbrante interior de la famosa iglesia de José de la Borda. En opinión contraria a Baird, quien piensa que los retablos son de diferentes momentos, esta autora sostiene en cambio que son contemporáneos y ba-

sa su argumentación en que en el año de 1758 la iglesia con sus retablos estaba por completo terminada, según pudo comprobar documentalmente. Concluye Vargas Lugo que “por lo que sabemos hasta ahora esta modalidad ultrabarroca debió originarse hacia 1755; al parecer la obra más antigua, fechada, que conocemos dentro del género anástilo que nos ocupa, es el conjunto de altares formados por los retablos de la nave de la Iglesia de Santa Prisca. . . este conjunto de retablos fue el punto de partida aproximado de la nueva modalidad ultrabarroca anástila, destinada a llenar con sus formas buena parte de los finales del siglo XVIII”.<sup>17</sup>

Por otra parte, Jorge Alberto Manrique realizó un valioso aporte al considerar que en el último cuarto del siglo XVIII se dio la última modalidad del barroco mexicano, que este autor bautizó como “neóstilo”, por la forma nueva de emplear las columnas.<sup>18</sup> Sin hacer hincapié en la discusión acerca de los inicios de esta modalidad —si en el último cuarto del XVIII como se ha señalado, o desde 1758, fecha de la portada de Santa Prisca— sí se subraya que el anástilo coexistió con el estípite y que no fue la última modalidad del barroco mexicano.

El análisis de las características formales del retablo de la Inmaculada permite clasificarlo dentro del grupo de los anástilos, sin lugar a dudas. Lo interesante es destacar que si bien se han aprovechado algunas pinturas antiguas, de las que se hablará más adelante, el mayor número de obras que forman parte de la estructura fue pintado por José de Ibarra. Que las telas se hicieron para el retablo lo comprueba el que tanto las formas como las firmas se adaptan perfectamente a los marcos. Como es sabido, José de Ibarra murió en noviembre de 1756,<sup>19</sup> lo cual permite suponer que el retablo se hizo antes de esta última fecha y considerando lo referente a aquellas de Santa Prisca es posible que no antes de 1755. Por lo tanto podría integrarse al conjunto de los primeros retablos anástilos que se construyeron en la Nueva España o, por lo menos, de los que quedan entre los que se construyeron.

En el siglo XVIII formaban parte del tesoro de la catedral, las dos pinturas que se incorporaron al segundo y tercer cuerpo de la calle central: *San Cristóbal* de Simon Pereyns y *Las Lágrimas de San Pedro* de Baltasar de Echave Orio.

Simon Pereyns nació en Amberes alrededor de 1540. Poco o nada se sabe de su periodo de formación. En 1588 se menciona un viaje a Portugal, luego fue a Toledo y a Madrid. Allí, según declaraciones realizadas durante su comparecencia ante el Santo Oficio, retrató a la familia real, lo que confirma sus dotes para este difícil arte. En 1566 llegó a México como parte del séquito del virrey Marqués de Falces, quien debió volver a España en 1568. No

así Pereyns, quien a pesar de sucesivos problemas con la Inquisición, permaneció en la Nueva España por espacio de veinte años. La historia de su producción artística es casi la historia de la destrucción, pues de la gran cantidad de obras realizadas en estas tierras, pocas son las que subsisten. Del *San Cristóbal* aseguró Manuel Toussaint que "procede de la catedral vieja, en la que había un retablo dedicado a ese santo según consta en el Inventario de 1588: 'Otro retablo que está en el altar de San Christoval de talla dorado y estofado y la Ymagen del santo pinzel q la dio el maestro-escuela Don Sancho Sanchez de Muñón'. Está firmado el mismo año de 1588 y bastaría por sí solo para definir la escuela flamenco-italinizante del artista. . ."<sup>20</sup>

En cuanto a la pintura de Orio, que aquí se identificó como *Las Lágrimas de San Pedro*, debe tenerse en cuenta que es conocida tradicionalmente como *La flagelación*, debido a una falsa interpretación del tema que ocupó al artista vascongado. Por una parte, podría ser más correcto identificar la escena como *Cristo atado a la columna*, tan popular como la otra en las series cristológicas pasionarias, pero el que aparezca San Pedro arrodillado ante Cristo modifica la intención de la pintura, que además está firmada en 1618, lo que hace factible la asimilación con la obra que se menciona en el inventario de 1632. Este, asentado en el Libro 39 de Cabildos, que Manuel Toussaint pudo consultar, menciona un retablo "de Las Lágrimas de San Pedro, donde está el retrato del racionero Torres".<sup>21</sup>

De los diecisiete retablos que allí se relacionan, éste es el único donde se incorpora un detalle que pueda identificarlo o diferenciarlo. Asimismo, quien firma el inventario es Nicolás de Torres, curiosamente el mismo apellido del racionero que aparece retratado en el retablo de San Pedro.

En el terreno de la hipótesis podría pensarse que la Capilla de San Pedro había sido concluida en 1615 y no se sabe nada de su arreglo hasta 1672, aunque es indudable que un espacio de tal importancia no pudo haber quedado vacío; como la obra de Echave Orio está fechada en 1618, probablemente formó parte del primer retablo de San Pedro de la correspondiente capilla y que se identifica con el del citado inventario. Pero además, el hecho de que aparezca un retrato que el firmante identifica y que es de su mismo apellido, puede llevar a pensar que ambos, el racionero Torres y Nicolás de Torres, son una sola persona. Es posible, además, identificarlo como quien fuera "doctor catedrático de filosofía y de vísperas y prima de teología jubilado, rector tres veces y cancelario de la universidad de México, canónigo magistral, dignidad y deán de la Metropolitana, y obispo de Honduras y de Cuba, donde falleció en el mes de julio de 1653."<sup>22</sup> En el mismo orden de ideas, cuando se reemplazó este retablo por el

que le encargaron a Alonso de Jerez, en 1672, se reutilizó sólo la pintura del *Martirio de San Pedro* y las demás se dispersaron, quedando sólo ésta que fue incorporada al retablo del siglo XVIII. Así se completa esta hipótesis que quizás en algún momento pueda demostrarse plenamente.

Baltasar de Echave Orio es una de las figuras más importantes del panorama plástico novohispano. Nació en Guipúzcoa, España, alrededor de 1558, pues declaró tener 38 años en 1596, cuando era ya vecino de la Ciudad de México con residencia en la calle de San Francisco.<sup>23</sup> En ese momento estaba casado con Isabel de Ibaía —con quien había contraído matrimonio el 9 de diciembre de 1582—, hija de Francisco de Zumaya. Trabajó en retablos importantes como los de la catedral vieja de Puebla, Tlatelolco, Xochimilco, La Profesa y Tlalmanalco, de los cuales sólo el de Xochimilco se ha salvado de la destrucción mientras que de los demás quedan únicamente obras sueltas. Su catálogo es muy amplio y a pesar del esfuerzo de Toussaint por tratar de sistematizarlo, todavía se carece de un estudio abarcador de su obra.<sup>24</sup> Es posible que la muerte de Echave Orio acaeciera alrededor de 1620. Según Toussaint, “con la aparición del grupo de pintores que viene después de Simon Pereyngs, unos continuando la tendencia impuesta por el flamenco y otros tomando una modalidad suya, se inicia un florecimiento pictórico que alcanza su máximo esplendor a principios del siglo XVII. El héroe de este apogeo fue un vascongado, Baltasar de Echave.”<sup>25</sup>

Las demás pinturas del retablo —excepto las dos del remate que rodean a la de Echave Orio y que tienen por tema *Los desposorios de María y José* y *El sueño de José*—, datables en el primer tercio del siglo XVIII, son del pincel de José de Ibarra. En el primer cuerpo se encuentran, *Santa Rosa de Lima*, *Tobías y el Ángel*, *Santa Gertrudis*, *San Antonio de Padua*; en el segundo cuerpo aparecen *Santa Rosalía* y la *Virgen de la Piedad*, a ambos lados del *San Cristóbal* de Pereyngs. Incluyendo a este último, cinco de las siete obras mencionadas representan a santos que están acompañados por el Niño. Quizás éste sea el único punto en común entre todos ellos, que originalmente rodeaban a una escultura de San José, quien es reconocido como el padre putativo de Cristo. A pesar de lo cual, José no acompañó a María durante la Pasión, pues según los evangelios apócrifos, importante fuente de conocimiento sobre su vida, él ya había muerto cuando Cristo fue llevado a la cruz. Su ausencia acrecienta la soledad de María sosteniendo el cuerpo muerto de su hijo, en *La Piedad*. También a una intensa relación filial se refiere el tema de *Tobías y el Ángel*, pues el primero abandona su casa para ir a buscar una medicina para su padre enfermo.

Como ya se ha señalado, las pinturas son de José de Ibarra, pintor nacido en Guadalajara en 1688 que

murió en México el 21 de noviembre de 1756. El mismo Ibarra se declaró discípulo de Juan Correa, pero según Toussaint hay que tener en cuenta la influencia que recibió de Juan Rodríguez Juárez y su murillismo. Ibarra se casó tres veces y tuvo varios hijos, pero es de uno de ellos, José Antonio, de quien se queja amargamente en el testamento que hizo el 6 de marzo de 1745, o sea once años antes de su muerte.<sup>26</sup> Sería tedioso enumerar la gran cantidad de obras que aún se conservan de este artista, conjunto del que opinó Toussaint: “La pintura de Ibarra justifica plenamente nuestra afirmación de que el principal motivo de la decadencia pictórica fue el diverso concepto que llegó a tenerse del fin que debía perseguir la pintura. Supeditada a los retablos como accesoria, pierde esa fuerza que caracteriza a toda obra de arte que existe por sí misma, para convertirse en algo que sólo busca ser agradable. Y este fenómeno, que había empezado desde fines del siglo XVII con la exuberancia del arte barroco, alcanza su apogeo en el siguiente en que la floración churrigueresca cubre con sus mádrporas no solo los interiores de los templos, sino el gusto en las conciencias.”<sup>27</sup> Hablar de decadencia es creer en un modelo que puede acercarse a lo que subjetivamente se ha considerado perfecto y del cual se alejan los demás productos artísticos calificados entonces como mediocres o degenerados. Posición que —respetuosamente— no se comparte por contener elementos de alto riesgo que en diferentes momentos de la historia tomaron las formas de la intolerancia y la destrucción. Como ya se ha indicado, para el maestro Toussaint el “modelo” fue establecido por dos artistas: Baltasar de Echave Orio y José Juárez,<sup>28</sup> quienes lo habrían caracterizado con un *tono severo* que el gran historiador del arte mexicano destacaba como uno de sus valores fundamentales. Es posible que ésa sea la explicación de la relación casi incomprensible que Toussaint realiza entre la exuberancia del barroco y la falta de profundidad que caracteriza, según este autor, a la pintura del mismo periodo.<sup>29</sup>

También del siglo XVIII es el retablo del lado de la epístola que ahora se encuentra dedicado a la Inmaculada Concepción, pero bajo la advocación de la *Virgen de Lourdes*. Como en el caso anterior, ésta no fue ni su dedicación ni su ubicación original. En cuanto a la primera, fotografías antiguas<sup>30</sup> permitieron corroborar lo que algunos libros informaban: una pintura de la Virgen de Guadalupe ocupaba el nicho central; en cuanto a la segunda, se hace necesario recordar que, como otros retablos de la catedral, proceden del Sagrario Metropolitano.<sup>31</sup> Aunque su origen jesuítico —podría provenir del Colegio de San Pedro y San Pablo— no está probado, si es un hecho que se acepta tradicionalmente.<sup>32</sup> Cuando se le quitó de su ubicación en el muro norte de la portada oriente del sagrario, en el año 1662, se tomó la decisión de dividirlo en dos

partes, para lo cual no se cortó, sino que se siguieron las líneas de ensamblado del retablo y, luego de muchas pruebas, el cuerpo del retablo pasó a esta capilla y lo que conformaba el remate e incluía un vano para la ventana se colocó en la de San Isidro.<sup>33</sup>

Este retablo es un buen ejemplo de lo que Vargas Lugo llama modalidad “de transición”, entre los estípites y el anastilismo. “Las obras de transición pueden encontrarse entre más o menos 1755 a 1781-1790; de hecho se produjeron simultáneamente muchas obras churriguerescas y otras propiamente anástilas. . . dicho de otra manera, las tres modalidades alternaron su existencia en el mismo momento artístico e histórico”.<sup>34</sup> El retablo se caracteriza por la utilización de la *pilastranicho*<sup>35</sup> y una vigorosa calle central, cuyas formas grandes y voluptuosas escapan del aprisionamiento del muro. De la iconografía original sólo pueden mencionarse, además de la Guadalupeana, los tres medallones con las imágenes de Santo Domingo, San Agustín y San Francisco a la izquierda, centro y derecha del nicho central, respectivamente. Es bastante lógico suponer, por lo tanto, que en alguna parte del retablo habría una imagen de San Ignacio, para completar el grupo de fundadores de órdenes. Si el retablo no procediera de un reducto jesuita, su iconografía tampoco prueba que haya sido construido para una parroquia, pues corresponde con más claridad al clero regular. El nicho era una vidriera que estaba coronada por un gran cortinado sostenido por ángeles, quienes acentuaban con su actitud la idea de “develar” la imagen de la morena del Tepeyac. También esta parte del retablo fue cercenada y se abrió entonces este nicho que albergó durante algunos años una pintura de Nuestra Señora de Lourdes, hasta que el señor Juan Lainé, presidente de la Comisión Diocesana de Orden y Decoración, le encargó a Miguel Ángel Soto dos esculturas con esta advocación. Una de ellas es la que se encuentra en el retablo y la otra fue enviada de regalo a Francia. Deben fecharse entre 1962-1964 aproximadamente.

Del lado del evangelio se encuentra el encasamiento, gran nicho de piedra ubicado en el muro norte de la capilla, misma orientación que comparte con los demás y quizás una de las cosas que los unifique, aun cuando una mirada cuidadosa descubre diferencias evidentes, sobre todo en medidas y proporciones en relación con el espacio total de la capilla. Así como algún día habrá que volver a revisar la cronología del cerramiento de las bóvedas en el

marco del proceso constructivo de la catedral, el de los encasamientos será otro de los temas pendientes pues podría sospecharse que no todos son tan contemporáneos como podría parecer en un primer momento.

Así como todo buen pintor colonial podía caer bajo la sospecha de tener formación europea, sobre todo española, toda buena escultura colonial en México se cataloga como guatemalteca. Este es el caso de la obra que se aloja en el pequeño retablo dieciochesco al que se hacía referencia y que representa a la *Asunción de María*. Si bien es cierto que en Guatemala se desarrolló una extraordinaria escuela de imaginería, no lo es menos que las muestras de la novohispana de que aún se dispone no le van en zaga. Por otra parte, si las características y los periodos para la producción escultórica local aún están por hacerse, no muy lejos anda la centroamericana, pues si bien el volumen de obra de la especialidad es amplio, nadie todavía ha podido definir en términos satisfactorios qué es “lo guatemalteco” de una escultura que puede diferenciarla de otra novohispana del mismo periodo.

Es posible que la forma de trabajar el pelo, muy recogido en la nuca, que se abre sobre la espalda y los hombros en ondas muy pronunciadas y el fino trabajo del estofado, hayan decidido a Gonzalo Obregón, por ejemplo, a definirla como de tal origen. Sin embargo, esa forma de tallar el cabello, propia de la imaginería sevillana, no es herencia exclusiva de Guatemala y de la calidad de los estofados novohispanos hay valiosos ejemplos.

Tanto Sandoval como Toussaint consignaron en esta capilla un medio punto que según el primero representaba *La Gloria* y de acuerdo con el segundo el tema era *Jesús en Gloria* y además agrega “del estilo barroco que florece en México a fines del siglo XVII”.<sup>36</sup> Resulta difícil pensar en la “desaparición” de un medio punto, sobre todo teniendo en cuenta su tamaño. Pero no está. Otra obra de dimensiones considerables (300 x 250 cm) era la *Asunción* firmada por José de Ibarra. Tampoco está. Hasta fines del siglo pasado la capilla contaba con las esculturas de Santa Ana, San Antonio, San Joaquín, San Lorenzo, San Nicolás Tolentino y dos Santos Niños. No están. Como sucedía en *Fahrenheit* con los libros, si el proceso de destrucción no se detiene, cada mexicano tendrá que memorizar una obra de pintura, arquitectura o escultura para poder “contársela” a sus hijos.

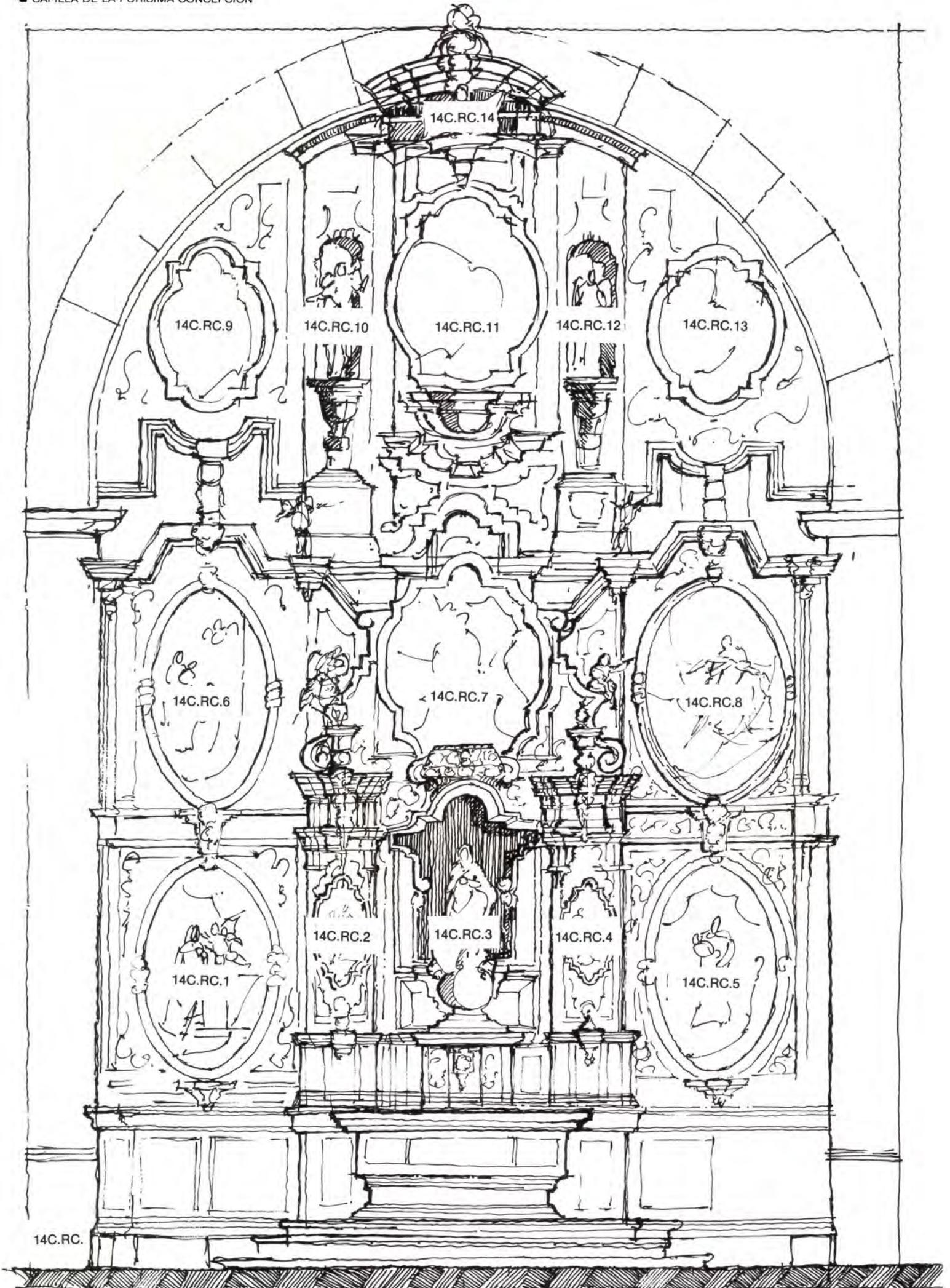
## ■ NOTAS

1. En otra parte de esta obra ya se hizo referencia a este pintor y al destino que tuvieron las obras del retablo de Sana Ana. *Vid.* "Altar de la Divina Providencia" en este libro.  
 2. Pablo Sandoval y José Ordóñez. *La Catedral Metropolitana de México*, p. 73.  
 3. José María Marroqui. *La Ciudad de México*, vol. III, p. 420.  
 4. *Ibidem*.  
 5. *Cfr. Ibidem* y Manuel Toussaint. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, p. 73.  
 6. Toussaint. *Op. cit.*, p. 357.  
 7. Sandoval Ordóñez. *Op. cit.*, p. 73-74.  
 8. Alban Butler. *Vidas de los Santos*, vol. IV, p. 515.  
 9. Elisa Vargas Lugo. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, p. 186.  
 10. Butler. *Op. cit.*, vol. IV, p. 516.  
 11. Vargas Lugo. *Op. cit.*, p. 186.  
 12. Butler. *Op. cit.*, vol. IV, p. 514-515.  
 13. *Cfr.* Luis Reau. *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, parte 2; Emile Male. *El Arte Religioso del Siglo XII al XVIII* y Manuel Trens María. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. En todos los casos, bajo el apartado Inmaculada Concepción.  
 14. Fr. Juan Interián de Ayala. *El Pintor Cristiano y Erudito*. Libro IV, cap. II, p. 182-184.  
 15. *Vid.* "Capilla de Nuestra Señora

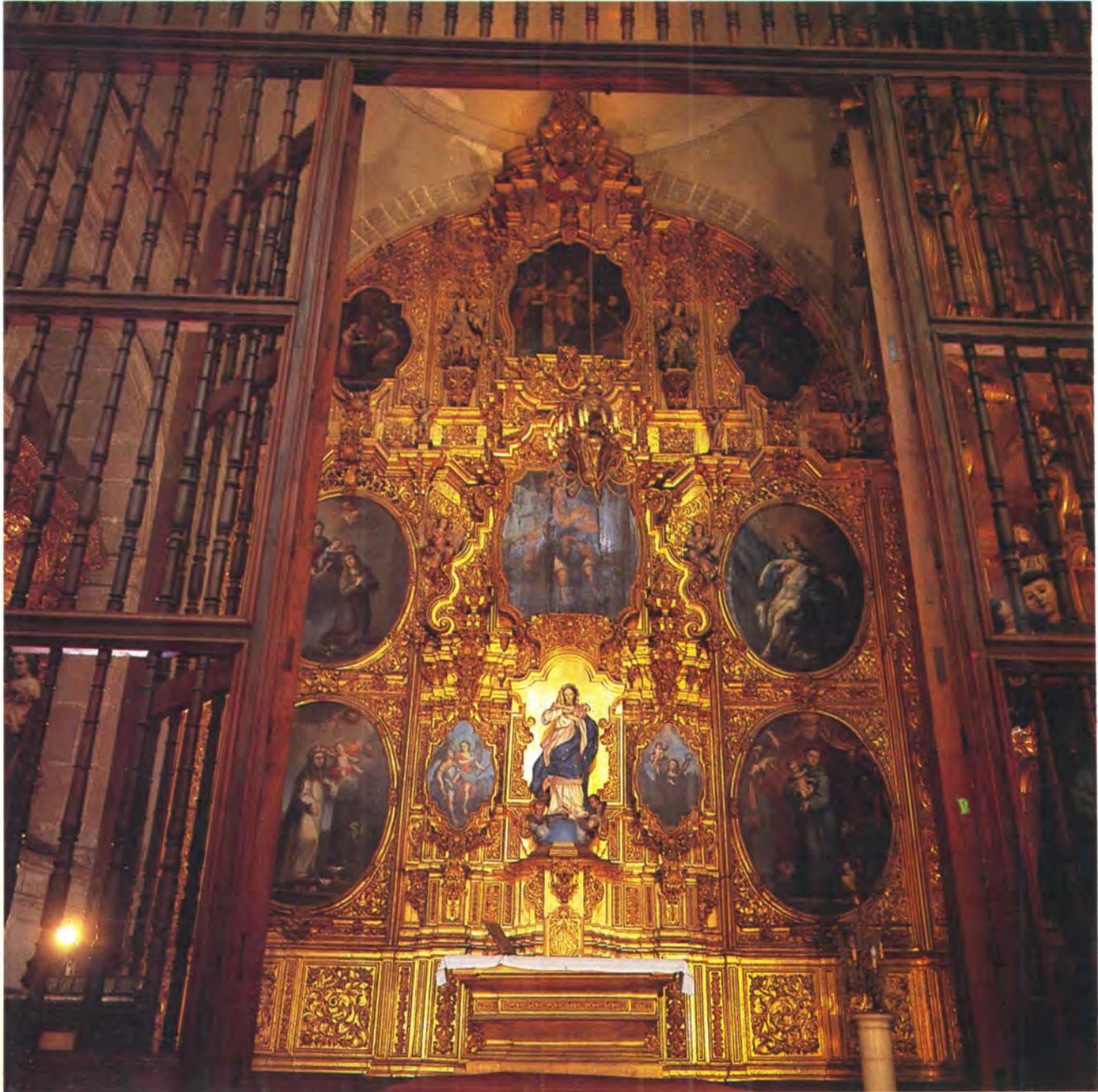
de la Antigua", en este libro.

16. Francisco de la Maza. *Mexican Colonial Retablos*, p. 183 (Original en inglés).  
 17. Elisa Vargas Lugo. "Ultra Barroco o Anástilo", p. 58.  
 18. *Cfr.* Jorge Alberto Manrique. "El neótilo: la última carta del barroco mexicano", p. 335-366.  
 19. Toussaint. *La Pintura Colonial en México*. p. 157. Señala este autor que se han dado dos fechas para la muerte del artista: 21 y 22 de noviembre y que es posible que una corresponda al día de la muerte y la otra a la del entierro.  
 20. *Ibidem*, p. 60. Puede verse un análisis detallado de la obra del artista, así como en Guillermo Tovar. *Renacimiento en México*, p. 128-136. *Vid.* "El Altar del Perdón", en este libro.  
 21. Toussaint. *La catedral. . .*, p. 275. El subrayado es mío.  
 22. José Mariano Beristáin y Souza. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, vol. III, p. 187.  
 23. Tovar. *Op. cit.*, p. 152.  
 24. *Cfr.* Toussaint. *La pintura. . .*, p. 84-96 y Tovar. *Op. cit.*, p. 152-156. Hay dos trabajos en preparación sobre el tema. Uno corresponde a José Guadalupe Victoria, sobre Baltasar de Echave Orío. El otro es mío y lleva por título: "Los Echave, una familia de artistas de la Nueva España."

25. Toussaint. *La pintura. . .*, p. 84.  
 26. Xavier Moysse. El testamento de José de Ibarra", p. 41-52.  
 27. Toussaint. *La pintura. . .*, p. 159.  
 28. *Vid.* "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua", en este libro.  
 29. Para refutar esta aparente relación entre formas barrocas y búsqueda de lo agradable como sinónimo casi de superficial, se recomienda ver el análisis de las pinturas de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa en la Sacristía de la Catedral, en este libro.  
 30. Foto Kahlo. Colección Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UNAM. Cortesía del Arq. Enrique de Anda.  
 31. *Vid.* "Altar de la Divina Providencia" y "Altar de Nuestra Señora de Zappopan" en este libro.  
 32. *Cfr.* Rivera Cambas. *México Pintoresco*, vol. I, p. 71.  
 33. Las fotografías del archivo personal del señor Miguel Angel Soto demuestran la cantidad de medidas y pruebas que se tomaron y realizaron antes de proceder al traslado.  
 34. Vargas Lugo. "Ultra-Barroco. . .", p. 59.  
 35. *Cfr.* Joseph Baird. "The Ornamental Niche-Pilasters in the Hispanic World", p. 5-11 y Elisa Vargas Lugo. "Ultra barroco. . .", p. 58-60.  
 36. Toussaint. *La Catedral. . .*, p. 143.



14C.RC.



■ RETABLO DE LA INMACULADA  
CONCEPCION

14C.RC.

Anónimo

ca. 1755-1756

Madera tallada, ensamblada y  
dorada 1250 × 835

■ SANTA ROSA DE LIMA

14C.RC.1

José de Ibarra

Segundo tercio XVIII

Oleo sobre tela

212 × 160





■ TOBIAS Y EL ANGEL  
14C.RC.2  
José de Ibarra  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
116 x 72  
Firmado: *Ibarra Faciebat*  
(parte inferior, al centro)



■ INMACULADA CONCEPCION  
14C.RC.3  
Anónimo  
Cabeza y manos último tercio XVIII.  
Cuerpo segundo tercio XX\*  
Escultura en madera tallada y  
policromada  
180 x 65

■ SANTA GERTRUDIS  
14C.RC.4  
José de Ibarra  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
114 x 68  
Firmado: *Josephus ab Ibarra Fac*  
(parte inferior, al centro)





■ SAN ANTONIO DE PADUA  
14C.RC.5  
José de Ibarra  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
212 x 160  
Firmado: Josephus ab Ibarra Fac.  
(parte inferior, al centro)



■ SANTA ROSALIA  
14C.RC.6  
José de Ibarra  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
235 x 184



■ VIRGEN DE LA PIEDAD  
14C.RC.8  
José de Ibarra  
Segundo tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
235 x 184



■ SAN CRISTOBAL  
14C.RC.7  
Simón Pereyns  
1588  
Oleo sobre tabla  
200 x 155  
Firmado: *en Pelrines Flaño 1588*  
(lateral inferior izquierdo)



■ LAS LAGRIMAS DE SAN PEDRO

14C.RC.11

Baltasar de Echave Orio

1618

Oleo sobre tabla

190 × 154

Firmado: *B de Echave, El año 1618*  
(ángulo inferior izquierdo)



■ ARCANGEL

14C.RC.10

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera tallada, dorada  
y policromada

55 × 65



■ LOS DESPOSORIOS

14C.RC.9

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

138 × 136

■ ARCANGEL

14C.RC.12

Anónimo

Ultimo tercio XVIII

Escultura en madera tallada, dorada  
y policromada

55 × 65





■ EL SUEÑO DE JOSE

14C.RC.13

Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
188 x 136

■ DIOS PADRE

14C.RC.14

Anónimo  
Ultimo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y  
policromado  
80 x 40





■ ASUNCION DE LA VIRGEN

14C.RI.2

Anónimo

Segundo tercio XVIII

Escultura en madera tallada, dorada,  
estofada y policromada

2.12 x .88



■ ENCASAMENTO

14C.RI.

Anónimo

Primer tercio XVII

Cantera labrada

720 x 510



■ RETABLO DE LA ASUNCION DE LA VIRGEN

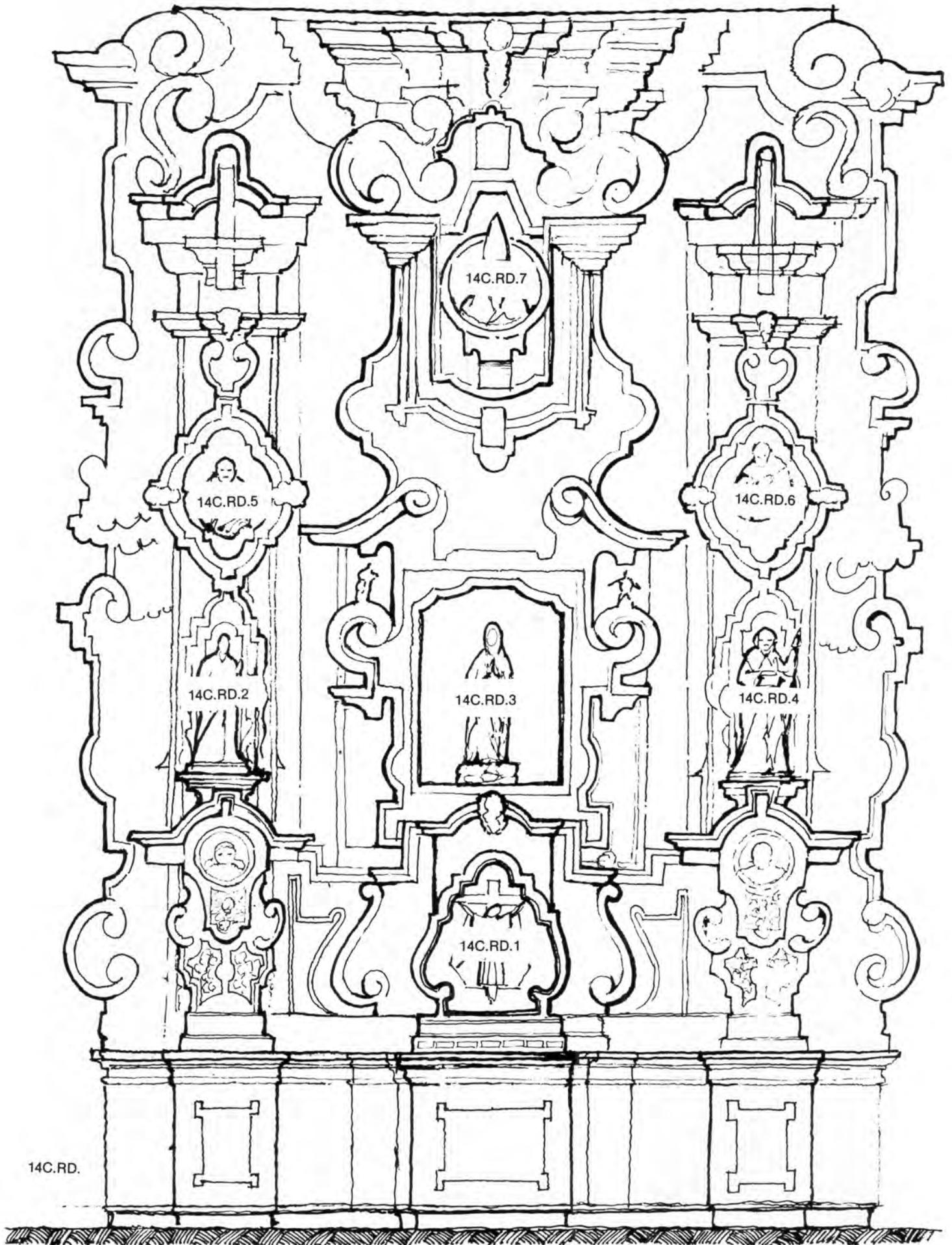
14C.RI.1

Anónimo

Primer tercio XVIII

Madera tallada y dorada

214 x 115



14C.RD.



■ RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOURDES

14C.RD.

Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Madera tallada, ensamblada y dorada  
1135 x 505



■ NUESTRA SEÑORA DE LOURDES

14C.RD.3

Miguel Angel Soto  
ca. 1962  
Escultura en madera tallada y policromada  
130 x 50

■ SAN FELIPE DE JESUS

14C.RD.1

Anónimo  
Segundo tercio XX  
Escultura en madera, tallada, dorada, estofada y policromada  
84 x 67



■ SAN JOSE CON EL NIÑO

14C.RD.2

Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Escultura en madera tallada, dorada, estofada y policromada  
110 x 150

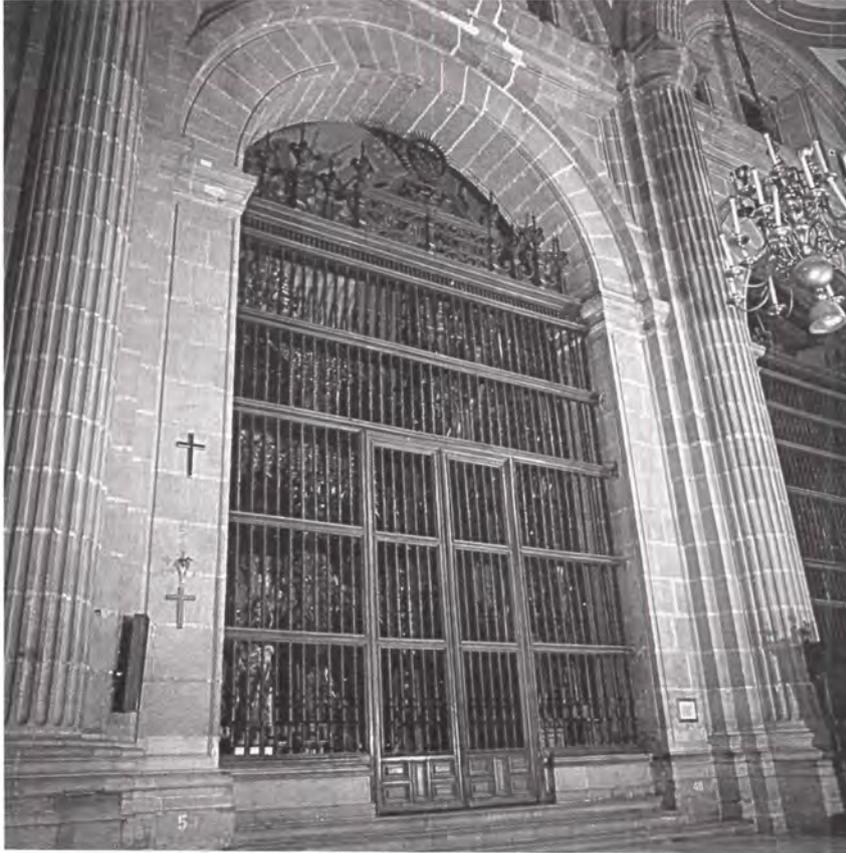


■ SAN PEDRO

14C.RD.4

Anónimo  
Primer tercio XVIII  
Escultura en madera tallada, dorada, estofada y policromada  
110 x 70





■ REJA

14C.Ω.3

Antonio Muñoz G.  
según modelo XVII  
Segundo tercio XX  
Madera de bálsamo, chapeada en  
ébano, tallada y torneada  
850 × 650

*Imaculata Conceptio*



■ SAN ANTONIO CON EL NIÑO

14C.Ω.1

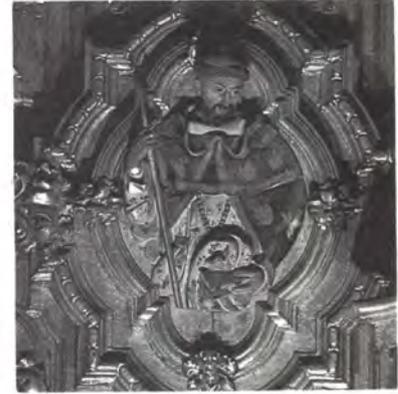
Anónimo  
Último tercio XVIII  
Escultura en madera, tallada y  
policromada  
145 × 68



■ NUESTRA SEÑORA DEL  
SAGRADO CORAZON

14C.Ω.2

Anónimo  
Primer tercio XX  
Escultura en yeso, moldeada y  
policromada  
145 × 50



■ SANTO DOMINGO

14C.RD.5

Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y  
policromado  
65 × 60



■ SAN FRANCISCO

14C.RD.6

Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y  
policromado  
65 × 60



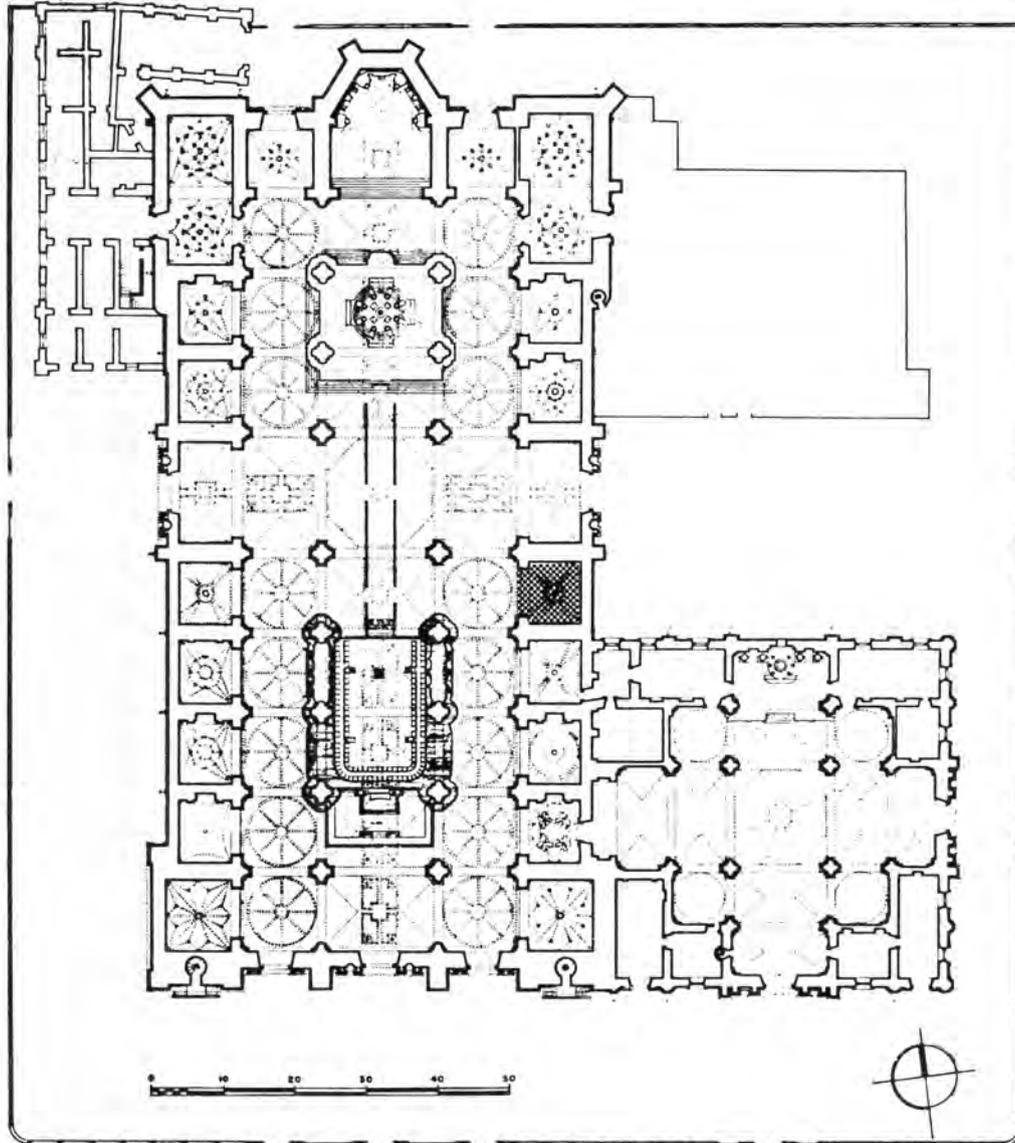
■ SAN AGUSTIN

14C.RD.7

Anónimo  
Segundo tercio XVIII  
Relieve en madera, tallado, dorado y  
policromado  
80 × 65



## ■ CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA



Texto: Nelly Sigaut

Las informaciones que existen sobre las fechas relacionadas con el proceso de construcción de la catedral no coinciden y producen desconcierto, ya que las diferencias que se plantean hacen pensar en la necesidad de aclarar, como en este caso, el tema del cerramiento de las bóvedas de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Según Marroquí, en este espacio de la catedral, fue donde "se puso el Sagrario el año 1626, cuando por orden del Marqués de Cerralvo se demolió la catedral antigua y comenzaron a celebrarse los oficios divinos en la nueva. Trasladado después el sagrario a la última

capilla del mismo lado [Angustias, ésta] quedó desocupada."<sup>1</sup> Por otra parte, Manuel Toussaint cuando se refiere a esta capilla, dice que "su bóveda fue cerrada entre 1653 y 1660."<sup>2</sup> Pero curiosamente, cuando se ocupa de la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, cita a Marroquí y dice que según este autor, "Hasta 1640 o 41 se instaló en esta capilla el sagrario de los curas y que antes había estado en ella la archicofradía del Santísimo",<sup>3</sup> de acuerdo a lo cual la Antigua estuvo lista para cumplir sus funciones de capilla catedralicia desde fechas tempranas. Es evidente que el proble-

ma de la periodización del cerramiento de las bóvedas de la catedral excede en mucho los límites de este estudio, pero no puede menos que dejarse asentada la observación que hace Francisco de la Maza, pues cuando se refiere a las bóvedas de las naves, dice que “el que durara treinta años la construcción de las bóvedas no quiere decir que estuviera desechada la catedral, pues los espacios se cubrían de artonados de madera provisionales. . .”<sup>4</sup> lo que quizás podría extenderse a las capillas y explicar así las diferencias que existen entre las fechas citadas por distintos autores respecto a su funcionamiento.

Lo que parece indudable es que para el año de 1632, la imagen de *Nuestra Señora de la Antigua*, que da nombre a la capilla, ya estaba en la catedral y pertenecía al retablo que figura en el inventario de ese mismo año con otros que se le hacen cargo al sacristán mayor.<sup>5</sup> Esto no implica que el retablo estuviera ubicado en la capilla, pudo haber tenido una primera localización en la catedral, como parece desprenderse del comentario que realiza el ya citado Marroqui. El autor conoció —pues lo cita muy prolijamente— “un poemita dando noticia de origen de la imagen mexicana y de su colocación posterior en el altar que le erigieron en septiembre del año 1651 los sirvientes de la misma catedral” y que fue escrito por “el Pbro. D. Antonio Solís Aguirre, segundo organista de esta iglesia”.<sup>6</sup> El poema “consta de setenta y nueve octavas; fue dedicado por su autor a su maestro de música, Lic. Fabián Pérez Jimeno, presbítero organista y maestro de capilla de Catedral; se sujetó a la censura del Br. Miguel Sánchez, por orden del Provisor, Dr. Pedro Barrientos Lomelín, chantre de la misma iglesia; y se imprimió en México el año 1652, por Hipólito de Rivera, impresor y mercader de libros, establecido en el Empedradillo”.<sup>7</sup> En este poema se cuenta la historia de un espadero, José Rodríguez, que tuvo que viajar a España por asuntos relacionados con su negocio y “estando en Sevilla, con permiso del Cabildo de aquella catedral, hizo sacar una copia de la *Virgen* llamada la *Antigua*, con destino a la Catedral de México, a donde la trajo y fue bien recibida. No dice este autor ni quién la pintó ni su fecha de traslación a la Nueva España, puntos que quedan por averiguar”.<sup>8</sup> Si, como se ha mencionado, en 1632, había un altar dedicado a esta imagen, podría pensarse que antes de esa fecha y después de 1578 —año de traslado de la imagen original a la catedral de Sevilla— fue cuando el espadero Rodríguez trajo la copia a estas tierras.

La imagen tuvo un culto inicial de cierta significación, pero fue cayendo en el olvido, hasta que el sochantre licenciado Bartolomé Quevedo, apoyado por otro presbítero, capellán de coro, del cual sólo se conoce el nombre, Bernardino, impulsaron el cambio de Nuestra Señora de la Antigua a un lugar menos escondido del que ocupaba, para motivar su culto y

veneración. Cuando ambos presbíteros murieron, la imagen volvió a perder importancia, hasta que el “Lic. Fabián [Pérez de Jimeno] despertó en sus compañeros [músicos] la devoción a ella y todos se empeñaron en su culto”.<sup>9</sup> Decidieron dedicarle un altar en esta capilla, que se dispuso para su estreno en el año 1651. Es de lamentar que Marroqui no indique de donde tomó esta detallada descripción de la ceremonia, pero según la misma, la imagen en “el nuevo altar estaba [cubierta] con un velo; asistió el Cabildo todo y un inmenso concurso; entonó el coro, antes de la misa, el tiernísimo himno *Ave Maris Stella* y al llegar al pasaje donde dice: ‘*Muéstrate ser Madre*’ dividido el velo en dos, quedó a la vista de todos el altar y la imagen”.<sup>10</sup>

Según Toussaint, la patrona de la capilla es una copia de “una imagen bizantina. . .”<sup>11</sup> En cambio Marroqui recoge la versión de que “una de las imágenes de María Santísima, que pintó San Lucas, se conserva en la Catedral de Sevilla y se venera con el nombre de la Antigua. . .”<sup>12</sup> Investigaciones recientes informan que la pintura al fresco, que se encuentra en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla, tenía atribuida por tradición una antigüedad que remontaba su origen a la época visigótica, “siendo protagonista de hechos milagrosos durante la ocupación musulmana en Sevilla.” Sin embargo “el estilo de esta pintura la identifica como obra propia del . . . gótico internacional fechable a finales del siglo XIV; tiene numerosos repintes y añadidos que desvirtúan su primitivo aspecto. Es una de las escasas pinturas que proceden de la antigua catedral sevillana, cuando ésta ocupaba el recinto de la desaparecida mezquita musulmana. . . se situó en su actual emplazamiento en 1578.”<sup>13</sup> La similitud entre ambas imágenes es evidente, excepto por un detalle: en la sevillana, “a los pies de la virgen, a escala muy reducida, aparece la figura arrodillada de una donante que la tradición identifica con doña Leonor de Albuquerque, esposa de don Fernando de Antequera, quien según la misma tradición figuraba en el lado opuesto aunque actualmente no queda rastro de su imagen”.<sup>14</sup> En ambos casos la virgen está siendo coronada por ángeles y sostiene en la mano una rosa. Según Manuel Trens, cuando comenzó a utilizarse esta representación no tenía más que el sentido bíblico y medieval en el que “la rosa simbolizaba a la Madre de Dios, brotada del tallo de los patriarcas y reyes”.<sup>15</sup> En cuanto al pajarillo que lleva el niño en la mano en ambas versiones, dice el mismo autor que se pueden considerar dos interpretaciones. Una de ellas relacionada con los Evangelios apócrifos, donde se narra cómo el Niño Jesús hizo doce pájaros de barro, un día sábado, por lo que fue reprendido por José. Entonces Jesús dijo a los pájaros: “Id y volad por el orbe y por todo el mundo y vivid;”.<sup>16</sup> La otra influencia que pudiera explicar la presencia del pájaro en las manos de Jesús se refiere a la paloma del Espíritu Santo revoloteando.



teando en el árbol de Jesé y que luego se posa en las manos de la Virgen o del Niño, “revelando así el origen humano del Salvador.”<sup>17</sup> Así como la rosa o ramo de rosas se relacionaron después del siglo XVI con las cofradías del Rosario, la paloma o pájaro perdió su simbolismo primitivo y en representaciones posteriores pasó a ser un juguete en las manos del Niño Jesús.

La pintura de catedral no parece corresponder al periodo de posible realización de la obra —primer tercio del siglo XVII—, aunque es probable que esto se deba a un repinte realizado en el siglo XVIII, “renovaciones” que no eran extrañas en la época.

El culto a la imagen de Nuestra Señora de la Antigua debió estar más extendido de lo que hoy podría pensarse. Muestra de ello son algunas pinturas que, con este tema, quedan en registros, iglesias y museos, de entre las que se señalan la que perteneció al Colegio de San Pedro y San Pablo; las que ahora están en los museos de Querétaro y Guadalajara, de fines del XVII y principios del XVIII, respectivamente, y la pintada por Pedro Ramírez, que se encuentra en la iglesia de Lerma, Estado de México.

Se tienen noticias, desde el mes de febrero de 1986, que la investigadora Nicole Dacos Crifo, de la Universidad Libre de Bruselas, está realizando un estudio sobre la pintura flamenca en España durante el Renacimiento y que, según datos recogidos en archivos sevillanos, pudo comprobar documentalmente que la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla fue copiada por artistas flamencos y que estas copias fueron enviadas a México. Ninguna de las tablas conocidas parece tener ese origen, pero se deja asentada la información en espera de futuras aclaraciones.

Uno de los hechos interesantes en relación a la historia de la capilla es el que relata Guijo en su célebre *Diario*, cuando dice que el día 24 de noviembre de 1655 “se cantó en el altar de Nuestra Señora de la Antigua, una misa muy solemne y su letanía, a que asistió el virrey sin la audiencia y todo el reino, y empezando la misa empezaron a echar al suelo las cimbras de las tres bóvedas de la capilla mayor, que había un año y ocho días que se habían acabado de cerrar, y para buen suceso de ellas, pidió se cantase esta misa y se hiciese la rogativa y acabada visitó la iglesia por su persona el virrey. . .”<sup>18</sup> Duque de Albuquerque, de quien ya se ha señalado en repetidas oportunidades, que fue uno de los grandes impulsores del edificio catedralicio.

Es posible que al estar atendida por dignidades del Cabildo, la capilla tuviera cierta predilección para el desarrollo de las actividades oficiales, pues en otro de los *Diarios* de la época, se da cuenta de cómo el 15 de agosto de 1673, “día de la Asunción de Nues-

tra Señora, se dedicó el Sagrario del Altar Mayor de la Catedral que se acabó con columnas de jaspe hermoso y grande; salió la procesión de la Capilla de la Antigua, donde estaba depositado el Santísimo Sacramento y la llevó y colocó en dicho Altar Mayor el señor Arzobispo. . . asistió el virrey Marqués de Mancera, quien solicitó mucho se acabase dicho altar en su tiempo".<sup>19</sup>

No existen por el momento referencias acerca del adorno de la capilla en el siglo XVII, pero durante el primer tercio del XVIII se emprendió la construcción de retablos, lo cual se relaciona con la afirmación de Guillermo Tovar de Teresa, quien dice que "a partir de 1680 aumentó la demanda de obras para los edificios de los centros de población de las regiones que se van formando en la Nueva España", mientras que entre los años de 1690-1720, "en la capital se contratan pocas obras; salvo lo que se encarga para la catedral (sillería de coro y retablos para las capillas). . ." <sup>20</sup> En la de Nuestra Señora la Antigua se construyeron tres: el primero, dedicado a San Cayetano, del lado de la epístola, se debió al capellán de coro de la catedral, Diego de Castillo Márquez, quien murió el 5 de marzo de 1709 lo que permite de cierta forma ubicar temporalmente el retablo. Según Marroquí, esta donación se originó en que Castillo Márquez "era devotísimo de este santo y procuró extender entre otras personas su devoción a él. A su solicitud se le rezaba anualmente su novena, solemnizándola con misas y pláticas que él mismo hacía y el 7 de agosto celebraba fiesta solemne al santo."<sup>21</sup> El mismo autor, quien describió lo que veía a fines del siglo XIX, observó que abajo de la imagen de San Cayetano había otra de San Felipe de Jesús, que había pertenecido a D. Joaquín Fernández Madrid, obispo de Tenagra.<sup>22</sup> Otro de los retablos que se renuevan es el dedicado a Nuestra Señora de la Antigua, contratado el 14 de diciembre de 1718 por el maestro de escultor Juan de Rojas y el maestro de dorador Francisco Sánchez.<sup>23</sup> Es posible que alrededor de estos años se haya construido el tercer retablo de la capilla, dedicado a San Juan Nepomuceno y construido a costa del Dr. Torres Vergara, a quien se relaciona también con otras capillas de la catedral.<sup>24</sup> José Torres Vergara "nació en la Ciudad de México el año de 1661 y fue doctor en ambos derechos, decano de la facultad de Cánones, catedrático jubilado de prima de leyes, [“cargo que había recibido el 6 de abril de 1701, por lo que repicaron más de una hora en la Real Universidad”<sup>25</sup>] y cancelario de la universidad de su patria, abogado de la Audiencia de México, consultor de la Inquisición, cura del Sagrario de la Metropolitana, [“cargo del que tomó posesión el 28 de enero de 1701”<sup>26</sup>] canónigo doctoral y maestrescuela de ella, provisor de indios; juez de testamentos, capellanías y obras pías, capellán de las religiosas carmelitas descalzas y abad de la venerable Congregación de San Pedro; [“fue sacramentado en secreto el 15 de mayo de 1702, pues enfermó de tabardillo”,<sup>27</sup> enfermedad de la cual se recuperó, pues]



falleció a los 66 años en 27 de octubre de 1727, dejando por su literatura, piedad, integridad y limosnas, memoria eterna en la capital y en todo el reino de la Nueva España. Como albacea y heredero en confianza del rico y piadoso sacerdote don Juan Caballero y Osio, natural de Querétaro, desempeñó tan religiosamente este encargo, que de aquéllos y de sus propias rentas, sin contar las innumerables limosnas y donaciones que hizo, dotó y fincó para diversas obras pías 388.580 pesos fuertes. Fundó el convento de San José de Gracia de la ciudad de Querétaro para religiosas capuchinas y siete becas en el Seminario de San Javier de la misma ciudad. Y en México fue el principal promovedor, fundador y bienhechor del Colegio de la Asunción para niños infantes de coro, en la que dotó el aniversario del Padre Eterno y una huérfana, las misas de los sábados de Ntra. Sra., las misas de los siete ángeles, los maitines del patrocinio de San José y sus misas en los días 19 de cada mes, una capellanía en la capilla de San Miguel y la de Santa Rosalía. En las iglesias particulares de México como son la Profesa, San Gregorio, La Concepción, La Santísima, Santa Teresa la Antigua, Corpus Christi, el Espíritu Santo, Santa Teresa la Nueva y Capilla de la Universidad Literaria y del Colegio de Tepetzotlán dejó otras fundaciones con el capital de 28.000 pesos. Al Colegio de Niñas de Belén, que él llamaba *Castillo y Fortaleza contra el Demonio*, dio también 12.000 pesos. Ultimamente dejó en su testamento para los clérigos regulares teatinos 5.000 pesos, que por no haber venido éstos de España se destinaron para otro objeto."<sup>28</sup>

Con el aporte de estos importantes benefactores, la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua lucía en el primer tercio del siglo XVIII nuevos retablos, acordados con "la Ilustre Congregación de Nuestra Señora de la Antigua", que se componía de los ca-

pitulares, capellanes de coro, músicos y demás ministros eclesiásticos. Tenía la obligación de decir o mandar decir una misa por la muerte de cada congregante y de "dar médico y botica y asistirles y darles entierro en su capilla: el día 7 [de agosto] entre todos los congregantes se sortea una niña huérfana, para que asista el día 9 de septiembre a la fiesta que se haze en la misma capilla a la Natividad de Nuestra Señora y entomando estado se le da la dote de treientos pesos", según consignaba la *Gaceta* del mes de agosto de 1729.<sup>29</sup> Que por lo menos una de estas funciones se cumplía lo atestigua la propia *Gaceta*, cuando registra que el 29 de noviembre de 1740 falleció el Br. Antonio Manuel Joseph del Portillo Sánchez Carrillo, "primer sochantre, capellán de choro y músico de esta Metropolitana. . . diósele sepultura en la capilla de Ntra. Sra. de la Antigua de su misma Santa Iglesia, a que asistió gran concurso".<sup>30</sup>

La hermandad que tenía por patrona a Nuestra Señora de la Antigua y que había recibido el título de la Concordia, solventaba sus gastos con una pequeña cantidad que aportaban los hermanos, capital que bien manejado los llevó a poseer dos casas en la ciudad, que fueron las de los números 9 y 10 de la Segunda Calle de los Siete Príncipes, que valían 5.300 pesos y fueron incorporadas a los bienes eclesiásticos desamortizados en 1861.<sup>31</sup>

Esta buena administración de la Hermandad de la Concordia pudo haber permitido que regalaran una imagen de la misma advocación a la capilla, pero de plata, misma que se describe en el inventario de 1743: "la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, que será de media vara, poco más de alto con su peana con dos tornillos que hacen una pieza. Con su niño en brazos todo de encarnación como así mismo el rostro (y) manos de la Sma. Virgen, que todo como está, de plata blanca y sin quintar pesó noventa y ocho marcos cuatro onzas. Asimismo tiene dicha soberana imagen otra peana grande, de cerca de una cuarta de alto, media vara en cuadro, con sus ocho cartelas de plata lisa, su alma de madera, que como está pesó diez y nueve marcos dos onzas y media, que ambas partidas componen la de cuarenta y siete marcos, seis onzas y media." Descripción a la que agrega Toussaint: "se encontraba en el tesoro de la Catedral para su resguardo. Debe haber sido preciosa esta imagen toda de plata labrada, con el niño, el rostro y manos de la virgen de color natural, acaso conseguido con esmalte".<sup>32</sup> También sería precioso el dato que aclarara cuál fue el destino de esta imagen, ya que no lo hace Toussaint, pero tampoco Sandoval, ni Ordóñez, quienes a veces con machacona insistencia enumeran los despojos o contribuciones —como quiera verse— que han hecho decrecer el tesoro de la Catedral en distintos momentos históricos.

La devoción de la cofradía acrecentó el número de imágenes que había en la capilla, ya que en diferentes épocas, que no han sido precisadas, formaron

parte de ella, una *Crucifixión* de Miguel Cabrera, firmada y fechada en 1756, que junto a una escultura de *San Nicolás Tolentino*, integraba el altar de San Cayetano, del que ya se ha hecho referencia. En el altar de San Juan Nepomuceno había una escultura del tutelar, así como de un *Santo Niño* y *San Buena Ventura* que, como en el caso anterior, han desaparecido.<sup>33</sup>

Según Sandoval, aunque sin apoyo documental alguno, fue Tolsá quien modificó "la unidad de la ornamentación en las capillas de la Antigua, Nuestra Señora de Guadalupe, la Cena y San Eligio," reformándolas al gusto moderno.<sup>34</sup> Es sabido que si bien Manuel Tolsá y Antonio González Velázquez presentaron proyectos para renovar las capillas de la Cena y de Nuestra Señora de Guadalupe, el proyecto finalmente lo ejecutó José Martínez de los Ríos.<sup>35</sup> Sin embargo, es interesante señalar un documento que si bien no se refiere directamente a la Capilla de la Antigua podría relacionarse con ella. En una junta que realizó la rica y poderosa Archicofradía del Santísimo Sacramento, que tenía a su cargo las capillas mencionadas, se comisionó al Conde de la Cortina para que lograra la presentación de proyectos y presupuestos que volvieran a mostrar el cuidado con que la archicofradía procuraba "la magnificencia del culto divino" e impidiendo "que dichas capillas continúen en el deplorable estado en que se hallan, mucho menos y en el tiempo presente en que se advierte el aderezo y compostura que se ha hecho y prosigue en las dedemas. . ."<sup>36</sup>

Aunque quede señalado sólo como posibilidad, hay que tener en cuenta que la Capilla de la Antigua es la inmediata a Nuestra Señora de Guadalupe. ¿Sería que muy a principios del siglo XIX —el documento que se citó en el párrafo anterior es de 1807— la emprendedora cofradía de los músicos ya había hecho remodelar su capilla? No puede adelantarse por el momento, más que el cuestionamiento y el silencio que antecede a la intervención neoclásica. Intervención que, por otra parte, respetó las advocaciones de los altares, situación que se prolongó hasta casi la mitad de este siglo, pues cuando Manuel Toussaint se refiere a esta capilla todavía existían en ella las dedicaciones a San Cayetano y San Juan Nepomuceno del lado de la epístola y del evangelio, respectivamente, sus imágenes y el Cristo de Cabrera ya mencionado ahora desaparecido; así como en el retablo central había "dos pinturas ovales con marco de plata, colocadas en el tablero de donde arrancan las columnas: una de Juan Rodríguez Juárez, que representaba a *San José*, en el reverso decía: *Año de 1724. At. Juan Rodríguez. Antigua. Sta. Iglesia de México. Juan Joseph Toscano y Aguirre Thesorero, año 1742* y el otro, de José de Ibarra, que representa a *San Juan Evangelista*, en el reverso dice *Joseph Ibarra año 1740. Antigua de esta Sta. Iglesia de México. Año de 1749 dio este lienzo Juan Joseph Toscano y Aguirre, Thesorero de la Congregación.*"<sup>37</sup>

La dos obras, sin el marco de plata, se encuentran en el sótano de la sacristía junto con otras de importancia como *Luis Fernando Príncipe de Asturias* firmada por Juan Correa, una *Magdalena* que quien escribe mantiene como atribuida a Juan Correa, misma que tuvo gran cantidad de destinos antes de este final un tanto cuanto triste y una *Virgen de las Uvas*, que podría dar alguna pista sobre la huella perdida de Alonso Vázquez en México, por citar sólo algunos casos. Es casi seguro que el generoso tesorero de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua nunca imaginó el oscuro final de estos óvalos, que, por otra parte, se contraponen con la luminosa corriente que los originó.

En efecto, Juan Rodríguez Juárez, pintor mexicano bautizado el 14 de julio de 1675, hijo [Antonio Rodríguez], nieto [José Juárez] y bisnieto [Luis Juárez] de pintores, tiene, a pesar de su vigorosa personalidad plástica —según Toussaint—, dos estilos. Uno severo que corresponde a su trabajo en el siglo XVII y otro “nuevo, de color brillante y suave factura que ya indica el siguiente siglo. . . cuando el arte plástico se torna suave, de tonos azulosos, de ambientes grises y rompimientos ocres. . .” La pintura de *San José* es de 1724 y corresponde a esta modalidad desarrollada por el artista hasta su muerte, ocurrida en la Ciudad de México, en su casa, el 14 de enero de 1728. Según Toussaint, “Juan Rodríguez Juárez . . . fue un pintor que aún puede ser calificado de notable . . . aún hay cuadros suyos . . . que pueden figurar al lado de los de su abuelo el gran José Juárez”.<sup>38</sup> Al considerar este juicio del gran maestro del arte colonial que fue Manuel Toussaint, se deben tener en cuenta dos cosas: la primera es el juicio lapidario de decadente con que este autor englobó a la pintura producida en el siglo XVIII y la segunda que para el maestro hubo dos cumbres en la pintura colonial novohispana: Baltasar de Echave Orio y José Juárez. Puede entenderse entonces por qué, a pesar de señalar el murillismo “que acaba por degenerar en un todo” de Juan, lo rescata comparándolo con José Juárez. Opinión que de alguna manera se comparte, sobre todo si se tienen en cuenta algunas obras como el retrato del *Duque de Linares*, magnífico reflejo de la personalidad del primer virrey borbónico [1711-1716]<sup>39</sup> y el *Autorretrato del pintor*, obra de audaces soluciones para la plástica de la época. Si se consideran a ambas obras como datables en el siglo XVIII, puede resultar difícil sostener la división en dos estilos epocales —el del XVII y el del XVIII— y quizás con un poco más de soltura pensar en estilos coexistentes, sobre todo si se tiene en cuenta una obra como la que originó este comentario y que correspondería a esta modalidad detestada por Toussaint.

El otro óvalo, que representa a *San Juan Evangelista*, de José de Ibarra, fechado en 1740, corresponde

a la misma época que se señalaba en párrafos anteriores, como merecedora de juicios tan rotundos. Sin embargo, no todo es achacable al artista, pues según Toussaint “*Ibarra, en otro medio, . . . hubiera sido un gran pintor. Tenía facultades, destreza de manos, ojo para agrupar personajes y soltura de pincel. Estas cualidades que, como en algunos de los pintores de su tiempo, fueron ahogadas por las exigencias del medio, no son muy frecuentes . . . Más estimable que sus sucesores tiene aún alguna nobleza de ejecución . . .*”<sup>40</sup> Sin declarar cosa juzgada, se trata con mayor detenimiento a este artista y su obra en otra parte de este libro.<sup>41</sup>

Ambos lados del muro central, hay dos cuadros que han subsistido a cambios y remodelaciones. Son los que representan el *Nacimiento de la Virgen* y la *Presentación en el templo*, éste último firmado por Nicolás Rodríguez Juárez, clérigo y presbítero, y el otro atribuible con seguridad al mismo artista. De Nicolás existen mayores datos que de su hermano Juan, de quien ya se ha hablado, y con quien comparte, por lo tanto, la familia, la prosapia y el apellido que tantas confusiones ha causado a lo largo de la construcción de la historia de la pintura colonial. Nicolás fue bautizado el 5 de enero de 1667. Seguramente se formó con su padre, Antonio Rodríguez, y ya el 16 de diciembre de 1687 aparece pagando su derecho de examen de pintor, mismo que lleva a cabo el 2 de enero de 1688 ante Cristóbal de Villalpando, José Sánchez y José de Rojas. Se casó ese mismo año con Josefa Ruíz Guerra. A partir de ese momento su nombre aparece relacionado con actividades propias de su profesión, como aprecio y avalúo; en 1692 es veedor del gremio. En 1714 el artista ya había enviudado y tomado órdenes, era presbítero. En 1721 ó 22 inspeccionó, junto con sus hermanos Juan y Antonio de Torres, el lienzo original de la Virgen de Guadalupe. Falleció en su casa de la Calle del Amor de Dios y fue enterrado en el templo de San Agustín.

Toussaint señala que la falta de conocimiento sobre la obra de este artista llevó a algunos historiadores a pensar que no había pintado mucho y que seguramente sus ocupaciones ministeriales se lo habrían impedido. A más de cincuenta años de escrito su estudio sobre la pintura colonial y de veinte de editado por Xavier Moysen, es lamentable decir que la situación no ha variado, aunque es posible que pronto pueda conocerse un pormenorizado trabajo sobre la obra de Juan y Nicolás Rodríguez Juárez.<sup>42</sup> Por el momento se asienta aquí la opinión de Toussaint quien veía a este artista “de menos fuerza que su hermano Juan, pero más interesante que muchos de los que figuran en su tiempo. . . El parece continuar la severa pintura del siglo XVII, sin dar oídos a las doradas fragilidades de Correa y Villalpando, y sólo cuando el murillismo se apodera por completo de su hermano Juan, él se doblega y sigue el nuevo estilo que, a fuerza de buscar suavidad y gracia, se vuelve completamente delezna-

bles".<sup>43</sup> Se agregaría a esta opinión la simple observación de aquello que Toussaint llama fuerza, aquí se llamarían recursos *plásticos*, de los que Juan estaba ampliamente dotado mientras que Nicolás si bien no carecía de ellos, los utilizaba filtrados por un devoto tamiz, sobre todo en su época de clérigo, que adocenaba su ya poco creativa pintura. De todos modos, es un hombre valioso dentro del arte colonial novohispano y si sus obras han sobrevivido más de un cuarto de siglo, es increíble que la desidia de esta época vea con calma su inexorable destrucción. La fotografía que aparece en este catálogo del *Nacimiento de la Virgen*, se tomó hace aproximadamente dos o tres años. Quien ponga atención a la pintura original, verá que en este tiempo una gotera ha hecho estragos sobre la misma, provocando inclusive el desprendimiento y la pérdida de capa pictórica en el lateral derecho. En unos años más, si no se toman urgentes medidas, la pintura habrá desaparecido.

Entre estas dos obras y debajo de la de Nuestra Señora de la Antigua, se encuentra el *Santo Niño Cautivo*, imagen interesante en doble sentido: el plástico y el histórico. La imagen perteneció al Dr. Francisco Sandoval de Zapata, quien había recibido el cargo de racionero de la Catedral de México, por lo cual emprendió el viaje desde España en el año 1622. Fue capturado por piratas y estuvo siete años cautivo en Argel, antes de que el Cabildo de la Metropolitana enviara 2.000 pesos en calidad de rescate, que llegaron cuando el prisionero ya había muerto. Sus restos, así como la imagen del Santo Niño, que Sandoval traía de regalo a la catedral, se enviaron a México: los primeros se sepultaron en la iglesia de San Agustín el 14 de febrero de 1629 y la segunda ingresó a la catedral, aunque se ignora cuál fue su ubicación inicial. En el año 1744 "por diligencias del canónigo Dr. D. Juan José de Castro fue colocado . . . en la cara del Altar Mayor que daba frente al Altar de los Reyes; de allí se pasó en principios del corriente siglo [ca 1819], al Altar del Señor San José, junto a la sacristía, en donde permaneció muchos años [pero] la multitud de personas que acudían a rendirle culto embarazaban el paso [y] para obviar este inconveniente, ordenaron los señores canónigos que se trasladara a otro nicho semejante, en esta Capilla de la Antigua, como en efecto se trasladó no ha muchos años"<sup>44</sup> [a fines del siglo XIX]. En los cuatro tableros de la peana, se grabó la inscripción que resume la historia de la imagen que se acaba de relatar. "Este Santo Niño estuvo cautivo en Argel año de 1622 con el Dr. D. Francisco Sandoval/Zapata electo Racionero, quien murió allí y lo traía a esta Sta. Iglesia la que dio / dos mil pesos por su rescate y se hizo también de sus huesos, que enterró / El Cabildo en San Agustín a catorce de febrero de 1629."

La escultura ha sido considerada por Diego Angulo como "una de las obras más bellas y de estilo más

montañesino que pueden contemplarse en la ciudad de los virreyes . . ."<sup>45</sup>, opinión compartida por Moreno Villa, para quien "México tiene en esta figurita un fruto más de la fecunda Andalucía, que durante el siglo XVII asume lo más y mejor de la producción escultórica de España"<sup>46</sup> Ya Manuel Toussaint había abierto el fuego, diciendo que esta es "una escultura española del estilo que floreció en la península por los años 1620 a 1630, que puede ser atribuida a Martínez Montañés."<sup>47</sup> Es sabido que Juan Martínez Montañés [1568-1648] a quien los sevillanos llamaban "el dios de madera", creó una "de las imágenes predilectas de Andalucía, el Niño Jesús desnudo, para vestir, cuya tradición avanza hasta finales del siglo XVIII."<sup>48</sup> Firmó en 1607 el que hizo para la Cofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla: "Del éxito de la imagen son pruebas las innumerables repeticiones, algunas atribuidas al propio Montañés: el más cercano a él es el que poseen los jesuitas en el Colegio Madrileño de Chamartín, acaso obra de Juan de Mesa, por su mayor barroquismo. El tipo se divulgó principalmente por ejemplares fundidos en metal, sobre buenos modelos policromados luego como tallas."<sup>49</sup> La escultura de la Cofradía fue policromada por Gaspar de Ragis, quien, a pesar de la defensa y propagación de la policromía mate que realizaba Francisco Pacheco en Sevilla, hizo las encarnaciones de "pulimento", es decir, brillantes.

Como la sevillana, la escultura de catedral tuvo una encarnación brillante, que queda solamente en la cabeza, pues el resto del cuerpo, hasta el cuello, ha sido repintando en mate. ¿A qué se debió este repinte del cuerpo, si la figura está siempre vestida? Se podría suponer la intención de unificar la pintura, quizás debido a algún cambio o modificación producido en la imagen. Esto se relaciona con la observación de que a diferencia del andaluz, el *Santo Niño* de México es asexuado. Cabría preguntarse si siempre estuvo así o sufrió alguna alteración posterior. El examen superficial no arroja ningún indicio de procedimiento o intervención y habría que buscar una observación más especializada, para confirmar la suposición, que explicaría quizá el repinte del cuerpo.

En cuanto a la autoría de la obra, si bien se acepta la atribución tradicional a Martínez Montañés, se quiere dejar asentada una breve observación. Es bien sabido que entre los discípulos de Montañés, ninguno logró resaltar con tanta personalidad como Juan de Mesa [1583-1627]. A pesar de la aparente identidad entre ambos artistas y que durante muchos años se ignoró al discípulo y se confundieron sus obras, ambos, maestro y alumno, tienen caracteres muy diferentes. "Sin embargo, el punto de arranque de Mesa está tan ligado a Montañés, que la confusión es posible; y a su vez éste, contagiado de la pasión del discípulo, se deja influir por él en algún momento. . ."<sup>50</sup> Sin embargo, a juicio de

quien escribe, el Santo Niño Cautivo de la catedral por la concepción del cuerpo, el más acentuado *contraposto* y la construcción del pelo con rizos más abultados y más exagerado el copete sobre la frente, está cercano a la obra de Juan Mesa. Juicio de ninguna manera definitivo y que se espera desarrollar en otra oportunidad.

En el muro derecho de la capilla, una solitaria *Crucifixión* anónima con características de la producción pictórica novohispana de principios del siglo XVIII, se destaca contra el muro de madera blanco y

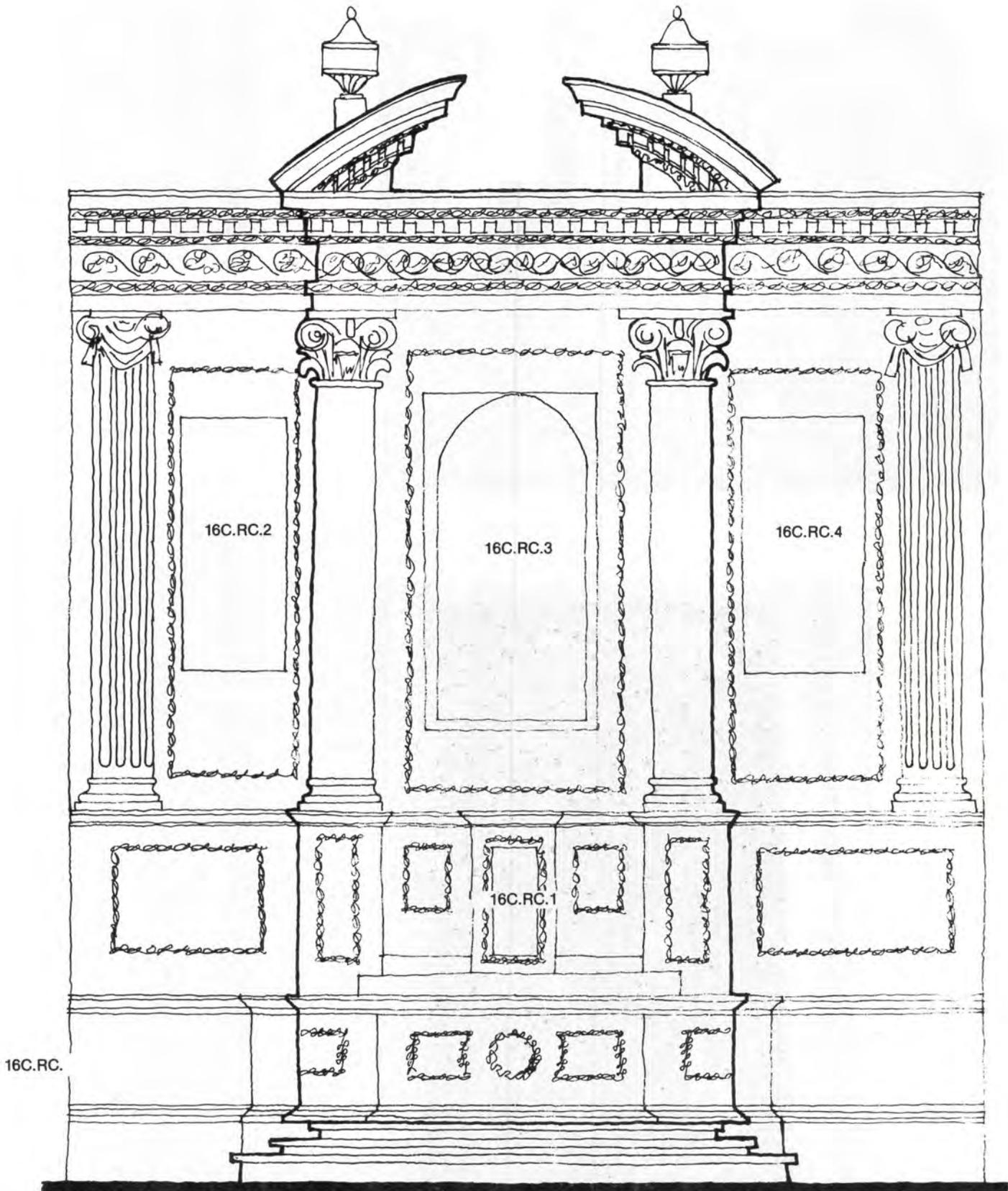
oro que formó parte el arreglo neoclásico de la capilla. Se ignora si establecía alguna relación con el muro izquierdo, donde ahora, en su encasamento de cantera lisa, se alberga la imagen de *San Martín de Porres* que realizó Miguel Angel Soto en 1963. Santo negro como *Benito de Palermo*, quizá una de las imágenes catedralicias que, como el *Señor del Veneno*, tienen mayor devoción popular. Mientras tanto el *Niño Cautivo*, con su leyenda, antigüedad y distinguida prosapia, permanece olvidado de sus glorias pasadas.

## ■ NOTAS

1. José María Marroqui. *La Ciudad de México*. Vol. III, p. 415.
2. Manuel Toussaint. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, p. 139.
3. *Ibidem*, p. 149.
4. Francisco de la Maza. *La Ciudad de México en el siglo XVII*, p. 22.
5. Toussaint. *Op. cit.*, p. 275.
6. Marroqui. *Op. cit.*, p. 416.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*.
10. *Ibidem*.
11. Toussaint. *Op. cit.*, p. 139.
12. Marroqui. *Op. cit.*, p. 416.
13. Enrique Valdivieso. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, p. 13. lám. XVII-1.
14. *Ibidem*.
15. Manuel Trens. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español.*, p. 296.
16. Aurelio de los Santos Otero. *Evangelios Apócrifos*. Evangelios del Ps. Mateo. XXVII, p. 239.
17. Trens. *Op. cit.*, p. 547.
18. Gregorio M. de Guíjo. *Diario*. Tomo II, p. 38.
19. Antonio de Robles. *Diario de Sucesos Notables*. T. I, p. 132.
20. Guillermo Tovar de Teresa, *Consideraciones sobre retablos gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII*, p. 20.
21. Marroqui. *Op. cit.*, 417.
22. *Ibidem*, p. 418.
23. Guillermo Tovar de Teresa. *Méxi-*

- co Barroco*, p. 330. Es de lamentar que según la referencia que da este investigador en la obra citada, no ha podido localizarse el documento del retablo de Rojas, que hubiera ampliado el conocimiento de la capilla que se está analizando. Para más datos sobre Juan de Rojas, Vid. "La sillería de Coro" en este libro.
24. Vid. "La capilla de los Santos Angeles" en este libro.
25. Robles. *Op. cit.* T. III. p. 148.
26. *Ibidem*. T. III. p. 139.
27. *Ibidem*.
28. José Mariano Beristáin y Souza. *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*. Vol. 3, p. 192-193.
29. Sahagún Arévalo. *Gacetas de México*. T. I, p. 190-191.
30. *Ibidem*. T. III, p. 277-278.
31. Marroqui. *Op. cit.* Vol. III, p. 417.
32. Toussaint. *Op. cit.*, p. 139-140.
33. Pablo Sandoval y José Ordóñez. *La Catedral Metropolitana de México*, p. 46.
34. *Ibidem*, p. 45.
35. Toussaint. *Op. cit.*, p. 342-343.
36. *Ibidem*. Subrayado del autor.
37. Sandoval y Ordóñez. *Op. cit.*, p. 46. Sótano de sacristía. San José 20c49; San Juan 20c58; María Magdalena 20c54; Príncipe de Asturias 20c15 y y Virgen de las Uvas 20c53.
38. Manuel Toussaint. *La pintura colonial en México*, p. 149.
39. Dura y crítica personalidad de don Fernando de Alencastre y Noroña y Silva, duque de Linares y marqués de

- Valdefuentes, quien se quejaba de que "en este reino todo es exterioridad y viviendo poseidos de los vicios, les parece a los más que en trayendo el rosario al cuello y besando la mano al sacerdote son católicos..." Cfr. José Bravo Ugarte. *Historia de México*. T. II, p. 141. El duque de Linares fue virrey de la Nueva España desde 1711 hasta 1716 y murió el 3 de junio de 1718, por lo tanto la pintura debe datarse entre estas fechas.
40. Toussaint, *La pintura . . .*, p. 158-159.
41. Vid. "La capilla de la Purísima Concepción" en este libro.
42. Toussaint. *La pintura . . .* p. 147.
43. *Ibidem*. p. 148.
44. Marroqui. *Op. cit.*, 418.
45. Diego Angulo Iniguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Vol. II, p. 284.
46. José Moreno Villa. *La escultura colonial mexicana*, p. 56.
47. Toussaint. *La catedral . . .*, p. 140.
48. María Elena Gómez Moreno. *Ars Hispaniae*. Vol. XVI, p. 143.
49. *Ibidem*. p. 143-144. Cfr. José Gabriel Navarro. *La escultura en Ecuador*. Quito, 1928. Este autor vio en talleres quiteños del siglo XIX cómo los operarios se dedicaban a fundir mascarillas de plomo, que luego policromaban, como solía hacer Montañés en las figuras del Niño de Jesús.
50. *Ibidem*, p. 168.



■ CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA



■ RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA

16C.RC.

Anónimo

XIX

Madera tallada y policromada

750 x 800



■ NACIMIENTO DE LA VIRGEN

16C.RC.2

Nicolás Rodríguez Juárez

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

270 x 120



■ EL SANTO NIÑO CAUTIVO  
16C.RC.1

Juan Martínez Montañés  
(atribuido)  
Primer tercio XVII  
Escultura en madera tallada y  
policromada  
82 × 33



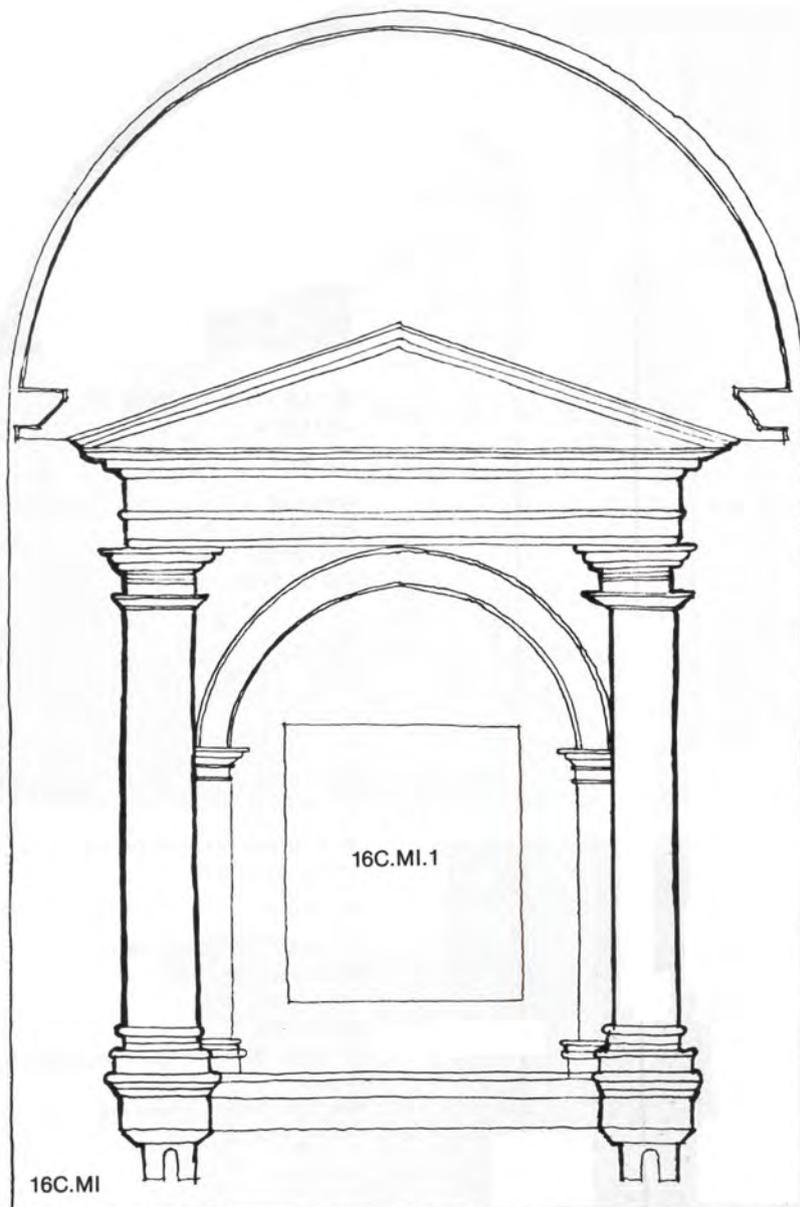
■ NUESTRA SEÑORA DE LA  
ANTIGUA

16C.RC.3  
Anónimo  
Primer tercio XVII  
Oleo sobre tela  
280 × 170



■ PRESENTACION DE LA VIRGEN  
EN EL TEMPLO

16C.RC.4  
Nicolás Rodríguez Juárez  
Primer tercio XVIII  
Oleo sobre tela  
270 × 120  
Firmado: *Nicolas Rodriguez/Clerigus  
Presbi*  
(ángulo inferior izquierdo)



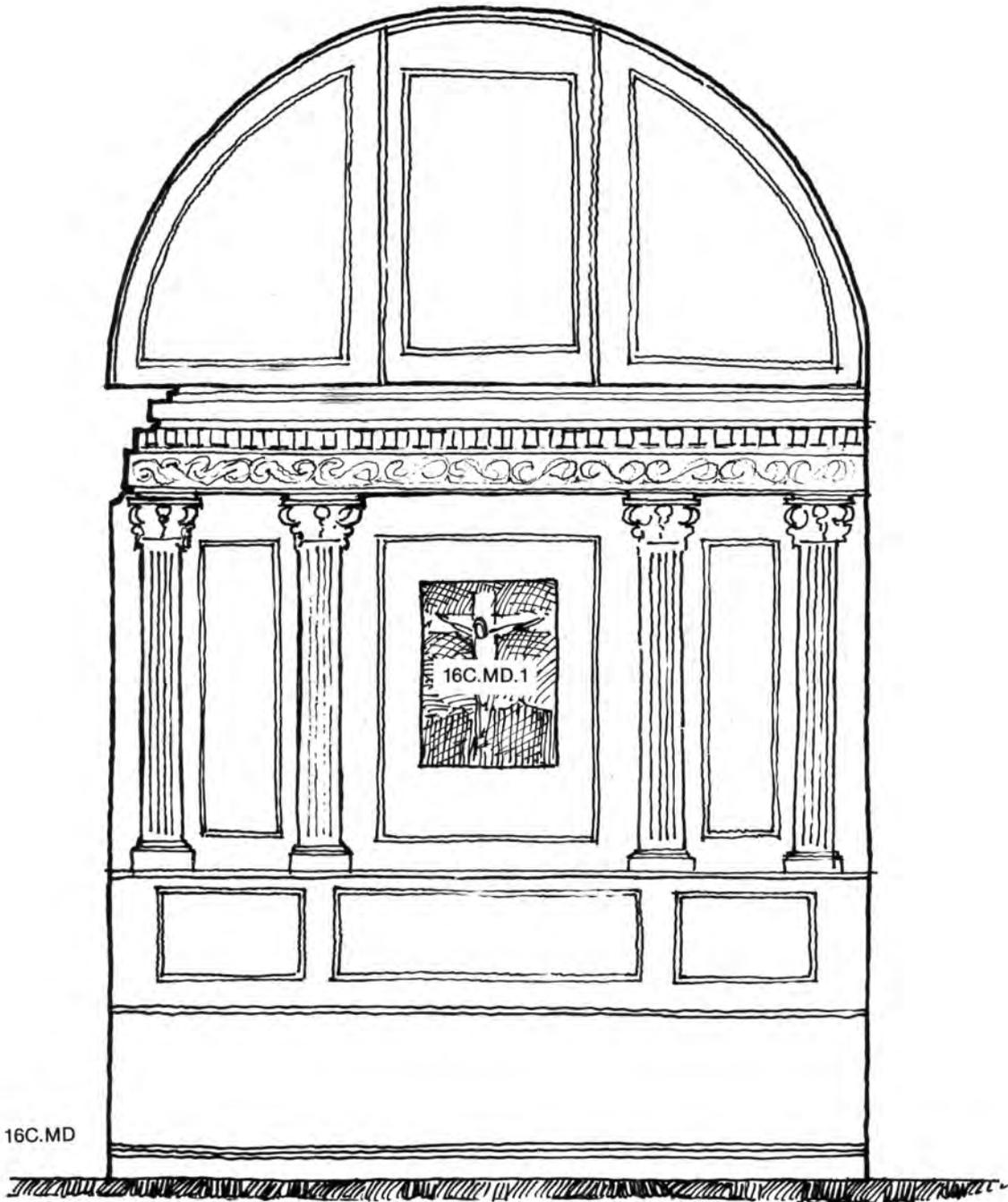
■ ENCASAMENTO

16C.MI.

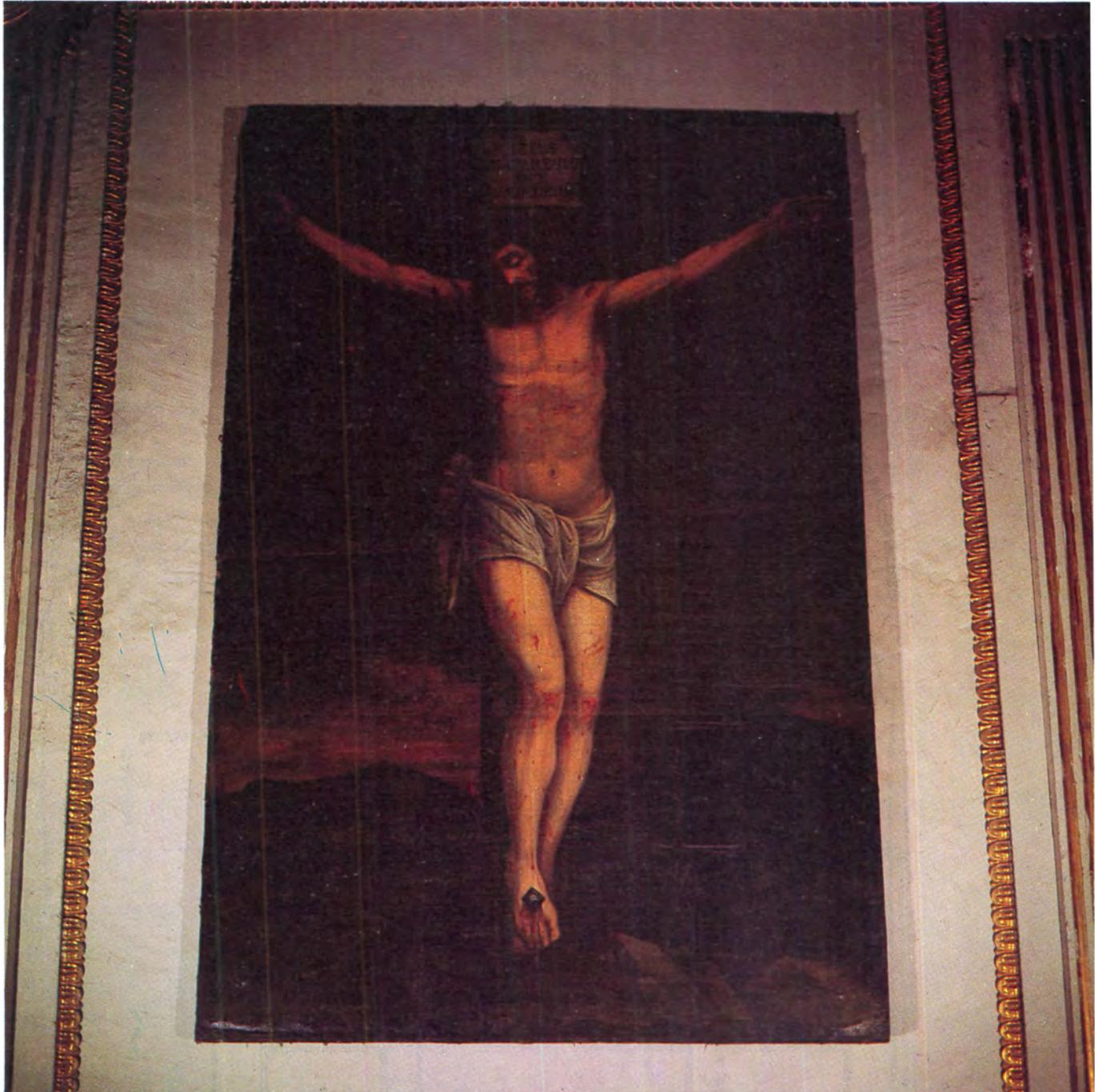
Anónimo  
Primer tercio XVII  
Cantera labrada  
720 × 490



■ SAN MARTIN DE PORRES  
16C.MI.1  
Miguel Angel Soto  
1963  
Escultura en madera, tallada y  
policromada  
200 × 82  
Firmado: MSA 1963  
(en la base costado derecho)



16C.MD



■ CRUCIFIXION

16C.MD.1

Anónimo

Primer tercio XVIII

Oleo sobre tela

197 × 288

*JESUS NAZARENUS / REX  
JUDAEORUM*



■ MURO DE MADERA  
POLICROMADA

16C.MD.

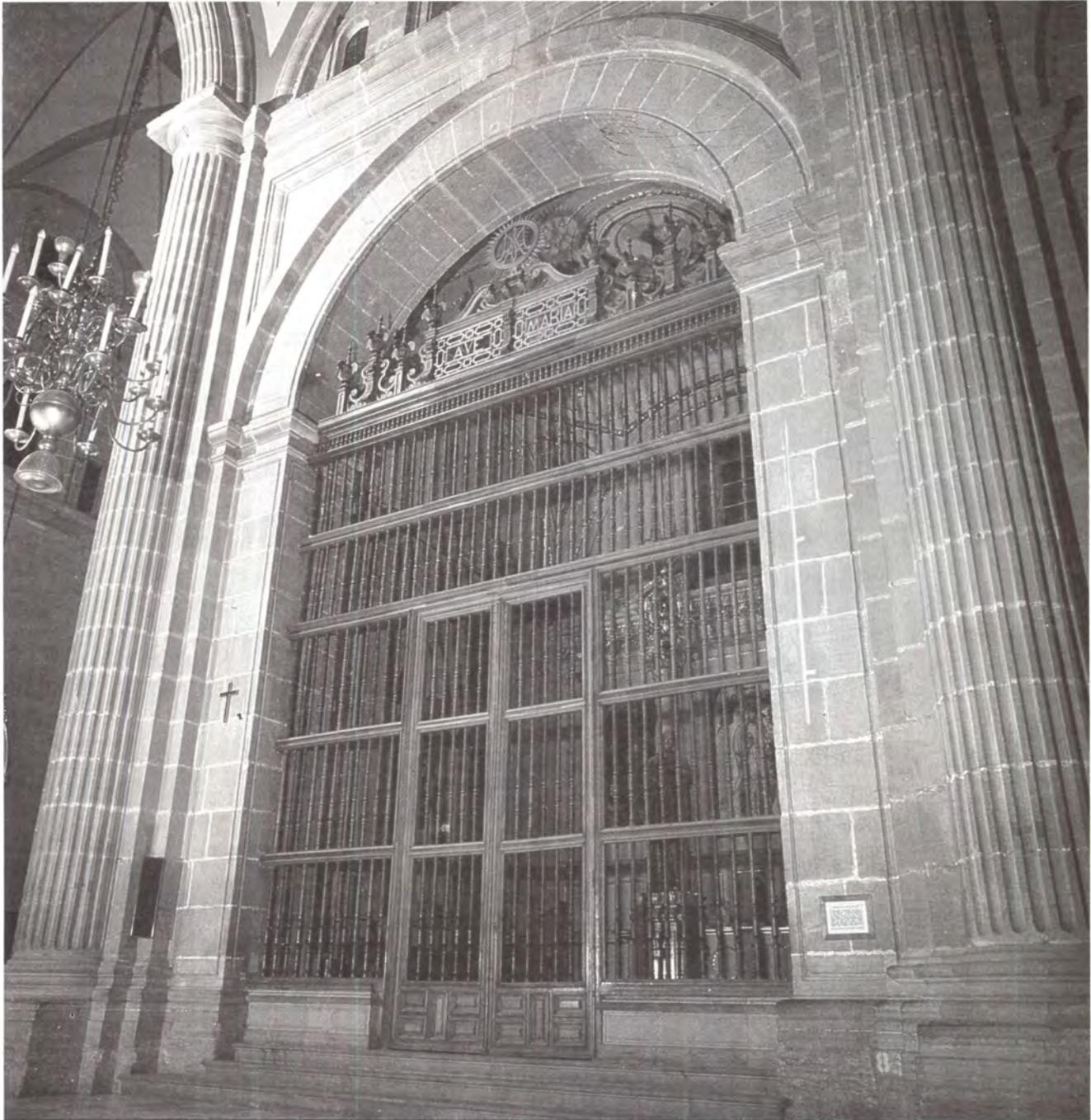
Anónimo

Muro XIX. Lambrín segundo tercio

XX

Madera policromada

720 × 675



■ REJA

16C.Q.2

Antonio Muñoz, G., según modelo XVII

Segundo tercio XX

Madera de bálsamo, chapeada en ébano, tallada y torneada



■ SAN BENITO DE PALERMO

16C.Q.1

Anónimo

Primer tercio XIX

Madera tallada y policromada

167 x 65

# ■ TRANSEPTO ORIENTE

