

2
2cj
J. 1-2

EL CONJUNTO CONVENTUAL DE SAN JUAN DE SAHAGUN EN SALAMANCA, Gto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA
(HISTORIA DEL ARTE)

ANA LUISA SOHN RAEBER

1992



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



EXERCCION: MONTES Y GILIA

19. Templo y Convento Agustino de Salamanca, Gto. Méx.

PINTOR: ANTONIO LAMAZALEZ

PERMISO LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL DE ESTA OBRA, SIEMPRE RESERVADOS LOS DERECHOS DE TERCEROS

1. La iglesia de san Juan de Sahagún de Salamanca.

I N D I C E

1. PROLOGO.
2. EL MARCO HISTORICO.
 - 2.1. Breve retrospectiva de la situación socio-política, económica y religiosa que prevalecía en los siglos XVI, XVII y XVIII en la región del Bajío y sus zonas de influencia.
 - 2.2. El Bajío.
 - 2.3. La fundación y el desarrollo de la villa de Salamanca.
 - 2.4. La fundación del convento y de la iglesia de san Juan de Sahagún y su historia.
3. ANALISIS ARQUITECTONICO DEL CONJUNTO CONVENTUAL.
 - 3.1. Ubicación y etapas de construcción.
 - 3.2. Analisis arquitectónico de la iglesia.
 - 3.3. Arquitectura del interior de la iglesia.
 - 3.4. Analisis arquitectónico de la sacristía.
 - 3.5. Analisis arquitectónico del convento.
4. INTERPRETACION ICONOGRAFICA E ICONOLOGICA DE LA ARQUITECTURA DEL CONJUNTO CONVENTUAL DE SAN JUAN DE SAHAGUN.
 - 4.1. El exterior de la iglesia.
 - 4.2. Las torres del campanario.
 - 4.3. El interior de la iglesia.
5. LOS RETABLOS.
 - 5.1. Breve historia del retablo.
 - 5.2. Somera retrospectiva de la evolución del retablo en la Nueva España, en los siglos XVI al XVIII.
 - 5.3. El estilo Bajío o Querétaro.
6. ANALISIS FORMAL. ICONOGRAFICO E ICONOLOGICO DE LOS RETABLOS.
 - 6.1. La capilla de nuestra señora de la Soledad.
 - 6.2. El retablo dedicado a santa Mónica y a otras santas agustinas.
 - 6.3. El retablo dedicado a las ánimas del Purgatorio.
 - 6.4. El retablo de las tres reliquias.
 - 6.5. El retablo dedicado a nuestra señora de los Dolores.
 - 6.6. La portada dedicada a la Purísima Concepción.

- 6.7. El retablo dedicado a la virgen de la Consolacion o a la virgen de la Cinta y a santa Rita de Casia.
- 6.8. El retablo dedicado a san Nicolas de Tolentino.
- 6.9. El altar dedicado al Santo Padre.
- 6.10. El retablo dedicado a santa Ana.
- 6.11. El retablo dedicado a san José.
- 6.12. El maestro Pedro de Rojas y su taller.
- 6.13. El retablo dedicado a la virgen del Socorro y a san Juan de Sahagún.

7. MOBILIARIO RELIGIOSO EN LA IGLESIA.

- 7.1. El púlpito.
- 7.2. Los pinjantes o piñas.
- 7.3. La balaustrada del presbiterio.
- 7.4. Las puertas de la iglesia que abren a la sacristia.
- 7.5. El organo.
- 7.6. Los confesionarios.

8. LOS ADORNOS Y LOS MUEBLES DE LA SACRISTIA.

- 8.1. EL crucifijo.
- 8.2. La mesa del centro.
- 8.3. Las cajoneras.
- 8.4. Las bancas.
- 8.5. La estatua de san Agustín.

9. LAS PINTURAS DE LA SACRISTIA.

10. LA PINTURA MURAL.

11. LA DECORACION MURAL EN LA IGLESIA.

12. LOS VITRALES.

13. LA ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DE LAS PINTURAS DE LA IGLESIA.

- 13.1. Las pinturas del coro.
- 13.2. Las pinturas de los lunetos en el transepto.

14. SINTESIS DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS E ICONOLOGICOS.

- 14.1. El programa teológico.
- 14.2. El programa dirigido a los fieles.
- 14.3. El programa dirigido a la comunidad agustiniana.

15. CONCLUSIONES.

Bibliografía.

Fuentes de ilustraciones.

Apéndices.

Acta de fundación del convento.

Acta de fundación de la villa de Salamanca.

Escritura de obligación de Pedro de Rojas, para hacer un retablo para la iglesia de san Agustín de Salamanca.

PRIMERA PARTE

P R O L O G O

Hace ya algunos años, durante un paseo por la región de Guanajuato, visité por primera vez la iglesia y el ex-convento de san Agustín de Salamanca Gto. Me sorprendió el hecho de que aun conservaba casi todos sus retablos originales en bastante buen estado y cuidado. Mi asombro fue aún mayor al descubrir, sobre todo en los brazos del transepto, los originales "escenarios"; quizá los únicos en su tipo, que han perdurado hasta nuestro tiempo.

Tal vez, por no haber sido Salamanca en el pasado una ciudad tan rica e importante como lo fueran Celaya, Guanajuato y Querétaro; apenas si se libró la iglesia, de la sustitución de sus dorados retablos, por unos de líneas rectas y de frío aspecto pétreo.

A sugerencia de la Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero, me propuse como tema de tesis, realizar un estudio monográfico de este convento agustino. Fue para mi un apasionante trabajo y una grata experiencia, poder asomarme a ese mundo, del pensar y sentir barrocos. Nunca supuse que, oculta tras una exhuberante iconografía ornamental y hagiográfica se revelara, no solo un complicado programa teológico, saturado de la filosofía agustiniana, sino que también se reflejara la ideología religiosa y el gusto estético de la sociedad de la época y en especial, la de esa región del Bajío. Para materializar tan ambicioso programa, los religiosos agustinos se valieron de los mejores y afamados entalladores, de los entonces florecientes talleres artísticos de la región.

Quizá por su situación geográfica, esta iglesia ornada con sus retablos, es poco conocida y para muchos pasa desapercibida. No obstante, gracias al esfuerzo y al amor al arte que mostró el R.P. Camilo Montes Vega, quien con motivo de los 450 años (1533-1483) de la llegada de los agustinos a México, publicó una Caja de Arte ilustrada con magníficas fotografías de este conjunto conventual, esta joya barroca tuvo mayor difusión. Las artísticas fotografías fueron tomadas por el conocido fotógrafo Walter Reuter.

Para poder realizar este trabajo de investigación, me documenté en una amplia bibliografía. Consulté además, diversos repositorios documentales, como el Archivo Geográfico del Departamento de Monumentos Coloniales, el Archivo General de la Nación, Ramo *Tierras*, el Archivo Histórico de

Queretaro, el Archivo Histórico de Guanajuato y el Archivo Provincial Agustiniiano, (Salamanca serie C, Nº 25). También obtuve datos en la notaria de Salamanca.

Quiero aprovechar aquí la oportunidad para agradecer a todas las personas quienes, de un modo u otro, contribuyeron a que se pudiera llevar a cabo este trabajo. Trataré de mencionar a todas, aún a riesgo de omitir a alguien, por lo que me disculpo de antemano. A la Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero, quien con su entusiasmo y valiosísima guía y consejos, orientó este trabajo; sobre todo por haberme dedicado su precioso tiempo con inagotable paciencia, en la revisión del manuscrito.

A todos los maestros que impartieron los interesantes, y muy útiles cursos de posgrado que dieron forma y enriquecieron esta tesis. Con todo respeto a la Dra. Elisa Vargas Lugo, a la Dra. Clara Bargellini, al Mtro. Jorge Manrique, al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, al Arq. Manuel González Galván y al Mtro. Carlos Martínez Marín, mi agradecimiento. Así como también a la Mtra. Concepción Amerlinck de Corsi, quien me facilitó amablemente algunos datos bibliográficos. Al finado Dr. Enrique Berlin, por sus atinadas recomendaciones.

Al R.P. Camilo Montes Vega, q.e.p.d., por su amable colaboración y autorización, para visitar libre y detenidamente y cuantas veces se ofreció, todas las dependencias del templo a su cargo; situación que prevalece hasta la fecha con el actual residente el R.P. Outberto Loeza; y al sacristán por su paciencia, a ambos muchas gracias. Al restaurador Sr. Francisco Ramírez, quien me facilitó interesantes datos obtenidos durante su trabajo.

Al R.P. Roberto Jaramillo, quien amablemente me facilitó el acceso al Archivo Provincial Agustiniiano y me proporcionó datos valiosos para este trabajo; y a todo el personal encargado del mencionado archivo.

En especial a Carlos, mi esposo, por su comprensión, por su interés, y por su enorme paciencia; a él debo gran parte de las fotografías que ilustran este trabajo y la transcripción del manuscrito.

A Lupita Aguinaco, quien desinteresadamente me obsequió fotocopias de valioso material. En fin, a todos los salmantinos con quienes pude convivir y conversar en mis innumerables visitas a ese sitio, deseándoles sinceramente, que muy pronto puedan disfrutar de nuevo, de los lípidos cielos como los de antaño, que los campos y los árboles, hoy ennegrecidos por efecto de la contaminación industrial, recuperen su verdor, que de los veneros brote agua cristalina no contaminada, que las aguas del río Grande, hoy inertes, vuelvan a ser claras y en ellas renazca la vida acuática, que el aire tenga nuevamente la fragancia de tierra mojada y de hierbas, y que ya no corra hasta la cantera de los edificios coloniales, patrimonio no solo de los salmantinos, sino también de todos los habitantes del país y de la humanidad entera.

Durante mi reciente visita al ex-convento de san Agustín de Salamanca, el 22 de septiembre de 1991, pude comprobar, con enorme pena, el avanzado estado de deterioro, tanto del claustro menor, como del mayor. Enormes humedades están afectando seriamente las bóvedas, y el descuido y el uso inapropiado de los recintos han dejado profundas huellas en las columnas y pilastras de cantera. De no hacerse un esfuerzo serio para el mantenimiento adecuado de los edificios, en muy poco tiempo la ruina será completa.

2. EL MARCO HISTORICO.

2.1. Breve retrospectión de la situación socio-política, económica y religiosa que prevalecía en los siglos XVI, XVII y XVIII en la región del Bajío y sus zonas de influencia.

"Sin la minería, ni la agricultura, ni el comercio interior, ni ninguna ocupación industriosa prosperan; la población disminuye o se estaciona, el consumo decae y a todo esto sigue el aniquilamiento del comercio exterior."

Lucas Alamán. (1).

La noticia del hallazgo de ricas vetas de plata en Zacatecas, descubiertas por un reducido grupo de españoles, encabezados por el capitán Juan de Tolosa, en 1546, se divulgó rápidamente en la Provincia de la Nueva Galicia (2). Avidos de aventura, riqueza y fama, una multitud de gente proveniente de muchos poblados y de todo tipo y clase, se apresuró a incursionar en aquellas tierras prometedoras, aún inexploradas y peligrosas.

Estas vastas regiones, conocidas como la "Gran Chichimeca", estaban habitadas por tribus de aguerridos indios nómadas y seminómadas, conocidas con el nombre, un tanto despectivo, de "chichimecas". (3) Entre ellos se llegaron a diferenciar cuatro grupos mayores o "naciones": los zacatecas, los guachichiles, los pames y los gumares. (4).

La tierra de los chichimecas se extendía entre las dos grandes cordilleras, la Sierra Madre Oriental y la Occidental; al norte llegaba hasta la actual Saltillo, Parras y Quencamé; al sur colindaba con las fronteras de las tribus sedentarias, siguiendo una línea aproximadamente entre Querétaro y Guadalajara, bordeando la orilla sur del cauce del río Lerma. Aún en tiempos prehispánicos esta delimitación territorial escasamente pudo ser traspasada, pero nunca fue conquistada por tribus civilizadas, como los aztecas, los otomies o los tarascos. (5).

Sin embargo, en 1529 y en 1536, el intrépido Nuño de Guzmán, motivado por el deseo de expansión y el de encontrar fabulosos filones de minerales preciosos, penetró en la zona noreste de la Gran Chichimeca, y fundó la provincia de Nueva Galicia, cuyo centro inicial fue Compostela y posteriormente, Guadalajara. No tardaron en sublevarse los indios cazones, confederados con otras tribus nómadas, que deambulaban en dicho territorio, desarrollándose la encarnizada Guerra de Mixtón (1541-42), en la que demostraron su destreza guerrera y su peligrosidad. (6).

La Guerra del Mixtón dejó huella indeleble en la memoria de los españoles y nunca se desvaneció el temor a un ataque lanzado desde la Gran Chichimeca. Las incursiones guerreras sucedían frecuentemente en los territorios de españoles, sobre todo, a medida que se iban abriendo caminos por los que transitaban las caravanas que transportaban los productos de las minas a la Ciudad de México o las que llevaban bastimentos a los centros mineros. Las estancias y los incipientes núcleos de colonización de españoles y de indígenas aliados y cristianizados, frecuentemente eran blanco de asaltos. Los chichimecas saqueaban e incendiaban las casas y las misiones, robaban el ganado y a menudo asesinaban a sus víctimas (7).

Sin embargo, y a pesar de estos peligros, el avance de las fronteras hacia tierras chichimecas no se detuvo. Ya el virrey Antonio de Mendoza fomentó el asentamiento de colonos y la evangelización, sobre todo hacia el norte del río Lerma y autorizó la organización de una serie de presidios y ventas a lo largo de los caminos, para proteger y defender las estancias y a los viajeros. (8).

Las órdenes de franciscanos y de agustinos se internaron también en estas regiones, estableciendo entre los nómadas las primeras misiones. Fundaron algunos pueblos de indios, como el de San Miguel el Viejo, en 1542, (destruido, mas tarde por los chichimecas); Pénjamo, en 1549, en donde convivían otomíes, tarascos y guamares. (9).

La "nación" de los guamares, región en la que se ubicaban estos poblados, se centraba en las sierras de Guanajuato y se extendía hacia el norte, hasta San Felipe y Portezuelo; por el oriente colindaba casi con Querétaro, región de indios Pames. Al sur se delimitaba por el río Lerma y al noroeste, llegaba a Lagos y a Aguascalientes. (10).

A través de este territorio se abrió, en 1549, el camino real de México a Zacatecas, que adquirió especial importancia con el descubrimiento (entre 1554 y 1556) de ricos depósitos de plata en la región de Guanajuato. Paulatinamente se fueron desarrollando otros caminos secundarios que comunicaban al sur con las ricas zonas agrícolas de Michoacán y con la zona extraordinariamente fértil, conocida mas tarde como el Bajío. Estas regiones abastecían en medida importante los núcleos mineros y los poblados que se fueron formando en sus cercanías. (11).

Como era de esperarse, alrededor de 1550, los indios chichimecas rechazaron a los invasores hispano-indios, atacándolos y hostilizándolos sistemáticamente. Estos incidentes eran frecuentes y sangrientos y se les conoce como la Guerra Chichimeca (12) que afectó seriamente el desarrollo de esas regiones. La Corona, preocupada por la situación, y con objeto de brindar protección a los colonizadores de dichos territorios casi despoblados, expidió provisiones reales para la fundación de mas poblados o villas fortificadas, a lo largo de los caminos. Así se erigió el nuevo San Miguel el

Grande, en 1555 y San Felipe, 1562, entre otros. (13).

La descripción que nos legó Antonio de Ciudad Real de este período, da una visión de lo que eran los asentamiento militarizados, por el año de 1586, y dice:

"El convento de San Felipe es pequeño, hecho de adobes, moraban en el dos religiosos; está fundado en un pueblo del mismo nombre, en que residen como veinte soldados españoles de presidio, por estar en el riñon de los chichimecas; cae en el obispado de Mechoacan y en la jurisdicción de México y por allí se pasa para ir de Mexico a Zacatecas. Hay por allí algunas estancias de vacas y no hay indios de visita, sino son los criados de los españoles, de los cuales y de sus amos son curas nuestros frailes." (14).

Estos frecuentes y peligrosos incidentes, originaron la "guerra chichimeca" (15). Los españoles y sus aliados indios necesitaron 50 años cumplidos, para lograr una pacificación general de las tribus chichimecas en la frontera de la plata del siglo XVI, desde San Juan del Rio hasta Durango, y desde Guadalajara, hasta Saltillo. (16).

A lo largo de tres siglos de colonización, la sociedad española residente en la Nueva España, dependía primordialmente del comercio con España, sobre todo durante los primeros años, para abastecerse de hierro y de acero, para armas y herramientas, de plantas, de ganado, de vino y de aceite y de un sinnumero de otros objetos indispensables para la vida de los peninsulares. (17). Posteriormente, en los siguientes siglos, no obstante que la economía había mejorado considerablemente, aún no se satisfacían todas las necesidades locales. Por ejemplo, la minería dependía fuertemente de la importación de azogue, material imprescindible para el beneficio del mineral de plata (18). Además se importaban de Europa y de China las finas telas y otros objetos elaborados y de lujo, con los que se engalanaba la sociedad hispano americana.

¿Pero cómo se pagaban estas transacciones comerciales con España? Los productos agrícolas y textiles baratos, que podía ofrecer la Nueva España, no interesaban, ni eran rentables los viajes transatlánticos, transportando semejante mercancía.

"Este problema de la balanza de pagos se resolvió con la exportación (principalmente) de los metales preciosos, que primero fueron adquiridos mediante oportuna confiscación del tesoro azteca, después por la escasa producción de los placeres de oro y finalmente, a partir de 1550, por la producción de plata en gran escala. Para fines del siglo los metales preciosos eran mas del 80% de las exportaciones totales de la Nueva España". (19).

La plata en general se exportaba como moneda acuñada. Otros artículos que tenían demanda en Europa, eran la cochinilla, el añil, cueros y, ya a finales del siglo XVII, cantidades limitadas de azúcar. (20).

En el siglo XVI, la producción de plata en gran escala se dio a partir de los años de 1550 a 1560, a raíz de los descubrimientos de los minerales de Zacatecas, de Guanajuato y de las minas de Durango, en la provincia de Nueva Vizcaya. (21).

Sin embargo, en el siglo XVII la producción de la plata empezó a disminuir en tal forma que en los años de 1630 a 1640, llegó a su nivel mas bajo, no pudiéndose recuperar del todo, sino hasta el siguiente siglo. (22). Son varias las causas a las que se atribuye la decadencia argentífera, principalmente el agotamiento de las vetas, las inundaciones de los socavones, la falta de mano de obra, (provocada por la reducción de la población que periódicamente se presentaba a causa de las epidemias que atacaban sobre todo, a los indígenas). Pero la causa principal resultó ser la reducción de los envíos de mercurio desde España, y los altos costos consecuentes de este material. (23). La Real Hacienda de la Nueva España se había reservado el monopolio del azogue, lo que seguramente influyó en las fallas de distribución del mismo.

"Sin el mercurio no podía beneficiarse una gran cantidad de mineral de calidad mediana, ya que el aprovechamiento de fundición no extraía suficiente metal para cubrir el costo." (24).

Esta depresión en la producción minera causó el abandono de muchas de las minas y de las haciendas de beneficio. La mayoría de las importantes y ricas familias surgidas del auge minero a finales del siglo XVI, quedaron en la bancarrota. La crisis minera afectó la economía y especialmente el comercio exterior, extendiéndose a la agricultura y a la ganadería, que se vieron estancadas en algunas zonas cercanas a los centros mineros. El exceso de producción de granos en relación con la demanda, produjo un fuerte derrumbe de los precios (25).

Sin embargo, la escasez y los altos precios de las telas importadas, impulsó la incipiente industria textil doméstica en el Bajío. En Querétaro, en San Miguel el Grande, en Salvatierra y en Salamanca, se incrementaron los obrajes y los trapiches (telares) para abastecer de mantas, y cobijas al mercado más importante que se encontraba al norte, en Durango, Sonora y Coahuila (26).

"Durante el Siglo XVIII la Nueva España experimentó una profunda recuperación económica, que tuvo su origen en el renacimiento de la actividad minera, así como en el continuo aumento de la población." (27).

Este repunte se advirtió en la gran pujanza agropecuaria y en la industria textil del Bajío.

2.2. El Bajío.

Así se denomina, ya desde el siglo XVIII una amplia y fértil región de la Nueva España, que se convirtió en su centro económico. Es una planicie baja del Altiplano, que se extiende desde Querétaro, al oriente, hasta Celaya y León, al poniente; al sur está delimitada por el río Grande o Lerma y la laguna de Yuririapúndaro; al norte, por la sierra de Guanajuato. Es una franja de tierra fértil que se interpone entre el norte árido y el centro templado del territorio. (28).

Desde épocas tempranas de la expansión española, se alentó su colonización (1535-1536) por el lado poniente sur, en la ribera norte del río Lerma,

otorgándose mercedes a españoles residentes en Pátzcuaro, para establecer estancias con el objeto de ocupar y proteger esta zona (29). En un recorrido de reconocimiento de las fronteras de la Nueva Galicia, un alcalde ordinario de esa provincia, Maximiliano de Angulo, descubrió un asentamiento de indios en 1532, que se llamó Querétaro. Al año siguiente se denominó otro pueblo cercano, San Juan Bautista de Apaseo. (30). Ambos pueblos tenían, ya en 1542, una población mixta de indígenas y españoles. En esta comarca se otorgaron concesiones para establecer las primeras estancias de ganado menor y mayor. Esta actividad se había concentrado hasta entonces al norte de la capital, en Zumpango y en el valle de Toluca.

A Hernán Pérez de Bocanegra, personaje rico e importante encomendero de los pueblos de Apaseo y de Acámbaro (Michoacán), ya en 1538, se le habían otorgado mercedes para establecer una serie de estancias de ganado mayor y menor en ambos pueblos. (31).

Querétaro y Apaseo fueron, pues, puntos de apoyo para la colonización del sureste y zona oriental del Bajío y de la época de la próspera ganadería, que posteriormente invadiría las vastas zonas del norte de la Nueva España. (32).

Pero remitámonos a los escritos de fray Juan de Torquemada, en su Monarquía Indiana, en los que describe la situación ganadera de la época (1542-1545):

"Ya en estos tiempos habían crecido, en mucho número, los ganados (así menor como vacuno) que habían traído de Castilla e islas a esta tierra; y habiéndose descubierto estas larguissimas tierras dichas, determinaron los señores de ganados, porque los sitios que tenían eran cortos y damnificaban mucho a los indios, de tomar sitios más extendidos y acomodados y con esto se despoblaron muchas estancias de Tepepulco, Tzompango y Toluca (donde fueron las primeras estancias desta Nueva España, de ganado mayor, así de vacas como de yeguas); y se fueron a poblar por aquellos llanos adonde ahora están todas las estancias de vacas que hay en tierra, que corren más de doscientas leguas, comenzando desde el río de San Juan hasta pasar por de los Zacatecas y llegar mas adelante de los valles que llaman de Guadiana; todas tierras de chichimecas y tan largas que parece que no tiene fin". (33).

Los estancieros españoles del Bajío estaban muy bien ubicados, entre la capital del Virreinato y las minas del norte, ambos mercados importantes para sus productos. (34).

La prosperidad del Bajío se inició por los años 1550-1560, a consecuencia de los descubrimientos de los yacimientos argentíferos de la sierra cercana, de Santa Fe de Guanajuato. Las comunidades que surgieron con los centros mineros, se encontraban en regiones áridas y despobladas. El abastecimiento de víveres era escaso y costoso. Esto estimuló a los españoles ya establecidos en el Bajío, a producir trigo y maíz y a criar ganado en sus estancias, para abastecer las necesidades de los centros mineros. (35). Con el auge económico se fundaron nuevos poblados, que posteriormente fueron adquiriendo importancia, como Celaya (1571), León (1576), y otros, que crecieron considerablemente, de lo cual dejó testimonio Antonio de Ciudad Real (1586) al describir al pueblo de Querétaro, que se ubica precisamente sobre el camino real entre la ciudad de México y las minas de Guanajuato.

"El convento de Querétaro cuya vocación es de Santiago, está acabado, con su iglesia, claustro, dormitorios, y huerta, tiene buen edificio de cal y canto, y es capaz de muchos religiosos, y por esto suele haber en él el estudio de teología, o de artes, o de gramática, pero cuando se visitó no se leía en él ninguna destas facultades, y así no había sino cinco religiosos en él. El pueblo de Querétaro es muy fértil, fresco y vicioso de uvas, granadas y higos y otras muchas frutas de Castilla. Es pueblo de mucha vecindad de indios otomíes, con unos pocos mexicanos y otros pocos tarascos. Moran también allí y en aquella comarca más de setenta españoles que crían mucho ganado mayor y menor, y cogen mucho trigo porque la tierra es maravillosa para todo esto; las casas y las calles del pueblo son bien trazadas y concertadas; no hay en él ni en toda su comarca clérigo ninguno ni otro ministro de doctrina, sino solos nuestros frailes; es en lo temporal aquella tierra de la jurisdicción de México (como lo es toda la demás de la parte de Michoacán) pero cuanto a lo espiritual traían entonces pleito entre sí las iglesias de México y Michoacán. Está aquel pueblo doce leguas de Acámbaro y en el camino hay y salen indios de guerra." (36).

También son interesantes las observaciones que hace Ciudad Real, por la misma fecha, sobre el poblado de Celaya, que a pocos años de su fundación (1571) adquiriría, por su ubicación, gran importancia comercial y agrícola. Estas dos ciudades habrían de estar estrechamente relacionadas, en todo sentido, con el desarrollo de la futura villa de Salamanca.

Ciudad Real escribe:

"El convento de Salaya cuya vocación es de la concepción de nuestra Señora, es pequeño, ibase entonces haciendo; moraban en él cuatro religiosos. El pueblo es villa, en la cual y en su comarca, hay mas de ochenta españoles y unos pocos de indios de diferentes naciones y lenguas, porque unos son mexicanos, otros otomíes, otros tarascos, otros matzaguas y otros chichimecas pamies; todos éstos caen en el obispado de Michoacán y están en tierra de guerra, y de todos, con los españoles, son ministros nuestros frailes; cógese por ahí mucho trigo, que es comarca maravillosa para este efecto." (37).

A principios del siglo XVII muchos agricultores españoles se vieron atraídos a la región del Bajío. La gran demanda de productos agropecuarios y el buen precio que se lograba por ellos, prometía bonanza. Muchos obtuvieron mercedes para establecer sus estancias donde mas les conviniera, sin un plan determinado, en las planicies de Querétaro, Celaya, León, Silao y en la regiones, donde poco mas tarde surgirían poblados menores como Irapuato, Salamanca, Guatuzindeo o Salvatierra y Valle de Santiago. (38).

Sin embargo, a pesar de la extensión y de la fertilidad de la tierra, la vida del estanciero era, en general, modesta y nada fácil, por lo menos, hasta una época avanzada del siglo XVII (39). En tierras de indios nómadas, no había encomiendas, ni se podía recurrir a repartimientos para obtener mano de obra, como era usual en regiones donde existían pueblos de indios sedentarios. (40). El virrey, D. Luis de Velasco II había intentado establecer a los chichimecas nómadas. Trató de convertirlos en agricultores sedentarios, para lo que fundó pueblos y rancherías con familias tlaxcaltecas, sobre todo en el norte del territorio chichimeca. Sin embargo, no se lograron los resultados esperados, pues los que se llegaron a reducir, eran

considerados malos trabajadores. (41).

Así las minas y las explotaciones rurales tenían que utilizar esclavos, mulatos e indios libres, traídos del sur, por los propietarios que se esforzaban posteriormente por retenerlos, por diversos medios, especialmente por endeudamiento. (42).

Los indios libres, principalmente de origen mexicana, tarasco y otomi, así como algunos españoles, mestizos y mulatos, eran trabajadores libres que podían alquilar sus "brazos" a quien mejor les pareciera. A estos se les conocía como gañanes o laboríos. En general eran gente poco estable, y lo mismo trabajaban en tierras de labor, que en una mina o cuidando ganado. (43).

Los obreros agrícolas vivían frecuentemente alrededor de la casa del estanciero o cerca del casco de una hacienda propiedad de un rico minero o hacendado. En ocasiones los agricultores buscaban tierras alledañas a alguna comunidad indígena (que no abundaban), para tener disponible mano de obra. (44). Algunos empresarios mineros también eran propietarios de tierras, que iban adquiriendo por mercedes y posteriormente incrementadas por compra a modestos labradores criollos. En estas haciendas se producía gran parte del aprovisionamiento para sus propias minas. (45).

A consecuencia de la decadencia minera, algunos mineros pudieron refugiarse en sus propiedades rurales, que si bien no dejaban las mismas altas utilidades que las minas, su rendimiento era mucho más regular. Las haciendas, además, representaban un bien relativamente estable y susceptible de formar mayorazgos, para asegurar la perpetuidad de la familia, como propietarios. (46).

Para la primera mitad del siglo XVII, también las comunidades religiosas y algunos clérigos, bachilleres y licenciados eran dueños de propiedades agrícolas o estancias de ganado mayor y menor, o de molinos o de ingenios de azúcar y de casas urbanas. Se excluye de esta modalidad a la orden franciscana y algunos conventos de monjas mendicantes. (47). Estas propiedades se habían adquirido mediante donaciones que fieles piadosos les habían legado, o por compra. Los bienes pertenecían, unas veces a la provincia y otras, directamente, al convento. Varias de estas haciendas eran trabajadas y administradas eficientemente por los mismos religiosos.

Los agustinos, los jesuitas y los carmelitas se distinguieron especialmente en esta clase de actividades. Los beneficios obtenidos de las propiedades se destinaban a sostener sus iglesias y sus conventos, escuelas, universidades, hospitales y otras instituciones de beneficencia. (48). Muchas de las cofradías también eran propietarias de bienes raíces, cuyas ganancias respaldaban las actividades de la organización.

Sin embargo, con el tiempo,

"ciertos conventos y en especial todas las catedrales, iglesias y cofradías, acabaron por preferir los censos, ingresos territoriales inmuebles y perpetuos que se cobraban en fechas fijas, sin tener que preocuparse por la venta del ganado o del estado de la cosecha." (49).

Los bienhechores de la Iglesia generalmente eran ricos mineros o comercian-

tes, altos militares y funcionarios gubernamentales; hubo entre ellos también algunos caciques y cofradías de indios, de españoles o de mulatos, pero sobre todo eran grandes hacendados. Estos insignes benefactores eran fundadores de "capellanías", de colegios, de conventos, de iglesias y de otras instituciones de beneficio social. El altruismo de estos personajes les concedía varios derechos y privilegios, como por ejemplo, el poder poner en la fachada del edificio donado, su escudo heráldico, o de que sus restos fueran enterrados en un sitio especial dentro de la iglesia, o de hacer entrar en la institución, sin dote, a determinado número de novicios o de alumnos, y algunas prerrogativas más. Generalmente estos privilegios eran hereditarios y muchas veces estaban incluidos en los mayorazgos. Estas distinciones daban prestigio social importante, no solo al donante, sino a todo su linaje. Pero es evidente, como escribe Chevalier, que estos personajes trataban así mismo de conciliar "la salvación de su alma con los intereses de su familia y de su descendencia." (50).

"El mayorazgo y los títulos de nobleza eran los símbolos mas distintivos del éxito en la sociedad colonial mexicana." (51).

De entre este grupo de gente rica y de abolengo, un número considerable lograba obtener por "gracia del Rey" o compra, un título nobiliario. La mayoría de los certificados se otorgaron en el siglo XVIII y a principios del XIX; sin embargo, ya desde principios del XVII hubo algunos títulos de conde y marqués, otorgados en recompensa de servicios prestados a la Corona, sobre todo, del orden militar. (52). El grado mas alto de la condición de noble era el oficio de Virrey y el de Capitán General. Los primeros nobles novohispanos en el siglo XVI fueron capitanes generales españoles, que obtuvieron su título como recompensa por los hechos de la Conquista. El más famoso fue Hernán Cortés, marqués del Valle de Oaxaca y los condes de Moctezuma, descendientes de la familia real azteca, (53).

En el período virreinal hubo tres importantes emisiones de títulos en la Nueva España: en los primeros cien años (1524-1627), en la década de 1682 a 1692, y en el siglo XVIII, en el que se otorgaron la mayoría de los títulos tanto a españoles, como a criollos. (54). Para finales del siglo XVIII, la nobleza mexicana era más criolla y mestiza que española. La riqueza de estos privilegios se conservaba y se incrementaba por la unión matrimonial entre los miembros componentes de las familias nobles. (55). Era costumbre que estas vivieran en la capital, en sus opulentos palacios, mientras que sus bienes eran manejados y acrecentados por administradores. Según D. Ladd, las haciendas que existían en el siglo XVIII en el Bajío, era la de Atongo, cerca de Querétaro, que pertenecía al conde de Alcaraz, minero, pero que en 1797 invirtió en una empresa agrícola. La hacienda de La Llave, también en Querétaro, fue fundada por el marqués de Salvatierra en 1708, era fundamentalmente agrícola. En San Miguel el Grande, el marqués de Guardiola era poseedor de la hacienda de San José de la Obra. Su base económica había sido agrícola desde 1691. La Era, en el poblado de Dolores (Hidalgo), pertenecía al mariscal de Castilla. El marqués de Rayas, siendo minero, invirtió capital en 1774 en la hacienda agrícola y de beneficio, llamada Burras, en Guanajuato. La hacienda Presa de Jalpa pertenecía al conde de la Presa de Jalpa, quien había fundado un mayorazgo en 1717. Se cultivaba principalmente trigo y se criaba ganado. Un comerciante noble, el conde de Rábago, invirtió capital en empresas agrícolas en 1774. Su hacienda, Paranguero, se ubicaba en el valle de Santiago, en las cercanías de Salamanca. (56).

2.3. La fundación y el desarrollo de la Villa de Salamanca.

Por alguna fecha, en la segunda mitad del siglo XVI, unos estancieros españoles llegaron a la región central del Bajío, cerca de un recodo formado por el río Lerma, por la ribera norte del mismo. La región es de paisaje de líneas principalmente horizontales, interrumpidas por unos pocos cerros volcánicos, cubierto todo por un cielo de azul intenso y de luz brillante. Estos primeros colonos se dedicaron principalmente a la ganadería. Dispersas en esa demarcación se encontraban ya algunas pequeñas comunidades de indios otomíes, procedentes de los alrededores de Tula y de Jilotepec, quienes se mantenían de la agricultura y probablemente laboraban en las estancias cercanas. (57).

Una de esas agrupaciones de indios otomíes tenía su caserío en un lugar llamado Xidoo, cerca de los límites de una estancia llamada Barahona.

En relación con estos sitios y con la historia de lo que posteriormente sería la Villa de Salamanca, quisiera referirme, como dato curioso, pero que quizá tenga algo de verdadero, a la larga historia de un Cristo Negro que aún se venera en la ciudad de Salamanca.

La zona que actualmente ocupa Salamanca se llamaba antiguamente Sirándaro o Barahona. (58).

En la sacristía de la capilla del barrio de Nativitas, que, según se cree, fue la primera parroquia de la comarca y que tal vez date de 1540 (59), se encontraron unos manuscritos que se referían a la leyenda de la imagen del Cristo. De acuerdo con esos datos, la escultura es de manufactura española y se veneraba como el "Santo Cristo de los Agonizantes" y fue traída desde Jilotepec por un grupo de otomíes a una estancia ubicada precisamente en el rumbo donde se fundaría más tarde la villa de Salamanca. Esta estancia pertenecía a Sancho Barahona, que en aquel tiempo estuvo administrada por su cuñado, Baltasar López Ledesma. El relato aludido fija este acontecimiento en los años de 1560-1561 (60) y establece que la propiedad colindaba con un asentamiento de indios otomíes llamado Xidoo (lugar sobre tepetate). Aquí unas cuantas casas rodeaban a un jacal que servía de capilla, dedicada a San Juan Bautista o San Juan de la Presa (61). La estancia de Baltasar era una casa cercada, rodeada por muchas cabañas y dando frente a una iglesia, recién construida y dedicada a Nuestra Señora de la Natividad (62). La extensión de la estancia

"llegaba hasta el río llamado Madonté [Ma, de máñer, peligroso, difícil, pesado; y donté, río, río peligroso], el río Lerma, que al norte no se podía decir hasta dónde llegaba; que siguiendo el río y saliendo de Xidoo, al amanecer, ya entrada la noche, se llegaba a los límites de la Estancia por este lado." (63).

Lo curioso es que en la historia se mencionan y se ubican lugares y nombres que coinciden con datos que aparecen en los documentos oficiales para la fundación de la Villa de Salamanca, como se verá más adelante.

En el mismo escrito se menciona otra capilla

"que de orden del señor obispo [Vasco de Quiroga] se había edificado río abajo, en un punto donde los misioneros [franciscanos] tenían

unos cuartos donde curaban a los enfermos y que por esta razón se llamaba el Hospital, por lo que la tal capilla unos decían Capilla de la Asunción por la Santa Virgen que allí estaba, y otros, capilla del Hospital". (64).

En este recinto finalmente se colocó el crucifijo conocido desde entonces como el "Señor del Hospital". Sin embargo, en el relato no queda claro si la capilla edificada rio abajo por orden de Vasco de Quiroga, ya se refería a la parroquia de la villa. Pero por otro lado, García Pimentel, en su Relación de los Obispos de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares del siglo XVI, nos informa en 1563 lo siguiente:

"El pueblo de Sirándaro [Salamanca] está en cabeza de S. M. tiene una iglesia donde está un cura que se llama el canónigo Beteta, que le administra los Sacramentos. Ocurren a la dicha Doctrina los barrios siguientes: El pueblo de Tinguisban ocurre a la dicha Doctrina. El barrio de San Gregorio acude a la dicha Doctrina. El barrio de Siquitarío acude a la dicha Doctrina. Hay otros barrezuelos y casillas que ocurren a la dicha Doctrina." (65).

El mismo autor, en un párrafo anterior, aclara que

"Estuvo vacante este obispado de Mechoacan por muerte de D. Vasco de Quiroga, primer Obispo ... tres años de haber sido nombrado Obispo Antonio Morales Molina."

"Los prebendados que al presente hay en la iglesia catedral de Mechoacan son D. Diego Rodríguez dean, D. Pedro de Yepes, D. Diego Pérez Negrón chantre, y el licenciado Juan Márquez y Garci Rodríguez Pardo y Francisco de Beteta y Joan de Velasco y Antonio de Ayala y D. Antonio Pasillas, canónigos que son seis ..." (66).

Quizá esto explique lo que José Guadalupe Romero reporta en 1860, acerca de la "parroquia" de Salamanca, cuando afirma que

"... muchos años antes de que se fundara la villa de este nombre erigió el curato el Illmo. Sr. D. Vasco de Quiroga y nombró para servirlo uno de los primeros clérigos (Francisco de Beteta) que trajo consigo de España. Así lo asegura el Dr. D. Juan José Moreno en la vida de aquel venerable obispo." (67).

Todo lo cual sugiere que para tan tempranas fechas, 1563, ya existía una parroquia doctrina para la zona que nos ocupa.

La iglesia conocida actualmente como la antigua parroquia, según el historiador Pedro González, quedó concluida en 1690, fecha que quizá corresponda a la construcción del templo, como a su vez, opina Rojas Garcidueñas, su original portada principal corresponde al siglo XVIII. (68). En 1770 aparece catalogada como una parroquia secular. (69).

Al iniciarse el siglo XVII un grupo de colonos hispanos y criollos de la comarca consideraron la necesidad de solicitar a la Corona la fundación de una villa con el objeto de poderse administrar mejor y con mayor independencia, toda vez que las comunicaciones eran muy difíciles y peligrosas y

por ende, los trámites de gobierno de la provincia y del obispado resultaban muy tediosos. (70).

De 1604 a 1606 esa región caía bajo la jurisdicción del alcade mayor de Yuririapundaro. Sin embargo, una vez fundada la villa de Salamanca, en 1603, el virrey ordenó que hubiera una Justicia Mayor en la propia villa, (71).

Ahora bien, para proseguir con la política de promover la colonización del territorio, con el establecimiento y fundación de poblados, el Rey emitió en 1596, unas instrucciones dirigidas al virrey, conde de Monte Rey, una de las cuales dice:

"Para seguridad y población de las tierras, y particularmente para estorbar las invasiones de los indios Chichimecas hacen en ella de donde tantos daños han resultado y resultan, fui informado que convenía hacer y edificar algunas poblaciones de españoles en buenos y cómodos sitios, y pareciendo este buen medio para atajar la osadía de dichos indios y recogerlos en sus tierras, se ha ordenado a vuestros antecesores que bien informados de los sitios mas dispuestos para dichas poblaciones y conseguirse dichos efectos proveyesen sobre ello lo que mas le pareciese convenir." (72).

El virrey acató estas instrucciones y después de las debidas investigaciones, los dictámenes fueron favorables a los ochenta solicitantes, otorgándoseles en 1602 la licencia y las mercedes para fundar la villa. Sólo transcribiré algunos párrafos del extenso documento, por considerarlos de mayor interés para este trabajo. Cito:

"Bartolomé Sánchez Torrado por sí y en nombre de Algunos españoles que biven y residen en las congregaciones de Hirapuato y jurisdicción de Yuririapundaro y otras partes me hizo relación que por bibir en ellas derramados y apartados unos de otros en sus haciendas y tierras de labor sin horden ni politica de republica y que aunque habia mas años que andaban en pretension de juntarse y congregarse en algun sitio de aquella comarca no habian tenido efecto por no haver allado lugar tan acomodado y sufisiente como el que tenia descubierto en el conedio de las jurisdisiones de las villas de Selaya y Leon en la parte que dicen Baltierra, junto a la estancia de Baraona y al rio grande que ba de Toluca del qual por esperiencia y prueba que abia echo se podia sacar agua para el riego de las tierras que caen en su ribera, que por ser tan secas eran inutiles y de poco provecho y con tan buena ocasion se podia regar, no solamente ellas sino mas de quinze leguas de tierra sacando el agua para aseQUIAS y presas que se ofresian hacer a su costa - y atento a esto y al servisio de su Magestad y al bien y aumento de este Reyno me pidio mandase concederles lisenisia para fundar en la dicha parte un pueblo con título de ciudad o billa y haser merzed a sus vezinos que hubiesen de poblar de tierras y estansias con sitios para casas y guertas en el aprovechamiento del agua del dicho rio ..." (73).

El lugar escogido para la fundación de la villa dista de allí a la villa de Celaya

"... siete leguas, otras siete al pueblo de Yuririapundaro que es el mas cercano y a la Villa de Leon trese leguas y caer al dicho sitio en la junta de la jurisdision de Guanajuato y Leon ..." (74).

Sin embargo, según aclara el documento, el sitio escogido afectaba las propiedades de estancieros ya establecidos en el lugar, como una estancia de ganado, llamada Mancera, que era de Alonso Perez de Bocanegra; y dos estancias más, la del Baltierra y la de Barahona, propiedades que eran entonces de Gaspar Valdés. Por lo tanto, los futuros pobladores se comprometerían a pagar los gastos que hubiera que reponer con otros sitios, las tierras de ellos obtenidas. (75). Prosigue la cédula:

"... en su Real nombre doy y coniedo lisensia y facultad para que en la dicha parte de Baltierra junto a la dicha estancia de Baraona y el dicho rio grande se pueble de españoles conforme a la traza que se diere una villa, que se llame, nombre e se titule Villa de Salamanca, por ahora y para siempre jamas con las gracias y preeminensias y condisiones que de yuso yran declaradas y los vezinos que en ella asentaren y vibiesen llegando a treinta hombres casados puedan juntarse y señalar cabildo y parte donde se congreguen y desde el día de año nuevo primero benidero que se espera de seyssientos y tres en adelante haviendo oydo missa del Espiritu Santo elejir y nombrar quatro rexidores los quales despues de nombrados y elejidos nombren y elijan dos alcaldes hordinarios de los mas biejos y honrados que entre ellos ubiere los quales conoscan de las causas y negosios sibiles y criminales que en la dicha Villa y quatro leguas a la redonda se ofresieren ..." (76).

En otro apartado del acta se define con detalle la distribución que deberá tener el pueblo. El virrey concede

"... a la dicha villa dentro del ambito de ellas seys besindades con lo a ellas perteniesente y una quadra de las calles que a de salir a la plaza principal donde puedan aser casas Reales y de cabildo, messon y otras casas publicas y para propios de ella ..." (77).

"... quanto a la jurisdision aqi esta como las que se fundasen de yndios an de estar y esten sujetas a el Alcalde Mayor que fuese de la dicha Villa la qual dentro de sus terminos y distrito a de poder aser los puentes y barcas ... para la seguridad y pasaje de las gentes y ganados, tomando por ayuda de costas para que estas obras los dineros que ya pusieren de los barcajes y pontajes, los quales an de ser tasados primero por gobernacion del Virrey ..." (78).

El documento termina ordenando su "debida ejecución" hecha en "... México a dies y seis dias del mes de agosto de mil y seiscientos y dos años. Yo el Conde de Monte Rey - por mandato del Virrey Pedro de Campos." (79).

En el Libro de Memorias de 1718 del convento agustiniano de Salamanca, se menciona en el inventario de papeles que existía

"... un mandamiento de gobierno para que los vecinos se ajusten a poblar segun hay mercedes con una cedula real a el de dho mandato."

Además, había otro documento de un

"... mandato en que se haze declaración de aprovacion y confirmacion de esta Villa ..." (80).

¿Cuál habrá sido la razón por la cual el virrey haya nombrado el poblado

"Villa de Salamanca"? El bachiller Rojas Garcidueñas considera que probablemente se debió a que

"Don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, quinto conde de Monte Rey y Virrey de la Nueva España de 1595 a 1603, hubiera nacido hacia 1560 en Salamanca, Reino de León, en España. En recuerdo quizá de su tierra natal y en honor a ella, la villa recibió el mismo nombre que esa ilustre ciudad." (81).

Otro acontecimiento importante sucedido en la pequeña villa de Salamanca en ese tiempo, fue la fundación del convento e iglesia de la orden de san Agustín, en 1615. A este conjunto conventual, tema central de este trabajo, me referiré mas adelante.

Fray Diego Basalene, cronista de la orden agustiniana a mediados del siglo XVII, nos dejó en sus escritos sobre la villa de Salamanca, testimonio de la fertilidad de esas tierras, pero también se expresa, con cierta angustia, sobre la depresión económica que afligía a los labradores en ese tiempo, debido a la crisis minera que se presentó en ese siglo. Su descripción nos da una imagen completa y real de la situación:

"Esta Villa se fundo el año de 1603, en unas tierras que eran estancias de ganado mayor. El sitio de la villa es el mejor o de los mejores que hay en la Nueva España, en cuanto al puesto y su temple, que el puesto está excento a los aires y le baña el sol luego que sale. Rodealo el rio Grande, abasteciendolo de lindo pescado, la tierra para carnes es extremada, mejor para semillas no solo en calidad, sino en cantidad, porque tiene dos campañas: una al medio día que llaman el Valle de Santiago, donde se pueden sembrar mas de diez mil fanegas y coger doscientas mil, porque la tierra bien beneficiada me han certificado que en partes acude a mas de treinta por fanega, que en esta tierra es buen acudir tiene bastante agua para mucha mas siembra. Hacia la parte del norte tiene llanadas de mas de cuatro leguas, y para sacar el agua se hizo una presa, que de primer gasto costó diez mil pesos, y no aprovecha por algunos achaques que tiene, y a mi ver no es sino que no hay necesidad al presente de tanto trigo, que alrededor de esta villa ocho leguas, se cogen ciento y cincuenta mil fanegas, sin otra nueva ciudad que agora se funda en Huatzindeo, San Adrés de Salvatierra (1640) y si prosigue han de coger otras cincuenta mil fanegas mas, con que Nuestro Señor no multiplica muy aprisa muchos comedores, han de quedar mas pobres de lo que están los labradores, según se augmentan las labores; y así digo, que Nuestro Señor no quiere que en Salamanca a la parte del Norte se saque agua, porque no había de haber quien comiese tanto pan, y mas estando tan pobres como hoy se hallan por la baja que tiene el trigo con las muchas labores que se ha multiplicado, mas ya quedan abiertos los ojos de lo que se puede hacer en lo futuro." (82).

Quizá para 1655 la reducida comunidad de indios otomíes de San Juan de la Presa, ubicada en lo que había sido los límites de la estancia de Barahona, también habían aumentado de población. Deseaban también, formalizar su caserío con la obtención de una licencia y mercedes para fundar un pueblo de indios. En la solicitud se explica la razón de su petición:

"... y porque sera del servicio de Dios y de su Magestad que se haga poblacion de naturales pues estamos en nuestra propia tierra y es nuestra [en] esta queremos fundar un pueblo de naturales en el sitio de esta Villa en la qual y en sus terminos tenor repartan solares y suertes de tierra a cada uno conforme lo dispuesto por ordenanzas y cedula de su Magestad para nuestra labranza y criança y con la voz de esto acudirán muchos naturales que esta fuera del pueblo y congregacion a poblar y nos obligamos a sacar el agua del rio Grande para saca que llaman San Bartolome con que se regaran mas de cinco leguas de tierra y este reyno sera muy abastecido de todas semillas y mantenimientos y utilidad grande para el con calidad de que no ayan de tener dependencia entrada ni salida con nosotros en dicha saca de agua y tierras ningunos españoles mestisos ni mulatos ..."
(83).

Así, el 14 de octubre de 1655, el alcalde de los naturales, Juan de la Cruz, acompañado de muchos indios y del alcalde ordinario y del cura de la villa de Salamanca, todos fueron a reconocer el sitio que se había solicitado y obtenido por merced real. Este se ubicaba

"...donde esta una cruz de madera extramuros de esta Villa de Salamanca, donde está el Calvario...."

Allí, una vez constituidas sus casas plantarían maqueyales y huertas. Finalmente

"...les dieron desde la cruz del Calvario hasta el chiflon hacia el oriente a los dichos naturales para el efecto referido quedando como a de quedar la poblacion que hay fundada en el pueblecillo que llaman San Juan de la presa por barrio de este pueblo y los dichos naturales en señal de posesión pusieron una cruz de madera en dicho puesto y una campana que pusieron sobre dos orcones de madera la qual repicaron y tocaron y se pasearon por el dicho sitio arrancaron hiervas y hicieron otros actos de posesión y al dicho nuevo pueblo dieron advocación de la natividad de Nuestra Señora la Virgen Santissima y dijeron se aya de llamar Santa Maria de Nativitas y celebrar su natividad a los ocho de Septiembre de cada un año para siempre jamas." (84):

Este pueblo de Nativitas aún existe y se ha integrado a la ciudad de Salamanca, como un barrio más. Las portadas de la capilla tambien son de interés artístico. (Su estudio se saldría del ámbito del presente trabajo).

Al tomar nuevo impulso la minería en el siglo XVIII, sobre todo por las vetas de los centros mineros de Guanajuato, hubo un auge agrícola y comercial en la región de Salamanca y las poblaciones de sus alrededores. Para entonces la población había aumentado y era principalmente mestiza. Se trabajaban grandes extensiones de tierra agrícola, produciendo maiz, trigo, frijol y chile. Se multiplicaron los ranchos y las haciendas. Sin embargo, en la jurisdicción de Salamanca no se establecieron grandes latifundios, como se dio en otras zonas del Bajío. La ganadería prosiguió con la cría del ganado mayor y menor, pero concentrada en zonas no aptas para la agricultura. (85).

La vida urbana en la Villa se desarrolló lentamente y con ella, el comercio y una incipiente industria del tejido de algodón. La prosperidad de la región atrajo una fuerza de trabajo numerosa y de gran movilidad, sin la cual no hubiera sido posible el progreso económico del lugar. No todos los habitantes se dedicaron a la agricultura o a la minería, pues muchos eran artesanos, dedicados a los distintos oficios. La bonanza no sólo se advirtió en la calidad de vida de ciertos habitantes de la villa, sino también en el remozamiento de la arquitectura civil y eclesiástica en algunos edificios del lugar. Lamentablemente, hoy día quedan muy pocas construcciones de esa época, y otras han sufrido transformaciones radicales.

Brading considera que precisamente esta combinación e interrelación entre urbanización, industria textil, minería y agricultura, hizo que el Bajío fuera una "zona excepcional no sólo en México, sino en toda América española". (86).

En ese siglo, algunos viajeros presenciaron la vida colonial provinciana, dejándonos valiosas impresiones plasmadas en sus memorias. Entre ellos encontramos al fraile capuchino español, fray Francisco de Ajofrín, quien en 1763 pasó por la villa de Salamanca, camino a Irapuato. Su relato es como sigue:

"En el valle de Santiago me hospedó don Francisco Zalamea con afecto y devoción; era mercader rico y tenía una hija casada con Blas López de Espinosa, natural de Riosseco. Aquí estuve hasta el día 20 de julio, que por la mañana fui a comer a Salamanca por varios ranchos y haciendas, pasando el río Grande en canoa, 6 leguas. No es Salamanca ni sombra de la española Salamanca; es población corta, despilfarrada, en situación triste y melancólica. Lo mejor que tiene (o por mejor decir lo único) es el convento de los Padres Agustinos, que con magnificencia esta fabricado...." (87).

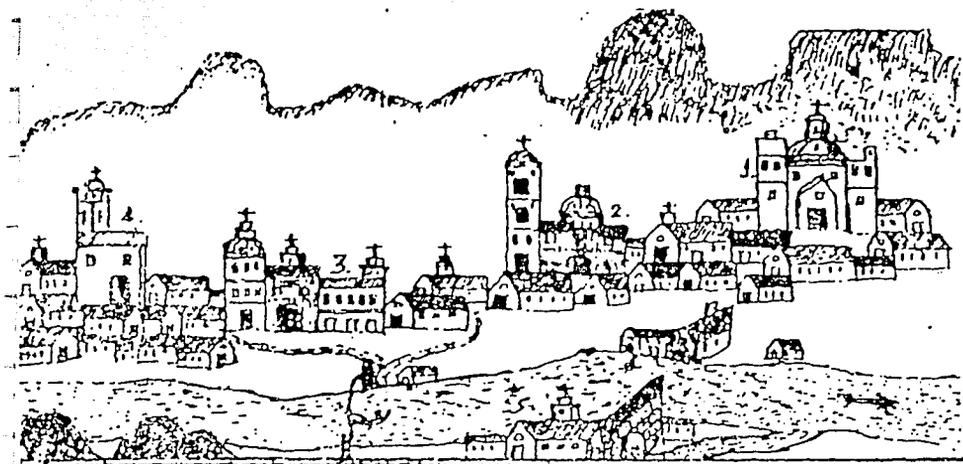
Sigue relatando este fraile:

"En esta jurisdicción [Irapuato] y la de Salamanca, hay viñas y olivas muy buenas ..." (88).

Como se sabe, y por desgracia, estos cultivos fueron desapareciendo con el tiempo, debido a la política económica impuesta por la Real Corona. El autor ilustró, además, la Villa de Salamanca en un curioso plano. El apunte representa una visita de sur a norte, desde la orilla del río, opuesta a la villa. Sin embargo, los edificios están dibujados a la inversa, con el frente hacia el río (el sur), cuando en realidad, algunas fachadas deberían mirar hacia el norte, como es el caso del convento agustino. (Fig. 2). Además está invertida la secuencia de los edificios.

En 1766 el capitán de Ingenieros D. Nicolás de Lafora, quien acompañaba al mariscal de campo, el marqués de Rubí, comisionado por el rey para realizar una inspección de los presidios de la frontera norte del reino de la Nueva España. Informó:

"Salamanca es una villa que incluye bastante gente, pero poca de razón, y el número de casas llegarán a mil, todas bajas y de adobes, sobresaliendo su iglesia parroquial, servida por un clérigo y un convento de agustinos. Está situada a orillas del Río Grande, cuyo origen se halla en las inmediaciones de Lerma pasa por Salamanca y



1. La Parroquia = 2. Hospital. = 3. Conv. de S.F. Agustín
 Colección de 16.ª S.ª de Guadalupe. = 5. Molino del Cono

Villa de Salamanca en los albores del siglo XVIII

2. Ilustración de Ajofrín de la villa de Salamanca.

Guadalajara, Colima y desagua en el Mar del Sur, en San Blas. La gente que compone esta población está sujeta a su Alcaldía Mayor." (89).

A partir de 1780 el imperio español, borbón, se abrió prudentemente a la renovación y permitió la entrada de algunos extranjeros a sus reinos de Hispanoamérica. Atraído por el misterio que envolvió por siglos a las colonias y guardado celosamente por la Corona, y con la inquietud de saciar su sed de conocimientos y de investigación, el barón Alejandro de Humboldt obtuvo autorización del gobierno español para viajar por sus territorios. (90).

Por el mes de agosto de 1803, el ilustre viajero, ya en la Nueva España, emprendió un recorrido hacia el centro del país, con el fin de observar y estudiar las ricas minas de Guanajuato. Durante su recorrido tomó medi-

ciones geográficas, de latitud, y de altitud, climatológicas, etc. de diversos valles y poblaciones. Se quedó admirado por los grandes y prósperos cultivos y los abundantes productos que se obtenían en las llanuras del Bajío.

"En México, los campos mas bien cultivados, los que recuerdan a los viajeros los mas hermosos campos de Francia, son los llanos que se extienden desde Salamanca hasta las inmediaciones de Silao, Guanajuato y Villa de León, que circuyen las minas mas ricas del mundo conocido." (91).

Humboldt propuso un interesante proyecto para utilizar las vias pluviales para transportar los productos agrícolas hacia los puertos y, refiriéndose al

"... gran río de Santiago que nace de la reunión de los ríos Lerma y de las Lajas, [este] podría conducir las harinas de Salamanca, de Celaya y acaso todas las de la intendencia de Guadalajara al puerto de San Blas, situado en las costas del mar Pacífico." (92).

Esto sugiere que se cultivaba gran cantidad de trigo en la región de Salamanca, y que, quizá hasta había sobreproducción, como lo había asentado Basalenque.

En su paso por Salamanca, Humboldt la describe como:

"Salamanca, ciudad pequeña, pero bonita, situada en un llano que insensiblemente va elevándose por Temascatio, Burras y Cuevas, hacia Guanajuato. Altura 1757 metros." (93).

Los habitantes de la villa de Salamanca, como los de tantos poblados y ciudades del Bajío fueron testigos directos o indirectos de los distintos acontecimientos del devenir histórico de México. Dado que ese no es el tema principal de este trabajo, me limitaré únicamente a comentar las opiniones e impresiones de ciertos personajes sobre la villa de Salamanca, a través de la historia. Tan variados juicios nos podrán dar una imagen fresca y viva, aún pintoresca, del lugar tantas veces citado.

Una vez que México logró su independencia, y después de haber permanecido hermético al mundo no hispánico, tuvo especial atractivo para los gobiernos de varias naciones europeas, que estaban muy interesados en conocer, de primera mano, informes sobre las riquezas naturales de esta joven nación. Por tal motivo se enviaron a varios viajeros, (a veces, a manera de espías,) para obtener información detallada y fidedigna. Algunos de estos reportes mencionan someramente la villa de Salamanca. Uno de estos personajes, el inglés Henry George Ward, quien llegó a México, pocos años después de la Independencia, en 1827, como "encargado de negocios de su Majestad"; de su viaje por el Bajío, escribe:

"El Bajío, tan famoso en México lo mismo como asiento de las grandes riquezas agrícolas del país, como por haber sido el escenario de los episodios mas crueles de la guerra civil,... me tocó verlo en condiciones muy desventajosas, porque la región estaba reseca a causa de la larga sequía ..."

"... llegamos a Salamanca a las tres de la tarde. El pueblo, como la

mayoría de los más pequeños del Bajío, está medio arruinado, pero el lugar es agradable y rico el suelo circunvecino." (94).

"Salamanca tiene 485 labradores y 1091 artesanos, de una población de 15503 almas. En el distrito de Irapuato hay treinta haciendas de campo y dieciseis ranchos; en el de Salamanca, veintinueve haciendas y sesenta y nueve ranchos, muchos de los cuales, sin embargo, son muy pequeños." (95).

"En las villas de León, de Irapuato, de Silao, de San Miguel y de Salamanca, abundaban los talleres de tejidos de lana y algodón, pero las mantas, los rebozos, los pañetes y las jerguetillas, por los que eran famosos los lugares, fueron sustituidos por artículos similares, provenientes de Europa y Estados Unidos." (96).

Otro viajero, el barón F. Petrovich Wrangel, atravesaba en 1836 el Bajío. Venía de Alaska, entonces posesión rusa. Había desembarcado en San Blas, con la intención de volver a embarcarse en Veracruz, rumbo a Nueva York, y para volver de allí a Europa. En su camino tocó la villa de Salamanca, y sobre ella hizo un pequeño y curioso apunte:

"Febrero 5. Igual que ayer, encontramos la región y el campo preciosos. Pasamos por un poblado encantador, cuyo nombre es Salamanca; dicen que es notable porque en él abundan los timadores. Efectivamente, la cara de los habitantes que nos contemplaban boquiabiertos pasar por las calles no era agradable. Se puede decir que esta región está superpoblada de jardines" [quizá se refiera a las huertas] "y cactus. El pueblo se destaca graciosamente entre el verdor de la rica vegetación. En esta época del año, cuando aún no se han recogido las cosechas, abundan en el valle los patos salvajes de cola gris. Por lo visto, los patos vienen del norte y en febrero se marchan ..." (97).

En una guía de caminos de 1856 (estas también se conocían como leguarios) se avisa al tránsito de diligencias y carruajes, de las incomodidades que a veces se presentan, al tener que pasar por terrenos fangosos, por la región de Salamanca. Estos pantanos se formaban en épocas de lluvias, por efecto de los desbordamientos del río Lerma. La guía advierte:

"Salamanca: desde el punto de partida sigue el camino plano hasta Salamanca, muy penoso en tiempo de aguas, por los pantanos atascosos que se forman. Salamanca tiene recursos bastantes y comodidad para alojar una división de más de cuatro mil hombres y su población excede de diez y seis mil habitantes." (98).

José Guadalupe Romero, en su Noticias para Formar la Historia y la Estadística del Obispado de Michoacán, presentada por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en 1860, resume una retrospectiva de la villa de Salamanca. Además proporciona otros datos interesantes sobre ese lugar. La población del curato por esas fechas, ascendía a 32100 habitantes, la mayor parte de ella estaba compuesta por indios otomíes. La cabecera contaba con 14000 y el resto, se encontraba dispersa en las haciendas y ranchos. La administración espiritual estaba a cargo del párroco, un padre sacristán y cuatro vicarios. Salamanca dependía entonces de la jefatura política de Guanajuato, pero tenía ayuntamiento, con juez letrado, doce mesones, buen comercio al menudeo y dos escuelas de enseñanza. Los fondos municipales

eran insuficientes y no alcanzaban para cubrir las necesidades del pueblo. las calles no tenían alumbrado, ni banquetas y las casas todas eran de un solo piso, pero cómodas. La única industria del lugar eran los tejidos de lana, porque los de algodón fueron arruinados por la fábrica de mantas que puso un vecino del lugar, (quien modernizó su fábrica, con telares movidos por maquinaria procedente de Inglaterra). (99).

También había una fábrica de loza de mucha calidad, que estableció el cura Luis Saavedra. (100).

"La agricultura y el comercio ocupaban a la mayor parte de los habitantes, algunos de los cuales se dedicaban a la manufactura de sombreros, rebozos, zapatos, etc. que vendían al mayoreo en los poblados." (101).

Después de una época de gran inestabilidad política y de continuas luchas entre los partidos liberales y conservadores, arribó al Puerto de Veracruz, en el mes de mayo de 1864, el archiduque de Austria, Fernando Maximiliano de Habsburgo, quien llegó para "gobernar como Emperador de la Nación Mexicana". Por el mes de agosto de ese mismo año, ya había organizado un largo recorrido a través del país, deteniéndose en las ciudades y los poblados mas importantes. El reporte del itinerario se fue publicando en un diario conservador, llamado "El Pájaro Verde." (102). El 25 de agosto visitó la villa de Salamanca, según cita el mencionado reportaje:

"... Salimos de Celaya a las cinco de la mañana; hizo alto S.M. en el Huaje, para visitar la iglesia y la escuela. A las nueve llegamos al molino de Saravia, donde almorzó ..."

"... a la una y media de la tarde entramos a Salamanca. El jefe de la plaza, francés, y el comandante militar mexicano, salieron a distancia de una legua a recibir al Emperador y desde la garita estaban, como en todas las poblaciones, formando valla, las fuerzas francesas y mexicanas. Las calles estaban muy adornadas con arcos de mascada y papel picado y con figuras graciosas de lo mismo."

"Agosto 26: A la una de la tarde salió S. M. a visitar las escuelas de hombres y niñas y el rio por la parte en que se proyecta poner el puente."

"A la salida del Emperador de su alojamiento, hubo un repique general a vuelo y multitud de cohetes, saliendo al encuentro de S.M. algunas personas que arrojaban flores a su paso, y vitoreándole el pueblo sin cesar."

"A la comida fueron invitados varios vecinos notables del lugar. El general Magaña, antiguo patriota, y una parte de la diputación del Valle de Santiago, que fueron a felicitar al Emperador, comieron también en la mesa oficial."

"Mandó dar S.M. cincuenta pesos para que se abrieran ventanillas en la carcel y doscientos, para los pobres." (103).

Por falta de presupuesto, no fue posible la construcción del puente. Únicamente se mejoraron las barcas.

Parece que por iniciativa y organización de los franceses, posiblemente el mismo ejército que lo necesitaba constantemente, pero sin duda luego pasó a empresa de particulares, que fue como perduró tres cuartos de siglo." (104).

Por fin, por los años de 1939-1940, se construyó el puente El Molinito, para el tránsito de vehículos y peatones, con lo que desaparecieron los últimos chalanes. (105).

En una Geografía y Estadística que data de 1895, pero cuyos informes quizá se recopilaron diez años antes, según Rojas Garcidueñas, (106) se menciona que

"Salamanca mantiene un comercio activo con Guanajuato, México, Valle de Santiago, León, Irapuato y Celaya. Exporta sus cereales, sus rebozos, sus cambayas, su aguardiente, sus sombreros de palma, etc. para dichas ciudades, así como manteca de cerdo en gran cantidad, y cerdos vivos, sobre todo para México. Importa de dichas poblaciones gran cantidad de abarrotos, armas, ferretería, ropa, mercería, drogas, maquinaria, muebles, etc." (107).

Este intercambio comercial sólo pudo ser posible a través de la comunicación ferroviaria. Para 1887, Salamanca y otras poblaciones quedaron enlazadas con la red ferroviaria que iba de México a El Paso, lo que fue de gran provecho para toda esa región agrícola. (108).

La villa de Salamanca se erigió en ciudad por decreto del Congreso del Estado, el 30 de mayo de 1895, conservando su propio nombre.

Pedro González, en su Geografía Local del Estado de Guanajuato, escrita en 1904, da las siguientes referencias sobre la ciudad de Salamanca:

"... el jefe político preside el ayuntamiento, cuerpo compuesto de seis regidores y dos síndicos. Tenía entonces 13583 habitantes. Había un juez de letras y un juez municipal, receptor de rentas y juez del Registro Civil, policía compuesta de un comandante, cuatro cabos y veintinueve gendarmes."

En los incisos sobre industria y comercio, dice lo siguiente:

"En la población hay dos billares, una compañía de tranvías, dos fábricas de fideos, una de cerillos, 6 de cigarros, 8 de jabón, dos de aguardiente, tres hoteles, una imprenta, tres montepíos, cinco mesones, un molino de harina, uno de nixtamal, cuatro fondas, treinta y ocho rebocerías, una carrocería, una hojalatería, tres platerías, un taller de escultura, tres peluquerías, cinco sastrerías, y diez y ocho zapaterías. Como industria especial cuya obra se exporta, es la fabricación de guantes de gamuza." (109).

Además había

"Dos almacenes, una agencia de comisiones, una alacena, tres bodegas de efectos del país, cinco boticas, once carrocerías, cuatro cajones de ropa, un express, un expendio de madera, trece de maíz, uno de jarjía, una mercería, ocho panaderías, siete tiendas de abarrotos y noventa y ocho tendajones. Se consumen 9128 cuartillos de

aguardiente, 3008 arrobas de azúcar, 94 de café, 94 cargas de arroz, 652 cargas de harina, 365 de piloncillo, 64268 fanegas de maíz, 2402 de frijol, 1310, de garbanzo, 1148 cargas de paja, 36555 libras de hilaza, 30907 de mantas, 365 cargas de sal, 2428 arrobas de tabaco bueno y 405, de mije, 30 barriles y 70 cajas de vinos, 2037 vigas, 39801 cuartillos de mezcal, 1611 reses, 4519 carneros y chivos y 1814 cerdos, con peso de 16877 arrobas." (110).

Como se deduce de lo anterior, la ciudad era capaz de mantener su propia economía y aún, exportar.

En el Diccionario de Geografía, Historia y Biografía Mexicana de Alberto Leduc y el Dr. Luis Lara y Pardo, editado en 1910, se citan algunos datos mas, acerca de la Ciudad de Salamanca:

"... Los principales elementos de riqueza son la agricultura, la industria y el comercio. Produce maíz, cebada, trigo, frijol, garbanzo, lentejas, frutas, como sandía y lima dulce, cuya exportación es muy vasta. Entre sus vías de comunicación cuenta con las de los F.C.C. y N. Está ligado con el resto del Estado y de la República por líneas telegráficas y telefónicas de la Federación y del Gobierno local. En este Depto. ocurrieron hechos de bastante importancia durante la guerra de Independencia y en la de tres años. También en Salamanca se libró la batalla contra el General Miramón por la fuerzas de varios Estados reunidos que fueron derrotadas, muriendo el Coronel Calderón, que mandaba las caballerías, siendo este triunfo uno de los que dieron nuevo aliento a la reacción.

"20° 34' de Lat. N. y 2° 04' de Long del Meridiano de México y a 1704 msnm. Clima templado. 13583 habitantes."

"Está situada sobre la margen derecha del río Lerma, en el centro de la gran llanura de su nombre. Entre sus principales edificios se cuenta la Penitenciaría del Estado y el templo de San Agustín. Es digno de verse el puente colgante del FC que cubre un claro de 96 m de C. Es pintoresca por sus numerosas huertas de limares. Es estación de F.C.C. y N ..."

Las numerosas geografías, datos estadísticos, históricos, biográficos y los detallados informes sobre vías de comunicación, especialmente ferroviarias, telefónicas y telegráficas, datos sobre puentes y toda clase de símbolos del progreso, técnicos e industriales, ponen de manifiesto el afán que se tenía desde la época de la República Restaurada y a lo largo del Porfiriato, de conocer con mayor detalle el territorio, sus habitantes, sus riquezas y sus potencialidades. Este esfuerzo refleja una filosofía enciclopedista y positivista propia de esa etapa de la historia de México. Sobre todo el gobierno porfirista fomentó y apoyó una política científicista y técnica. (111).

Finalmente quisiera transcribir lo que el propio bachiller José Rojas Garcidueñas escribió acerca del gran cambio que, por bien o por mal, ha experimentado la ciudad de Salamanca en los últimos años. Su querido terruño que, por siglos, vivió una apacible tranquilidad bucólica, a veces interrumpida y sacudida por los hechos de la Historia:

"En fin, una ciudad pequeña, a la que llegó a partir de la villa original, que se fue haciendo y formando a sí misma, sin ninguna ayuda superior. El sistema liberal, como se sabe, dejaba al esfuerzo privado libre, sin obstáculo, pero sin ayuda, hasta crear un conjunto de pequeña burguesía, trabajo artesanal y medieros rurales, que encontró su equilibrio, prosperó hasta llenar sus necesidades y aún superarlas, mientras hubo paz. cuando esta se rompió, todo aquello se derrumbó. Al irse conformando otro sistema, ha surgido otra Salamanca ...". (112).

Razo Oliva, consciente de este cambio, escribe:

"Eso fue posible, porque ya las condiciones eran otras, sobre todo en lo económico y luego, consecuencia ineludible, lo fueron en los demás aspectos de la vida de la ciudad."

"La gran transformación de Salamanca, acelerada en esta segunda mitad del siglo, empezó realmente desde las administraciones de los Presidentes Cárdenas y Avila Camacho, al ser construida la carretera México-Ciudad Juárez, con su ramal de Salamanca a Valle de Santiago, por lo mismo, el puente del Molinito, estrenado en 1939; luego el sistema de riego del alto Lerma, la refinería de petróleo y finalmente las diversas industrias que, todo esto junto y combinado, ha dado a Salamanca un aspecto y un ritmo de vida totalmente diferentes." (113).

2.4.- La fundación del convento y de la iglesia de san Juan de Sahaquín y su historia.

"Partieron de Toledo para Sevilla donde ya las velas desseauan viento, y el maestre solicitaua la partida ..." (114). "...Easi] pues desta manera se embarcaron nuestros [7] Religiosos y con próspero viento llegaron a los 22 de mayo (año de 1533) día de la Ascensión de nuestro Señor Jesu Christo, al puerto de san Juan de Lua en la Nueva España." (115).

"Luego à los veinte y siete de mayo partieron de la Veracruz para la Ciudad de México, adonde llegaron Sabado siete de Junio, vispera de la Trinidad ..." (116). "... fuéronse derechos al convento de nro. Padre glorioso santo Domingo ... alli estuvieron quarenta días con gran regalo que les hazian y gran consuelo que nuestros Frayles recebian cò la comunicacion de tan santos y tan espirituales Religiosos con en aquel convento avía." (117).

Así relata fray Juan de Grijalva, con sensibilidad poética y religiosa, la llegada de los primeros evangelizadores agustinos a la Nueva España. Estos, fundadores de la "Provincia del Dulce Nombre de Jesús", se dieron sin dilación a la tarea de ganar almas para Dios, siguiendo el ideal paulino de evangelización. *Rm, 15, 20.*

Las tierras de cristianización agustiniana se localizaron principalmente en regiones ya reducidas, pero aún libres de misioneros. Con el periódico arribo de nuevos grupos de religiosos desde España, el proyecto trazado para la evangelización se pudo llevar a cabo paulatinamente.

La expansión de los territorios agustinos se ramificó en tres direcciones principales, que se fueron sucediendo cronológicamente. El primer avance fue hacia la extremidad oriental del actual estado de Guerrero. El segundo, se hizo hacia la zona otomí, del estado de Hidalgo, y se prolongó hasta la Huasteca, en los límites de ese estado con los de San Luis Potosí y de Veracruz.

En el presente trabajo nos ocupamos del tercer avance, o sea el que se llevó a cabo hacia el poniente, hacia Michoacán y que se enlazaba mediante una serie de conventos con la ciudad de México. (118).

La evangelización de la zona poniente se inició con el Capítulo de 1537, en el que se decidió fundar una casa en Tiripitío. Esta fungiría como importante casa de estudios, en la que no sólo se impartiría la enseñanza de las artes liberales, sino también las artes mecánicas, que rápidamente aprendieron los hábiles indígenas. De este semillero se dispersaron los primeros misioneros que evangelizaron la región. Para finales del siglo XVI, la orden agustiniana se había expandido ampliamente en el territorio occidental, en lo que hoy son los estados de Michoacán, Jalisco, Colima y Zacatecas.

Sobre la ruta de la ciudad de México hacia occidente fueron surgiendo, progresivamente, una serie de conventos, doctrinas y visitas. Un recuento de las casas mas importantes y sus fechas de fundación mostrarán la

actividad de mayor empuje evangelizador de la Provincia en esa centuria. Cerca de Toluca se fundó, en 1537, el convento de Ocuila, en Michoacán, el de Tiripitío en 1537; al año siguiente, en 1538, el de Tacámbaro; el de Malinalco, Edo. Mex. en 1543, el de Cuitzeo, Mich. en 1550. En ese mismo año, el de Charo, el de Guango, el de Santiago Cupándaro, el de Valladolid, la actual Morelia, y el de Yuririapúndaro, en Guanajuato. En 1554 se fundó otro convento, en Ucareo, y otro, en Jacona en 1555. El de Guadalajara, en 1573 y el de Zacatecas en 1590. (119).

No todos los conjuntos conventuales se terminaron en el siglo XVI. Algunos de ellos se fueron construyendo lentamente a lo largo de la segunda mitad de ese siglo, y algunos, hasta muy entrado el siglo XVII, y hasta en el XVIII, hubo ampliaciones y remozamientos. (120).

Al terminar el siglo XVI, la Provincia del Dulce Nombre de Jesús, abarcaba vastos y lejanos territorios y la comunidad era muy numerosa. Para entonces poseía 73 conventos y contaba con más de trescientos sacerdotes, unos sesenta coristas y cuarenta hermanos legos. (121).

La administración y la supervisión de la provincia se dificultaban y no se podían cumplir correctamente, por lo que se consideró adecuado dividir los territorios. La solicitud para la segregación se hizo en 1595. Sin embargo, debido a una serie de acontecimientos y dudas, se aplazó y no fue, sino hasta 1601, el día 10 de septiembre, que el provincial general, en Roma, fray Fulgencio Asculano, expidió la patente constitutiva de la nueva provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán. Fray Miguel de Sosa, designado ejecutante de dicha patente, llegó a México en febrero de 1602, con la autorización del virrey, el conde de Monte Rey.

Fray Miguel de Sosa

"... sin pérdida de tiempo, dictó el Decreto de Aparto y Divido"

el día 19 de marzo de 1602, día del protector de la orden, san José. Así quedó erigida jurídicamente la provincia de san Nicolás de Tolentino de Michoacán. (122).

El primer capítulo se efectuó el 22 de junio de ese mismo año, en el convento de Ucareo, en el cual salió electo, como primer provincial, fray Pedro de Vera. (123). Su trienio fue de 1602 a 1605, y durante su mandato se inició la expansión de la provincia michoacana.

Al separarse de la provincia madre, a la de san Nicolás de Tolentino de Michoacán le correspondieron 22 conventos, algunos de ellos ubicados en la Nueva Galicia, con veinte sacerdotes, sesenta coristas y quince hermanos legos; además, en su territorio estaban dos de los tres noviciados con que contaba la provincia del Dulce Nombre, o sea, el de Valladolid y el de San José de Guadalajara, que habían empezado a funcionar como tales desde 1593. A partir de 1566, el convento de Yuririapúndaro tenía el colegio de San Pablo, que se regía por los mismos estatutos que el de México. El plan de estudio contenía la enseñanza de la gramática, la retórica y las artes liberales, y ya para 1593, se había organizado un coristado o profesoría. (124).

Al constituirse la provincia de san Nicolás de Tolentino, se dejó en libertad a los religiosos que en ella vivían, de escoger, en un lapso de tiempo

determinado, la provincia a la que deseaban pertenecer. Aproximadamente, unos cien permanecieron en la de Michoacán, para atender a las 22 casas e iglesias y sus doctrinas. Sin embargo, durante los siguientes años, un buen número de jóvenes aspirantes ingresaron a las casas de formación, reforzando así el contingente de la nueva comunidad. (125). El convento de Valladolid fue designado como la cabecera de la provincia de Michoacán. La nueva congregación habría de seguir la tradición misionera, conservando la vida espiritual comunitaria y de intensa actividad evangelizadora y de expansión. Basalenque se expresa así de su provincia:

"Comúnmente llamaban a esta Provincia la Provincia Santa, en las comunidades se llevaba una gran observancia, la cual, por no haber aquí Ciudad muy populosa, ni estar la Corte, se conservó mas y con mayor comodidad." (126).

Ahora bien, en el tercer capítulo, celebrado por la recién fundada provincia, en Yurirapúndaro, el 26 de abril de 1608, se eligió a fray Diego de Aguila como provincial (1608-1611). (127). En este capítulo se acordó fundar nuevas casas agustinas, pues las 23, que para entonces tenían, eran insuficientes para albergar "al ya crecido número de religiosos." Basalenque lo relata así:

"... negoció la Provincia una Cédula de su Magestad, para que la Provincia se pudiese extender en el Obispado en quatro pueblos de Españoles, fundando Conventos conforme viesse el Obispo que havia necesidad. Presentósele al señor Obispo Don Balthasar de Covarrubias, de nuestra Religión Obispo benignísimo... El qual como tan aficionado a su Religión y que tanto la estimaba, no halló en su Obispado villas de Españoles, sino Selaya, Salamanca, Colima y San Miguel, y assi nos dio su licencia para que fundassemos en ellas; de las quales admitimos luego Selaya y Salamanca, porque Colima estaba lejos y el temple no es muy sano y havia de ser destierro de Religiosos. La Villa de San Miguel no pareció a propósito por ser corta y pobre; y assi admitiendo a Selaya y Salamanca, dexamos esta fundación para el tiempo siguiente, por no embarcarse en dos funciones." (128).

El 10 de septiembre de 1609 se colocó la primera piedra de la iglesia del convento de Telaya, el cual quedó bajo el título y patrocinio de san Nicolás de Tolentino. (129). Evidentemente este convento estuvo estrechamente ligado al de Salamanca y no solo por la cercanía de su ubicación, sino también por ser casi contemporáneos en su fundación y quizá, en su construcción.

Con la anuencia del provincial, fray Juan Caballero, cuyo trienio fue de 1614 a 1617, fundó fray Juan Nicolás el convento de san Juan de Sahagún, de Salamanca, el 26 de mayo de 1615. Este religioso fue el primer prior de esa humilde comunidad. El acta de fundación del convento da cuenta de este evento, que se inició con la celebración de una misa a las nueve de la mañana, que leyó el prior, y otra, que dijo su acompañante, fray Francisco de la Asunción. El acto se desarrolló en una de las habitaciones de la casa de Juan de Cuéllar, con la asistencia de muchos fieles. Al finalizar la ceremonia, el escribano público, Francisco Guerrero, levantó el acta correspondiente. (130).

El conjunto conventual fue dedicado a san Juan de Sahagún, honrando así a

este apóstol agustino de Salamanca, España, quien recientemente había sido beatificado y proclamado patrono de dicha ciudad hispana. (131). Más adelante se presentará su biografía.

En su crónica, fray Diego de Basalencque recuerda este acontecimiento:

"En esta villa fundamos con mucha paz de todos, si bien que la fundación es pobre, mas tiene lo necesario para cuatro religiosos, porque el convento de Cuiseo le dio la limosna en el Valle de Santiago renta de cuatrocientos pesos largos, sin otras que tiene el convento que pasa por agora. El edificio es al uso de la villa, de tierra de tapia y adobe, y la sacristía pobre que todo ha sido ornado que le han dado de limosna, si bien que en cuanto a las esperanzas mayores las puede tener que el mejor convento de indios, pues estos conocidamente van a menos y los españoles a mas, y así con esas esperanzas buenas ira pasando por agora su pobreza." (132).

Efectivamente, en el Libro de Memorias e Inventarios de papeles y alaxas de la Sacristía de este Convto de la Salamanca de 1718 está registrada esta primera capellanía fundada en Valladolid en el año de mil seiscientos y diez y ocho a favor del convento de Quitzeo. La capellanía era de cuarenta misas rezadas y una cantada por el alma de Diego de Pereira. Su finca constaba de doce caballerías de tierra con veinte dias de agua, ubicada en el Valle de Santiago. La escritura era de ocho mil pesos de principal y cuatrocientos pesos de rédito en "cada un año". El traspaso de esta capellanía como ayuda, del convento de Quitzeo al de Salamanca, "con obligación de que dixesse las misas" se celebró en la hacienda de Paransco (Paranguero), en 1620 ante Fernando Zárate, escribano público. (133).

Así mismo, en la foja dos, del documento mencionado, se registra una escritura hecha por Silvestre de Aguirre, "A favor de fray Pedro Suarez, del solar en que está fundado este convento fecha por el año de mil seiscientos y veinte con mas el título que está suelto q' por viejo no se pudo coser." (134).

Existe otro documento que es una petición del convento de san Juan de Sahagún a la villa de Salamanca en 1616, y que reza como sigue:

"En la uilla de salamanca en veinte dias del mes de octubre de mill y sts y diez y seis aOs ante las xusticia y regimiento desta villa estando en su caulldo como lo tiene costumbre se Presentó esta Petición Fray Juan de san nicolás Prior deste Conuento de san joan de saagun de la horden de nro padre san agustin en esta uilla de salamanca, digo que en al tiempo que se trato de fundar en esta nueva cassa para ayuda de su fundazion se nos Prometio de Hazer de una vezindad de tierras con el aprovechamiento del agua de que hasta agora no esta fecha merzed, y este convento esta fundado de que resultara muy grande aumento a esta nueva Poblazon y servicio de dios nro señor y de su magestad. y para que este convento tenga titulo y merzed de la dicha vezindad.

Por tanto a V. md. pido y sup/co mande hazer En nombre de su magestad merced de las tierras y agua que se nos Prometio Para que esta nueva cassa vaya en aumento la que alle de en mas señalaremos en la parte que uviere lugar." (135).

Es posible que las tierras solicitadas fueron otorgadas al convento, pues en el mismo Libro de memorias ya citado, se hace mención de

"un título merced que esta Villa hizo a este Conv/to como fundador de ellas de tres cauallerias de tierra y seis dias de agua por encima de las cabezadas de la labor que fue de Ju/n Fernández y tierras de D. Maria Guzman tomo posesion de ellas el primero Prior q' fue de este Conv/to Fr. Ju/n de S. Nicolas, passo ante Bernardo marquez el año de mil dies y seis y assi mismo (años mas tarde) por el p/e Fr. Diego de Aguilar se midieron y tomó posesión por el año de mil seiscientos y ochenta y tres años...." (136).

El documento petitorio prosigue:

"... y otro si digo que este convento tiene nezesidad de un pedazo de tierra a donde pueden asentar al punto yndios Para la fabrica y ovra que Hiziere y para rehunir los ganados que recoxeremos de limosna y los que se criaren y por que de la vanda deste varrio arriua es parte comoda andonde tuvo fran~~ca~~ gomez alcalde Hordnario de esta uilla un rancho como se va a baltierra. En un ancon que hazese el Rio A Vmd suplicamos nos conzeda lizenzia de que la dha parte orilla del rrio puedan asentar algunos yndios y traer nuestros ganados por la parte señalada, que en ello este convento reziuiera limosna e g^a fray Juan de San nicolás." (137).

Es interesante la solicitud que hace el convento a la villa de Salamanca para obtener además, otra extensión de tierra para asentar a los indios que construirían el convento. De esto se puede deducir que, quizá los religiosos traían cuadrillas de obreros indios de algún repartimiento desde Michoacán, ya que, como ya se mencionó, en estas regiones de "Chichimecas", la mano de obra era deficiente y muy escasa. Tal vez estos maestros canteiros y albañiles habían sido adiestrados en alguno de los prestigiosos y tradicionales talleres y escuelas que dirigían los agustinos en esa provincia, y seguían a los religiosos en su ruta de expansión, construyendo bajo la dirección y vigilancia de los frailes, las iglesias y los conventos.

Cito a Basalenque, quien al referirse a la escuela de Tiripetío, se admira de la habilidad de los tarascos, y sobre ellos escribe:

"Aprendieron la herrería, en que ubo algunos muy primos, por que en general el ingenio de el Tarasco exede al de los otros Indios de otras Provincias ... En lo que más se aventajaron fue en la cantería y samblaje, como para estas dos cosas, que eran necessarias para la Iglesia y Convento, se escogieron buenos oficiales Españoles, de que ya avia abundancia en la tierra enseñádoles bien, y salieron tan eminentes, que ellos por si hazian muchas obras. Al fin fue Tiripitío la escuela de todos los oficios para los demás pueblos de Michoacan de donde le vino gran parte de su ruyna por las salidas que hazian a otros Pueblos y no bolvian...." (138).

En su crónica, Matías Escobar sigue alabando, en su siglo (1729) a los artesanos tarascos, quienes dispersos en regiones distantes enseñaron a los lugareños su oficio y por decir, hicieron escuela.

"Pueblos enteros hay hoy de oficiales de fierro, y he oido decir que

los grandes herreros de Marfil, que es un lugarcillo junto a Guana-juato, tuvieron su enseñanza de los indios de Mechoacan, que iban a aquel real, a las tandas, que es a trabajar en las minas." (139).

Escobar, como Basalenque, reconoce que los tarascos se distinguían especialmente por su habilidad de trabajar la cantera y en el ensamblaje de esta. Escobar escribe:

"... aun hoy hay grandes maestros entre ellos de este arte, y mas hubiera, si los españoles les pagaran como a maestros, sino que como son indios, por muy insignes que sean los reputan por oficiales y albañiles, y así ellos ocultan lo que saben, porque no experimentan la paga de lo que obran." (140).

Para la construcción de los edificios religiosos generalmente se requería de un gran número de obreros indígenas que trabajaban en ellos, por un periodo largo, hasta lograr su terminación. (141).

El arzobispo Montufar, en 1556, se quejaba que los regulares traían, para la construcción de sus iglesias conventuales, a cuadrillas de a quinientos o seiscientos o hasta mil indígenas, desde zonas que distaban de cuatro a seis o hasta doce leguas, sin remunerarlos, ni siquiera con un mendrugo de pan. (142).

Era usual que estas grandes cuadrillas de indios constructores se organizaran internamente. Había grupos dedicados al trabajo propiamente dicho, y otros, a labores de proveer la alimentación. (143).

Quizá en lugares con pocos recursos, como fue el caso de Salamanca, la obra avanzaría lentamente, lo cual obligó a los obreros tal vez a permanecer por largo tiempo en un lugar. Y para evitar que se convirtieran en una carga para la pequeña villa, ellos mismos se mantenían de lo que cultivaban en esas tierras, obtenidas para ellos por el convento.

En el citado Libro de memorias se confirma que el convento obtuvo

"... una merced de seis cavallerizas de tierra con su agua y su criadero echa por esta villa a este Conv/to, siendo Prior fr. Pedro Suarez no consta onde se diessen y señalasen d'has tierras." (144).

La respuesta a la solicitud de tierras que hizo el convento a la Villa fue favorable, pues:

"El cauildo xusticia e regimiento de esta uilla dixeron que señalando las tierras en la parte y lugar que uviere lugar se le daría al convento la vezindad de tierras que se les prometio y en quanto al pedazo de tierra que se pide declaracion de la dha parte de Exido de esta uilla y no poderse repartir a persona alguna En propiedad y por Hazer limosna a dho Conuento dan lizenzia para que entre ynter que el cauildo mandare otra cosa pueda el dho conuento e la dha parte señalada tener los yndios de su servizio y ganados vacunos y cauallares y para otras cossas de su servizio y ansi lo Proveyeron fran^{co} gomez Joan Perez quintana de hoyos Alonso perez de santoyo lucas navarro. En tesmy Vernaro Marquez scm^o real ..." para que conste de P ... ^{co} [rotura] onvento do di Pr ... mi signo Bernardo Marquez scm^o real". (145).

En las actas del Capitulo Provincial del trienio de 1617 a 1620, el cual se celebró en el convento de Valladolid, quedó registrado que

"... los recién fundados Conventos de Celaya y Salamanca, once años de edad el primero y apenas tres el segundo, prosperaban rápidamente en la construcción de sus edificios y en el esplendor del culto divino y del apostolado. En lugar de solicitar ayuda económica, enviaron los estipendios de doscientas y cien misas, respectivamente, para ayudar a las Casas más escasas de intenciones." (146).

Probablemente se referían, en el caso de Salamanca a la primera "ermita" provisional construida de adobe en la que se albergaban cuatro religiosos, como lo describe Basalenque, en su Crónica.

En su segunda visita a este convento el padre provincial dejó anotado en el Libro de Actas su sincero, y optimista deseo, para esta humilde fundación

"... pedimos a Dios Nuestro Señor y a su Santísima Madre que bendiga a esta nueva Casa y la aumenten, para que sea semejante a la Salamanca de España." (147).

Efectivamente, según un inventario de papeles que se encuentra en el Libro de memorias e inventarios de papeles ... de 1718, son pocos los documentos listados de la primera mitad del siglo XVII que notifiquen donaciones o capellanías a favor del convento. La mayoría son capellanías fundadas por familias sobre sus propiedades agrícolas y ganaderas, en el Valle de Santiago. Una donación que destaca, es la que hizo Diego Delgado y su mujer al convento

"... con obligación de una missa cantada en su vida y después de su muerte el día de S. Nicolás por bien echores y haver hecho a San Nicolás su heredero." (148).

La donación consistía en

"una cavallería de tierra y dos sitios criaderos i una cassa." (149).

Lamentablemente estas tierras fueron, más tarde, la causa de un grave pleito (1667) entre un grupo de indígenas y el convento, ganándolo este último. (150).

Para entonces el convento poseía legalmente para su sustento, una casa, una estancia, con casa y ganado, tres caballerías de tierra y un criadero, más los réditos que dejaban unas capellanías. (151).

Aproximadamente en los años de 1630 a 1645 la región de Salamanca pasaba por una grave crisis económica, atribuida a la devaluación del precio de los cereales, provocada por una sobreproducción, cuya causa primordial fue el deterioro de los centros mineros, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, como ya quedó dicho anteriormente.

Basalenque describe esta preocupante situación: Fue tal la necesidad económica y social que en el Capitulo Intermedio, celebrado en Charo el 12 de noviembre de 1641, se decidió, después de escuchar el informe "pesimista y descorazonante" del Prior de Salamanca, Fr. José Rodríguez, suprimir el

convento salmantino y trasladar la comunidad al Valle de Santiago, donde había mejores perspectivas y para reanudar una fundación que allí se había dejado, cuando en 1615 se fundó el convento de San Juan de Sahagún. En el Valle de Santiago ya se había construido una iglesia con su pequeño convento de cantera, dedicados a Jesús Nazareno. Sin embargo, el provincial fray Pedro Hernández (1640-1643) quiso dar a la fundación salmantina, aún pequeña, una oportunidad más y encomendó a Fr. Miguel de Guevara esta difícil tarea. (151). El primero de mayo de 1642 se colocó la primera piedra de la iglesia y del convento que aún podemos admirar. (152).

Fray Miguel de Guevara logró, en año y medio, levantar la "estructura arquitectónica" de la iglesia, la que fue paulatinamente aumentada y terminada por sus sucesores, a lo largo de los lustros siguientes, hasta bien entrado el siguiente siglo. (153). Para 1652, en diez años

"... se habían concluido los muros y cerrado la bóveda de la nave, durante el priorato del P. Fr. Gabriel Corcuera, techándose también la Bóveda, y el presbiterio y los cruceros (1652-1655) ... se cimentaron las torres en 1656, siendo prior Fr. Diego Rodríguez, las que se terminaron ... en 1677 cuando regentaba el Convento Fr. Miguel Pinzano." (154).

Sin embargo, estos datos que se refieren a las "torres", no coinciden con los inventarios realizados en años posteriores (1746), donde se menciona solo una torre.

De trascendental importancia económica para las provincias, fue la disposición capitular que permitió y fomentaba la formación de patrimonio hacendatario de cada convento, con el propósito de que ninguna "casa" fuera una carga material para su provincia y que cada convento pudiera independizarse del subsidio real, que suministraba a cada uno el aceite para la lámpara del sagrario, además de trescientos pesos para el sustento de cada ministro. Este patronato se había impuesto por la Corona (155) como una cooperación a la evangelización del Nuevo Mundo. Sin embargo, este estipendio tenía sus inconvenientes, pues permitía al gobierno virreinal tener cada vez más ingerencia en los asuntos espirituales de las provincias. (156).

En un principio el patrimonio hacendatario del convento de san Juan de Sahagún era modesto. Se incrementó en 1652, cuando un rico vecino de Irapuato, don Julián Gallardo, cedió como donativo al convento las escrituras de la hacienda de los Guantes, Real de Minas, aldeaño a Guanajuato, que quedó como donativo al convento de Salamanca, y a cambio pidió solamente la aplicación de doscientas misas por su intención. (157).

Es posible que, como consecuencia de esta donación, se reanudara la actividad de construcción del conjunto conventual.

En el capítulo intermedio celebrado el 19 de noviembre de 1704, se decidió acatar y a ejecutar lo ordenado en una real cédula, expedida el año anterior. En esta disposición se prohibía que se considerasen como conventos con derecho a prior, con voz y voto en los capítulos, aquellos que no tuviesen cédula real de fundación y por lo menos ocho religiosos de comunidad. Por esta razón se descalificaron temporalmente "por estar deterioradas las fábricas" y "no poder albergar a ocho" las casas de Salamanca, Charo, Pátzcuaro y Durango, entre otras. (158).

Tal vez este dictamen hizo que se acelerara la terminación del convento de Salamanca, pues el 6 de diciembre de 1706, siendo provincial fray Agustín Muñiz y prior, fray José de Cuéllar, se dedicó solemnemente, la iglesia y el convento de san Juan de Sahagún. (159).

A pesar de todo, parece que la situación económica del convento seguía siendo precaria. Así lo da a entender un acuerdo tomado en los definitorios celebrados en Quitzeo, los días 17 y 18 de febrero de 1707, el que reza como sigue:

"... puesto que el convento de Pátzcuaro quedara bien provisto con el reciente arrendamiento de la hacienda de Urecheo, que el sobrante de las Doctrinas de la sierra (Parangaricutiro y San Felipe de los Herreros) pase a ser socorro del necesitado convento de Salamanca." (160).

El primer inventario que se registró entre 1709 y 1710 en el Libro de memorias e inventarios de papeles y alaxas de la Sacristía de este Convento de Salamanca fechas por el p/e Fr. Xptoual de Medrano, quizá pueda ayudar a reconstruir con alguna imaginación, cómo pudo haberse visto el interior de la iglesia y de su sacristía, recién terminadas, después de su primer período de construcción.

En la iglesia existían tres altares, el mayor, dedicado a san Juan de Sahagún, compuesto

"... de un lienzo de dcho sto con un s Augu/n arriba y su companiero, Dos laminas con un marquito, dos lienzos pequeños, vno de Sta Monica, i otro de S. Guillermo = S. Nicolás y N.P.S. Aug/n de bulto vn sagrario, atril y su tapete."

"... Otro altar de N. S/a de Guadalupe con lienzo de la S/a y un lienzo mui feo de la huida, arriba su atril ara y dos tapetes."

"... Otro de N.P.S. Aug/n y S Nicolás y la virgen que es el de la sinta con S. Caletano arriba, su tapete ara y atril."

Cabe mencionar aquí que, el cuatro de septiembre de 1689, se erigió canónicamente en todas las iglesias de la provincia de san Nicolás de Tolentino, la cofradía de la Sagrada Correa de Nuestra Madre Santísima de la Consolación. Agregada a la Prima Primaria de Santiago de Bolonia, el 17 de marzo de 1682. Esta cofradía existió en Salamanca hasta el año de 1827, como lo atestiguan un pequeño libro de registro de cofradías de la Cinta. Otras cofradías, más antiguas, fundadas dentro de la provincia fueron las de la Veia Perpetua del Santísimo, la de Nuestra Señora del Tránsito y la del Señor San José. (161).

Volvamos de nuevo a la nave de la iglesia: Pendía en la parte superior del púlpito un lienzo con la imagen de san Agustín, y en la sacristía había dos escritorios y

"... sinco lienzos mui maltratados vno de Sto Thomas [ilegible] otro de Sta Rosa grande que se dio para su altar, esta en la zelda prioral."

En el sagrario cubierto con

"... un pabelloncito [estaba] un baulito de carai, con el vaso de depósito." También estaba la " ... lámpara de plata con su basso de cobre"

Una antepuerta de balleta azul cubría el acceso que quizá comunicaba la sacristía con el presbiterio.

"... una xicara de mechoacan con su paño de manos para labarse las manos, pintada, estaba en el lugar adecuado, mas quatro bancas que se acababan de adquirir" " ... tres sillas doradas de seda con clavason sobredorada.." "... que engalanarian las ceremonias de los días clásicos."

También se había mandado hacer

"... una peana sobredorada de media basa en alto para San Nicolás."

y listos para ser colgados en los muros de la iglesia, había otros

" ... dos liensos grandes de tres baras un de S/r San Joseph y otro [de] Sta Rita."

En el testero de la sacristía se acababa de colocar un cuadro que representaba la

"... adoración de los Reyes ... " y " ...otro lienso de vara y media de Sta Quiteria".

También había

"... un Sto Xpto pintado en una cruz" y quizá sobre " ... una sobrenesa de balleta azul" destacaba " ... un Sto Xpto de marfil para el Altar".

No faltaba el "monumento" y

"... dos dosenas de candeleros de palo del ornamento". ... "mas quatro candeleros de palo en blanco" "...quatro candeleros de sirios grandes, quatro blandones plateados."

A un lado estaban

"dos frontales de madera labrados y por dorar".

Había otros frontales,

"... vno blanco con bastidor" " ... Los otros eran de color negro, azul y un colorado, todos "viejisimos" " ... Se había adquirido ultimamente "vno nuevo encarnado de damasco", "... y otro frontal de lienso pintado de primera" " ... Mas dos frontales pintados de contense para el Altar maior, para los lados quando se celebran las fiestas."

La sacristía tenía dos escritorios, quizá sobre uno de estos estaban

"... tres misales viejos, un manual de la Orden, otro manualito, un

par de officios de la Orden. Habia tres atriles nuevos traídos de Michoacan, uno para cada altar de la iglesia." (162).

Es probable que en el sacristia se guardara, en sus alacenas, con mucho celo, "las alajas" u ornamentos litúrgicos necesarios para el culto. Sobre los anaqueles, dispuestos ordenadamente y en su lugar indicado, habia

"... un viril sobredorado de plata, vna Cruz, ocho candeleros, dos vinageras grandes, dos platillos algo grandes y otro mediano, todo de plata".

Además,

"... quatro calices con sus patenas, vn incenciario con su nabeta, tres jaritas de vinageras, un acetre de cobre, tres campanillas, dos crismeras de plata."

Se acababa de adquirir

"... un acetre e isopo de plata, unos dos siriales de plata, dos calices, cada uno con su patena, uno de estos calices era dorado, y no faltaria una pax de plata."

También estaban guardados

"... unos rallos de plata y un puñal de N.S. de Dolores."

En las cajoneras tal vez se guardaba la ropa de los altares y los ornamentos litúrgicos. Habia

"... tres albas deziladas, mas vna alba nueva llanita, cinco albas viejas, tres singulos de liston vno, otro de seda, otro de lana, diez amitos vno mui viejo. Mas de tela blanca, un ornamento con casuía de amatica, casuía y almaisal, estola (y) manipulo." ... Otra " ... casuía blanca con zanefa morada y otra con su zanefa colorada. Dos dalmaticas blancas con caida morada con estola y manipulo. Otra morada con terciopelo con estola y manipulo, y otro mas, con flecos sin estola y con manipulo. Otra en estado razonable con estola y manipulo. Una capa negra de razo. Otra casuía vieja no sirve, y otra colorada que no sirve. Una capa azul y otra verde con zanefa colorada. Dies paliás, con el q/e tiene el viril, doce cornuatares, doce corporales, dies purificadores, siete bolsas de corporales de dos azes, once paños de calic, dos visos uno nuevo de damasco y otro viejo. un almaizal nuevo de colores."

Se adquirieron nuevas

"... tres albas de lana campechana y lados de punta de Pita, muy buena y nueva. Una casuía de lana blanca, dos singulos de seda grande y mediana. También se adquirieron albas de bretaña con puntas grandes campechanas con alamares en la manga y botones en el cuello."

El ornamento más fino y nuevo era de

"... tela blanca con franja fina de oro aforrado en raso azul q

consta de Casulla Dalmatica y frontal."

Sobre los cajones, nitidamente doblados estaban

"... unos manteles, [para los altares] con puntas de lorena." (163).

Es posible que la iglesia hubiera recibido, por órdenes del entonces provincial fray Agustín Muñiz, parte del ajuar, que se enumera en los inventarios realizados posteriormente, para lucir con "descencia" el día de su dedicación, que fue el 6 de diciembre de 1706, pues una nota que encabeza el inventario hecho en el año de 1713, aclara el origen del "aumento", para que el culto y su iglesia fueran dignos y decentes.

"Todo lo referido está para recibir con descencia a diligencia de N. P. Proa/1 Jubo Lector Fr. Aug/n Muñis que ha tenido el cuidado de la iglesia tenga toda aquella descencia q â sido posible." (164).

Para entonces el ajuar se había incrementado con algunos ornamentos más, entre estos,

"... una palia de seda bordada de colores, en raso blanco con encaje de oro y botones en las esquinas de abaxo, una cruz manga de plata, dos cuadros de a bara y media vno de la Dolores y otro de S. Joachin y de Sta Ana."

La sacristía se adornó con

"... un escritorio de nogal embutido de concha con su mesa de Sacristia."

Tal vez estos muebles fueron donados por algún convento, pues en el inventario de 1718 los describen como

"... un escritorio embutido muy biejo y una mesa de sabino."

Además, había

"... seis laminas con sus marcos dorados y quatro con marcos negros."

En esas fechas se hicieron algunos cambios en el altar mayor. En este se puso a

"... N/a S/ra de los Dolores con Rayos y Espada de plata, quatro Angeles de talla, la imagen de N.P.S. Aug/n y S/n Nicolás de talla."

El inventario sólo menciona la cabeza y manos de san Juan de Sahagun. Sin embargo, en otro, que se hizo en 1746, aclara la naturaleza de esta escultura

"... vna de S/n Juan de sagun, con solo cabeza y manos; lo demás del cuerpo es fingido tiene habito de capichola ya viejo y roto, la diadema de plata (ya dha) su estola y vna alva por vestuario interior ..." (165).

Probablemente los treinta lienzos que menciona el inventario adornaban la

nave de la iglesia y parte del convento. Además al Cristo en el púlpito, se le colocó un dosel de tela. Por primera vez se menciona un órgano. Dice el Inventario:

"... vna pequeña banca en el choro con el organo."

El Inventario de 1718 indica que hubo nuevas adquisiciones. Entre estas, se da a entender, que ya había cajoneras en la sacristía, pues dice:

"... Dos lienzos uno sobre los caxones y otro en la puerta q/es entrada à la iglesia. Un escritorio embutido muy biejo, una mesa de sabino dos frontalitos pintados y un ataud. Un espejito.....quatro atriles una para caminar. Otro atril de coro." (166).

Otras dos pinturas nuevas

"... vn lienso ... de Animas y uno de St/a Ursula."

Para enriquecer la imágen de san Nicolas Tolentino se adquirieron

"... una diadema y un platito de plata ..." (167).

En el Inventario de 1731 se registra "La custodia" una pieza que debe haber sido muy valiosa, y que se describe como sigue:

"... Un viril que sirve de custodia con su pie y circulo de rayos con vidrios y su media luna para poner la hostia todo sobredorado." (A esta joya me he de referir más adelante).

El padre y maestro, fray Joaquín Vargas, quien había sido prior del convento de Salamanca en esos años, regaló

"... Un frontal de Damasco nuebo... p/a el Altar de las Animas"

también ya estaba terminado

"... un bastidor de medio punto para el lienzo de las Animas."

Se habían adquirido

"... tres atriles de Mechoacan, uno con gosnes dos de pie de sabino nuebos."

Siendo prior del convento, fray Juan González, en 1746, se llevó a cabo un minucioso y detallado inventario de los objetos que se encontraban en la sacristía, en la iglesia y en las celdas. Muchas de las cosas, sobre todo los ornamentos litúrgicos fueron remozados, para lo que se aprovecharon las telas aun servibles de los ornamentos viejos y hasta los de las túnicas que vestían los santos, mostrando así el gran sentido del ahorro y de aprovechamiento inculcado a los religiosos de la comunidad.

Este afán por dejar inventariado todo completo y en el mejor estado posible, me hace surgir la pregunta: ¿Acaso fue en ese año de 1746, cuando se dio por terminada la construcción y la ornamentación de la iglesia, con su sacristía y el claustro menor? O ¿acaso se debió a órdenes superiores del provincial y que incluiría a todos los conventos, para informarse de lo que

poseía, en general, la provincia?

De este Inventario de 1746, sólo transcribiré lo que considero de mayor interés. A partir de esta fecha se empezó a valuar, en los Inventarios, los distintos objetos de plata, por el peso, en marcos y onzas de plata. En la lista de "alajas" se enumeran casi todas las cosas inventariadas anteriormente, sin grandes cambios, el "baulito de china embutido de concha con chapa de plata ... que servía antiguamente de depósito ..." se vuelve a mencionar, así como tres hostiarios, uno de plata, el otro de hoja de lata y uno viejo de China.

Para entonces había cuatro altares en la iglesia. Del Inventario se deduce que se reacomodaron las esculturas y las pinturas, dándoles más orden y coherencia iconográfica a los retablos. En el altar mayor estaban

"... dos estatuas, vna de S/n Juan de Sagun ... la otra estatua es de S/n Juan Bap/ta cuja ymag/n es toda de talla escarchada de oro y colores, la diadema es de madera plateada. Tiene otro altar ocho lienzos algo grandes, que componen el retablo y un santo Xpto pintado en tabla por remate del Sagrar/0."

En el altar de la virgen de los Dolores

"... esta vn s/to Xpto de talla de mas de vara con su sendal y corona, pero nada de plata". También " ... está la Imagen de N. S/r de medio cuerpo con vn vestido de tela tersiada encarnada y manto azul de pequin, todo frangeado con franxa y punta fina." (168).

"... Tiene la Señora dos gargantillas, la vieja que consta de algunas perlitas, quasi algofares, corales y quantas negras y otras nuevas que le dio Doña Juana Soloriano, que son dos hilos con ciento seis perlas y un broche de oro esmaltado y dos piedrecitas que parecen rubies finos. Fuera de esto, tiene toca nueva y bordada de seda y algunas flores de buche y quatro angelitos de talla y el S/to Xpto ya dho"

y curiosamente se describe

"Itt vn relicario de plata q esta en la caja del dep/to dicen que es de N s/a de los dolores, no se le pone por ser indescente, valdra doce p/s/r y tiene unas estampitas mui feas de papel; se hizo de nuevo y se doró y se puso á la Señora." (169).

En el altar de las Animas estaba

"... el lienzo principal de N/a S/a de los dolores al pie de la SS/ma Cruz, y ocho lienzos de diversos S/tos y siete lienzos de angeles con la insignia de la Pasion que todos estaban dispersos en la Iglesia y convto y se pusieron en dho Altar para adorno."

En la parte superior del tabernáculo está

"... con el dho S/n Nicolás Penit/e y encima el otro S/n Nicolás, vestido con el habito que era de N. P/e S/n Aug/n." (170).

El otro altar estaba dedicado a la "Adoración de los Reyes" Quizá ahí se

colocó el cuadro que en un principio estaba en uno de los testeros de la sacristía. Según el Inventario, en él se colocaron el resto de las esculturas y pinturas que había en la iglesia. Además del lienzo que representaba a la Adoración de los Reyes, había otros dos grandes, uno de san José y el otro, de santa Rita, de dos varas y tres cuartas, ambos; y otro cuadro de "... Santa Catarina, martir, de vara y media, que estaba en la celda prioral."

"En dho altar estan otros dos liensitos de angeles con insignias de la Pasión y una de á bara de N. M/e. Sta Mónica y siete laminas que estaban dispersas y se juntaron alli para adorno de Sn Juan Evang/ta de medio cuerpo vestido de alba estola y collar y la estatua de N. P/e. San Aug/n vestido de Pontifical y una estatua de S/n Judas que es de vnos naturales y está depositada; no hay en el altar cosa de plata."

"Todos estos quatro altares, tienen sus aras, mui buenas y aforradas, atriles, cruces y demás necesario para poder celebrar en ellos."

Además en el altar mayor habia dos atriles de pie para la Epístola y el Evangelio y una rueda de doce campanas, más la lámpara, con una pantalla dorada. (171).

A cada lado de las puertas de entrada a la iglesia había una pila para agua bendita.

"El púlpito con su tornavoz"

En la sacristía estaba

"... un Xpto que era del pulpito este tenia su corona y potencias de plata y esta renovado porque tenia los brazos hechos pedasos."

El púlpito se ornaba con

"... vna cortinita colorada con sanefa azul que sirve de espaldas al Pulpito."

En la nave de la iglesia estaban

"... tres confesionarios con sus rejas y láminas."

"En el coro está compuesto quasi de nuevo el organo con su reja de Savino, para que no le anden los muchachos tienen tres llaves con sus chapas." (172).

Entre los objetos que se listaron en la sacristía, estaban:

"... dos bancos de caxonería, el uno con tres caxones, uno de ellos con llave y el otro con quatro y el de arriba con llave..."

El escritorio embutido de concha

"... se lecho todo de nuevo, porque no servia." " ... También se mandaron hacer unas andas nuevas jaspeadas." " ... La xicara de Mechoacan que servia de lavabo fue sustituida por una batea de cobre

en que se laban las manos ...".

Quizá en una esquina de la sacristía estaba la

"... silla vieja para reconciliarse y una tinaja para bendecir agua." (173).

Con cierto tono de desagrado quedó anotado en el libro de Inventarios lo siguiente:

"Un paño de tumba q tiene su cruz amarilla, estan maltratados porque continuamente se sirbe la Parroquia y à la Villa en qualquier entierro, honras y cabos de año."... Los cuatro hacheros "corrian la misma suerte ... por haverlos hecho pedasos en la Parrq/a."

Entre los frontales que se enumeran y describen están

"... dos esculpidos en tallas plateadas y con colores a trechos sirben à varios colores, otro plateado todo y sobre cotense realzado con yeso, que sirven los dias clasicos."

Unos misales eran

"... nuevos aunque maltratados de prestarlo y llevarlo al hospital, otro viejissimo que es que sirve en el coro."

"Otros tres quadernos de Stos de la Orden vnos impresos en venessia y los dos en Mex/co." (174).

Quizá en la cocina se encontraba

"... una Romana con su Pilon y una balansita y tambien dos hierros de herrar ganados vno de la haz/da de los Guantes y otro del rancho q se compro a los Solices, ambos sin renta."... "Una olla de cobre para sacar el agua del pozo." (175).

En la celda prioral había dos mesas grandes de sabino, una con un cajón. La caja del "Depósito" únicamente tenía una llave, no las tres como ordenaba la "Constitución" y dentro de esta caja estaba otra pequeña que contenía todos los títulos de propiedades y otros papeles del convento

"... Un lienso de poco mas vna bara de SS/ma Trinidad sin marco, un doselito de vnas caidas vordadas à lo antiguo y vna estampa de papel de Sra Sta Ana y vn apostolado de papel con sus marquitos son las estampas como de vna quarta",

ornaban los muros de la celda prioral. Además, había dos estantes con unos cuantos libros, dos sillias viejas, dos taburetes y los libros del convento. Otros ornamentos en la celda era un crucifijo de talla, pintado con un doselito de damasco colorado,

"... otros dos liensos de cotense de bara y media en que estan pintadas dos fabulas de Bulcano y Neptuno q aunq las memos/as antiguas ponen quatro dos no parecen." (176).

A juzgar por el número de las camas que se encontraban en las celdas, que

erán "quatro de tablas", habitarían en ese tiempo en el convento sólo ese número de religiosos.

Un dato muy interesante es el de

"... vna portada de piedra de cantería, ya labrada que está junto a la Sacristía, comprose para hazer la Portería en su lugar y no á avido proporcion para poderlo hazer." (177).

Este detalle quizá coincida con el dibujo hecho por Ajofrin, algunos años más tarde, en 1765, en el que representó la iglesia del convento con una sola torre, la del lado poniente. (178).

En el Inventario también quedó anotado que por algun lado aun existia

"... el bastidor de medio punto, sin lienso alguno, se debio hazer el Altar de las Animas por tener la medida de dho lienso y era sin duda para el remate de el".

"Por fin [asi queda asentado en el Inventario] quedan todas las caldas y demás oficinas con sus puertas, bentanas con llaves y aldavas muchas de dhas llaves y chapas se han hecho nuevas. Puertas de Iglesia sacristia ventana del coro su reja y quatro ventanas, las que se hizieron nuevas y se les echo zelosia porq/e [los] enserados de lienso no aguantan vn ano cabal". (179).

"Ultimamente se le hizo á la Virgen de la Consolacion corona de plata (y al niño tres potencias) y á N.P. S/n Aug/n a N.M. S/ta Monica diademas de plata y las andas jaspeadas que sirben de peana a todas las Ymagenes."

Ese año de 1747 Benito Murillo y su padre donaron una imagen de bulto como de dos varas de

"... N Señor Jesucristo crucificado la cual imagen se aliño y retoco de nueva encarnacion y esto lo costeo todo el Conv/to. Esta imagen oi est[fa] [col]ocada alado del evangelio en el Altar maior, en inter se la haze altar propio...."

También donó la viuda de Garssia el 5 de abril de 1748

"... doze lienzos de vara y media [ilegible] de los doze apoteles." (180).

El último inventario que se registró en el Libro de memorias e inventarios fue en el año de 1769, en el que no se registraron muchos aumentos, ni cambios, en general. En base a estos datos importantes, entresacados de los inventarios realizados entre los años de 1709 y 1769, ha sido posible reconstruir una imagen aproximada de lo que pudo haber sido el conjunto conventual, a través de esos años, y cómo se fue enriqueciendo en lo material. Sin embargo, para ese entonces, aún no había alcanzado su mayor esplendor y grandeza. Considero que muchos de los objetos descritos en los inventarios todavía se pueden identificar entre los existentes en la actualidad en la iglesia, como podría ser el mobiliario, algunas esculturas y pinturas, además de piezas de ajuar de la iglesia. A ellos me he de referir más adelante.

En su crónica, el padre Navarrete da a conocer la razón y los motivos por los que el convento de san Juan de Sahagún de Salamanca estaba destinado a ser uno de los más grandes y espléndidos de la provincia. Cuando el insigne isleño y cronista barroco, maestro fray Matías de Escobar (1691-1748) fue electo provincial en el capítulo del cuatrienio de 1746 a 1750 en el convento de Yuririapundaro, su mayor interés estuvo dirigido a la formación de "las juventudes agustinas". Navarrete considera que

"... quien siendo Regente había impulsado tanto los estudios, tenía que redoblar su ahinco ahora de Provincial. De ahí que intentara la unificación o fusión de los colegios de (Valladolid y Guadalajara) en el convento de Salamanca, como acción precursora de la soñada Universidad."

"Al efecto envió la suma de cuarenta mil pesos al exprovincial Fray Juan Gonzalez, que era Prior de dicho Convento a fin de que intensificara y acelerase los trabajos de la magnífica construcción. Envío a la Universidad de México a cinco Padres jóvenes para que se doctoraran en Filosofía, Teología, Canones, Sagrada Escritura y Derecho Civil. Contaba además con 44 graduados por la Orden, nueve maestros, 20 lectores y 15 bachilleres y otros muchos que estaban por recibir la laurea." (181).

Fray Matías de Escobar tuvo, quizá, grandes proyectos para este convento-universidad. sin embargo, no pudo ver terminada su visión, ni siquiera en lo material, ya que murió antes de concluir su cuatrienio.

Alrededor del primer tercio del siglo XVII surgió nuevamente en el clero regular el temor de que se declararan secularizadas todas las doctrinas o parroquias. (182). Este rancio problema, entre el clero regular y el clero secular, se había originado ya desde mediados del siglo XVI, y se habían reavivado varias veces a principios del XVII. (183). Pero en el año de 1753 se cumplía definitivamente y en forma inapelable la Cédula Real, que declaraba secularizados todos los curatos de religiosos, con todos sus bienes muebles e inmuebles. La provincia de san Nicolás de Tolentino ya había perdido dos de sus doctrinas, la de Huango y la de Etúcuaro.

"... y no tardarían en proseguir lo mismo con lo demás, con lo cual quedará la Provincia desolada y sus Religiosos desamparados, sin tener donde vivir ni con qué mantenerse, pues los pocos conventos que tenemos en ciudades no son bastantes ni capaces de recoger y sustentar a todos."

Dos terceras partes del personal estaba adscrito a las doctrinas que eran aproximadamente unos 150 padres y 20 legos. (184).

En el capítulo provincial de 1758-1762, el provincial fray Nicolás Ochoa aprobó la

"... adjudicación al Convento de Salamanca, de todos los bienes que puedan salvarse de los Conventos secularizados." (185).

La comunidad salmantina obtuvo donativos especiales, como fue el capital y sus intereses de dos mil pesos, que estaban a censo en las haciendas de Huaracha y Huarachita, ambas secularizadas al mismo tiempo que la doctrina de Totola. Además recibió los esquilmos de las haciendas de la Bolsa y de las Laborcitas, ubicadas en el cercano Valle de Santiago. Con los muebles

que habían pertenecido a las distintas doctrinas, se equipó en parte, el convento. (186).

Quizá esa dispendiosa ayuda al convento podría sugerir que, a pesar de todo, aún se intentaba seguir adelante con el proyecto de fundar la universidad agustiniana salmantina. Terminado yajuareado el conjunto conventual, fue inaugurado con gran solemnidad el 12 de junio de 1761. (187).

Sin embargo, Navarrete considera que más que inauguración, probablemente

"... se celebró su erección canónica y jurídica, pues no había cédula real ni patente apostólica que le diese carácter propio al Convento." (188).

A partir de 1771 la situación económica del convento fue mejorando, gracias al interés

"... y la cooperación decidida y generosa del Provincial Fr. José Luis Ortega que desde su segundo período de gobierno (1762-1765) reemprendió la rehabilitación financiera del Convento, saneando la producción de sus predios rústicos." (189).

como la de la hacienda de Guantes, los ranchos de Paredones y Arroyo Feo. Se compró una propiedad para el convento, la hacienda del Molinito, se le concedió el fruto y el usufructo de la hacienda de la Bolsa, que era propiedad de la provincia, y además se le asignaron fuertes subsidios pecuniarios. (190).

En el Libro de recibo de este Convento de S/or S Juan Sahaqun de esta Villa de Salamanca se comenzó el mes de noviembre del año 1750 en que fue electo Prior Proâl N. P. Fr. Joseph de Ochoa y en Prior de este Convento N. P. Diff/or y Adm/or. Fr. Joseph de Ortega. se registraron con todo cuidado los ingresos mensuales que obtenía el convento de varias fuentes. Entre estas, muchos censos que se iban acumulando a través de los años, por misas rezadas o, por ejemplo la que se celebraba cada año, en enero, por la toma de posesión de los nuevos alcaldes, por las misas de la cofradía de la Cinta, y por la admisión de nuevos cofrades a la misma; otras, que se celebraban en días festivos, por cooperación en dinero o especie, para el lucimiento de estas últimas, de misas de difunto y repiques, de donaciones, de renta de propiedades urbanas y rurales, o de venta de algunas de ellas. Por la renta de los productos cosechados en las haciendas o por la renta de un agostadero y venta de productos lácteos, o de animales, o de algunas yuntas, hasta 30 ps que pagó don Gabriel Espino, por 600 que reconocía sobre la plaza de gallos. (191).

Transcribiré, como muestra, un reporte del mes de octubre de 1775 y que tiene relación con lo arriba mencionado.

"De la Haz/da de Guantes deducidos sus costos se recibieron 810 p/os, 4r.
De la Haz/da del Molino se recibió de su producto 981 p/s 6r.
De la Haz/da de la Bolsa deducidos sus costos se recibieron 282 p/os, 3r.
Del arrendamiento de la Haz/da del Brazo 710 p/s.
Del arrendamiento de las Haz/das de Ucareo y Charo 406 p/s 6r.
Del arrendamiento de la Haz/da de Xacona 462p 4r.

De la Haz/da de S/n Xavier deducidos sus costos 938p br. " (192).

El producto de estas tierras era principalmente trigo y maíz.

Además, recibió el convento la cooperación de sus conventos hermanos, como el de Valladolid, de Yururiapúndaro, Zacatecas, de San Nicolás, de Celaya y el de Querétaro, más quinientos pesos de cada uno de los diez patronos salmantinos, que apoyaban la obra eclesiástica.

El auge y la expansión que experimentó el convento se debió al gran interés y al deseo abrigado por el provincial, fray. José Luis Ortega, de realizar el ideal de su predecesor, fray. Matías de Escobar y el suyo propio, de erigir ahí, una magnífica universidad. (193). Lamentablemente este anhelo no se llegó a cumplir plenamente.

Gracias a la generosa ayuda que recibió el convento, fue posible el remozamiento del interior de la iglesia y de su sacristía, así como la realización de la construcción anexa al claustro menor del convento (o seminario) mayor, con su espléndido claustro barroco.

El 28 de agosto de 1782 se bendijo solemnemente la iglesia ornada con sus ricos retablos y el claustro grande que estaba por terminarse. (194).

En 1784 se designó el convento de san Juan de Sahagún como residencia provincial y se le dotó, como apoyo económico

"... el parvifundio de Santo Tomás, estancia del latifundio de S. Nicolás." (195).

También fue sede de muchos capítulos, celebrados a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Tal vez fue escogido por su amplitud y su ubicación geográfica, céntrica y tranquila, en la provincia agustiniana de Michoacán.

Según el Libro de Gastos de este conv/to de San Juan de Sahagún de la Villa de Salamanca que comienza el primero de noviembre de 1767, siendo provincial N. P. Mtro F. Nicolás Ochoa esa segunda mitad del siglo XVIII, (1767-1799) el convento había albergado a nueve religiosos, como máximo. En el año de 1771, y hasta 1775, se registraron de 7 a 8 frailes; en 1785, eran 9 religiosos y dos novicios, más seis coristas. En 1787 y hasta 1799, se anotaron nuevamente nueve religiosos, lo que hace pensar que se trató de cumplir con el mandato real de que en todo convento reconocido oficialmente como tal, deberían habitar en él, por lo menos ocho religiosos de la comunidad. (196).

En dicho libro se registraron con todo detalle los gastos que se hacían mensualmente en los alimentos, sin faltar el "de los chocolates de los p/s," y para la vestimenta de los religiosos, en la que se gastaba sobre todo en zapatos.

Quedaron anotados los salarios de los sirvientes y empleados, quienes, entre otros, eran: el sacristán, la cocinera, el portero, el organista, la lavandera y el barbero. Regularmente se abastecían de leña y carbón para la cocina y el alumbrado, así como de "cera labrada de Habana de todos tamaños" y copal, vino y aceite para las misas.

Los gastos eventuales eran los

"... del ataud, medico, medicinas, refrescos para los clerigos que asistieron al entierro, musicos y para los que hizieron el entierro." (197).

Frecuentemente eran los desembolsos que se hacían para el mantenimiento de los edificios conventuales, especialmente en las reparaciones de las bóvedas y para la reparación de las campanas. En 1793 quedó anotado:

"... el costo que tubieron seis campanas bajarlas y subirlas quebrarlas y hacerlas y los necesarios pa ello 1802 p/s". (1798).

Se listaban las rayas pagadas, por ejemplo,

"... al albañil Cayettano, carpin/to Man/1 y tres peones 13 p/s, ... por la compostura de los seis confesionarios, mudar y componer el portón de la portería. 59 p/s.

"... al M^{ro} Herrero p/r una chapa y alcayatas, 35 p/s, y por otros trabajos que hizo."

"... al Maestro Platero se le pagaba por la compostura de algunas piezas o por elaborar una nuevas"

El tener limpio el templo y los altares, desazolvar los aljibes, componer el órgano y los relojes implicaba otro gasto más.

"... Al pintor, en el año de 1792 se le pagaron 9 p/s por dos lienzos y por otro de N.P. Agu/n y renovar los lienzos del claustro 119 p/s" (1799).

Ocasionalmente se compraban ricas telas para reponer el ajuar de la sacristía u otros objetos necesarios. Se adquirieron

"... seis pozuelos de china a dies r/s el par" o

"... Por cincuenta cubiertos de plata, tres trinchadores y tres cucharones, marcado todo con el corazón, (se pagaron) 98 p/s" (200).

Se registraron los gastos que se hacían para los viajes de algunos religiosos, o por los que tenía el convento, cuando albergaba huéspedes. Se pagaba el servicio del correo y al cochero, por

"... pasar el coche y traer los trastos en la canoa doscientos cincuenta y tres p/s". (201).

Los sábados y domingos de cada semana se daba limosna a los pobres en la portería y en la cárcel. Además se repartía una limosna especial el día de santo Tomás de Villanueva. (202) La comunidad dispensaba otras ayudas económicas, tales como a

"... los Religiosos Fran/cos de la Pro/a de Jalisco, quarenta y quatro p/s quatro r/s)."

y se daba

"... el rédito q/e carga ntra hacienda de Pantoja cumplida en 19 de junio de este año [1797] y pagado a la congregación de s/n Felipe

Neri de Guanajuato (Colegio de Exgesuitas) por disposición del Exelentis/o S Virrey, ciento ochenta y tres p/s tres y medio r/s". (203).

Periódicamente el clero tenía que cooperar con cierta cantidad de dinero. Esta ocasión el convento pagó

"... doscientos p/s para la colecta para la Guerra" [de España]. (204)

Para las grandes fiestas, como eran, la conversión de san Agustín, el día de san Agustín, el de san Nicolás Tolentino, de santo Tomás de Villanueva, *Corpus Christi*, la de la Virgen del Socorro y la Navidad, no se escatimaban gastos, como se aprecia en este listado hecho en agosto de 1799, para la fiesta de san Agustín:

"... De recaudo d cocina para el D. N. S/to Padre 697 p/s"
"... De los tamborileros 39 p/s"
"... De lo que se dio a los P.P. por los dulces 255 p/s"

que eran, según otro listado,

"... fruta de horno, ates y tres docenas de caxetas"
"... De tachuelas clavos y alfileres [para el altar] 55 p/s"
"... De lo que se le dio a una mujer que estuvo ayudando en la cocina, 88 p/s".
"... De soletas y rosquetas para el refresco 652 p/s"
"... De once quartillas de aguardiente y otros tantos de Bino Blanco 275 p/s 5-1/2 r "
"... De lo que se les dio a los que ayudaron a poner el Altar 15 p/s"
"... De los Fuegos y Camaras 525 p/s" ... "De sera 495 p/s"
"... Del sermón 295 p/s" (205)

Con la secularización de las Doctrinas, súbitamente hubo una sobrepoblación de religiosos en los conventos, de por sí ya saturados, y desde luego se les proporcionaba sustento y hubo que buscarles ocupación y nuevos campos de acción. Para prevenir en el futuro problemas semejantes, se optó por cerrar el noviciado por diez años, de 1778 a 1788, con el fin de que fuera disminuyendo el número de sacerdotes hasta 170, tope ordenado por la Visita general y promulgado por una Real Cédula de 1778. (207).

"... De los cuarenta y un conventos que tenía la Provincia, antes de la secularización se conservaron once, dos vicarías de Quitzeo, y las de San Nicolás Puranguao y Araceo que le devolvieron con su cabecera de Yuririapúndaro." (208).

Las reformas administrativas introducidas a partir de 1786 con el establecimiento de las intendencias, tendían a reforzar y controlar aún más el sistema fiscal. Los impuestos pesaban principalmente en los sectores de los hacendados e industriales, pero sobre todo en la Iglesia. En 1798 se estableció un impuesto especial sobre inversiones de la Iglesia, la cual quedaba obligada a financiar las frecuentes guerras de la Corona. (209). Obedeciendo a tal decreto, la provincia agustiniana de Michoacán tuvo que contribuir, a principios del siglo XIX, con diez mil pesos para gastos de gue-

rra contra la invasión napoleónica a España. (210).

En este tiempo también se vio despojada la provincia de los capitales de obras pías, las que fueron enviadas a España, con el mismo fin, por la Junta Real de Consolidación, de acuerdo con la real cédula expedida el 26 de diciembre de 1804. (211)

Quizá a todas estas adversidades se le pueda atribuir el desmoronamiento material y el decaimiento moral que sufría toda la provincia, que no se pudiera realizar el ambicioso proyecto de crear la universidad salmantina.

A lo largo del tiempo se alojaron en el convento distinguidos viajeros, que se detenían ahí por algunos días, o tal vez sólo horas, para descansar del largo y pesado viaje. Datos como los siguientes quedaron registrados en el Libro de Gastos de 1767. En febrero de 1801 se anotó el gasto que se hizo para

"... el refresco de la S/a Intendente de Guanajuato"
y "... para un padre franciscano un frasco de vino."

En junio de 1803 se gastó en

"... el ocote p/a iluminación de tres días y la noche q/e estubo
aquí el Sr. Virrey[:] quatro p/s dos rr/s".
y de "...chocolate a los huéspedes de la excelencia[:] tres
p/s." (212).

Posiblemente se trataba del Virrey de Iturrigaray (1802-1808).

El siglo XIX se presentó con muchos cambios, iniciados con el movimiento de independencia. La secuencia de los hechos históricos también afectaron e involucraron de cierto modo al convento. La comunidad agustiniana, compuesta en su mayoría por criollos, simpatizó con el movimiento de liberación. El provincial de entonces, fray Manuel Escalera (1806-1810), aún siendo español, permitió que algunos religiosos se enrolaran en las filas de las fuerzas rebeldes, pero fungiendo exclusivamente como capellanes, para el servicio religioso de las tropas. (213).

Escribe Rojas Garcidueñas que, al pasar el cura Hidalgo y sus tropas por la Villa de Salamanca, de vuelta a Guanajuato, una muchedumbre curiosa y ansiosa de enterarse de los acontecimientos, se reunió en el extenso atrio del convento, para escuchar al líder insurgente, quien desde un balcón arengó al pueblo. (214).

Los años de guerra violenta y de anarquía fueron minando la economía del país. La industria minera fue la que más decayó, sobre todo la de la región de Guanajuato fue la más perjudicada. La extracción minera se redujo a casi una tercera parte del promedio de producción de los diez años anteriores. Para 1821, la producción agrícola había bajado casi a la mitad, y el comercio exterior se había estancado drásticamente, debido a la ocupación francesa de España. La crisis económica general también afectó los intereses de la Iglesia, no sólo por la disminución considerable de los diezmos, que todavía algunos fieles podían pagar, sino también por la invasión de las haciendas y porque los contendientes confiscaban y requisaban bienes y cosechas. (215).

Así se puede interpretar lo escrito en octubre de 1814 en el Libro de resibo de 1750, como entrada económica para el convento

"... de la hacienda de Huantes desde que se la coxier/n los Insurgentes (ha escapado Cerrano), 901 p/s." (216).

Para esas fechas se advierte, además que se suspendieron las anotaciones en algunos de los libros del convento, o se sintetizaron. En los inventarios se manifiesta que muchos de los ornatos, como diademas, frontales, candeleros, resplandores de plata, fueron cambiados por otros de hoja de lata, quizá para reponer lo hurtado o para prevenir que se sustrajeran los objetos verdaderamente valiosos.

En esos tiempos de guerra gran parte de la población sufría escasez de víveres y déficit económico. La tierra producía poco, los arrendatarios escasamente pagaban las rentas de los inmuebles y los fieles ya no podían contribuir con la misma generosidad de antes. Quizá es por esto que los religiosos de Salamanca se vieron obligados a empeñar, y hasta vender, algunos objetos de plata, animales y otros bienes, con objeto de hacerse de recursos y medios de subsistencia.

Sin embargo, a pesar de todas las penurias descritas, una vez consumada la Independencia, se advierte en los libros un tono de júbilo y de orgullo que se sentía entre la población. Muestra de ello se encuentra en la primera frase escrita en el Libro de Consultas de este Convento de San Juan de Sahagún de la Villa de Salamanca iniciado el 16 de febrero de 1822:

"En el año del Sôr de 1822, 2o. de ntrâ Yndependencia en veinte dias del mes de marzo ..." (217)

Hojeando el Libro de Gastos y Memoria de 1822 del convento, se percibe un creciente afán por remozar la iglesia y el convento, así como el de reparar y de reponer el ajuar litúrgico. Posiblemente esta actividad renovadora se debía al grave deterioro en que se encontraba el convento, al final de los años de guerra y quizá, al entusiasmo general creado por la consumación reciente del movimiento de independencia.

Ya desde el mes de enero de 1822 se empezó a reparar las bóvedas y se asentó en el libro que se pagaron

"... a los arrieros q/e arrearon quince carg/s de arena y tres mil ladrillos cuatro pesos y cuatro reales." y
"... de lo que trabajó al albañil y peones en la obra de la azotea, once p/s. un r."

o por ejemplo, se mandaron componer los cuadros del claustro, por los que se pagó once pesos cuatro reales. Se reparó el esquilón mayor y al

"... Mtro platero Alvarran se le pagaron seis reales por componer la Cruz Magna."

se afianzó la puerta de la iglesia y se arregló la escalera del púlpito.

"... po un Sto. Christo que se compuso del altar del Sr. Sn. José, llevó el escultor cuatro r/s." y "tres r/s se les pagó a los mosos que barrieron el Convto que emporcaron la tropa que pasó en él". (218).

En el año de 1825, en el mes de mayo, se

"... comenzó la obra de las celdas poniendo vigas nuevas, ladrillos y demás trabajando diariamente el mtro a seis reales y cinco peones a dos r/s" "... Se comenzó a trabajar en la carpintería, puertas y ventanas de arriba y de abajo, dándole al Maestro carpintero y oficiales, dos reales diarios, p= la comida, y al último del mes los restante cuatro reales ..."

"... Al Mtro. pintor se le adelanto a cuenta de su trabajo por frisar las celdas, cincuenta p/s" ... y el " ... Mtro albañil blanqueó las celdas."

El 31 de octubre de 1825 se le pagaron a

"... los Franceses q/e compusieron el Relox de la Celda Prioral cinco p/s" (219).

Desde julio de ese año la comunidad realizó con gran entusiasmo y esmero los preparativos para la gran festividad de san Agustín, el 28 de agosto. Para esto se compraron

"... seis piezas de manta a cinco p/s unos (16) Gallardetes de Iglesia y Torre." .. "... Dos arrobas de azafran del Valle a nueve p/s."

Este último, quizá para teñir de amarillo la tela. Se pagaron

"... tres p/s cinco r/s por treinta y dos baldillos de madera, pa los Gallardetes, cordeles y palos". " ... Pa pita floxa p/a las borlas de los Gallardetes, dos p/s siete r/s"

"... En agosto se pagó al Sastre, al que hizo los Gallardetes, y se gastaron ocho p/s tres r/s en pavilo, y en los flecos para los Gallardetes." ... "... Se pagó al que pinto al Sto. Padre en el Gallard/te Grande, tres p/s, seis r/s." ... " p/r dos docenas de Guangoches a dos r/s para cubrir las bentanas de la Iglesia."

"... pa los mosos q/e pusieron y encendieron dhos candiles pusieron y quitaron los Gallardetes de las Torres, cinco p/s seis r/s."

"... Además se gastó en dos libras de almendra, cocos, canela, leche y azucar, en la fruta de horno, dulces y flores, y a los que ayudaron a fregar la plata de la iglesia, se les pagó cinco r/s." (220).

Otros gastos fueron

"... p/r dos Tambores, tres chirimites y un Pito, ocho p/s".

"... De una carga de ocote, pa belas y belones, pa Aguardiente, vino Jerez, ponches, sangrias y aguas frescas, diez y ocho p/s, seis y medio r/s." .. " ... pa Puchas y Soleta seis p/s, cuatro r/s." .. "... pa sauces, acólitos y guardias (en puerta y altar) seis p/s, siete r/s." (221).

Formada la joven República, se promulgaron ciertas leyes que limitaban las posiciones y los bienes de los españoles, lo que debe haber afectado también a algunos de los bienes religiosos de la comunidad agustiniana de Salamanca, que eran españoles. Posiblemente por eso, los religiosos del convento decidieron nombrar

"Al Sr Coronel D. An/ta García apoderado de todos los negocios pertenecientes a este Convento." (222).

Sin embargo, las esperanzas de paz y tranquilidad que había prometido la Independencia, pronto se vieron dispersadas, pues las contiendas bélicas, ahora intestinas, volvían a inquietar al país.

En 1833 se encontraba concentrada en Salamanca una tropa de seis mil hombres, perteneciente al ejército de Santa Anna, y que se disponía a atacar al general Arista, levantado en armas en Guanajuato. (223). En ese tiempo fue convertida parte del convento en cuartel y hospital. Esto coincidió con la epidemia del "cólera morbus", que azotara fuertemente a la ciudad, como a tantas otras del país. Cientos de soldados perecieron en los claustros. Tanto el provincial, como los demás sacerdotes dispensaron los últimos auxilios a los moribundos, inclusive contagiándose algunos de los religiosos. (224). Cuando finalmente quedaron desalojados los edificios del convento, fue necesario asear y desinfectar a fondo todos los rincones, por lo que se encalaron los muros, y el prior, fray José Ma. Marocho

"... pintó y frisó todo el claustro del primer y segundo patio, todo el antecoro, dormitorio y Sacristía de su propia mano y pincel." (225).

A él también se debe

"... la grande obra de quitar el colateral de madera del altar mayor y hacerlo de piedra, moderno, lo pintó y decoró con su propia mano i los cuadros de la Anunciación y Visitación al fresco que están a los lados del Presbiterio." (226) [Estos cuadros ya no existen].

En el capítulo de 1834 el provincial electo, fray Silverio García Trillo, optó por trasladar la residencia provincial a Salamanca. (227) y quizá quiso revivir parcialmente aquel anhelado proyecto de fray Matías de Escobar y de fray José Luis Ortega, por lo que fundó, el 25 de enero de 1835,

"... un Colegio muy formal de donde salieron muchos jóvenes muy aprovechados en latinidad, filosofía y teología que dieron mucho lustre a la Iglesia y al Estado." (228).

Este centro de estudios superiores no solo albergó estudiantes que tenían el propósito de seguir la carrera eclesiástica, sino también a un alumnado considerable de seculares. El colegio funcionó bajo distintas direcciones hasta 1860. Durante el priorato de fray Silverio García también se hicieron dos nuevos y minuciosos inventarios de las pertenencias del convento, ya que, según una advertencia, el antiguo libro se había extraviado, y con él, 63 años de valiosa información. Sin embargo, gracias a estos nuevos inventarios, sobre todo el que se realizó el 16 de julio de 1838, complementado con el de 1852, me fue posible reconstruir mucho de lo que informaré más adelante. Se advierte en lo asentado en el Libro de Memorias [Inventarios] ... iniciado el 7 del mes de Octubre año del S/or de 1802, que a partir de los años de 1822 y hasta 1856 se hicieron continuamente "mejoras" tanto en el mantenimiento del conjunto conventual, como en la adquisición de objetos y ornamentos para el culto.

Con la aparición de algunas ideas de reforma en los años de 1833-34 y los

que ya apuntaban hacia la Reforma de 1857, como fueron las leyes de la instrucción pública, laica, desamortización eclesiástica, abolición de fueros, etc, se alertó a la comunidad religiosa, que trató de prevenirse y poner a salvo los bienes del convento, lo mejor posible. En 1842 se suscitó una profunda diferencia de opiniones entre el provincial fray Silverio García Trillo y el prior del convento de Salamanca, fray José María Marocho. El primero era de ideas conservadoras y defensor del patrimonio de la provincia en fincas rústicas y urbanas y no en valores bancarios, como lo había propuesto fray José María Marocho. (230). Finalmente, la mayoría votó por conservar los bienes inmuebles, hecho que habría que lamentar la provincia, unos veinte años más tarde. Para entonces las propiedades conventuales salmantinas estaban arrendadas. La hacienda de Guantes se alquilaba, por ejemplo, en 1842, al "Exmo. S/or Gobernador y Comanda/te Gral. Pedro Cortazar." (231).

Con motivo de la invasión norteamericana de 1847, el provincial transmitió a todos los conventos, una circular, con la orden del Supremo Gobierno General que, en caso de que fueran invadidas las ciudades y lugares en donde estuvieran los conventos, se cerraran las iglesias y

"... si por el favor Divino no lo son, se predique a los fieles la religión y espíritu de nacionalidad." (232).

En ese mismo año impuso el Gobierno a la Iglesia una contribución de dos y medio millones de pesos para financiar la guerra. La provincia agustiniana de Michoacán tuvo que aportar cincuenta mil duros. Para esto

"... hubo que recurrir a la hipoteca de dos haciendas y a malbaratar unas casas de Querétaro"

y el resto se completó con cuotas que aportaron cada uno de los conventos. (233). Una nota en la circular correspondiente previene que

"Se recuerda que tienen que pagarlo al Gobierno, si no, este podría tomar algunas providencias fuertes." (233).

Firmada la paz con los Estados Unidos, después de haber perdido lamentablemente una parte del territorio mexicano, el presidente constitucional recién electo, el general José Joaquín Herrera, se propuso crear un clima de seguridad y orden (235). Entre otras actividades tuvo gran preocupación por la educación y la cultura del pueblo. Una de sus iniciativas fue la de impulsar a la renombrada Academia de Bellas Artes de San Carlos. Para ello apeló a las demás órdenes religiosas, por medio de un comunicado oficial, fechado el 10 de marzo de 1849, para que donaran algunas pinturas, a fin de

"... establecer en dicha casa un conservatorio de las mejores obras en pinturas, así originales, como copiadas de los clásicos, pertenecientes a las escuelas de Italia y España q/e son de las q/e más abundan en nuestro país. S.E. ha dispuesto q/e así se verifique como q/e a los alumnos adquirirán el conocimiento mas profundo de arte y un gusto depurado por el estudio de tales modelos." (236).

De hecho no se sabe si la orden se llevaría a la práctica pero según el cronista Navarrete, "desde esas fechas [1849], muchas desaparecen de los inventarios posteriores." (237).

En ese mismo Libro de Actas y Patentes quedaron asentadas otras circulares de interés. En una, por ejemplo, manda el Ministerio de Justicia y Negocios

"... que todos los Religiosos de sta Prova. inculquen con hecho o palabra, en los fieles la obediencia a las autoridades, el respeto a las leyes y el cumplimiento de los deberes políticos y religiosos." (238).

Un oficio presidencial, de fecha 23 de abril de 1850, ordena que

"... el día 28 de septiembre de cada año se harán en las Iglesias, Catedrales, Parroquiales y en los demás de la República, incluidas la de los Regulares de ambos sexos, honras fúnebres y procesiones correspondientes, con la mayor solemnidad, por las almas de D. Agustín Iturbide y víctimas de la Campaña de la independencia."

"... igualmente en el mismo día, por las almas de todos los grandes jefes oficial/s y tropa del ejército permanente y de Guardia Nacional q/e murieron ... en el campo de batalla durante la Guerra con los Estados Unidos del Norte."

"... que estos actos religiosos tengan todo el lustre y decoro correspondientes a la grata memoria del inmortal héroe de Iguala y de los otros beneméritos mejicanos q/e se sacrificaron p/r su Patria." (239).

En la iglesia de Salamanca, el propio provincial, fray Silverio García Trillo ofició con toda pompa la ceremonia luctuosa.

El "Supremo Gobierno" se dirigió en otra circular a todas las órdenes religiosas, con la petición de que mandaran algunos misioneros a la frontera con los Estados Unidos, para que atendieran las necesidades espirituales de los pobladores y de las colonias militares ubicadas en estos territorios. Su salario sería de ochenta pesos mensuales. (240). Se sabe de dos voluntarios misioneros agustinos de la provincia de Michoacán que acudieron al llamado. (241).

Con fecha 18 de diciembre de 1852, el Supremo Gobierno hizo circular otra nota cuyo tenor es el siguiente:

"Siendo muy conveniente tener en la secretaría una colección de noticias sobre el origen de la erección de todas las Iglesias, Catedrales y parroquias de las Provincias, de Regulares y Conventos de Ntas. Religiosas, así como de las reales ordenes y demas providencias p/r los cuales se han fundado y de las reglas que observen respectivamente, tanto para reunir una colección q/e sirva a la historia como p/a q/e puedan acordarse con asierto los asuntos q/e ocurran del ramo Eclesiástico q/e está a cargo de dicha Secretaría. de donde con motivo de la ocupación de las tropas americanas desaparecieron los libros y papeles q/e contenían algunas de las noticias q/e se trata, ha dispuesto el Exmo. Sor Presidente q/e V.P. se sirva remitir las q/e correspondan a esa Prv/a ya sea en copia, ya originales."

El prior provincial, fray Bonifacio Nuñez, desde Salamanca ordenó el 3 de enero de 1853 que, sin dilación, cada convento registre su archivo y se saquen copias de los documentos requeridos, y se los remitan a él, para enviarlas al "Ministerio". (242).

¿Cuál habrá sido el destino de esta valiosa documentación?

Quizá debido a este mandato se realizó en el convento de Salamanca en el año de 1852, un extenso y minucioso inventario general, al que me refiero frecuentemente en este trabajo.

En él quedó registrado que existía una "Librería" (biblioteca), la que se ubicaba en el claustro menor, en la planta alta. era un recinto que se extendía de norte a sur, con una entrada por el claustro alto y tenía,

"... una ventana grande, con puerta ... y tiene un medio enrejado de fierro muy bueno y mira para el río." (243).

En un inventario posterior (1856) se escribió:

"Todos estos volúmenes suman (salve yerro) tresmil trecientos y treina y nuebe repartidos en treinta y siete estantes; repartidos como sigue: Historia y novela 640, Gramática 132, Retórica 135, Filosofía 216, Medicina 88, Predicables 401, Moral Teológica 145, Escolastica Teología 213, Historia Eclesiástica y Padres 134, Apologistas 47, Liturgia 86, Escritura y expositores 135, derecho 960, Periódicos 007 = 3339 libros." Además existían nueve diferentes mapas. (244).

En 1854, el 9 de noviembre, se pudo celebrar el último capítulo provincial en el convento de Salamanca. (245).

Con la ley de desamortización publicada el 25 de mayo de 1856 se acercaban tiempos difíciles para los once religiosos y los estudiantes que quedaban en el convento. Para 1857, este había perdido casi todos sus bienes raíces, la hacienda de Guantes, la del Molinito, el rancho de Arroyo Feo, el de Paretones y la hacienda de Pantoja, algunas fincas urbanas y muchos deudores aprovecharon las circunstancias para no solventar lo contratado. (246).

En ese mismo año de 1857 llegó, por primera vez en tres siglos, un provincial general a visitar las provincias agustinianas en México. fray Pablo Micallef, acompañado de su secretario general, fray Gerónimo Mosquini.

"... llegó al Convento Grande y a causa de la guerra civil que ardía en todo su furor y por todos los ángulos de la República."

Sólo visitaron tres o cuatro conventos de la provincia de Michoacán, sin poder llegar al de Salamanca. (247).

La guerra también llegó a la apacible Salamanca, y después de una encarnizada batalla, entre liberales y conservadores, el 9 y 10 de mayo de 1858, el convento agustiniano fue convertido nuevamente en cuartel y hospital. Los religiosos del convento se dieron a la tarea de auxiliar física y espiritualmente a la gran cantidad de soldados heridos y moribundos. (248).

Los años de la Reforma fueron aún más críticos para la Iglesia. Con la aplicación de la ley de exclaustación, en agosto de 1860, muchos de los templos fueron saqueados. La provincia agustiniana de Michoacán perdió seis de sus conventos, entre ellos el de Salamanca. Este estuvo abandonado durante siete años. Sin embargo, la iglesia permaneció abierta al culto, a cargo de un anciano sacerdote, fray Gregorio García. Los accesos del convento que

comunicaban a la iglesia y a la sacristía fueron clausurados. (249). En 1867 el Estado de Guanajuato decidió adaptar el edificio monacal a cárcel estatal, la cual albergaría a más de 500 reos. (250). Fue entonces, cuando el monumento conventual sufrió lamentable e irreparable deterioro, con la alteración y destrucción de sus plantas originales, sobre todo la del claustro mayor. Afortunadamente, las barrocas arcadas de este y las del claustro menor se salvaron de la piqueta. En esa oportunidad se terminó de dismantelar la rica biblioteca, cuyo contenido fue trasladado al Colegio Civil de Guanajuato. Además, se sacaron los muebles y las pinturas que aún se encontraban en el convento. (251).

Gracias a que antes de la exclaustración, los religiosos del convento habían tomado medidas preventivas, ocultando en algunas casas particulares y en lugares secretos, parte de los objetos litúrgicos de plata y ornamentos de la iglesia, parte de los libros de la biblioteca y el archivo, este se pudo salvar. Después de más de treinta años de haber estado guardado, se rescató, más no los objetos de plata y los objetos de valor, ya que alguien denunció uno de los escondites y lo que se había conservado escondido por tantos años, tuvo que entregarse más tarde a la provincia, por mandato del Definitorio de Yuriria. Esto ocurrió el 16 de julio de 1878. (252).

El 17 de abril de 1880 se volvió a celebrar capítulo provincial. En éste se decidió establecer de nuevo un noviciado en la villa de Yuriripúndaro, ya que el de Morelia y el de Guadalajara, y el centro de estudios de Salamanca habían sido cerrados. (253). Para entonces la comunidad de la provincia había quedado reducida a 19 sacerdotes y un hermano lego. (254).

En el Definitorio de 1901, el provincial fray Angel Zamudio propuso formar un fondo de apoyo para la empobrecida provincia, para lo que solicitó la anuencia definitorial para vender la famosa custodia monumental, que había pertenecido al tesoro del convento de Salamanca. Esta apareció como parte del convento de Morelia. Con las licencias canónicas se puso en venta esta valiosa joya, además de una ráfaga y una corona de la virgen del Socorro y tres casas que poseía la provincia en la ciudad de Morelia.

"La suma de la venta fue de cien mil pesos, siendo la mitad, el valor de la custodia." (255).

Con el último pago, dado en 1910, la custodia churrigueresca, vendida efectivamente en 1907, se perdió para siempre. (256).

En 1906 se perforó un pozo artesiano en el centro del "Jardín de San Agustín", en lo que fuera el atrio de la iglesia. El pozo suministró agua potable a la población por más de cincuenta años, de lo que da cuenta Rojas Garcidueñas. (257).

También hay que mencionar que, ya desde el siglo XIX, se nombraba y se reconocía comúnmente al ex-convento y a la iglesia de san Juan de Sahagún, como de "San Agustín".

Entre 1910 y 1911 se clausuró la penitenciaría del Estado que había ocupado el edificio del ex-convento. (258), para ser destinado a cuartel en tiempos de la Revolución. "Al final", escribe Rojas Garcidueñas, "estaba hecho una inmundicia y destrozo: las puertas y ventanas interiores habían sido convertidas en leña, utilizada por las soldaderas para cocinar, los salones sirvieron tanto de alojamiento de soldados, como de caballerizas." (259).

En 1921 el Estado decidió establecer allí una escuela estatal de artes y oficios. Para esto se limpió y se pintó el edificio conventual. Se adaptaron los recintos para los diferentes talleres y salones de clase de estudios primarios y para los servicios de dormitorios, comedor y cocina para un grupo de alumnos becados. Lamentablemente la escuela funcionó relativamente poco tiempo, pues fue trasladada a la ciudad de Guanajuato. (260).

En 1924 el municipio instaló un depósito de distribución de agua potable y una bomba en una de las torres de la iglesia. (261). Posiblemente se trate de la torre del lado oriente, donde aún hay algunas construcciones de ladrillo.

Para 1926 se suspendieron los actos del culto católico en los templo, como reacción a la política antireligiosa del presidente Calles y por la causa cristera. (262). Desde los años 1924 en adelante, en el ex-convento se alojaron los alumnos de la escuela Francisco I. Madero.

El 16 de enero de 1933 fue declarada la iglesia monumento histórico y de propiedad nacional, de acuerdo con la Ley de Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales, del 30 de enero de 1930, y conforme a un dictamen de Monumentos Coloniales. (263). Aparentemente el ex-convento aún quedó en poder del gobierno local, pues en 1938 el INAH solicita al municipio se ocupe

"... de la debida conservación del predio [ex-convento] o en su defecto, la devolución de él, por su interés artístico y como monumento." (264).

En 1938, con autorización oficial, se repararon las bóvedas de la iglesia y en la sacristía y se retocaron los decorados del interior. La junta de vecinos solicitó, además, a las autoridades indicadas

"... [poder] igualar el estilo del altar principal al estilo arquitectónico que tienen los laterales."

Se autorizó hacer un retablo barroco, en vez del de piedra neoclásico, existente. Sin embargo, los interesados no lograron reunir los \$ 250,000 pesos, que hubiera sido el costo del retablo, y por lo tanto,

"... se quedó el original, más agregándose algunos adornos o dorados estilo churrigueresco." (265).

Monumentos Coloniales recibió otro aviso alarmante, esta vez del Sr. Luis González Obregón, quien informaba del estado de abandono en que se encontraba el ex-convento, adyacente al templo. (266).

Ahora bien, el 30 de octubre de 1946, la mencionada institución declaró que

"En mayo anterior se recibió una solicitud del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana, solicitando este inmueble para habitación provisional de los trabajadores de Petróleos Mexicanos que prestan sus servicios en la nueva refinería de petróleo que se estableció en dicha ciudad."

"Se pretende: En la planta baja, frente que consta de dos departamentos con entrada exterior, se adaptarían estos para dar cabida a

150 personas, con la posibilidad de instalar un restaurante colectivo, panadería, cooperativa de consumo, baños, alberca y cine al aire libre en el patio. En la parte superior en el frente que consta de 16 cuartos grandes en el ala derecha y seis galerías se podrían alojar setenta y cinco personas. En el ala izquierda se pretende hacer catorce cuartos grandes para familias reducidas, es decir, de pocas personas y en el departamento del fondo donde están los separos individuales, se darían a 42 solteros."

El 9 de noviembre de 1946 fue autorizada esta solicitud, con la condición de que no se alterara nada de la estructura de los edificios. (267).

La presidencia municipal de Salamanca solicitó el 5 de julio de 1951 permiso para derribar las paredes que formaban el atrio de la iglesia del ex-convento de san Agustín, con el objeto de ampliar la avenida Revolución. La petición fue negada por ambas instituciones, INAH y Dirección de Monumentos Coloniales. Sin embargo, para el 15 de enero de 1952 se reportó que "... en la actualidad ya no existe el atrio." (268).

Con fecha 26 de junio de 1952, el señor Jorge Encino, a la sazón sub-director del INAH, recibió un aviso de Francisco de la Maza, con el siguiente contenido:

"... han quitado las mesas del altar antiguas de varios retablos y las han sustituido por tablas con dorado de brocha y talla de la peor calidad."

"En el retablo del crucero izquierdo sustituyó dos de los arcángeles estofados por unas esculturas modernas que llevan unas varas de latón sosteniendo lámparas eléctricas."

"En la parte exterior ha hecho una barda de citarilla de ladrillo con incrustaciones de mosaico del peor gusto." (269).

Fray Tomás de Orduña, quien era el responsable de aquellos cambios efectuados en la iglesia, recibió la orden del INAH de reponer todo al estado original. (270). El mismo religioso solicitó autorización para poner un reloj entre las torres, permiso que se le negó. En 1955 el inquieto fraile intentó de nuevo hacer algunas "mejoras" en la iglesia, entre otras, de perforar agujeros para taquetes en los fustes de las columnas de la portada principal, con el fin de iluminar la fachada con focos de colores. Para reparar todo el mal hecho, se remozó la fachada de la iglesia, pintándola y limpiando la cantera de la portada. Sobre los altares se volvieron a poner las cubiertas apollilladas que, según el religioso, eran las originales, ya que en tiempos de la Colonia, explicó, se usó un simple altar portátil (sotabanco) con el frente pintado al temple, del cual él conservaba uno, lo que corroboraba su dicho. También se inspeccionó la cripta que se había construido en tiempos pasados y que abarca la parte inferior del altar mayor y el crucero con acceso desde la sacristía. La construcción de la cripta se consideró muy deficiente. (271).

Con el fin de autorizar varias obras solicitadas, se hizo una inspección general el 25 de enero de 1957. Se recomendó entonces reparar las grietas en las bóvedas de la iglesia y en su sacristía, restaurar los retablos y reponer piezas que faltan, por haberse destruido a causa de la polilla. Reparar la mesa de madera de la sacristía, reponiendo piezas que faltaban, con la misma clase de madera con que está construida. Reponer barrotes torneados en las puertas, amacizar el tornavoz del púlpito, restaurar las

pinturas de las pechinas, retocar las pinturas murales del interior de la iglesia y se permite cambiar el piso de mosaico de granito por uno de loseta roja de 15x30 cm. Estos trabajos se llevarían a cabo cuando el encargado del templo contara con los fondos necesarios para ejecutarlos. (272).

El 27 de julio de 1959 se solicitó al INAH una inspección urgente del claustro grande, que en el lado poniente presentaba una grieta en todo su extensión y otra, en uno de los pilares de los arcos. (273). Aparentemente se hizo la restauración.

En un reporte del 19 de julio de 1968 se avisa al INAH que se había adosado a la torre del lado poniente de la iglesia una construcción hecha de ladrillo, para dar acceso al coro desde el exterior. De acuerdo con las órdenes de la Institución, ese aditamento fue derribado. (274).

Ese mismo año se inició la construcción de un claustro moderno, aprovechando algunas construcciones antiguas que se ubicaban en lo que fuera la huerta, en la parte posterior de la sacristía. Esta construcción se utilizaría como habitación de los religiosos. (275). También, el INAH autorizó una restauración al edificio para hacer de este un punto de atracción turística. En el informe del 28 de abril de 1969 se reportó que el ex-convento está ocupado por la escuela primaria Francisco I. Madero, por la escuela de artes plásticas, por la escuela preparatoria, por un taller de carpintería, la biblioteca, por una casa habitación, una arena de box y lucha libre en el patio grande, además de una logia masónica, una funeraria, la estación de bomberos, la cárcel municipal y los sacerdotes agustinos en el templo. En la huerta se llevaban a cabo ferias, se adaptaron canchas deportivas. Además estaba el edificio de correos y la parte sur del convento está limitada por una barda con desnivel hacia el río. (276).

El proyecto que para entonces se tenía, era ocupar los edificios del ex-convento para la casa de la cultura, para una escuela de artes plásticas y un museo de la tecnología de la petroquímica. La restructuración se llevó a cabo en etapas.

Según un informe, la explanada frente a la iglesia había estado ocupada por un mercado de puestos semifijos; en 1972, este se quitó, y el espacio se ocupó más tarde, para "dar vista" con otro monumento, y se construyó un estacionamiento subterráneo. (277).

Aparentemente, en esas fechas, el ex-convento pasó de propiedad federal a poder del municipio, y este otorgó la custodia del edificio a la casa de la cultura, que se encargaría de su mantenimiento.

Nuevamente se informó al INAH del estado peligroso de derrumbe en que "estaban unos arcos del claustro mayor".

En el ejercicio de 1973 se consolidaron las arcadas de ese claustro y en una segunda etapa se arreglaron el jardín del claustro y los andadores. Se restauró el claustro menor y el templo. (278)

Paulatinamente los múltiples ocupantes del ex-convento se fueron acomodando en otros sitios de la ciudad. Las escuelas en sus nuevos edificios, la gente de Pemex, en sus colonias y los demás, en otros inmuebles.

El 24 de mayo de 1974 se suspendieron las obras. El municipio se ofreció entonces a ayudar con mano de obra y un salario para encalar los salones donde se establecería el museo. El 7 de junio de 1974 la casa de la cultura obtuvo permiso para instalarse en una sección del ex-convento, en el claustro chico. Durante la visita del entonces presidente de la República, el licenciado Luis Echeverría, este dio instrucciones para que se prosiguiera con la restauración del edificio. Así sucedió, y en 1975 se recuperó el piso original del claustro, quitando el que se había sobrepuesto. (279).

Con el reporte de trabajo de 1976 se informa que se habían demolido muros y cuartos; el piso se había puesto de loseta de barro; se excavaron los aljibes en los dos claustros; se construyeron arriates en el claustro mayor, se renovaron los barandales de hierro forjado en el claustro menor; se arreglaron rejas y ventanas del convento en general. (280).

En 1980 el presidente municipal solicitó al INAH autorización para pintar el conjunto conventual, "según muestra, con pintura de cal". En 1981, "las damas promotoras voluntarias de Pemex solicitaron la intervención del INAH para llevar a cabo trabajos en la sacristía e iglesia". (281).

Para alojar el Archivo Histórico local se habían realizado algunas obras de adecuación en unos recintos del ex-convento. A su vez, se adaptaron otros salones para instalar los objetos encontrados por los investigadores del "Salvamento Arqueológico" en las excavaciones del gasoducto, en el tramo Salamanca - La Piedad - Guadalajara; Salamanca - Las Truchas, Michoacán. Más tarde se instalaría allí la ceramoteca del centro regional del INAH (282).

Para una nueva etapa de restauración del ex-convento se realizó un convenio de cooperación entre el gobierno del Estado de Guanajuato y el INAH, que depende de la Secretaría de Educación Pública. En este periodo se retocaron los aplanados de la fachada, se limpiaron las canteras, se hizo la instalación eléctrica oculta y se arreglaron dos salas para el archivo municipal.

En 1983 se estudió un proyecto para la plaza ubicada al frente de la iglesia, que hoy es el estacionamiento subterráneo y contiene el monumento a los héroes de Salamanca. Ese espacio había sido jardín desde 1879 a 1919, conocido como el "Jardín de la Penitenciaría". (283).

El 30 de agosto de 1984, la SEDUE realizó un presupuesto para una nueva restauración al ex-convento, que hasta 1987 no se había terminado. (284).

Actualmente, sólo la casa de la cultura, unas oficinas gubernamentales y la biblioteca municipal ocupan el ex-convento. El claustro mayor está cerrado y en absoluto abandono.

En el flanco oriental del edificio aún se encuentra la cárcel municipal y está la estación de bomberos. En lo que fuera la huerta se localizan algunos talleres de la SEDUE, el parque deportivo y de recreo de la población.

En octubre de 1990 se han estado efectuando trabajos de consolidación y remozamiento en el templo, aplanado de las fachadas y bóvedas y limpieza y repintado de las pinturas murales en el interior del inmueble.

N O T A S

- (1) D. A. Brading: Mineros y comerciantes en el México borbónico. 1763-1810, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Sección de Obras de Historia), p. 179.
n.l. United Mexican Mining Association, Reports (Londres 1827-9). Informe de Lucas Alamán y Lewis Agassis" 7 de marzo 1827, apéndice 1.p.XXIV;
- (2) Philip W. Powell: La Guerra Chichimeca (1550-1600) México, Fondo de Cultura Económica, 1977, (Sección de Obras de Historia) p. 26.
- (3) *Ibid.*, p. 48,
La palabra "chichimeca" tiene una connotación despectiva, similar a "perro sucio e incivil", sobrenombre utilizado por los nativos sojuzgados por la conquista cortesiana y por los mismos españoles. n.l. Apud, Powell, "The Chichimecas, Scourge of the Silver Frontier in Sixteenth Century Mexico". *Hispanic American Historical Review*, XXV (agosto 1945) 318-320. También, Mota Padilla, p. 50; Gonzalo de las Casas, p. 152; Torquemada, I. 39; Mendieta, p. 732; Herrera y Tordesillas, *Dec. VII. libro II*, 54; Jiménez Moreno, "Colonización". NDM, 18.
- (4) *Ibid.*, pp. 48-54.
- (5) *Ibid.*, p. 20.
- (6) *Ibid.*, p. 19.
- (7) *Ibid.*, pp. 66-67,
- (8) *Ibid.*, p. 20.
- (9) Wigberto Jiménez Moreno: Estudios de historia colonial México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1958, p. 47.
- (10) Philip W. Powell: *op. cit.*, p. 52.
- (11) *Ibid.*, p. 32.
- (12) *Ibid.*, p. 44.
- (13) John C. Super: La vida en Querétaro durante la Colonia. 1531-1810. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Sección de Obras de Historia) p. 12.
- (14) Antonio de Ciudad Real: Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, (Serie de historiadores y cronistas de Indias: 6), vol. II. p. 75.
- (15) Philip W Powell: *op. cit.*, p. 44.
- (16) *Ibid.*, p. 47.
- (17) D. A. Brading: *op. cit.*, p. 21.

- (18) *Ibid.*, p. 28.
- (19) D. A. Brading: *op. cit.*, p. 22. n.20.:
 Parry, J. H. *The Spanish Seaborne Empire*, pp. 242-3.
 "... En el año de 1595, en el que se llegó al máximo, el oro y la plata alcanzaron la cifra de 95.6 por 100 del total en valor, la cochinilla comprendía el 2.8 por 100, y el cuero, el 1.4 por 100".
- (20) *Ibid.*, pp. 135-137. A partir de 1729, la compra y reventa de los artículos importados, se efectuaba anualmente en la feria comercial de Jalapa, poco después de ser desembarcada del galeón en el puerto de Veracruz.
- (21) *Ibid.*, p. 23.
- (22) *Ibid.*, p. 26. *Apud*: F. Chevalier: La formación de los latifundios en México p. 226.
- (23) *Ibid.*, p. 29.
- (24) *Ibid.*, p. 28. *Apud*: F. Chevalier: p. 214
- (25) *Ibid.*, p. 30. *Apud*: F. Chevalier: p. 226
- (26) *Ibid.*, p. 31. *Apud*: John C. Super: pp. 86-90.
- (27) *Ibid.*, p. 32.
- (28) *Ibid.*, p. 30.
- (29) Wigberto Jimenez Moreno: *op. cit.*, p. 75.
- (30) "La colonización y evangelización de Guanajuato en el Siglo XVI." Quadernos Americanos V. 13. Enero, febrero 1944, pp. 125-149. p. 132.
- (31) François Chevalier: La formación de latifundios en México, 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, (Sección de Economía), p. 158.
- (32) Wigberto Jimenez Moreno: *op. cit.*, p. 76.
- (33) Fray Juan de Torquemada: Monarquía Indiana, 3a. edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, Vol. II. pp. 364-365.
- (34) François Chevalier: *op. cit.*, p. 95.
- (35) *Ibid.*, pp. 93-94. *Apud*: Brading: p. 301.
- (36) Antonio de Ciudad Real: *Op. cit.* Vol. II. pp. 74-75.
- (37) *Ibid.*, Vol. II. p. 75
- (38) François Chevalier: *op. cit.*, p. 95.
- (39) *Ibid.*, p. 189.
- (40) *Ibid.*, p. 214.
- (41) *Ibid.*, p. 270.
- (42) *Ibid.*, p. 214.
- (43) *Ibid.*, pp. 214, 340.
- (44) *Ibid.*, pp. 149, 214, 342.
- (45) *Ibid.*, p. 210.
- (46) *Ibid.*, p. 213.
- (47) *Ibid.*, p. 285.
- (48) *Ibid.*, pp. 285, 292-294 y 309. *Apud*: Brading: p. 46.
- (49) *Ibid.*, p. 311.
- (50) *Ibid.*, p. 311, 367.
- (51) Doris M. Ladd: La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Sección de Obras de Historia) p. 19.
- (52) François Chevalier: *op. cit.*, p. 367.
- (53) Doris M. Ladd: *op. cit.*, pp. 27-28.
- (54) *Ibid.*, p. 28.
- (55) *Ibid.*, p. 43.
- (56) *Ibid.*, pp. 44-47.

- (57) José Rojas Garcidueñas: Salamanca, Recuerdos de mi tierra guanajuatense. México, Editorial Porrúa, S.A. 1982, pp. 18-20.
- (58) Peter Gerhardt: A Guide to the Historical Geography of New Spain. Cambridge, Massachusetts, USA Cambridge University Press, 1972. p. 66.
- (59) Florentino Lopez Lira: Historia del Señor del Hospital de Salamanca, Salamanca, Guanajuato, México, 1981. pp. 46 y 97.
El cura Luis Saavedra, de Salamanca concedió a Alfonso Marañón, sacar una copia de la "Historia del Señor del Hospital" de un manuscrito antiguo que estaba en la sacristía del templo del pueblo de indios de Nativitas (fundado en 1540). A su vez, el relato fue copiado fielmente de los apuntes que tuvo a la vista Vicente Flores. el 10 de noviembre de 1930. La copia fue entregada al maestro Fulgencio Vargas, profesor del antiguo Colegio del Estado, quien el 16 de septiembre de 1945, en el Congreso Mexicano de Historia, en su séptima reunión, facilitó la copia a Florentino López Lira, quien la copió fielmente, y la publicó en su libro, en Salamanca, Gto. en 1981.
- (60) *Ibid.*, p. 96.
"Nota del Sr. D. Vicente Flores: Indudablemente que la llegada del Santo Cristo de los Agonizantes, después de Acualmeztly y posteriormente el venerado Señor del Hospital de Salamanca, Gto. fue el año de 1560, pues dice la narración que acababa de ser electo Papa Pio IV, y el Cardenal Juan Angel de Médicis subió al trono pontificio el 4 de septiembre de 1559 a 1565, habiendo tomado el nombre Pio IV, lo cual no deja dudas."
- (61) *Ibid.*, pp. 88-89.
- (62) *Ibid.*, p. 89.
- (63) *Ibid.*, p. 89.
- (64) *Ibid.*, p. 94.
- (65) Luis García Pimentel: Relación de los Obispos de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el Siglo XVI. México, (Colección Joaquín García Icazbalceta), 1904, p. 47.
- (66) *Ibid.*, p. 32.
- (67) José Guadalupe Romero: Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán. México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en 1860, Imprenta Vicente García Torres, 1862, p. 182.
- (68) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 44.
- (69) Peter Gerhardt: *op. cit.*, p. 66.
- (70) José Rojas Garcidueñas, *op. cit.* p. 32. *Apud*: J. D. Razo Oliva: Salamanca, dimensión económica municipal, p. 11.
- (71) Peter Gerhardt: *op. cit.*, p. 63.
"AGN. General de Partes. VI, folio 417: Para 1649 Salamanca quedó sujeta nuevamente a la alcaldía mayor de Celaya, conservando su propio ayuntamiento. Al establecerse en 1787 las Intendencias bajo el régimen Borbón, Salamanca perteneció a la Intendencia de Guanajuato.
José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 32.
- (72) "n.º: Los Virreyes Españoles en América, Durante el Gobierno de la Casa de Austria. México. T. II. Bibl. de autores españoles. Edit. de Lewis Hanke y Celso Rodríguez. Eds. Atlas, Madrid, 1977. págs. 135-136."
- (73) AGN. General de Parte Tomo VI. 176. vta. 180. Año 1601-1609, foja 713. *Apud*: Boletín AGN Tomo VI. NS. Sept. Oct. 1935.
- (74) AGN. General de Parte T. VI. f. 715.

- (75) AGN. General de Parte T. VI. f. 715.
- (76) AGN. General de Parte T. VI. f. 716. *Apud*: Boletín del AGN, Tomo VI. Nº 5. Sept. Oct. 1935.
- (77) AGN. General de Parte T. VI. f. 719.
- (78) AGN. General de Parte T. VI. f. 720.
- (79) AGN. General de Parte T. VI. 176, vta. 180. Año 1601-1609. *Apud*: Boletín AGN, T. VI. Nº 5. Sept. Oct. 1935. p. 721.
- (80) APAM. C.25.03.01 Libro de Memorias e Inventarios de papeles y alaxas de la sacristia de este Convento de Salamanca de 1718, f. 2.
- (81) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 36.
- (82) Fray Diego de Basalenque: Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán de la Orden de N.P.S. Agustín. México, pp. Editorial Jus, S.A. 1963 (Colección México Heroico Nº 18), pp. 314-315.
- (83) AGN. Tierras. Vol. 118. f. 6.
- (84) Idem.
- (85) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 47.
- (86) D. A. Brading: *op. cit.* p. 303.
- (87) Francisco de Ajofrín: Diario del viaje que hizo a la América en el Siglo XVIII, México, El Instituto Cultural Hispano Mexicano, AC 1974 (Talleres Tipográficos Galas de México, S.A.) p. 203.
- (88) *Ibid.* p. 205.
- (89) Nicolás de Lafora: Relación del Viaje que hizo a los Presidios Internos situados en la Frontera de la América Septentrional perteneciente al Rey de España. México, Editorial Pedro Robledo, 1939, p. 43.
- (90) Alejandro de Humboldt: Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España. México, Editorial Porrúa, S.A. 1966, (Colección Sepan Cuántos, 39). pp. XXVI - XXVII.
- (91) *Ibid.*, Libro IV. p. 238.
- (92) *Ibid.*, Libro I. p. 28.
- (93) *Ibid.*, Libro III. p. 162.
- (94) Henry Ward Ward: México en 1827, México, Fondo de Cultura Mexicana, 1983, (Lecturas Mexicanas, 73), p. 163.
- (95) *Ibid.*, p. 164.
- (96) *Ibid.*, Vol. p. 462.
- (97) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 93.
- "Nota: F.P.WRANGEL, De Sitka a San Paterburgo al Través de México, Diario de una Expedición (13-X-1835. 22-V-1836) Prólogo y traducción del ruso Luisa Pintos Mimo. Ed. Sep Setentas. Vol. 183. México, 1975."
- (98) *Ibid.*, p. 148.
- "Nota: Itinerarios y Derrteros de la República Mexicana publicados por los ayudantes del Estado Mayor del Ejército, José J. Alvarez y Rafael Durán. Imp. de José A. Godoy, México 1856, págs. 38 y 39"
- (99) *Ibid.*, p. 98.
- (100) *Ibid.* p. 95. La competencia de otra fábrica, del Niño Perdido, en la Capital, la hizo incoasteable.
- (101) José Guadalupe Romero: *op. cit.*, pp. 182-184.
- (102) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 129
- (103) *Ibid.*, p. 176.
- "Nota 4: El Pájaro Verde, II. Nº 365, México, sábado 17 de septiembre de 1864"
- (104) *Ibid.*, p. 176.
- (105) *Ibid.*, p. 177.

- (106) *Ibid.*, p. 163.
- (107) *Ibid.*, pp. 163-164.
 "Nota 1: Alfonso L. Velasco, *Geografía y Estadística de la República Mexicana*. 3a. ed. *Geografía y Estadística del Estado de Guanajuato*. Editor Lorenzo García León, México, 1895.
- (108) *Ibid.*, p. 159.
- (109) *Ibid.*, p. 165.
 "Nota 2: "PEDRO GONZALEZ, *Geografía Local del Estado de Guanajuato*. Tipo de la Esc. Industrial J. D. G., Guanajuato, 1904".
- (110) *Ibid.*, p. 166.
- (111) Daniel Cosío Villegas: *Historia moderna de México*. 2a. edición, México, Editorial Hermes, S. A., 1959, Tomo: *República restaurada*, Vida Social, Pag. XVII.
- (112) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 208
- (113) Juan Diego Razo Oliva: *Salamanca, dimensión económica municipal*. Salamanca, Guanajuato, México. Edición del Municipio de Salamanca, 1971. (preliminar histórico de José Rojas Garcidueñas), p. 36.
- (114) Fray Juan de Grijalva: *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en la Provincia de la Nueva España*. México, Imprenta Victoria, 1924, p. 35.
- (115) *Ibid.*, p. 39.
- (116) *Ibid.*, p. 40.
- (117) *Ibid.*, pp. 40-41.
- (118) Robert Ricard: *La conquista espiritual de México*. México, Editorial Jus, 1947. (Traducción: Angel María Garibay), pp. 171-172.
- (119) Margarita Flores Martínez, María del Carmen Islas D. *et. al.* "Programa Iconográfico e Iconológico de la Portada y Pintura Mural del Convento de San Agustín Acolman." México, (Tesis Licenciatura, Historia del Arte. Universidad Iberoamericana), 1980. pp. 19-28.
- (120) Nicolás Navarrete, OSA: *Historia de la Provincia Agustiniense de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. México, Editorial Porrúa, S.A. 1978, (Biblioteca Porrúa, 68), T. I. pp. 688-689.
- (121) Nicolás Navarrete, OSA: *Ibid. T. I. p. 20.*
 "Nota 45: Relación del Padre Adriano, 1573, A. G. J. 92-2-1."
- (122) *Ibid.*, T.I. p. 26. *Apud*: Grijalva. *Crónica de la Orden ... op. cit.*, pp. 685-686.
- (123) *Ibid.*, T.I. p. 31.
- (124) *Ibid.*, T.I. p. 21.
- (125) *Ibid.*, T.I. pp. 32-33.
- (126) Fray Diego de Basalenque: *op. cit.*, T.II. p. 8. *Apud*: Navarrete: *Historia de la Provincia Agustiniense ...* T.I. p. 30.
- (127) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, p. 43.
- (128) Fray Diego de Basalenque: *op. cit.*, T.II. pp. 135-139.
- (129) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, p. 47. n: Archivo del Convento. *Efemérides* f. 1. fte.
- (130) APAM: C.25.06.01.- *Fundación*. *Apud*: Rojas Garcidueñas, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No 17 México 1949.
- (131) Camilo Montes Vega, OSA: *San Agustín de Salamanca, Gto. Maravilla de América*. Salamanca, Guanajuato, México, Colección Montes Vega, 1983. *Apud*: Fray Francisco de Portillo y Aguilar, OSA: *Chronica Espiritual Agustiniense* pp. 440-455.
- (132) Fray Diego de Basalenque: *op. cit.*, p. 315.
- (133) APAM: C.25.03.01. *Libro de Inventario ... 1718*. *op. cit.*, f.1.
- (134) *Ibid.*, f. 2.
- (135) APAM: C.25.06.01. *Fundación*, *op. cit.*

- (136) APAM: C.25.03.01. *op. cit.*, f.1. vta.
 (137) *Ibid.*, f.4 Vta.
 (138) Fray Diego de Basalenque: *op. cit.*, Cap. IV. p. 120.
 (139) Fray Matías de Escobar: Americana Thebaida, México, Imprenta Victoria, 1924, p. 147.
 (140) *Ibid.*, p. 148.
 (141) Kubler, G. Mexican Architecture of the Sixteenth Century. 2nd edition, Westport Connecticut, USA, Greenwood Press Publishers, Inc. 1972, T. I, p. 149.
 (142) *Ibid.*, p. 149.
 (143) *Ibid.*, p. 147.
 (144) APAM: C.25.03.01. *op. cit.*, f. 2.
 (145) APAM: C.25.06.01. *op. cit.*,
 (146) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, p. 69.
 (147) Nicolás Navarrete, *op. cit.*, p. 60.
 "Nota ⁷³: Lib. 1. de Actas de Salamanca, foj. 3, vta."
 (148) APAM: C.25.03.01. *op. cit.*, f. 3.
 (149) *Ibid.*, f. 3.
 (150) *Ibid.*, f. 3 y 3 vta. *Apud*: AGN, Ramo Tierras 1667, f. 30 vta.
 (151) *Ibid.*, f. 3.
 A Fray Miguel de Guevara se le reconoce como el poeta y autor del célebre soneto castellano
 "No me mueve mi Dios para quererte ...".
 Boletín Agustiniiano N.º 43 Año IV, Sept. San Luis Potosí, México 1958. Conferencia del MRF. P. N. Navarrete OSA. p. 15.
 Convento agustiniano de Salamanca.
 (152) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.I. p. 692.
 (153) *Ibid.*, T.I. p. 118.
 "Nota ²¹⁴: En en mismo Lib. de Prov."
 (154) *Ibid.*, T.I. p. 691.
 Lamentablemente el cronista no menciona las fuentes de estos datos. Tampoco se encontraron en los documentos consultados en el APAM. El libro mas antiguo del Convento de san Juan de Sahagún que se conserva, data de 1718, y es el libro de memorias inventarios, con la clave C.25.03.01.
 (155) Virve Pihou: La secularización de las parroquias en la Nueva España y su repercusión en San Andrés Calpan. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, pp. 70-71.
 (156) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.I. p. 125.
 n. ²²⁵: Lib. III, Prov.
 (157) *Ibid.*, T.I. p. 136. n. ¹²⁰: Lib. V. Prov. f. 63, vta.
 (158) *Ibid.*, T.I. p. 431.
 (159) *Ibid.*, T.I. p. 692.
 (160) *Ibid.*, T.I. p. 436.
 (161) APAM: C.25.07.01. Libro de registro de cofrades de la cinta de 1769 a 1827. Anotación en este libro:
 "Por averse acabado el anterior libro en que se asentaban los cofrades de la cinta comienza este el dia primero del mes Henero de setecientos setenta y nueve años Cons^o de N.P.S. Aug^o de la Villa de Salamanca".
 Los miembros de la cofradía del Cíngulo o Cinturón = Archicofradía de la Virgen del Consuelo, fundada en 1495 por el padre Martín Verecelli en la iglesia de San Jerónimo de Boloña, portaban una correa de cuero negro. En 1575 fue agregada por el Papa Gregorio XIII a los eremitas agustinos.
 Enciclopedia de la Religión Católica, T. II.

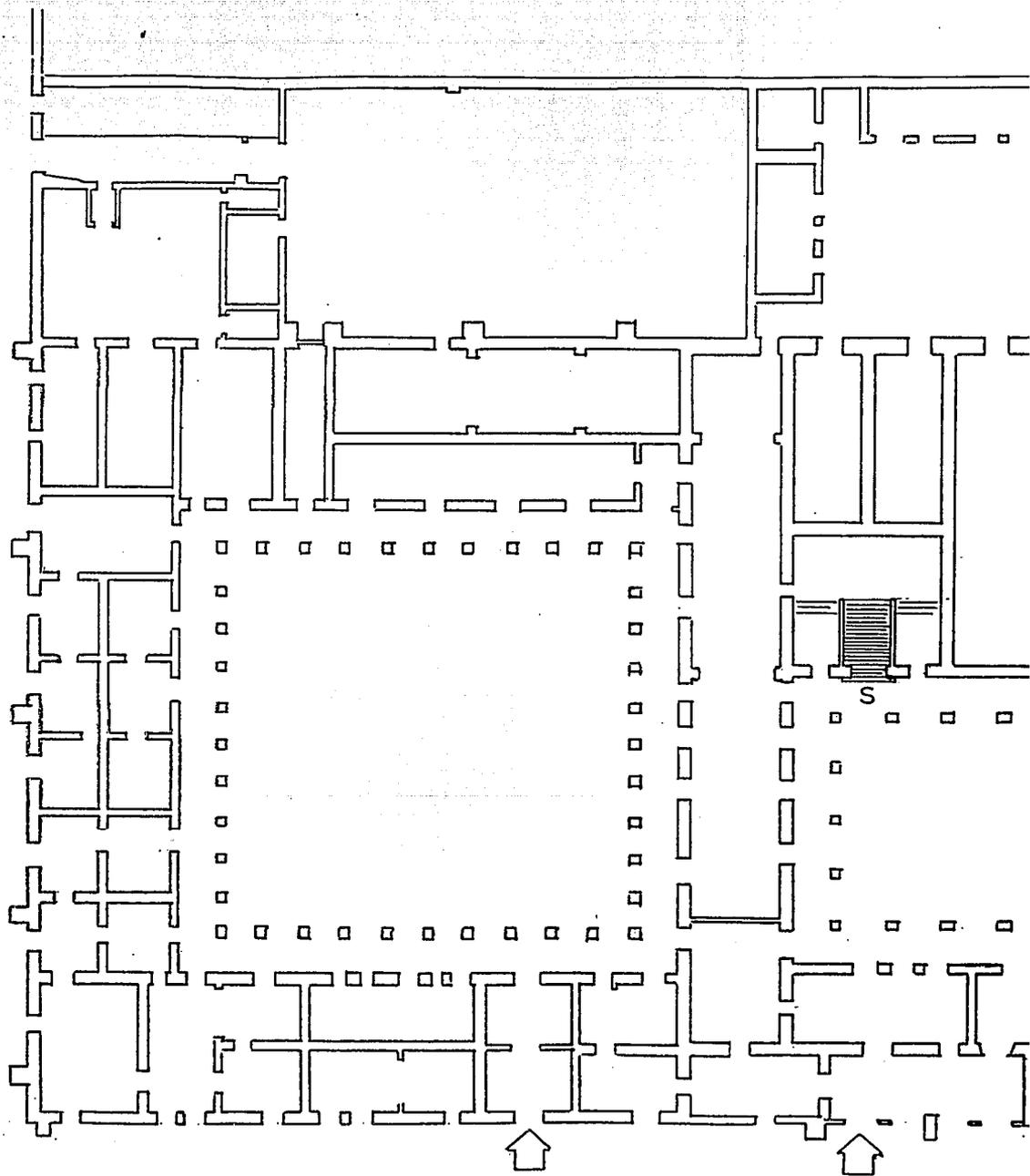
Dalmau y Jover, S. A. Barcelona.

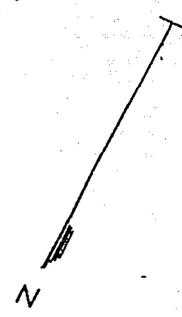
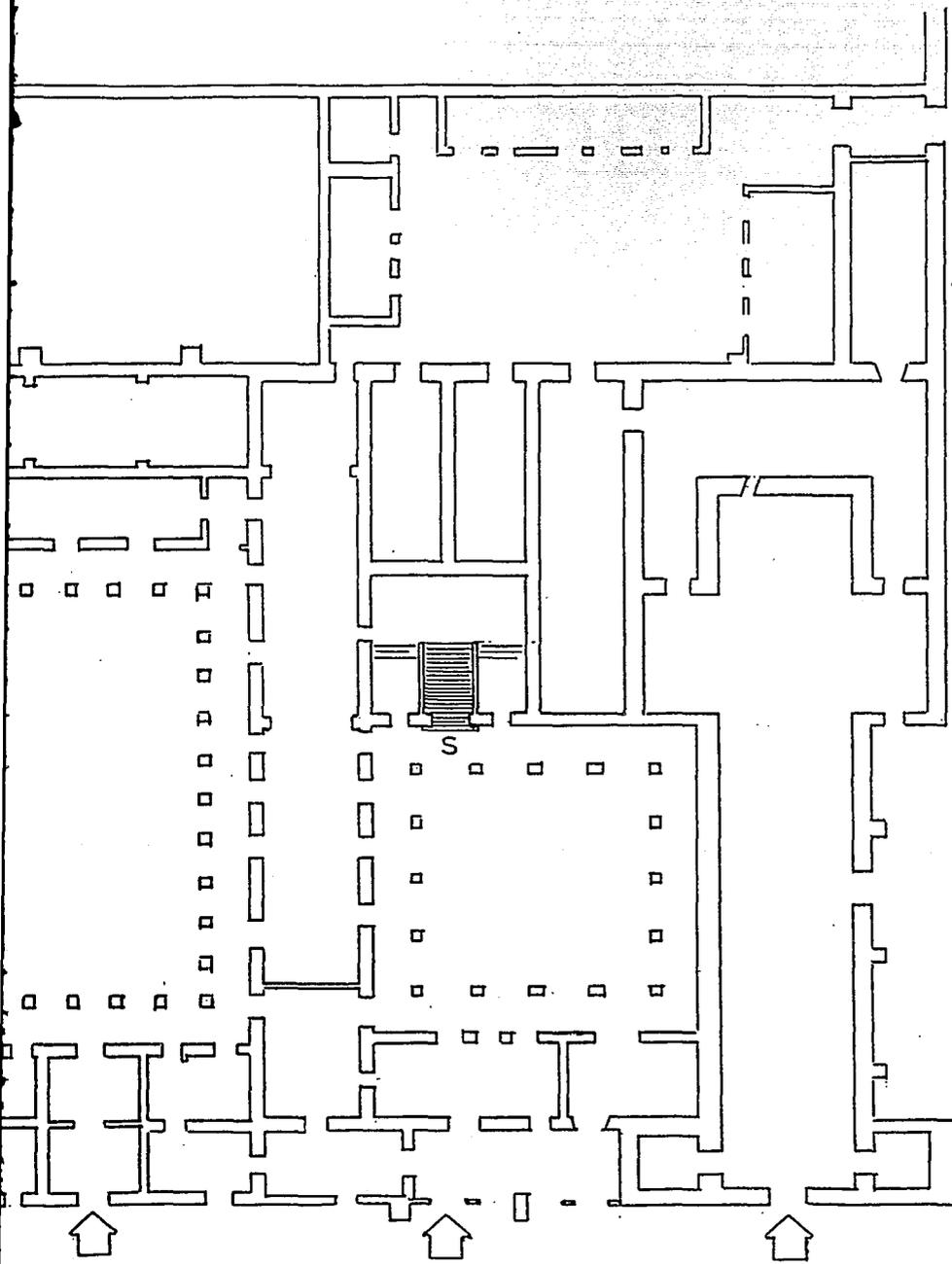
Apud: Nicolás Navarrete: T.I. p. 624.

- (162) APAM: C.25.03.01. op. cit., Libro de Inventarios.
(163) *Ibid.*, 1709-1710.
(164) *Ibid.*, 1713.
(165) *Ibid.*, 1746.
(166) *Ibid.*, 1718.
(167) *Ibid.*, 1718.
(168) *Ibid.*, 1746.
(169) *Ibid.*, 1746.
(170) *Ibid.*, 1746.
(171) *Ibid.*, 1746.
(172) *Ibid.*, 1746.
(173) *Ibid.*, 1746.
(174) *Ibid.*, 1746.
(175) *Ibid.*, 1746.
(176) *Ibid.*, 1746.
(177) *Ibid.*, 1746.
(178) Francisco de Ajofrín: *op. cit.*, pp. 202-203.
(179) APAM: C.20.03.01. Libro de Memorias ... op. cit., 1746.
(180) *Ibid.*, 1747.
(181) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.I. pp. 505-506.
n²⁷² Lib. Prov. VI. f. 98 vta.
(182) *Ibid.*, T.I. p. 493
(183) Virve Piho: *op. cit.*, p. 18.
(184) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.I. p. 516.
(185) *Ibid.*, T.I. p. 534.
(186) *Ibid.*, T.I. p. 536.
(187) *Ibid.*, T.I. p. 534.
(188) *Ibid.*, T.I. p. 695.
(189) *Ibid.*, T.I. p. 695.
(190) *Ibid.*, T.I. p. 695.
(191) APAM: C.25.04.01. Libro de recibo ... op. cit.,
ff. 1-4, 7, 102, 106 y 141.
(192) *Ibid.* f. 69, vta.
(193) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T. I. p. 695.
(194) *Ibid.* T.I. p. 692.
(195) *Ibid.* T.I. p. 567.
(196) APAM: C.25.04.02. Libro de gastos ... op. cit., ff. 2 y 177.
(197) *Ibid.*, f. 67.
(198) *Ibid.*, f. 109.
(199) *Ibid.*, ff. 104-107.
(200) *Ibid.*, f. 107.
(201) *Ibid.*, f. 179.
(202) *Ibid.*, ff. 136-149
(203) *Ibid.*, f. 149.
(204) *Ibid.*, f. 143.
(205) *Ibid.*, 1769-1799.
(206) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.I. pp. 723-724.
(207) *Ibid.*, T.I. p. 724.
(208) Historia General de México 2a. edición, México,
El Colegio de México, 1977, T.II. p. 310.
(209) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 36.
(210) *Ibid.*, T.II. p. 36.
(211) APAM: C.25.04.02. Libro de Gastos ... op. cit., f. 198.
(212) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 36.

- (213) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 66
- (214) Historia General de Mexico, *op. cit.*, T.II. p. 346.
- (215) APAM: C.25.04.01. Libro de Recibo ... *op.cit.* f. 149, vta.
- (216) APAM: C.25.01.01. Libro de Consulta ... 1822. *op. cit.*
- (217) APAM: C.25.04.03. Libro de Gastos y Memorias ... 1822-1826. *op. cit*
- (218) *Ibid.*, 1822.
- (219) *Ibid.*, 1822.
- (220) *Ibid.*, 1822. Año de 1826.
- (221) APAM: C.25.01.01. Libro de Consultas ... 1822 *op. cit.*
- (222) José Garcidueñas: *op. cit.* p. 93.
Apud: Fr. Angel María Gasca OSA "Tres biografías" (manuscrito
 fechado el 5 de septiembre de 1888, Salamanca) copia fotostática
 facilitada por Guadalupe Aguinaco, de dicha ciudad.
- (223) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 50.
- (224) Gasca, Tres biografías. *op. cit.*
- (225) *Ibid.*
- (226) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II, p. 51
- (227) Gasca, *op. cit.*
- (228) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, p. 52.
- (229) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 101.
- (230) APAM: C.25.01.01. Libro de Consultas ... *op. cit.*, f. 40.
- (231) APAM: C.25.01.02. Libro de Actas y Patentes ..., *op. cit.*, f. 59.
- (232) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II p. 59.
Apud: APAM. C.25.01.02. Libro de actas ... *op. cit.*,
- (233) APAM: C.25.01.02. Libro de actas y patentes ... *op. cit.*, f.63.
- (234) Historia General de México, T. III. p. 87. *Apud:*, Nicolás Navarrete,
op.cit. T.II, p. 59.
- (235) APAM. C.25.01.02. Libro de Actas y Patentes ... *op.cit.*
Apud: Nicolás Navarrete: T.II. pp. 59-60.
- (236) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 60.
- (237) APAM; C.25.01.02. Libro de Actas y patentes ... *op. cit.*, f. 70.
- (238) *Ibid.*, f. 71.
- (239) *Ibid.*, ff. 74 y 74 vta.
- (240) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 71.
- (241) APAM: C.25.01.02 Libro de actas y patentes ... *op. cit.*,
 f. 87 vta y 88.
- (242) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventarios ..., Año 1852, *op.cit.*,
 f. 45v.
- (243) *Ibid.*, ff. 110v - 130.
- (244) APAM: C.25.04.01. Libro de Recibos 1802-1888. f. 136.
 "Breve memoria histórica de los últimos treinta años de nuestro
 convento capitular, San Juan de Sahagún. 3 de mayo de 1884.
 Angel Gasca."
- (245) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 108.
- (246) APAM: C.25.04.01. Libro de Recibos, *op. cit.*, f. 136.
- (247) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 122.
- (248) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 142.
- (249) APAM: C.25.04.01. Libro de Recibos ... *op. cit.*,
Apud: Nicolás Navarrete: p. 101; José Rojas Garcidueñas: p. 113.
- (250) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 113.
- (251) APAM: C.25.04.01 Libro de Recibos ... *op. cit.*, f. 141 vta, y 142.
- (252) APAM: C.25.01.04. Libro tercero de Actas y patentes ... *op.cit.*,
 ff. 8 vta y 9.
- (253) Nicolas Navarrete: *op. cit.*, T.II. p. 158.
- (254) *Ibid.*, T.II. p. 165.
- (255) *Ibid.*, T.II. p. 176.

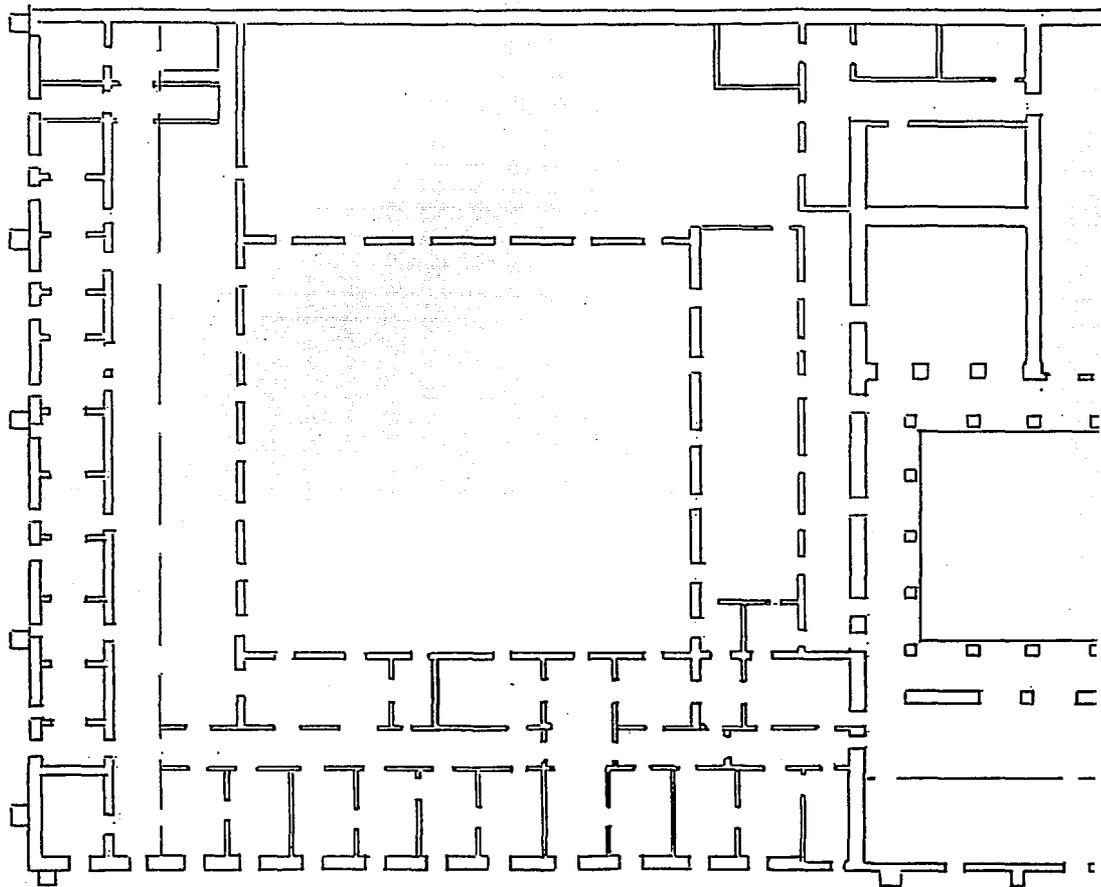
- (256) José Rojas Garcidueñas: *op. cit.*, p. 227.
(257) *Ibid.*, pp. 229-230
(258) *Ibid.*, p. 230.
(259) *Ibid.*, p. 230.
(260) *Ibid.*, p. 231.
(261) *Ibid.*, p. 231.
(262) INAH: Dirección de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico.
San Agustín, Expediente Ex-Convento de Salamanca, Gto. .
(263) *Ibid.*, p. 17
(264) *Ibid.*, p. 32.
(265) *Ibid.*, p. 29.
(266) *Ibid.*, 30 de octubre de 1946 a 9 de noviembre de 1946.
(267) *Ibid.*, pp. 41-42.
(268) *Ibid.*, pp. 50, 54.
(269) *Ibid.*, p. 59.
(270) *Ibid.*, p. 68. 2 de octubre y 6 de diciembre de 1955,
(271) *Ibid.*, p. 91. 25 de enero de 1957
(272) *Ibid.*, p. 97.
(273) *Ibid.*, 10 de julio de 1968.
(274) *Ibid.*, 19 de julio de 1968.
(275) *Ibid.*, p. 129. 29 de abril de 1969.
(276) *Ibid.*, 28 de abril y 3 de mayo de 1972.
(277) *Ibid.*, 9 de marzo de 1973.
(278) *Ibid.*, "Sol de Salamanca", Revista, 24 de mayo de 1975.
(279) *Ibid.*, Año de 1976.
(280) *Ibid.*, 26 de mayo de 1981.
(281) *Ibid.*, Año de 1981
(282) *Ibid.*, Diciembre de 1983.
(283) *Ibid.*, 30 de agosto de 1984.

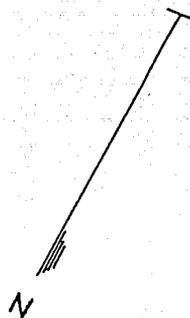
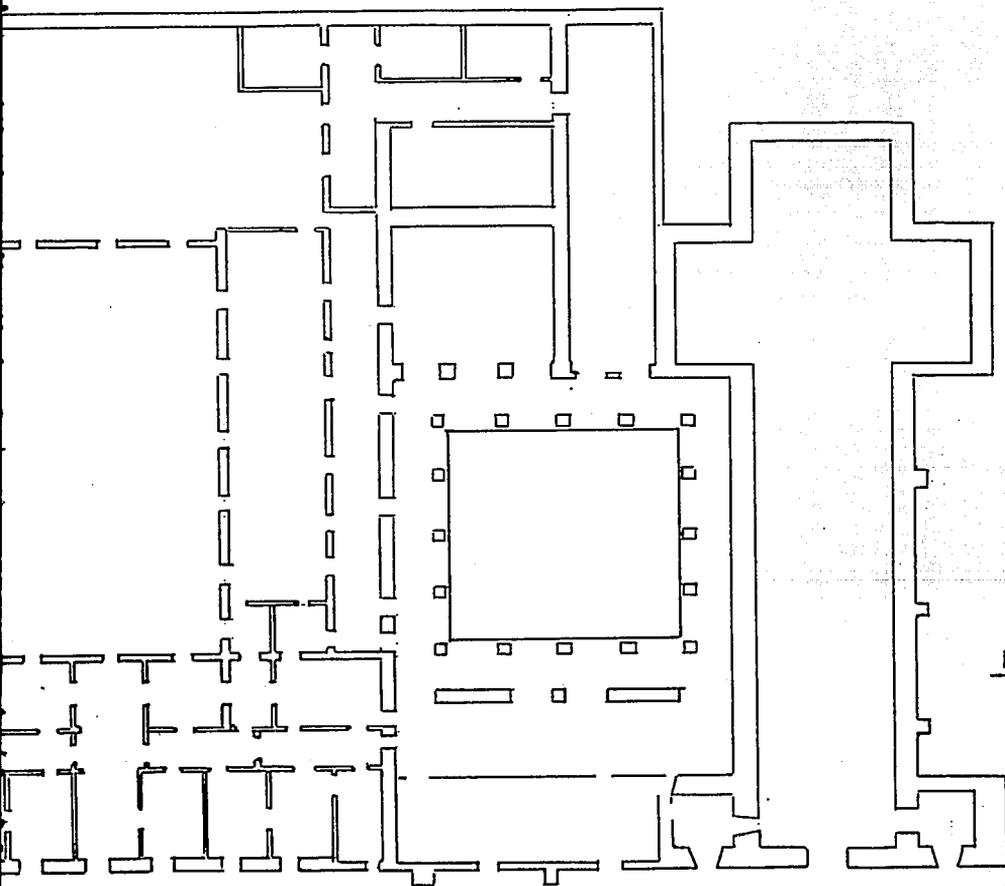




PLANTA BAJA

Esc 1:400





PLANTA ALTA

Esc 1:400

3. ANALISIS ARQUITECTONICO DEL CONJUNTO CONVENTUAL.

"Un arquitecto sólo logra un espacio auténticamente sacro cuando, por el juego de las masas y vacíos, de las luces y las sombras, consigue que el cristiano se sienta atraído irresistiblemente hacia el santuario y detenido ante él como en la cercanía de alguien que ha impuesto en aquel lugar su presencia cautivadora y terrible".

J. Plazaola, S.J. (1)

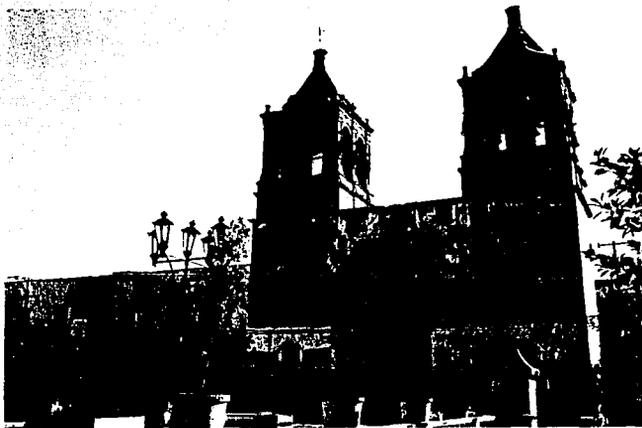
La Iglesia siempre ha sido depositaria de las normas que regulan minuciosamente los ritos, o sea, la liturgia " para garantizar la validez de lo sacro cultural, dicta leyes destinadas a alejar todo lo profano y salvaguardar el respeto que exige todo lo sagrado" (2), es decir, el decoro y la decencia.

En la historia de la Iglesia, varios liturgistas ilustres, como Guillermo Durandus, Hugo de San Victor, Ricardo de Cremona, Juan Molano, Pedro Catano, san Carlos Borromeo y otros, recopilaron estos decretos en tratados, los que han servido en las distintas épocas históricas y de los estilos, de norma y parámetro en la expresión artística y arquitectónica sacra. El tratado Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiástico (1577), elaborado por san Carlos Borromeo, aplica los nuevos decretos tridentinos, principalmente a la arquitectura, sin dejar de considerar a la pintura y a la escultura. Su tratado tuvo gran trascendencia en el barroco religioso, (3), por lo que lo citaré como punto de apoyo y referencia en el análisis arquitectónico de las construcciones del conjunto conventual bajo estudio, que a continuación presento. A su vez, intercalaré en la descripción que sigue, algunos datos obtenidos del Libro de Inventario 1832 de la iglesia de san Juan de Sahagún. (4), los que se refieren a la arquitectura del conjunto conventual. En especial, al inventario realizado en 1852, que es el más detallado. Son informaciones de gran valor, pues dan una visión amplia del estado en que se encontraba el convento antes de su alteración y de su decadencia.

3.1. Ubicación y etapas de construcción.

El ex-convento e iglesia de san Juan de Sahagún, hoy conocido como san Agustín, se ubica ordenadamente, siguiendo la traza urbana reticular, mas o menos regular, de la población de Salamanca, en el Estado de Guanajuato.

Esta orientado, aproximadamente, de noreste a suroeste. Al oriente limita con la calle Vasco de Quiroga, al norte, con la avenida Revolución; por el lado poniente, colinda con la calle Andres Delgado y al sur, con el río Lerma o río Grande.



5. Fachada de la Iglesia de san Juan de Sahagún.

Actualmente el conjunto conventual está integrado por la iglesia y sus dependencias, el ex-convento, que comprende el antiguo claustro (menor), el grandioso claustro mayor con sus anexos y el amplio solar situado al sur de las construcciones conventuales, colindante con el río. Antiguamente aquí se ubicaba el huerto y los corrales. La propiedad aún está bardeada en gran parte con un alto y masivo muro de piedra. Lo que fue la huerta se ha convertido a la fecha, en cárcel municipal, parque deportivo y al fondo, junto al río, se hizo una cancha de futbol.

Originalmente, frente a la iglesia y el ex-convento se abría un "vastísimo" atrio, situado de sur a norte, entre el conjunto conventual, hasta la actual calle Juárez y de oriente a poniente, entre las calles de Quiroga, incluyendo la calle General Negrete, hasta la de Andrés Delgado. (5).

Por sus características arquitectónicas que presenta esta unidad conventual, se puede deducir que hubo dos periodos mayores de construcción, que se llevaron a cabo en el período virreinal. No se tienen en cuenta aquí los radicales cambios que sufrió el edificio a partir del siglo XIX.

En sustitución de la humilde ermita de acote, erigida por los frailes al inicio de la fundación del convento, el 26 de mayo de 1615, se empezó con la colocación de la primera piedra el 15 de mayo de 1642 con la erección de la iglesia y del primer claustro, el menor.

Por falta de recursos, el avance inicial de la construcción fue muy lento. En diez años apenas se había logrado terminar los muros de la iglesia y cerrar la bóveda de la nave. Para 1655 quedaron techados el presbiterio y los cruceros. En 1656 se cimentaron las torres, mismas que aparentemente se terminaron en 1677. Así lo relata el padre Navarrete en su libro. (6).



6. Fachada principal del claustro mayor.

Es posible que, debido a que el convento de Salamanca aún no estaba apto para alojar a ocho religiosos, como lo ordenaba una Real Cedula, expedida en 1703, fuera descalificado y desconcido como convento con derecho a prior (7). Sin embargo, tres años más tarde, se dedicó la iglesia y en 1709-1710, se registró el primer inventario. De este se deduce que para entonces la construcción del conjunto conventual estaba muy avanzada, pero aún no terminada en todos sus detalles, pues como ya se indicó en el capítulo anterior, en el Inventario de 1746 se menciona la existencia de una portada de cantera ya labrada, que se compró para la edificación de la portería, la que, para entonces, aún no se había podido edificar. Así mismo, se indica que sólo había una torre en la que se albergaban cuatro campanas nuevas. Este detalle se ve confirmado en el dibujo hecho por Ajofrín en 1765, donde se ilustra la iglesia con su torre del lado poniente. (8).

Considero que a la primera parte de construcción pertenece: la iglesia, la sacristía, (quizá modificada posteriormente) la torre poniente, más tres amplios salones rectangulares, situados paralelamente al eje del templo, uno de los cuales actualmente se denomina la antesacristía, originalmente con comunicación al claustro menor. También pertenecen a esta etapa, la portería, la anteportería, el claustro menor de dos plantas, el cubo de la

escalera imperial, varios recintos, celdas y quizá, lo que pudo haber sido una pequeña capilla, en la planta alta del claustro. Probablemente hubo otras dependencias localizadas en el predio del huerto, como podían haber sido las caballerizas, las bodegas o las trojes, etc. mismas que hoy sólo se pueden imaginar, ya que a la fecha ya no existe ninguna de ellas.

Es muy probable que la traza del conjunto conventual salmantino de esta primera etapa se haya copiado de la planta del convento agustino de san Nicolas de Tolentino de Celaya, debido a la gran semejanza que hay entre estas dos construcciones. La cercanía, y el hecho que este último estuviera casi terminado para mediados de ese mismo siglo, refuerzan esta suposición (9). Otro convento que acusa similitud en su planta con el de Celaya, es el conjunto conventual de Acámbaro, a pesar de que este fuera construido por los franciscanos en el siglo XVIII (1734-1749).

El segundo período de construcción mayor coincide con el auge económico del convento, alrededor de 1768-1771, y que se prolongó hasta la fecha de su bendición oficial, el 28 de agosto de 1782, cuando casi se había concluido la obra del claustro mayor. Los libros de inventarios y de gastos revelan que hubo frecuentes obras de mantenimiento, de adaptación y de remozamiento, en distintas épocas, a lo largo de la existencia de estos edificios.

En el segundo período se construyó el claustro mayor, con sus dependencias. La monumentalidad de la construcción revela el tan anhelado proyecto del provincial fray José Luis Ortega, para este convento. Este provincial deseaba, al igual que fray Matías de Escobar, que el claustro albergara, algún día, una magnífica universidad, que quizá llegara a ser tan célebre como la de Salamanca, España. Sin embargo, estos grandiosos planes no se llegaron a realizar plenamente.

El núcleo arquitectónico original ha sufrido considerables alteraciones y adaptaciones a través de los tiempos, sobre todo cuando se agregó el claustro mayor y se comunicó al menor, y a la vez, este, con la iglesia; posiblemente buscando dar máxima funcionalidad al conjunto y un aspecto de unidad, con un toque de modernidad, adecuado al gusto de la época.

Es posible que el clima cálido del Bajío haya sido un factor decisivo en la orientación del conjunto conventual en Salamanca, pues no se sigue exactamente la orientación conforme a los puntos cardinales, sino que, en general, ésta es de noroeste a sureste. Por facilidad, sin embargo, seguiré la denominación simplificada, dando la orientación general de norte, sur, oriente y poniente, aún a sabiendas que la orientación está desplazada, como ya quedó dicho.

Ahora bien, la tradición litúrgica señala que la iglesia

"... debe orientarse de modo que la cabecera mire exactamente hacia el oriente, es decir, hacia la salida del sol en el equinoccio ..." (10).

Sin embargo, san Carlos Borromeo, en sus Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos, añade que

"... si de ningún modo puede haber tal posición, la edificación de aquella podrá volverse hacia otra parte, mediante el juicio del obispo y con su permiso; y entonces, al menos, cuídese esto: que no

mire claramente hacia el norte, sino hacia el sur, si puede hacerse." (11).

Serlio, por otro lado, expresa su opinión:

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

"Tocante a la posición del templo, los antiguos ponían el altar hacia el sol oriente, la cual cosa nosotros los cristianos respetamos: pero en cualquier lugar que se hiciese el templo, su fachada principal se pondrá hacia la plaza, o bien sobre el camino mas noble." (12).

Fray Lorenzo de San Nicolás, (1596-1679), en su tratado Arte y Uso de la Arquitectura, toma en cuenta los vientos predominantes para elegir la ubicación, tanto de casas como de templos. Un maestro inteligente sabe

"... quales son los ayres mas sanos, debe con diligencia edificar hacia ellos, echando ventanas al Norte y al Mediodía; porque las unas y las otras sirven a un mismo fin, y hacen la casa mas sana, y gozando de los que caen del Norte. En el Verano el ayre fresco mitiga los incendios del Sol; y gozando de los de Mediodía en Invierno, templá el rigor de él, y quando al contrario del tiempo viniere el ayre, se remedia con cerrar las ventanas por la parte que nos ofende." (13).

Del lado oriente de la iglesia se sitúa el convento. Fray Nicolás de San Lorenzo, al referirse a la ubicación de los conventos recomienda que

"... si plantase algún templo, procure que en la parte alta de él esté igual con la habitación que le acompañe, para que igualmente reciba los ayres, y quando no pueda ser como en Conventos le sucederá, eche la habitación de la casa al Mediodía, y el Templo al Oriente o Poniente; y no edifique entre Norte y Templo, porque será la habitación umbrosa y a ese paso enferma." (14).

Visto de frente, el aspecto general del conjunto de Salamanca es masivo, sobrio, hasta se podría decir que austero. Predomina la horizontalidad, como si se hubiera querido integrar al convento al vasto paisaje de las fértiles planicies del que forma parte. Únicamente sus torres, de un sólo cuerpo y campanario, sobresalen discretamente del poblado.

3.2. Análisis arquitectónico de la iglesia.

La iglesia.

La iglesia está ubicada sobre un terreno plano y orientada, ligeramente desplazada, de nor-este a sur-este, siguiendo la orientación general del conjunto conventual. El nivel original que tuvo la iglesia, en relación con los predios que la rodeaban, ha sido alterado con el tiempo. Actualmente el acceso a la iglesia está casi al nivel de la banquetta.

La planta del templo es de cruz latina. Sus medidas interiores son de 10.50 m x 59 m de longitud total. El crucero mide 22.30 m de longitud total, y los colaterales tienen 6 m de profundidad. Sin embargo, la proporción de las medidas exteriores de la iglesia corresponden a un

sistema de traza tradicional. Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto español del siglo XVI, recomendaba, en su tratado para la construcción de iglesias de planta de cruz latina, tomar el ancho de la nave en proporción de 1:5, con la longitud de la nave y la profundidad de los brazos en el transepto, debería medir la mitad del ancho de la nave. (15). Lorenzo de San Nicolás, OSA, del siglo XVII, menciona en su tratado, a Vitruvio, quien proporcionaba sobre todo la traza de los templos, tomando en cuenta las proporciones antropomorfas. (16).

Basándose en lo anterior, fray Nicolás dice:

"Ante todas cosas se ha de saber el ancho del templo, el qual supongo tiene quarenta pies, a esto han de corresponder quatro anchos de largo, por que esos mismos tiene el cuerpo del hombre medido por los pechos."

"Al cuerpo se le han de dar dos anchos y el medio del pórtico; porque si está sin él, ahoga el Coro de la Iglesia y estando el pórtico, como el medio Coro está fuera, queda mas señorial y desahogada; a la Capilla Mayor se le ha de dar un ancho: al Presbiterio o Altar Mayor, medio ancho."

"...los Colaterales, mas del mismo Presbiterio se toma, y es, que ha de tener de fondo medio ancho, y de aquí se saca la proporción que han de tener las naves, quando el Templo es de tres, y lo mismo guarda en el fondo quando el Templo es de Capillas, a los lados que tienen de fondo medio ancho ..." (17).

Las proporciones de la iglesia que se estudia, es un ancho por cuatro y medio de largo y la profundidad de los brazos es de la mitad del ancho de la nave, en forma aproximada. En cuanto a su planta de cruz latina, obedece a las disposiciones litúrgicas antiguas, mencionadas ya por Sicardo, Durando y Catano (18), y que Borromeo cita de nuevo como sigue:

"... por consiguiente toda iglesia y sobre todo aquella que requiere una insigne especie de estructura, de preferencia deberá edificarse en tal forma que sea a semejanza de cruz; las demás son menos usadas."

"Y esta misma iglesia, a semejante cruz, o bien que vaya a tener solamente o una o tres o cinco como dicen, naves, puede constar tanto de otras proporciones múltiples y medidas, como de esta única: con dos capillas naturalmente fuera del ingreso de la capilla mayor, construidas a uno y otro lado, las cuales, trazadas a similitud de brazos, sobresalgan de todo el edificio de la iglesia, según su amplitud, y por fuera sean algún tanto prominentes, según el tipo de arquitectura." (19).

El fraile arquitecto San Nicolás, escribe en su tratado una breve apología sobre la traza en forma de cruz de los templos. Dice:

"Fue disposición del Cielo el nuevo uso de edificar los Templos en forma de Cruz, y el hombre también tiene la misma forma, y así como la Cruz es el arma mas fuerte para la defensa del christiano contra la fuerza del enemigo, así esta forma de plantas es la mas fuerte y más vistosa y agradable á la vista, agradable por su composición, fuerte por recibir en sí los empujes que la alteza de la obra hace y así hallarás, que a los quatro arcos torales sirven de estribos los

mismos brazos de la Cruz, siendo fuerte por lo dicho y provechoso por ahorrar de nuevos estribos, gastos excusados, siendo el edificio como queda dicho." (20).

En la Nueva España del siglo XVI fueron escasas las iglesias que se construyeron de planta de cruz latina, entre otras, la de Yuririapúndaro y la de Daxtepec. (21).

En la actualidad, frente al templo (lado norte), se encuentra una explanada que fue parte del atrio-cementerio, que estuvo circundado por un muro.

Al referirse a la disposición del atrio, Borromeo recomienda que

"... según la magnitud del área y según la estructura del edificio eclesiástico, de acuerdo con el consejo del arquitecto, el atrio hágase enfrente de la sacra casa ceñido por todos lados por pórticos y adornado con otra obra adecuada en arquitectura. (22).

El claustro menor, con su portería y la anteportería, colinda con el muro oriente del templo. El brazo oriente del transepto linda con un salón rectangular, muy largo, llamado antesacristía. Esta se comunica al sur con un patio y al poniente, con la sacristía, que a su vez, se encuentra a espaldas del presbiterio, por su extremo sur. La sacristía es un recinto extraordinariamente amplio, cuyo eje corre transversal al eje del templo. Dos corredores que prácticamente podrían considerarse extensiones de la sacristía, corren a cada lado del testero del templo, para comunicar al transepto, uno por lado.

En la descripción arquitectónica del conjunto se tomaron en cuenta los elementos decorativos, como son relieves y esculturas.

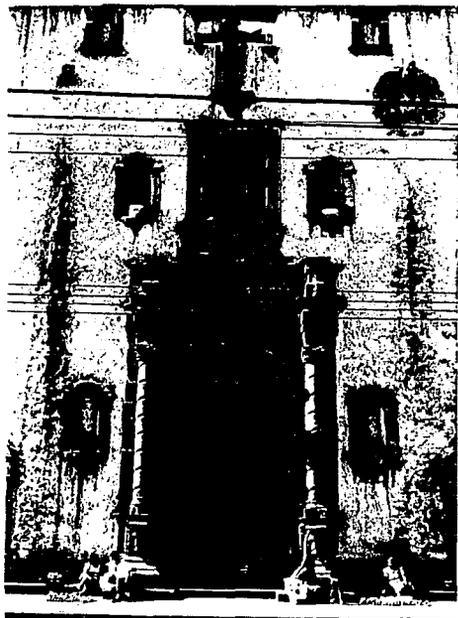
El frontispicio de la iglesia.

Al referirse a la edificación del frontispicio de las iglesias, san Carlos Borromeo deja dicho en su manual, que

" ... en las paredes por la parte de afuera téngase esta norma: que en las que están por un lado y por la parte de atrás, no se presente ninguna imagen; las del frente, mostrarán delante de sí una vista tanto más agradable y augusta, cuanto más adornadas estén con imágenes o pinturas sacras que describan la historia sacra. Por consiguiente, en el pio ornato del frontispicio, de acuerdo con la razón de la estructura eclesiástica y con la magnitud del edificio, el arquitecto vea que nada profano aparezca, y que lo que convenga a la santidad del lugar se represente de acuerdo con las facilidades."
" ... podría ver cuáles cosas devuelven a la iglesia la majestad augusta y religiosa del frontispicio, con obra de escultura o de pintura, y con otros graves y modestos ornamentos, en la medida que exija la naturaleza de la edificación eclesiástica que se levantara." (23).

Hoy día, el aspecto de la fachada de la iglesia que se estudia, es sobrio, másivo y compacto. En ella predomina la horizontalidad. Esta aparente pesadez se compensa con las torres, ubicadas simétricamente, una en cada

extremo del imafronte de la iglesia. Las torres son proporcionalmente bajas y masivas. Sin embargo, parecen aligerar el conjunto estructural los vanos de los camoanarios, el espacio entre las torres y sus remates piramidales, con lo que se logra, además cierta verticalidad.



7. Frontispicio de la iglesia.

Las bases de las torres están integradas al paramento de la fachada, únicamente insinuadas por un muro adosado a ellas, de aproximadamente 2.70 m de altura, y que rematan con un chaflán de cantera. Visto desde cierta distancia, este detalle imparte a la fachada el efecto visual de profundidad y acentúa la portada del vano, que es la entrada al templo. A su vez, este muro tiene la altura aproximada de una quinta parte de la altura total del edificio (sin considerar la altura de las torres). Esta particularidad interrumpe o secciona proporcionalmente la altura de la fachada. El imafronte mide, en su base, 16.40 m por 16 m de altura total, si se incluyera la altura de la cruz de hierro forjado, con la que remata cada una de las torres, quizá llegue a 18 m de altura .

En los cubos o bases de cada una de las torres, se abren, en la fachada, dos vanos rectangulares, abocinados, uno mas arriba que el otro, debidamente espaciados. En los vanos inferiores se advierten ciertas modificaciones en la forma del vano, pues puede suponerse, a juzgar por las

huellas de dichos cambios, que originalmente eran ochavados. Estas ventanas dan a las capillas laterales de la nave, en el sotocoro. Los vanos superiores iluminan la planta alta al nivel del coro, de cada una de las torres. Todos los vanos están enmarcados con cantera. El perímetro interior del marco luce discretamente mixtilíneo. (24).

La portada de la iglesia.

La portada, de cantera grisacea, es el punto de atracción de la fachada; se destaca del paramento de color ocre, cuya pátina revela su solera. Su estructura comprende dos cuerpos que rematan con un crucifijo esculpido en alto relieve. A cada lado de la portada se localizan además, simétricamente, a distintos niveles y ejes, tres nichos aislados, que por su ubicación y dimensión no parecen concordar totalmente con la composición.

El acceso a la iglesia se hace por un vano de arco de medio punto, flanqueado por dos columnas. Los pedestales o basas en las que se yerguen cada una de las columnas, están formados por un zócalo moldurado, sobre el que se apoya el paralelepípedo o dado. Este está ornado en sus tres lados visibles, con una vigorosa y ornada guardamalleta en relieve.

Los pedestales rematan en una cornisa volada. Una columna exenta, apoyada en un plinto ochavado, colocada frente a una traspilastra, se alza sobre cada pedestal. Las basas se componen de dos toros o molduras cóncavas, ligeramente separadas una de otra. Los fustes lisos están ornados discretamente con una estría helicoidal de siete vueltas. El fuste del lado poniente se reduce ligeramente en la parte superior, quizá debido a la rotura que se aprecia en su parte posterior. Cada columna remata en un singular capitel, compuesto por dos collarines, el superior es más grueso que el inferior. Una hoja de acanto estilizada con nervaduras centrales, perladas, dispuestas verticalmente, forman parte del capitel. Las hojas laterales terminan en la parte inferior en un roleo.

Sobre las bien proporcionadas columnas descansa una especie de doble entablamento. El arquitrabe está delineado horizontalmente por molduras, mientras que los frisos lucen superficies lisas. Los entablamentos rematan en cornisas molduradas y voladas. Las enjutas, a su vez, carecen de ornamentación. Una sobria, pero elegante arquivolta enmarca el vano de la entrada, la que arranca de las impostas molduradas de las jambas. Tres molduras convexas y cóncavas, alternadas con listeles, recorren la superficie de la arquivolta. En la clave sobresale un alto relieve a manera de golpe de hojarasca estilizada, en cuyo centro destaca una forma que sugiere una mitra; en su centro se advierte un pequeño orificio. Las volutas fitomorfas a cada lado de aquella, podrían representar báculos pastorales. Este emblema podría aludir a san Agustín, como obispo de Hipona. En la parte superior del doble entablamento se continúa la portada con un parapeto ornado con tres guardamalletas y un gran vano rectangular, enmarcado con cantera lisa, de color rosa grisáceo. El marco remata en la parte superior e inferior con una cornisa. El perímetro interior es ligeramente mixtilíneo, marcado por las discretas muescas labradas al centro de los tres lados del marco. El vano enrejado es la ventana que da al coro. Por la proporción y esbeltez de la portada y los detalles ornamentales que presenta la fachada, como son las guardamalletas, los perfiles mixtilíneos



8. La portada de la iglesia.

y algunos elementos fitomorfos, se puede suponer que fue remozada y modernizada alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII.

El crucifijo de la portada.

Como ya se mencionó, la portada remata en la parte superior con un Cristo crucificado, esculpido en piedra en alto relieve. La cruz está embebida en el muro dentro de un nicho cruciforme y en esviaje, y se apoya en una peana moldurada, de forma triangular, con el ápice en la parte inferior, decorada con hojas y roleos similares a los de los capiteles de las columnas. En la parte inferior de los brazos de la cruz se proyecta, a ambos lados, otra pequeña peana ó mensula con una ornamentación similar a la anterior. Quizá estos adornos fueron añadidos en la segunda etapa de remozamiento de la iglesia.



9. El crucifijo de la portada.

El crucifijo se corona con un resplandor. Su forma sugiere ser una venera, o los pétalos de una media margarita, cuya sección central tiene la nervadura perlada. Las secciones de la flor, de forma cóncava, se proyectan radialmente, de una media esfera. Ubicada en la parte superior de la cruz, se encuentra la cartela con la leyenda *INRI*.

La fachada remata con una vigorosa cornisa volada, formada por hileras de molduras y listeles, y se interrumpe, al centro, para dar cabida al remate semicircular del crucifijo.

Anatómicamente, la figura del Cristo es rígida y desproporcionada. El cuerpo es demasiado pequeño en relación con la cabeza. Esta se inclina hacia la derecha y hacia el frente. Sin embargo, podría ser que esta desproporción fuera intencional, ya que, vista la figura desde el quicio de la puerta de la iglesia, se alcanza a ver la figura del Redentor en escorzo, de rasgos serenos, que se proyecta hacia abajo, minimizando así la desproporción.

El escultor quiso interpretar la anatomía del torso y de los brazos de un modo realista, mostrando la tensión de los músculos, las costillas y el esternón, así como la herida causada por la transfixión. Lamentablemente

las manos están severamente mutiladas; la izquierda, sólo tiene tres dedos, y la derecha, cuatro.

Las caderas del Cristo están cubiertas por un sendal (que tiene forma de calzón) anudado en el costado izquierdo. Las piernas y los pies fueron trabajados con menos esmero y realismo. El pie derecho cruza sobre el izquierdo y no se aprecia bien el orificio del clavo, como en el caso de las manos. La cabeza es alargada, con cabellera ondulada que cae sobre la espalda. La frente está coronada con una diadema, que podría ser la corona de espinas. Se aprecia un orificio que, posiblemente servía de sostén a las potencias. El rostro del Cristo muerto, con los ojos cerrados, de expresión serena y santa, se orna con bigote y una pequeña barba. El aspecto general de la imagen es un tanto primitivo, casi expresionista, posiblemente realizado por manos indígenas. (25).

En las ordenanzas de entalladores y escultores de 1589 se especifica entre los reglamentos

"... que los Yndios no son comprehendidos en estas ordenanzas, y sus penas, sino que libremente usen sus oficios: pero ningún Español aunque sea examinado pueda comprar obra de ellos para Revender en sus tiendas, ni fuera de ellas, so la dicha pena ..." (26).

En la representación escultórica de los Cristos, Xavier Moysén hace notar la diferencia entre los Cristos realizados en el siglo XVI, casi todos hechos de pasta de caña de maíz o de madera y los barrocos de los siglos XVII y XVIII. En los primeros

"... domina la serenidad, la calma alejada de toda convulsión, es la nota frecuente, así como una rigidez de formas ... la huella de tormentos físicos y crueles heridas, está contenida y en algunos casos solamente insinuada. Lo contrario sucede con las esculturas barrocas de los siglos XVII y XVIII; estas han perdido la calma y la serenidad en las inquietas posturas que le han dado, todo idealismo de gusto clásico que pudiera existir se ha escapado ante la aceptación de un realismo que sobrepasa los linderos de la crueldad, la sangre casi se desborda por las heridas que presentan esos cuerpos castigados hasta el máximo de toda resistencia humana." (27).

No es muy frecuente encontrar la representación de un crucifijo en las portadas de iglesias como lo apreciamos en este caso. Quizá, debido a que Borromeo, en sus Instrucciones aconseja que

"... por la parte superior de la entrada mayor, por fuera, se pinte o se esculpa decorosa y religiosamente la imagen de la beatísima Virgen María, con su hijo Jesús en brazos; por el lado derecho de ella, representese la efigie del santo o santa con cuyo nombre aquella iglesia es llamada, igualmente por el izquierdo, otra del santo ó santa, al cual con preferencia a otros, el pueblo de aquella parroquia rinde veneración, o al menos si toda esta obra de las tres imágenes no puede hacerse, hágase sólo la figura del único santo o santa con cuyo nombre la iglesia misma se llama." (28).

Sin embargo, en Yecapixtla, Mor. la portada de la iglesia conventual agustina, fundada en 1541, luce en el tímpano de la portada, un crucifijo esculpido en cantera. (29). La portada de la iglesia conventual de san

Agustín (1731-1795) en Querétaro, ostenta un gran crucifijo en el tercer cuerpo y como remate de la composición; el crucifijo destaca en un nicho cruciforme que lo contiene. Este está ricamente esculpido en la superficie interior, como en el ancho marco que lo delinea. (30). Otro crucifijo esculpido, más sencillo y de menor tamaño, se ubica en un nicho del tímpano de la fachada del santuario de la Virgen del Pueblito, (OSF), en Villa Corregidora, Querétaro. El crucifijo se yergue sobre una peana. En esta, un angelito, con los brazos en alto, aparenta sostenerlo. Esta figura recuerda a la que soporta la imagen de la Virgen de Guadalupe. Otro pequeño ángel muestra la cartela con la inscripción de *INRI*, a su vez, está sostenida por otro angelito.

De manufactura popular es el crucifijo que orna el piñón de la portada de la iglesia de san José en Irapuato, Guanajuato, del siglo XVIII. La imagen, flanqueada por dos arcángeles, se ve coronada con un pequeño dosel del que cae, rígidamente a cada lado de la cruz, una especie de cortina recogida por un aro. (31).

Los crucifijos que rematan las ricas portadas de estilo barroco estípite de las iglesias de san Francisco (1779) de San Miguel Allende, (32) y la de la parroquia de Dolores Hidalgo, (siglo XVIII) (33) ambas en el Estado de Guanajuato, acusan gran similitud. Estos crucifijos no se ubican aislados, sino que se representan en un contexto iconográfico historiado. Otro ejemplo similar se aprecia en la fachada de la iglesia de Tepalcingo, Morelos. (34).

Quizá la representación del Cristo crucificado, en la portada de la iglesia del convento de Salamanca, tenga alguna afinidad con el temprano culto que se rindió y aún se le rinde en esa región al crucifijo del "Señor del Hospital". Sin embargo, aparentemente este siempre estuvo resguardado en la capilla de la Asunción del hospital.

Los nichos de la portada.

En el paramento de la fachada, integrados a la ornamentación, están los tres pares de nichos ubicados a distintas distancias y alturas, a cada lado de la portada. Los dos nichos inferiores, vacíos, se ubican embebidos en el muro, a media altura de la portada. El siguiente par flanquea, cada uno, la ventana del coro, y contienen una escultura lítica. Los nichos superiores están ligeramente desplazados del eje vertical de los inferiores, hacia los extremos y no albergan ninguna figura.

Los nichos son de formato rectangular, angostos, de poca profundidad y rematados por una venera. Lucen un tanto primitivos y pequeños, en proporción a la fachada. Los pares de nichos difieren entre sí por los escasos detalles ornamentales que los decoran. Todos tienen una peana de cantera moldurada a manera de repisa y una pequeña pilastra de cantera a cada lado, enmarcan el nicho.

Las peanas de los nichos inferiores difieren por una ligera curvatura que se proyecta hacia el frente. Estos elementos rematan con una colgadura en forma triangular y con una poma. En la parte superior de cada pilastra se yergue una pequeña perilla o remate. El segundo par de nichos está coronado con veneras más grandes, de ocho gajos y la peana está formada por molduras

y listeles que decrecen, escalonados para rematar en una colgadura similar a la de los nichos ya descritos. Las esculturas que están alojadas en estos nichos son de manufactura rudimentaria, ambas están muy deterioradas. Por los atributos que muestra la escultura del lado oriente, representa a san Agustín, como doctor de la Iglesia, obispo de Hipona y fundador de la Orden. La escultura muestra en las manos un libro y quizá una pluma; viste roquete y porta una mitra.

La figura de un fraile, colocada en el nicho poniente, eleva un ostensorio con la mano derecha, y con la otra, toca el cinturón agustiniano. Representa a san Juan de Sahagún, patrono de esta iglesia.

Los dos nichos superiores se ubican justamente en la parte inferior de la cornisa del remate de la fachada, flanqueando al Cristo crucificado, a cierta distancia y a la altura de los brazos de la cruz. Los nichos están vacíos y difieren un poco de los demás; la peana está incompleta, le falta el faldón triangular con la poma como remate; carecen de dosel, el que fue absorbido por la cornisa, posiblemente colocada posteriormente. A juzgar por esto, tal vez a principios del siglo XVIII, antes de la segunda etapa de construcción, el imafrente remataría en una especie de piñón lobulado. (35).

Unas gárgolas pétreas se proyectan del paramento en ambos lados, al nivel inferior de estos nichos. Las gárgolas tienen forma de monstruos; quizá se trate de Leviatán, con sus fauces dentadas agresivamente abiertas. (36). Este tipo de gárgolas zoomorfas se localiza en otras construcciones religiosas, tanto en esta misma zona, como en la de Querétaro, por ejemplo, en la fachada sur del templo de san Agustín. Es posible que las fuentes de inspiración para la realización de este tipo de gárgolas hayan sido las que ornaban los claustros de los conventos agustinos del siglo XVI, como el de Yuriria, Gto. y el de Cuitzeo, Mich.

La portada impresiona por su austeridad de su sobrio barroco. Sin embargo, destaca como contrapunto, la rica y monumental puerta casetoneada de madera de mezquite, de dos hojas, del siglo XVIII, con sus dos postigos de contornos mixtilíneos y sus mascarones de bronce, que ennoblece la unidad compositiva de la fachada misma.

Gracias a los datos que quedaron asentados en el Libro de Gastos de 1767, sabemos que en octubre de 1792 se gastaron en

"... herrajes de las Puerta de la Iglesia y Bronces tres tercios de coleta de España morada, tachuelas y otras menudencias q' se trajeron de México: 1719 p^o. En junio de 1793 se gastaron 424 p^o..."

"... De lo que se le tiene dado a los oficiales y compra de maderas para las puertas de la Iglesia y varias puertas ... 424 p^o." En octubre se compraron "... los medios puntos y rodadas de las puertas de la iglesia' que costaron 135 p^o." (37).

La existencia de la magnífica puerta principal y la de la entrada del lado poniente de la iglesia quedó registrada en el Inventario de 1852, como sigue:

"... Las dos puertas, la mayor y la del costado con todos sus cerrajes, chapa y aldavones, lo mismo que la clavería de por fuera." (38).

El diseño de la puerta casetoneada, la secciona horizontalmente en dos partes iguales. El motivo de la parte superior es más amplio y rico que el inferior, donde se ubican los postigos. Estos lucen un dibujo más cerrado, debido a que los casetones son principalmente rectangulares y de menor tamaño.

Las vigorosas molduraciones perfilan los contornos geométricos, realizando con gran plasticidad y riqueza, el bello diseño. La parte superior de la puerta esta distribuida ornamentalmente en cuadrantes. Las molduraciones perpendiculares del centro fraccionan un círculo que está inscrito en un cuadrado, (la cuadratura del círculo). En cada ángulo de este se adecuó otra forma geométrica. En los superiores, un cuadrado de cada lado, y en los inferiores, una forma cerrada, de cuatro lóbulos. Las superficies de estos elementos están tallados en relieve. El cuadrado superior de la izquierda representa una iglesia, el del lado opuesto, un bonete sobre un libro. En la forma lobulada izquierda se talló un corazón ardiente, flechado y en el lado derecho, una mitra y un báculo, todos atributos de san Agustín. Los ejes de los cuadrantes rematan en los extremos en círculos o semicírculos. (Posiblemente por razones técnicas, o de diseño, estas figuras no son perfectamente circulares). Las múltiples formas que arman este bello diseño están armónicamente unidas por una especie de retícula que forman las molduras. Para realzar aún más la puerta en su totalidad, se ornaron los intersticios con clavazón y se reforzaron los perfiles con herrajes. Cada postigo luce un artístico mascarón de bronce.

La puerta lateral que da acceso a la iglesia, es similar a la descrita. Unicamente varían los temas tallados en los casetones cuadrangulares. En el del lado izquierdo se representa un libro abierto, tal vez aluda a las Sagradas Escrituras. En el lado opuesto está inscrito un triángulo con un ojo al centro, que simboliza a la Trinidad. En los casetones lobulados ya no se aprecia con claridad lo que originalmente se representó ahí.

La fachada lateral poniente.

El paramento del cubo de la torre es aplanado liso; en la base continúa el muro achaflanado de la fachada.

De nuevo me refiero al tratado de arquitectura de fray Lorenzo de San Nicolás, quien aconseja ciertas medidas para la edificación de los muros y de los contrafuerte de una iglesia, que el

"... templo tenga el grueso de sus paredes la tercera parte de su ancho ...". "... ha de llevar este grueso, siendo la bóveda de piedra, por ser materia más pesada: mas llevando estribos, aunque la bóveda sea de piedra, le basta de grueso la sexta parte de su ancho y lo que falta para cumplimiento del tercio ha de llevar de estribos ..." "... los estribos han de tener de grueso comunmente las dos partes del grueso de la pared, de tal modo que, si la pared tiene seis pies, ellos han de tener quatro, que son las dos partes. El hueco que ha de haber entre uno y otro, ha de ser la mitad del ancho del Templo, quitando de los huecos los gruesos de ellos mismos." (39).

Las medidas de la iglesia de Salamanca no corresponden a las arriba mencio-

nadas, sin embargo, la construcción fue planeada tomando en cuenta ciertas proporciones que le dan estabilidad y armonía al conjunto.

El muro de la nave está reforzado por tres contrafuertes apoyados en grandes basas molduradas de cantera. En la parte superior se reducen y terminan en un gran chaflán. De cada uno de estos contrafuertes se proyecta una gárgola de piedra labrada, representando una cabeza de monstruos y animales. Entre los contrafuertes, se ubica la puerta lateral de la iglesia.

La portada de la fachada lateral.-



10. La portada de la fachada lateral.

El vano de la portada lateral es de arco de medio punto. A cada lado, una pilastra acanalada, y adosada a una traspilastra, sostiene sobre sus impostas molduradas, la arquivolta; el extradós es de superficie lisa. Las traspilastras se continúan hasta la altura del arco, donde rematan en una fina cornisa. En la parte superior de esta, se dispuso un entablamento con un friso liso y una cornisa volada y moldurada. Las traspilastras se coronan con un remate de forma geométrica, con punta de diamante. Las enjutas carecen de ornamentación. En la parte superior de la portada y al centro, se ubica un nicho, similar a los de la portada principal, que abriga una escultura de piedra, de manufactura rudimentaria, que posiblemente repre-

sente a un apostol. El vano se cierra con una bella puerta casetoneada, con postigos, similar a la puerta principal. El extremo sur del paramento esta limitado por el muro que constituye el brazo poniente del transepto. En este se abre un vano rectangular de regular tamaño que es de una puerta que da acceso al testero de ese mismo brazo del transepto.

La fachada continua en lo que son los muros del testero del transepto, la sacristía, la sala de profundis: este tramo largo de este muro llega hasta el zaguan de entrada a la casa habitacion de los religiosos, a cuyo cuidado se encuentra el templo y que es de reciente construcción. En este paramento se abre la ventana rectangular del transepto y un amplio vano mixtilíneo abocinado, que es una de las ventanas que iluminan la sacristía. Dos gárgolas más, zoomorfas, se proyectan de esa fachada. Quizá representen un cerdo una, y la otra, un oso.

Las torres del campanario.



11. Las torres del campanario, desde la cubierta de la iglesia.

Dorromeo dispone en sus Instrucciones, que

"... la torre de las campanas sea de forma cuadrada o de otra forma, como considere el arquitecto, de acuerdo con el tipo de iglesia o lugar." .. "... y que se erijan frente al atrio". (40).

Así es el caso de la iglesia de San Juan de Sahagún. Los cuerpos de las torres del campanario son similares, tanto en la arquitectura, como en la de-

coración, no obstante que la del lado poniente aparentemente fue construida con anterioridad. Es posible que esta haya sido reconstruida o reformada en el segundo período de construcción, dando a ambas la misma apariencia. La torre-campanario que dibujo Ajofrín no corresponde del todo a la actual estructura (Ver Fig. 1). Las torres se ubican, una a cada lado de la nave, integradas al paramento del lado norte de la iglesia, como ya quedó explicado. Cada cuerpo de las torres es un gran paralelepípedo, que lució, en alguna época lejana, pintura sobre un aplanado liso. La pátina sugiere que hubo aplicación de varios colores, hoy indefinidos. Las aristas fueron reforzadas con sillares de cantera. Existe una ligera diferencia en las medidas interiores de las capillas, ubicadas en los cuerpos de las torres. Estos llegan aproximadamente a la altura de las gárgolas. A partir de ahí se yerguen, sobre aquellos, los cubos o bases de los campanarios. Estos son de un solo cuerpo, rematados por chapiteles de forma piramidal.

En el Inventario de 1852, el "campanario" se describe de la siguiente manera:

"Hay dos torres de pañería con veinticuatro estatuas de cantera, con veletas de fierro, en una está la campana mayor, nueva q^a por medio de unos fierros grandes y correas, está pendiente de un crucero de mezquite, el badajo de esta campana está acabado de hacer por haberse quebrado el q' tenía. Hay dos esquilas una chiquita y otra grande y está acabada de componer la misma q^a de hacer el badajo q' tiene."

"Debajo de esta torre esta un cuartito q' le llaman del campanero, tiene puerta buena, tiene también cinco barandales de fierro a los que les faltan seis verjas entre todos. En la otra torre [lado oriente] hay tres campanas, la segunda está pendiente de un crucero de mezquite por medio de correas, otra del reló y otra con q^a llaman las misas resadas y esta tiene el badajo quebrado y se va a hacer nuevo. Hay dos esquilas una grande y otra más grande que se llaman esquilón, que se acaba de componer y emplomar y la otra se compuso y emplomó el año pasado y a las dos se les acaba de hacer badajo."

"Debajo de esta torre [oriental] está una pieza endonde está un reló grande de fierro antiguo y descompuesto, con su llave, tiene puerta buena con chapa y llave."

"Hay además una escalera de palo y otra de cantera." (41).

Ahora bien, las bases y los campanarios están revestidos de sillares de cantera labrada, de color gris verdoso. Cada base luce, en sus cuatro lados, dos grandes casetones, separados por tres resaltes verticales, que se continúan y se transforman en pilastras en el cuerpo del campanario.

La base de cada campanario remata con una cornisa moldurada volada. Sobre ella, un friso liso recorre el perímetro del cubo, interrumpido solamente por los tres resaltes verticales, en cada lado. Estos están ornados por una guardamalleta en la parte del friso. Este remata en una cornisa moldurada volada, en la que destaca un baquetón. La sección del campanario es ligeramente más reducida que su base.

Dos vanos de arco de medio punto se abren en cada uno de los cuatro costados; arrancan de la cornisa y continúan sobre el eje de los resaltes ornados con guardamalletas. El intrados del arco y las jambas tienen el espesor del muro. Unas molduras acentúan los perfiles del intrados, del extrados y de las arquivoltas.

Los vanos están flanqueados por pilastras, las que arrancan de bases molduradas. Estas, a su vez, se apoyan en grandes plintos. Los fustes están delineados con dos molduras, la externa más gruesa que la interior. En el primer tercio inferior del fuste de la pilastra se proyecta una peana ricamente ornada que sirve de base a una escultura opebra de un santo. La peana consta de una plataforma semicircular, adosada al muro y sostenida en la parte inferior por una media esfera. Tres pequeñas guardamalletas adornan este elemento. Este, a su vez, se apoya sobre una moldura horizontal, de la que se proyecta a cada lado, un volute. De esta moldura pende una robusta guardamalleta de tres apéndices con la que remata la peana.



12. La torre poniente.

El segundo tercio de la pilastra está ocupado por la escultura apoyada en la peana. Cada torre tiene doce esculturas. En la parte superior de cada una de ellas se proyecta, a manera de dosel, una venera. Las esculturas del campanario oriente representan a los doce apóstoles, tres por lado. Las peana del campanario poniente sostienen a tres santos por lado, todos ellos de la orden agustiniana. Algunas de las figuras tienen inscripciones de identificación en sus bases. Lamentablemente, varias esculturas han perdido los brazos y sus manos, que sostenían sus atributos, con los que se hubiera podido identificar. La estatuaria manifiesta una diferencia en su tipo de manufactura.

Las figuras del campanario poniente son rígidas y hieráticas, de perfiles angulosos y esquematizados, de paños acartonados. Sin embargo, es evidente el afán de destacar ciertos detalles. Las esculturas de la torre oriente, aunque hieráticas, son de contornos curvilíneos y con movimiento. La manufactura es un tanto primitiva. Los múltiples pliegues de las túnicas confunden y absorben en algunas figuras los atributos que sostienen: son de volumen cerrado. Siguen un esquema convencional. Este contraste entre los dos tipos de escultura hace pensar que la diferencia se debe a que se encomendaron a escultores distintos. En un capítulo posterior se hará la identificación y el estudio iconográfico de cada uno de los santos.

Los capiteles moldurados de las pilastras descritas sostienen un friso ornado con tres listeles, más uno más angosto y una moldura. Estos elementos le imparten a la zona superior un movimiento ascendente y vibratorio aparente. Sin embargo, esta agitación se contiene en un grueso baquetón. Sobre este, otro friso listado recorre el perímetro del campanario. El remate se proyecta en la parte superior, con una gruesa cornisa volada y moldurada que se adelanta y retrocede en los resaltes. Unos remates de forma geométrica piramidal rematada con una poma, se yerguen, una en cada esquina sobre la cornisa, y otras, coronan las pilastras centrales de cada lado del campanario.

Los chapiteles o remates de los campanarios.

El eje central de cada chapitel de los campanarios coincide con el eje vertical de su torre. La base del remate es ochavada, bastante más reducida que la superficie cuadrada del campanario, sobre la que se apoya. Un corte transversal al eje de la base resultaría en una figura mixtilínea, semejante a una estrella de ocho puntas, separadas estas por trancos mixtilíneos.



13. Uno de los chapiteles.

La base se apoya sobre un zócalo liso, ornado con una moldura en la parte superior. Sobre esta, una franja ancha, en esviaje, y otra lisa, recorren el paramento de este cuerpo, este remata en un bocelón, el que delinea el perímetro mixtilíneo.

En la base se abren cuatro vanos pequeños, rectangulares, orientados hacia los cuatro puntos cardinales.

La bóveda del chapitel se levanta sobre la base. Es de forma piramidal, gallonada y terminada con enlucido rojo y cinco franjas horizontales, regularmente espaciadas, ornando la superficie exterior del remate. Las franjas

están marcadas por dos hileras de azulejos de barro vidriado, decorados con motivos florales, en azul y blanco. El remate se corona con una linternilla ochavada, apoyada sobre una plataforma. Los vanos de arco de medio punto de la linternilla están cegados. Sobre una cornisa moldurada, con la que remata, se apoya el cupulín. Cada campanario remata con una cruz formada por roleos, de hierro forjado.

Chapiteles semejantes a los descritos, existen en otros campanarios, como en las dos torres-campanario del templo de la Compañía de Jesús de Morelia, (último tercio del siglo XVII), (42), o los chapiteles de las torres de la iglesia de la Congregación en Querétaro (1675-1680), las que, quizá, daten del siglo XVIII (43), o el que remata la torre de la iglesia del Carmen, en San Luis Potosí (1749-1764) (44).

Curiosamente se encuentran en Pátzcuaro y sus alrededores varias torres-campanario, cuyo cerramiento es el de un chapitel ochavado y de forma piramidal (45). Así también está rematada la torre de la ruinoso capilla de la Tercera Orden de san Francisco en esa localidad, fechada con 1748 (?); el de la torre del templo de san Juan de Dios, también del siglo XVIII y el chapitel con el que remata la torre de la iglesia de la Compañía de Jesús, cuya fachada fue modificada en el siglo XVIII. (46).

De nuevo en los campanarios de la iglesia de san Juan de Sahagún, sólo el campanario poniente contiene campanas. Una, con la inscripción de santa Gertrudis, de 1793, misma que quedó registrada en el Libro de Inventarios del año de 1767, en donde se menciona que

"... Del costo que tubieron seis campanas bajadas y subidas, quebrarlas y hacerlas y los necesarios p^a ellas, costo 1082 p^{as}." (47).

y otra, san José, 1865. Una grande, pende del centro del campanario, y lleva la inscripción de *Sta. María del Sagrado Corazón, I-21-1947*, otra más, pequeña, junto a la anterior, con el nombre de santa Bárbara, tiene fecha, pero ilegible.

Se llega al campanario, propiamente dicho, por un pequeño vano, localizado en el lado oriente del base del mismo, que conduce a un recinto con bóveda de arista. La techumbre fue horadada al centro, y por allí, una frágil escalera de mano, de hierro, comunica al campanario.

Actualmente las campanas se tañen desde el patio de las habitaciones de los religiosos, mediante un sistema de cuerdas y poleas.

El acceso al campanario del lado oriente era similar al del lado poniente, pero el recinto abovedado se encuentra reforzado al centro con un muro de tabique y no hay acceso al nivel de las campanas. Los vanos de los campanarios estuvieron originalmente protegidos con verjas que posiblemente, en alguna época de guerra fueron removidos y utilizados para fabricar armas. El inventario de gastos de 1767 dejó anotado que en septiembre de 1792 se pagaron 210 p^{as}, " ... por quince Balcones de fierro p. las Torres y su manufactura." (48).

En el muro norte queda un óculo que, posiblemente, sostenía en alguna época del pasado (siglo XIX), un reloj. En el lado oriente de la base se inicia una escalera de caracol, de piedra, que se ubica en el cuerpo de la torre, y que desemboca en un tramo recto que llega a la planta alta del claustro menor, junto a un recinto que comunica al coro de la iglesia.

Es sorprendente la similitud existente entre las torres del campanario del convento agustino y el de la antigua parroquia de Salamanca (siglo XVIII), que quedó inconclusa y sin chapitel. Otro campanario que recuerda a los del convento, es la de la torre de la iglesia de san José, de Irapuato, Guanajuato. (siglo XVIII-?-) o la de la iglesia de san Francisco en Pátzcuaro, que data de 1732 que carece de ornamentación y chapitel y que actualmente, está cubierta con un techo de tejas. (49).

La cubierta de la iglesia.

La iglesia está techada con bóvedas de arista, estructuradas por arcos fajones o perpiaños. Borroneo, al referirse a los techos de los edificios religiosos recomienda, entre otras cosas

"... que se hagan abovedados, para que los edificios estén más a salvo de incendio ...". "... Pero en ello deberá emplearse esta precaución: que de tal modo se haga un saledizo del techo, con el cual se aparten las goteras de la parte baja de las paredes, o que queden lejos; y que esto se haga apta y decentemente, en la medida que se pueda con determinada obra de estructura con el cuidado del arquitecto." (50).

La cubierta de las bóvedas de la nave ha sido impermeabilizada con frecuencia. Los muros limítrofes de la iglesia terminan en un alto antepecho, rematado por los lados poniente y norte por una gruesa cornisa. Las gárgolas que se proyectan desde la base del antepecho, desalojan el agua de lluvia que escurre desde las cubiertas de las bóvedas. Del lado oriente de la nave hay otro acceso a la cubierta del templo, que parte desde el techo de la planta alta del lado poniente del claustro menor y se ubica en el espesor del muro. Una estrecha escalerilla de piedra conduce a dicha cubierta.

Los tramos que corresponden a los pasillos, a cada lado del presbiterio y que conducen a la sacristía, son de bóveda de cañón corrido; sin embargo, su cubierta es plana al exterior. Esta misma solución se aprecia en la cubierta del claustro menor, en la planta alta, que es de bóveda de arista.

La cúpula del transepto y su linternilla.

El arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás, al referirse en su tratado a la construcción de los diferentes tipos de bóvedas, se expresa de la siguiente manera:

"Es fabrica de suyo muy fuerte, siendo bien entendida del Artifice, porque todos sus lineamientos van a pasar a su centro, que es donde hacen su empuje. Hermosea mucho un edificio ...". "De tres materias se hacen bóvedas, que es de yeso tabicado, de rosca de ladrillo y de cantería." (51).

"La media naranja se puede ofrecer en una de tres formas, que son o medio punto, que es media circunferencia perfecta, o rebaxada o prolongada." (52).



14. La cúpula del transepto.

La cúpula peraltada del transepto de la iglesia que se estudia se apoya sobre un tambor ochavado. Cada plano está enmarcado por una ancha moldura plana, que recorre las aristas laterales y la base. Al centro de cada uno de estos paramentos se abre un vano abocinado. Los que están orientados hacia los puntos cardinales, son rectangulares y los restantes, de forma mixtilínea.

El tambor remata en una cornisa volada, de varias molduras y listeles. Sobre cada vértice de la cornisa se yerguen, sobre pedestales y bases molduradas, unos remates de barro vidriado, de color negro verdusco. Los remates están compuestos por cuatro elementos de forma esférica, semejantes a ollas y jarros, sobrepuestos, de mayor a menor, de abajo hacia arriba.

El perímetro de la cúpula es ligeramente más reducido que la superficie octagonal del tambor que la sostiene. Las secciones de la cúpula son planas, cubiertas por un enlucido rojo anaranjado, muy erosionado, que recientemente, en 1990, se remosaron. La cúpula se orna con cinco franjas anchas horizontales, espaciadas y dispuestas en línea quebrada, en V. Las bandas están formadas por azulejos de barro cocido y vidriado, de aproximadamente 10 x 10 cm; el fondo es blanco marfil y el motivo floral es de color azul cobalto. Cada segmento de la línea quebrada de la franja inferior consta de

veintitres azulejos, a lo largo y cuatro, a lo ancho. Las franjas van disminuyendo proporcionalmente en longitud, hacia la parte superior.

Los espacios entre las franjas están ornadas con unos discos de barro cocido, semejantes a tapaderas, incrustados ordenadamente en la superficie de la cúpula. Estos elementos tenían, al centro, una protuberancia, que ha desaparecido en muchos de ellos. Son de color negro verdoso, semejantes al material de los remates. Cada gajo de la cúpula tiene, en la franja quebrada inferior, quince discos; en la segunda, trece, y así sucesivamente van reduciéndose proporcionalmente en número.

De nuevo se citan las recomendaciones del fraile arquitecto, quien advierte:

"... Y si hubieras de hacer linternas, guardarás la proporción que en su lugar diximos ...". . "... la adornarás con algunas pilastras y cornisamientos ... sólo advierto que este ornato sea más crecido por lo que disminuye la vista." (53).

La cúpula de la iglesia se corona con una linternilla ochavada, que descansa sobre una base moldurada. En su cuerpo se abren ocho vanos de arco de medio punto, cubiertos con vidrio. Unas pequeñas pilastras, de basas y capiteles moldurados, y de fustes ornados con dos medias cañas, flanquean cada uno de los vanos. Los capiteles soportan tres cornisas molduradas superpuestas, que contrastan con un friso liso, del cual se proyecta una vigorosa cornisa quebrada, ornada con gruesas molduras y listeles, que perfilan el perímetro mixtilíneo del cuerpo de la linternilla. Esta se corona con un cupulín liso y remata con una cruz de hierro forjado, ornada con roleos.

La cúpula de la sacristía y su linternilla.

En la parte posterior del presbiterio, al centro de la cubierta, entre dos bóvedas de arista, se encaja el tambor ochavado que soporta una cúpula de media naranja, de ocho secciones. La cubierta de la sacristía se ubica a un nivel inferior de la de la iglesia. Los planos del tambor se oran con una moldura amplia y lisa, que recorre las aristas laterales y la de la base, solución similar a la del tambor de la cúpula del transepto, con la diferencia que el tercio superior de la moldura es más angosto que el resto del marco.

Al centro de los planos orientados hacia los puntos cardinales se abren ventanas abocinadas, una por lado. Los vanos son rectangulares con el perfil superior ochavado. Están cubiertos por un vitral sencillo y protegido por el exterior, con tela de alambre. Como lo aconseja Borromeo en sus "Instrucciones"

"... las tales ventanas cérquense y protéjanse con rejas férreas, dobles o almenas sencillas, más densas y más firmes, como también con obra de vidrio y de red, como se demostró en lo prescrito de las ventanas de la iglesia." (54).

El tambor remata en una plancha de piedra volada, que se proyecta en cada ápice, en forma de punta de flecha achatada.

El perímetro de la cúpula, en su base, es menor que el de la superficie octagonal del tambor que la sustenta. La cúpula es de gajos, con un acabado de aplanado liso, de color almagre, ya muy deteriorado.

Una linternilla ochavada, ricamente ornada, corona la cúpula. Se yergue sobre una plataforma ochavada. Ocho vanos alargados verticalmente y de arco de medio punto, permiten el paso de luz al interior de la cúpula. Los vanos están flanqueados por una pequeñas traspilastras de basas y capiteles moldurados, adosados a estas, lucen unos estípites, tipo losangico, ornadas al centro con una moldura. El estípite arranca de un pedestal mixtilíneo, ornado con roleos fitomorfos y basa, con dos molduras. Tanto la traspilastra, como el estípite, se apoyan sobre un plinto de forma cúbica. En la parte superior, remata en otro roleo fitomorfo, sobre el que se apoya una cornisa compuesta de un listel y un bocel, seguido de un pequeño friso, rematado con una cornisa. Al centro, y en la parte superior de esta, se ubica un rosetón, inscrito en un círculo ornado con estrias radiales, y sobre este, se proyecta una cornisa moldurada, seguida de un friso.

La linternilla remata en una gruesa cornisa, ricamente moldurada, que sigue el perímetro de entrantes y salientes, del tambor de la linternilla. Esta se corona con un cupulín de enlucido liso, sobre el cual se yergue una cruz de hierro forjado, ornada con roleos y una veleta.

Sobre el parapeto del muro sur, sobre la sacristía, que originalmente daba a la huerta, quedan vestigios de una pequeña espadaña. En ese mismo ángulo, (lado sur-poniente), a un nivel inferior al de la cubierta de la sacristía, se localiza la bóveda de cañón corrido de la sala de profundis.

3.3. Arquitectura del interior de la iglesia.

El cuerpo de la iglesia está constituido, en su parte frontal, por dos grandes cubos, que flanquean la nave y que son las bases de las torres. El frente de las torres se integra al paramento de la iglesia, como ya quedó dicho.

La entrada a la nave se hace por un amplio vano de arco de medio punto. Las jambas tienen el espesor del muro (1.10 m) y son esquifadas. El dintel, por la parte interior, es capialzado y ornado con un original relieve de argamasa, que sugiere un sol radiante, una concha o una flor estilizada, como margarita. El diseño consiste de dos círculos concéntricos de los que se proyectan, radialmente, quince gajos o pétalos moldurados.

Un gran cancel de madera, casetoneado por ambos lados, delimita el vestíbulo. Desde aquí se llega al sotocoro, por dos puertecillas, una por lado, o por la puerta central, que se usa en ocasiones solemnes, al abrirse sus hojas de par en par.

El Inventario de 1852 explica que

"Los cancelos también tienen sus chapas, llaves y aldavones el de la puerta mayor es café aforrado de blanco y oro y los copetes, en el está colgado un tablero de la Eternidad." (55). [Puede ser, que se refiera a otro cancel, hoy desaparecido].

Las capillas.

En el espacio interior de la base de cada una de las torres, se instaló una capilla. Hoy en día, sólo queda en funcionamiento la de la torre oriente. La antigua capilla de la base de la torre poniente se convirtió en espacio de acceso al coro, al que se llega mediante una escalera de caracol de hierro estructural.

El acceso a estas capillas se hace desde el sotocoro. Lucen una portada de arco de medio punto, de cantera gris, que se apoya sobre jambas pilastras. La arquivolta está ornada con molduras, al igual que los capiteles y las basas de las pilastras; estas, a su vez, se yerguen sobre plintos. Los fustes lucen tablerados. El vano se cierra con una puerta de madera de balaustrés torneados, tal cual aconseja Borroneo, a quien cito:

"En cambio, en las iglesias, capillas o altares en que el obispo, a causa de la debilidad de los recursos, juzgara que no pueden proveerse ni rejas de fierro ni columnillas de mármol o de piedra de esta naturaleza para el uso de cercar y de adornar, en estas podrá hacerse esto con obra de madera pulida y torneada, con permiso del mismo." (56).

Las capillas miden, en su interior, aproximadamente tres metros por lado, con una mínima diferencia entre ambas. Cada una tiene una ventana rectangular, que abre hacia la fachada norte de la iglesia. Es posible que originalmente estos vanos tuvieran otra forma, tal vez ochavada, a juzgar por algunas huellas que se aprecian en el muro, como ya se mencionó.

Según el Inventario citado, ambas ventanas de estas capillas miran a la plazuela, tienen enrejado de fierro, alambrado y vidrieras, puertas de enrejado con chapas y llaves. (57). El Inventario nos informa además, que

"... en los rincones junto a las capillitas hay dos pilas de cantera, pa echar agua bendita..." (58).

Estas aún están en ese lugar.

La nave.

La nave de la iglesia es de tres tramos, separados entre sí, por altas y sólidas pilastras de cantera, adosadas a los muros de la misma. Estas pilastras reciben los arcos fajones de cantera, que a su vez, sostienen las tres bóvedas de arista.

La nave es muy larga, comparada con los brazos del transepto y el testero, situación que se corrije visualmente, con el espacio que ocupa el coro, prolongado con sus tribunas a ambos lados de la nave.

La bóveda de la primera sección cubre todo el espacio que abarca el coro con sus tribunas. El primer arco fajón arranca de unas enormes impostas, ricamente ornadas con molduras concavas y convexas, de varios tipos, y de listeles. Este elemento tiene forma triangular y remata en el ápice en un triángulo liso y en una poma que pende de aquel.



15. La nave.

En el segundo tramo de la nave, del lado poniente, se abre un gran vano rectangular, cerrado por una puerta de marcos de madera, con vidrios, en cuya parte posterior se encuentra un vestíbulo muy reducido, que da paso a la puerta lateral de la iglesia.

Acerca de la "puerta del costado", el Inventario informa que

"... un cancel con copete dorado y en el un tablero de la Eternidad a manera de mampara separaba el vestíbulo ..." (59).

En el tercer sector se ubica, sobre el muro oriente, la bella celosía barroca que cubre una tribuna angosta, a la que, originalmente se debe haber llegado desde el claustro alto. Actualmente este acceso está tapiado.

Las ventanas.

En relación con las ventanas de la iglesia, el Inventario de 1852 indica que:

"Todas las ventanas [con] la del coro son diez y nueve y todas tienen alambrados y vidrieras, a excepción de una que le falta la quarta parte de vidrios, un farol de tres quartas donde se pone la vela todas las noches cuando vienen a velar los hermanos." (60).

La nave recibe luz a través de las ventanas ubicadas en cada uno de los tres lunetos que se encuentran tanto en el muro oriente, como en el del poniente. Los vanos son rectangulares y abocinados hacia el interior, y al exterior. Las ventanas del primer tramo iluminan el coro y se distinguen de las demás por su marco de cantera. Esta descripción concuerda en gran parte con los reglamentos borrominos que indican:

"En la nave de la iglesia, cuando se pueda por la altitud del techo mas elevado, así como también en las naves inferiores, se harán ventanas laterales, y estas serán impares por uno y otro lado y construidas en medio de cada intercolumnio en tal orden que quede la una enfrente de la otra, y no disten del friso o del epistilo del techo." (61) .

"Las ventanas, constrúyanse completamente en alto, y en tal forma que desde allí el que está afuera no pueda mirar hacia dentro."

"Por otra parte, todas las ventanas, cualquiera que sean, protéjanse con rejas de fierro, cuando se pueda, agregada una obra de vidrio transparente ..."

"... en las iglesias en que por la pobreza no pueden confeccionarse con obra vitrea, al menos podrian armarse con obra de tela."

"Protéjanse por todos lados con hilos de bronce en forma de red." (62).

El sotocoro y el coro.

El sotocoro se cubre con bóvedas de arista, apoyadas en tres arcos de medio punto, ligeramente rebajados, de cantera gris, cuyas aristas están discretamente molduradas. Los arcos arrancan de impostas ricamente ornadas con molduras y listeles. Rematan, en la parte inferior, con una poma.

El amplio coro se ve aún más grande, por la extensión de las tribunas laterales. Estas están apoyadas sobre grandes ménsulas de cantera, que sobresalen de los muros laterales de la nave. Las ménsulas están ornadas con hileras de molduras, entre las que destacan cuatro baquetones. Estos, a su vez, se decoraron con cinco franjas verticales, espaciadas, formadas por la secuencia de un motivo ornamental, que consta de una forma trilobulada, fitomorfa, con una nervadura perlada al centro. Este diseño se repite en cada franja, cuatro veces sobre la superficie convexa de los baquetones. Una cornisa perfila la parte superior del sotocoro y de las ménsulas, unificando los elementos arquitectónicos. La cantera de las consolas y la de la cornisa, se pintó, tratando de simular jaspe. Frente a una celosía de diseño mudéjar, una ligera balaustrada de madera torneada, delinea el contorno en forma de U, del coro. Refiriéndose al coro, Borromeo aconseja que éste esté

"... cerrado y cercado con celosías por la estancia del pueblo, como ostenta la vieja estructura y la razón de la disciplina, y puesto que debe estar hacia el altar mayor ..."

El coro debe corresponder al

"... tipo de iglesia o de la capilla a fin de que no sólo en amplitud, sino también en ornato, esté de acuerdo con la decente dignidad de la iglesia y con la multitud del clero." (63).

De gran interés es la descripción que se hace del coro en el mencionado inventario, donde se explica que

"... en el hay una sillera alta y baja completa y se compone de sesenta y siete acientos, toda es de madera buena tallada ..."

"... El barandal es de madera firme y todo con celocia sobre el cual hay dos imagenes de Ntra. Gra. de los Dolores muy buenas con vidrios muy finos y de renate un Santo Cristo y los clavos son de metal amarillo con tornillo" ...

"... En una de las tribunas esta el organo, algo descompuesto y desafinado, pero se va a componer y a quitar de donde está."

"... En la otra tribuna hay una tarima, la orquesta y una silla negra."

"... La puerta tiene chapa con un aldavón y aldava."

"... A los lados del coro hay dos piezas q. se nombran cubos cuyas puertas buenas ... tienen dos ventanas con enrejados y miran para la plazuela, uno de estos cubos tiene otra puertita con chapa y llave q^a cae a la escalera de cantera q^a conduce a la Torre." (64).

A la planta alta del cubo de la torre poniente se llega por la escalera de caracol, como ya quedó anotado. Este es un recinto cuadrado, iluminado por una ventana rectangular, que abre sobre el muro norte, de vano abocinado. A cada lado de este, hay un poyo de mampostería, a la que se llega subiendo dos escalones de peralte muy alto. La bóveda es de arista y el piso, de piedra, con un aplanado muy deteriorado. En el muro sur se abrió, en los años cuarenta, un vano rectangular, hoy tapiado, por donde se llegaba al coro desde el exterior de la iglesia. Avanzando hacia el oriente, se llega al coro, a través de un vano rectangular abocinado. Por el lado del coro, este vano luce un marco liso, de piedra, cuyo único adorno son unas molduras que marcan las basas de las jambas. Un vano similar a este se abre del lado opuesto, por donde hay acceso al cubo de la torre oriente, y por donde se podía llegar a la sala capitular en la planta alta del claustro menor. Este acceso está clausurado por una puerta de madera de dos hojas, ornada con casetones.

El coro abarca prácticamente tramo y medio de la nave, sin considerar las tribunas. En el muro oriente aun se notan los contornos de un vano tapiado. Este fue originalmente la entrada principal al coro, desde la planta alta del claustro.

El coro recibe luz a través de la ventana ubicada en el muro norte, rectangular y abocinada, cubierta con un vitral. Aquí también, el vano está flanqueado por poyos de mampostería, a las que se llega por cuatro altos escalones. El piso es de loseta de barro cocido. Una franja de aproximadamente 1.50 m de ancho, compuesto por losetas de 15 x 15 cm, circunda el coro, a lo largo de los muros. Quizá sobre esta franja se alzaba la sillera. La parte central del coro está cubierta con loseta de 10 x 10 cm, alternando en partes (aún conservadas) con azulejos vidriados, de fondo color marfil, con dibujo floral azul, con el mismo diseño de los que luce la cúpula del transepto. Esto hace suponer que la cúpula y el coro fueron remozados por la misma época. Es posible que las tribunas y las grandes impostas se adaptaran en una reconstrucción posterior, tal vez cuando se levantó la torre oriente, reformando gran parte del ala norte del claustro.

Una pequeña banqueta de aproximadamente 40 cm de ancho, delimitada por una gruesa viga, ligeramente más elevada que el nivel general del piso, recorre

todo lo largo de la barandilla frontal del coro, desvaneciéndose hacia los extremos, en rampas. Frente a esta banqueta, se ubica el órgano, que se describirá mas adelante.

Las tribunas, como extensión del coro abarcan la segunda mitad del segundo tramo de la nave, como quedó explicado. Estas se encuentran adosadas a cada lado del muro de la nave, apoyadas sobre las grandes mensulas de piedra. A su vez, el espacio de cada tribuna se amplió, horadando un gran nicho en el espesor del muro. Estos nichos tienen aproximadamente 4.70 m de largo, por 1.10 m de fondo y 2 m de alto. El del lado oriente está tapiado. La parte superior de estos nichos está marcada por una gruesa cornisa, que es una prolongación de la cornisa de los capiteles de las pilastras de la nave. Las tribunas se iluminan con la luz proveniente de las ventanas de la nave. El piso es de tablones de madera.

Los grandes nichos, mencionados arriba, pudieron haber servido como tribunas o balcones en una temprana época de construcción de la iglesia, antes de que se edificara el coro. Es posible que estos nichos alojaran al órgano y a los cantores. Semejante solución se aprecia en algunas iglesias agustinas, construidas en el siglo XVI, como por ejemplo las de Atotonilco el Grande, Ixmiquilpan y Actopan, en el Estado de Hidalgo, o como la de Tamazulapan, Oaxaca, que aún conservan las balaustradas de madera. (65).

Las pilastras.

Las refinadas y altas pilastras de cantera se proyectan del paramento de los muros. Sin embargo, casi desaparecen, o mejor dicho, se integran al ornamento de los retablos, con lo que se revistieron los muros de la nave.

Las pilastras de cantera, compuestas de una pilastra adosada a una traspilastra, se yerguen sobre vigorosas basas molduradas, mismas que se apoyan, a su vez, sobre vastos plintos. Las basas se inician con un toro, una escocia, un astragálo, otra escocia y terminan en otro toro. El remate de las pilastras está constituido por tres cornisas separadas, cada una formada por tres molduras planas. Estas cornisas van en aumento hacia la parte superior, tanto en su tamaño, como en el volado, dándole gran movimiento y efecto de claroscuro.

Una greca de selecto diseño y bellamente trabajada en alto relieve, orna los fustes de las pilastras. El dibujo consiste de un par de cintas de tres molduras, que recorren paralela y longitudinalmente el fuste, adelantándose y retrocediendo, con lo que se forma una especie de greca de nueve tramos; en estos se esculpió un tipo de guarda-malleta, o escudo, ornado al centro con una forma de T. Las cintas molduradas se unen, tanto en la parte inferior, como en la superior, siguiendo una trayectoria mixtilínea, todo lo cual le imparte gran plasticidad.



16. Las pilastras del crucero.

El crucero.

El crucero está delimitado por los arcos torales que arrancan de cada esquina. El extrados de las arquivoltas, a diferencia de los otros arcos, está ornado con tres marcadas molduras. En las pechinas se representaron, en pintura mural moderna, los cuatro Padres de la Iglesia.

Los arcos soportan un coronamiento ochavado de cantera, que remata en una cornisa, sobre la que se apoya el tambor, también ochavado, de la cúpula. En cada uno de los lados del tambor se abre una ventana, alternando una de forma mixtilínea con otra, rectangular, ya mencionadas anteriormente. Todas son abocinadas y están enmarcadas con cantera, en su interior. La cúpula peraltada es de gajos o paños y remata con una linternilla ochavada, con sus correspondientes ventanillas, y se corona con un cupulín.

Los brazos del transepto.

Los brazos del transepto se cubren con una bóveda de aristas. En los lunetos de los testeros se abre una ventana rectangular y abocinada.

En el muro sur de cada brazo, se abre un vano de arco mixtilíneo, ricamente ornado con una lujosa y muy barroca portada. Su manufactura es de estuco policromado y dorado. El arco mixtilíneo arranca de las impostas de las jambas. La portada está marcada por una pilastra de cada lado del vano. Los fustes lucen volutas fitomorfas doradas, y rematan en pináculos. Unas molduras doradas perfilan y remarcan la trayectoria mixtilínea del arco. Otra moldura señala el timpano, en cuyo centro destaca una curiosa forma que se asemeja a un baldaquín o dosel ornado con cordones. La portada se corona a partir del dintel con una caprichosa forma, a manera de copete, el que sirve de marco a una cruz de doble barra y a una cartela. Esta forma está delimitada por un haz de molduras doradas y ornado por una banda envolvente. La cruz de Caravaca o patriarcal, de doble barra, se ubica al centro de ese marco, en la parte superior del timpano, pero desligada de aquel. La cruz se yergue sobre una peana escalonada y emerge de formas estilizadas que se asemejan a un corazón rodeado de hojas. En la parte superior de la cruz destaca una cartela circular, ornada con volutas. En la cartela de la portada del lado oriente se presenta una pintura que representa una mitra y un baculo episcopal. En la cartela del lado opuesto se ha perdido la pintura. La portada se corona con una venera a manera de resplandor o de un dosel. El paramento de la portada luce como fondo, un movido diseño floral policromado, pintado sobre el muro.

Las puertas de madera que cierran estos vanos que comunican a los pasillos laterales de la sacristía, son casetoneadas. Ambas hojas de cada puerta están ornadas con las efigies de santos agustinos, en relieve. Estas se describirán y se analizarán más adelante.

El presbiterio.

El presbiterio está cubierto con una bóveda de aristas. El testero es recto. Un arco fajón, apoyado sobre pilastras le sirve de marco.

En ambos lunetos laterales, se ubica una ventana rectangular, abocinada. En el muro del testero, al lado izquierdo del altar mayor, hay un pequeño vano abierto posteriormente, que comunica a la sacristía. Las pilastras del arco triunfal, que se ubican sobre la plataforma del presbiterio lucen, en sus fustes, el mismo motivo que las pilastras de la nave.

A la altura de los capiteles de estas pilastras, una ancha cornisa recorre los muros del presbiterio y los brazos del transepto. Tanto el presbiterio, como los segmentos del crucero, están contruidos a un nivel superior al del piso general del templo. A esta plataforma se llega subiendo tres gradas, tal como se prescribe en las "Instrucciones" de san Carlos Borromeo, quien dice:

" ... además de aquella grada del umbral, se permitirá que se hagan otros dos inferiores de acuerdo con la condición del lugar o sitio y de la amplitud de la capilla ... háganse si no de mármol, o al menos de piedra sólida o finamente de ladrillos." (66).

La hilera de escalones recorre, en forma elegante, el conculgatorio siguiendo una trayectoria curvilínea en las esquinas que forman las pilastras que soportan el arco triunfal. La plataforma está delimitada por una balaustrada metálica, de refinado gusto, que sirve de reclinatorio.

Borrromeo, al referirse a las celosías enrejadas o balaustradas que protegen la capilla mayor, de otras secundarias, recomienda que estas sean, si es posible, de rejas férreas, e tres codos de alto, decorosamente adornadas. En la parte inferior,

"... la obra de fierro algo artística ... contrúyase entre sí densamente, a fin de que los perros no tengan entrada. En medio de las rejas contrúyase decorosamente una puerta, también con obra de rejas, la cual se cierre con batientes por ambos lados con pestillo o cerrojo." (67).

Los luminarios.

Según el Inventario de 1852, en esa zona se iluminaba con una serie de candiles:

"En el altar mayor a los lados del nicho de la Sma. Virgen hay dos candiles de cristal modernos. Están pendientes de unos fierros que se mandaron fijos en el mismo altar. dos id. tambien modernos de la misma clase y tamaño que los primeros q= es vara y media están pendientes de una cadena con su piñar de madera dorada. más otro id. moderno de tres varas que tiene muy malos arbotantes y esta pendiente de las linternillas del simborrio por medio de una reata. Más otros cuatro cuelgan de las cornisas del simborrio por medio de cadenas con sus piñas doradas." (68).

"Todos tienen camisas a ecepcion de dos."

3.4.- Analisis arquitectónico de la sacristía.

En el párrafo dedicado a la sacristía de las Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiástico, Borrromeo explica:

"Así pues toda iglesia de cualquier género, constrúyase una sacristía, que los antiguos alguna vez llaman cámara e igualmente secretario, lugar naturalmente donde se ocultaba el sacro ajuar la misma se amplia y de tal modo que se extienda un poco mas largamente según la magnitud de la iglesia catedral, colegial o parroquial y según el número de misterios, y según la abundancia del sacro ajuar. Ciertamente se desapruueba el uso de dos sacristías en las iglesias más insignes y más frecuentadas: de ellas, una sea para el capitulo; la otra, para los sacerdotes capellanes y demás ministros de la iglesia y para el restante ajuar. De la capilla o altar mayor esté separada tanto que el sacerdote que haga solemnemente el sacrificio de la Misa pueda marchar ordenadamente en procesión desde allí hasta el altar, junto con aquellos que le van a servir, como es de antigua costumbre, con el anuncio del misterio." (69).

Ahora bien, son pocas las sacristías que encontré que tuvieran las características que presenta la planta de la sacristía de la iglesia de san Juan de Sahagún, es decir, una planta en forma de U, que prácticamente abraza el testero del altar mayor, y que por medio de un vano a cada lado de los pasillos de la sacristía, comunica a cada uno de los brazos del crucero.

Es interesante que en la región de San Luis Potosí se hayan localizado cinco iglesias que presentan semejante solución. Todas, edificaciones del siglo XVIII. En la capital del estado se ubica este tipo de sacristía en la iglesia del ex-convento de san Francisco, reconstruida y agregada en la segunda mitad del siglo XVIII (70) En la iglesia del ex-convento de san Agustín y en el de san Sebastián (1708-1775) la que originalmente fue doctrina de agustinos en el barrio que lleva el mismo nombre. Estas dos iglesias agustinas fueron fundadas a principios del siglo XVII, reconstruidas y renovadas en la segunda mitad del siglo XVIII. (71). Curiosamente, ambas edificaciones están orientadas como la iglesia de san Juan de Sahagún de Salamanca, de norte a sur. (72). El santuario de Guadalupe, también en San Luis Potosí, tiene una sacristía de planta similar. Esta iglesia fue construida entre 1772 y 1801, por Felipe Cleere (73). Otra sacristía que presenta soluciones similares a las descritas es la de la parroquia de la Inmaculada Concepción, de Real de Catorce, San Luis Potosí, a la que se le han hecho algunas adaptaciones. La ex-iglesia de san Agustín, en la ciudad de Zacatecas, acusa haber tenido, una amplia sacristía en forma de U. Sin embargo, las puertas de acceso a ella se abren en ambos muros laterales del presbiterio, y no a los cruceros, como en el caso de la iglesia que se estudia.

Francisco de la Maza, al referirse a la sacristía de la iglesia de san Agustín de San Luis Potosí, escribe:

"La sacristía, como la de san Francisco, ocupa todo el testero de la iglesia (incluso los cruceros con la anchura y la altura proporcionada a su largo) tiene también cúpula, aunque sin tambor ..." (74).

La sacristía de Salamanca, a su vez, está coronada al centro, por una cúpula, y he de referirme a ella más adelante.

Manuel Toussaint presenta en su libro Pátzcuaro, un dibujo de la planta de la iglesia de la Compañía de Jesús de dicha localidad. Ahí muestra una planta en U, modificada, de lo que pudo haber sido la sacristía original. Desde sus orígenes, esta iglesia y sus dependencias han sufrido muchas alteraciones y reparaciones. En este siglo se derrumbó la parte que cubría el altar mayor, "aplastando la sacristía y causando serios desperfectos al mismo altar." (75). Es posible que, debido a este accidente, la sacristía haya cambiado de forma, como pude comprobar en una visita realizada a finales de 1990.

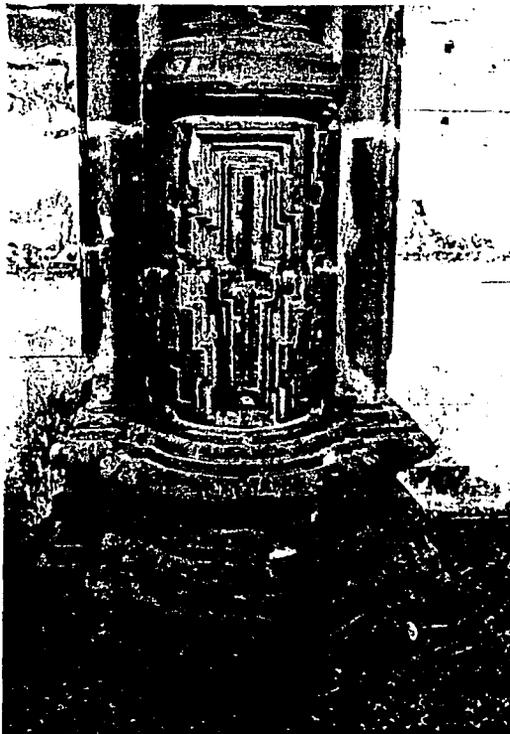
Ahora bien, puede deducirse que la sacristía salmantina también pudo haber sido reestructurada a mediados del siglo XVIII, en su segundo período de construcción. Como se desconocen las fechas exactas de la erección de cada una de las diferentes sacristías, quedan muchas interrogantes: ¿cuál sería la primera sacristía que presentó estas particularidades?, ¿en dónde se originó esta característica, en Pátzcuaro, en Salamanca, o en San Luis Potosí?, ¿cuáles son sus orígenes y quién podría ser el autor de esta idea?.



17. Vista general de la sacristía.

Como ya se menciona, la amplia y muy ornada sacristía se ubica en el lado sur del testero de la iglesia. Es de forma rectangular y su eje longitudinal es perpendicular al del presbiterio. Un pasillo, a cada lado de este, comunica a la iglesia con la sacristía. Los pasillos son altos, cubiertos con su bóveda de cañón corrido, apoyado cada uno en el extremo sur en un arco fajón. Este arranca de unas esbeltas pilastras, de capiteles y bases molduradas. Los fustes lucen acanaladuras, alternando estrias cóncavas y convexas, en tal forma que constituyen un diseño que se repite rítmicamente cinco veces en la superficie de cada uno de los fustes. El diseño principal de estos consiste en la unión paralela de cinco molduras cóncavas, la central mas larga que las dos que la flanquean y que decrecen en tamaño, hacia los extremos formando así una especie de rombo. Esta ornamentación de estrias alternadas le imparten gran movimiento y ritmo aparente, con efectos claro-oscuro a la pilastra.

Cada uno de los varcos rectangulares que comunican la sacristía con el transepto de la iglesia, se ubica, ligeramente desplazado del eje central del pasillo, hacia el muro del presbiterio. El intrados de las jambas tiene el ancho del muro y esta en esviaje; el dintel es capitalizado. Este derrame se orna con molduras estucadas que forman, al centro, un triángulo, con



18. Base de una de las pilastras de la sacristia

tres triángulos más, inscritos en el interior del primero. Del ápice se proyectan dos grandes volutas de cada lado, y otras dos, más complicadas, complementan el diseño.

El piso original de este recinto, que era de ladrillo, fue recubierto por mosaicos en alguna época reciente. Sin embargo, se dejó un pequeño tramo, como muestra del piso original.

La sacristía está cubierta al centro, por una cúpula sobre tambor y a cada lado de esta, por una bóveda de arista, cuyo centro presenta un rosetón mixtilíneo de alto y bajo relieve, formado por gruesas molduras de argamasa. En este ornamento se repite el elemento ya descrito de la margarita o del sol naciente, de la media esfera de cuya circunferencia se proyectan, en este caso, cinco pétalos, el central, más largo. Un motivo similar, como se recuerda, orna el derrame del dintel del acceso a la iglesia.



19. Parte superior de una pilastra de la sacristía.

Cuatro masivas pilastras de sección mixtilínea, sostienen los cuatro arcos formeros, sobre los que descansa el tambor de la cúpula. Las grandes y altas basas invaden en cierto modo, el espacio central de la sacristía.

Cada una de las pilastras se componen de una columna de media caña adosada a una traspilastra y esta, a su vez, a otra de gran tamaño. El conjunto de elementos remata en molduras y una cornisa volada. De la alta y moldurada basa de la pilastra se desplanta el pedestal, de forma convexa. Sobre este se yergue la columna de fuste de media caña.

La basa tiene una altura aproximada de 70 cm, el pedestal, de 1.20 m y el fuste es como de 3.60 m de altura. Las basas consisten de los siguientes elementos, enumerados de abajo hacia arriba: Un grueso plinto, un filete, un toro, una escocia, otro toro, sobre este, tres filetes, dispuestos en tamaño y orden descendente.

El pedestal, cuyo cuerpo es de diámetro mayor que el del fuste que le sigue, está ornado al frente, por una cruz griega estilizada, de brazos cortos, colocada al centro, y en la parte frontal. Esta cruz, en bajo relieve, está delineada por tres molduras, en alto relieve que se continúan, de cada lado, siguiendo una trayectoria de entrantes y salientes de perfil geométrico que, a su vez, forman dos cruces, de menor tamaño. Este pedestal remata con dos collarines, separados por listeles. Un plinto, un toro y un listel forman la base de la columna de media caña. El fuste está ornado al frente por una complicada y movida greca, esculpida en alto relieve. Esta parece pender de la boca de un mascarón u "hombre verde", que también vomita unas volutas fitomorfas, ornadas al centro con tres festones y nervaduras perladas. El mascarón se ubica en la parte superior de la columna, bajo el capitel. Un haz de molduras en alto relieve perfila, con trayectoria mixtilínea, un sugerente motivo, repetido cuatro veces a manera de eslabones entrelazados. El motivo aparenta tener la forma de la punta de una flecha dirigida hacia abajo. En el centro de esta figura o eslabón destaca, en relieve, un corazón traspasado por una flecha, también dirigida hacia abajo. Una perla remata el corazón. Este es seccionado horizontalmente por la herida "labiada", causada por la flecha. La columna de la media caña remata con un capitel de tipo toscano. La pilastra se corona con una ancha y volada cornisa moldurada.

Los flancos de la pilastra, o sea, los fustes laterales, están ricamente esculpidos en relieve. Dos molduras van delineando los contornos del diseño que recorre verticalmente la superficie. Este se compone de nueve rectángulos eslabonados. El espacio interior del primer rectángulo inferior está ocupado por un pequeño casetón que, a su vez, se constituye por tres rectángulos, que van de mayor a menor, superpuestos. Dos molduras recorren las aristas del fuste y enmarcan la ornamentación.

La cúpula de la sacristía.

"En el cimborrio de la sacristía hay tres ventanas con sus vidrieras en el cuerpo de la misma hay cuatro ventanas con otras tantas vidrieras y alambradas." (76).

Las arquivoltas de los arcos formeros se ornan con molduras. Una cartela alargada rodeada de roleos fitomorfos, distingue la clave del arco norte que linda con el presbiterio. Las enjutas contienen lienzos pintados que representan a los cuatro Evangelistas. Sobre ellas, un ancho friso liso y ochavado, recorre el perímetro de la base del tambor y remata con una gruesa cornisa moldurada de cantera. En el tambor ochavado se abren cuatro vanos hacia los puntos cardinales. Los vanos son discretamente ochavados en la parte superior y están cubiertos por vitrales. Sobre el tambor se sostiene la cúpula, de ocho gajos, rematada por una linternilla, igualmente ochavada. La intersección entre la cúspide de la cúpula y el cupulín está ornada con una estrella formada por una moldura de argamasa.

El muro del lado norte de la sacristía, que linda con el testero del altar mayor muestra, a cierta altura, huellas de un vano de arco de medio punto, actualmente tapiado. Se me informó que, quizá a través de ese vano, antiguamente se tenía acceso al fanal de la virgen del altar mayor.

En la parte inferior de ese muro se ubica la entrada a la cripta que se

encuentra debajo del presbiterio. Junto a este acceso, del lado derecho, se abrió un pequeño pasillo, horadando el grueso muro, para comunicar directamente a la sacristía con el presbiterio. Estas reformas son del presente siglo.

Por el Inventario de 1852, se conoce que en la sacristía hay

"... tres puertas de la Sacristía y panteón [sala de profundis] tiene chapas y aldavones." [Hay además] "... tres alacenas con sus puertas chapas y llaves y una vidriera por donde se entra al nicho" [altar mayor estilo neoclásico]. (77).

En el mismo muro norte, a cada lado de las pilastras, se encuentra una alacena, con puertas de madera, ornadas con casetones. En las Instrucciones de Borroneo para los armarios en la sacristía, este aconseja que se confeccione con tablas de nogal, un armario amplio, en el cual se conserven los sacros indumentos, el que

"... podría erigirse de dos codos y cinco pulgadas de alto, desde el pavimento de la Sacristía."

"Además háganse otros armarios con estructura que armonice con los demás arriba prescritos: uno ... en el cual se conserven aptamente los libros eclesiásticos ..., otro, en el cual estén los derechos, los archivos y escrituras todas que tienen que ver con la iglesia misma ... " (78).

En los lunetos del muro sur se abren tres grandes vanos mixtilíneos, abocinados, en forma de estrella, cubiertos por vitrales modernos ornados con los emblemas agustinianos.

La portada de la antesacristía.

En el muro oriente se abre un vano que da acceso al salón denominado la antesacristía. La portada de cantera gris, consiste de dos pilastras de corte transversal mixtilíneo, situadas una a cada lado del vano rectangular. El ancho dintel llega a la altura de los capiteles de las pilastras. El conjunto está rematado horizontalmente por un friso y una cornisa volada. Lo interesante es la rica y enigmática ornamentación, en alto relieve y de tipo geométrico, que luce esta portada.

Cada una de las jambas está formada por una columna de más de media caña, adosada a una discreta traspilastra. Las basas, sencillamente molduradas, con tres gruesos toros, tienen una altura aproximada de 50 cm. Los fustes destacan por su complicado ornamento. Molduras cóncavas en alto relieve, delinean las formas de una greca y unas placas recortadas, también en alto relieve, complementan el ornamento.

En la parte superior del fuste se inicia el diseño con un rectángulo apaisado del que penden tres formas recortadas, espaciadas entre sí. Las dos laterales, sugieren la forma de un ancla, rematada con un diamante; la central, la de una guardamalleta. En el espacio entre cada uno de estos elementos, hay una moldura en forma de U invertida y de trazo anguloso. La moldura se continúa, integrándose en el siguiente motivo de la greca. Este



20. La portada oriente de la sacristía.

segmento es un rectángulo apaisado que tiene inscrito uno más pequeño, ubicado en su eje central y pegado a la arista inferior. Este luce, al centro, una flor de cuatro pétalos. A este elemento se ajusta, por medio de un apéndice de forma rectangular, el siguiente motivo. También este tiene forma de rectángulo apaisado. En su eje central se ubica otro, de menor tamaño, ornado en su centro, con un pequeño relieve en forma de flecha. El módulo que le sigue es similar al descrito anteriormente, así como el tercer segmento. Sin embargo, este no presenta adorno alguno en el rectángulo menor inscrito.

El motivo inferior es similar al de la parte superior. Difiere en las formas de las placas recortadas. Aquí, las laterales sugieren la forma de flecha y al centro, la de una guardamalleta. Las pilastras rematan en un par de collarines, seguidos por un pequeño friso. Las pilastras soportan el entablamento, el que se compone de un friso y una cornisa volada.

Es interesante observar en la trayectoria del diseño, una línea ascendente dada por los módulos o eslabones de las grecas y una línea descendente, sugerida por las placas en forma de flecha (guardamalleta) que apuntan

hacia abajo. Sin embargo, cada elemento está relacionado y trabado con los demás, lo que da unidad al motivo ornamental.

El dintel luce una ancha franja reticulada, delimitada por molduras que forman un diseño de casetones en bajo relieve. Al centro de la franja moldurada destaca un círculo en alto relieve, cuya circunferencia está ornada con formas vegetales. Las barras de los casetones horizontales, a cada lado del arco, constan de cuatro módulos y las barras verticales, de tres. Con un friso liso que se extiende a lo largo del dintel y una ancha cornisa moldurada, remata esta bella portada.

Portada de la sala de Profundis.

En el muro sur, del lado poniente de la sacristía, se ubica el vano que da acceso al recinto que fue la sala de Profundis. La portada es parecida a la descrita arriba, tanto en su manufactura, como en algunos de sus detalles ornamentales. Sin embargo, la temática esculpida en esta alude a la muerte, acorde al recinto al que da acceso.

El vano rectangular está enmarcado por una franja lisa, en la que se representa en relieve, una serie de cráneos y tibias cruzadas. En cada jamba se plasmaron cuatro de ellos y en la parte superior, únicamente las tibias cruzadas. En el dintel se representó, en cada extremo, un cráneo, alternando con tibias cruzadas. En la clave destaca una calavera más grande, que porta una corona con cuatro pomos incrustadas en ella. La manufactura, un tanto primitiva de estos cráneos, recuerda las calaveras prehispánicas, como las de los tzompantlis.

La estructura de la portada consiste de dos pilastras de sección transversal mixtilínea, adosadas al muro y las que rematan en doble capitel y el entablamento, con un friso ancho, ornado, seguido de otro, liso, y una cornisa moldurada y volada a manera de remate. Una a cada lado del vano rectangular. El dintel es tan ancho como los capiteles de las pilastras. Un friso y una cornisa recorren la parte superior de la portada, a manera de remate. Las pilastras están integradas por una columna de un poco más de media caña, que está adosada a una discreta traspilastra. De un plinto arranca la basa ornada con un listel ancho, seguido de una moldura talón, un toro, un filete y un toro más angosto. El fuste de la media caña está formado por varios tambores. Un intrincado diseño, delimitado por un haz de tres molduras cóncavas (más ancha, la central), recorre verticalmente el eje central del fuste. Algunos motivos que forman la greca, son similares a los de la portada de la entrada a la antesacristía. La forma básica es una U invertida, de perfil rectangular, con un apéndice en el lado superior y en el eje central.

Una serie de estos elementos, embonados uno en otro, por medio del apéndice, componen el diseño. La greca se inicia en la parte superior del fuste con una U invertida, la que no se ajusta directamente al subsiguiente elemento ornamental, sino por medio de una moldura lateral, en ambos lados. El segundo y el tercer eslabón son semejantes. Cada uno luce una perla al centro. El cuarto elemento se distingue por su forma escalonada de tres peldaños y por tres perlas que ornán su interior. La quinta forma se ubica aproximadamente a la mitad del fuste y también sigue el contorno de una U invertida. En el sexto eslabón se repite el segundo motivo de la greca. El



21. La portada sur de la sacristia.

séptimo módulo se asemeja a un tridente o dos Us invertidas, fusionadas en el eje central y su correspondiente apéndice en la parte superior. De la sección intermedia del tridente pende una placa recortada, en alto relieve, que sugiere ser una punta de flecha. Esta está flanqueada por la trayectoria del haz de molduras que en ambos lados terminan el diseño con tres escalonamientos, integrándose finalmente a la basa. En este diseño se manifiesta la tendencia ascendente de las formas, en los dos tercios superiores del fuste, mientras que en el tercio inferior, la dirección es descendente, marcada sobre todo por la punta de flecha.

El remate de las pilastras está formado por dos capiteles sencillos, uno puesto sobre el otro, ornados únicamente con un collarín y molduras. El friso abarca el ancho que ocupa el doble capitel. El diseño esculpido en la superficie es parecido al que orna los fustes, (es decir, la U invertida, con el apéndice en el eje central). Estas formas eslabonadas colocadas aquí horizontalmente, parten de cada extremo del friso y se encuentran al centro, donde sobresale una cartela de forma elíptica y lobulada, dispuesta verticalmente. La superficie de esta es lisa. Está rodeada por una serie de elementos que la ornán. En la parte superior destacan dos hojas estilizadas con nervaduras perladas, seguidas por un roleo a cada lado y otras formas fitomorfas. La cartela está ubicada precisamente sobre el cráneo coronado.

Ahora bien, ante tan espléndido trabajo realizado en cantería, tanto el de las pilastras de la nave y del transepto de la iglesia, como las de la sacristía y las de las magníficas portadas recién descritas, se sugieren muchas interrogantes: ¿Quién pudo haber sido el autor de esta obra, que además de buena manufactura y original diseño, quizá hasta oculte cierto simbolismo? ¿A qué influencia estuvo sujeto y de dónde llegó? O ¿quién pudo haber sido el autor intelectual, quien manifestará, por medio de esta obra su refinado gusto y enigmático pensar?

Hasta el presente es difícil contestar estas preguntas, por falta de más fuentes de información. Sin embargo, quedan abiertas a la imaginación las siguientes consideraciones: Se puede seguir el rastro de influencia a la capital misma de la Nueva España: Las fechas de remozamiento del conjunto conventual de San Juan de Sahagún concuerdan aproximadamente con la etapa de mayor trabajo y distinción que tuvo el maestro arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres en la Ciudad de México (79). Este arquitecto fue autor de importantes obras religiosas y civiles.

Es sorprendente el gran parecido que existe entre el estilo ornamental desarrollado por Guerrero y Torres y el trabajo de cantería y ornamentación que presentan la iglesia y la sacristía de Salamanca. Se trata de diseños basados principalmente en cintas molduradas, quebradas, esculpidas en alto relieve, que forman elegantes cadenas y grecas. La similitud no solo está en estas cintas, sino también en las placas recortadas en alto relieve. Elocuentes ejemplos de lo anterior son los ornamentos que lucen las magníficas residencias, la del marqués de Jaral de Berrio, conocida como el Palacio de Iturbide y la de los marqueses de San Mateo de Valparaíso, actualmente ocupado por las oficinas centrales del Banco Nacional de México (1769-1772), construidas entre otras, por Guerrero y Torres. La influencia estilística ornamental de este arquitecto debe haber sido muy amplia, tanto en la capital, como en las provincias, pues motivos de grecas similares se encuentran en varias construcciones, de las que destacan las portadas laterales en el presbiterio de la iglesia del Carmen, en San Luis Potosí, las exuberantes portadas del claustro bajo del convento y colegios jesuitas de san Ignacio y de san Francisco Javier, de Querétaro (fundado en 1625 y ampliado y remozado en 1775). En estos ejemplos destaca el ornamento en alto relieve, de placas de formato geométrico, una decoración muy abstracta. Las placas en forma de flechas y anclas o como las que adornan las pilastras de la nave de la iglesia y otros detalles ornamentales, recuerdan los fantásticos grabados del tratado de arquitectura de Wendel Dietterlin (1550?-1599). Su obra tuvo gran influencia en el renacimiento alemán. Muchos de sus diseños y motivos fueron retomados, y sirvieron de inspiración al rico barroco alemán. (80).

La sala de Profundis.

De nuevo en la sacristía de la iglesia de Salamanca, la sala de profundis es un recinto rectangular muy largo, de bóveda de cañón corrido y que se encuentra a un nivel bastante más bajo que el piso de la sacristía. En el muro oriente, hacia el lado sur, quedan indicios, en un tapiado, de un vano rectangular con esquinas redondeadas. El inventario menciona que allí existía

"... la ventana ^o mira a la huerta, tiene enrejado de hierro y está tapada." (81).

Se ilumina por medio de tragaluces. Actualmente se usa como bodega.

La antesacristía.

La antesacristía se ubica al lado oriente de la sacristía. Es un recinto rectangular muy largo, cuyo eje longitudinal corre paralelo al eje de la nave del templo, es decir, de norte a sur. Se encuentra a un nivel inferior al del piso de la sacristía, a la que se llega por medio de cuatro escalones y a través de un vano rectangular abocinado. El recinto está cubierto por cuatro bóvedas de arista, sostenidas por tres arcos fajones de cantera rosa. Estos arrancan de impostas triangulares, discretamente molduradas y que terminan en el apice con un elegante roleo.

En el testero norte, una puerta de dos hojas cubre un amplio vano, tapiado, que comunicaba al claustro menor, por la planta baja. En el testero sur, otro vano comunica al pequeño claustro moderno, que pertenece a las habitaciones de los religiosos actuales. Quizá antiguamente, esta puerta comunicaba a la huerta. Al oriente, junto a esta puerta, existe una alacena empotrada en el muro. Hay indicios de otro vano tapiado en el muro oriente, como también un vano rectangular apaisado y enrejado. El piso es de losetas de barro. No tiene ventanas, por lo que el recinto es muy oscuro. Sin embargo, en el Inventario de 1852 se menciona que

"... la ventana tiene su puerta buena con sus aldavas y enrejado de fierro. La puerta de esta pieza tiene chapa y llave aldavon y llave." (82).

El salón anexo a la antesacristía.

(Llamado aguamanil en el Inventario).-

Tiene las mismas dimensiones que la antesacristía y corre paralelamente a esta. Se cubre con bóveda de cañón corrido. En el testero norte hay otra sección baja y reducida, dispuesta transversalmente y cubierta con tres bóvedas vaídas. El recinto se ocupa actualmente como sala de juntas de los religiosos. Para comunicar un entrepiso ubicado en el lado oriente, que es la cubierta de otro salón adjunto, hay una escalera. El entrepiso se cubre con bóveda de cañón corrido y se protege con una barandilla. Quizá por este salón, y subiendo la escalera, se llegaba al entrepiso, desde donde había comunicación al claustro menor, en su planta alta.

Según el Inventario, tantas veces mencionado, el salón del aguamanil tenía

"... dos pilas con 'vitoques' resumideros, un sartén de cobre para labarse las manos, un carrillo donde se pone la toalla, una cátedra ...La puerta de esta pieza tiene chapa y llave y la ventana tiene su puerta y enrejado. En esta pieza hay una escalera de calicanto que conduce a los dormitorios..." (83).

Un recinto similar a este, colinda con él, del lado oriente y aparen-

tamente se usa como bodega. En el Inventario, a este cuarto se le denomina "cuarto de palos" y se menciona que

"... la puerta de esta pieza tiene chapa y llave y la ventana tiene puerta con aldava y enrejado de fierro ..." (84).

En el mismo Inventario, se hace mención de otro recinto, denominado "cobacha" del que no he podido identificar su localización dentro del conjunto conventual actual. En esta cobacha se guardaban

"... un poco de tejamanil ... una porción de ladrillos. Unos tiores viejos y otras cosas inútiles. La puerta de esta pieza esta buena y tiene chapa y llave. Tiene dos claravollas una compuesta y otra con un crucero de fierro." (85).

3.5. Análisis arquitectónico del convento.

Del lado oriente de la iglesia se ubica el convento, constituido por el claustro menor y el claustro mayor. En la fachada principal, que da al norte, se integran armónicamente los dos edificios a una misma altura. Estos abarcan toda la extensión longitudinal de la manzana. El paramento está repellido y pintado. Su aspecto general es másivo y austero, al igual que el de la iglesia.

Destaca, sin embargo, la portería de cantera. Tres contrafuertes refuerzan las construcciones: dos, se ubican en la portería y el último, en el extremo oriente del edificio. Una sucesión de gárgolas esculpidas en forma de cabeza de "Leviatán", quizá de manufactura reciente, son el escaso adorno de la fachada. La horizontalidad del edificio se acentúa por una serie de vanos rectangulares, que se abren a la calle, tanto en la planta baja, como en la alta. Los de la planta baja llegan casi al nivel de la calle. Están adintelados y enrejados. El ritmo de estos vanos se interrumpe aproximadamente al centro por un vano más grande, que era la entrada al vestíbulo del claustro mayor.

Las ventanas de la planta alta, también adinteladas, siguen una secuencia regular. Los seis vanos del lado poniente de la fachada, se distinguen de los demás, por tener balcones, protegidos por sencillos barandales de fierro forjado. En el Inventario de 1852 se menciona que:

"Las ventanas de los dormitorios y celdas, tanto de arriba, como de abajo, q' miran al norte son diez y nuebe y de estas seis no tienen enrejado ... los demás si tienen y todas están buenas de sus puertas." (86).

La fachada del lado oriente presenta un aspecto similar a la del lado norte. Su extensión es ligeramente más larga hacia el sur. Cinco contrafuertes, regularmente espaciados, refuerzan esa ala del edificio. Los vanos de la planta baja han sido alterados y otros, quizá, son de reciente apertura. Los de la planta alta son originales. Estas ventanas también están ornadas con un dintel de cantera y unas celosías de bastoncillos torneados de madera, cubren los vanos. La mayoría de estas ventanas, agrupadas por pares, siguen un ritmo regular. Una serie de gárgolas similares a las de la fachada principal, se proyectan del paramento. En el Inventario quedó anotado que

"... las ventanas de los dormitorios y celdas, tanto de arriba, como de abajo, que miran al oriente son venetiana y todas tienen puertas buenas y solo seis no tienen enrejados y una de las 11 tienen la faldañas de hierro." (87).

La fachada sur, la que colinda actualmente con la cárcel municipal, está totalmente alterada. Sobre este lado se puede deducir de la información del Inventario de 1852, que se adaptaron los recintos del provincial, cuando en el año de 1834 se optó por trasladar la residencia provincial a Salamanca. El Inventario dice:

"Las ventanas de celdas y dormitorios que miran para el sur son doce entre grandes y chicas, y de estas, solo siete tienen enrejados de fierro." (88).

El lado poniente, o sea, el claustro menor, colinda con los muros de la iglesia.

La portería.

Borroneo recomienda que

"... los pórticos sean simples, es decir, las estructuras de una orden de columnas o pilastras simple y de una estructura más bien



22. La fachada de la portería

humilde que magnífica y suntuosa; y levantados de modo que presenten forma de cuadro."...para que se evite más cautamente el peligro de incendio, de preferencia deben hacerse con obra abovedada." (89).

El Inventario realizado en 1852, describe la portería como sigue:

"Esta se compone de cuatro arcos con enrejado de mezquite y uno de ellos q^{ue} es la puerta de la calle. es de dos hojas con postigos, tiene aldavon, chapa y llave. otra chapa y otra llave. La puerta inferior es muy buena; tiene postigo, tiene aldavon, chapa y llave, más otra chapa y otra llave grande. Un farol recién compuesto con cadena de fierro." (90).

Efectivamente, la portería de cantera gris verdosa, luce cuatro arcos de medio punto, ligeramente rebajados. El arco del lado oriente es la entrada a la portería o portal. Cada uno de los tres arcos restantes tiene antepecho y funge como ventanal. Es posible que, a medida que se fue deteriorando la parte inferior de las celosías de madera torneada que los cubría, se haya sustituido posteriormente con los mencionados antepechos, cuya cantera no armoniza con el color de la piedra de la portería.

Los arcos del portal se apoyan en robustos pilares de planta de cruz griega. En la fachada, las pilastras adosadas a los pilares, se continúan hasta la cornisa con la que remata el portal. Estos elementos sustentantes se ornán con plintos y basas molduradas y rematan, al nivel del arranque de los arcos, con capiteles de cornisas molduradas y voladas. A esta altura pende en cada pilar una elegante guardamalleta. Las arquivoltas ornadas con molduras, confieren movimiento visual al conjunto, rompiendo el aspecto rígido, y un tanto pesado de este elemento arquitectónico.

La fachada de la portería está dominada por los contrafuertes de gran altura, pues llegan hasta la parte alta de aquella. Uno de estos contrafuertes se encuentra a la izquierda de la portería, separándola del resto del frente del convento; otro, se construyó al centro, entre el segundo y el tercero de los arcos, coincidiendo con el pilar correspondiente.

En la planta alta se abren dos pequeñas ventanas-balcón, enmarcadas con cantera labrada. Esta parte de la fachada tiene un acabado de aplanado enlacado.

Las celosías.

Considero que las celosías de la portería fueron fabricadas en el siglo XVIII. Tienen un trabajo y diseño similar a las rejas de las puertas de las capillas ubicadas en ambos lados del sotocoro de la iglesia.

La estructura de los cancelos consta de un armazón de madera que divide el vano por su eje central. El espacio entre la parte inferior y el arranque del arco, está dividido en tres tramos horizontales iguales. Cada uno de estos está ocupado por ocho barrotes torneados, dispuestos verticalmente a espacios regulares. La parte superior del vano, o sea el arco rebajado de medio punto, está ocupado por un abanico formado por catorce bastoncillos torneados, dispuestos radialmente sobre otro arco central, menor. Del in-

trados del arco superior se proyectaban unos pinjantes, también torneadas, colocadas en cada uno de los espacios entre los barrotes; lamentablemente muchos de ellos se han perdido.

El semi-círculo central, también rebajado, está seccionado por cuatro bastoncillos, dispuestos diagonalmente; en el espacio entre barrotes y en el intrados del arco se proyectan seis pinjantes. La entrada a la portería se localiza en el vano del lado orientado. Este está cerrado por una verja que presenta una solución de diseño parecido a las celosías de los ventanales. El arco de medio punto rebajado luce un abanico de bastoncillos, similar a los ya descritos. La puerta abarca tres cuartas partes de la altura del vano y a lo ancho, no llega a tocar las jambas. Una robusta armazón de madera la sostiene. La puerta es de dos hojas batientes simétricas. En cada una de ellas se aloja un postigo. Su apariencia general es la de una puerta pequeña, inscrita en una grande, de forma idéntica. Ambas puertas tienen dinteles combados. Las secciones superiores de la puerta se ornán con cinco bastoncillos cada una. Los postigos lucen en cada hoja dos secciones horizontales, abarrotadas con tres bastoncillos. El espacio libre a cada lado, entre el marco de la puerta y las jambas, también está dividido en tres partes. Cada una de estas secciones está ocupada por un bastoncillo. Las celosías le imparten a la portería gracia y elegancia.

Evidentemente el gusto por los bastoncillos como elemento ornamental, fue tradición de la orden de los agustinos en la Nueva España. Se encuentran ya en los conventos del siglo XVI, pintados en los muros, simulando barandales, como en los conventos de Epazoyucan, Tezontepec, Malinalco, Acolman y otros.

De nuevo cito las Instrucciones de Borromeo, quien en el capítulo sobre la construcción de conventos de monjas, manda se tomen en cuenta ciertos reglamentos, también aplicables a los conventos de religiosos. Al referirse a las puertas de los mismos comenta:

"En el monasterio levántense solamente dos puertas, como es justo: una que se dice del auditorio para ingresos necesarios, otra, para llevar jumentos, carros y vehículos. Aquella principal, hágase no en un lugar oscuro, ni oculto, sino conspicuo y cómodo para todas las partes del monasterio, y por cierto no se extienda ampliamente, ciérrese con batientes bien firmes, confeccionados con doble cabrió y dos paraderos o pestillos y llaves, diferentes entre sí en la obra de fragua. Por cierto, estas batientes, cerrojo o pasador, pestillo y llave doble y diversa, a fin de que no sea necesario que por una cosa mínima se abra o esté abierta la puerta más grande." (91).

El interior de la portería.

Este es un recinto que mide 16 m de largo, por 6 m de ancho, aproximadamente. Está cubierto por dos bóvedas de arista y reforzadas por un arco escarzano de cantera entre cada una de las bóvedas. El arco se apoya en sendas impostas. En el muro del lado sur se abren dos vanos rectangulares con marcos de cantera; ambos dinteles se adornan con discreta cornisa. (Actualmente las puertas dan acceso a oficinas municipales). Este recinto está ornado con cenefas que representan a angelitos entre guirnaldas, quizá repintadas

en blanco y negro en alguna época reciente. En el muro que colinda con el claustro menor se han abierto vanos rectangulares, apaisados, que permiten el paso de luz a las oficinas. Originalmente este recinto era la "Sala de recibir".

En el Inventario de 1852 se informa que en la Sala de recibir hay

"... una cadena de fierro en donde estaba antes un candelero, dos ventanas con enrejado de fierro y vidrieras rotas, tienen sus puertas buenas y caen a la portería. Esta pieza tiene dos puertas buenas, una que cae para el claustro y otra para otra pieza, ambas tienen sus chapas." (92).

Otro vano menor, en la portería, ubicado en el muro oriente, se diferencia de los anteriores por tener un dintel de piedra gris, ligeramente arqueado. La puerta correspondiente da paso a la biblioteca municipal. Tal vez allí se ubicaba la celda del portero. El piso es de losas de barro. Los muros están repellados y pintados, a excepción del de la fachada, que es de cantera.

La anteportería.

En el ángulo suroeste de la portería se abre un gran vano rectangular, que comunica con la anteportería; visto desde el interior de esta estancia, el vano es capialzado. El recinto es de forma rectangular, de aproximadamente 9 x 6.5 m. Está cubierto por una bóveda de cañón con lunetos, en cuyo centro resalta un gran rosetón en relieve, estucado y policromado. Quedan rastros de unas franjas ornamentales, pintadas en blanco y negro, que corren paralelamente a las curvaturas de la bóveda, posiblemente repintadas en el siglo XIX.

A través de un amplio arco de medio punto, de cantera gris, se llega al claustro menor. El intrados de este arco tiene el espesor de los gruesos muros conventuales y se apoya sobre un pilastrón de piedra a cada lado. Estos pilastrones se sostienen sobre plintos y basas molduradas, y rematan con una cornisa, igualmente moldurada. El piso consiste de losetas de barro.

El claustro menor.

La sobriedad, el refinamiento y la proporción del claustro, en general recuerdan la arquitectura manierista clasicista. Luce tanto en la planta baja, como en la alta, una arquería de cantera gris, de cuatro arcos por cada uno de los cuatro costados, de diez y siete metros cada uno. El claustro bajo es proporcionalmente más alto que el de la planta alta. El conjunto está coronado por una pesada y ancha cornisa volada y moldurada de cantera, que quizá fue añadida en la segunda etapa de construcción. Sobre el cornisamento del lado oriente, así como sobre el del poniente, se encuentran sendos relojes de sol, para indicar el transcurrir del día.

El claustro bajo.

De acuerdo con el Inventario de 1852, sobre el claustro bajo se nos informa:

"Tambien tiene diez y seis arcos y en la parte de arriba de cada arco hay una celosia de madera. Abajo hay una bandita de calicanto, un farol recién compuesto. La puerta de gracias esta buena, tiene aldavon y llave; hay una ventana q' cae a la anteposteria pero tiene puerta.

Se sigue refiriendo al claustro bajo

"Este tiene diez y ocho lienzos de la vida del Sto. Padre con marcos dorados, cuatro id de la Sma Virgen tambien con marcos dorados menos uno, quince liencesitos con poesias correspondientes al pasage."
(93)

De acuerdo a esta descripción el claustro ha sufrido bastantes cambios. Ya no existen las celosias en los arcos, ni en los parapetos, ni el tradicional jardín del claustro, y mucho menos, las pinturas.

La danza de los arcos del claustro bajo arranca de robustos pilares. Estos tienen planta en forma de cruz griega, es decir, están constituidos por un pilar cuadrangular como núcleo, al que tiene adosado una pilastra, en cada uno de sus cuatro costados. Los pilares se yerguen sobre plintos y basas molduradas y rematan en molduras y en una cornisa volada. Las pilastras frontales adosadas a los pilares, se continúan hasta la cornisa resaltada con la que remata el claustro bajo, al nivel del piso del claustro alto.

Las bóvedas del intrados del claustro son de arista, soportados por arcos fajones de cantera, que arrancan de los pilares y son recibidos por una imposta moldurada, de forma triangular, en el muro opuesto. Las bóvedas de los testeros se ornan al centro con un rosetón de estuco policromado.

En el muro noroeste se embebe lo que, tal vez, fuera un nicho o el marco de cantera de alguna pintura, a manera de pequeño altar. La forma del marco es mixtilíneo. En la parte inferior resalta una repisa y se corona con una cornisa arqueada y volada. Es probable que existieran otros, similares, en los restantes testeros, en los que, tal vez, estaban colocados los cuatro lienzos que representaban a la "Sma. Virgen", como se menciona en el Inventario.

La planta del claustro bajo está construida ligeramente más alta que el cuadrante central. Actualmente el piso es de loseta de barro cocido, cubriéndolo totalmente, aun lo que debe haber sido el jardín claustral. En el centro de este probablemente había un aljibe, pero hoy el patio se encuentra sellado con pavimento de losetas. Se dice que de este punto, en el subterráneo, parten cuatro túneles.



23. El claustro menor.

El refectorio.

El Inventario de 1852 detalla que en el refectorio había

"... una pila de cantera, un ambón de madera, cinco mesas clavadas de muy buen tablón, cuatro lienzos grandes muy buenos con marcos dorados y cubre casi las cuatro paredes ... un enrejado de fierro de la celda de la esquina, de la ventana que caía a la calle ... dos ventanas que caen al segundo patio con sus rejas de fierro y puertas, todo bueno, dos alacenas con puertas buenas ... La puerta del refectorio es grande, tiene chapa y aldavon." (94).

Dos vanos rectangulares en el lado sur-este del claustro dan acceso a lo que fuera un amplio refectorio. Este recinto está cubierto por una bóveda de cañón corrido y reforzado con arcos fajones que arrancan de pilastras. El recinto se ilumina a través de un tragaluz en la bóveda, de manufactura moderna. Cuatro ventanas esquinadas y enrejadas se abren hacia el claustro mayor. Dos vanos, uno de ellos abocinado, dan acceso al claustro mencionado. Su piso es de losas de piedra. (Actualmente se usa como salón de actos). En el muro testero norte de este recinto aun existen dos nichos de arco de medio punto que flanquean un vano, también de medio punto, pero más alto. Quizá este era el acceso a un ante-refectorio, y en los nichos posiblemente se encontraban los aguamaniles.

Sin embargo, nos encontramos el siguiente comentario en el Inventario de 1852, que podría referirse a este recinto colindante con el refectorio, del que se dice que tiene:

"... una ventana con enrejado de fierro y puerta, dos puertas grandes, una que cae al segundo patio y la otra, al primero, con sus aldavones y todo su chapa y llave y todo su herraje, una puerta chica de una pieza que llaman cobacha, tiene chapa y llave ... [hay] un farol bueno recién compuesto." (95).

A continuación hay otros cuartos ocupados actualmente por la "Casa de la Cultura". Esta parte del convento ha sido muy modificada, por lo que no se puede reconocer su trazo original.

La cocina.

Es posible que esta se ubicara en el extremo sur del refectorio, colindando con el huerto. El Inventario de 1852 menciona que:

"... aquí hay dos piezas que tienen dos cocinas, ambas con sus braseros ... hay una alacena con cancel de madera, puerta con chapa y llave que cae al claustro. En la otra hay puertas y ventana buena y cae al corral". (96).

Diagonalmente opuesto al arco del lado norte, que da acceso al claustro desde la antepuerta, descrito anteriormente, se ubica, en el muro sur, otro arco similar, que es el acceso al cubo de la escalera. (Junto a esta, a ambos lados, se han instalado sanitarios, para servicio de los visitantes a la Casa de la Cultura).

El cubo de la escalera.

Acerca de la escalera, el Inventario de 1852 reseña lo siguiente:

"Tres barandas de fierro y otras tantas escaleras de cantera muy desgastadas y farol recién compuesto. Arriba hay dos ventanas con celosías de madera. En la escalera primera hay una ventanita tapada con rejas de fierro." (97).



24. El balcon del cubo de la escalera.

El gran arco de medio punto, sostenido por sendos pilastros, es el marco de entrada a una amplia y cómoda escalera imperial, que consiste de diez y ocho escalones, hasta el descanso. Desde aquí se bifurca la escalera en ida y vuelta, cada una de estas secciones de diez y nueve gradas, por las que se llega al claustro alto.

El cubo de la escalera mide aproximadamente 11.50 m por lado. Dos ventanas rectangulares, una abierta al oriente, y otra, al poniente, iluminan el recinto. Los vanos están enmarcados con cantera y adornados en la parte inferior con una guardamalleta, adaptación, quizá del siglo XVIII. Las ventanas, por su lado exterior son esquifadas. La bóveda es de arista y está decorada en su parte central con motivos florales policromados en tonos de sepia, grises azulosos y azul. Restos de pintura, como los descritos, se localizan en los muros del cubo de la escalera, Quizá se trate de una cenefa pintada en el siglo XVIII.

El cubo de la escalera sobrepasa la altura de la techumbre del claustro alto. La escalera imperial de cantera desemboca en la planta alta, en tres grandes arcos de medio punto, que abarcan todo el lado norte del cubo de la escalera. Dos robustos pilares al centro y dos pilastrones, a los lados,

reciben los arcos ornados con arquivoltas, cuyas aristas interiores están achaflanadas y ornadas con una moldura. El intrados de los arcos también es de cantera gris-rosa.

Los elementos sustentantes tienen el espesor de los muros claustrales, de 1.10 m y se sostienen sobre plintos y basas molduradas. El plinto mide aproximadamente lo mismo que las basas. Estas se apoyan en parte en los escalones. Los pilares y las pilastras rematan en un ábaco a manera de cornisa y molduras. Las aristas de los fustes se achaflanaron y se decoraron con una moldura embebida, cuyos extremos marcan los imoscapos. Este detalle suaviza la silueta de estos elementos arquitectónicos y a la vez, protege las esquinas.

El arco central del conjunto de tres, es más amplio que los laterales. Estos reciben sendos tramos de escalera. El arco central está ocupado por un balcón que se proyecta directamente sobre el arco que da acceso a la escalera en la planta baja. El gracioso balcón de perímetro mixtilíneo, ornado con molduras y con balaustrada, actualmente de madera, está soportado, en la parte inferior, por una elegante y barroca vena de ondulante perfil, que remata en un roleo. Un toque ornamental tan lúcido en un entorno de suma sobriedad, hace suponer que pudo haberse adaptado en la segunda etapa de construcción del convento.

En el muro oriente del cubo de la escalera se ubican dos vanos; uno, al nivel del descanso de la escalera, más grande y otro, de forma apaisada, al nivel de la planta alta. Ambos están enrejados con barrotes de fierro forjado.

El primer vano se encuentra embebido en el espesor del muro, como un balcón, comunicado al refectorio. Los religiosos quizá desde aquí vigilaban o leían a los estudiantes algunos textos sacros a la hora de la comida, como se acostumbraba. También pudo haber sido una adaptación posterior, para vigilar a los presos, cuando el edificio conventual servía de cárcel estatal.

Otro vano se ubica en uno de los recintos que quizá, fueran del prior. Tal vez desde allí vigilaba la conducta de los estudiantes que transitaban por la escalera. Sin embargo, también podría ser una adaptación posterior.

Por último, las blaustradas de madera y las lámparas que se ubican en el descanso de la escalera son de manufactura reciente. Quizá "las tres barandas de fierro" mencionadas en el Inventario, hayan sido utilizadas para fabricar armas en alguna época de guerra.

Fiel a la tradición agustiniana, el cubo de la escalera se ornaba con grandes cuadros, realizados por diestros pintores de la época. En el muro sur aún quedan rastros de algunos ganchos que supuestamente soportaron esas pinturas. En el Inventario quedó anotado:

"Hay tres liensos, uno con marco dorado, que cubre casi toda la pared de enfrente. En él está el Sto Padre y los Doctores de la Iglesia con otras muchas alegorías y dos chicos de tres varas, sin marco, con pasajes del nuevo testamento." (98).

Una variedad de capas de pintura y encalados en los muros del cubo de la escalera revelan que este fue remozado en múltiples ocasiones.

El claustro alto.

En el Inventario de 1852 quedo asentado lo siguiente acerca del "claustro de arriba":

"Dicho claustro tiene diez y seis arcos con barandal de fierro y otras tantas celosías de madera en la parte superior del arco. Arriba, una campana segundilla, cuatro estatuas de cantera y otros elementos de lo mismo que sirven de adorno." (99).

El claustro alto es similar en su arquitectura al claustro bajo. Sin embargo, como ya se menciono, los pilares son más bajos y una barandilla de fierro forjado, colocada sobre el zocalo, sirve de antepecho al claustro. Sobre cada una de las arquivolatas se proyecta una gárgola de piedra, cuyo extremo está labrado, en forma de rosetón, del que se proyecta un tramo de tubo metálico.

Considero que el claustro alto original tenia en sus lados oriente y norte unos pasillos interiores, orientados de norte a sur y de oriente a poniente, respectivamente. Corrían paralelamente a los del claustro y estaban cubiertos con una bóveda de cañón corrido, como aún se puede comprobar por algunos restos de techumbre. Hacia esos pasillos interiores se comunicaban las celdas de los religiosos y otras salas y recintos. En esta planta alta se ubicaban, además, las celdas, la celda prioral, la sala capitular, la biblioteca, posiblemente una pequeña capilla y otras dependencias.

Con la segunda etapa de construcción y la consiguiente adaptación del siglo XVIII, estas zonas fueron modificadas, pero quedan suficientes indicios que hacen pensar que la distribución original era aproximadamente como la descrita líneas arriba.

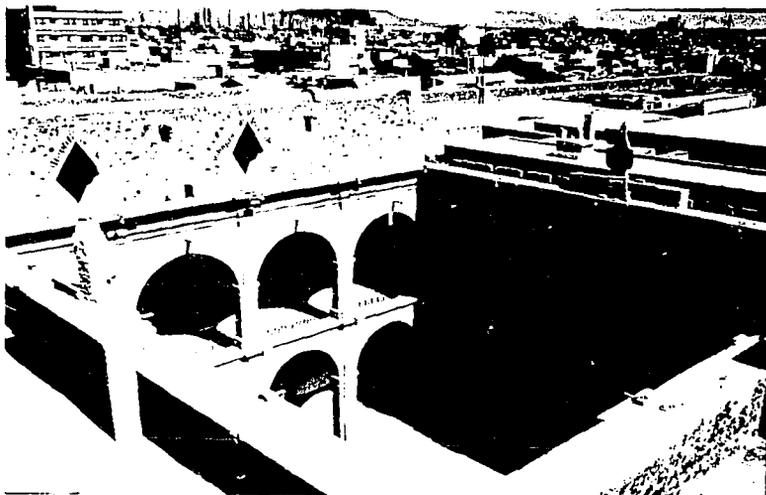
El ala oriente.

Junto al cubo de la escalera, en el lado oriente del claustro, una escalera oblonga de cuatro escalones centrados, conducen a un recinto que se encuentra a un nivel más alto que el piso enlosado del claustro. La huella de los escalones está subrayada por la parte inferior por una moldura. El peralte de los mismos es ligeramente cóncavo. Este mínimo detalle le imprime a la escalera un toque de refinamiento. El acceso a este recinto es por un vano rectangular enmarcado sencillamente con sillares de piedra. El cuarto es rectangular, de aproximadamente 19 x 3.5 m. La bóveda es de arco de tres puntos, de cañón corrido. Se le ha adaptado un tragaluz. El material usado en la construcción de la bóveda es de ladrillo cocido y colocado en forma de espiga y repellido. Tres arcos fajones sostienen a intervalos la bóveda. Considero que ésta es de manufactura reciente. Es posible que este recinto se adaptara en un tramo de lo que fuera uno de los pasillos interiores, mencionados arriba.

En el muro poniente de ese recinto se ubica la ventanilla apaisada y enrejada del cubo de la escalera. Del lado oriente se abre un óculo y dos vanos en esviaje, enmarcados con cantera, que comunican a otras construcciones adosadas que ya pertenecen al claustro mayor. Tal vez los vanos originalmente fueron ventanas-balcón. Además existen otros cuatro vanos, abiertos recientemente. El piso es de loseta de barro cocido.

A continuación de este recinto, hacia el norte, se encuentran unas oficinas, las cuales tienen tres ventanas rectangulares que se abren hacia el claustro. En el muro oriente de este mismo cuarto se abren otros dos vanos en esviate, que son originales, además de dos ventanas rectangulares, más recientes.

En el ángulo norte-oriental, se llega a un recinto que mide tres metros por lado, cuya función podría interpretarse como la de una capilla. Sin embargo, viendo su localización dentro del plano general del claustro mayor, más bien se trata de una de las tres cúpulas con linternilla, que aún existen, colocadas sobre el cruce de los pasillos de la planta alta del claustro mayor. Solución similar a la que se encuentra en el convento agustino de Celaya. De esta construcción quedan, en el interior, los arcos formeros que cargan un pequeño tambor ochavado, con cuatro ventanas esquivadas, orientadas conforme a los cuatro puntos cardinales. Se techó el espacio que debería haber ocupado la cúpula. Desde un sitio desdichado se reconoce el arco original de la bóveda de cañón corrido que cubría el pasillo de esa ala, de orientación norte-sur.



25. El claustro menor y el antecoro.

Enseguida de este cruce, hacia el norte, se ubica una celda de aproximadamente 6×3 m. Tiene un balcón con barandilla de hierro forjado, que da a la calle. El vano es abocinado y es capialzado. El techo es de viguería, sobre la que descansa una capa de losetas de barro cocido. En los muros hay rastros de una cenefa que los decoraba. El piso es de losetas de barro cocido.

El ala norte.

Por la distribución y por los elementos arquitectónicos que representa toda el ala norte del claustro, se puede suponer que se llevaron a cabo grandes modificaciones, posiblemente cuando se edificó la segunda torre, en el lado oriente de la iglesia y se adaptó el ala del lado este a las construcciones del claustro mayor.

Desde el claustro alto, en el ángulo norte-oriente, se llega, subiendo por cinco gradas, a un espacioso salón que está a un nivel mucho más alto. En el inventario se le menciona como "antecoro" y se describe como sigue:

"Esta pieza tiene dos entradas q' son dos arcos, en el hay un cancel borde de verjas puestas con chapa. Hay dos claraboyas q' caen para las azoteas del claustro." (100).

Ahora bien, el acceso a esta sala es por un vano de arco de medio punto, de cantera. Otro similar, se ubica en el extremo opuesto, en el ángulo norte-poniente del claustro, con su correspondiente escalera. En este mismo muro, al centro y espaciados, se abren dos vanos, parecidos a los anteriores, pero que carecen de escalera de acceso. Quizá estos se abrieron en épocas recientes.

El antecoro abarca, a lo largo, todo el espacio del ala norte y mide siete metros de ancho, aproximadamente. Está cubierto por cuatro bóvedas de arista, reforzadas por tres arcos fajones de cantera, que se apoyan en impostas molduradas de forma triangular, cuyo apice termina en un rolo. En cada uno de los lunetos centrales, en el muro sur, se abre un vano de forma mixtilínea, enmarcado en cantera rosa, y esquinado hacia el interior y hacia el exterior, y que son las claraboyas mencionadas en el inventario.

En el muro norte, dos vanos rectangulares dan acceso a la amplia sala capitular, cuyo eje es paralelo al del antecoro y se ubica sobre la portería. El recinto se ilumina por medio de dos pequeños balcones, protegidos por sendas barandillas de hierro forjado. Los vanos, en su parte interior, son abocinados. Nuevamente me refiero al inventario de 1852, en el que se asentó que

"... también hay dos piezas con puertas, la de afuera con chapa y la de adentro, no tiene. Hay dos ventanas q= miran a la plazuela q= quedan arriba de la portería, con puertas y aldabas, tienen medios enrejados de fierro y a uno de ellos le falta la mitad de rejas ..."
(101).

Una pequeña puerta en el muro poniente de este recinto, comunica al cubo de la escalera que conduce a la azotea. La entrada original a aquella, es por el antecoro. En el inventario se menciona que

"... la escalera que conduce a las torres es de cantera y su puerta es buena con chapa y llave y lo mismo la puerta de las azoteas."
(102).

El vano es rectangular y reducido; está enmarcado por una ancha franja de cantera. Las jambas están decoradas en la base con molduras. Cuatro escalones conducen a una sólida reja de hierro forjado. Desde allí se continúa la escalera de piedra hasta la azotea. A un lado de la reja se abre una

puerta que comunica a un recinto, ubicado en el cuerpo de la torre oriente de la iglesia, que da paso al coro.

En el muro poniente quedan huellas de un gran vano tapiado que probablemente comunicaba al coro. El muro oriente del antecoro tiene otros vanos, abiertos posteriormente.

El ala poniente.

El ala poniente del claustro corresponde al muro de la iglesia. En el ángulo poniente-sur se advierte un pequeño vano enmarcado y tapiado que comunicaba a la tribuna calada que se encuentra sobre este muro, en el interior de la iglesia. En el Inventario de 1852 se describe la tribuna como sigue:

"Aquí hay un velo con cajón y guardapolvo de madera con vidrios y al vidrio da enfrente la falta el copete. Hay mas otro cajon y guardapolvos de velo con sus vidrios cabales, un barandal corrido de fierro de dos varas de alto, una silla de baqueta. La puerta tiene chapa y llave." (103).

El ala sur.

En el lado sur del claustro, junto al cubo de la escalera, se abren dos grandes vanos de arco de medio punto. Estos dan acceso a un recinto ubicado paralelamente al eje del cubo de la escalera. Cada entrada tiene cuatro escalones, por los que se llega al nivel de este salón rectangular. (Actualmente se ocupa como salón de clases). La bóveda es de cañón corrido y de arco rebajado; al centro se instaló un tragaluz moderno. Los vanos están cerrados por sendas puertas con marco de madera y vidrios. Por la descripción dada en el Inventario de 1852, este salón podría identificarse como la "Librería" o la biblioteca del convento. Dice el relator:

"Esta pieza tiene dos puertas con enrejados una q^m es la q' cae al claustro de arriba, esta condenada con piedra y mescla, y la otra esta buena con chapa y llave. Hay una ventana grande con puerta buena aldava y alambrado, en los postigos, tiene un medio enrejado de fierro muy bueno y mira para el rio." (104).

Queda por describir la cornisa que corona el claustro, compuesta por varias hiladas de molduras escalonadas, dispuestas en voladizo. De entre ellas resalta un grueso baquetón. Los elementos de la cornisa acentúan los resaltes de las pilastras que ornán el paramento claustral. La ancha cornisa tiene similitud con las vigorosas molduraciones de las torres del campanario.

El claustro mayor.

El cronista Navarrete relata que el claustro mayor fue construido en el segundo período de edificación mayor, que duró aproximadamente de once a

doce años. Para 1782, año de la bendición oficial, el claustro mayor ya estaba prácticamente concluido.

El exterior del claustro mayor.

En el Inventario de 1852 se habla del claustro mayor como el

"Claustro segundo del segundo patio. Este tiene cuarenta arcos y algunos de los pilares están muy rebentados. Hay cuatro faroles recién compuestos ... En medio un algibe con puerta, baranda de fierro y carrillo de lo mismo, en una esquina un pozo con una pila alrededor y pilares de calicanto, con canilla de madera."

y sigue

"Las ventanas que caen para el segundo patio son veintiseis y todas tienen barandal de fierro." (105).

El lado norte.

La fachada norte del claustro es larga, y mide aproximadamente 60 m, con una altura general alrededor de 12 m. Esta extensión es la que prácticamente abarca el claustro mayor. Sin embargo, el acceso principal a este se ubica justamente al centro de todo el paramento claustral, incluyendo la portería.

La amplia entrada al claustro se hace por un vano rectangular, enmarcado en cantera. Una sencilla cornisa acentúa el dintel. La entrada está cerrada por una maciza reja de fierro. En la planta baja se abren otros nueve vanos rectangulares, ocho de los cuales parecen ser de la época de construcción original, y el noveno, abierto posteriormente. En la planta alta se abren trece vanos rectangulares, enmarcados con cantera. El dintel y el antepecho están acentuados por una cornisa y denticulos. Los cuatro balcones del extremo poniente son ligeramente más altos que los demás y tienen barandilla de fierro forjado. Todas las demás ventanas son similares, exceptuando la penúltima, del lado oriente, que es ligeramente más grande. Este vano ilumina el testero de un corredor claustral. Cuatro gárgolas zoomorfas, de piedra labrada, se proyectan hacia la calle.

El lado oriente.

El paramento del lado oriente tiene una longitud aproximada de 71 m y la misma altura que la del lado norte. Cinco contrafuertes, regularmente distribuidos en la fachada, refuerzan la construcción, tres de ellos llegan a la altura del piso de la planta alta y rematan con un chaflán.

En la planta baja se han abierto cinco vanos apaisados y una entrada al claustro. Todas parecen ser de hechura reciente. En la planta alta se abren doce vanos similares a los de la fachada norte. Sin embargo, en cierta época se cerraron parcialmente con un antepecho, quedando el vano más reducido. Algunos están cerrados con reja de fierro. Otros dos vanos,

ubicados hacia el sur. fueron tapiados. Cinco gárgolas zoomorfas, de piedra labrada, desaguan las azoteas. El paramento remata con una arista de suaves ondulaciones horizontales, quizá originadas por la curvatura de las bovedas transversales que cubren estos recintos. El acabado es liso y pintado.

El interior del claustro mayor.

El monumental claustro, de planta cuadrangular, se ubica del lado oriente del claustro menor. La planta baja es de arquerías y el claustro alto está cerrado con muros en los que se abrían vanos rectangulares enmarcados con cantera con sus balcones, en cada uno de sus lados.

La arquería claustral circunda el tradicional jardín. Está fue remozado hace algún tiempo, por lo que no se puede afirmar que el trazo actual de sus deambulatorios corresponda al plan original. Al centro del jardín se encuentra una fuente ochavada de ladrillo, de reciente manufactura, que sella un gran aljibe. En el ángulo noreste se encuentra el brocal de un pozo.

Cabe recordar aquí que los claustros en general, y este en especial, sufrieron grandes modificaciones estructurales, para adaptarlos a los distintos usos a los que se les destinó en el transcurso de los años. Esto dificulta el análisis arquitectónico de la planta original de este edificio.

El claustro bajo.

El gran claustro barroco está constituido por diez arcos de medio punto en cada uno de sus lados. Mide 33 m por lado. El nivel general del claustro es ligeramente más alto que el jardín. Sus pisos son de barro cocido.

Los arcos arrancan de masivos pilares. Toda la arquería es de cantera, color gris rosa. Las basas de los pilares, de sección cuadrangular, se yerguen sobre altos plintos. Las basas son molduradas. El fuste está formado por dos paralelepípedos, sobrepuestos, pero separados al centro, por una ancha franja molduradas. Ambos cuerpos miden 64 cm de ancho, por 70 cm de alto. El elemento inferior presenta en cada una de sus cuatro caras una decoración moldurada en relieve, de forma de guardamalleta mixtilínea que remata en la parte superior, en roleos encontrados. Cada lado del paralelepípedo superior está ornado con tres guardamalletas en alto relieve y de superficie lisa. La guardamalleta central es más grande y larga. El pilar remata en una doble cornisa. Cada una de ellas es moldurada y está separada por un friso. La cornisa superior se proyecta más que la inferior.

De las impostas arrancan los arcos de medio punto. El intrados de la arquivolta es liso. El extrados está delineado en la parte superior con una moldura y un listel. En la clave de la arquivolta pende una guardamalleta de superficie lisa y en alto relieve que tiene inscrito un rombo, y este, a su vez, tiene sobrepuesto otro, más pequeño. El perfil de estos ornamentos



26. El interior del claustro mayor.

está delineado por una fina línea esgrafiada. En la arquivolta, flanqueando la guardamalleta descrita, se ubica, a cada lado un medallón ovalado liso, delineado por molduras que terminan a un lado, en pequeños roleos. En cada enjuta sobresale una complicada y vasta guardamalleta de forma alargada, que parece pender de una pequeña clave a manera de un dije. Esta, a su vez, parece estar sujeta a la cornisa moldurada sobre la arquería y que recorre los cuatro lados del claustro. La guardamalleta de tres segmentos, el central más largo, se corona con un remate mixtilíneo de roleos encontrados. En la superficie lisa de este elemento decorativo, se destaca un medallón ovalado, circundado por una fina moldura convexa y un filete.

Los fustes de los pilares de las esquinas del claustro lucen una ornamentación distinta a la de los demás pilares. Sin embargo, los plintos y las basas, así como también los elementos básicos (los paralelepípedos que for-

man el fuste con similitudes a los ya descritos. Cada una de las caras laterales del paralelepípedo inferior, está ornada con una guardamallera que consta de tres segmentos, el central más pronunciado. En la parte superior de aquella, una cornisa recorre el perfil cuadrangular del fuste, seguida de un friso liso. Una sexta cornisa, que recuerda una exagerada gola (forma ondulante) corona el pilar por sus cuatro costados. Sobre el nervado lizo del fuste vertical se remata en ondulaciones semejantes a las de las veranas. Un friso liso separa los paralelepípedos. Los lados del superior están ornados con una ancha moldura de tipo pecho de paloma o gola. A su vez, este elemento luce estrias verticales, que siguen la trayectoria de un perfil ondulante, de entrantes y saliente, concavas y convexas, similares a las estrias de una concha, dándoles un gran efecto plástico. En la parte superior de este ornato y en cada una de las caras del pilar, se complementa, al centro, con un motivo fitomorfo, compuesto por una flor de seis pétalos y hojas con un roble a cada lado. Una moldura de un listel y un bocel, rematan el cuerpo y delinean una trayectoria horizontal mixtilínea, seguida de una flor y de un pequeño friso liso y una cornisa moldurada y volada.



27. El intrados del claustro bajo. Lado poniente.

En cada esquina formada por el jarjamento de los arcos claustrales, se ubica una pequeña hornacina, actualmente vacía. La peana es volada y está formada por una guardamallera. Aquella, se cubre con un pequeño docel avernerado de perfiles moldurados.

El intrados del claustro bajo.

La cubierta del intrados del claustro es de bóveda de cañón corrido y los testeros son de bóveda de arista, sostenida a cada lado por un arco fajón de cantera. Este arranca de una imposta que tienen la forma de cartela enrollada. La superficie de estos elementos ornamentales se ve decorada con tres finas líneas horizontales ondulantes. En los muros del claustro se abre un gran número de vanos, muy posiblemente de apertura reciente. Los recintos ubicados alrededor del intrados claustral son de bóveda de cañón corrido y sus pisos son de loseta de barro.

El lado poniente.

En el lado poniente del claustro se ubica el amplio refectorio y otras dependencias del convento. A través de aquel, se llega al claustro menor. Los vanos que se encuentran en este muro, de norte a sur, son:

Una ventana apaisada, enrejada, dos ventanas rectangulares, otro vano rectangular que da acceso al refectorio. Sigue otro vano, rectangular con marco labrado de cantera, quizá el único original que queda en este lado, y que fue la entrada principal al refectorio. A continuación sigue otro vano rectangular y dos ventanas más, de formato apaisado y enrejadas.

El bello marco de cantera rosa que orna el acceso al refectorio, repite y complementa los motivos ornamentales de los pilares claustrales. Guardamalletas y roleos están dispuestos en tal forma que crean un dinámico y repetido diseño. El centro del dintel, las esquinas superiores y la parte central de las jambas lucen guardamalletas encontradas. Estas se ven enmarcadas por molduras que terminan en roleos encontrados e invertidos.

Si es que todos los vanos originales estuvieron ornados con un marco como el descrito, faltan muchos ¿cuál habrá sido su destino?.

El lado sur.

En el muro sur, del lado poniente, se abre un gran vano que tal vez daba acceso a la huerta, y que hoy se encuentra tapiado. Una serie de cuatro vanos de arco de medio punto, quizá reformados en el presente siglo, comunican a dos amplios salones. Existen rastros de vanos tapiados, que intercomunicaban estos recintos. Los dos siguientes vanos se abren al claustro. Son rectangulares y están enmarcados con piedra labrada, similar a la descrita. El primero da acceso a una larga y angosta galería, el segundo, a otro amplio salón. (Según una placa localizada en ese muro, esta ala estuvo ocupada por la Escuela de Artes y Oficios, José Muro Lozano, inaugurada el 13 de septiembre de 1952).

Como ya se mencionó, el lado sur estuvo ocupado por los recintos del provincial. El Inventario de 1852 aclara que

"La celda Prioral tiene tres piezas bastante grandes tiene más un cañoncito con una escalera de piedra. q^{ue} conduce a un miradorcito q^{ue} mira al río, cuyo mirador tiene dos barandales de fierro, una ventana con puerta buena y aldava. En el interior de la celda hay un paticito con cuatro corredores, en el cual hay cuatro piezas con el comun y cocinita. Tiene pozo con casillo. Esta también una despensa de dicha celda con dos piezas, una de ellas tiene puerta y cae al claustro y la otra, una ventana con verja de fierro q^{ue} cae al paticito. Todas las puertas de esta celda estan buenas y tienen chapa y llave." (106).

Esta ala está muy modificada y parte de los edificios y patio caen dentro del terreno de la actual cárcel.

El lado oriente.

En el lado oriente se abren seis vanos rectangulares, enmarcados en cantera labrada, similar a las tres anteriores. Están regularmente espaciados y por el interior capitalizados y abocinados.

El primer vano comunica a un pequeño recinto. Los siguientes tres, a otros tantos salones intercomunicados. Los dos últimos, dan acceso a unos cuartos que se encuentran cerrados. Quizá este lado sea el que ha sufrido menos modificaciones de todos.

Es difícil identificar con certeza dónde se podrían haber estado ubicados los siguientes recintos descritos en el Inventario, dado que no se indica en él su orientación. Quizá la siguiente descripción podría coincidir con las habitaciones que existen en el lado oriente de la planta baja:

"Siguen cinco celdas de dos piezas cada una y otras tres puertas buenas con chapa y llave." (107).

Tal vez las siguientes celdas ya se ubicarían en el ala norte del convento:

"Hay otra celda con tres piezas y otras tantas puertas buenas con chapa y llave, una ventana q^{ue} cae al claustro con puerta buena, vidriera y enrejado de fierro." (108).



28. La esquina norte-oriente del claustro mayor.

El lado norte.

En el lado norte se ubica la entrada principal al claustro mayor. Esta ala se nota muy alterada. Los vanos, de oriente a poniente, que se abren al claustro, son dos ventanas de formato apaisado, con barrotes de hierro. Estas ventanas iluminan el interior de dos salones que colindan con la calle. A continuación sigue un recinto que tiene tres ventanas y una puerta. (A la fecha de este análisis es un basurero). Sigue la entrada principal, con dos vestíbulos. El vano es de medio punto y está cerrado por medio de una masiva reja de hierro, al igual que la entrada desde la calle. La bóveda de estos vestíbulos fue horadada, para dar cabida, quizá, a una escalera de madera, de la que sólo quedan indicios. El salón o salones que se encuentran a continuación de la entrada principal, tienen una puerta y una ventana rectangulares, actualmente clausuradas, y que dan a la biblioteca.

Del lado norte estaba la entrada a la escuela, como se afirma en el Inventario,

"... esta tiene la entrada por la calle, es una pieza grande ..."
"... la puerta es nueva lo mismo que la llave y chapa q' tiene la puerta de la ventana esta buena y tanto esta como la puerta tienen sus respectivos bastidores con lienzo." .. "... los comunes quedan afuera con una tabla respectiva en el aciento, tiene puerta con chapita y llave." (107).

"Sigue otra celda con tres piezas y otras tantas puertas buenas con chapa y llave ..."

"Sigue otra celda con tres piezas, la primera tiene puerta buena con chapa y llave una ventana q' cae al claustro con puerta buena vidrieras y rejas de fierro. La segunda pieza tiene una puerta con chapa y llave ... hay una alacena con chapa y su puertita. La tercera pieza está sola tiene un cancel de lienzo ..." (110).

El claustro alto.

La fachada de los cuatro lados del claustro alto está cerrada con muros. En ellos se abren algunos vanos rectangulares, enmarcados con cantera rosa, como ya quedó escrito. En las alas oriente y poniente se encuentran siete vanos regularmente espaciados; en los flancos norte y sur, se abren en cada uno, otros seis similares a los anteriores.

Los vanos llegan hasta el nivel del piso, a manera de balcones. Actualmente ya no tienen barandillas.

Los muros claustrales están repellados y pintados de color rojo almagre.

El lado poniente.

El único acceso al claustro mayor es por el lado poniente, desde la planta alta del claustro menor, a través de un recinto que, tal vez, formó parte de uno de los corredores internos que se extendía de norte a sur. Este estuvo cubierto originalmente por una bóveda de cañón corrido. El pasillo fue dividido en alguna época por muros transversales, para formar cuartos a los que se les abrieron una serie de vanos que quedan y que, tal vez, sean originales. Estos son rectangulares, en esviaje y capitalizados. Comunican a un espacio destechado de grandes dimensiones, de aproximadamente 7.5 x 26 m. Puede haberse usado como "asoleadero" cuando el claustro servía de cárcel estatal. Unas construcciones de ladrillo y adobe ocupan el lado norte, y hacia el sur, está delimitado por un muro. Hacia el jardín claustral se abren los vanos-balcón, de forma abocinada y capitalizada.

Es posible que este espacio hubiera estado cubierto, pues aún se advierten las huellas de las pilastras, en los muros. El piso es de loseta y ladrillo de barro.

El lado sur.

El lado sur abarca otro espacio abierto, aún más largo y ancho que el anterior, de 19 x 42 m, posiblemente utilizado también como asoleadero. En esta superficie, del lado sur, se construyeron unas pequeñas divisiones y un cuarto. En los muros del lado poniente se advierten rastros de la curvatura el arco de una bóveda y varios vanos tapiados. Hacia el norte se abren seis balcones al jardín, similares a los anteriores. En los muros, entre cada vano, aún quedan rastros de elementos sustentantes, por lo que se deduce que este espacio estuvo techado. Para crear el espacio abierto, se

destruyeron muchos recintos, y quizá un pasillo, que corría de oriente a poniente. El piso está cubierto de loseta de barro. Quizá en este lado se localizaba el "dormitorio tercero" conforme el Inventario:

"En este hay once celdas de dos piezas cada una exceptuando una q' tiene una sola. Se enumeran las celdas y se registra lo que había en algunas de ellas." (111).

El lado oriente.

Es posible que en este lado del claustro también se hayan llevado a cabo cambios estructurales importantes en el edificio, para crear otro espacio abierto. Este abarca casi todo lo largo del ala, pero es más angosto que los otros dos asoleaderos. En el muro poniente se abren balcones que dan hacia el jardín claustreal. Aún quedan algunos muros divisorios, orientados de norte a sur y que, tal vez, sigan el trazo original de una cruzija que corría de un extremo a otro de esa ala. Mide aproximadamente tres metros de ancho, y estaba cubierta con una bóveda de cañón corrido. Actualmente está techada con vigas y ladrillo.

En los testeros de este largo pasillo, se abría en cada lado, una ventana abocinada. La del lado norte daba al atrio, que hoy es calle, y el del sur, hoy tapiado, se abría a la huerta. En este lado, en la esquina poniente, se ubican los baños y sanitarios, en parte destechados. En ese muro se advierten rastros de un arco que se cegó. Quizá se trate del mirador mencionado. Del lado oriente, junto al pasillo se ubica una celda en la que se tapiaron varios vanos. Una pequeña ventana rectangular ilumina el recinto. Esta colinda, hacia el lado norte, con un tramo de lo que posiblemente fuera otro corredor, que se extendía de oriente a poniente, también iluminado en sus testeros por sendas ventanas. Sobre la intersección de estas dos cruzijas, aún queda el tambor ochavado, sostenido por arcos torales de cantera gris rosa. El tambor tiene cuatro pequeños vanos rectangulares abocinados y tapiados. Quizá coronaba este tambor una cúpula con su linternilla, que servía para iluminar los pasillos claustrales. Actualmente el tambor está cerrado con una plancha de concreto, en lugar de la supuesta cúpula.

A lo largo del muro oriente de ese flanco claustreal concurren al mencionado pasillo una serie de recintos que quizá se utilizaron como dormitorios. De los vanos abiertos hacia el corredor, considero que sólo cuatro son originales. Estos son rectangulares y están enmarcados. Los vanos dan acceso a una larga galería que corre en paralelo a la cruzija. Esta está seccionada por diez grandes arcos escarzanos, apoyados cada uno, en jambas ornadas, con basas e impostas, con molduraciones sencillas. Los muros y los arcos son de aproximadamente 55 a 60 cm de espesor.

Los arcos transversales forman diez celdas iguales, interconectadas. Cada una es de aproximadamente 3 x 4 m. Los cuartos están techados con bóveda de cañón, que corre transversalmente al del pasillo. Cada compartimento está iluminado y ventilado por una ventanilla rectangular; algunas de estas están provistas de doble reja, de barrotes de hierro y de madera. Sin embargo, estas fueron reformadas, según se advierte en huellas de vanos, originalmente capialzados, abocinados y que, tal vez llegaban hasta el piso, a manera de balcón. Los vanos se abren por pares en la fachada

oriente del claustro; es por esto que, en los recintos, los vanos se abren, uno cargado al lado derecho del cuarto, y el otro, al lado izquierdo del suyo, contiguo.

Es posible que en esta ala se hubiera ubicado el "dormitorio segundo" que contaba con

"... cinco celdas con dos piezas cada una. En esta hay una pieza q' sirve de comunes con sus respectivas divisiones." (112).

como nos informa el Inventario. El piso es de loseta de barro hexagonal.

En el primer compartimento del lado sur aún se advierte, en un muro, un conjunto de trazos, posiblemente los restos de una pintura. Los cuartos están blanqueados, para cubrir una pintura verde esmeralda.

En el lado norte, adyacente al último cubículo, se adaptó el tramo de la crujía que corre de oriente a poniente, convirtiéndolo en un pequeño cuarto techado con vigas. Junto a este se ubica la última celda, justamente en la esquina noreste del convento. El acceso a ella se distingue por un marco de cantera labrada. Un arco de medio punto se apoya sobre las impostas de doble cornisa, de ambas pilastras, que flanquean el vano. Estas se sostienen sobre basas con molduras sencillas. Ambas pilastras se continúan hasta la moldura extrema de la arquivolta, donde remata el enmarcamiento, en una gran cornisa moldurada.

La celda está cubierta con una bóveda de cañón dispuesta de norte a sur, con una ventana que se abre hacia el norte. Seguramente ha sido alterada en relación con su forma original.

El lado norte.

El Inventario cita un "dormitorio cuarto" en el que se ubicaban ocho celdas y lo describe como sigue:

"Los cuatro dormitorios y todas las celdas son de viga y todos los techos están muy malos ..." "Todas las puertas de las celdas están muy buenas, todas tienen chapa y llave la mayor parte de estas se ha hecho nuevas. De las ventanas hay malas cosa de seis." ... "En el cuarto dormitorio hay dos faroles de cristal buenos recién compuestos, hay ocho tragaluz en los cuartos dormitorios y no tienen alambrado ni reja alguna." (113).

Al igual que en el lado oriente del claustro, un pasillo largo y de tres metros de ancho recorre este flanco, de oriente a poniente. Su trayectoria se interrumpe, al centro por otra cúpula, sobre tambor ochavado. Sin embargo, como en el caso de la otra, sólo queda el tambor cubierto, y los vanos cegados, sin cúpula. Puede ser que hubiera habido una solución semejante en la crujía del ala sur, donde hoy sólo queda un gran espacio abierto.

Al pasillo concurren, por ambos lados, muchas celdas y salones. Sin embargo, también aquí se hicieron grandes modificaciones y adaptaciones. Varios vanos que se abren al corredor, algunos muros, divisiones y salones deste-
chados, así como cubos para escaleras, son alteraciones.

Por el enmarcado de piedra que lucen algunos de los vanos, creo distinguir los accesos originales a las celdas. Quizá estas consistían de dos cuartos iluminados por un vano rectangular, abocinado, tipo balcón, al que se llega subiendo un pequeño peldaño. Todas las celdas están techadas con vigas y ladrillos. El piso es de loseta de barro. De este tipo de celdas hay cinco, algunas ya muy modificadas. Todas están orientadas hacia el norte, o sea, a la calle.

Los recintos orientados hacia el jardín claustreal han sufrido aún más cambios. Únicamente los seis vanos que dan al jardín, han conservado su ubicación original.

El primer salón, de oriente a poniente, está descubierto, y se llega a él, a través de un gran arco. En una esquina se fabricó una banca de mampostería. En el muro poniente, un vano comunica a un pequeño cuarto. El recinto contiguo es más amplio y el vano de la entrada está enmarcado con piedra.

Las celdas y el tramo del corredor, ubicado en la planta alta, sobre los pasillos de la entrada principal al claustro mayor, acusan grandes y torpes modificaciones. Se abrieron dos hoquedades en el piso. La primera, para recibir aparentemente una escalera de madera, y la segunda, grande y de forma ovalada, tal vez para iluminar mejor el cubo de la escalera. En la planta alta, el derrame de la escalera estuvo ornado y protegido por dos arquerías de triple arco, dispuestas una frente a la otra, y con barandillas a los lados. Quizá esta fue una modificación del presente siglo, cuando los edificios se destinaron a escuela.

A continuación, y del lado poniente del espacio descrito, quedan tres cuartos, dos de ellos sin techo, como también está edtechado un tramo de pasillo. Este termina en lo que originalmente fuera la "capillita" o cúpula linternilla del cruce de crujías, de 3 x 3 m, que pertenece a la construcción mayor del claustro grande, en el siglo XVIII se adaptó como tragaluz, para iluminar las crujías. Es posible que los ocho tragaluces de las cuartos dormitorios mencionados en el Inventario, sean estas cúpulas con linternillas que iluminaban los pasillos del claustro.

NOTAS

- (1) Juan Plazaola, SJ: El Arte Sacro Actual, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, p.20.
- (2) *Ibid.*, p. 20.
- (3) San Carlos Borromeo: Instrucciones de la Fabrica y del Ajuar Eclesiásticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México,

- Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria, 1985. (Estudios y Fuentes del arte en México, XLIX), pp. XX, XXI.
- (4) APAM. C.25.07.02 Libro Inventario 1832.
- (5) Jose Fojas Garcidueñas: Salamanca, Recuerdos de mi tierra quanajuatense. México. Editorial Porrúa, S.A. 1982. *op. cit.*, p. 66.
- (6) Nicolás Navarrete: USA: Historia de la Provincia Agustiniense de San Nicolás de Tolentino de Michoacan. México. Editorial Porrúa, S.A. 1978. (Biblioteca Porrúa. 68). *op. cit.*. T.I. pp. 691, 692.
- (7) *Ibid.*, T.I. p. 692.
- (8) Francisco de Ajofrin: Diario del viaje que hizo a la América en el Siglo XVIII. México. El Instituto Cultural Hispano Mexicano. AC 1974 (Talleres Tipograficos Galas de Mexico, S.A.), *op. cit.*, p. 202.
- (9) Luis Velasco Mendoza: Historia de la Ciudad de Celaya Celaya, México, 1947, p. 97.
- (10) Guilielmus Durandus: "Rationale Divinorum Officiorum", Traducción del Libro I, por Joaquín Mellado Rodríguez, p. 3.
- (11) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 15.
- (12) *Ibid.*, p. 15. Nota 33.
- (13) Fray Lorenzo San Nicolás: Arte y Uso de la Arquitectura, Madrid edición de D. Plácido Barco López, 1796. (14) *Ibid.*, p. 51.
- (15) George Kubler: Mexican Architecture of the Sixteenth Century. 2a. edición, Westport, Connecticut, USA, Greenwood Press, Publishers, Inc. 1972. T.II. p. 242.
- (16) Santiago Sebastián: Arte y Humanismo, Madrid, España, Ediciones Cátedra, S.A. 1978, p. 24. Nota 3.
- Wittkower, R. La Arquitectura de la Edad Media del Humanismo p.22.: "Después de haber considerado la disposición justa del cuerpo humano, los antiguos proporcionaron toda su obra, especialmente los templos, en conformidad con aquel. Porque en el cuerpo humano encontraron las dos figuras principales, sin las cuales es imposible alcanzar cosa alguna, es decir, el círculo perfecto... y el cuadrado".
- (17) Fray Lorenzo San Nicolás: *op. cit.*, p. 42.
- (18) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, Nota 15. p. LIII.
- (19) *Ibid.*, p. 71.
- (20) Fray Lorenzo San Nicolás: *op. cit.*, p. 95.
- (21) George Kubler: Mexican Architecture ... *op. cit.*, T.II. p. 442.
- (22) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 8.
- (23) *Ibid.*, p. 8.
- (24) Marco Diaz, La Arquitectura de los Jesuitas en Nueva España. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, pp. 39-40, Lams. 58, 61.
- Este diseño recuerda, en cierto modo, pero más simplificado a los marcos de cantera que había en la fachada del hoy desaparecido noviciado jesuita de San Andrés, que se encontraba en las Calles de Tacuba de la Ciudad de México. El edificio construido en 1625, fue remodelado a principios del Siglo XVIII y se amplió nuevamente con una casa de ejercicios en la segunda mitad de ese mismo siglo.
- (25) George Kubler: Mexican Architecture ... *op. cit.*, T.II. p. 64.:
- "More significant by far, is the fact that in the earlier ecclesiastical councils of 1555 and 1565, there is no explicit mention of sculpture.
- "Hence the craft of sculpture was not widespread enough to attract Church censure until 1585, although painting came under

- examination as early as 1555. " Note 12. "But that sculpture was practiced at an early date cannot be questioned. A small figure of Christ was made in Mexico, as early as 1559. (CDIAI.XII. 104).
- (26) Francisco del Barrio Lorenzot: Ordenanzas de Gremios de la Nueva España 1569. México. Dirección de Talleres Gráficos, 1921, pp. 86. 87.
- (27) Xavier Movssen: México. Angustia de sus Cristos, México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967, p. XV.
- (28) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 8.
- (29) George Kubler: Mexican Architecture ... *op. cit.*, T.II. Foto 420.
- (30) Elisa Vargas Lugo: Las Portadas Religiosas de México. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVII), Foto 70.
- (31) *Ibid.*, Foto 80.
- (32) *Ibid.*, Foto 104.
- (33) *Ibid.*, Foto 101.
- (34) Joseph A. Baird: The Churches of Mexico 1530-1810. Los Angeles, California, USA, University of California Press, Berkeley, 1967, Fotos 110 y 111.
- (35) *Ibid.*, Fig. 12. Ejemplos: Iglesia de la Purísima Concepción, en Ozumba, Estado de México. Iglesia del Ex-convento jesuita en Pátzcuaro, Michoacán.
- (36) "Leviatán: Pez enorme, fabuloso, que lleva sobre sí la mole de las aguas, y que los rabinos dicen estar destinados a la comida del Mesías. Arquetipo de lo inferior en sí, del monstruo primordial, del sacrificio cosmogónico, cual el Tiamat mesopotámico." Cirlot, J. E. Diccionario de Símbolos.
- (37) APAM: C.25.04.02. Libro de gastos 1762, ff. 107 y 141.
- (38) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario año 1832, f. 42.
- (39) Fray Lorenzo San Nicolás: *op. cit.*, p. 46.
- (40) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, pp. 69-70.
- (41) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario 1832-1852, *op. cit.*,
- (42) Marco Díaz: *op. cit.*, pp. 45, 88.
- (43) Diego Angulo Iñiguez: Historia del Arte, 8a edición, Madrid, España, Raycar, S. A. 1978, T.II. p. 732.
- (44) *Ibid.* T.II. p. 808.
- (45) Esperanza Ramírez Romero: Catálogo de Monumentos y Sitios de la Región Lacustre, Morelia, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986, p. 21.
- (46) Marco Díaz: *op. cit.*, p. 43.
- (47) APAM: C.25.04.02. Libro de gastos, *op. cit.*,
- (48) *Ibid.*, f. 107.
- (49) Esperanza Ramírez Romero: *op. cit.*, p. 112.
- (50) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 10.
- (51) Fray Lorenzo San Nicolás: *op. cit.*, p. 124.
- (52) *Ibid.*, p. 127.
- (53) *Ibid.*, p. 129.
- (54) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 178.
- (55) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario, año de 1852. *op. cit.* ff. 42, 42v.
- (56) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 28.
- (57) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario, año de 1852. *op. cit.*, ff. 41v y 42.
- (58) *Ibid.*, f. 42v.

- (59) *Ibid.*, f. 39v.
- (60) *Ibid.*, f. 43.
- (61) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, pp. 12 y 13.
- (62) *Ibid.*, p. 14.
- (63) *Ibid.*, p. 18.
- (64) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario, año de 1852, *op. cit.*, f. 48.
- (65) Ana Luisa Sonn Raeber: "Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande, un Baluarte de la Fe y del Humanismo". México, 1985, (tesis licenciatura, Universidad Iberoamericana) p. 75.
- (66) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 25.
- (67) *Ibid.*, p. 28.
- (68) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario, año de 1852, *op. cit.*, ff. 42v, 43.
- (69) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 77.
Nota 9: "Secretario con San Severo, adquirió la significación de Sacristía."
- (70) Francisco de la Maza: El Arte Colonial en San Luis Potosí. 2a. edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1985, p. 16.
- (71) *Ibid.*, pp. 54, 63.
- (72) Fabienne Emilie Hellendorn: Influencia del Manierismo Nórdico en la Arquitectura Virreynal Religiosa de México, (1600-1750), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 63, 67 y 70.
- (73) Francisco de la Maza: El Arte Colonial en San Luis Potosí, *op. cit.*, p. 71.
- (74) *Ibid.* pp. 46 y 54.
- (75) Esperanza Ramírez Romero: *op. cit.*, p. 108.
- (76) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario año de 1852, *op. cit.* f. 34v.
- (77) *Ibid.*, f. 34v.
- (80) San Carlos Borromeo: *op. cit.* pp. 80-81.
- (81) Guillermo Berlanga Fernández de Córdoba Moncada: El Palacio de Moncada y los Mayorazgos del Jaral de Berrio y de San Mateo de Valparaíso. México, Fomento Cultural Banamex, 1972, pp. 49, 50, 51.
Francisco Antonio Guerrero y Torres nació en la Villa de Guadalupe. Fue bautizado el 23 de febrero de 1727 y murió en la Ciudad de México en 1792. En 1767 se examinó de maestro en arquitectura, fue veedor de esta arte y maestro mayor de obras del Estado y Marquesado del Valle de Oaxaca, de 1770 a 1774; pasó a ocupar altos puestos oficiales, en los que sucedió al célebre arquitecto Lorenzo Rodríguez. A la muerte de este, se le otorgaron a Guerrero y Torres los cargos de maestro mayor de obras del Real Palacio, la Catedral y el Santo Tribunal de la Fe. En la década de los setenta y principio de los ochenta, fue de los arquitectos mas solicitados por la gente mas acaudalada e importante de México.
- (82) Wendel Dietterlin: *op. cit.*, p. 112.
- (83) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario, año de 1852, *op. cit.*, f. 35.
- (84) *Ibid.*, f. 35.
- (85) *Ibid.*, f. 43 v.
- (86) *Ibid.*, f. 43 v.
- (87) *Ibid.*, ff. 44, 45.
- (88) *Ibid.*, f. 52 v.
- (89) *Ibid.*, f. 52 v.
- (90) *Ibid.*, f. 52 v.
- (91) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 96.
- (92) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario, *op. cit.*, f. 47.

- (93) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 97.
(94) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario, año de 1852, *op. cit.*,
ff. 46, 47.
(95) *Ibid.*, f. 46.
(96) *Ibid.*, f. 48.
(97) *Ibid.*, f. 46.
(98) *Ibid.*, f. 49.
(99) *Ibid.*, f. 46.
(100) *Ibid.*, f. 46.
(101) *Ibid.*, f. 46.
(102) *Ibid.*, f. 49.
(103) *Ibid.*, f. 49.
(104) *Ibid.*, f. 47.
(105) *Ibid.*, f. 47.
(106) *Ibid.*, f. 45.
(107) *Ibid.*, f. 46.
(108) *Ibid.*, f. 48.
(109) *Ibid.*, f. 48 v.
(110) *Ibid.*, f. 48 v.
(111) *Ibid.*, f. 56.
(112) *Ibid.*, f. 49.
(113) *Ibid.*, f. 46.

4. INTERPRETACION ICONOGRAFICA E ICONOLOGICA DE LA ARQUITECTURA DEL CONJUNTO CONVENTUAL DE SAN JUAN DE SAHAGUN.

"En el Templo de Jerusalén, traza que fue dada por el Espíritu Santo, lo que se llamaba Sancta Sanctorum, o Casa de Dios, fue edificado en forma de cruz: y así lo muestra el Padre Martín Esteban en su compendio de Aparato y hermosa Arquitectura del Templo de Jerusalén. Fue trazada, según los que ahora se hacen a lo moderno. En planta, el ancho de esta Iglesia, o Sancta Sanctorum, y largo, según la Sagrada Escritura en el Lib. 3 de los Reyes, Cap. 6, fue sesenta cúbitos de largo, que hacen ciento sesenta pies, y de ancho, veinte cúbitos, que hacen cincuenta y seis pies." (1).

En esta afirmación, hecha en el tratado de Arte y Uso de la Arquitectura de fray Lorenzo de San Nicolás, en plena época barroca, se manifiesta el respeto a la tradición escritural y a la trascendencia que tuvo "el plano revelado", en la realización de la arquitectura y en la ornamentación sacras.

En el movimiento reformista pre-tridentino hubo un afán de retornar a "las fuentes originales", como medio de depuración. La simbología salomónica y hierosolimitana fue trascendental, no sólo en este período, sino siguió vigente aún después del Concilio y se manifestó con amplitud y con magistral esplendor en el período barroco. (2).

No obstante que el naturalismo jugó un papel muy importante en el barroco, la visión del mundo era fundamentalmente metafísica. Las concepciones emblemáticas y alegóricas aún persistían y se seguían aplicando la interpretación escritural tradicional. En el siglo XVII aún se consideraba al Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo. La mayoría de los artistas y arquitectos seguían fielmente las normas de este "simbolismo medieval". (3).

En el cristianismo, la liturgia significa al Salvador, como persona en unión con su Cuerpo místico, la Iglesia.

"Este misterio se encierra principalmente en la encarnación, en el misterio pascual, en el misterio de la salvación y la asunción de Cristo." (4).

El contenido de estas "verdades sacras" se manifiesta simbólicamente a través de la conformación externa de los elementos sacros. Según Dionisio Seudo Areopagita:

"La belleza de las realidades espirituales despliéganse tan solo ante quienes, elevándose por encima de las imágenes sensibles, saben extender y explicar los símbolos. Para ser capaz de esto, es preciso estar iniciado en los misterios." (5).

Entre los teólogos, místicos y liturgistas que se ocuparon, a través de la historia de la Iglesia, en ahondar y explicar la correspondencia simbólica escritural en la liturgia, se distingue el canonista del siglo XIII, Guilielmus Durandus, quien en su amplio tratado Rationale divinarum officiorum revela muchas de las fuentes de la iconografía e iconología de la liturgia medieval. Este compendio de liturgia permaneció vigente a lo largo de los siglos XV al XVIII, y aún en el XIX, en el que se publicaron traducciones de su obra al inglés. Hasta 1893 se habían hecho 94 ediciones. (6).

En su capítulo, "La Iglesia y sus partes", Durandus no sólo se refiere a las normas de orientación y ubicación material de los templos, sino se avoca al sentido más profundo, al significado que tiene cada una de las partes que componen la unidad de una iglesia material, como prefigura del Templo de Salomón en la Jerusalén Celeste. San Carlos Borromeo, en sus Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiástico, no toca la parte simbólica o histórica, la da por entendida, ya que su manual estuvo dirigido al clero instruido y conocedor de esa materia. No obstante, se advierte una constante referencia a las tradiciones antiguas de la Iglesia, a la autoridad de los padres y a las leyes y cánones decretados en los diferentes concilios. (7).

4.1. El exterior de la iglesia.

El término *ecclesia* (iglesia) significa etimológicamente, convocación, y en lenguaje clásico, la asamblea de los ciudadanos libres. (8). La iglesia cristiana, en cierto modo está relacionada con las sinagogas, que también significa asamblea. Durandus así lo afirma:

"Todo lo que ha recibido por Ley, ahora la Iglesia, esposa de Cristo, lo ha recibido de El por la gracia y en mayor grado." (9).

En el Antiguo Testamento, Dios transmitió órdenes precisas para la construcción del Arca de la Alianza y del Templo de Jerusalén. (10).

"De uno y otro, del tabernáculo y del templo, toma su forma nuestra iglesia material, en la parte anterior el pueblo escucha y ora en el santuario, es el clero quien ora, predica, alaba y sirve a Dios". (11).

Sin embargo, en el Nuevo Testamento, el término *ecclesia* indica la asamblea de los cristianos que acuden a la celebración del culto, (12), expresado así por Cristo, cuando dijo:

"Donde estén dos o tres congregados en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos." Mt. 18,20.

Cristo, como el nuevo templo,

"Otra denominación de la iglesia es la de 'Domus Dei', del griego 'dogma', que significa morada, como queriendo indicar que proporciona un mismo espíritu a los que permanecen en ella." (13).

Esta concepción del templo cristiano, como "morada permanente de Dios" tiene razones históricas. A finales de la Edad Media surgieron grupos que negaban la presencia real de Cristo en el Sagrario. Como respuesta a esa "blasfemia" se incrementó la devoción y la piedad católica, pasando el Sagrario a primer plano. Este mismo fenómeno se suscitó en el siglo de la Reforma, con semejante reacción. (14).

Al templo cristiano también se le ha dado el simbolismo de "ciudad santa, nueva Jerusalén, descendida del Cielo, preparada como una desposada engalanada para su Esposo" (15). tal como la vió San Juan en el Apocalipsis y como se recita en el *Cantar de los Cantares*.

Eusebio de Cesárea esclarece este simbolismo hierosolimitano en un párrafo del sermón que pronunció con motivo de la consagración de la basílica de Tiro, (310-314):

"Esta basílica es el gran templo que el soberano Creador del cosmos, el Verbo, ha erigido bajo el sol en el centro mismo de la tierra, y en el que ha establecido en este mundo un símbolo espiritual, un trasunto de lo que es en el más allá la bóveda del cielo ... Ningún mortal puede celebrar debidamente la patria celeste, el prototipo de las cosas allí contenido, la Jerusalén Celestial aquí representada, el monte Sión y la ciudad supra terrena del Dios vivo." (16).

La *Epístola a los Hebreos* lo cita como sigue:

"Vosotros os habeis acercado al monte Sión, a la ciudad de Dios vivo, la Jerusalén celestial y a miriadas de ángeles, reunión solemne y asamblea de los primogénitos inscritos en los cielos." Hb. 12, 22.

Durandus profundiza en este concepto

"También a la iglesia actual se le llama 'Sion', puesto que contempla de lejos, desde esta peregrinación, la promesa de los bienes celestiales y por eso recibe el nombre de Sion, es decir, contemplación. En virtud de la patria y paz futuras, se le denomina Jerusalén, pues Jerusalén se interpreta como visión de paz." (17).

El afán de recrear en la iglesia terrenal "lo celestial, lo divino y lo místico" como prefiguración, se manifestó en el arte barroco religioso, con la creación de espacios coextensivos aparentes. Con gran ingenio pretendió el artista de este período acercar "lo celeste" a lo terrenal. El deseo de sugerir una prolongación infinita del espacio se plasmó en las monumentales pinturas ilusionistas realizadas en techos y bóvedas de muchas iglesias europeas. El logro de integrar a un espacio real uno ficticio, impulsa aún hoy en día al espectador a participar activamente en ese campo psicológico persuasivo, el de transferir la mente del espectador, de lo material a lo espiritual y eterno. (18).

La iglesia como el "Palacio de Dios" (Aula Dei), fue otro simbolismo

arraigado en la tradición.

"En las grandes basílicas de los siglos IV, V y VI, se hizo palpable la idea de que la comunidad cristiana, desde el suelo donde reunía sus ofrendas, debía elevarse por la contemplación y la liturgia hasta la mansión del Rey de los Cielos: *'Sursum Corda'*". (19).

De acuerdo con este concepto de realeza, se ornaban jerárquicamente las diferentes partes del templo. El ábside, o el arco triunfal, eran las zonas de máximo rango, en ellas se representaba al Cristo Señor, rodeado de su corte celestial, al Hombre-Dios en Majestad. Al entrar a la iglesia, era entrar en el palacio de Dios." (20).

La iglesia-palacio de Dios fue el ideal alcanzado y expresado tanto en la arquitectura, como en el esplendor ornamental del barroco. (21),

Los materiales de construcción.

Durandus, al referirse al material de construcción de la iglesia, explica el simbolismo que éste tiene:

"... la iglesia material en la que se conjuga el pueblo para alabar a Dios, representa a la Santa Iglesia que se construye en el cielo a base de piedras vivas", .. "... cuyo fundamento es Cristo, su piedra angular. Ef. 2, 20. Sobre este fundamento se ha colocado el de los Apóstoles y Profetas, según las Escrituras: está fundada sobre los santos montes. Sal, 86. 1. Las paredes construidas sobre ellos son los judíos y los gentiles que acuden a Cristo procedentes de las cuatro partes del mundo, que creyeron, creen y creerán en Él. Los fieles predestinados a la Salvación son las piedras en la 'estructura de este muro que se estará edificando hasta el fin del mundo'. Una piedra se coloca sobre otra, cuando los maestros de la Iglesia toman a su cargo a jóvenes para instruirlos, corregirlos y afianzarlos en sus mismos conocimientos. Las piedras más gruesas, las pulidas y cuadradas que se colocan por las partes exteriores, entre las que se colocan las más pequeñas son los varones perfectos, quienes con sus méritos y oraciones, retienen en la Santa Iglesia a los más débiles. Ef. 4, 11-12. El cemento, sin el que el muro no puede adquirir la estabilidad, se hace a base de cal, arena y agua, es decir, la obra terrenal, porque la verdadera caridad posee la mayor solicitud de todo tipo: por las viudas, los ancianos, los niños, los débiles y por ello se atan sirviéndose de las manos del trabajador para conseguirles los bienes necesarios. Para que la cal y la tierra sean eficaces en la construcción del muro, se unen, añadiéndoles agua (puesto que el agua es el espíritu), pero como las piedras de un muro sin el cemento no pueden unirse entre sí, para la construcción del muro de la Jerusalén celestial, sin la caridad producida por el Espíritu Santo. Todas las piedras de este muro son pulidas, cuadradas, es decir, santos, limpios y firmes, quienes por las manos del sumo pontífice son colocadas en la Iglesia para dar estabilidad. La caridad, a modo de cemento, los une a todos, mientras las piedras vivas se apiñan con el lazo de la paz. Cristo en su predicación fue nuestro muro, en su Pasión, nuestro baluarte. (22).

San Agustín, al referirse a este tema, en la Ciudad de Dios, cita:

"Pero esta casa, que pertenece al Nuevo Testamento, es, sin duda, de tanta mayor gloria, cuanto son mejores las piedras vivas con que creciendo y renovándose los fieles, se va edificando. Esta fue significada por la restauración de aquel templo, porque la misma renovación de aquel edificio quiere decir en sentido profético el otro Testamento, que se llama Nuevo. Así lo que dijo Dios por el mismo profeta: 'Y daré paz en este lugar'" (23).

Forma de la iglesia.

En cuanto al simbolismo que tienen las iglesias de planta de cruz latina, Durandus da una explicación iconológica antropomorfa, como sigue:

"La disposición de la iglesia material posee la forma del cuerpo humano, el presbiterio, o lugar donde se ubica el altar, representa la cabeza; el crucero, los brazos y manos; el resto, lo que queda del cuerpo." (24).

En la Ciudad de Dios, san Agustín alude al mismo asunto, y destaca la mística que encierra la Iglesia terrenal, fundamentándose en San Pablo, cita como sigue:

"Ved aquí quien es el varón perfecto, la cabeza y el cuerpo que consta de todos sus miembros, los cuales en su tiempo vendrán a tener su cumplimiento aunque cada día se le van juntando al mismo cuerpo, mientras su Iglesia, de quien San Pablo dice: '*Vosotros sois el cuerpo de Cristo y sus miembros.*' Y en otra parte: '*Por el cuerpo de Cristo, que es la Iglesia*' y así mismo, en otro lugar, '*aunque muchos somos un pan y hacemos un cuerpo*'" (25).

Durandus aclara:

"Algunas iglesias se construyen en forma de cruz para significar que nosotros somos crucificados por el mundo o que debemos imitar al Crucificado a tenor de la sentencia evangélica: '*El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame.*' Mt. 16, 24." (26).

Los cuatro muros que forman la iglesia, según Durandus, simbolizan

"... los cuatro evangelios, se eleva a lo largo y ancho hasta la plataforma de las virtudes: su longitud representa a la longanimidad por la que soporta pacientemente las circunstancias adversas hasta que llegue a la Patria; la anchura es la caridad que con la amplitud propia de la mente, ama a sus amigos en Dios y a los enemigos por Dios." (27).

La altura representa la esperanza en la recompensa futura que desprecia la prosperidad y adversidad hasta que contemple los bienes del Señor en la tierra de los vivos. El fundamento en el templo de Dios o de la Gracia, lo constituye la fe que sólo es verdadera cuando se cree en lo que no se ve. El techo (es) '*la caridad que cubre la plenitud de los pecados.* Petr. 4, 8'". "Las cuatro paredes laterales también tiene la simbología de las cuatro virtudes

cardinales AMBR. Lc. 5. 62: Justicia, fortaleza, prudencia y templanza, a semejanza de los cuatro muros de la ciudad santa, revelada en el Apocalipsis" (28).

La fachada de la iglesia.

La fachada de la iglesia de san Juan de Sahagún, con toda su sobriedad y sencillez, no dejó de ser punto de atracción visual, con lo que se cumple con su cometido, de indicar e invitar a los fieles a penetrar a la Casa de Dios.

Las fachadas tuvieron una función didáctica y de recordatorio para los fieles. Generalmente presentan un programa simbólico, aludiendo a la jerarquía teológica, basada en la Sagrada Escritura. La ornamentación y las esculturas representativas revelan a quién está dedicado el templo y a quiénes pertenece el recinto. (29).

Lamentablemente en la portada que nos ocupa se han perdido algunas de las esculturas en los nichos, que componían el programa iconológico.

San Gregorio Magno, al referirse al simbolismo de las fachadas de las iglesias, aclara con la siguiente explicación:

"¿Qué significa por las fachadas del edificio sino las mismas obras que se ven en el exterior? repartir la palabra de la predicación, dar de comer al hambriento, vestir al desnudo y por obrar bien soportar con paciencia las adversidades, ¿qué otra cosa son sino fachadas del edificio celestial? porque la hermosura de las obras exteriores adornan la habitación de Dios, que todavía está oculto dentro". (30).

La portada.

La fuente del simbolismo y de la inspiración para estructurar las portadas se puede encontrar en la descripción de la puerta del Templo de Salomón, en relación con la visión de Ezequiel, en la parte que se refiere al Ulam:

"La longitud del vestíbulo era de veinte codos y su anchura, de doce codos. Se subía a él por diez gradas y tenía columnas junto a los pilares, una a cada lado. Ezeq. 41, 25."

"...y sobre la fachada del vestíbulo había un arquitrabe de madera, ventanas enrejadas y palmeras; había a ambos lados, en las paredes laterales del vestíbulo, las celdas laterales de la casa y las arquitrabes. Ez. 41, 26."

El *Libro de los Reyes* amplía la descripción:

"Esculpíó todo en torno a los muros de la casa con grabados de escultura de querubines, palmeras, capullos abiertos, al interior y al exterior. 1 R. 6. 29".

"Fundió las dos columnas de bronce ... Erigió las columnas ante el Ulam de Hekal; erigió la columna de la derecha, la llamó Yakin,

erigió la columna de la izquierda y la llamó Boaz. 1 R. 7. 21".
"Los capiteles que estaban en la cima de las columnas tenían forma de azucenas. 1 R. 7, 199."

En la portada de la iglesia que se estudia, esta tiene aspecto de arco triunfal en el que, tal vez, se representen alegóricamente las dos columnas, una a cada lado del vano de acceso. El significado de Yakin, en hebreo, se refiere a la idea de solidez y estabilidad, mientras que la columna de la izquierda, llamada Boaz, sugiere la fuerza.

"Las dos palabras reunidas significan pues, escribe Crampton, que Dios establece en la fuerza, sólidamente el templo y su religión que lo tiene por centro." (31).

En las tradiciones judías y cristianas, la columna tiene un simbolismo cósmico y espiritual. La columna sostiene lo alto y por eso mismo, tiene por función conectar lo bajo con lo alto. Su simbología es similar al árbol cósmico, al árbol de la vida, soporte del mundo, según el edificio en que ella esté ubicada. (32).

El cronista Diego de Basalencque OSA en su Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de 1644, escribe una apología a los padres San Román y Chávez, quienes fueron lectores en la casa de estudios mayores de Tiripitío, comparándolos con las dos columnas bíblicas, como soportes esenciales de la Provincia de Michoacán:

"... estos dos Padres fueron aquellas dos columnas hermosas y bien labradas de bronce, que Salomón puso en su Templo, llamando a la una, Fortaleza, y a la otra, Perpetuidad; y dezimos que esta Provincia, por aver sido fundada sobre estas dos columnas de bronce, con la gracia del Señor, es una de las Provincias ilustres y hermosas que tiene nuestra Religión, y que por la misma gracia de N. Señor, durará y se perpetuará en su ser y hermosura por estar fundada sobre columnas tan fuertes y sólidas en santidad." (33).

Las dos columnas como una imagen doble, refuerza multiplicando, el valor simbólico de la imagen. El número dos simboliza dualismo. Es símbolo de oposición, de conflicto y de reflexión. Sin embargo, este número indica también el equilibrio realizado o las amenazas. (34).

En la puerta del templo que nos ocupa, vemos un relieve esculpido en la clave de la arquivolta, aunque no claramente identificado. Podría representar un emblema agustiniano, como un símbolo de protección y de identificación. La forma sugiere ser un corazón, que podría ser el corazón ardiente del patrono de la Orden, el que significa

"... el ardor como centro de iluminación y felicidad, por lo cual debe aparecer rematado por llamas." (35).

La puerta.

El acceso a la Casa de Dios, al Palacio del Rey Celestial, a la Jerusalén Celeste, al lugar donde se reúne la comunidad cristiana o sea, el Pueblo de Dios, es sin duda la puerta. Cristo mismo dijo "Yo soy la puerta del redil"

Jn. 10, 7. La puerta es defensa contra el maligno y es signo de esperanza, de la invitación a pasar al Santuario. (36). Es Arco Triunfal por el que pasan los "convocados" al Paraíso Celestial (37).

Durandus explica el significado de la puerta, basándose en San Mateo:

"... es la obediencia, de la que afirma 'si quieres entrar a la vida, guarda los mandamientos' Mt. 19, 17" (38).

San Gregorio Magno da a la puerta un significado metafísico, análogo a la fe. Cito:

"... por esta fe, al mismo Señor Redentor nuestro, el Mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo; porque creyeron en El, queda abierta la puerta de la fe. Pero también, no sin razón, tomamos la puerta por la Sagrada Escritura que en el conocimiento de nuestro Redentor, nos descubre esa misma fe, porque conocida como es debido, penetramos al conocimiento de las cosas visibles. (39).

El bello diseño de las puertas casetoneadas que abren a la iglesia está relacionado con lo arriba expresado, puesto que la "cuadratura del círculo" tiene un amplio y profundo significado. El cuadrado representa lo terrenal, el círculo, lo celestial, no como opuestos, sino como entes creados. El cuadrado pertenece al tiempo, mientras que el círculo simboliza la eternidad, lo infinito.

"El círculo y el cuadrado simbolizan dos aspectos fundamentales de Dios: la unidad y la manifestación divinas. En las relaciones del círculo y el cuadrado, existe una distinción y una conciliación." (40).

El círculo será pues, al cuadrado, lo que el cielo es a la tierra o la eternidad al tiempo; la tierra depende del cielo,

"Lo cuadrangular no es sino la perfección de la esfera sobre un plano terrenal." (41).

Los atributos agustinos detallados en los casetones, uno en cada esquina del cuadrado, san Agustín como doctor y padre de la Iglesia, obispo de Hipona, fundador de su Orden. Se pueden interpretar como el defensor y protector de la Iglesia terrena y celestial.

Los dos símbolos representados en la puerta lateral están acordes a los escritos de Gregorio Magno. El libro que representa la Sagrada Escritura, da a entender que, a través de esta se adquiere el conocimiento de Dios y se descubre la fe.

Las ventanas.

El coro es iluminado con la luz que penetra por la ventana

"... amplia según la medida de la iglesia, a semejanza del ojo, por el frente sobre la entrada mayor, justamente desde donde la iglesia y la capilla mayor reciben la luz, y por fuera, adornada según el

modo de la estructura." (42).

Así lo aconseja Borroneo. La ventana como vano, expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre, racional; es símbolo de la conciencia. (43). Durandus explica la simbología medieval de la ventana, relacionándola con los cinco sentidos del cuerpo humano. Es por esto que la ventana,

"... por su cara exterior debe ser más reducida, para no dejar pasar las frivolidades y por el interior, más amplia, para percibir más fácilmente los dones espirituales." (44).

En lenguaje arquitectónico, lo anterior alude al esviaje interior que presentan generalmente los vanos de los edificios religiosos.

Hugo de San Victor afirma que la naturaleza del hombre es corporal y espiritual

"... y por ello está provisto de una doble facultad cognoscitiva. Por dentro está dotado de razón, orientada a la contemplación de lo invisible; por fuera, está dotado de sensibilidad que goza en la contemplación de lo visible." (45).

El tema medieval de los cinco sentidos reaparece como una característica del barroco y se interpretó en series alegóricas y en pinturas. (46).

Por la ventana penetra la luz solar que ilumina la oscuridad del interior de la nave. En la mística cristiana, esto alude al desposorio de Cristo con su Iglesia. (47). Cristo es la luz de la aurora del Domingo de Resurrección, y frecuentemente se representa como el sol verdadero.

En el *Génesis*, San Juan se refiere a la Luz Divina como

"... la Palabra era Dios, en ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron. Jn. 1, 4, 5."

San Agustín en sus *Confesiones* llega a comparar el mayor resplandor terreno con la Luz Divina, y escribe

"... no, no era así aquella luz." .."... Quien conoce la verdad, conoce esa luz, y quien la conoce, conoce la eternidad, conoce la caridad." (48).

El enrejado de las ventanas simboliza, según Durandus

"... a los profetas y otros doctores desconocidos de la iglesia militante." (49).

Sin embargo, la "*fenestra cancellata*" en la tradición exegética tiene una simbología cristológica: La naturaleza divina de Cristo que representa la luz, se oculta en la Encarnación, que simboliza la reja. (50).

La simbología de los cristales que cubren las ventanas alude a las *Sagradas Escrituras*. Ellos impiden el paso del viento y de la lluvia, es decir, de los elementos nocivos, y al dejar pasar la claridad del Sol verdadero,

Dios, a la iglesia, esto es, a los corazones de los fieles, ilumina a los que residen en ella. Por la cara interior del muro, las ventanas son más anchas, puesto que el significado místico es más amplio e importante que el literal. (51).

Las esculturas en los nichos.

En cada uno de los nichos que flanquean la ventana del coro, se resguarda una escultura. En el nicho oriente se representa burdamente (y muy averiada), la figura de san Agustín (354-430), fundador de la orden. Se le representa barbado y ataviado con el alba ampona. Luce el hábito la muceta y el bonete, como uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia latina. Debería sostener en sus manos la pluma y el libro abierto o una maqueta de la Iglesia. Lamentablemente no se alcanzan a distinguir ya plenamente estos atributos, debido al avanzado deterioro de la escultura.

El libro abierto significa que su contenido es aprendido por quien lo escruta (52).

En el nicho del lado poniente se representa de manera similar, a la figura de san Juan de Sahagún, patrono de la iglesia agustiniana de Salamanca, Gto. Su aspecto es de un fraile joven a imberbe. San Juan de Sahagún o Juan Facundo (1419-1479), agustino eremita. La mayor parte de su vida la pasó predicando y obrando milagros en la ciudad de Salamanca, España.

"Con palabras de fuego imperaba sobre los demonios, cuando la gente la aclamaba, se hacía el loco."

La escultura lo muestra ataviado con el hábito de su orden, túnica de anchas mangas, muceta con capuchón. Destaca el cinturón (de cuero) que pende de su lado izquierdo, y que sostiene, mostrándolo en su mano. Con la diestra sostiene, elevado, un ostensorio (que en ocasiones es reemplazado por un caliz con la Hostia), como su atributo y como signo de las grandes mercedes que obtuvo el santo celebrando la misa. (53).

En la Edad Media los ostensorios o custodias tenían la forma de una torre o de un retablo con baldaquino, pináculo y otros ornamentos. En la época del barroco se modificó la forma, imitando la de un sol resplandeciente, cercado de rayos, semejante a la custodia que sostiene la figura descrita. Este tipo de custodia adquirió gran popularidad, llegando así a nuestros días. (54).

El cristiano heredó el espiritualismo trascendente de la religión judaica.

"Dios es espíritu, y en espíritu y en verdad hay que adorarlo." (55).

Impregnados aún de la tradición judaica, los primeros seguidores de Cristo veían en las imágenes labradas por mano humana, un pecado o un peligro contra la fe. Recordaban la orden de Javeh:

"No harás escultura alguna, ni imagen de cuanto existe arriba en el cielo, ni en la tierra, ni en las aguas. Ex. 20. 4. ss, Dt. 5. 8".

Esta mentalidad no favoreció el desarrollo inmediato de la iconografía cristiana. Las primeras expresiones pictóricas en el mundo occidental se encuentran en las catacumbas, como legado del arte paleocristiano. La imagen exenta, la escultura, sin embargo, encontró desde un principio una enérgica oposición y rechazo, ya que se consideraba relacionada con las religiones paganas y la idolatría. (56).

No fue, sino hasta finales del siglo V y principios del VI, cuando hubo una extensa propagación de las imágenes religiosas, por toda la Cristianidad. Al finalizar este siglo, la Iglesia apoyó oficialmente la representación de aquellas, sobre todo en las iglesias con el propósito de instruir a los fieles respecto a su finalidad y uso. (57). Así, en los murales de los templos se plasmaba la historia de la Salvación, fungiendo estas representaciones como libros abiertos, para la instrucción y como recordatorio masivo de su grey. (58).

Un párrafo de los acuerdos del Concilio Quinisexto o Trullano II, del año 692, confirma esta preocupación de la Iglesia:

"... para lo que es perfecto se presente a los ojos de todos también en expresiones pictóricas, mandamos que desde ahora sea representada en forma humana, la figura del Cordero que quita los pecados del mundo, Cristo nuestro Dios, para que, comprendiendo por ella la sublimidad de la humillación del Verbo de Dios, seamos también conducidos de la mano al recuerdo de su conversión en carne mortal, de su pasión y de su muerte salvadora y de la redención del mundo por ella producida." (59).

El crucifijo.

A partir del siglo IX la imagen del crucifijo empezó a difundirse cada vez más en el mundo cristiano. En el arte de Occidente, en el Románico, se presenta en dos formas, como escultura monumental y como pintura mural (60). Los crucifijos monumentales más antiguos que aún se preservan datan del siglo X; de esa misma época son algunas cruces de altar y procesionales. A través del tiempo, la representación formal del Cristo crucificado ha sufrido transformaciones que concuerdan con el cambio de sentido y la interpretación que se le fue dando en las diferentes épocas históricas de la Iglesia. (61).

El crucifijo es signo y remembranza de un hecho histórico trascendental para la cristiandad. Las Sagradas Escrituras aluden al Cristo crucificado como símbolo de la redención y de la salvación del hombre, a través de Su pasión, muerte y resurrección. En las representaciones más antiguas, de los siglos V y VI, se muestra a un Cristo vivo clavado en la cruz, con los ojos abiertos, sereno, en posición erguida y rígida, con los brazos extendidos, perforadas las manos por sendos clavos. El costado derecho herido por la transfixión. Los pies, uno junto al otro, están generalmente apoyados y clavados, en una repisa o suppedaneum. La cadera se cubre con un sendal, anudado al centro o en el flanco izquierdo. Esta iconografía simboliza la muerte de Cristo, como triunfo sobre la Muerte y alude a sus dos

naturalezas, la divina y la humana. El cuerpo intacto e idealizado, simboliza la Muerte, como ser humano; su posición erguida y triunfante, la frontalidad del rostro y los ojos abiertos, son símbolo del triunfo del Salvador. (62). La transfixión simboliza la futura glorificación de Cristo, el Mesías, "poderoso Rey, el que rige desde la cruz." (63). En ocasiones, aludiendo a su realeza, se le representaba con una corona o aro corona en la frente.

En el *Apocalipsis* 1, 7, se lee

"No temas, soy yo el Primero y el Ultimo el que vive, estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades."

La herida del costado, de la que brota sangre y agua, según San Juan 19, 34, simboliza la fuente de la vida eterna, a la que se acercaron todos los bautizados, y alude al sacramento del bautismo. (64).

La forma del crucifijo tiene, además, una connotación cósmica, traducida por sus ejes, los que apuntan a las cuatro direcciones del mundo o del cosmos. La cruz es considerada aquí como un símbolo del efecto salvante y redentor que abarcó todo el universo. (65). . este pensamiento se expresa en Efesios 3, 18, 19: (para que)

"... podáis comprender con todos los santos cuál es la anchura y la longitud, la altura y la profundidad y conocer el amor de Cristo, que excede a todo conocimiento."

En la época tardía, carolingia y otoniana, (siglos X al XIII), se manifestaron en el arte religioso dos interpretaciones iconográficas del crucifijo monumental:

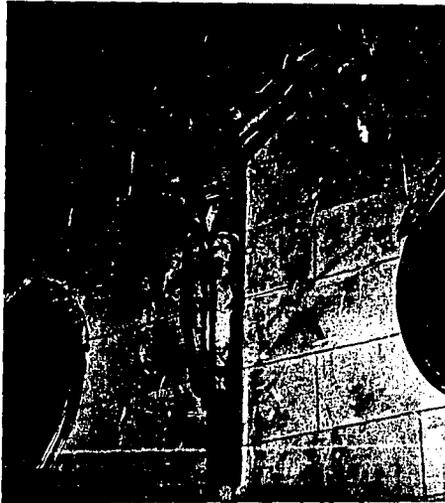
El Cristo triunfante representado de un modo similar al ya descrito y los crucifijos que representan al Cristo muerto, que pende de la cruz como testimonio de su humanidad, ligada al misterio de la Encarnación. (66). La posición flácida y quebrada del cuerpo, suspendido por los brazos tensados y las manos clavadas en la cruz, expresan el dramatismo del sufrimiento físico. El tórax arqueado hacia el frente, muestra la herida limpia en el costado. La cadera y las rodillas, ligeramente flexionadas, se tornan hacia la izquierda. Este movimiento se compensa con la posición de los pies que, uno junto al otro, están apoyados y clavados en el suppedaneum, ligeramente vueltos hacia la derecha. El sendal que llega hasta las rodillas, generalmente anudado al frente o en el flanco derecho de la cadera. La cabeza del Cristo cae lángidamente hacia el lado derecho de su pecho. Su expresión es serena, con los ojos cerrados y las comisuras de los labios jalados hacia abajo. Una escasa barba rodea el mentón. La cabellera cae en mechones sobre sus hombros. Este Cristo no sólo expresa su agonía, sino también el sufrimiento sobrehumano que soporta. Sin embargo, su apariencia es la de un Cristo idealizado, sin rastros sangrientos de tortura.

La catedral de Colonia custodia un crucifijo prototipo, similar al descrito, llamado la Cruz de Geso, que data de 960-965. (67). Este crucifijo, igual que otros de esa época, fungieron además como relicarios. El Cristo de Geso alojaba, en la parte occipital, una hostia consagrada, lo que acentuaba y duplicaba su simbología, relacionándolo con el sacrificio en el altar y con el sacramento eucarístico. El concepto del "relicario del

Señor" prevaleció a lo largo de la Edad Media. (68).

Para mediados del siglo XIII y hacia el XIV, se manifestó una paulatina transformación en la iconografía del crucifijo. Se enfatizó en la expresión de dolor en el rostro y la crueldad con la que se hirió el cuerpo. Los ojos se representaron cerrados o semi-abiertos, con la mirada quebrada. El arco corona, la corona o la corona trenzada de cuerdas se sustituyó por la corona de espinas. Frecuentemente se le represento con las piernas cruzadas, la derecha sobre la izquierda y ambos pies traspasados por un solo clavo y sujetos al leño de la cruz. Esta, en ocasiones, adoptó la forma de tau, y más tarde de la Y, con lo que frecuentemente se suprimía la cartela con la inscripción de *INRI*. Se recurrió a la policromía, para darle más realismo y dramatismo a la imagen. (69).

En la sacristía de la iglesia de Salamanca se encuentra un Cristo con las características descritas arriba, precisamente con la cruz en forma de Y.



29. El crucifijo de la sacristía

Los "*crucifiji dolorosi*" fueron el medio para fomentar entre los cristianos una creciente devoción pasionaria, que implicaba una connotación escatológica. Por medio de la meditación, se trataba de recrear mentalmente y lo más realista posible, la pasión y muerte del Señor. Para entonces, los crucifijos ya no sólo pendían del arco triunfal de las iglesias, sino que se ubicaron en lugares más próximos a los fieles. La posición inclinada hacia el frente del torso de algunos cristos, permitían que el espectador pudiera contemplar el rostro desde el nivel del piso. (70). Tal es el caso del Cristo que remata la fachada de la iglesia de Salamanca, Gto.

En el período renacentista destacan los crucifijos florentinos, fabricados en bronce. Iconográficamente estos se apegaron a los estrictos cánones decretados por el Concilio de Trento. Muestran gran realismo, expresado con armónica proporción y exquisitez clásica. (71).

Los Cristos de la etapa barroca manifestaron una tendencia a mostrar con gran naturalismo y con cierta exageración, los tormentos de la pasión y muerte de Jesucristo. Algunos cristos europeos de esta época tienen una marcada verticalidad que domina la figura. Solían representarse con los brazos en posición vertical, atravesada cada mano, por sendos clavos en la parte inferior, y sujetos al leño de la cruz. De los brazos pende pesadamente y tensado el cuerpo. Mientras que la cabeza, vuelta hacia el Cielo, puede mostrar los ojos abiertos, con mirada suplicante o cerrados y la boca semiabierta. (72). Los pliegues desordenados del sendal contribuyen a marcar el dramatismo.

Ahora bien, el Cristo de la fachada de la iglesia de san Juan de Sahagún recuerda, por su iconografía e iconología, a los crucifijos medievales de los siglos XII y XIII, pues se funden y expresan varios conceptos. En la imagen pétrea del Cristo se refleja la dualidad de su naturaleza, la divina y la humana. La frontalidad y rigidez del cuerpo, los brazos extendidos, paralelamente sobre el travesaño de la cruz, las heridas de su cuerpo, limpias de sangre, la coronaza, que ciñe la frente, son signos que aluden al Cristo Rey, quien triunfó sobre la muerte. Su naturaleza divina está reafirmada, al tener los tres dedos de la mano derecha extendidos, como símbolo de la Trinidad. su naturaleza humana está simbolizada con el cuerpo desnudo y la huella de la transfixión, y el sendal, la cabeza inclinada, con el rostro sereno, y los ojos cerrados, indicando su muerte. Esta está relacionada con el misterio de la Encarnación, con la Redención y la Salvación del hombre. Alude al sacramento del Bautismo y al de la Eucaristía, al sacrificio de la misa en el altar. Además tiene una connotación escatológica.

El remate del crucifijo.

El elegante copete en forma de abanico con el que remata la cruz y la fachada parece enfatizar emblemáticamente la imagen de Cristo. El copete tiene la forma de una media flor de siete pétalos, dispuestos radialmente.

Por su forma, la flor es una imagen del "centro" y por consiguiente, una imagen arquetípica del alma. Está relacionada en la simbología medieval al Paraíso (73). San Juan de la Cruz veía en ella la imagen de las virtudes del alma. (74). El número siete significa orden completo, período o ciclo (75). Los pétalos salen de un centro esférico o una perla, esculpido en alto relieve. La esfera representa la totalidad y la omnipresencia. Como perla desempeña un papel de centro místico. Por su preciosidad simboliza a Cristo. Es símbolo de la iluminación, del renacimiento espiritual. (76). La patristica considera a la perla como símbolo de la concepción y el nacimiento de Cristo. En Mt. 13, 45, Jesús se compara a la perla de gran valor con el Reino de los Cielos. (77).



30. El crucifijo de la portada.

Quizá este bello remate del crucifijo fue inspirado en frases alegóricas, expresadas por Máximo de Turín (400 d.C), quien comparaba la "carne del Señor" con "una radiante flor" que emerge o brota de la tumba en la Pascua (78). Pensamiento que alude al misterio de la Resurrección y que está en concordancia con la imagen del Cristo muerto.

El pétalo central más grande de la flor se dobla en su extremo superior un poco sobre sí mismo, con un perfil mixtilíneo. En este doblez se aprecian cuatro pequeños puntos en relieve, dispuestos conforme a los vértices de un cuadrado. A manera de nervadura del pétalo, una sarta de diez pequeñas perlas se proyectan verticalmente del centro de la flor o de la perla hasta tocar el borde del pétalo. El número diez, para los pitagóricos

"... tiene el sentido de la totalidad del acabamiento, del retorno a la unidad tras el desarrollo del ciclo de los nueve primeros números". (79).

La decena contiene en sí todos los números, con lo que es símbolo del círculo que se cierra sobre sí mismo. en la Biblia significa el fin de una etapa histórica, como en Apoc 20 - 4,5, que alude al reinado milenar de Jesús sobre la tierra. (10x10x10). (80).

En cuanto a la simbología de los cuatro puntos sobre el doblez del pétalo quizá signifique lo terreno, ya que el número cuatro está relacionado con el cuadrado y el cuadrado, a su vez, simboliza lo terrenal. (81). El cuatro también significa la totalidad de lo creado y de lo revelado. (82). De acuerdo con la interpretación simbólica arriba mencionada, surge nuevamente la idea metafísica de la cuadratura del círculo, a la que ya me referí al describir el diseño de la puerta principal.

La base del copete o abanico está formada por dos grandes hojas alargadas,

que terminan en un roleo. Las hojas salen del centro esférico, una a cada lado. En la parte inferior de cada hoja se proyectan otras seis pequeñas que van aumentando de tamaño hacia la periferia. El número dos es la cifra de todas las ambivalencias y todos los desdoblamientos. Es la primera y más radical de las divisiones (el Creador y la creatura, la materia y el espíritu, y la vida y la muerte, alfa y omega, etc). (83).

El número doce, (de las hojas pequeñas), como ya quedó mencionado, tiene una gran riqueza simbólica, tanto en el Antiguo, como en el Nuevo Testamento. El número doce es

"... el número de la elección, el del pueblo de Dios, el de la Iglesia. Israel tiene doce hijos antepasados epónimos de las doce tribus del pueblo hebreo. Gen 35, 23ss. El árbol de la vida tiene doce frutos, los sacerdotes, doce joyas. Cuando Jesús escoge a doce discípulos, proclama abiertamente su pretensión de elegir, en nombre de Dios, a un pueblo nuevo. (Mt.10, 1s y paralelos). La Jerusalén Celestial del Apocalipsis (21,12) tiene doce puertas con los nombres de las tribus de Israel y su muralla tiene doce bases con el nombre de los doce Apóstoles." (84).

Quizá la idea global que trasciende de la iconografía del remate en forma de abanico, signifique:

Cristo, Dios-hombre, muerto y resucitado, salvador de la humanidad, ejerce su reinado milenarío sobre la tierra, es decir, hasta su segunda llegada, la Parusía.

En la portada que se estudia, domina la simbología crística, a la cual estaban subordinadas las representaciones que contenían los nichos; es posible que todos ellos contuvieran algún santo de la orden agustiniana, como lo sugieren las dos que aún quedan.

Así podría resumirse que Cristo Dios, hecho hombre, por la salvación de la humanidad, es ejemplo de santidad y sacerdote supremo. Es rey, juez justo y eterno, que mantendrá abiertas las puertas de la Jerusalén Celeste para todos los escogidos y bienaventurados.

4.2.- Las torres del campanario.

El campanario como estructura especial apareció en el siglo VIII. Al principio estaba separado del templo. Sin embargo, desde la época románica empezó a integrarse al cuerpo de la iglesia. Las torres campanario alcanzaron sus máximas dimensiones en el Renacimiento. (85). La simbología de la torre en la tradición cristiana es símbolo de vigilancia y de ascensión, comunicación entre el cielo y la tierra.

"Fijada sobre un centro [del mundo], la torre es un mito ascensional, y como campanario, traduce una energía solar regeneradora, y comunica a la tierra." (86).

Durandus, en su Rationale, define la simbología de los campaniles como sigue:

"Las torres de la iglesia son los predicadores y prelados que constituyen su fortificación y defensa; por eso en el Cantar de los Cantares, dice el esposo a la esposa '*es tu cuello cual torre de David, edificada con defensas*' Cant 4, 4. El pináculo de la torre representa la vida o la mente del prelado que aspira a los más elevados" (87).

Quizá este afán del prelado fuera ilustrado con la escala del intelecto de Ramón Lull, en Liber de ascensus et descensus intellectus, en la que la escalera se racionaliza y los peldaños llevan al estudioso a la torre de la sapiencia iluminada por la luz del sol, que es Dios. (88).

Durandus aclara en relación con una barra colocada sobre la cruz, con la que remata el chapitel de la torre, o quizá la cruz misma:

"... sobre la punta más elevada de la iglesia indica que la palabra de las Escrituras se ha consumado y confirmado. Por ello dijo el Señor en su Pasión: '*consumatum est*' Juan 19.30, y escribieron el título sobre su cabeza con caracteres indelebiles." (89).

En cuanto a las campanas que se alojan en el campanario, Durandus explica que

"... efectivamente las campanas representan a los predicadores, quienes como las campanas, deben llamar a los fieles a la fe".

"La campana representa también la boca del predicador, según afirma el Apóstol: '*soy como bronce que suena o címbal que retifa*'. Co 13.1"

"La dureza del metal indica la fortaleza en la mente del predicador, por lo que dice el Señor '*te di frente más dura que la frente de ellos*'. Ez 3.8.

"El badajo o hierro con el que, al golpear la cara interior a una y otra parte, se produce el sonido, representa la lengua del doctor, adornada con la ciencia y que hace resonar a uno y otro Testamento. (90).

"El madero del que cuelga la campana representa la cruz de Cristo. El cincho del hierro con que se sujeta la campana al madero significa la caridad, por la que el predicador, indisolublemente atado a la cruz, se gloria diciendo '*librame Dios de gloriarme sino en la cruz de nuestro Señor*' Ga 6.14.

"La cavilla adherida al madero, mediante la cual se pulsa la campana, significa la rectitud del predicador que, inherente a los divinos mandamientos, inculca la doctrina en los oídos de los fieles mediante la pulsación frecuente. (91).

"Cuando suena la campana al tirar de la cuerda, el pueblo se reúne para oír de boca del predicador la exposición de la Sagrada Escritura y se une en la unidad de la fe y la caridad." (92).

Las dos torres de la iglesia conventual de san Juan de Sahagún cuentan con dos arcos por lado. En los tres pilares resultantes por cada lado, se adorna con una escultura, o sea, doce por torre. La torre del lado poniente, presenta una serie de santos agustinos, mientras que la del oriente está adornada con un apostolado.

De entre los santos, son los Apóstoles los más importantes y los que siempre han tenido más culto. Se les interpreta vestidos con túnica y palio,

excepto a san Pedro, que, en ocasiones, porta indumentos pontificales, y Santiago el mayor, que aún cuando está entre los demás, se le encuentra vestido de peregrino. El atributo común de los Apóstoles fue en un principio el rollo que pronto se sustituyó por el libro, significando el Nuevo Testamento. El libro suele representarse abierto o cerrado. (93).

"Un libro cerrado significa la materia virgen. Si está abierto, la materia fecundada. Cerrado el libro, conserva su secreto; abierto, el contenido es aprendido por quien lo escruta." (94).

Durante el siglo XIV todos los Apóstoles recibieron su atributo personal, que en algunos casos no fue el definitivo. (95).

Los doce Apóstoles fueron discípulos de Jesucristo, quien los envió a predicar el Evangelio por todo el mundo. La representación iconográfica del apostolado, los santos y los prelados agustinos reafirma, y es congruente con la simbología que le atribuye Durandus a las torres-campanario:

"Las torres de la iglesia son los predicadores y prelados que constituyen su fortificación y defensa."

También advierte que

"Los confesores se pintan con sus insignias, los obispos, mitrados; los abades, con capucha y en ocasiones con lirios, símbolo de castidad; los doctores, con libros en las manos; las vírgenes, como en el evangelio, con lámparas. A San Pablo, con un libro y la espada; el libro por ser doctor o por su conversión y la espada, por soldado, de donde el paralelo: 'La espada, la furia de Pablo, el libro, conversión de Saulo.'" (96).

En el caso de Salamanca lamentablemente algunas de las esculturas han perdido sus atributos, aún más, hasta las manos y los brazos, lo que dificulta su identificación iconográfica. Únicamente en tres bases de la serie de los Apóstoles se llegan a distinguir algunos trazos de las inscripciones, que podrían corresponder a los nombres de los personajes representados por las esculturas. En otras, no se distingue con claridad o hay confusión en la representación del atributo, con el que se pudiera identificar.

La torre del campanario del lado oriente.

Esta torre está dedicada a los primeros predicadores y defensores de la fe cristiana, los Apóstoles.

El flanco norte.

En la fachada norte, en el lado poniente, se representa a san Pablo, el apóstol de los gentiles, llamado Saulo, antes de su conversión. La escultura luce hierática, suavizada un tanto por los múltiples pliegues de su túnica. El rostro es de expresión grave; exhibe una barba corta, que termina en punta. La cabeza, erguida en alto y hacia el frente, con escaso pelo. Con la mano derecha empuña una espada, que se apoya sobre el pedestal de la escultura. En la mano izquierda sostiene un libro cerrado.

Roig sostiene que el atributo personal de san Pablo es la espada que simboliza el instrumento de su martirio, así como el estilo tajante de sus epístolas. (97).

La ubicación de este santo en el ángulo norte-poniente puede obedecer a que, en la antigüedad se consideraba que el territorio norte estaba habitado por los gentiles bárbaros, los que aún se encontraban en la oscuridad, lejos de la luz, del Sol, de Dios (el oriente). El poniente, para los primeros cristianos, simbolizaba el infierno y las tinieblas. (98). Por esta misma razón, las lecturas del evangelio se leen en el lado norte del presbiterio. San Pablo es el apóstol de los gentiles, como se dice en Act. 13, 47, que el Señor le ordenó:

"Te he puesto como luz de los gentiles, para que lleves la salvación hasta el fin de la tierra."

Los atributos de la figura del centro no se distinguen con claridad. Aparenta sostener con la mano izquierda algo parecido a un conjunto de piedras amontonadas. Con la mano derecha sujeta un libro cerrado. El rostro está dirigido hacia el frente, aunque la cabeza está ligeramente inclinada hacia la derecha. Luce una barba corta. Los pliegues de la túnica convergen hacia el frente. Quizá represente a san Judas Tadeo, hermano de Santiago el menor. En la Leyenda Dorada se le describe como de carácter cordial y alegre,

"... fue confesor de la fe, glorioso con la gloria del reino y jubilosamente, puesto que vivía interiormente inundado de espirituales alegrías." (99).

Sus atributos personales son piedras en la mano o una alabarda. (100).

En la pilastra del lado oriente se representa a un apóstol, semejante en apariencia a los demás. En la mano derecha sostiene algo parecido a un garrote, y en la otra, un libro cerrado. Quizá se trate de san Bartolomé. Sin embargo, a este apóstol tradicionalmente se le representa con su atributo personal de un cuchillo o una espada, instrumento de su martirio. Otro apóstol, frecuentemente representado con garrote es Santiago el menor, así como san Judas Tadeo.

Conforme a la tradición, san Bartolomé evangelizó la India, Mesopotamia y Armenia, donde fue desollado vivo y decapitado. La Leyenda Dorada lo representa así:

"Es un hombre de una estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana ..." (101).

Es posible que esta descripción influyera en la iconografía. Se le representa con un cuchillo en la mano. También suele tener su propia piel colgada de su brazo. (102).

Flanco oriente.

La figura del lado norte, de este flanco también está inclinada hacia el lado izquierdo. Su rostro luce barba corta y el personaje es semicalvo. El

brazo derecho esta doblado sobre el pecho y la posición de la mano hace pensar que sostenía algún objeto, ahora perdido, o que ya no se distingue. Con la mano izquierda sostiene un libro cerrado, el pie derecho, desnudo, adelantado, asoma de abajo de la túnica. Puede tratarse de san Pedro, apóstol y primer papa. Este fue crucificado en Roma sobre una cruz inversa, hacia el año 67, bajo Nerón. Se le representa frecuentemente vestido de túnica y palio; otras veces, con ornamentos pontificales. Luce barba corta redondeada, con ancha tonsura clerical. Además del libro, su atributo personal, son las simbólicas llaves del Cielo. (103). San Pedro es símbolo del fundamento y de la unión. Representa al papado, a la Iglesia y al Nuevo Testamento. (104). Quizá la representación de san Pedro, ubicada al oriente tenga un trasfondo simbólico adicional.



31. *Santiago el Mayor*

"Para los primeros cristianos, el eje oeste-este era el de Satán y de Dios, del infierno y del Paraíso, tal como aparece en la descripción de la ceremonia del bautismo que nos dejó el pseudo Dionisio Aeropagita." (105).

El poniente significa, por lo tanto, oscuridad, frío y muerte; en cambio, en el oriente sale el Sol que ilumina y da vida. El orientarse hacia él, es dirigirse a Cristo. (106). Entonces cabe la idea que san Pedro, como representante de Cristo en la tierra, deba ocupar ese lugar y la cristianidad, mirar hacia él, como guía y pastor.

La siguiente escultura, al centro del flanco oriente, es de aspecto joven y de pelo largo, que le cae sobre la espalda. Una pequeña barba adorna su rostro. La mano derecha reposa a la altura de la cintura. Con la mano izquierda sostiene un libro abierto, invertido hacia abajo. Los pies asoman del borde de la túnica y el palio pende del hombro hacia la espalda. Es probable que se represente aquí a san Juan Evangelista, apóstol y predilecto de Jesús, en cuyo pecho reclinó su cabeza en la Última Cena y quien le acompañó en el Calvario. Escribió el cuarto Evangelio y el Apocalipsis. Murió muy anciano, en Efeso, hacia el año 100. Se le representa generalmente imberbe y joven. Su atributo personal es la copa con la serpiente alada, símbolo del veneno que, según la Legenda Dorada hubo de beber, para demostrar la verdad de su predicación. (107). También se le representa con la palma del martirio o con el caldero del aceite, del que salió inmune. Como evangelista le acompaña el águila y tiene instrumento de escritura. (108). El águila es una de las cuatro figuras del Tetramorfos. Este se menciona en las visiones de Ezequiel, Ez 1. 5, 14, y en Ap. 4, 6-8, de san Juan. Las otras tres figuras, o seres vivientes, como también son llamadas en el Apocalipsis, son el hombre, el toro y el león. Estos simbolizan la universalidad de la presencia divina, las cuatro columnas del trono de Dios, los cuatro Evangelistas, el mensaje de Cristo, luego el cielo, el mundo de los elegidos, el lugar sagrado y toda trascendencia.

Según san Jerónimo

"... el hombre figura la encarnación, el toro, la pasión (animal de sacrificio); el león, la resurrección; el águila, la ascensión".

En la iconografía cristiana se tuvo en cuenta el carácter propio de cada evangelio, sobre todo el de sus primeros capítulos, así el hombre del tetramorfos corresponde y es atributo del evangelista san Mateo, el león, de san Marcos, el buey, de san Lucas, y el águila, de san Juan. (109).

En el lado sur se representa a san Andrés, hermano de san Pedro, pescador como él. Según la tradición, murió crucificado. Su atributo personal es la cruz de aspa o de san Andrés. En este caso se ubica una cruz de aspa, en la parte posterior de la figura. Con la mano derecha aparenta sostenerla y con la izquierda, sujeta el libro cerrado. Su rostro levantado y rígido, muestra una barba corta y la cabeza luce escaso pelo. Ambos pies asoman de abajo de la túnica. El palio pende del hombro derecho y está recogido de la cintura por un cordón. (110).



32. *San Simón Cananeo*

El flanco sur.

En la pilastra del lado oriente se ubica la escultura que representa a santo Tomás. Al igual que todas las demás figuras, el rostro de esta presenta rasgos estereotipados, con cierta rigidez, con mínima expresión, barba corta y escasa cabellera. La mano derecha sostiene su atributo personal, que es la escuadra de los albañiles. Esto responde tanto al oficio que se le atribuye, como por ser patrono de los arquitectos y geometras. En la Leyenda Dorada se le describe como constructor del palacio del rey Godóforo, en la India, y donde predicó el Evangelio. (111). Parece ser que a tal leyenda deba darse el sentido alegórico. También suele representarse con una lanza, supuesto instrumento de su martirio. (112). Con la mano izquierda sujeta el libro cerrado. Santo Tomás fue pescador de Galilea. Manifesto en una ocasión que estaba dispuesto a morir en lugar de

Cristo (Juan 11. 16), pero luego dudó de la resurrección del Señor, hasta que hubo tocado la llaga del costado del Salvador. (113).

Sobre la peana de la pilastra central de ese flanco se identifica, por sus atributos y por la inscripción en la base que se trata de la escultura del apóstol Santiago el mayor. Ataviado como peregrino, se cubre con un sombrero de ala ancha; con la mano izquierda se apoya en el bordón, del que pende la típica calabaza de los peregrinos. Con la mano derecha sujeta el libro cerrado. Lleva una especie de capa sobre la túnica. Luce barba corta y mira hacia el frente. Santiago fue uno de los tres apóstoles que presenciaron la Transfiguración y la Oración del Huerto. Una leyenda del siglo VII lo hace evangelizador de España. Fue decapitado en Jerusalén, en el año 42. Desde el siglo XIII, su representación ostenta el hábito de peregrino, con esclavina y bordón. También se le representa con la cruz roja, llamada de Santiago. (114).

En el lado poniente se representa a un apóstol que sostiene en la mano derecha una lanza y con la izquierda, sujeta un libro abierto, colocado horizontalmente. Lo que queda de la inscripción de la base de la escultura, es ilegible. Quizá se refiera a san Simón Cananeo. Sin embargo, su atributo no corresponde a la sierra que identifica a este discípulo del Señor. No obstante, en la Leyenda Dorada se expresan dudas sobre el martirio que padeció; no se sabe si fue crucificado o fue atravesado por una espada. (115). Posiblemente esta sea la causa de la confusión del atributo de esta figura. En la Iconografía de los Santos Roig aclara que en el siglo XIV Tomás y Simón tenían como atributo una lanza o una espada. A partir del Renacimiento, el atributo personal de Simón fue la sierra (116). y el de Matías, una lanza. Matías o Macián fue discípulo y luego apóstol de Jesús, en sustitución de Judas. Según la Leyenda Dorada, evangelizaría Judea. Sus atributos son diversos y poco constantes; en el arte medieval, una cuerda al cuello o en las manos, piedras o grandes clavos, a partir del siglo XV, una lanza y en ocasiones, un hacha o alabarda. (117).

El flanco poniente.-

En este flanco, del lado sur, se distingue en la base de la escultura una inscripción que la identifica como Santiago el menor. Este fue hermano de San Judas Tadeo. (118). La tradición lo considera como primer obispo de Jerusalén: padeció el martirio hacia el año 62. De acuerdo a la Leyenda Dorada, un fanático descargó con una pértiga de batanero, un golpe tan terrible sobre la cabeza del apóstol, que le rompió le cráneo. (119). Es por esto que uno de sus atributos personales sea una tranca o estaca nudosa, como la que soporta la escultura en la mano derecha. En la mano izquierda sostiene un libro abierto, y se le representa en actitud de lectura. Tiene barba recortada y pelo que le cae sobre los hombros. Los pies desnudos se descubren de la túnica.

Al centro de este flanco poniente se representa a san Felipe. Fue uno de los primeros en seguir a Cristo. Evangelizó la región de Frigia. Se cree que fue crucificado. Se le representa con un bastón en forma de cruz latina en la mano derecha y con el libro cerrado bajo el brazo izquierdo. (120). También tiene la barba corta, es semicalvo y el pelo ligeramente rizado.

Sobre la peana del lado norte, en actitud de humildad, con la cabeza incli-

nada hacia la derecha, se representa la efigie de san Mateo. Este escribió el primer Evangelio. Se llamaba Levi, y había sido recaudador de contribuciones, por lo que algunas veces lleva una bolsa con monedas, aludiendo a su oficio. Sus atributos como evangelista son la pluma, el libro y el hombre alado del Tetramorfos. (121). Aquí se le representa con un hacha en la mano izquierda y en la derecha, sostiene el libro cerrado, recargado sobre el pecho.

La torre-campanario del lado poniente.

Esta está dedicada a los santos preladados agustinianos, fundadores, predicadores y defensores de la fe. Lamentablemente una gran parte de las esculturas de esta torre han sido mutiladas, por lo que han perdido sus atributos, dificultando su identificación completa.

El flanco norte.

En el lado poniente, sobre la peana se representa la efigie del patrono del convento agustino de Salamanca, Guanajuato. San Juan de Sahagún, patrono también de la ciudad de Salamanca, España. Porta el hábito (negro) agustiniano, a la usanza antigua, es decir, de amplias bocamangas, que llegan casi hasta la orilla inferior del hábito. Este está ceñido con una "cinta de cuero". Sobre el hábito se cubre los hombros con una esclavina con capuchón. En la Crónica Espiritual Agustiniiana se explica el significado de esta indumentaria de fraile. Cito:

"... porque la vestidura negra, en si misma, significa tristeza y dolor: y asimismo la cinta de cuero, significa en sí propiamente el fin, que en ceñirnosla tenemos, que es la mortificación de nuestra carne y moderación de nuestros apetitos: pues siendo de cuero de animales muertos, refresca la memoria de la hora fatal, y nos induce a penitencia. Y ceñimos con ella, es lo mismo (como dice S. Gregorio) que tener á raya nuestros apetitos, y enfrenar nuestras pasiones." (122).

En la mano derecha sostiene un manifestador, ornado con resplandores. Con la mano izquierda aparenta mostrar la cinta de cuero. Pero en realidad se alude al pasaje de su vida, cuando salva a un niño

"... aviendo caído un niño en un pozo, al mismo tiempo que el Santo passaba por la calle, donde había sucedido la desgracia, entró en la parte donde estaba el pozo, y quitándose la correa de su hábito, la tendió en el pozo, y el agua fue creciendo hasta el brocal, trayendo sobre sí al niño, asido de la correa, hasta que se le entregó al santo en sus manos." (123)

Mientras que el manifestador o caliz, son los atributos que recuerdan el hecho de que Cristo se le manifestaba en el Santo Sacramento, cuando oficiaba la misa

"... veo en él [sacramento] a Christo nuestro Señor con sus Llagas más resplandecientes que el Sol, y allí soy instruido de lo que he

de predicar y se me comunican otros misteriosos secretos que el entendimiento humano no abarca, si no es alimentado con luz del Cielo, y esto me sucede todas las veces que digo Missa." (124).

Entre las diferentes fuentes consultadas hay discrepancia acerca de la fecha de su nacimiento. 1419 a 1430. Nació en Sahagún (Leon), de familia distinguida. Muy joven y antes de ser sacerdote, su padre le procuró un beneficio eclesiástico con cura de almas, con miras solamente económicas. Juan lo rechazó, con gran pena de la familia, porque tales especulaciones creía contrarias a los intereses de Dios. Dados sus ideales, fue puesto al servicio del obispo de Burgos, Alfonso de Cartagena, quien lo ordenó sacerdote. No le satisfizo tampoco la vida curial, ni le retuvo en Burgos la promesa de una canongía. Con ansias de una mayor entrega a Dios, pasó a Salamanca, donde al mismo tiempo que cursaba sus estudios, se dedicó intensamente a la predicación. Deseando realizar mucho mejor su ideal de perfección, ingresó a la orden agustiniana, el 18 de junio de 1463, emitiendo sus votos el 28 de agosto de 1464. Lleno de humildad y sinceridad, fue un infatigable predicador, promotor de la paz y de la convivencia social, además de defensor de los derechos de los humildes y trabajadores. Murió en Salamanca, el 11 de junio de 1479. (125). Sus atributos más frecuentes, además del ostensorio o cáliz y el niño dentro del pozo, son el demonio bajo sus pies, una espada o lanza en el suelo, por las luchas y discordias que apaciguó. En ocasiones, el caliz puede convertirse en una copa con serpiente alada, aludiendo a la muerte que padeció, por envenenamiento. (126).

Su rostro es el de un hombre joven, imberbe, con amplia tonsura monacal.

En la pilastra del centro, sobre la peana se representa la escultura que alude a una religiosa agustina, hecho que se reconoce por el hábito agustiniano que porta. De largas bocamangas y la cinta (de cuero) que cae al frente sobre los pliegues del hábito. La parte superior luce unos adornos lineales realizados que convergen al frente y al centro. La cabeza está cubierta con una toca y velo corto. Las cuatro religiosas representadas, una por lado del campanario, lucen semejante atuendo. La expresión de los rostros es hierática, estereotipada. La escultura que se analiza tiene mutilado el brazo derecho. Con la mano izquierda sostiene una cruz latina. Por la aparente uniformidad de las figuras y la falta de atributos, se dificulta la identificación de las esculturas. Tanto santa Mónica, como santa Rita de Casia, suelen representarse con un crucifijo en la mano, entre otros atributos. Quizá por la cercanía a la escultura de san Agustín, que se encuentra del lado oriente, y por haber sido ella su madre, se trata aquí precisamente de la efigie de santa Mónica.

Mónica nació en Tagaste, Argelia, entre 231 y 232. Provenía de una familia que gozaba de buena posición social, profundamente cristiana. Se desposó muy joven con Patricio, aún no cristiano, modesto propietario en Tagaste y miembro del Consejo Municipal. Fuerte de ánimo, ardiente en la fe, firme en la esperanza, de brillante inteligencia, sensible a las exigencias de la convivencia, asidua a la oración y en la meditación cristiana, gana para Cristo a su esposo y logra la conversión de Agustín, su hijo. Muere en Ostia Tiberina (Roma) en el año 387. (127).

Generalmente se le representa con vestimenta de religiosa. Sus atributos personales son una tablilla grabada con el nombre de Jesús, o bien un crucifijo en la mano. No es raro encontrarla mostrando un cinturón de cuero (los que distribuían los padres agustinos, bendecidos bajo la invocación de

santa Mónica). (128).

En el lado oriente se representa a san Agustín, ataviado con ornamentos pontificales, como obispo de Hipona. Una mitra corona su cabeza, sobre la alba porta una capa pluvial. En la mano izquierda sostiene una maqueta de un templo, que es el atributo de doctor de la Iglesia. Con la mano derecha sostiene un báculo pastoral, que recuerda la forma de una antorcha. San Agustín nació en Tagaste, (Numidia), en el año de 354 y muere en Hipona en 430. Fue profesor de la secta maniquea. Luego fue obispo de Hipona (África). Es uno de los cuatro doctores de la Iglesia latina. Se le representa ostentando los ornamentos pontificales, también con hábito negro monacal, como fundador de la orden agustiniana o bien con la combinación de los dos, capa sobre hábito negro y mitra. Sus atributos como doctor son la pluma y el libro abierto o una maqueta de iglesia sobre su brazo. Suele representarse con un corazón llameante en sus manos, además, con un báculo como insignia de su jerarquía. Combatió al maniqueísmo y el pelagianismo. (129).

El flanco oriente.

Sobre la peana del lado norte se reconoce la efigie de san Nicolás de Tolentino. Está ataviado con el hábito monacal agustiniano; de su cintura pende el cinturón de cuero. Su aspecto es de un joven imberbe, tonsurado. Con el dedo índice de la mano derecha señala al cielo, lo que también puede interpretarse como una actitud de bendición. Con la mano izquierda sostiene un plato con un ave, una codorniz.

San Nicolás de Tolentino era italiano. de noble familia. Perteneció a la orden de los agustinos eremitas; predicador y dramaturgo. Murió en 1310, a los sesenta años. Se representa siempre joven e imberbe, con el hábito negro de su orden: túnica de anchas mangas. cinturón de cuero, muceta y pequeño capuchón. Sus atributos personales más constantes son: un plato con una codorniz (u otra ave semejante) viva y un sol o una estrella sobre el pecho (o todo el hábito moteado de estrellas). Con menor frecuencia se le representa con un tallo de azucena, un crucifijo o con un cesto de panes. Todos estos atributos se refieren a hechos de su vida. Como abogado de las almas del Purgatorio, le vemos alargando su cinto hacia ellos, como ayudándoles a salir de las llamas. (130).

La pilastra central del campanario presenta sobre la peana la escultura de una religiosa agustina, ataviada con el hábito propio de la orden y el cinturón largo, cuyo extremo pende al frente, sobre el hábito. El manto corto que cubre la cabeza, tiene las orillas orladas. La figura ha perdido la mano izquierda. La derecha, reposa sobre el pecho. Tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha. Por falta de atributos, no es posible la identificación de esta figura.

Del lado sur se representa un personaje de aspecto joven, imberbe, que ostenta los ornamentos pontificales; la mitra y la capa sobre el alba. Es de suponerse que en la diestra sostuviera el báculo, hoy desaparecido. en la siniestra soporta un ramo de palma.

En el martiriologio antiguo agustiniano (131). se nombran a varios obispos mártires africanos, los que inmolaron sus vidas por defender la fe; debido a que los reyes vándalos favorecían el arrianismo y perseguían a los católicos (132). Era usual en esa época que un obispo podía ser abad y prelado al mismo tiempo, en un monasterio. (133).

Entre los santos registrados están san Vindemial obispo Caprense, quien

"... en pública plaza fue sacado en compañía de otros dos obispos, Eugenio (de Cartago) y Longinos, y en ella les cortaron las cabezas..." 2 de mayo de 474. " Otro obispo fue san Liciano de Cartagena, monge doctísimo y santo de la orden de san Agustín en el Monasterio Servitano" (134) (según afirma San Isidoro en su Catálogo de Viris Illustribus) le desterró el Rey Eovigildo de su Obispado y en Constantinopla fue maltratado y preso de los Aurianos... "los que lo envenenaron en la prisión." (135).

"La palma, el ramo, la rama verde se consideran universalmente símbolos de victoria, de ascensión, de regeneración y de inmortalidad. Las palmas del Domingo de Ramos, prefiguran la Resurrección de Jesús, al terminar el drama del Calvario; la palma que portan los mártires tienen la misma significación, como se refiere en Apoc. 7.9: 'En el triunfo de los elegidos del Cielo. Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podía contar, de toda nación, razas, pueblos, lenguas, de pie delante del trono y del Cordero, vestidos con vestiduras blancas y con palmas en sus manos'" (136).

El flanco sur.

La pilastra del lado oriente está ornada con la figura de otro religioso que porta el hábito agustiniano de los ermitaños, ceñido con el cinturón de cuero y las largas bocamangas. El cuello de la esclavina o gorjal es un poco más abierto que en los otros hábitos ya descritos. Se le representa fuerte, de aspecto hierático, con una barba larga, tupida y rizada; no se advierte representación de pelo, quizá porta una especie de gorro muy ajustado a la cabeza. Con la mano derecha sostiene un objeto de difícil identificación: tiene un mango que se hace más estrecho hacia la parte superior. Justamente allí, donde lo sujeta la mano, termina en una forma lanceolada. Tal vez se intentó representar, en forma muy burda, una daga o cuchillo, aludiendo a la historia del santo, quien en un principio fue noble caballero y que participó en varias contiendas. Bajo el brazo izquierdo, y con la mano, sostiene un libro abierto. Es posible que se trate de

"San Guillermo, Duque de Aquitania y Conde de Pictavia, confesor de la Orden de nuestro Padre San Agustín, y Reformador de la Congregación de Guillermitas de la misma Orden." (133).

Según la hagiografía de Roig, San Guillermo fue caballero y fundador. Después de una vida disipada, peregrinó por Tierra Santa y luego fijó su residencia en un lugar desierto cerca de Siena, Italia, donde llevó una austera y severa vida eremítica. Con algunos discípulos fundó la Orden de los Guillermitas. Murió en 1157. Frecuentemente se confunde la iconografía de san Guillermo de Aquitania con la de otros homónimos. Se le representa



33. *San Guillermo, duque de Aquitania.*

orando en su celda, bien con la armadura de caballero medieval, bien con el hábito de ermitaño. Siempre con barba. Sus atributos son: Cráneo, crucifijo, estampa de la Virgen, libros y otros objetos propios de una celda monacal. Sus atributos personales, el demonio que le tentaba para que abandonara la vida penitente. Uno o dos pájaros que llegan a la ventana de su celda. Todos estos atributos también son comunes a otros santos homónimos. (138).

En la pilastra central, sobre la peana y acentuada por el docel avenerado, se ubica la imagen de otra religiosa agustina, ataviada a semejanza de las ya descritas. Deplorablemente ambos brazos fueron mutilados con los que también desaparecieron los atributos, objetos que identificarían al personaje representado por la escultura.

En la pilastra del extremo poniente se representa a un papa, ataviado con los ornamentos pontificales, la capa pluvial sobre la alba y coronado con la tiara. Con la diestra sostiene un libro abierto; con la siniestra, un bastón remata con la cruz papal, de tres travesaños. Su aspecto es de un hombre relativamente joven, imberbe. Quizá se trate de san Gelasio I, papa. Nació en Roma, según consta en la carta que él mismo escribió al emperador Anastasio. Sin embargo, en el Liber Pontificalis se dice que fue "*natiome Afer*" (Africa), lo que algunos interpretan que nació ciudadano romano, aunque en Africa. Murió en Roma el 10 de noviembre de 496. Poco después de su elección, el 2 de marzo de 492 dio claras muestras de la firmeza de su carácter en las diferencias que separaban de Roma el Obispo de Constantinopla. San Gelasio declaró en un Concilio de setenta obispos reunidos en Roma en 494, cuáles eran los libros sagrados del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento, cuáles los de los Santos Padres admitidos y cuáles, los apócrifos. Abolió las fiestas lupercales (paganas) y las substituyó por las de la Purificación de Nuestra Señora. Era san Gelasio I. hombre de espíritu de oración, mortificado y amante del estudio, gustaba de la compañía de los monjes; padre de los pobres. Murió pobre en bienes de la Tierra, pero rico en dones de Dios. De sus escritos sólo han llegado a nuestros días 42 cartas y fragmentos de otras 49; además de diversos tratados, tres relativos al cisma de Acacio, en contra los pelagianos, otro contra los errores de Nestorio y Eutiques y finalmente, el dirigido al senador Andromaco, condenando los lupercales. Su fiesta es celebrada por la Iglesia el 24 de noviembre. (139).

El flanco poniente.

Sobre la peana del lado sur se visualiza la imagen de otro religioso agustino. Porta un hábito un poco diferente a los de los frailes agustinos ya descritos. El cinturón destaca, pero no pende al frente. El hábito sólo llega hasta un poco más abajo de las rodillas. Debajo de aquel, asoma otra prenda, que sí remata y casi toca el piso. Las bocamangas son anchas y largas y la esclavina luce un gorjal más amplio. Su rostro es el de un hombre joven de expresión circunspecta; le adorna una pequeña barba. Su pelo es corto y peinado sobre la frente. Los dos brazos, que posiblemente portaban su atributo personal, le han sido mutilados.

Ya que las torres-campanario simbolizan, según Durandus, a los fundadores, predicadores y defensores de la Iglesia, elucubro que, quizá este personaje represente a san Juan Bueno quien, al igual que san Guillermo de Aquitania, fue fundador de una comunidad. La Crónica Espiritual Agustiniiana (1651) aclara:

"La Orden (recibió) otro grande incremento de la Congregación que fundó N. San Juan Bueno de Mantua, que se vino brevemente a estender por varias partes de Italia y aunque sus Discípulos (como los Guilbertinos y Guillermitas) tomaron el apellido de su Maestro, llamándose Juan Bonitas, no ay duda de que esta Congregación, juntamente con su Autor, era de la Orden de los Ermitaños de N.P.S. Agustín, como consta en varias Bulas...." (140).

En cuanto a la diferencia en el hábito se aclara que:



43. La pilastra central. Flanco sur.

"Y no obsta, que estas congregaciones ... no estuviessen devajo de una Cabeza, y General que no fuesen totalmente uniformes en el Hábito; para decir que no eran de nuestra Orden ... y donde más claramente se ve esta verdad, es en las Congregaciones de nuestros Canónigos Reglares: pues siendo muchísimas, y cada una usa de Hábito de diferente color, y cada una tiene diferente General, y diversas Constituciones con todo esto estas componen una Orden de Canónigos Reglares de S. Agustín."

"... que para la unidad de una Orden basta que todos sus Professores tengan una misma Regla, y lo esencial de Hábito, que en nuestra Orden es la correa, y que todos pretenden guardar el Instituto, que fundó nuestro Padre San Agustín ..." (141).

La definitiva unión de las diferentes congregaciones bajo la Regla de San

Agustín, fue llevada a cabo por el papa Alejandro IV, en el año de 1256.

La biografía del beato Juan Bueno cuenta que se había entregado a la vida ligera como juglar en la Corte. Cumpliendo un voto, mediante el que había prometido, para pedir su curación, se retiró a la vida eremítica. Al correr su fama se le asociaron algunos devotos. Así nació su orden en Batriolo (Cesena). Murió en Mantua el 16 de octubre de 1249. Se distinguió por su espíritu de penitencia, confianza en Dios y amor a la Iglesia. Su orden pasó a formar parte de la agustiniana en la unión de 1256. Permitió su culto Sixto IV, con la Bula Licet sedes apostolica de 1483, razón por la cual pasó al martiriología romano. (142).

En la pilastra del centro de este flanco, se ubica la escultura de otra religiosa, ataviada con el mismo tipo de hábito que portan las demás, con el cinturón al frente que pende sobre los pliegues de la túnica. Esta religiosa sostiene, con la mano derecha una palma y la izquierda está suavemente posada sobre su pecho. Si se recuerda el simbolismo de la torre campanario, esta santa que sujeta un ramo de palma, como señal de triunfo sobre el martirio que padeció, es también defensora de la fe. Tal vez represente a una de dos religiosas mártires, ya sea santa Felicitas o santa Perpetua. Es posible que una de ellas estuviera representada en el flanco oriente, al centro. Como ya se dijo, esa escultura perdió la mano izquierda con su atributo, y la derecha la tiene apoyada sobre el pecho, en posición similar a la figura que se analiza ahora. Santa Felicitas fue compañera de martirio de santa Perpetua.

"Hallábase encinta de ocho meses, cuando fue encarcelada por cristiana, en tiempos de los emperadores Séptimo Severo y Caracalla, en Africa, hacia los años 202-205. Conducida junto con Perpetua al circo, primero fueron azotadas, luego volteadas por ferocísima vaca y por fin, juntamente con otros compañeros, decapitadas. La Iglesia ha querido honrar de un modo especial la memoria de estas santas, poniendo sus nombres en el canon de la misa. El lugar donde sufrieron el martirio no consta con certeza. Dicen algunos que fue Cartago y esto parece lo más seguro; otros, en cambio, sostienen que fue Tuburba, población de la Mauritania. Su fiesta, elevada a rito doble por Pío X, se celebra desde entonces el 6 de marzo." (143).

Ahora bien, en el caso de las religiosas representadas en los flancos sur y norte, podría suponerse que hubiera una analogía similar. Si en el flanco norte se representa a santa Mónica, con su atributo de la cruz y como cofundadora de la Orden Agustiniiana, en el flanco sur, podría representarse a otra fundadora y defensora, como podría ser santa Clara de la Cruz de Montefalco, cuya efigie ha perdido ambos brazos y con ello sus atributos. Santa Clara de Montefalco

"... nació hacia 1268 en Montefalco, Perusa, donde pasó toda su vida. A los seis años ingresó al convento habitado por su hermana Juana y otras compañeras. Con ellas, al trasladarse en 1290 a una nueva casa monasterio, profesó la Regla de San Agustín. A la muerte de su hermana, el 22 de noviembre de 1291, le sucedió en el cargo de abadesa, continuando en él hasta su muerte, acaecida el 27 de agosto de 1308. En su vida personal y como abadesa vivió ejemplarmente la vida de comunidad, exigida por la regla de San Agustín. Santa Clara inculcaba en las hermanas la necesidad de la abnegación y del esfuerzo personal, para construir el edificio de la vida espiritual.

Dotada de ciencia infusa, defendió valientemente la doctrina de la fe. Se distinguió sobre todo por su amor a la Pasión de Cristo, reservando un sitio muy importante a la devoción de la Santa Cruz." (144).

Santa Clara de Montefalco viste hábito negro, con cinturón propio de los agustinos. Sostiene en su mano derecha un corazón que se considera fuente de comprensión, de amor y de devoción a Cristo. Con su mano izquierda sostiene un libro abierto, que sugiere la importancia y celebridad que gozaba la santa por sus conocimientos y escritos.

Ubicándonos de nuevo en el flanco poniente, en el extremo norte, sobre la peana se yergue la escultura que representa a santo Tomás de Villanueva. Este viste ornamentos pontificales, una mitra orna su cabeza. Una gran capa cubre sus hombros; viste alba y con la mano izquierda sostiene un báculo con una terminación que se asemeja a llamas, parecido a una antorcha. Con la mano derecha sostiene una bolsa que contendría monedas. Al igual que las demás esculturas, la expresión es hierática, de rostro imberbe. Por sus atributos, se identifica como Santo Tomás de Villanueva, quien nació en 1488 y murió en 1555. Fue profesor en Alcalá y en Salamanca. Luego ingresó en la Orden de San Agustín, dedicándose a la predicación con extraordinario fruto. Dejó escritos una colección de sermones y murió siendo arzobispo de Valencia. (Su fiesta se celebra el 18 de septiembre). Se le representa vistiendo indumentaria episcopal, generalmente capa y mitra. Por debajo de la capa aparece, frecuentemente, el hábito negro de su orden. Alrededor del cuello ostenta el sagrado palio, insignia arzobispal. Murillo (Museo de la Provincia de Sevilla) lo viste con hábito, pectoral y mitra. Atributo personal y algo constante, es una bolsa de dinero, para indicar las generosas caridades. A veces se completa la escena repartiendo monedas a mendigos o a enfermos, que tiene ante sí. Nunca le falta, naturalmente, el báculo pastoral. (145).

Es interesante constatar que en plena época de los siglos XVII y XVIII, aún se recurría a la guía litúrgica del *Rationale* de Durandus, para justificar a muchos sitios de un edificio religioso, como lo ha revelado el análisis iconográfico de las torres-campanario.

La agrupación de los Apóstoles y de los santos de la Orden en sus respectivas torres confirma el simbolismo de las mismas. Así la torre oriente está sustentada por los primeros evangelizadores de la fe cristiana, los Apóstoles: La predicaron a los cuatro puntos cardinales de la tierra. Fueron las piedras firmes de los cimientos de la Iglesia y sus defensores, hasta el límite del martirio y la muerte, por amor y gloria a Dios.

La torre poniente está apoyada por los santos agustinos, muchos de los cuales son los más antiguos de la orden, los que pusieron los fundamentos, sólidos y ejemplares de la misma. Ellos propagaron, predicando la fe cristiana a los cuatro vientos. La defendieron arduamente contra las herejías de los paganos. Muchos de ellos hasta inmolarse sus propias vidas, con la esperanza de alcanzar la vida eterna, dignos ejemplos a seguir, para los religiosos agustinianos.

4.3. El interior de la iglesia.

La planta, de forma de cruz latina, encierra en sí misma un simbolismo. El madero horizontal corresponde al principio pasivo, al mundo de la manifestación. El vertical, al principio activo, al mundo de la trascendencia y de la evolución espiritual. (146). La iconografía medieval representaba frecuentemente la cruz como árbol de la vida. Ambas figuras simbolizan el eje del mundo, que está situado en el centro místico del cosmos; es puente, escalera por la que las almas suben hacia Dios. Es por esto que la cruz establece la relación entre dos mundos, el macrocosmos y el microcosmos, el celeste y el terrestre. (147). El cruce de los dos ejes es un signo de conjugación y de comunicación, en el que casan el principio espiritual y el vertical, con el orden de la manifestación y de la tierra. "De ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio." (148).

La cúpula.

"Toda arquitectura sagrada se relaciona con la operación de la cuadratura del círculo, o transformación del círculo en cuadrado; así la forma cuadrada de la Jerusalén Celeste se relaciona en el principio mismo del génesis del templo." (149).

La Jerusalén mesiánica en el *Apocalipsis 12. 16*, se describe así:

"La ciudad es un cuadrado: su largura es igual a su anchura. Midió la ciudad con la caña y tenía doce mil estadios. Su largura, anchura y altura son iguales."

En la descripción del "Templo futuro", el profeta Ezequiel repite una y otra vez la forma mística del cuadrado o del cubo, con un sentido cósmico y matemático del universo. Ezeq. 40, 41, 42. San Pedro cita las palabras de la Escritura:

"He aquí que colocó en Sión una piedra angular, elegida, preciosa y el que cree en ella no será confundido." 1 P 2,6."

Esa piedra angular simboliza a Cristo.

"En la arquitectura aparece en la forma del cuadrilátero, coronado por la esfera, esta, generalmente reducida a la semiesfera, como en el caso de las cúpulas o al cuarto de esfera, como en el caso de los cascarones de los ábsides. (150).

La esfera es símbolo de la totalidad, la perfección, de lo eterno. Tiene características de homogeneidad y unicidad. Se identifica con la bóveda celeste. (151). En el concepto de la cuadratura del círculo, la cúpula representa la esfera, simboliza el orden espiritual de Cristo como Dios. El anhelo de reproducir la totalidad celeste-terrena se expresó con gran ingenio en el elemento de la cúpula. Esta, que con tanta frecuencia corona el transepto de los templos barrocos en la Nueva España.

Alegóricamente esta conjunción metafísica también se vio materializada en

la bella cúpula que cubre el crucero de la iglesia que se estudia. El crucero formado por los cuatro pilares de los arcos torales representa el cubo que simboliza lo terreno, "la piedra angular", Cristo hecho hombre y fundamento de su Iglesia. Generalmente, en las pechinas se representan los cuatro doctores de la Iglesia, algunas veces relacionados con los cuatro evangelistas, como los transmisores de la palabra de Dios. Estos simbolizan los pilares y las piedras firmes y pulidas que soportan el edificio de la Iglesia Universal. (152). Cristo crucificado, como eje del mundo, situado en el centro del cruce, es signo de conjugación, de comunicación, es el intermediario entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre. A través de él, el hombre encontró su salvación y su renovación. Este concepto está simbolizado por la forma octagonal del tambor, sobre el que se apoya la cúpula. El octágono, como ya se citó, simboliza el orden terrestre y el orden celeste; conjugados, representan la eternidad. Es símbolo de la regeneración y está relacionado con el sacramento del bautismo. Las cuatro ventanas rectangulares y abocinadas, ubicadas en el tambor, orientadas hacia los cuatro puntos cardinales, quizá se refieran a la extensión universal que alcanzó su redención, iluminando con su luz (del bautismo) a la humanidad que estaba sumergida en las tinieblas del pecado.

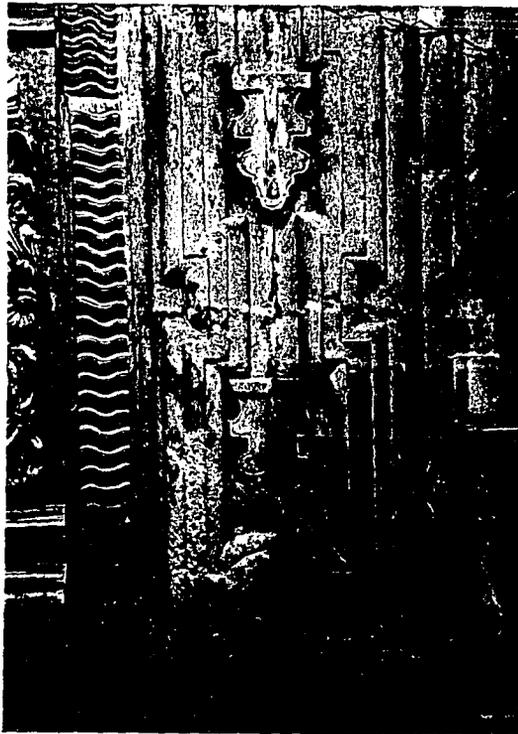
También pudiera simbolizar la comunicación entre el orden celeste y el terrestre. (153). En el gótico se interpretaba la luz que penetraba por las ventanas iluminando la oscuridad de la iglesia, como la relación entre Cristo y su Iglesia. (154).

Durandus explica la simbología de la cúpula vista desde el exterior, y escribe:

"El cono exterior que cubre la cúpula, sobre el que se coloca una cruz, por su redondez significa la perfección e inviolabilidad, con que se debe predicar y vivir la fe católica, de modo que quien no la conserva íntegra y pura, sin duda perecerá para la eternidad." (155).

Las pilastras.

En la nave y en el transepto de la iglesia se ubican las majestuosas pilastras ornadas, que sostienen los arcos fajones de las bóvedas y los torales de la cúpula. Cada una de las cuatro pilastras del crucero presentan dos de sus paramentos visibles ornados; el que da a la nave y el que está orientado hacia el transepto. Las otras cuatro pilastras, dos de cada lado de la nave, sólo presentan el diseño en la superficie frontal. Este diseño, como se recordará, consiste en una serie de nueve elementos, que tienen la forma de una guardamalleta, en alto relieve y al centro se destaca la forma de una T ó τ (tau). Estos elementos están dispuestos verticalmente, dentro de una gran greca formada por molduras que siguen una trayectoria de entrantes y salientes. Esta singular guardamalleta se asemeja a un escudo de la heráldica, estilizado. La cruz, en forma de T, en la patristica es un símbolo del triunfo, (un trofeo), sobre las fuerzas de la oscuridad y de la muerte. (156).



35. Una de las pilastras del presbiterio con escudo y el símbolo tau τ

En *Ezequiel 9. 4.*, como en *Juan 7. 2f*, la tau es el signo que identifica a los escogidos, marcados con el sello de Dios, signo de la redención. A Ezequiel le dijo (Yahveh)

"Pasa por la ciudad, por Jerusalén y marca con una cruz (τ) (una tau, como traduce la Vulgata) en la frente de los hombres que gimen y lloran por todas las prácticas abominables que se cometen en medio de ellos."

Una idea semejante se expresa en *Apocalipsis 7.4.*

"No causes daño ni a la tierra ni al mar, ni a los árboles, hasta que marquemos con el sello la frente con el sello de nuestros Dios."

"... y así el número de los marcados con el sello, ciento cuarenta y cuatro mil sellados de todas las tribus de los hijos de Israel. Doce mil sellados de la tribu de Judá."

Ahora bien, en la nave y en el transepto se ubican las ocho pilastras que en total muestran doce superficies visibles, ornadas con el diseño arriba descrito. El número doce puede tener varios significados. Como se menciona arriba, este número está relacionado con los escogidos, con las doce tribus de Israel. En el *Apocalipsis* se habla de doce puertas que dan acceso a la Jerusalén Celeste (Ap 21, 12). Pero también pueden referirse a los doce apóstoles, ya que

"La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce Apóstoles del Cordero. Ap 21, 14."

La simbología medieval reconocía en los pilares o en las columnas sustentantes de la construcción de una iglesia a los doce apóstoles, como los pilares de la Iglesia Universal. (157). Es posible que las pilastras de la iglesia que se estudia tengan una connotación semejante, relacionada con el apostolado. Quizá no sólo recordando a los Apóstoles, propagadores de la fe, sino también a la labor evangelizadora llevada a cabo por los religiosos, en el presente caso, de la orden de los agustinos. Quizá el diseño de la tau simbolice a los "escogidos", que por medio de la evangelización y el bautismo, fueron marcados con el "sello" de Dios.

El presbiterio.

El presbiterio, ubicado en el testero de la iglesia, se encuentra a un nivel más alto con tres escalones, al igual que ambos brazos del transepto, y separada esta zona de la nave de la iglesia, por una balaustrada. Semejante solución se realizó en el transepto de la iglesia de san Agustín de Querétaro, aquí con la diferencia que a la plataforma del presbiterio, se llega subiendo por cuatro, en lugar de tres, escalones. Actualmente carece de plataforma. Jerárquicamente es el sitio más importante y sagrado del templo ya que allí está el altar, sobre el que se lleva a cabo "El misterio (y) como símbolo del mismo Cristo." (158).

Las gradas que conducen al altar, según Durandus

"... representan espiritualmente a los apóstoles y mártires de Cristo, a quienes, por haber derramado su sangre por amor a El, la esposa de Cristo, en los cantos del amor, llama 'ascensión purpúrea'" (159).

La sacristía.

La sacristía es el recinto en el que los sacerdotes se revisten de los atuendos litúrgicos y donde se organiza la procesión de entrada. Es también donde se guardan los objetos sagrados para la celebración. (160). Durandus revela en el Rationale Divinorum Officiorum la simbología de este recinto:

"Representa el útero de María Santísima, en el que Cristo tomó la sagrada vestidura de la carne. El sacerdote avanza desde el lugar donde se reviste, hacia el público, porque Cristo vino al mundo desde el vientre de la Virgen." (161).



36. El hombre verde en la parte superior de la pilastra de la sacristia.

La sacristia de la iglesia de San Juan de Sahagún esta coronada por una cúpula, apoyada sobre un tambor ochavado, sostenido por los cuatro arcos torales. Esta solución arquitectónica está relacionada, como ya se mencionó, con la cuadratura del círculo, cuya simbología significa una conjunción mística, entre lo celeste y lo terrestre, es un símbolo del centro.

"El paso de la esfera, del círculo o del arco a las formas rectangulares, simboliza también la Encarnación. (162). es decir, la misma persona posee ambas naturalezas, la divina y la humana y constituye el lazo, el puente, la unión entre el cielo y la tierra."

Interpretación que concuerda con la simbología de Durandus.

Cada una de las cuatro pilastras que sostienen la cúpula, muestran un singular diseño en su superficie frontal de la media caña. En la parte

superior se inicia con un mascarón de hombre verde. Según Cirliot. Este tema simbólico aparece ligado con frecuencia a los grotescos de cuyo mundo viene a ser el

"centro de metamorfosis y creaciones sentidas como una 'orgia de la naturaleza', como cosmos que, en cierto modo, no deja de ser un caos, o de participar profundamente en el carácter del caos." (163).

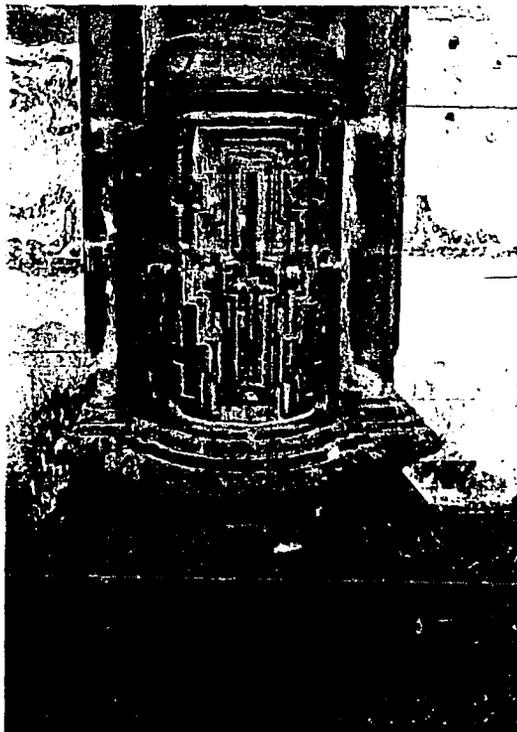
A continuación, verticalmente y entrelazados a manera de greca, se repite cuatro veces el mismo tema o módulo. Este consiste en un corazón atravesado



37. El corazón flechado en la pilastra de la sacristía

por una flecha. El relieve está enmarcado por molduras que siguen una trayectoria que sugiere, a su vez, una punta de flecha o escudo. El corazón muestra una herida transversal o fisura que sigue el corte de la forma de

la flecha, cuya dirección va de la parte posterior y superior, al frente inferior. La flecha o saeta es símbolo de penetración, de apertura. El orificio es una luz. La flecha simboliza también el pensamiento, que introduce la luz y el órgano creador que abre para fecundar, que desdobra para permitir una síntesis ... es también el trazo de luz que ilumina el espacio cerrado, porque lo abre. Es también el rayo solar, elemento fecundante y separador de las imágenes. (164).



38. Una basa de pilastra en la sacristía con el diseño de la cruz

"Al igual que la escala, la saeta es símbolo de los intercambios entre el cielo y la tierra. En sentido descendente, es un atributo del poder divino, como el rayo punitivo, el rayo de la luz o la

lluvia fertilizante; los hombres que Dios puede utilizar para ejecutar sus obras, se llaman, en el Antiguo Testamento, 'los hijos del carcaj'" (165).

Es probable que este diseño fuera escogido para representar y recordar las palabras de san Agustín en sus Confesiones, en donde dice:

"Habías atravesado nuestro corazón con las flechas de tu caridad y llevábamos tus palabras atravesadas en nuestras entrañas. Los ejemplos de aquellos siervos tuyos, quienes tenebrosos habías convertidos en luminosos y de muertos, en vivos, depositados en el seno de nuestro pensamiento, quemaban y consumían su pesado torpor, para que no tornáramos a lo bajo y nos encendían poderosamente, de suerte que cualquier soplo de contradicción, proveniente de la lengua engañosa, podría inflamar más vivamente nuestra llama, no extinguirla." (166).

Como ya se mencionó, el número cuatro es uno de los más importantes en la simbología

"... representa a la tierra, a la espacialidad terrestre, de lo situacional y de los límites externos naturales, de la totalidad 'mínima' y de la organización racional ... Es el número de las realizaciones tangibles y de los elementos, místicamente tetramorfos." (167).

El pedestal soporta la media caña, adosada a la pilastra, y luce un intrincado ornamento que sugiere un laberinto. Sin embargo, se distingue al centro, una cruz alargada, que está flanqueada por ambos lados, por dos más pequeñas, situadas en los cuadrantes. La cruz, como ya quedó dicho, es un símbolo cósmico. Representa la resurrección, la renovación y la salvación. En la patrística es un signo de triunfo sobre las fuerzas de la oscuridad y de la muerte. (168).

"El quinario es el grupo de cinco elementos. Formalmente se presenta por el pentágono y la estrella de cinco puntas, pero también por el cuadrado, con la agregación del punto central. ... El quinario es símbolo de la totalidad material cuaternario, más el centro o quintaesencia, actuando sobre la materia." (169). "Es símbolo del hombre, de la salud (integración física) y el amor. También se refiere a los puntos cardinales, más el centro." (170).

Al resumir la simbología que portan los elementos mencionados, intentaré hacer una interpretación, que quizá se podría aproximar al sentido que oculta el diseño plasmado en las cuatro pilastras de la sacristía. El mascarón está originalmente relacionado con un dios primordial, dios de la naturaleza panica. (171). Esto implica la fuerza natural, el instinto, quizá no restringido, que tiene carácter de caos. Simbólicamente tal vez represente los impulsos irracionales de la naturaleza del ser humano. Sin embargo, Dios infunde o inflama el corazón de aquellos que, a través de su palabra, reconocen su amor y su misericordia (representado esto por el corazón traspasado). Estos, arrepentidos por la gracia, vuelven a la razón y al equilibrio y pletóricos de amor y de fe en Dios, esperan la redención espiritual individual y universal, prometida por Cristo, por medio del misterio de su Pasión. Lo que quizá está simbolizado por la cruz en el

quinario. Considero que esta interpretación podría aludir a la vida misma de san Agustín, insinuado por el corazón flechado y ejemplo a seguir, para cada uno de los religiosos agustinos que contemplan esta enigmática ornamentación.

La portada de la antesacristía. Puerta oriente.

"¿Sobre quién posará mi espíritu sino sobre el humilde, el manso y que oye con temor mis palabras?" Is 66. 2. (172).

Al referirse a las puertas y a su orientación, San Gregorio Magno, en sus Hómilías sobre Ezequiel, cita el versículo 22 del mismo que dice:

"Y sus ventanas y el vestíbulo y las entalladuras eran según la medida de la puerta que miraba al oriente" y explica "... que la puerta del norte tiene todo igual que la puerta del oriente, a saber: las ventanas de la contemplación, el vestíbulo de la humildad y las entalladuras de las buenas obras, pues todos los que han nacido en la conversión y se mantuvieron inocentes tienen puerta al oriente, porque su entrada al reino celestial está patente por la luz que recibieron; y todos los que después cayeron en pecado, quedaron oprimidos por el frío de su indolencia, pero por la penitencia vuelven al amor de la patria celestial y se enfervorizan, tienen la puerta al norte, porque también a éstos, después del frío de sus pecados, se les abre por misericordia la entrada del reino." (173). "... Por el oriente se designan los principiantes..." (174).

"De manera que la puerta del oriente está abierta para que los que incoaron bien los sacramentos de la fe y no cayeron después en el abismo de los vicios, lleguen a los gozos eternos." (175).

"... pues todos los que han nacido en la conversión y se mantuvieron inocentes, tienen puerta al oriente, porque su entrada al reino celestial está patente por la ley que recibieron." (176).

"Ello es porque la Iglesia, esto es el edificio espiritual para llegar a los gozos secretos, sólo tiene tres puertas, a saber: la fe, la esperanza y la caridad, una al oriente, otra al norte y la tercera, al mediodía." (177).

"En efecto, la puerta en el oriente es la de la fe, porque por ella nace en el alma la luz verdadera." (178).

"Porque primero venimos a la fe, para que después por las gradas de los dones espirituales, entremos por la puerta de la vida celestial." (179).

El ornato de la portada de la antesacristía luce sumamente lineal y geométrica. En el dintel se distingue un círculo o un arco con adornos vegetales que le dan un escaso toque orgánico. La temática ornamental, tanto de las medias cañas adosadas a cada una de las pilastras que flanquean el vano, como la del dintel, sugieren representar cuatro eslabones entrelazados entre sí, formando una especie de cadena. Sintetizada, la forma de un eslabón, se reconoce la de un cuadrado o, en algunos casos, la de un rectángulo, coronado por otro cuadrado de menor tamaño, que es el elemento que se ajusta y une el subsiguiente eslabón.

"El cuadrado es la expresión geométrica de la cuaternidad, es decir, de la combinación y ordenación regular de cuatro elementos, por eso

corresponde al simbolismo del número cuatro. Su carácter estático y severo, desde el ángulo de la psicología de la forma, explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización, construcción ... el modelo cuaternario alude con firmeza a lo material o intelectual racionalista. (180).

"El número cuatro es símbolo del universo creado, de la tierra, del microcosmos y por lo tanto, está relacionado con el hombre. (181).

"En la Biblia y especialmente en el Apocalipsis, esta cifra sugiere la idea de universalidad." (182).

Si el diseño representado alude simbólicamente a la cadena, esta significa ligazón, comunicación. En el plano cósmico, es el símbolo de las relaciones entre el cielo y la tierra, entre dos extremos o dos seres. En el plano existencial, es símbolo de matrimonio, cada eslabón corresponde o puede corresponder a una existencia ligada, como podría ser el padre, la madre los hijos. (183). En el caso de un convento de religiosos, estos están ligados entre sí como miembros de una comunidad y también comprometidos por medio de los votos con Dios.

El Pseudo Dionisio Aeropagita comparaba la plegaria con una cadena luminosa de oro, que está presente arriba y abajo. (184). Como ya se mencionó, el círculo en el dintel significa el cielo, la perfección, lo eterno. (185).

Algunos ornamentos, como son las placas, que por su forma sugieren representar flechas, anclas y otras formas no identificadas, recuerdan detalles del arte renacentista germano. Las flechas se representan en sentido descendente, lo que significa que son un atributo del poder divino. La saeta representa el pensamiento que introduce la luz al interior. Es símbolo del intercambio entre cielo y tierra. (186).

El cristianismo primitivo produjo símbolos que anunciaban su salvación espiritual. La vida eterna estaba asegurada por la fe y la esperanza, que era considerada como una ascensión del alma inmortal. El ancla es símbolo de la salvación y la esperanza; implica firmeza, solidez, tranquilidad y fidelidad. El áncora simboliza también el conflicto de lo sólido y lo líquido. Detiene el movimiento de la vida cuando se torna tempestuosa. De resolverse el conflicto, para que la tierra y el agua, conjugadas, favorezcan una evolución fecunda. Desde el punto de vista místico, no estando realizada esta armonización en este mundo, conviene, como dice san Pablo, anclar nuestra alma en Cristo, único medio para evitar el naufragio espiritual. Mi áncora y mi cruz, dirán los místicos, expresando bien esta voluntad de no abandonarse a los remolinos de la naturaleza, sin la gracia, con el fin de fijarse al manantial de toda gracia, que es la cruz. (187).

Como lo aconseja san Agustín, refiriéndose a la esperanza, cita al Apóstol:

"... 'y si lo que no vemos, esperamos, con paciencia y sufriendo lo esperamos.' Viviendo, pues, ahora con esta esperanza practiquemos, lo que sigue, y seamos también según nuestra posibilidad, ángeles de Dios, esto es, sus nuncios y mensajeros, anunciando su voluntad y alabando su gloria y divina gracia. Por lo que habiendo dicho: 'ahora pongo mi esperanza en Dios' añadió: 'para que anuncie y predique todas sus alabanzas en las puertas de la hija de Sion'". (188).

Es posible que el mensaje críptico expresado en la ornamentación de la por-

tada estuviera dirigido a los miembros de la comunidad religiosa, a los frailes, a los sacerdotes, a los hermanos y sobre todo, a los novicios, cada uno de ellos representados por los eslabones que, unidos y ligados, forman la cadena, la que simboliza la comunidad religiosa. Las flechas descendentes pueden significar la luz, que por la gracia divina recibió cada uno de ellos, la que da fortaleza para luchar para lograr la superación espiritual, con la esperanza de alcanzar la salvación prometida, (representada por el ancla) y gozar de la vida eterna, representada por el círculo en el dintel, ornado con hojas, que aluden al paraíso. (189).

Quizá el concepto anterior haya sido inspirado por el siguiente párrafo de la Epístola a los Hebreos:

"Porque no es injusto para olvidarse de vuestra labor y del amor que habéis mostrado hacia su nombre, con los servicios que habéis prestado y prestáis a los santos. Deseamos que cada uno de vosotros manifeste hasta el fin la misma diligencia para la plena realización de la esperanza de forma que no os hagáis indolentes, sino mas bien imitadores de aquellos que, mediante la fe y la perseverancia, hereden las promesas. Hb 6. 10, 11, 12."
"...nos vemos más poderosamente animados, los que buscamos un refugio, asiéndonos a la esperanza propuesta, que nosotros tenemos como segura y sólida ancla de nuestra alma, y que penetra más allá de, velo, adonde entró por nosotros como precursor Jesús, hecho, a semejanza de Melquisedec, Sumo Sacerdote para siempre. Hb 6. 19, 20."

La portada de la sala de profundis (lado sur).

"... en este valle de lágrimas ha dispuesto en su corazón las gradas para subir hasta el lugar santo." Sal 83. 6,7. (190).

"Deseo verme libre de ataduras de este cuerpo y estar con Cristo." Flp 1. 23. (191).

San Gregorio explica el simbolismo de la puerta ubicada en el lado sur, "de este edificio espiritual." (192), y dice:

"... así por el camino del mediodía los de espíritu fervoroso, los cuales encendidos en el fuego del Espíritu Santo, crecen en las virtudes como luz meridiana."

"... y quede abierta la puerta al mediodía, para que quienes, con santos deseos, practican con fervor las virtudes, penetren de continuo con inteligencia espiritual los misterios del gozo interior."

"La puerta del mediodía es la caridad, porque arde en el fuego del amor, pues como el sol sube a lo más alto al mediodía, así la luz de la fe, por la caridad se eleva hasta el amor a Dios y al prójimo." .

"... porque nadie ignora que los que con fervor de espíritu perseveran en las virtudes llegan a los gozos eternos." (193).

La decoración muy particular de esta portada sugiere, como la portada anterior, ocultar un misterioso mensaje, obviamente relacionado con la vida comunitaria y la muerte. Nuevamente, la ornamentación representa una serie de eslabones unidos entre sí, formando cadenas, parecidas a las de la otra

puerta. La serie de eslabones en el dintel se ve interrumpida, al centro, por una cartela o medallón, de forma elíptica, lobulada, dispuesta verticalmente. Este elemento está rodeado por cuatro hojas que lucen nervaduras perladas y dos roleos. Las medias cañas de las columnas adosadas a cada una de las pilastras que flanquean el vano, presentan cada una, nueve eslabones. Los superiores más reducidos que los inferiores. De la parte superior a la inferior, el tercero y el cuarto eslabones están ornados con una perla al centro; el quinto, con tres, dispuestas horizontalmente y espaciadas entre sí. La cadena esculpida en la media caña de cada lado del vano, termina en la parte inferior con una placa en relieve que recuerda la forma estilizada de una ancla o flecha. El marco de cantera de la puerta presenta diez calaveras y doce tibias cruzadas, distribuidas regularmente. Al centro del dintel, en la parte inferior de la cartela se destaca una calavera coronada de mayor tamaño.



39. La portada de la sala de Profundis, desde la sacristía.

Se intentará hacer un análisis iconológico de esta portada, suponiendo que, como en el caso anterior, las cadenas simbolizan la ligazón entre los religiosos de una comunidad (194) y de estos con Dios, y que en el plano cósmico, la cadena es símbolo de los lazos y las relaciones entre el cielo y la tierra, entre dos extremos, o dos seres, (195) y que por su verticalidad implica ascensión y progreso. (196).

El número nueve (de los eslabones) es triplicidad de lo triple; es imagen completa de los tres mundos, el cielo, la tierra y los infernos. (197) "Límite de la serie antes de su retorno a la unicidad." (198).

"Por ser el nueve el último de la serie de cifras, anuncia a la vez, un fin y un nuevo comienzo, es decir, una transposición a un nuevo plano. Se encontraría aquí la idea de nuevo nacimiento y germinación, al mismo tiempo que la de la muerte ..."

"Último número del Universo manifestado, abre la fase de las transmutaciones. Expresa el fin de un ciclo, el término de una carrera, el cierre del anillo." (199).

Tanto el número nueve como el siete, frecuentemente están relacionados con los escalones que llevan a la salvación, que es el camino que conduce a las almas al cielo. (200). Es decir, como los peldaños que conducen a la perfección interior.

"Por siete gradas se sube a la puerta, porque la gracia septiforme del Espíritu Santo se nos abre la entrada del reino de los cielos." (201).

En relación con el concepto anterior, quizá las perlas o puntos inscritos en tres de los eslabones aluden a los tres grados de perfección que reconocen los neoplatónicos de Alejandría, a saber, sucesivamente, la virtud, la solidaridad y el éxtasis.

"El primer grado corresponde a la perfección de la vida social y se alcanza por la práctica de la moral, la contemplación intelectual procura el segundo y el entusiasmo conduce al más alto término." (202).

Estas ideas aparecen tanto en un cristiano, como san Clemente de Alejandría, como en un pagano, como Plotino, (203).

De arriba hacia abajo, el quinto eslabón presenta tres perlas, quizá en alusión a las virtudes teologales, fe, esperanza y caridad, relacionadas estas con la vida activa de los religiosos. El cuarto eslabón sólo presenta una perla; posiblemente aluda al conocimiento de Dios a través de la contemplación intelectual o sea, la vida contemplativa. El tercer eslabón luce una sola perla, que también podría simbolizar la perfección interior que conduce al más alto término, que es Dios.

El punto simboliza el centro, el origen, el foco. Designa el poder creador y el fin de todas las cosas. (204). La perla es centro místico y simboliza la sublimación.

En ambas medias cañas, en la parte inferior de las cadenas o grecas, pende del último eslabón, una placa que podría interpretarse también, como ancla, quizá como símbolo de esperanza y salvación. (205).

El dintel también luce una cadena formada por cuatro eslabones completos, de tamaño y formato uniforme. La cadena se extiende horizontalmente. Al centro resalta el medallón o cartela de forma elíptica. En ella se podrían inscribir tres círculos sobrepuestos o entrelazados. Como ya se citó:

"El círculo simboliza el Cielo, la perfección, la eternidad." (206).
"También tiene correspondencia con el número diez, retorno a la unidad, tras la multiplicidad." (207).

Tres círculos podrían simbolizar la perfección completa, una síntesis espiritual.

"Para San Agustín, el número tres significa el alma, mientras el número cuatro, simboliza el cuerpo." (208). "... El número tres simboliza a Dios, la Trinidad y alude al Cielo." (209). "... significa, también la resolución del conflicto planteado por el dualismo." (210). "El número tres delimita el principio, el centro, el final." (211).

Las dos hojas grandes que flanquean el medallón en la parte superior tienen una doble nervadura, formada por dos hileras, cada una, de siete perlas. Las hojas tienen siete lóbulos que, quizá simbolicen los dones del Espíritu Santo. (212).

"... y reposará sobre El el Espíritu del Señor, espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad y estará lleno del espíritu del temor del Señor." Is II, 1, 2.

San Gregorio aclara que, no obstante lo arriba citado, para alcanzar el último peldaño, que es la sabiduría, hay que iniciar la escala con el temor a Dios. (213). "El alma del justo es el trono de la Sabiduría." (214).

El número siete es

"... símbolo de totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total." (215).

Las nervaduras de catorce perlas pueden estar en relación con el número siete. El número catorce simboliza la bondad y la misericordia, ligadas a la razón. También representa el auxilio en las tribulaciones. (216). Las hojas inferiores más chicas tienen, a su vez, siete lóbulos y la nervadura está formada por tres perlas. Quizá esto se refiera a las virtudes teologales, fe, esperanza y caridad.

El marco de las calaveras.

"Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida. Ap. 2,10".

En la ideología cristiana, la muerte corporal significa el fin de esta existencia y el paso a la verdadera vida. Se hace resaltar la mortalidad de la existencia terrenal, para aumentar la importancia del más allá cristiano. (217).

La calavera o cráneo es emblema de la caducidad de la existencia. Con su situación en el vértice de la cabeza, su forma de cúpula, su función de centro espiritual, el cráneo se compara a menudo con el cielo del cuerpo humano. Se le considera

"... la sede de la fuerza vital del cuerpo y del espíritu." (218).

La calavera también se considera como vaso de la vida y del pensamiento (219). El cráneo se representa a menudo entre dos tibias, cruzadas en X, formando una cruz de san Andrés, símbolo del descuartizamiento de la naturaleza bajo el predominio del espíritu y en consecuencia, símbolo de la perfección espiritual. (720).

Ahora bien, según Cirlot, la corona en su sentido esencial deriva del de la cabeza.

"Por el simbolismo del nivel, la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo (y del ser humano), sino que lo supera, por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación. Por esto se dice de todo cumplimiento perfecto y definitivo, 'coronar una empresa'. Así la corona es el signo visible de un logro, de un coronamiento que pasa del acto al sujeto." (221).

Dreador de la acción: Así pudiera interpretarse la calavera coronada, situada en la parte inferior de la cartela ovalada, en el dintel, como símbolo de la consumación de la existencia terrena. Sin embargo, la corona simboliza la superación espiritual, el logro y la salvación de aquellos espíritus fervorosos, quienes en vida cumplieron con perfección y con amor a Dios. Estos, que vivieron en la esperanza de renacer a la vida eterna, que puede simbolizar el cielo.

El número diez (de las calaveras) tiene un

"... sentido de la totalidad, del acabamiento, del retorno a la unidad."

Puede expresar tanto la muerte, como la vida, su alternancia o más bien su coexistencia, está ligada a este dualismo. (222). El diez es considerado como número de la perfección (223).

Doce pares de tibias cruzadas.

El número doce tiene una gran riqueza en la simbología cristiana.

"La combinación del cuarto del mundo espacial y del tres, del tiempo sagrado que mide la creación-recreación de la cifra doce, que es la del mundo acabado, es la de la Jerusalén Celestial, es la del ciclo litúrgico del año de doce meses y de su expresión cósmica, que es el Zodiaco. En un sentido más místico, el tres se refiere a la Trinidad, al cuatro, a la Creación, pero el simbolismo del doce sigue siendo el mismo, una consumación de lo creado, terreno por ascensión, en lo increado divino...." (224).

También es, como ya se mencionó,

"el número de la elección, el del pueblo de Dios, el de la Iglesia: Israel (Jacob) tiene doce hijos, antepasados epónimos de las doce tribus del pueblo hebreo. Gn 35, 23. 55" (225).

La simbología numérica arriba descrita, quizá reitera la idea de la entrada

a la Jerusalén Celeste de aquellos espíritus elegidos por Dios, como recompensa a las acciones de su vida terrena. Tal vez en la portada enigmática de la Sala de Profundis, los iniciados de la comunidad podían leer y meditar sobre el siguiente mensaje:

Los religiosos de espíritu fervoroso, encendidos por el fuego del Espíritu Santo, practican con amor y fervor, las virtudes, tanto de su vida activa, (con el prójimo), como en su vida contemplativa (escala de la perfección). Aspiran constantemente y con inteligencia espiritual a conocer cada vez más y mejor a Dios. Los que perseveran en las virtudes y son fieles hasta la muerte, serán los elegidos, serán coronados con la corona de la vida, (salvación) y participación de la gloria de Dios.

4.5. La simbología del claustro.

Las características simbólicas del claustro monacal son similares a las del templo y del atrio. Es un espacio cristocéntrico, del cual emana la gracia divina y que tiene una correspondencia con el Paraíso o con la Jerusalén Celeste del final de los tiempos. (226).

Este espacio está reservado y dirigido principalmente a los religiosos que allí habitan, y que son los herederos y continuadores apostólicos de la Iglesia. Durandus amplía el significado del claustro:

"... así el claustro representa al paraíso celestial, donde habrá un solo corazón y un mismo amor de Dios y voluntad, donde todo se poseerá en comunidad, pues quien menos tenga de por sí, se alegrará de poseerlo en otro, porque Dios lo será todo en todos y por ello los religiosos, que viven comunitariamente en un claustro se levantan para servir a Dios y olvidándose de las cosas terrenas, llevan una vida comunitaria en todo." (227).

"Moralmente el claustro es la contemplación del alma, que se dedica a la vida de recogimiento, apartándose de los pensamientos carnales y consagrándose enteramente a la meditación de los bienes celestiales." (228).

Los monjes recorrían diariamente los corredores arcados del claustro, en su práctica de meditación, por cuyo medio buscaban la superación espiritual.

La arquitectura y la ornamentación del claustro fueron motivos de inspiración para el ejercicio espiritual. Frecuentemente se representaban temas que aludían a la psicomaquia, a la vida y la pasión de Cristo, a alegorías a la Virgen. Otras veces, las pinturas plasmaban la vida de algún santo, casi siempre la del fundador de la orden, como ejemplo a seguir.

En el claustro menor del convento de san Juan de Sahagún, por ejemplo, en el claustro bajo, había una serie de ilustraciones sobre la vida de san Agustín. Cito:

"Este [claustro] tiene diez y ocho liensos de la vida del Santo Padre con marcos dorados, cuatro id. de la Sma. Virgen también con marcos dorados, menos uno, quince liencesitos con poesías correspondientes al pasaje." (229).

En el claustro alto había

"... diez y seis lienzos de la Pasión de Ntro. Señor JesuCristo, esto es desde q' representa la cena hasta el 9= representa la tentación con marcos dorados y diez y seis chiquitos en donde hay poesías concernientes al pasaje." (230).

El claustro fue reconocido como casa de Sabiduría Cristiana, habitada por una comunidad que practicaba la virtud, como fin supremo del hombre y del religioso, para poder llegar a merecer la Jerusalén Celeste. (231).

El claustro menor del convento que se estudia fue trazado con esta intención metafísica, de recrear el Jardín Celeste de planta cuadrangular, su peristilo de diez y seis arcos y diez y seis pilares. Tanto la planta baja, como la alta, recuerdan la arquitectura salomónica, en la que las columnas tuvieron primordial importancia, pues representaban a aquellas columnas de nube y fuego que guiaron al pueblo de Israel a través del desierto. Ex 13, 21. Por lo tanto, el pilar, que equivale a la columna, significa el enlace entre lo celestial y lo terrenal. (232). Durandus explica la simbología de los cuatro costados del claustro. Se refiere a las mortificaciones que deben observar los religiosos, que son

"... el desprecio de sí mismos, el desprecio del mundo, el amor al prójimo y el amor a Dios." (233).

La columna (pilar) es símbolo de fuerza que sostiene, atributo de "*fortitudo*", de fortaleza. (234). Y las bases, según Durandus, significan la paciencia, (235). El significado de las columnas está en relación con las mortificaciones arriba mencionadas:

"Cada uno de estos lados (del claustro) tiene una hilera de columnas. El desprecio a sí mismo, lleva consigo la humillación de la mente, la aflicción de la carne, la humildad en el hablar y cosa semejante." (236).

Lamentablemente el jardín del claustro (que seguramente existió) ha desaparecido. Al centro del ahora patio adoquinado aún queda la huella de lo que tal vez fuera una fuente, el aljibe o un pozo.

En el Jardín Celeste, al centro, o sea al mismo pie del "árbol de la vida" (la cruz) se encontraba el aljibe, que representa la "fuente mística" de la cual emana el "agua viva". De dicha fuente salen los cuatro ríos, que se señalaron con cuatro caminos y que iban desde los ámbitos claustrales al claro. Rodeaban el borde del aljibe, de una forma circular u octagonal, figura mística que está relacionada con el bautismo y la regeneración. La fuente en el jardín cercado significa constancia en la adversidad. (237).

Volviendo al número de los pilares y de los arcos del claustro menor, es posible que se trate de una reiteración del número cuatro: $4 \times 4 = 16$.

"Los múltiplos de un número tiene, en general, la misma significación simbólica de base que el número simple. Pero, o bien acentúan e intensifican esta significación o bien la matizan con un sentido particular.." (238)

"Un cuatro designa el primer cuadrado y la década, la *tetraktys* pitagórica se produce por la adición de los cuatro primeros números:

(1 + 2 + 3 + 4 = 10). Diez es símbolo de perfección y clave del universo."

"El cuatro simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado. Es al mismo tiempo la totalidad de lo perecedero." (239).

"Las significaciones simbólicas del cuatro dependen de las del cuadrado y el de la cruz. Es un número que sugiere la totalidad del universo: Así los cuatro ríos del Edén, según el *Genesis 12. 10 ss*, riegan y delimitan el universo habitable. El *Apocalipsis* habla de los cuatro ángulos de la tierra, donde soplan los cuatro vientos. Jr 49, 36; Ez 37. 9; Dn 2. 7. Cuatro murallas de la Jerusalén Celestial encaradas a los cuatro orientes. Cuatro Evangelistas. cuatro tetramorfos, cuatro doctores de la Iglesia, etc." (240).

El claustro mayor consta de diez arcos y diez pilares por cada uno de sus cuatro lados. (10 x 4 = 40 arcos)

"En medio un aljibe con puerta, baranda de fierro y carrillo de lo mismo, en una esquina hay un pozo con una pila alrededor y pilares de calicanto, con carrillo de madera" (241).

Como se recuerda, este amplísimo claustro era el centro de la casa de estudios. Sus pilares y arquivoltas, ornadas con motivos barrocos, le dan un aspecto de riqueza y movimiento. Este claustro también fungió como ámbito sagrado, jardín del Edén, casa de sabiduría cristiana, habitada por los religiosos y novicios que deseaban con fervor, conocer los misterios de Dios, y dedicarse a servirlo. Era un espacio cristocéntrico; el aljibe es la "fuente mística" de la cual emana el agua de la vida y de la regeneración. Es fuente de la enseñanza. (242). Es probable que, originalmente, también en este claustro floreciera un jardín semejante al del Paraíso místico. El pozo ubicado en una esquina del jardín claustral, tendría propósitos utilitarios. Sin embargo, el significado del pozo es la salvación. El agua refrescante y purificadora de aquel simboliza la aspiración sublime. (243). Durandus escribe acerca del pozo, como sigue:

"... el pozo de aguas vivas es el riego de los dones que mitigan la sed en esta vida y la apagarán en la futura. (244).

Ya se mencionó, que el número diez simboliza, en términos generales, el orden, la terminación, la totalidad del universo, así metafísico, como material; es lo absoluto. (245) El número cuatro es símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de los límites externos naturales, de la totalidad "mínima y de la organización racional". (246). El número cuarenta simboliza la espera de la prueba, la mortificación, la abstinencia, la oración; es el número de la preparación, y también del castigo. (247).

Es probable que hubiera otros lugares en el convento que tuvieran una connotación mística. Así lo expresa Durandus, al referirse a la vida comunitaria del convento:

"La diversidad de lugares de trabajo y de oficios, en el claustro responden a la diversidad de mansiones y premios en el reino celestial, pues dice el Señor: *"porque en la casa de mi Padre hay muchas moradas"* (248).

"La diversidad de dependencias del claustro representa las diversas virtudes. El capítulo es el secreto del corazón. El comedor es el amor a la santa meditación, la despensa, la Sagrada Escritura; el

dormitorio, la conciencia limpia, el oratorio, la vida sin mancha, el huerto de árboles y plantas es el conjunto de virtudes." (249).

En muchos conventos destaca la magnífica ornamentación pictórica o la arquitectura de la escalera, alojada en su cubo. Está reconocido que, ya desde el siglo XVI, la orden agustiniana se distingue en poner especial cuidado y atención a este ámbito. El cubo de la escalera del caso de Salamanca no se queda atrás. Su monumental escalera imperial, de sobria elegancia, como ya quedó descrito, se inicia en la planta baja, con 18 escalones. En el descanso se bifurca en dos tramos de 19 escalones cada uno, para desembocar en una triple arquería en la planta alta. La escalera con su movimiento ascendente y descendente, el derrame de esta en tres arcos, sugieren ocultar un lenguaje simbólico, únicamente legible para los entendidos de aquella época. La simbología de la escalera es muy amplia. Las ideas esenciales que engloba, son: ascensión, gradación, comunicación entre diversos niveles de la verticalidad. El acto de subir se bifurca en un sentido material y en otro, espiritual y evolutivo. (250).

En general, durante la Edad Media, predomina casi enteramente el sentido afirmativo (ascendente) de la escalera, lo que se manifiesta por los signos y símbolos agregados a la escalera, sus alegorías y sus emblemas. (251).

En el cubo de la escalera de san Juan de Sahagún, había

"... tres lienzos, uno con marco dorado q cubre casi toda la pared de enfrente. En él está el Sto Padre y los doctores de la Iglesia, con otras muchas alegorías, y dos chicos de tres varas sin marco con paisajes del Nuevo Testamento." (252).

Quizá el número de escalones en los diferentes tramos también tengan un significado. En el primer tramo se concentra el número nueve, es decir $2 \times 9 = 18$ ó $1+8 = 9$. Mientras que en ambos segundos tramos se fija en el número diez.

"Según René Allendy, el número nueve aparece como el número completo del análisis total. Es el símbolo de la multiplicidad, que retorna a la unidad y por extensión, el de la solidaridad cósmica y la redención" (253).

Como ya se explicó, el número diez simboliza la totalidad, el retorno a la unidad, es análogo al círculo. Por lo tanto, simboliza la perfección. (254).

Estos segundos tramos de la escalera desembocan en la planta alta, en la triple arquería. El número tres significa en el cristianismo el acabamiento de la unidad divina. Dios es uno en tres personas, que es el dogma de la Trinidad, que asegura en el monoteísmo la trascendencia supraesencial y suprainteligible del propio Uno. (255).

Ahora bien, la arquitectura del cubo de la escalera cubierta con una bóveda, revela que también en este espacio se conjuga simbólicamente el cubo con la esfera, impartiendo a este espacio un sentido de centro místico, reforzado aún más con el simbolismo ascensional de la escalera para llegar a una síntesis espiritual que representan los tres arcos.

Quizá entonces, también el cubo de la escalera fuera un lugar sagrado para

la meditación, al igual que los claustros, o tal vez, una extensión de ellos. Los religiosos, al subir o descender por ella, quizá se inspiraban en los temas representados en los lienzos. (256). En el caso de Salamanca, los Doctores de la Iglesia, y en especial, en el "Padre de la Orden", san Agustín, como ejemplo a seguir. Esto alentaría sus espíritus para esforzarse a aprender y a conocer y a amar cada vez más y mejor a Dios, a través de las "verdades" reveladas por los Doctores de la Iglesia. mediante estos conocimientos y la práctica de las virtudes irían ascendiendo por los escalones de la superación espiritual, hasta alcanzar la luz suprema, que es Dios en su Trinidad, representada por los arcos de la planta alta.

Por último, Durandus explica que el reloj (de sol) que marca las horas significa la diligencia que han de poner los sacerdotes en rezar las horas canónicas en su debido momento, siguiendo al salmista:

"Siete veces te alabo al día". Sal 118, 164. (257).

NOTAS

- (1) Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y Uso de la Arquitectura, Madrid edición de D. Plácido Barco López, 1796., p. 42.
- (2) San Carlos Borromeo: Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1965, (Estudios y fuentes del arte en México, XLIX), Nota preliminar, pp. XXIV, XXV
 María Elena Estrada de Gerlero. "Introducción de la Fábrica y del Ajuar Eclesiástico."
- (3) John Rupert Martin: Baroque, Hagerstown, New York, USA Icon Editions, 1977, p. 14.
- (4) Juan Plazaola, SJ: El Arte Sacro Actual, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, pp. 63-67.
- (5) Edgarde Bruyne: Historia de la Estética, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, T.II. p. 260. Nota 93.
- (6) Lexikon des Mittelalters. Muenchen, Zuerich, Verlag Artemis, 1965, T. 3. p. 1470. *Apud*: Guilielmus Durandus: *op.cit.*
- (7) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. XXIII. Nota 16. Barrcocchi. Instrucciones, Nota 14.
- (8) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 116.
- (9) Guilielmus Durandus: "Rationale Divinorum Officiorum", Traducción del Libro I, por Joaquín Mellado Rodríguez, p. 3.
- (10) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 117.
- (11) Guilielmus Durandus; *op. cit.*, p. 3.
- (12) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 116.

- (13) Guilielmus Durandus: *op. cit.*, p. 2.
- (14) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 117.
- (15) *Ibid.*, p. 123.
- (16) E. Saurer: Symbolik des katholischen Kirchengebäudes. Stuttgart, Alemania, 1960, p. 66. *Apud*: Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 123. Nota 45.
- (17) Guilielmus Durandus: *op. cit.*, p. 2.
- (18) John Rupert Martin: *op. cit.*, p. 14.
- (19) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 123.
- (20) *Ibid.*, pp. 123, 124.
- (21) *Ibid.*, p. 125.
- (22) Guilielmus Durandus: *op. cit.*, pp. 3, 4.
- (23) San Agustín. La Ciudad de Dios, México, Editorial Porrúa, S. A. 1981 (Colección Sepan Cuántos, Nº 142), p. 460.
- (24) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 4.
- (25) San Agustín, La Ciudad de Dios, *op. cit.*, p. 585.
- (26) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 4.
- (27) *Ibid.*, p. 4.
- (28) *Ibid.*, p. 5.
- (29) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 278.
- (30) San Gregorio Magno. Obras de Gregorio Magno. (Homilias sobre Ezequiel), Barcelona, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958, p. 450.
- (31) Jean Chevalier: Diccionario de los Símbolos Barcelona, España, Editorial Herder, 1986, p. 326.
- (32) *Ibid.* pp. 325-326.
- (33) Fray Diego de Basalenque: Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán de la Orden de N.P.S. Agustín. México, Editorial Jus, S.A. 1963 (Colección México Heroico Nº 18), p. 36.
- (34) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 426.
- (35) Harold Bayley: The Lost Language of Symbolism. London, 1921. *Apud*: Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de Símbolos, p. 45.
- (36) J. Contreras, Marqués de Lozaya. Historia de Arte Hispánico, Barcelona, España, Editorial Salvat, S. A. 1940, T. III. p. 504.
- (37) Juan Plazaola, SJ. *op. cit.*, p. 116.
- (38) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 5.
- (39) San Gregorio Magno: *op. cit.*, p. 444.
- (40) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 374.
- (41) *Ibid.*, p. 376.:
Un traité de la vie solitaire: Lettre aux Frères du Mont-Dieu. 2 vol. Paris 1940-1946.
- (42) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, p. 3.
- (43) Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de Símbolos, 2a. edición, Barcelona, España, Editorial Labor, 1981, (Nueva Colección Labor), p. 458.
- (44) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 6.
- (45) Edgardo Bruyne: *op. cit.*, p. 221.
- (46) Santiago Sebastián: Contrarreforma y Barroco, Madrid, España, Editorial Alianza, 1981, p. 30.
- (47) Gerd Heinz Mohr: Lexikon der Symbole, 2a. edición, Köln, Alemania, Eugen Diederichs Verlag, 1972, p. 188.
- (48) San Agustín, Confesiones, México, Editorial Porrúa, S. A. 1980, (Colección Sepan Cuántos, Nº 142), p. 108.
- (49) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 6.
- (50) Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, 2a. edición, Zuerich, Suiza Buchclub Ex Libris, 1984, p. 190.

- (51) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 6.
- (52) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 645.
- (53) Juan Fernando Roig: Iconografía de los Santos. Barcelona, España, Ediciones Omega (sin fecha), p. 160.
- (54) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 471.
- (55) *Ibid.*, p. 39.
- (56) *Ibid.*, p. 393.
- (57) *Ibid.*, p. 398.
- (58) *Ibid.*, p. 396.
- (59) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 543.
Traducción de Conradus Kirch, SJ, Enchyridion Fontium. Historiae Ecclesiasticae Antiquae. (Friburgo 1923)
- (60) *Ibid.*, p. 408.
- (61) Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh, Alemania, Gütersloher Verlagshaus, Gerd Mohr, 1983, p. 111.
- (62) *Ibid.*, p. 101.
- (63) *Ibid.*, p. 115.
- (64) *Ibid.*, p. 102.
- (65) *Ibid.*, p. 103.
- (66) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 378.
- (67) Gertrud Schiller: *op. cit.*, pp. 153 y 154.
- (68) *Ibid.*, p. 153.
- (69) *Ibid.*, p. 159.
- (70) *Ibid.*, p. 159.
- (71) *Ibid.*, p. 161.
- (72) *Ibid.*, p. 162.
- (73) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 96. *Apud*: Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.* p. 205.
- (74) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 507.
- (75) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 330.
- (76) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 236.
- (77) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 520.
- (78) *Ibid.* p. 528.
- (79) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 418.
- (80) Manfred Lurker: *op. cit.*, pp. 778-779.
- (81) Ver Notas (33) y (34).
- (82) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 380.
- (83) *Ibid.*, p. 426.
- (84) *Ibid.*, p. 424.
- (85) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 279.
- (86) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 1006.
Davy. M. M. Initiation à la Symbolique Romane. Paris 1964.
- (87) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 5.
- (88) Federico Revilla: Simbología Arte y Sociedad. Barcelona, España, Editorial Bruño, 1980, p. 44.
Ramón Llull: Liber de ascensus et descensus intellectus
Jorge Castilla, Valencia 1512.
- (89) Giglielmus Durandus: *op. cit.* p. 6.
- (90) *Ibid.*, p. 23.
- (91) *Ibid.*, p. 23.
- (92) *Ibid.*, p. 24.
- (93) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, pp. 48-53.
- (94) Jean Chevalier; *Op. cit.*, p. 644.
- (95) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, pp. 48-53.
- (96) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 16.
- (97) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 213.

- (98) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 862.
- (99) Santiago VoráGINE: La Leyenda Dorada. México, Alianza Editorial, S.A. 1982, Vol. II. p. 682.
- (100) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 53.
- (101) Santiago VoráGINE: *op. cit.*, Vol. II. p. 524.
- (102) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 57.
- (103) *Ibid.*, p. 218.
- (104) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 524.
- (105) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 862.
- (106) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 288.
- (107) Santiago VoráGINE: *op. cit.*, p. 68.
- (108) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 156.
- (109) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 588.
- (110) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 41.
- (111) Santiago VoráGINE: *op. cit.*, Vol. I. pp. 46-47.
- (112) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 258.
- (113) *Ibid.*, p. 258.
- (114) *Ibid.*, p. 146.
- (115) Santiago VoráGINE: *op. cit.*, Vol. II. p. 687.
- (116) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 53.
- (117) *Ibid.*, p. 195.
- (118) Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Barcelona, España, Editorial Sopena, S.A. 1972, T. IV. p. 3224.
- (119) Santiago VoráGINE: *op. cit.*, T.I. p. 282.
- (120) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 108.
- (121) *Ibid.*, p. 195.
- (122) Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. IV.
Saca a la luz el R.P.M. Fr. Francisco de Avilés, hijo de dicha Provincia, Ex Asistente del V. P. Fray Alonso Orozco, sita en el Colegio que á expensas de la Señora Doña María de Aragón año de 1731-1732. T. I. "Advertencias XXI."
- (123) *Ibid.*, T. III. p. 453.
- (124) *Ibid.*, T. III. p. 450.
- (125) Francisco de Portillo y Aguilar, F. *Op. cit.* pp. 440-455.
Manrique, Andrés, O.S.A. "La Vida Monástica de San Agustín." pp. 115, 118, 120.
- (126) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, pp. 160-161.
- (127) George Ferguson: Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Buenos Aires, Argentina, EMECE Editores, 1956, pp. 146, 198.
Apud: Louis Rèau: Iconographie de L'Art Chretien. pp. 960-961.
- (128) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 203.
- (129) *Ibid.*, p. 334.
- (130) *Ibid.*, p. 208.
- (131) Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. II.
- (132) Carl Grimberg: Historia Universal. 2a. edición, México, Ediciones Daimón, S. A. Manuel Tamayo, 1983, T. 3. Roma. p. 377.
- (133) Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. II. p. 163.
- (134) *Ibid.*, T. II. pp. 162-163.
- (135) *Ibid.*, T. II. pp. 192-193.
- (136) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 796.
- (137) Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. I. pp. 324-328.
- (138) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 128.
- (139) Enciclopedia Universal Ilustrada, *op. cit.*, T. XXV. pp. 1170-1171.
- (140) Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. I. Advertencia VI.
- (141) *Ibid.*, T. I. Advertencia VI.
- (142) Geneveva Montserrat Ruisanchez Peinado: "El Convento Agustino de San

- Juan Bautista en Tlayacaopan." (tesis de licenciatura, historia del arte, Universidad Iberoamericana), 1986, Nota 105. p. 193.
 "Liturgia Agustiniiana de las Horas". p. 133.
- (143) Enciclopedia Universal Ilustrada, *op. cit.*, T. XXXIII, p. 580.
- (144) Genoveva Montserrat Ruisanchez Peinado: *op. cit.*, Nota 106, pp. 193-194.
 "Liturgia Agustiniiana de las Horas". pp. 27, 133.
- (145) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, pp. 260, 261. *Apud*: Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, pp. 540-557.
- (146) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 153.
- (147) *Ibid.*, p. 154.
- (148) *Ibid.*, p. 154.
 Davy, M. M. Essai sur la Symbolique Romane, Paris 1955.
- (149) Santiago Sebastián: "Iconología del Claustro Monacal de la Nueva España, durante el Siglo XVI." Ponencia, Universidad de Córdoba, España, sin fecha especificada.
- (150) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*,
 Champeaux G. de Sterchx S. dom OSB. "Introduction au monde de symboles". Paris 1966. Trad. cast. Introducción al mundo de los símbolos. Editorial Juventud Barcelona, p. 32.
- (151) *Ibid.*, pp. 188-189.
- (152) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 6.
- (153) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 189.
- (154) *Ibid.* p. 190.
- (155) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 6.
- (156) Manfred Lurker, M. *Op. cit.* p. 637.
- (157) *Ibid.*, p. 43.
- (158) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 130.
- (159) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 12.
- (160) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 62b.
- (161) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 7.
- (162) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 157.
 G. Champeaux: p. 79.
Apud: Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 469.
- (163) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 300.
- (164) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 502.
 André Visel: Histoire de notre image Ginebra 1965.
- (165) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 502.
 G. Champeaux: *op. cit.*,
- (166) San Agustín, Confesiones. *op. cit.*, Libro IX, p. 135.
- (167) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 330.
- (168) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 377.
- (169) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 380.
- (170) *Ibid.*, p. 330.
- (171) *Ibid.*, p. 300.
- (172) San Gregorio Magno, *op. cit.*, p. 476, 8.
- (173) *Ibid.*, pp. 474, 475, 6.
- (174) *Ibid.*, p. 480, 13.
- (175) *Ibid.*, p. 480, 13.
- (176) *Ibid.*, p. 474, 475, 6.
- (177) *Ibid.*, p. 480, 3.
- (178) *Ibid.*, p. 480, 13.
- (179) *Ibid.*, p. 177, 9.
- (180) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, pp. 156, 157.
- (181) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 370.
- (182) *Ibid.*, p. 380.

- (183) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 43.
 (184) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 158.
 (185) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.* p. 130.
 (186) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 502.
 (187) *Ibid.*, p. 94.
 (188) San Agustín, Ciudad de Dios, *op. cit.*, X.25. p. 230.
 (189) *Ibid.*, p. 1049.
 (190) San Gregorio Magno: *op. cit.*, 476,8.
 (191) *Ibid.*, p. 477.
 (192) *Ibid.*, p. 479.
 (193) *Ibid.*, p. 480, 13.
 (194) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 43.
 (195) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 226.
 (196) *Ibid.*, p. 1061.
 (197) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 330.
 (198) *Ibid.*, p. 330.
 Papus: Traité Méthodique de Science occulte. Paris.
 (199) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 762.
 (200) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 311.
 (201) San Gregorio Magno: *op. cit.*, p. 475, 7.
 (202) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 383.
 G. E. Monod-Herzen: L'Alchimie Méditerranéenne, ses origines et son but, la Table d'Emeraude. Paris 1963.
 (203) *Ibid.*, p. 383.
 (204) *Ibid.*, p. 859.
 (205) *Ibid.*, p. 94.
 (206) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, pp. 130, 131.
 "Hay una implicación psicológica profunda en este significado del círculo como perfección. Por ello dice Jung que el cuadrado, como número plural mínimo, representa el estado pluralista del hombre que no ha alcanzado la unidad interior (perfección) mientras el círculo correspondería a dicha etapa final".
 (207) *Ibid.*, p. 30.
 Nota 20: Ferguson, G. Signs and Symbols in Christian Art. N.Y. 1954.
 (208) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 308.
 (209) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 329.
 (210) *Ibid.*, p. 329.
 Nota 43: Papus. Traité Methodique de Science Occultes.
 (211) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 309.
 (212) *Ibid.*, p. 52.
 (213) San Gregorio Magno: *op. cit.*, p. 457, 7.
 (214) *Ibid.*, p. 749, 2.
 (215) Jean Chevalier: *Op. cit.*, p. 943.
 (216) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 312.
 (217) Jan Bialostocki: Estilo e Iconografía. Varsovia, Polonia, 1965 (sin editor especificado)
 (218) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 352.
 (219) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 115.
 (220) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 353.
 (221) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 146.
 (222) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 418.
 (223) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 331.
 (224) Jean Chevalier, J. *Op. cit.* 424.
 Champeaux G. de, S. Introduction au monde des symboles.
 op. cit., p. 243.

- (225) *Ibid.*, p. 424.
- (226) Sebastián Santiago: Iconología del Claustro ... op. cit., p. 9.
- (227) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 8.
- (228) *Ibid.*, p. 8.
- (229) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario. op. cit., f. 46v.
- (230) *Ibid.*, f. 46 v.
- (231) Santiago Sebastián: Iconología del Claustro ... op. cit., p. 8. Nota 8.
- (232) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.* p. 312.
- (233) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 8.
- (234) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 236.
- (235) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 8.
- (236) *Ibid.*, p. 8.
- (237) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 211.
- (238) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 764.
- (239) *Ibid.*, p. 380.
- (240) *Ibid.*, pp. 380-381.
- (241) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario, op. cit., f. 48.
- (242) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 515.
- (243) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 37.
- (244) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 8.
- (245) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, pp. 311-312.
- (246) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 330.
- (247) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 378. *Apud*: Gerd Heinz Mohr, p. 313.
- (248) Giglielmus Durandus: *op. cit.*, p. 8.
- (249) *Ibid.*, p. 8.
- (250) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 186.
- (251) *Ibid.*, pp. 186-187.
- (252) APAM: C.25.07.02. Libro Invetario. Año 1852. op. cit., f. 46.
- (253) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 761.
 "Para los platónicos de Alejandría, la Trinidad divina primordial se subdivide también en tres, formando los nueve principios. Voluntariamente, añade Allendy, la arquitectura cristiana procura expresar el número nueve: así el santuario de Paray le Monial está iluminado por nueve ventanas." (ALLN, 256s).
 Allendy (Dr. René). Le symbolisme des nombres, Paris 1948.
- (254) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 374.
- (255) Jean Chevalier: *op. cit.*, pp. 1016, 1020.
- (256) Ana Luisa Sohn: *op. cit.*, p. 241.
- (257) Giglielmus Durandus; *op. cit.*, p. 7.

5. LOS RETABLOS.

5.1. Breve historia del retablo.

La historia nos enseña que cada estilo tiene una sola vida, más breve aún que la vida del hombre, y que, al agotarse las posibilidades de expresión en una línea, las fuerzas vitales que originaron un estilo provocan el nacimiento de otro, manteniéndose vivo en los artistas el gusto por el experimento y nutriendo el instinto de invención. (1).

De los espacios arquitectónicos de la iglesia, el presbiterio es el más importante y primordial, ya que se ubica en él el altar. Este, dentro de la liturgia cristiana

"... merece el honor y la distinción máximos, como sede donde se realiza el augusto misterio y como símbolo del mismo Cristo." (2).

San Agustín define el altar en la Ciudad de Dios, como el corazón de la iglesia. (3). Para dar al presbiterio esa jerarquía, está construido un poco más alto que el nivel del piso de la nave, y generalmente delimitado por una balaustrada. El altar se ubica sobre una plataforma, a la que se llega subiendo tres gradas, como lo recomienda san Carlos Borromeo. (4). A partir del siglo V se sabe que en las iglesias de Occidente, el altar era exento y estaba situado al centro del presbiterio.

¿Cuál fué, entonces, el origen de los retablos? Aproximadamente por un milenio, el altar siguió conservando esa ubicación céntrica. Quizá debido al concepto paulino que "... siendo la piedra angular, Cristo mismo" (Ef. 20, 2), se propagaron con el tiempo los altares de piedra. Al mismo tiempo fueron adquiriendo las reliquias de los santos y de los mártires un creciente culto. Estos "miembros gloriosos de Cristo glorioso, deberían tener su puesto bajo el altar de Dios", (5). Así se fue imponiendo la costumbre de asociar los altares con los sepulcros de los confesores de la fe. Sin embargo, no todos los altares podían estar ubicados sobre una tumba de algún santo. Es por esto que, al dedicar nuevos altares era muy deseado adquirir una reliquia para su culto. A fines del siglo IX, principios del X, se prescribió que, sobre el altar únicamente se colocaran las urnas con las reliquias de los santos, el evangelario y la píxide con la hostia

consagrada para los enfermos. (6).

Había diferentes maneras de colocar las urnas con las reliquias sobre el altar; la más común era apoyar uno de los lados de la urna sobre la parte posterior de la mesa del altar y el lado opuesto de la misma, apoyado y soportado por un muro, de tal manera que los fieles devotos pudieran pasar debajo de las reliquias. La necesidad de darle apoyo a la urna detrás del altar, influyó para que éste se retrasara hasta casi el fondo del ábside. (7).

Ya que no todas las iglesias tenían el privilegio de poseer algunas reliquias, se introdujeron, a finales del siglo XI, los llamados "retotablum" o retablos. Estos eran, en un principio, pequeños cuadros rectangulares esculpidos en piedra o metal, o pintados sobre tabla o recamados sobre tela. El tema, frecuentemente no aludía directamente al misterio de la misa. (8).

La ubicación del altar al fondo del presbiterio, dio lugar a la evolución de los retablos, desde los trípticos y los polípticos románicos, a los góticos cuyas estructuras empezaron a integrarse a la esbelta arquitectura, a los retablos renacentistas de proporciones clasicistas, relucientes de mármoles policromos, (9) o de madera, a las superestructuras barrocas pletóricas de movimiento, de resplandores dorados y de color, (10).

En los siglos XVII y XVIII el retablo pictórico incrementó sus dimensiones, dando oportunidad al artista a explayarse y de plasmar su talento y su creatividad. Con esto, el altar quedó enmarcado en imponentes estructuras arquitectónicas de mármol, de estuco, o de madera, con columnas, pilastras y estípites, con una multitud de cornisas de ondulantes trayectorias, de tímpanos, de roleos y de remates, de estatuas de santos y de seres angélicos flotantes, que hicieron del retablo un verdadero monumento. Este, antes de ser un accesorio del altar, frecuentemente acaparaba toda la importancia y la atención, dirigiéndola a la urna del santo patrón o a las imágenes, con lo que se minimizaba, en cierto modo, el carácter autónomo y de preeminencia que debería tener el altar. (11).

El arte de la contra-reforma por otro lado, exaltó con vehemencia los dogmas atacados, sobre todo el sacramento de la Eucaristía, enaltecendo el tabernáculo sobre el altar, con grandiosidad, como los "sagrarios-trono" que son toda una alegoría triunfal (12).

En la iglesia, además de la capilla mayor o altar principal, solían ubicarse otras capillas o altares, distribuidos a lo largo de la nave y en los brazos del transepto. La aparición de este tipo de altares se debió a la multiplicación de sacerdotes monjes, cuyo número, reducido al principio, creció extraordinariamente a partir del siglo VII. (13).

La necesidad y el deseo de los sacerdotes, de poder celebrar personalmente la misa, ya fuera votiva, para difuntos, o más tarde, la práctica de celebrarla casi a diario, originó, a partir del siglo XI, la multiplicación de los altares. Las naves de las iglesias conventuales y las de las catedrales se revistieron de colaterales, sobre todo en aquellas, donde existía un gran número de sacerdotes, (14). La adaptación de estas capillas-altares no sólo planteó un problema litúrgico, sino también arquitectónico. El románico lo resolvió, incorporando la girola al ábside, (la girola era la corona de las capillas absidiales), sistema que adoptó la arquitectura gótica. En

Los siglos XIII y XIV se incorporaron los contrafuertes al interior del recinto eclesiástico, con lo que se amplió el área y se cerraron más espacios, aptos para capillas laterales. (15). Los patrocinadores de estas capillas fueron generalmente los gremios, las familias de abolengo, los acaudalados comerciantes y los jerarcas eclesiásticos, quienes procuraban que las capillas lucieran ricos retablos y ornamentos.

Los altares colaterales se fomentaron y se multiplicaron sobre todo durante la contra-reforma, para el culto a la Virgen María y a otros santos patronos. (16).

Con el retorno del gusto y la preferencia por la línea recta y las formas sobrias, los retablos barrocos paulatinamente dejaron de construirse, y muchos desaparecieron y fueron reemplazados por otros de estilo "moderno".

Los retablos fungieron a lo largo de su historia como grandes biombos, gloriosos monumentos, vibrantes tableros y frías arquitecturas, casi siempre con ricas ornamentaciones y enmarcaban la mesa del altar y que pretendían acentuar al mismo. Además de su fin estético ornamental, el retablo tenía el propósito didáctico, expresado por medio de pinturas o esculturas, o la combinación de ambas. Los temas representados se referían generalmente a la narrativa bíblica, a la hagiografía y a la glorificación de los misterios sacros, con el propósito de despertar en los fieles el interés y la devoción, además de crear un ambiente propicio para la exaltación interior. (17).

Los antecedentes de los retablos en la Nueva España, al igual que las portadas en la arquitectura, ya comentadas anteriormente, son de origen hispánico, debidos a artistas castellanos y andaluces, especialmente de Granada. (18).

Desde Italia llegaron a España los nuevos estilos y tipos de ornamentación, los que influyeron y enriquecieron la obra de los maestros españoles. Según Baird, mucha de la persistencia de motivos ornamentales de tipo manierista nórdico en los trabajos flamenco-españoles, posteriores a 1600, se deben a la predilección estilística de los jesuitas, propagada en difusión de doctrinas de la contra-reforma, a través de la religión y el arte. (19).

La evolución del retablo en España se inició después de 1500, cuando los retablos góticos fueron reemplazados por otros, de tipo renacentista plateresco. Alrededor de 1580 surgió el estilo sobrio, un tanto manierista, introducido por Juan de Herrera (1530-1597), quien prosiguiera la obra del Escorial. (20). Para 1650, las severas líneas herrerianas se transformaron en líneas curvas y contracurvas, de espirales, dando lugar a la columna salomónica, de fuste ondulante helicoidal, complementada con una amplia gama de elementos ornamentales barrocos, como la de una exuberante decoración foliada, que recubre gran parte de las superficies y nichos del retablo; frontones partidos que se enrollan y sobre los que se posan o revelan figuras celestiales, ángeles que recorren regios cortinajes (21). y el arco del tímpano, ricamente ornado, el que llega hasta la bóveda. Estos, entre otros muchos elementos ornamentales del período de la columna salomónica, se extendieron aproximadamente de 1650 a 1700. (22).

El gradual cambio logrado en la retablística española es atribuida principalmente a varias generaciones de artistas de la familia Churriguera. Este desarrollo ornamental y estructural llegó a su máxima expresión, con

las monumentales columnas salomónicas que ornaron el retablo de san Esteban de Salamanca (1693), realizado por José Benito de Churriguera, el joven. La magnificencia de este retablo de cuatro columnas salomónicas, ubicadas en tal forma, para crear una sensación de espacio cóncavo, acentuado por largos elementos verticales, influiría en el diseño de otros retablos posteriores. (23).

Sin embargo, las estructuras salomónicas sólo llegaron a presentarse en forma semicircular o plana, sin recurrir a plantas de movimiento barroco (24). La columna salomónica fue empleada ampliamente por otros artistas, como Francisco de Ribas, la familia Barahona, Simón Pineda y Cristóbal Guadix, entre otros.

Con la entronización de los borbones en España, iniciada con Felipe V, nieto de Luis XIV, en 1701, se introduce en el país una reestructuración de tipo francés, con la incorporación de nuevos elementos y de nuevos gustos. Esto afectó a todas las manifestaciones políticas, sociales, económicas y culturales. (25).

No obstante, la asimilación fue lenta y al modo hispánico. La tradicional estructuración de los retablos del siglo XVII persistió hasta mediados del siglo XVIII. En general había preferencia por los retablos planos, cuya superficie estaba articulada convencionalmente, con cuatro acentos verticales ordenados simétricamente, un par de cada lado del nicho central, o tabernáculo. (26). En la primera mitad del siglo XVIII, una nueva forma de elemento sustentante, el estípite, cambió el gusto y la moda. La columna salomónica quedó relegada, ocupando sólo un lugar complementario en la ornamentación retablistica de este período. (27).

A Jerónimo de Balbás se le atribuye el éxito y la difusión del estípite, elemento que empleó con largueza en el retablo mayor del sagrario de Sevilla, terminado en 1707, y hoy desaparecido. Algunos años más tarde, Balbás trasplantó su estilo a la Nueva España, al edificar el Altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, como ya se mencionó y a cuyos detalles me he de referir más adelante.

La estructura básica de los retablos de Balbás consiste de cuatro robustos y altos estípites, que arrancan de bases desde el nivel principal. Unos nichos se abren entre los pares externos de estípites; otro, más amplio, al centro, resguarda el gran tabernáculo. Esta concepción pseudo-arquitectónica de cuatro acentos verticales de Balbás, recuerda la estructura del retablo salomónico de Churriguera, en san Esteban de Salamanca. (28).

Mediante figuras angélicas posadas en cornisas quebradas y esculturas, adecuadamente ubicadas, logró Balbás darle unidad y movimiento al retablo (29). El concepto de Balbás fue desarrollado y enriquecido por sus seguidores y discípulos, entre los que destacó Pedro Duque Cornejo (1677-1757), quien aumentó el catálogo de elementos ornamentales balbacianos con una profusión de roleos encontrados, de espirales torcidas hacia adentro, con la distribución de una multitud de amorcillos y ángeles en los puntos de transición de lo horizontal a lo vertical de la estructura. También se advierte mayor rompimiento de la superficie del retablo mediante la aplicación de paneles múltiples y de guardamalletas. (30). Los doseles coronados y encortinados, los festones de tela, los relieves y la masiva decoración floral, y las figuras perfiladas a trasluz, como se aprecia en el retablo de Nuestra Señora de la antigua Catedral de Granada. (31). Todos ellos son

elementos característicos de la ornamentación de Duque Cornejo. (32).

Felipe Fernández de Castillo, otro seguidor de Balbás, continúa el lineamiento ornamental de Duque Cornejo. En una de sus obras, el Sagrario o Capilla Sacramental de Santa Catalina, destaca el nicho central por la riqueza ornamental que lo enmarca y por el dosel coronado, del que penden cortinajes festoneados, el nicho mismo sirve a manera de escenario a un grupo de figuras. En este retablo, los elementos pseudo-estructurales han desaparecido bajo una exuberante aplicación de elementos ornamentales barrocos. Baird considera este tipo de retablo, como un antecedente de los de Querétaro, en las iglesias de santa Clara y de santa Rosa de Viterbo, y sobre todo, a los colaterales en el transepto de la iglesia agustina que nos ocupa, en Salamanca, Gto. (33).

Otro arquitecto y retablista de gran fama, mencionado anteriormente, fue Francisco Hurtado Izquierdo (1669- ?), contemporáneo de Jerónimo de Balbás. Su obra, realizada principalmente en Córdoba y Granada, influyó en el quehacer de muchos artistas. Quizá, uno de ellos fuera Lorenzo Rodríguez (1704-1774), quien plasmará elementos ornamentales (interestípites) en las portadas del Sagrario metropolitano de México, mismos que recuerdan a los de Hurtado (34). En el refinado retablo, dedicado a Santiago, en la Catedral de Granada, diseñado por él, llaman la atención los estípites que se retraen y se convierten en pilastras, las que quedan subordinadas visualmente a las esculturas y a los ornamentos ubicados entre ellas, quizá anunciando la pilastra-nicho, que con el tiempo sustituyó al estípite en los retablos, y la que estuvo tan en boga en la Nueva España. (35). Este período, de una rica producción de retablos, del tipo barroco-estípite, con sus interpretaciones y variantes, abarca aproximadamente los años de 1700 a 1746 (36).

A partir de 1740-1750, comienza a surgir ocasionalmente algún retablo en el que se advierte una disolución gradual de la estructura arquitectónica. La superficie del retablo se ve trabajada como un gran relieve. Los elementos sustentantes, ya fueran columnas o estípites, se minimizan o desaparecen (37). y predomina como elemento el nicho-pilastra. Esporádicamente surge, en el sur de España, la rocalla, como elemento adaptado a la ornamentación barroca, dando origen a un particular tipo de rococó hispanizado (38).

El término rococó se refiere a un peculiar estilo, que se manifestó principalmente en la decoración de interiores, en los muebles, en las porcelanas y en las artes menores. Fue un estilo propio de arte europeo, post-barroco y que, de cierta manera, emerge de este. Surgió y se desarrolló inicialmente en Francia, en la primera mitad del siglo XVIII. Auspiciado por Luis XV, el estilo rococó impregnó el modo de vida, el gusto y el lujo cortesano. Se expresó como un arte decorativo, sensual y placentero, ligero, elegante e informal, de caprichosas y sinuosas líneas. El elemento ornamental representativo fue una forma singular, que evoca la de una concha, llamada "rocalla". Este motivo se prestó a una amplia gama de variaciones y fantasías, hasta llegar a formas abstractas, reconocibles únicamente por sus contornos festoneados o aserrados y sus nervaduras; frecuentemente la rocalla se realizó horadada y en forma flamígera.

Después de 1730, bajo la influencia de los diseñadores Pisseau y Meissonnier, las composiciones rococó tendieron a la asimetría, quizá inspirada en el arte chino, tan del gusto de la sociedad de ese tiempo. La forma de C y de S, con abundante ornamentación, foliada y con grutescos

complementaron el motivo de la rocalla. La decoración se ordenaba generalmente sobre tableros enmarcados con molduras en alto relieve. (39).

Para 1740 a 1760, el estilo rococó fue adoptado y asimilado en casi todos los países europeos, manifestándose, en cada uno de ellos, con sus peculiares características y modificaciones nacionales y locales. (40).

Durante el próspero reinado de Fernando VI (1746-1759) en España se perfiló una generación de artistas más o menos afines a la sensibilidad rococó, y quienes alcanzaron la madurez de sus obras en las últimas décadas del siglo XVIII. (41). Entre ellos cabe mencionar a Cayetano Acosta y a Francisco Xavier Pedraxas, quienes construyeron el retablo tipo rococó en Priego y al escultor Francisco Salsillo. (42).

Cayetano Acosta destacó en la creación de este tipo de retablos rococó. Entre sus obras se distingue el retablo del proscenio de la iglesia del Salvador de Sevilla, en el que sintetiza las características fundamentales de la tradición retablistica barroca española, churrigueresca, conjugadas con los elementos ornamentales del gusto rococó (43).

A sugerencia francesa se creó, en 1752, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con lo que se fundamentó e impulsó otro estilo, el Neoclasicismo, cuyo patrocinador fue Carlos III. (44). Alrededor de 1770 se advirtió en algunas zonas del centro y del este de la Península, un retorno a elementos clasicistas, integrados a un repertorio de ornamentación barroca-rococó; el retablo mayor del Carmen de Cádiz, es buen ejemplo de esto. (45). Este período de transición del rococó al neoclásico perduró aproximadamente de 1759 a 1788.

"España no era ajena a tal superposición de elementos, desde asimetría y sinuosa rocalla, al saber enciclopédico, pasando por los últimos testimonios barrocos de un intenso realismo [pero] siempre medularmente hispano" (46).

Este bagaje heterogéneo de influencias hispánicas llegaban periódicamente a la Nueva España, imponiendo modos culturales y artísticos, ajenos a la idiosincrasia novohispana. No obstante, artistas y artesanos, tanto españoles como criollos e indígenas, copiaron y desarrollaron estas formas metropolitanas, impregnándolas con su propio sentido de la vida.

5.2. Somera retrospectiva de la evolución del retablo en la Nueva España, en los siglos XVI al XVIII.

Entre la fachada-retablo y el retablo mismo existió una relación y una continuidad psicológica de gran importancia, como lo explica Erwin Palm. La portada-retablo tenía la función de pared transparente que predisponía y adelantaba la vista de los fieles, antes que sus cuerpos, a entrar a la iglesia; anticipaba el altar; el camino hacia este, a lo largo de la nave, era el camino que prometía la salvación. (47).

Es posible que, en un principio y según la época en que se hubiese construido un templo, la ornamentación arquitectónica de la portada hubiese coincidido, por lo menos en el estilo, con la ornamentación del retablo mayor del interior, como por ejemplo, en la iglesia del ex-convento Jesuita de

Tepetzotlán, la iglesia del Carmen, de San Luis Potosí, la Valenciana en Guanajuato, así como Xochimilco y Huejotzingo. (48). Sin embargo, en el transcurso del tiempo, por la bonanza económica, el cambio del gusto estético y por lo perecedero de la madera de los retablos, estos fueron reemplazados por otros, hechos conforme al gusto de la época, aprovechando en ocasiones las pinturas y las esculturas existentes del retablo anterior que sustituían. Así se explica que, frecuentemente los retablos no presentan similitud estilística con la portada. En la mayoría de las veces, estas son más sobrias que los retablos de su interior. Sin embargo, existen portadas contemporáneas y al estilo de los retablos, ornadas con tanta riqueza como estos, como por ejemplo, la iglesia de Tepetzotlán y el Carmen, en San Luis Potosí, entre otros. (49).

Las portadas hechas de piedra o de argamasa, quizá fueran más difíciles de modificar o de rectificar, cada vez que la moda lo requiriese; sin embargo, sí hay casos, en los que se aprecian cambios y añadiduras de otros estilos ornamentales posteriores, como se manifiesta en la Catedral de la Ciudad de México y en la iglesia de la Congregación en Querétaro, por ejemplo. También se recurrió a las fachadas antepuestas, como en el caso de Yanhuítlan, construido en el siglo XVI y que presenta una portada principal quizá del siglo XVII. (50). Indicios de esto se aprecian en la fachada del siglo XVII de la iglesia de san Francisco Xavier en Tepetzotlán, que fue cubierta posteriormente con la fachada barroca del siglo XVIII y que es la que aún se aprecia hoy día. (51).

Para clasificar los retablos del período virreinal de 1530 a 1810, que aún existen, nos encontramos con la tendencia de ordenarlos de acuerdo a los elementos sustentantes que los componen, basada en una metodología similar a la utilizada para el estudio de las portadas-retablo.

Baird considera que, en términos generales y aproximados en cuanto a fechas, que la construcción de los primeros retablos formales se inició entre 1530 y 1580. Estos presentan, en su estructura y ornamentación, características platerescas, con reminiscencias góticas. El barroco temprano que abarca de 1580 a 1630, se distingue por una proliferación de elementos ornamentales, sobre todo del tipo fitomorfo. Paralelamente, y como contraste, surge la sobria ornamentación de tipo herreriano, que se empleó mayormente en las portadas y quizá, no tanto, en retablos. (52).

El período de asimilación de "lo barroco" se inició aproximadamente de 1630 a 1680, ya que, de 1680 a 1730, se manifestó plenamente, con el empleo de la columna torcida o helicoidal. A este período se le reconoce como barroco salomónico. A partir de 1730 y hasta 1770, surge, como soporte pseudoarquitectónico, el estípite, complementado con un repertorio de ornamentos de tipo manierista. El estípite tuvo gran aceptación y difusión en la producción retablistica, con lo que se establece un período estilístico que se identifica como barroco estípite. El barroco tardío del tipo estípite, evoluciona a un nuevo concepto compositivo, y el estípite se trasmutó en nicho-pilastra, estando esta enriquecida con ornamentos y características de tipo rococó. Este tipo de retablos se realizaron principalmente en la región del Bajío y se clasifican como del tipo "ultrabarroco". El gusto por el neoclasicismo y el que también en cierto modo fue impuesto por la Corona, vino a sustituir los retablos barrocos, sobre todo, en la región del centro del país. Sin embargo, pocas veces se manifestó en un sentido neoclásico puro. Este período se inició aproximadamente en 1790 hasta 1810 y perduró a lo largo del siglo XIX. (53).

¿Quiénes diseñaron y quiénes construyeron esos retablos?. Es posible que durante la primera centuria del virreinato fueran contratados, para diseñar los retablos, arquitectos, ensambladores, ebanistas y hasta pintores europeos. (54). Los artistas seguían fielmente el programa iconográfico, ideado por los religiosos y lo adaptaban a la estructura y a la ornamentación propias de la época. Con el tiempo, y avanzando el período colonial, los arquitectos ensambladores y entalladores, criollos, mestizos y hasta indígenas, diseñaron y realizaron los retablos, apoyándose en catálogos, pitipies o grabados europeos. Ocasionalmente los arquitectos españoles, como Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez, dirigían sus propias obras. (55). A lo largo del período virreinal, el trabajo que en los más diversos oficios fue realizado por indígenas calificados, cuya habilidad artesanal era altamente reconocida hasta por los propios españoles. (56).

Como en España, los artesanos de cada oficio estaban agrupados en diferentes gremios. Este tipo de instituciones corporativas, fueron de gran trascendencia en la Nueva España, no sólo en el aspecto de la producción, la economía y la educación y capacitación de aprendices, sino que también fungieron como cooperativas de ayuda mutua para sus afiliados. Estos estaban sometidos a estrictas leyes gremiales, las ordenanzas, pero a cambio de ellas, gozaban de grandes beneficios sociales y personales, a través de cofradías gremiales. (57). Cada gremio estaba regido por sus propias ordenanzas, las que garantizaban, entre otras cosas, la calidad el trabajo y del producto. (58). En los siglos XVII y XVIII existían más de doscientos gremios, entre los que destacaban en prestigio, los de los plateros, los batihojas y tiradores de plata y oro. (59). Las primeras ordenanzas para entalladores y escultores fueron decretadas el 17 de abril de 1589. entre otros mandatos, ordena

"... que los Veedores han de examinar a los que pidieren examen de una figura desnudada, y otra vestida, dando Razon de sus compostura por dibujo y arte, y luego hacerla de bulto bien medida y con buena gracia, y en sabiendo esto se les dé la carta de examen presentado él examinado al Cavildo".

"... el que pidiese examen de entablador de un Chapitel corriendo vna columna vestida de talla, y follajes de vn cerafin, de vn pajarito decorar bien la madera, y guardar los Campos y que la sepa dibujar, y sabiendo esto se le dé la Carta de examen en la forma Referida." (60).

Las segundas ordenanzas fueron confirmadas por el virrey duque de Albuquerque, el 4 de enero de 1704. En ellas se ordena que se guarden las ordenanzas anteriores y añade lo siguiente:

"Que el que se examine sea de los cinco órdenes de la arquitectura, que son Tozcana, dorica, Jonica, corintia y composita. De un cuerpo Sacar planta, y monteas, con todo arte y dibujo, señalar masizos y descubrir miembros, disminuir cuerpos, proporcionar Remates y todo lo que pertenece al arte, como le enseñan las buenas Reglas."

"Que los maestros examinados puedan hazer Esculturas, talla, arquitectura en cualquier materia, como lo hacen comunmente en lo tocante a su arte, y ha sido costumbre." (61).

En cuanto a las ordenanzas de pintores y doradores, en el año de 1681, se decretó

"... que ningún Yndio pueda hazer pintura ni Ymagen alguna de Santos sin haber aprendido el oficio y ser examinado..."

Sin embargo, la nuevas ordenanzas cambiaron un poco

"... permitiéndoles el pintar, sin ser examinados, payzes en tablas de flores, fructas, animales, pájaros, Romanos y otras cosas, como no sean Santos." ... " a menos que hubieran aprendido esta especialidad y hubieran hecho examen. (62).

Todo esto, para

"... evitar la irreverencia que acusaban las malas pinturas de los Santos." (63).

Los retablos casi siempre eran contruidos de madera. En los siglos XVI y XVII, se utilizó principalmente la madera de ayacahuite, pero también en el XVII y el XVIII, se prefirió la madera de cedro. (64). El proceso era largo y costoso. Por ejemplo, el dorador o el pintor de estofado tenía que esperar tres meses antes de poder iniciar su trabajo en un retablo o en las esculturas. Las ordenanzas aclaran la razón:

"Que ningún pintor de estofado o dorado pueda aparejar ningún Bulto, ni talla hasta después de tres meses, que el entallador lo huviese labrado de madera para que se enjугue, y salga el agua que tiene..." (65).

Los retablos se ensamblaban sobre una estructura de madera fijada al muro. En los retablos mayores, frecuentemente se dejaba un espacio suficiente entre el muro y la estructura, para que una persona pudiera subir por rústicas escaleras a los diferentes niveles, quizá para encender las luminarias ubicadas en la parte alta del retablos o simplemente para poder limpiar o dar mantenimiento al mismo. Al frente, sobre el fondo tallado y ornado del retablo, se distribuían y articulaban todos los elementos pseudo-arquitectónicos y ornamentales.

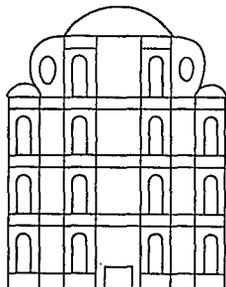
Una vez armado el retablo y seca la madera, proseguían los pintores del dorado. Estos tenían que tener amplios conocimientos no sólo de dorador, sino que tenían que presentar carta oficial como "estofador, encarnador de mate y pulimento." (66). Las ordenanzas dictaban

"... que los pintores del Dorador sean examinados en las cosas que combiene al dicho Dorador; desde el principio del Aparejo con temple y con razón y que tengan conocimiento de las templeas, de los engrudos que entienda templea de engrudo para el Yeso vivo, y templea para el Yeso mate, y templea para el Yeso bol. Y el que se huvieze de examinar del estofado y dorado, se ha de examinar en un bulto dorado y estofado de todos colores, assi al temple como al óleo ..." (67).

Es así como el retablo se preparaba con capas delgadas de yeso (blanco de España) sobre la última capa de bol y cola de conejo se adherían las láminas de oro fino, preparadas por el batihojas y se pulían con piedra ágata para darle brillo y tersura.

Son pocos los retablos del siglo XVI que aún se conservan; entre los más importantes y de magnífica manufactura, están los retablos mayores de las

iglesias conventuales de san Bernardino en Xochimilco, y de san Miguel Huejotzingo, en Puebla. Este último recuerda el retablo mayor de san Jerónimo de Granada, España, diseñado por Pedro de Ubeda, realizado aproximadamente en 1570. (68). Los dos retablos mencionados son prototipo de los retablos construidos a finales de la segunda mitad del siglo.



Arquitectónicamente, los retablos mayores del siglo XVI se adaptaron a la forma poligonal, rectangular o curva del testero. (69). El aspecto general del retablo de Huejotzingo es como el de un enorme tríptico desplegado. Su estructura es reticular, en la que predominan cuatro ejes verticales marcados por nichos, alternados con otros dos ejes verticales, ocupados por pinturas enmarcadas. Columnas de diferentes órdenes flanquean los nichos, que resguardan esculturas de excelente calidad. En la calle central, un poco más ancha, se sitúan generalmente una cruz, los santos titulares, exentos o

40. Estructura de un retablo del siglo XVI.

en relieve, y en el tímpano, el Padre Eterno. (70). Horizontalmente, el retablo está constituido por un sotobanco, un banco o predela, por tres cuerpos delimitados por entablamentos, un remate y un tímpano. (71). Generalmente en la predela o banco se representaba un apostolado en relieve como base y fundamento de la iglesia, para rematar con el Padre Eterno, quien desde las alturas parece bendecir a su grey.

La articulación y la ornamentación fue esencialmente renacentista manierista, inspiradas en grabados italianos, alemanes y flamencos y la que se exteriorizó en la Península, como la ornamentación plateresca. Elementos ornamentales característicos de este tipo de decoración, son los querubines, los festones, los guirnaldas de flores y frutos, los lazos y las cartelas, entre otros. (72).

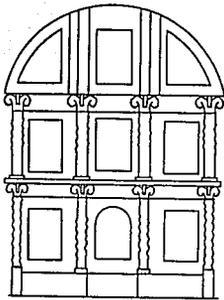
La escultura frecuentemente complementaba el programa iconográfico de los retablos; esta se caracterizó, en esta época, por seguir la tradición hispana, principalmente a la escuela andaluza. (73). Estas obras aún acusaban reminiscencias medievales de influencia flamenca y alemana, conjugadas con nuevas poses y alargamientos de la figura, como manifestación manierista. (74). La calidad del trabajo era alta y de gran realismo y espiritualidad. Generalmente las esculturas fueron talladas y policromadas por artistas europeos itinerantes, como lo fueron Andrés de la Concha, autor de varios retablos, esculturas y pinturas, o Pedro de Requena, el entallador del retablo y las figuras de Huejotzingo. (75).

Sin embargo, la importación de esculturas y pinturas de la Metrópoli era usual a lo largo del período virreinal.

La pintura, como otro elemento ornamental y didáctico, incluida en los retablos, generalmente fue ejecutada sobre paneles de madera pintadas al temple o al óleo sobre tela, (76) como lo realizó el pintor flamenco Simón Pereyans en el retablo de Huejotzingo.

Es posible que, debido a la depresión económica y social que caracterizó la

primera mitad del siglo XVII en la Nueva España, la edificación de retablos en esta época, haya sido mínima y de manufactura modesta. Se conoce poco acerca del desarrollo de estos. (77). En contraste con esa época, y debido al auge económico de finales de ese mismo siglo XVII y principios del XVIII, es probable que muchos retablos se renovaran y otros, hayan sido reemplazados por nuevos, lujosos y resplandecientes, que ya lucieran la columna salomónica, ornada con una gran variedad de elementos decorativos, de acuerdo al gusto barroco. (78). Característico de este período es la proliferación de la ornamentación fitomorfa, la que cubre e invade superficies y espacios. El fuste de la columna salomónica generalmente es helicoidal; menos frecuente es el que se presenta torcido en sí mismo a manera de espiral, semejante a las columnas del baldaquino de Bernini en San Pedro del Vaticano. Ocasionalmente algunos retablos de la región poblana, Atlixco y Tlaxcala, lucen columnas salomónicas de peculiar fuste hueco. Este está formado por dobles espirales, ricamente ornadas. Semejantes columnas luce el retablo de una de las capillas de la iglesia de san Francisco en Tlaxcala. (79). La comba del fuste frecuentemente está ornada con guías y elementos foliados o con frutas, racimos de uvas y flores. En ocasiones se manifiesta la columna salomónica como tritóstila, rematada con capitel de tipo corintio, como casi todas las columnas salomónicas. (80).



41. Estructura de un retablo salomónico.

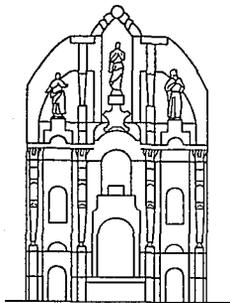
Estructuralmente los retablos salomónicos finiseculares y de principios del XVIII, siguieron básicamente los parámetros tradicionales del siglo XVI, de forma reticular, en las que las columnas salomónicas marcan los ejes verticales de las calles y a la vez, flanquean las pinturas o los nichos que contienen generalmente esculturas. El retablo de la capilla de la Soledad (1680) en la Catedral de México, sigue estos lineamientos (18). Su aspecto general aparenta ser un tanto plano, no obstante del movimiento visual ascendente que le imparten las columnas salomónicas (82). El retablo de santo Domingo de Puebla difiere un poco del esquema usual, con la adición de más columnas, las que están dispuestas en tal forma, unas se adelantan y otras, retroceden, con lo que llevan el recorrido visual dentro y fuera de las superficies, a la "manera típicamente barroca" (83).

Otro ejemplo de retablo barroco salomónico, es el del altar mayor de la parroquia de santa María, Ozumba, Estado de México. Este retablo es digno de mencionarse por su buen estado de conservación y su extraordinaria calidad de manufactura y riqueza.

La escultura barroca de esta etapa muestra más movimiento en su postura, acentuada muchas veces por el juego de los pliegues de los atuendos de las figuras. Las expresiones de estas son un tanto estereotipadas y teatrales. De este período, las mejores esculturas fueron realizadas a finales del siglo XVII. Se incrementó el uso de pelo, pestañas, ojos de vidrio, dientes de marfil, para impartir a la escultura más realismo y dramatismo. En esta época se tallaron varias sillerías de coro, como la de la iglesia de san

Agustín de México, realizada por Salvador Ocampo y de la que aún quedan algunos fragmentos que se pueden admirar en museos (84). Otro ejemplo de este tipo es la sillería del coro de la Catedral de México, tallada por Juan de Rojas. (85).

Para 1730 el barroco salomónico había alcanzado su máxima expresión y refinamiento y en cierto modo había caído en lo repetitivo. (86). La mayoría de las iglesias ostentaban modestos o lujosos y grandes retablos, como los de santo Domingo, Puebla, o el de santa María de Ozumba, pero ninguno llegó a tener la monumentalidad, la estructura y la magnificencia del de José Churriguera de san Esteban de Salamanca, España. Simultáneamente, por esas fechas, el famoso entallador y arquitecto español, Jerónimo de Balbás, construía el novedoso retablo de la capilla de los Reyes, (1718-1737) en la catedral de la Ciudad de México. Este rompería con los parámetros estructurales y ornamentales tradicionales. El retablo, soportado por cuatro enormes estípites arquitectónicos, acentuados por la proyección de las cornisas sobre el entablamento y rematadas por figuras angélicas, circundan el semicírculo absidal. (87). El retablo se continúa cubriendo la concha de la bóveda, dándole el aspecto de una grandiosa gruta dorada. Los espacios entre los estípites están ocupados por nichos enmarcados por estípites menores que se subordinan en la composición del todo. Guardamalletas, baldaquinos encortinados, roleos encontrados, molduras múltiples y angelillos, formaron el repertorio ornamental balbasiano, de Churriguera y de Duque Cornejo, que se conjugó con los tradicionales golpes de follaje, con guirnaldas y veneras. (88).



El joven entallador Lorenzo Rodríguez, quien llegará alrededor de 1730 a la Nueva España, colaboró con Balbás en los trabajos de la catedral de la ciudad de México. A Balbás se le atribuye el retablo del Perdón, así como el ciprés del altar mayor, hoy desaparecido. Este último presentaba entre otros ornamentos, unas peculiares guardamalletas "orejadas", que tal vez, Rodríguez conoció en Cádiz y que transplantó, como novedad, al recién introducido repertorio ornamental de Balbás. (89). Como se sabe, la obra mayor de Lorenzo Rodríguez fue la portada del Sagrario Metropolitano (1749-1768) ya descrita. Su estructura seccionada en tres niveles, claramente definidos, el énfasis vertical, marcado por los robustos estípites, las cornisas que se retraen y adelantan sobre el

42. Elementos de un retablo de "orden y medio".

entablamento de los mismos y que al centro se eleva y se arquea, invadiendo el campo superior, así como la solución de los interestípites o pilastras nicho, influyeron en el diseño de multitud de retablos que empezaron a levantarse en muchas iglesias del país. Un ejemplo claro es el retablo mayor de la iglesia de Apan, que sigue muy de cerca el esquema de la portada del Sagrario. (90). La nueva modalidad de estos prototipos capitalinos cambiaron el gusto de los responsables de las iglesias y según el alcance económico, se adaptaron estípites a viejos retablos salomónicos, como por ejemplo, el retablo de Dolores de la iglesia de santa María de Ozumba, o se edificaron nuevos, hasta en iglesias del siglo XVI o en la

iglesia de san Francisco Javier del seminario jesuita de Tepetzotlán (1753-1754). No obstante, "la fuerza espacial barroca" del retablo balbasiano de los Reyes, no se volvió a repetir.

La concepción arquitectónica que prevaleció en la construcción de los retablos, hasta casi finales del siglo, fue la del "orden y medio" (91), que es el que define la división horizontal de los espacios, es decir, el retablo consiste ahora de un solo cuerpo y un gran remate, separados estos elementos por una cornisa que generalmente se adelanta, retrocede y se interrumpe para dar cabida a la ornamentación.

La ornamentación, en muchos casos, es más lujosa y exuberante que la misma de los prototipos en los que fueron inspirados. La yuxtaposición de elementos y la sobreposición y multiplicidad de planos, le imparte a la totalidad gran plasticidad y movimiento visual continuo. A menudo la calle central destaca por su amplitud y por la importancia que le dan los nichos a las esculturas que en ellos se albergan. Los elementos compositivos clásicos sufren transformaciones o hasta llegan a perderse, ahogados en la abundancia ornamental. En este tipo de retablos, frecuentemente se abren, en cada calle lateral, una pequeña puerta de dos hojas. Sobre ellas, generalmente se desarrollan los nichos pilastra ornamental, los cuales pueden llegar a tener mayor o menor importancia que los estípites que los flanquean.

La producción de esculturas era alta y eficiente, para cubrir la creciente demanda. Las esculturas estaban hechas con gran habilidad y perfección técnica superficial. (92) Sin embargo, "... la nobleza o dignidad monumental de las verdades religiosas en trabajos del XVI y XVII había caído". Moreno Villa las califica como

"... figuras decorativas, un tanto heras o vacías, en la que tanto actitud vaga, divagada e insulsa ... llega a fatigar." (93).

Las figuras de poses y actitudes exageradas, acentuadas por paños voluminosos y agitados, complementan el movimiento y el equilibrio compositivo del retablo. Alrededor de 1770 el gusto por el barroco estípite fue disminuyendo; en cambio, el nicho pilastra ornamental empezó a dominar la articulación del retablo. El interés de los artistas se volcó ahora a los modernos patrones ornamentales, al estilo rococó, provenientes de Europa. Hábiles y audaces artesanos supieron combinar la ornamentación de tipo balbasiano, o como el de Lorenzo Rodríguez Hurtado y el de Duque Cornejo, con la exótica rocalla y con otros elementos del repertorio ornamental rococó. A este tipo de retablos también suele llamarse anástilos. (94). Un gran número de retablos que manifiestan estas características, pertenecen al legado retablistico que aún podemos admirar. (95). Un ejemplo de retablo finisecular en la ciudad de México, son los de la iglesia de la Enseñanza. En ellos predominan los nichos pilastra en una variedad de interpretaciones, culminando con el retablo mayor, en el que los múltiples planos dominan la composición y la ornamentación del esbelto, vibrante y monumental retablo. (96). Las esculturas, en cambio, manifiestan cierta aficción en su aspecto general. Sus vestiduras de telas engomadas, delatan decadencia artística y artesanal. A este tipo de retablos también pertenece la portada estucada de los Arcángeles en el Carmen de San Luis Potosí.

Los espléndidos retablos de la iglesia parroquial de santa Prisca y de san Sebastián de Taxco, Gro, son dignos ejemplos de esta época del desarrollo

retablistico de la Nueva España. En la región queretana se desarrolló un estilo muy peculiar que, en cierto modo, hizo escuela. Baird califica el estilo Querétaro como el que revela "... un consistente nivel de supremacía, alta maestría y brillante imaginación."

S.3. El estilo Bajío o Querétaro.

En el siglo XVIII la Ciudad de Querétaro llegó a ser una de las más grandes y ricas de la Nueva España. Su ubicación privilegiada entre la Ciudad de México y las minas, así como los centros agrícolas y comerciales del Bajío y de Michoacán, impulsó su desarrollo. No sólo alcanzó considerable importancia en la ganadería, en la agricultura, el comercio y la industria textil, sino también destacó como centro de estrategias militares y de evangelización, en la penetración y la colonización de los territorios del norte. (97). Su auge se manifestó en la realización de obras públicas y en el embellecimiento de la ciudad. Un monumental acueducto, señoriales mansiones y múltiples iglesias, ricamente ornadas con originales retablos, y los conventos de las diferentes órdenes religiosas, la engalanaron. En su compleja y diferenciada estructura social, sobresalía una creciente aristocracia de familias acuadaladas, de militeres, de terratenientes, de funcionarios y de dueños de obrajes y de otras profesiones, así como clérigos seculares, que de un modo u otro, impulsaron y patrocinaron muchas de estas obras. (98). Estas fueron realizadas por arquitectos, ensambladores y artesanos, casi todos oriundos del lugar. (99). Sin embargo, y quizá atraídos por el auge económico y la oferta de trabajo, llegaron ya desde la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, algunos artistas especializados desde Puebla, México y Guadalajara, los que más tarde destacarían por sus trabajos y por la formación de sus talleres (100). José Bayas Delgado, poblano, arquitecto y ensamblador, construyó varios edificios religiosos en esta localidad en el siglo XVII, así como también el escultor y ensamblador Luis Ramos Franco, (coterráneo de Bayas),

"... trabajó en obras de su arte para varios templos de la ciudad", (101).

Ya entrado el siglo XVIII, se distinguió, por su fecunda labor, el arquitecto, ensamblador y tallista, Francisco Martínez Gudiño, originario de Guadalajara, (fallecido en 1775). El fue el autor del templo de santa Rosa de Viterbo, de la ciudad de Querétaro, y de sus originales contrafuertes que lo refuerzan, los mascarones, de grotescos gestos burlescos, para afrontar los malos espíritus de "mas de un criticastro de su época". (102). Entre otras obras, diseñó la monumental escalera del mismo convento. Como ensamblador realizó la mayoría de los retablos en las iglesias conventuales de santa Rosa de Viterbo y de santa Clara. En esta, también fue obra suya, el bello púlpito. Para la iglesia de san Francisco, en la misma ciudad, construyó un cancel y varios retablos, así como también, el mayor de la parroquia de Santiago de Querétaro. En Celaya, fabricó el retablo mayor de san Francisco. Lamentablemente todo esto ha desaparecido. (103).

De la ciudad de México, llegó Pedro de Rojas, maestro ensamblador y tallista. Fue autor de un gran número de retablos que ornaron no sólo los templos de la ciudad de Querétaro, sino también las de otras poblaciones del Bajío. A él me he de referir con amplitud más adelante. Cabe mencionar aquí a Nicolás y Ramón de Rojas, ambos, hijos de Pedro, quienes siguieron el mismo

oficio de su padre, trabajando como oficiales en su taller. Es probable que conjuntamente hayan realizado los retablos de varias iglesias de la región. (104). Gudiño y Rojas fueron los innovadores del audaz estilo barroco que prosperó en Querétaro y que se difundió en una amplia zona como un estilo muy particular en la Nueva España. (105).

Un multidisciplinario y creativo personaje queretano de esa época fue el célebre "... Ignacio Mariano de las Casas, diestrísimo en varias artes liberales y mecánicas ..." Entre sus muchas dotes destacó como constructor principalmente de novedosos órganos y de complicadas maquinarias para relojes. Algunas de sus obras lograron conservarse hasta nuestros días. (106).

Bartolo Escobar y Llamas, conocido como "Bartolico", fue profesor de escultura. Era natural de la ciudad de México. Junto con el maestro Marcos Aillon, el maestro Perrusquilla y el hermano de "Bartolico", Pedro Nolasco, fueron los tallistas afamados de esa época. A ellos se les atribuyen un sinnúmero de esculturas y conjuntos esculturales para los "pasos" de Semana Santa. (107). Otros artistas pintores, como Pedro Noriega y Tomás Xavier de Peralta, quizá complementaron con sus lienzos los espléndidos retablos de esa época y ornaron los claustros de más de un convento.

La mayoría de los retablos que han sobrevivido el devenir del tiempo, son de este período de gran actividad artística, de 1770 a 1790. (108).

De los retablos clasificados por Baird como del estilo Querétaro o del Bajío, son pocos los que han perdurado hasta nuestros días. Estos quedaron como testimonio de la gran riqueza artística y material con la que estuvieron ornados los templos de esa centuria. Retablos de ese tipo o de esa escuela, se pueden admirar en las iglesias de santa Clara y de santa Rosa de Viterbo en Querétaro, así como en la iglesia que se estudia, en Salamanca, Guanajuato y el colateral del lado derecho de la parroquia de Dolores Hidalgo, del mismo estado. Los documentos consultados en el Archivo Histórico de Querétaro, revelan que un gran número de iglesias de esta ciudad lucían retablos, realizados en talleres de los maestros, como el de Pedro de Rojas o el de Gudiño (109).

También se sabe que se diseñaron y se construyeron retablos para la iglesia conventual de san Agustín de Celaya, para la parroquia de Cadereyta, unos colaterales para camarín de la santa casa de Loreto, para la capilla del Ecce Homo en San Miguel Allende, y para el Carmen de San Luis Potosí. Todos ellos, hoy desaparecidos. (110).

Los retablos que aún quedan, siguen en general, el patrón estructural de la "medida y media", es decir, un cuerpo y un remate, modalidad que se empezó a difundir a partir de 1765, (111). Sin embargo, hay casos en los que se vuelve a recurrir a la antigua estructura arquitectónica de tipo reticular, como lo muestra el retablo de la parroquia de Cadereyta.

En la reticulación de los retablos del estilo Querétaro, predominan las pilastras-nicho o variantes de las mismas, como la pilastra-medallón. Estos elementos marcan, en cada una de las calles laterales, los ejes verticales en la composición. Generalmente la calle central destaca por su amplitud y ornamentación. Con frecuencia se proyecta sobre la predela o banco, el sagrario, o un ornado fanal, que contiene la efigie del santo a quien está dedicado el retablo. En la parte superior de éste, soportada por una

voluminosa consola, ricamente ornada, se sitúa la escultura de otro santo patrono. El tímpano normalmente abarca todo el luneto de la bóveda. El cuerpo del retablo se ve delimitado horizontalmente en la parte superior, por una vigorosa y moldurada cornisa, que remata frecuentemente en ambos extremos en roleos. En ocasiones, la cornisa que se adelanta y retrocede, siguiendo diferentes planos y resaltes del retablo, se proyecta al centro de este, a manera de un dosel encortinado, o como una gran corona real. De la cornisa también puede pender un fleco de guardamalletas, como se aprecia en los colaterales dedicados a la Virgen de Guadalupe y a san José, de la iglesia de santa Rosa de Viterbo en Querétaro, o en el colateral dedicado a santa Rita en la iglesia de Salamanca, que aquí se estudia. Golpes de hojarasca, grandes veneras, motivos de rocalla o corazones flameantes, adosados a la cornisa, como en un colateral, ubicado en santa Clara de Querétaro, integran y unifican el todo.

Los ejes verticales, señalados por las pilastras-nicho del cuerpo del retablo, se prolongan en el luneto como tales. Otras veces, estos segmentos del tímpano que flanquean el vano de la ventana, pueden estar ocupados por pinturas, cuando el ornamento del retablo consiste de lienzos o de esculturas y pinturas. Generalmente al centro del luneto se abre el vano rectangular de la ventana. Esta fuente de luz fue explotada con gran maestría por los artistas barrocos, no sólo para iluminar el retablo, sino para darle un efecto de inmaterialidad. Las siluetas de las figuras colocadas frente a la ventana, dan la sorprendente impresión, como si se tratara de un rompimiento de gloria. Con frecuencia, un busto del Padre Eterno, en actitud de bendecir, remata el retablo, o en ocasiones, también, otros complicados ornamentos coronan la obra. La mayoría de los retablos están enmarcados y terminados por molduras ornadas. Estos guardapolvos llegan a convertirse en verdaderos festones y orlas de encaje dorado, como en dos colaterales adyacentes al altar mayor de santa Clara de Querétaro.

Lo relevante y característico del "estilo Querétaro" yace en la composición ornamental y en los elementos mismos. Esta audaz y siempre bien lograda amalgama de motivos tiene reminiscencias de los grandes maestros españoles, desde Churriguera, Balbás, Rodríguez Hurtado hasta Duque Cornejo, Fernández del Castillo y Cayetano de Costa. No obstante, muchos de estos elementos ornamentales provienen de fuentes manieristas barrocas y rococó, como ya se citó anteriormente. (112).

Representativo del "estilo Querétaro" es la peculiar manipulación de las superficies o fondos de los retablos. Estas presentan una gran variedad de diseños de tipo geométrico y orgánico. Pueden tener aspecto escamoso, imbricado, ondulante, de trama de cestería, de encaje, floral y de follaje, o imitando algún diseño de brocado, sin faltar el intrincado y "moderno" motivo de la rocalla. En estas superficies trabajadas son el "Leitmotiv" de la composición y son las áreas, en las que el ojo descansa, después de haber recorrido visualmente la orgía de formas y líneas curvas que ornán las pilastras nicho. Estas muestran un desarrollo de máxima expresión ornamental, propia del estilo Querétaro. Las pilastras-nicho arrancan usualmente de los altos pedestales o de ménsulas o se inician a partir del dintel de cada una de las pequeñas puertas gemelas que flanquean el altar. Cada pilastra-nicho se compone generalmente de una amplia y ricamente ornada consola, que se apoya y se proyecta sobre los pedestales. Sobre aquella se yerguen una o varias esculturas de otros santos. La complicada ornamentación, que puede consistir de elementos como son molduras múltiples, roleos, guardamalletas, guirnaldas, motivos orgánicos foliados, roca-

llas, exóticas formas de S y de C, y de veneras, de medallones, de pinturas o relieves, de querubines, entre otros muchos motivos; cubre con originales diseños la pilastra, hasta rematar en un pseudo-capitel, que aparenta sostener la gran cornisa.

En ocasiones, el diseño o motivo de la pilastra-nicho se continúa sobre el eje vertical en el tímpano y remata con un coronamiento de formas muy variadas. Con frecuencia la pilastra-nicho está flanqueada por otros elementos verticales ornamentales secundarios que tienen su origen en el famoso "estípite balbasiano". Sin embargo, este elemento habría de sufrir, para entonces, grandes transformaciones, a tal grado que perdería en muchos casos toda semejanza con su prototipo, como lo muestran los elementos ornamentales que flanquean la calle central del retablo pasionario en la iglesia de santa Rosa de Viterbo, de Querétaro. Aquí el estípite se transformó en un gracioso cono, cuyo ápice se apoya en una base que recuerda un frutero; de sus ondulados bordes en la parte superior, emerge una serie de formas superpuestas que recuerdan a fuentes ornadas con guirnaldas rematadas con caprichosos capiteles emplumados, los que, a su vez, sostienen elementos bulbosos de cuyo centro se proyecta hacia la cornisa un bastón que se curva al nivel del tímpano, a la manera de un cayado. Estos elementos ornamentales, vistos en su totalidad, sugieren ser un par de báculos pastorales, cuyo significado iconológico podría estar acorde con la temática del retablo. En ocasiones el pseudo-estípite puede estar formado por una cascada de formas caladas de tipo rococó, y rematar en un hermes o canéforo. Los acentos cromáticos, armónicamente distribuidos sobre la vibrante superficie dorada, le imparten al todo unidad e interés. El estofado de color verde tornasol, el brillo metálico, fue empleado con cierta frecuencia en este tipo de retablos. Otras veces, pequeños espejos o relicarios enriquecen la complicada ornamentación. Son estos los retablos, los que manifiestan la creatividad y la audacia de los artistas mexicanos, quienes buscaron su propia manera de expresión, interpretando a su manera, los parámetros establecidos por el arte europeo, en general, y por los artistas hispanos, en particular.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se empezó a manifestar en Europa una voluntad de cambio en el pensamiento general, impulsado principalmente por el Enciclopedismo y la Ilustración. En la arquitectura y en el arte se expresó, recurriendo de nuevo a la línea y a las formas depuradas del clasicismo, como una reacción antagónica a la sensualidad, a lo superficial y lúdico del arte barroco-rococó. Este movimiento fue favorecido y apoyado por círculos de intelectuales y grupos de ciertos artistas. Su desacuerdo y repudio al gusto convencional que prevalecía, fue expresado por algunos autores en amplios y críticos tratados, con el fin de encauzar de nuevo a la arquitectura y al arte en general, a las formas y a los órdenes clásicos. Uno de estos críticos españoles fue el polígrafo Gaspar de Molina y Saldivar, marqués de Ureña (1741-1806), (113), quien, entre otras obras, escribió un interesante tratado titulado Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa., impreso por D. Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. con las licencias necesarias, Madrid 1785. Transcribiré unos párrafos, que pueden dar una idea del pensamiento neoclasicista que empezaba a difundirse en aquellos ámbitos. Al referirse a las diferencias formales de un altar clásico y uno "...que llaman churrigueresco..." (114).

"... es como moda, o manía universal del día, no dar aprecio sino a

lo que está lleno todo, y sobrecargado de adornos y de toda especie de formas, sin elección, sin discesión, sin congruencia, ni a la obra, ni al intento. De tal modo que esta composición [clasisista] de altar, será tenida por muy pobre a juicio de nuestros Maestritos á la moda, los que para enriquecerla, en vez de que el frontón es solamente sostenido de una columna de cada lado, harían en su lugar un agregado de quatro, seis o tal vez más, con dos, o tres resaltos en las molduras de las cornisas, a fin de romper la continuación del alineamiento de los miembros, cuya regularidad les parecía insulsa. Sería también para ellos muy poco un frontón. Acomodan en tales sitios con frecuencia dos y tal vez tres, uno dentro de otro. Conceptúan asimismo, que un frontón no puede ser hermoso a no ser interrumpido y exornado con los lambrequines de algún escudo, o a lo menos una cartela." (115).

"Aún a las columnas que son el sostén y fundamento de los órdenes, no se los perdona menos que al resto. Se contrahacen, no sólo en sus chapiteles y en sus basas, sino también en sus fustes. Porque al presente en un rasgo de maestro hacer una caña de columna, o torsa o liada por anillos o ligaduras caprichosas que las hace parecer repegadas, o restauradas. Púedese en fin decir que la pobre Arquitectura se halla bien maltratada. No debe echarse la culpa en la más á nuestros Artífices Franceses, porque los Italianos son en el día más licenciosos, y manifiestan bastante que Roma tiene al presente sus modernos, no menos que sus antiguos." (116).

"¿y qué es lo que perdona el chinesco [el rococó]? Ya los mismos miembros se convierten en adorno. Todo padece transformaciones: empieza siendo cornisa de pedestal y acaba siéndolo de otro orden, entremetida en un laberinto de ziczaques. Una moldura se enrosca, o se pierde, o se embrolla. No hay columna que no tenga colgantes, estrias en vuelta salomónica a derecha e izquierda, que no esté empegotada de lo que llaman golpes de talla. Finalmente no se ve en tan monstruoso modo de fabricar sino medios para engañar á los que no calan el espíritu del arte, y envadirse de las dificultades, que este ofrece á los que lo conocen. Pero sin embargo ha reynado aun, si sabe, con más desafuero que su predecesor." (117).

"Un espíritu reflexivo vá a la esencia. A este, ni engañan las apariencias, ni satisfacen sino la razón. El buen Pintor, y el buen Escultor, estudian y practican el desnudo en quanto pueden, y quando no, lo hacen traslucir. El buen Arquitecto, en su modo, hace lo mismo. Sabe que su arte está en la discreta y oportuna compaginación del todo, y en la perfección de sus partes: procura hacerla patente en quanto le es dable. En el caso presente le dicta su reflexión, que conviene en el Templo no distraer el alma, sino calmarla: atraerla por un deleyte apacible de los sentidos y moverla con objetos propios y edificativos; lo que conseguirá mejor con la eloquencia sólida que tiene para los ojos la noble Arquitectura en el grado de pureza que la manejaron los grandes antiguos Maestros; Quanto respeto se conciliaría la casa de Dios, si se estuvieran presentes estas observaciones! (118).

Con la fundación de la Real Academia de San Carlos se difundió oficialmente el concepto del neoclásico en la Nueva España, no obstante que estas ideas revolucionarias ya eran ampliamente conocidas por grupos de estudiosos, a

través de una vasta información literaria, proveniente de Europa. (119). También aquí afloró, en algunos extremistas "neoclásicos", el odio y desprecio por el tradicional arte colonial barroco, arremendiando con despiadada crítica contra los artistas y artesanos cuyas obras seguían los parámetros convencionales. Uno de estos "neoclásicos" fue el famoso y polifacético arquitecto, pintor Francisco Eduardo Tresguerras, quien jugó un papel importante en la difusión de ese estilo en la región del Bajío. En su libro Ocios literarios, escrito en 1796, critica el estilo "desarreglado" de los maestros del barroco, como Gudiño, de las Casas y Rojas. Sin embargo, reconoce la habilidad y la calidad de sus trabajos; escribe:

"... No por esto quiero se entienda que los tres artífices no fueron hábiles (particularmente don Ignacio Casas), sino que, por acomodarse al mal gusto que en su tiempo reinaba, apostaban a quien desvariaba mas, sin remorderles las obras escritas de Vitruvio, Serlio y otros arquitectos, pero en el día ejecutarían obras dignas de imitarse." (120).

El autor anónimo de Acuerdos curiosos se expresa en un tono menos sarcástico sobre estos maestros del arte barroco queretano, aunque se refleja en su crónica la preferencia por lo neoclásico. Al referirse a los retablos realizados por Gudiño escribe:

"... son del orden barroco porque éste dominaba en su tiempo, pero a pesar de esto ostenta tanta seriedad, majestad y abundancia de fantasías que junto a esto, su bellísimo y permanente dorado, no pueden menos que agradar aún a los sujetos inteligentes, buena prueba es de ello [buen gusto] que el [retablo] de Nuestra Señora de los Dolores de Santa Clara lo copió por cosa buena Don Francisco Tresguerras y la puerta de la antesacristía que cae a la misma iglesia tiene una fachada, donde se haya mucho de arquitectura que alaban los inteligentes." (121).

Prosigue alabando el estilo de Gudiño

"Comúnmente ponía en los retablos virtudes, héroes o figuras alegóricas escogidas con acierto y no mal ejecutadas. Ellos, no hay duda, son del churriguerismo, pero si es acertada aquella opinion de que debian conservarse algunos de éstos para muestra del gusto de su tiempo, ningunos lo merece tanto como el de Maestro Gudiño que tenía una fantasía fecundísima que no se reproducía; y en los follajes y demás adornos una belleza y naturalidad sin igual, pues en cuanto he visto en México y otras partes del reyno, ningunos se le pueden comparar." (122).

Este comentario, sumamente interesante, refleja un alto sentido cívico y de respeto hacia la obra artística entendida como el patrimonio cultural para las futuras generaciones y gracias a esto, hoy podemos admirar estas obras únicas. Quizá ahora, en nuestro tiempo, no podríamos decir lo mismo; en muchos casos se destruyen obras de gran valor artístico e histórico, irreparable, en aras de la modernidad o para satisfacer intereses creados, sin ningún escrúpulo.

N O T A S

- (1) Juan Plazaola: El arte sacro actual, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, *op. cit.*, p. 27.
- (2) *Ibid.* p. 130.
- (3) San Agustín: La Ciudad de Dios, México, Editorial Porrúa, S. A. 1981 (Colección Sepan Cuántos, Nº 142), X-3, p. 211.
- (4) San Carlos Borromeo: Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985, (Estudios y fuentes del arte en México, XLIX), p. 17.
- (5) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 136.
- (6) *Ibid.*, p. 136.
Nota 40: Cf. M. Righetti, o.c. I. p. 467-468.
- (7) *Ibid.*, p. 136.
- (8) *Ibid.*, p. 136.
- (9) *Ibid.*, p. 136.
- (10) Francisco de la Maza: Los retablos dorados de la Nueva España, México, Ediciones México, 1950, (Enciclopedia mexicana de arte, Nº 9), p. 10.
- (11) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 138.
Nota 43. Cf. M. Righetti, o.c. I, p. 470.
- (12) Antonio Bonet Correa: El barroco en España y México. México, Librería Manuel Porrúa, S.A., 1967, p. 229. *Apud*: Juan Plazaola, SJ: p. 54.
- (13) Juan Plazaola, SJ: *op. cit.*, p. 139.
- (14) *Ibid.*, p. 139.
- (15) *Ibid.*, p. 140.
- (16) Joseph A. Baird: Los retablos del Siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, (Estudios de arte y estética, Nº 24), p. 21.
- (17) Juan Plazaola SJ: *op. cit.*, pp. 137-138.
- (18) Antonio Bonet Correa: El barroco en España ..., *op. cit.*, pp. 207-209.
- (19) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 19.
- (20) *Ibid.*, p. 20.
- (21) Antonio Bonet Correa: El barroco en España ..., *op. cit.*, pp. 64-66
- (22) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 22.
- (23) *Ibid.*, p. 26.
- (24) *Ibid.*, p. 27.
- (25) Enrique Valdivieso: IV. Historia del arte hispánico España,

- Editorial Alhambra, S. A. 1980, p. 201.
- (26) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 28.
- (27) *Ibid.*, pp. 38 y 42.
- (28) *Ibid.*, p. 57.
- (29) *Ibid.*, p. 46.
- (30) *Ibid.*, pp. 46 y 47.
- (31) *Ibid.*, p. 77.
- (32) *Ibid.*, p. 50.
- (33) *Ibid.*, p. 57.
- (34) *Ibid.*, p. 66.
- (35) *Ibid.*, p. 68.
- (36) Enrique Valdivieso: *op. cit.*, pp. 98-99.
- (37) Joseph A. Baird: Los retablos ... *op. cit.*, p. 29.
- (38) *Ibid.*, pp. 29, 93.
- (39) Harold Osborne: The Oxford Companion to the Decorative Arts, Oxford, Inglaterra, Clarendon Press, 1975, p. 671.
- (40) Fiske Kimball: The Creation of Rococo Decorative Style., New York, USA, Dover Publications, Inc. 1980, p. 227.
- (41) Enrique Valdivieso: *op. cit.*, IV. pp. 98, 99.
- (42) Joseph A. Baird: Los retablos ... *op. cit.*, pp. 96, 103-108.
- (43) *Ibid.*, pp. 94-99.
- (44) Enrique Valdivieso: *op. cit.*, p. 201.
- (45) Joseph A. Baird: Los retablos ... *op. cit.*, p. 117.
- (46) Enrique Valdivieso: *op. cit.*, p. 216.
- (47) Erwin Walter Palm: "El arte en el mundo, después de la conquista española.", Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Nº 4. 19 de enero de 1966, Caracas, Venezuela, p. 50.
- (48) George Kubler: Mexican Architecture of the Sixteenth Century. 2nd. edition, Westport, Conn, USA, Greenwood Press, Publishers, Inc. 1972, T. II. p. 406.
- (49) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, pp. 133-134.
- (50) Manuel Toussaint: Paseos coloniales. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 20. *Apud:* Joseph A. Baird: The Churches of Mexico, pp. 122-123
- (51) María del Consuelo Maquivar: Los retablos de Tepozotlán. 3a. Edición, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984, (Colección Científica), p. 22.
- (52) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, Nota 442, p. 134.
- (53) Joseph A. Baird: The Churches ..., *op. cit.*, p. 57. Cronología III.
- (54) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 131.
- (55) *Ibid.*, p. 131.
- (56) Fray Gerónimo Mendieta: Historia eclesiástica indiana. México, Editorial Porrúa, S. A. 1980, Lib. IV. Caps. XII y XIII. pp. 403-410.
- (57) Manuel Carrera Stampa: Los gremios mexicanos., México, Publicaciones S. de R.L., 1954, pp. 79-89. y 263-264.
Las cofradías o hermandades fue una institución de carácter religioso y de beneficencia pública, que venía a ser un complemento del gremio y auspiciado por la Iglesia.
- (58) *Ibid.*, p. 262.
- (59) *Ibid.*, p. 263.
- (60) Francisco del Barrio Lorenzot: Ordenanzas de gremios de la Nueva España. México, Dirección de Talleres Gráficos, 1921, p. 86.
- (61) *Ibid.*, p. 88.
- (62) *Ibid.*, pp. 88-89.

- (63) *Ibid.*, p. 23.
- (64) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, Nota. 415, p. 132.
- (65) Francisco del Barrio Lorenzot: *op. cit.*, p. 22.
- (66) *Ibid.*, p. 23.
- (67) *Ibid.*, p. 20.
- (68) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 141.
- (69) George Kubler: Mexican Architecture ..., *op. cit.*, T. II. pp. 244-248.
- (70) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 141.
- (71) Vocabulario arquitectónico ilustrado. México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975, Lam. IX.
- (72) Joseph A. Baird: The Churches ..., *op. cit.*, p. 33.
- (73) Manuel Tovar de Teresa: Pintura y escultura del Renacimiento en México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, p. 92.
- (74) Joseph A. Baird: The Churches ..., *op. cit.*, p. 35.
- (75) Heinrich Berlin: "The High Altar of Huejotzingo." The American Academy of Franciscan History Vol. XVI. Nr 1. 1958. Washington, DC, USA, pp. 63-73.
- (76) Joseph A. Baird: The Churches ..., *op. cit.*, p. 37.
- (77) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 142.
- (78) *Ibid.*, p. 143.
- (79) *Ibid.*, p. 147. *Apud*: Francisco de la Maza: Los retablos dorados de la Nueva España, p. 30
- (80) George Kubler: Art and Architecture in Spain, Portugal and their American Dominions (1500-1800). Baltimore, USA, Penguin Books, 1959, p. 167.
- (81) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 145.
- (82) *Ibid.*, foto 37. *Apud*: George Kubler: Art and Architecture ... *op. cit.*, p. 167.
- (83) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, foto 36.
- (84) George Kubler: Art and Architecture ..., *op. cit.*, 168.
- (85) José Moreno Villa: Escultura colonial, retablos del siglo XVI y XVII. *Apud*: María Elena Gómez Moreno: Ars Hispaniae.
- (86) George Kubler: Art and Architecture ..., *op. cit.*, p. 167.
- (87) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, pp. 160-161.
- (88) *Ibid.*, p. 161.
- (89) *Ibid.*, p. 163.
- (90) *Ibid.*, p. 167.
- (91) Mina Ramirez Montes: Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro, Querétaro, México, Dirección del Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, p. 45.
- (92) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 183.
- (93) José Moreno Villa: *op. cit.*, p. 69.
- (94) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 207.
- (95) *Ibid.*, p. 183.
- (96) *Ibid.*, foto 82.
- (97) John C. Super: La vida en Querétaro durante la Colonia, (1531-1810). México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 11.
- (98) *Ibid.*, pp. 11-56.
- (99) Mina Ramirez Montes: *op. cit.*, pp. 18-19.
- (100) *Ibid.*, p. 23.
- (101) *Ibid.*, p. 24.
- (102) Acuerdos curiosos, Querétaro, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, T. IV. p. 104.

- (103) *Ibid.*, T. IV. p. 113.
- (104) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, Doc. IX. p. 81.
- (105) *Ibid.*, p. 24. *Apud*: Joseph A. Baird: Los retablos
op. cit., p. 215.
- (106) Acuerdos curiosos. *op. cit.*, T. IV. p. 99.
- (107) *Ibid.*, T. IV. pp. 93-95.
- (108) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 183.
- (109) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, Documentos. *Apud*:
Acuerdos curiosos. *op. cit.*, T. IV. pp. 97-113.
- (110) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, pp. 32-49.
- (111) Joseph A. Baird: Los retablos ..., *op. cit.*, p. 215.
- (112) Joseph A. Baird: "Eighteenth Century Retables of the Bajío, Mexico; the Querétaro Style" Art Bulletin The Colloege Art Association of America, Sep-Dec. 1953 Vol. XXXVh03, New York, USA, p. 198.
- (113) Enciclopedia universal ilustrada. Bilbao, España, Espasa Calpe, 1924, T. XXXV, p. 1468.
- (114) Gaspar de Molina y Saldívar, Marqués de Ureña: Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo..., Madrid, España, Joaquín Ibarra, 1785, 2a. Pte. Cap. VI. f. 288.
- (115) *Ibid.*, f. 294.
- (116) *Ibid.*, f. 295.
- (117) *Ibid.*, f. 296.
- (118) *Ibid.*, f. 297.
- (119) Manuel Toussaint: Arte colonial ..., *op. cit.*, pp. 225, 226.
- (120) Francisco Tresguerras: Ocios literarios. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1962, (Estudios y fuentes del arte en México, XII), pp. 151-152.
- (121) Acuerdos curiosos. *op. cit.*, T. IV. p. 104.
- (122) *Ibid.*, T. IV. p. 104.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

6. ANALISIS FORMAL ICONOGRAFICO E ICONOLOGICO DE LOS RETABLOS.

En cuanto a la ornamentación de los templos, Durandus en el Rationale explica la razón y el simbolismo de esta:

"El que la Iglesia adorne por dentro y no por el exterior, indica misteriosamente que toda su gloria procede del interior pues aunque su parte exterior sea despreciable, el alma donde reside Dios brilla de esplendor. '*Soy negra, pero hermosa*' Psal 15, 16. El profeta al considerar este afirma: '*Señor, amé el decoro de tu casa.*' Psal 25, 8 que adornan espiritualmente la fe, la esperanza y la caridad." (1).

En el Concilio de Trento de 1563, en la sesión 25, se decretó lo siguiente:

"Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresados en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y los dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo de los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conforme su vida y costumbres a imitación de los santos y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad." (2).

Todo esto se manifiesta fielmente en los retablos; el esplendor y la riqueza y la monumentalidad y predisponen psicológicamente al creyente.

Con motivo de las grandes festividades se abre de par en par la majestuosa y espléndida puerta principal y la del labrado cancel (3), para dar amplio acceso al templo de san Juan de Sahagún. Despejado así el espacio del recinto, ofrece a los fieles y a los curiosos de ayer y de hoy, una inolvidable impresión.

Transportémonos por un momento al siglo XVIII, cuando aún pendían de la bóveda de la nave, y sujetos por tallados y dorados pinjantes, los candelabros coronados con una multitud de velas, que con sus inquietas llamas alumbraban y animaban los muros revestidos de fulgurantes retablos. Estos, con sus proyectados copetes, guían y conducen suavemente la asombrada mirada del espectador al punto máximo de la perspectiva. Aquí, como en un

escenario, elevado el presbiterio y entre la penumbra de delicadas y fragantes nubecillas de incienso, se alzaba el gran altar mayor, iluminado por velas sostenidas en arbotantes de retorcido hierro forjado. La luz y la sombra dramatizan las lánguidas y recatadas esculturas de los santos, que desde sus nichos o peanas, parecen participar del ambiente. La exuberante ornamentación tallada, salpicada de policromadas figuras angelicales, aparentan adquirir cada vez más plasticidad, creando una fantástica irrealidad.

Acompañados por los compases de una fuga, tocada en el órgano barroco de color verdoso jaspeado, que desde las caladas celosías del coro llenan el recinto, avanzamos lentamente por la nave hacia el ábside, mirando ya hacia un lado, ya hacia otro, absortos ante tanto resplandor y juego de formas en cada uno de los retablos, todos diferentes entre sí. Sin embargo el conjunto mantiene la proporción y la armonía del todo. Al llegar al transepto, nuestro asombro es aún mayor, al encontrarnos frente aun voluminoso e impresionante retablo-escenario, que abarca todo el testero del brazo derecho del crucero, que está dedicado a san José.

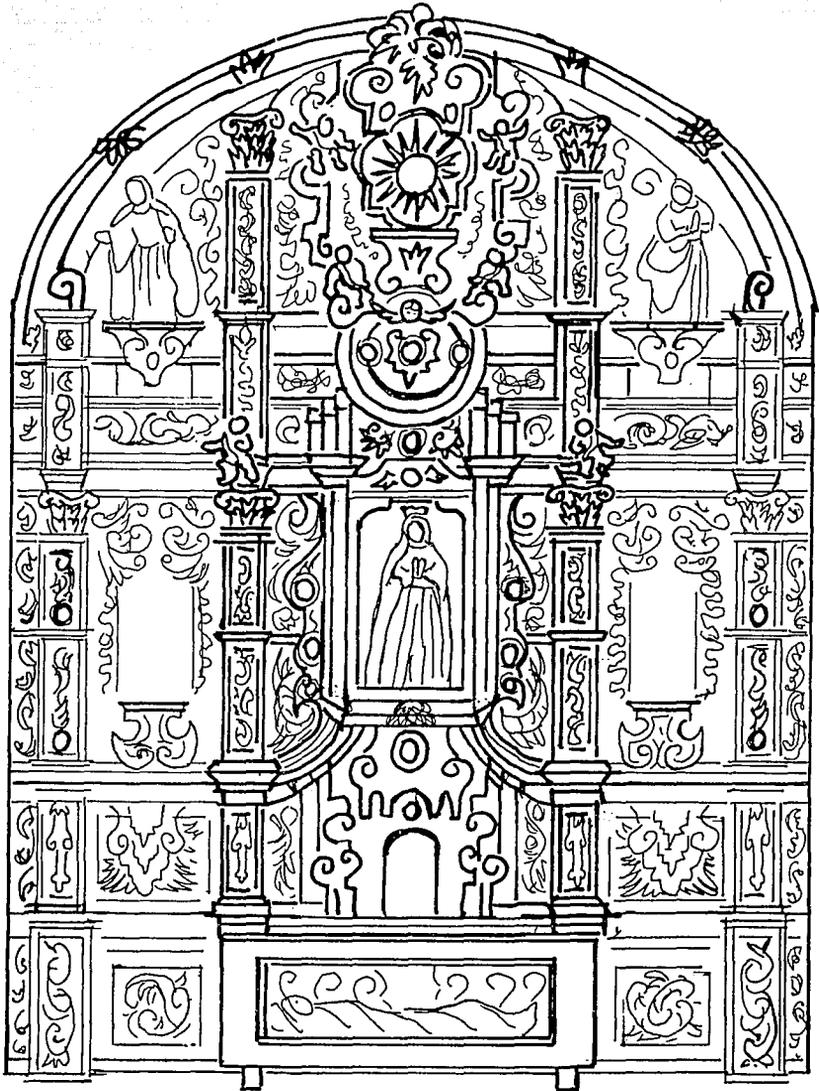
Frente al retablo anterior, se encuentra otro, tan espléndido como aquél, y muy parecido en su estructura básica, al primero. Se aloja en el testero del brazo izquierdo del transepto y está dedicado a santa Ana.

Con sumo interés recorreremos con la vista cada uno de los escenarios tridimensionales, insertos en estos retablos. Cada escena está formada por un grupo de figuras exentas y policromadas, que representan algún pasaje de la vida del santo titular, algo comparable al cuadro dentro del cuadro. De llamar la atención, es la rica y variada ornamentación, de coronas, de canéforos y cortinajes, que complementan toda esta alegoría. ¿Quién pudo haber imaginado y creado con tanta fantasía y destreza un ambiente semejante, por el que los sentidos son arrebatados, y quizá hasta elevados los espíritus?

A continuación seguiré con el análisis formal e iconográfico de cada uno de los retablos. Inserté, como dato comparativo de partida en cada caso, la amplia descripción que se encuentra en el inventario realizado en el año de 1852.

La iglesia está ornada con once retablos y una portada interior (de la puerta lateral). Diez de ellos, y la portada, son de tipo ultrabarroco, fabricados de madera tallada y dorada. En estos se ubica una serie de esculturas de santos; la mayoría de ellas son de madera tallada, encarnadas y policromadas; otras, son de "vestir". El altar mayor es de cantera esculpida, de tipo neoclásico.

Los retablos se analizarán siguiendo la secuencia de su actual ubicación. Se iniciará con el de la capilla situada en el cubo de la torre del lado oriente, para seguir con los dos del sotocoro, con los cinco retablos y la portada, ubicados en la nave de la iglesia, los dos colaterales, alojados en cada uno de los brazos en el transepto y finalmente, el del altar mayor.



43. El retablo de Nuestra Señora de la Soledad

6.1. La capilla de Nuestra Señora de la Soledad.

Según el Inventario de 1852, la

"Capilla de Ntra. Sra. de la Soledad es un colateralito de talla dorada, el nicho tiene todos sus vidrios, y dentro de esta la Sma. Virgen con túnica de terciopelo y encima punto blanco, manto de terciopelo con escarola de listón negro a la orilla, singalo de listón negro, toca blanca encarrujada, soguilla negra con cuentas de oro, cabellera de pelo, galon en las manitas, resplandores y daga de oja de lata. Tiene camisa y enaguas de genero delgado y otras enaguas muy antiguas. Veintitres milagros de plata en el vestido, tiene ramilletes de flores en pies de madera. Bajo del nicho está un Sto. Cristo pintado en una cruz; hay otros cuatro Santos vestidos de talla. El colateral está adornado con ocho angelitos de madera y treinta y una cera de Agnus; hay sobabanco de madera, seis candeleros de id. y dos ramilletes de oja de lata, la mesa es de repiso y tiene ara; está un palabrero y un atril de madera fina, al pie hay una tarima con un tapete de colores de cuatro varas y forrado de tripe, biejo, campanilla pendiente de una cadena, a un lado esta Sr. Sn. José y el niño vestidos de talla y es el que antiguamente estaba en el altar. Al otro lado una mesa portátil de tres varas, y sobre ella esta Ntra. Sra. de la Consolación en sus andas con el Sto. Padre y la Sta. Madre y es la que sale en la procesión los domingos de mes y tiene corona de o de l [hoja de lata], cinco bastidores para poner milagros de cera y un retablitto, milagro que hizo Ntra Sra. de la Soledad. La ventana de esta capilla tiene enrejado de fierro alambrado y vidrieras, puertas de enrejado con chapa y llave". (4).

Análisis Formal.

El retablo de la Virgen de la Soledad se localiza en la capilla del lado oriente, ubicada en el cubo de la torre. Se llega a ella desde el sotocoro.

El retablo está adosado al muro de la capilla. Consta de un banco, un cuerpo y un tímpano de arco de medio punto, que abarca todo el luneto. La proporción es aproximadamente de 3/3. Tiene tres calles, la central, ligeramente más ancha.

En el banco se ubica, al centro, el altar, que simula ser una repisa, y cuya base tiene forma de guardamalleta de tres planos sobrepuestos y rematados con voluminosos roleos. Recientemente se adaptó al frente del altar una urna que contiene un Santo Sepulcro.

En la *predela*, sobre el altar, se ubica la puerta del Sagrario. La trayectoria de la cornisa que delimita el banco, se quiebra al centro para formar la peana sobre la que se apoya un fanal rectangular, en el cuerpo del retablo.

En este mismo, y a cada lado de la vitrina, hay una peana que sobresale del plano del retablo en forma de guardamalleta. Actualmente ya no soportan escultura alguna.



44. Detalle de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad.

El fanal protege una magnífica imagen de bulto y de vestir de la Virgen de la Soledad, que es de muy buena manufactura. Esta no corresponde a la descripción dada en el inventario, ni he podido indagar la fecha y procedencia de esta imagen. Una serie de roleos, rocallas, pequeños relicarios ovalados rodean el fanal, dándole especial realce. Una pilastra, a cada lado de la vidriera, marcan la calle central y remata en vistosos capiteles compuestos. En la parte superior de cada resalte de las pilastras se encuentra sentado un amorcillo.

El cuerpo remata en una ancha y vigorosa cornisa moldurada, interrumpida al centro por un medallón, acentuado en su parte inferior por molduras. El medallón ornado contiene pequeños relicarios circulares, cubiertos con vidrio. A cada lado, en la parte superior del medallón, un amorcillo lo custodia, sentado sobre un roleo.



45. Detalle del timpano del retablo de Nuestra Señora de la Soledad

Del paramento del tímpano sobresale la calle central, delimitada a cada lado por una pilastra rematada con un capitel compuesto. El frente está ornado con un marco mixtilíneo, que contiene un círculo rodeado de rayos. A cada lado de este ornamento se ubica otro amorcillo, posado sobre un roleo.

En las calles laterales del tímpano se encuentran unas esculturas de bulto, talladas en madera. Del lado norte se representa la imagen de un joven imberbe que porta hábito negro, decorado con flores doradas, y un cinturón dorado ciñe la cintura. Una amplia capa blanca cubre sus hombros. Tiene los brazos doblados, como si sostuvieran algo. Ha perdido sus atributos.

La escultura de madera del lado sur representa una figura femenina, con vestimenta posiblemente civil. Tiene la cabeza descubierta y los brazos doblados a la altura del pecho. La expresión de su rostro recuerda las esculturas que representan a las santas agustinas en el retablo de santa Mónica. Lamentablemente también esta imagen ha perdido sus atributos.

El ornamento que domina este retablo es de formas orgánicas, sobre todo grandes rocallas, alternadas con elementos geométricos, similares a los existentes en otros retablos que se describirán a continuación. Otros elementos decorativos que destacan en este retablo, son los seis amorcillos y un gran número de relicarios resguardados en pequeños marcos redondos u ovalados. El uso excesivo de relicarios recuerda el retablo dedicado a san Juan Nepomuceno en la iglesia de santa Clara en Querétaro, cuyo autor fue Pedro de Rojas. (5).

Iconografía e Iconología.

La capilla está dedicada al culto de la Virgen de la Soledad a la que se considera milagrosa. La virgen en esta advocación mueve a los fieles, recordándoles la angustia y la desolación que padeció la Madre de Jesucristo, una vez que, bajado el cuerpo inerte de su hijo, ella lo recibió en su regazo, mientras que José de Arimatea y Nicodemo preparaban el sepulcro. (Jn 19-40, 41, 42). El cuerpo de Cristo, envuelto en una sábana limpia, fue depositado en el sepulcro nuevo y la entrada se cerró con una gran piedra. (Mt 27- 59, 60). María,

"... ya viuda y sin hijo, en la más triste soledad del alma pudo exclamar con más razón que Noemí *'No me llaméis graciosa sino amarga porque el Todopoderoso me ha llenado de amargura.'* (Rt I. 20) Y en compañía de aquellos que rindieron a Jesús el último homenaje regresó al Cenáculo para consumir allí en la soledad lo que le faltaba de su martirio." (6).

Según la tradición, el tema de la Virgen de la Soledad se remonta a un sitio llamado la "Estación de María", que era una capilla dedicada a la Virgen, y que se ubicaba frente al Calvario. Se cuenta que la Virgen se alojó allí, desde que se consumó la Pasión hasta el día de la Resurrección de su Hijo. La Capilla de Santa María en el Calvario pertenecía en del siglo XIV a los etiopes. (7). Es posible que, a través de múltiples peregrinos que visitaban los Santos Lugares, haya llegado a Occidente el tema de meditación y la devoción a la angustiosa soledad que soportó la Madre de Cristo, una vez que se quedó sola y abrumada por los tristes recuerdos.

Por medio de los grabados que ilustran este tema en el libro Speculum humanae Salvatorius, en sus sucesivas ediciones, se divulgó esta veneración. (8),

Los momentos dolorosos de la vida de María son presentados como sigue: la Anunciación con el Angel Gabriel, la Natividad con el pesebre y los animales, la Última Cena con el Lavatorio, el Caliz y la Hostia; el Huerto de Getsemani, con la espada de Malco, y la lanza que representa a los soldados que lo prendieron; el rostro de Cristo con los ojos vendados, (significan los improperios que recibió), la flagelación y coronación con los azotes, la columna y la corona, la Crucifixión con la cruz atravesada con los clavos, la lanza y la esponja; la Resurrección con el Sepulcro y el pendón pascual; la Ascensión con la piedra en la que, según las tradiciones, quedaron estampadas las plantas del Redentor. (9).

En el siglo XV, en España, el devoto sentimentalismo popular desarrolló ampliamente este tema, no sólo en el aspecto literario, sino también en el pictórico. (10). La representación de la Virgen de la Soledad, en general expresa una tristeza inmensa, pero contenida. Sin embargo, en el barroco frecuentemente se manifiesta con efusión sentimental y verismo expresivo. (11).

La bella imagen de vestir con armazón, representa a la Virgen de la Soledad en el retablo que se estudia, recuerda las vírgenes de la Soledad españolas del siglo XVII, como las ejecutadas por Pedro de Mena. Se cree, pero no está confirmado, que la cabeza y las manos de esta figura, así como las de algunas de otras imágenes, que se encuentran en la iglesia son de manufactura hispana. El rostro delata una serena y profunda tristeza. De los ojos, semiabiertos, con la mirada dirigida hacia abajo, se deslizan algunas lágrimas cristalinas sobre las mejillas. La nariz es recta y la boca pequeña. Las manos están entrelazadas sobre el pecho, en actitud de meditación. La imagen es aproximadamente de tamaño natural. Tiene pelo y pestañas naturales. Está ricamente vestida con una túnica de terciopelo negro, bordada con hilos dorados y lentejuela. El motivo de la tela es de grandes flores con centros rojos de pedrería. Sobre los hombros, y cubriendo gran parte de la túnica, luce una capa, también de terciopelo negro con bordados dorados. Del escote sobresale un olán de encaje blanco y de las manos entrelazadas pende un pañuelo albo con orillas de encaje. La cabeza está cubierta con una fina mantilla negra, que cae sobre la espalda y está coronada con una regia corona.

Se ha adornado la imagen con largos aretes y con un collar de piedras rojas, quizá valiosas. Considero que el atuendo y la corona son relativamente nuevos, pues no corresponden a la descripción del inventario.

La tentación, por el gusto piadoso, por adornar y enriquecer las imágenes sagradas y veneradas, ha existido en todos los tiempos. (12).

En el cristianismo del siglo XIV se sabe que era costumbre general de ofrecer mantos a las imágenes de María. Estas ricas prendas se colocaban sobre las esculturas. Con el transcurso del tiempo, las ofrendas se extendieron no sólo a mantos, sino a joyas, coronas, salterios y otros objetos preciosos, todo destinado a ataviar regiamente a la sagrada imagen. Estas ofrendas, como opina Trens, podrían considerarse como "simples ex-votos".

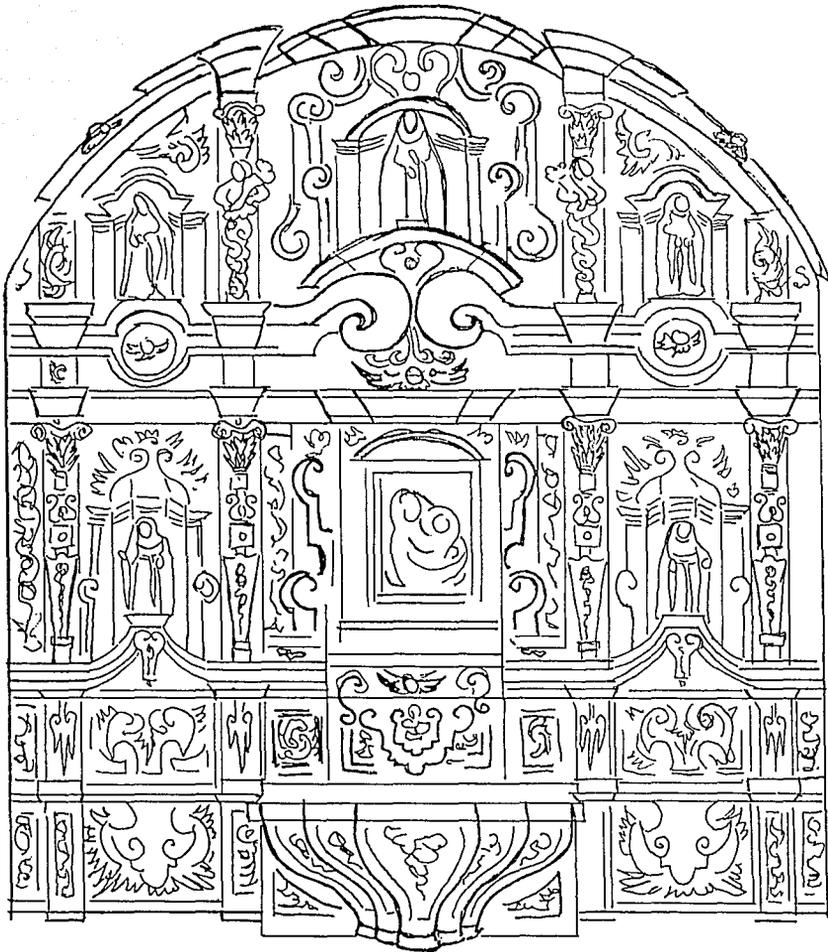
A partir del siglo XVI los inventarios empiezan a mencionar otra prenda, la

túnica, ofrecida a la Virgen por sus agradecidos y devotos feligreses. Las vírgenes de pie eran las más indicadas para ser revestidas con esta vestimenta. Frecuentemente la túnica llegaba a recubrir una escultura vieja y deteriorada, dándole una aspecto renovado. (13).

El hábito de vestir imágenes se acrecentó y se arraigó en el siglo XVII, sobre todo, en España, a pesar de las severas críticas de algunos eclesiásticos. Para poder competir con las espléndidas esculturas del Renacimiento y del Barroco, se optó por modificar, mutilando algunas antiguas imágenes, generalmente románicas. Para facilitar vestir las, con frecuencia se les cercenaban los brazos y la corona y se les adaptaban armazones que alargaban la figura y a la vez, servían de soporte a las amponas y ricas vestiduras. (14).

En los siglos XVIII y XIX se economizó en la manufactura de imágenes de vestir, tanto de vírgenes, como de santos. Solían adaptar a una especie de maniquí rudimentario, la cabeza, las manos y los pies, únicas partes que aún se tallaban y se encarnaban. Los maniquíes se cubrían con vestimentas interiores y exteriores, dándoles un realismo asombroso, muchas veces imitando la fastuosa moda de las grandes damas. (15). Otra técnica usual en esa época, fue la de recubrir la figura o maniquí con telas engomadas, logrando una sorprendente apariencia, simulando imágenes talladas. (16).

La bella y conmovedora imagen de la Virgen de la Soledad de Salamanca, es un bueno y digno ejemplo de un tipo de figura de vestir.



46. El retablo dedicado a santa Mónica y a otras santas agustinas.

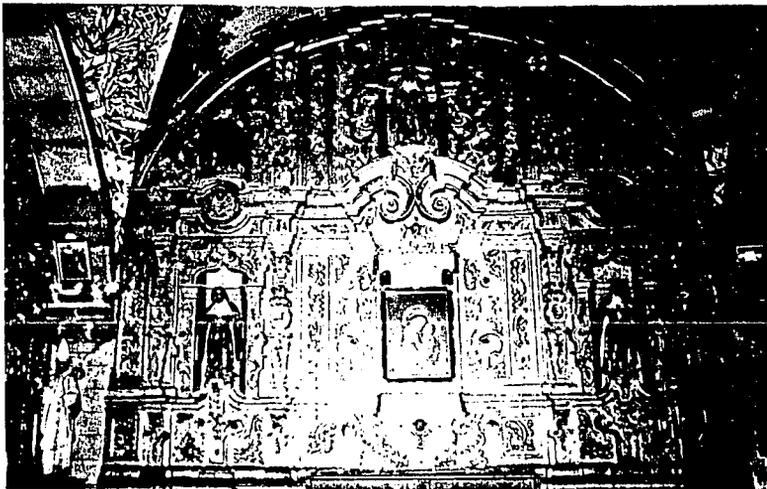
6.2. Retablo dedicado a Santa Mónica y a otras santas agustinas.

Inventario 1852:

"Altar de Ntra. Santa Madre. Este es de talla dorada, En el está un nicho con todos sus vidrios dentro la Sta. Madre con hábito de perpetuo, (17) cinto de cuero charolado toca de musolina, velo de seda muy viejo, manguitos blancos, diadema de O. de L. Tiene camisa y enaguas y dos milagros de plata. El nicho tiene un arco de flores nuevas y dos ramilletes en pie de madera. Al pie de la Santa está un Sto. Cristo de metal dorado con peanita y cruz negra. En el altar hay otras cinco santas de la orden bestidas de talla, la mesa tiene ara, es de repiso hay dos candeleros de metal amarillo de a cuarta fijados en ella, un atril de madera y dos ramilletes de O. de L. Al pie una alfombra de gerga de a tres varas." (18).

Análisis Formal.

El retablo es de la segunda mitad del siglo XVIII. Se ubica en el muro pontiente y abarca el espacio completo de la segunda sección de la bóveda delimitada por los arcos fajones del sotocoro e incluye el luneto.



47. El retablo dedicado a santa Mónica y a otras santas agustinas.

La proporción del retablo es de 3/3. Está constituido por un rodapié, un banco, un solo cuerpo y un tímpano. Pilastras, estípites y otros apoyos irregulares delimitan las calles del retablo. La ornamentación consiste principalmente de elementos geométricos, completados con rocallas y guías orgánicas.

La calle central del retablo es más ancha que las laterales. En el banco se ubica en esta parte el altar, cuya base es de forma bulbosa invertida, Seis molduras verticales dividen la base en gajos, cada uno de los cuales luce, al centro, un golpe de rocalla. La cubierta del altar no es la original.

Una ancha cornisa divide el banco del primer cuerpo. La trayectoria ascendente que sigue, forma a su vez, las peanas de los nichos, los que se ubican entre un par de estípites, en cada calle lateral. En el cuerpo, los nichos de sección trapezoidal, tienen poca profundidad. Están ornados con una cornisa que recorre a cierta altura, los lados y el interior de ellos. La trayectoria de dos vigorosas volutas encontradas, forman el arco concupial de cada uno de los nichos.

Los estípites exentos, que flanquean los nichos, tienen las superficies del fuste ornadas con guías fitomorfas; rematan en una doble moldura de trayectoria mixtilínea. Sobre ella se apoya el cubo, cuyos cuatro lados lucen un medallón ovalado. Sigue un elemento bulboso, calado, que sostiene la base cuadrangular del capitel compuesto, de cada estípite. Al centro, sobre el altar, se proyecta una peana, formada por una guardamalleta de tres diferentes planos. Es probable que la peana fuera la base del fanal; en la base que este ocuparía, se encuentra actualmente un cuadro con la Virgen y el Niño, fechado en 1944. El fanal remataba en un frontón, ricamente ornado con guías y rocallas y una cabeza de amorcillo.

Un elemento que destaca en la composición del retablo es la ancha y vigorosa cornisa, ricamente moldurada, que señala el límite entre el cuerpo y el tímpano. Esta sigue las entranas y las salientes de los planos del retablo. Al centro confluye en dos voluminosos roleos encontrados, los que rematan en una guardamalleta, coronada con cornisas arqueadas, sobrepuestas en diferentes planos. Sobre las calles laterales las molduras de la cornisa enmarcan de cada lado, un medallón circular, en cuyo centro se representa un querubín.

En el tímpano, las calles están sugeridas por dos elementos de apoyo, irregulares, antropomorfos, que flanquean el nicho central. El fuste de estos elementos consiste de guías fitomorfas y rocallas rampantes, de talla tridimensional, de las que emerge, hasta la cintura, un cariátide niño, el cual sostiene una cornucopia rebosante de frutos y flores. El apoyo remata en un capitel compuesto. Este se apoya sobre cada una de las cabezas del cariátide niño.

Los nichos en las calles laterales del tímpano son de menor tamaño que los demás. También son de sección trapezoidal, rematados con una cornisa moldurada que sigue una trayectoria mixtilínea. Al centro del tímpano se abre el nicho principal. Este también es de planta trapezoidal, rematado por un arco rebajado, marcado por molduras. El nicho está flanqueado por dos planos sobrepuestos, que tienen perfiles mixtilíneos delineados por molduras que terminan en roleos. Una vigorosa guardamalleta corona el nicho.

El perímetro del tímpano está enmarcado por una cornisa que se multiplica al centro en diferentes planos, como coronamiento del retablo.

Los cinco nichos están ocupados por esculturas de madera policromada y pintada. Representan a santas agustinas. Lamentablemente han perdido sus atributos, por lo que no es posible su identificación. Todas ellas



48. Una santa agustina

presentan la misma postura: Brazos doblados, en actitud de cargar o de sostener algo. Visten hábito de fondo negro, de largas bocamangas, pintados con un diseño floral en oro y blanco; un cinturón dorado marca la cintura. Los brazos están cubiertos por las mangas de la túnica blanca. Los rostros, estereotipados, de aspecto ingenuo, redondos y regordetes, sin expresión, están enmarcados por un pequeño olán de filo dorado de la alba toca, que les cubre la cabeza y el pecho. Las tocas se diferencian entre sí por el dibujo; algunas son plisadas o con dobleces en cuadrícula, o simulan tela de damasco de fondo blanco con diseño dorado. Los ojos son de vidrio, y algunas figuras tienen pestañas. La cabeza está cubierta por un corto manto negro, que cae sobre los hombros. Calzan zapatos negros.

Imágenes parecidas a las arriba descritas se pueden identificar en algunas iglesias de Querétaro, como una que se encuentra en la de san Agustín, y otra, en la iglesia del ex-convento de Capuchinas, las que probablemente fueron retocadas al estilo neoclásico.

En cuanto a la leyenda del origen del hábito que portan las santas agustinas, encontramos la siguiente explicación en la Chronica Espiritual Agustiniiana en la narración que sigue:

"Estando Santa Mónica con esta natural tristeza [su viudez], consultó su deseo con la Reyna de los Angeles nuestra Señora, y su tiernísima Abogada, suplicándola (según dicen un grandísimo número de autores) se sirviese de alumbrarla, e inspirarla el modo de trage, y vestido, que usaría, acomodado al que su Magestad traxo por la muerte de su querido, y amado Hijo, Christo Jesús. Y aviendo oído la Virgen Santísima su oración, se le apareció, con el hábito que ahora traen los Religiosos y Religiosas de nuestra Orden, vestida de negro, manga en punta y ceñida con correa, y la dixo: *'Hija Mónica, este es el trage con que yo anduve, quando estaba entre los mortales y el mismo traeras tu, a devoción mía'*".

Esta relación contó luego Santa Mónica a sus hijas, y así ellas, como su madre, se vistieron luego en la forma referida, y llegando después a noticia de nuestro Padre San Agustín, escogió desde que se bautizó, el mismo hábito. Los autores que cuentan esta revelación, y origen del hábito de nuestros Padres San Agustín, Santa Mónica, y San Paulino de Bergamo, en la vida de Santa Mónica, Maygrecio en el libro intitulado *'Arca honoris Christi Sanctorum, p. 59 y 169....'* (19).

Iconografía e iconología.

El retablo fue dedicado a Santa Mónica y a otras religiosas agustinianas. Por la carencia de los atributos que portaban estas imágenes, no fue posible su identificación. Sin embargo no está por demás, recordar una corta biografía de santa Mónica, que nos narra que nació en Numidia, hacia 332, y que murió en Ostia en el verano de 387.

"En Thagaste (Argel) en donde se había casado, dió a luz a tres niños, de los cuales San Agustín era el mayor. Aunque no era rico, el pagano Patricius a quien había desposado, era un notable en la ciudad. Además de las infidelidades que ella le perdonaba, tenía accesos de cólera, que ella sabía esquivar. *'Haced como yo'* les decía a sus amigas, *'callaos. Retened vuestra lengua y vuestro marido retendrá su brazo y jamás os pegará.'*.. Llegó a convertir a Patricius, quien recibió el bautismo una año antes de su muerte (hacia 371).

Agustín la hizo llorar mucho. Lloraba porque se había ligado a la secta de los maniqueos y porque tenía una concubina. Cansado de sus reproches, Agustín resolvió dejar clandestinamente Africa. Sin embargo, Mónica lo presintió y partió a Cartago, suplicándole que la dejara acompañarlo. El fingió aceptar: *'Pero el barco sale hasta mañana'*, le dijo. Ella fue a pasar la noche orando en una capilla cercana. Cuando volvió, el barco estaba ya lejos. Mónica sólo logró alcanzar a su hijo dos o tres años después en Milán. Asistió a su bautismo (387); después decidieron volver a Thagaste.

Estaban en Ostia, el puerto romano donde esperaban el momento de

embarcar, cuando ambos experimentaron el éxtasis que describen las Confesiones, sentados juntos ante una ventana en donde se podía ver lejos por el mar, llegaron a sus almas, las rebosaron, alcanzando la región de inagotables delicias en donde la vida se confunde con la sabiduría no creada y ahí la tocaron un instante. Dios les había conducido hasta el umbral de la vida eterna. Después de lo cual Mónica dijo a su hijo que todos sus deseos se habían cumplido ya en la tierra, y que sólo deseaba morir. Cayó enferma y, en efecto, murió cinco días después. Tenía cincuenta y seis años y Agustín, treinta y tres." (20).

Recordemos que, ubicados en el tímpano del retablo, a cada lado de la calle central, a manera de apoyos hermes, se encuentran un par de niños cariátides. Cada uno sostiene una cornucopia rebosante de frutos y flores.

"En la iconografía cristiana surgen los niños con frecuencia como ángeles; en el plano estético como 'putti' de los grutescos y ornamentos barrocos; en lo tradicional, son enanos o cubiros." (21).

El niño significa el futuro. La infancia es símbolo de inocencia; es el estado anterior a la falta y, por ende, el estado endémico; es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad y pureza. La imagen del niño puede indicar una victoria sobre la complejidad y la ansiedad, así como la conquista de la paz interior y la confianza en sí mismo. (22).

La cornucopia o cuerno de la abundancia es símbolo de la fecundidad y de la dicha, en las tradiciones greco-romanas. Lo liga al mito de Júpiter y Amaltea (la cabra o la ninfa que amamantó con su leche al dios niño) o al de Hércules y Aquebeo (el dios-río). El cuerno de la abundancia simboliza la profusión gratuita de los dones divinos. (23).

El fruto, en general, es símbolo de la abundancia, desbordando del cuerno de la diosa de la fecundidad o de las copas en los banquetes de los dioses. (24).

En el sentido místico, los frutos son las obras de los hombres como lo menciona Mt 7.16-20:

"Así todo árbol bueno da frutos buenos, mientras que el árbol malo da frutos malos... Así que por sus frutos los conoceréis."

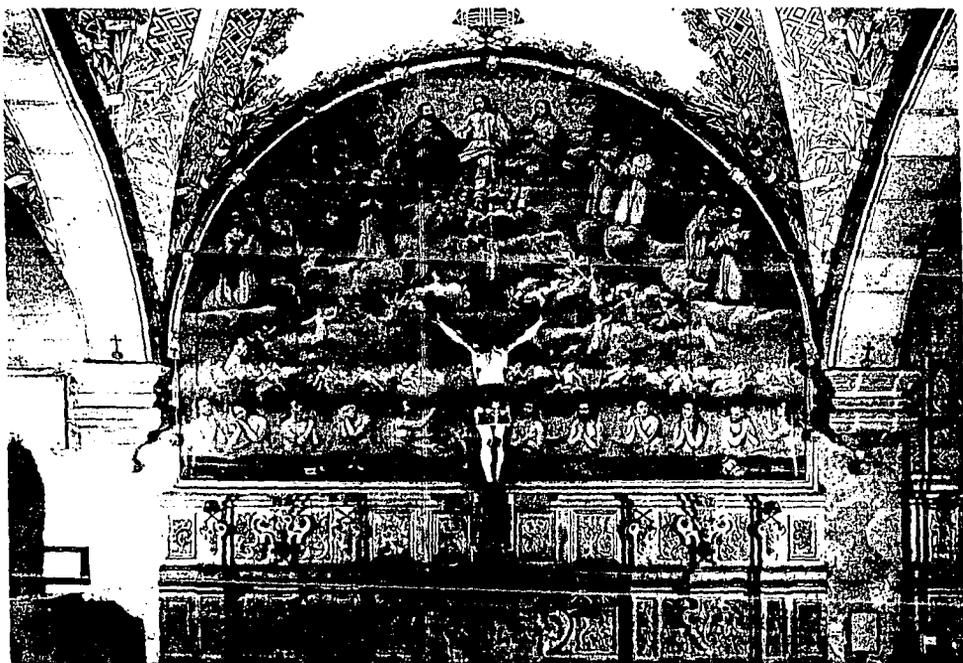
San Juan de la Cruz, interpreta a la flor como símbolo de las virtudes del alma. La flor, por su forma, es imagen del centro, y por consiguiente, una imagen arquetípica del alma. (25).

Quizá los pequeños cariátides en el tímpano del retablo signifiquen las criaturas inocentes y puras, dignas de presentar ante Dios los abundantes frutos y virtudes. Obras ofrecidas a Dios por las santas agustinas, como muestra de amor hacia El. Ellas que alcanzaron la vida eterna. Sus vidas ejemplares son caminos a seguir por todo devoto.

"Para que viváis de una manera digna del Señor, agradándole en todo fructificando en toda obra buena y creciendo en el conocimiento de Dios; confortados con toda fortaleza para el poder de su gloria, para toda constancia en el sufrimiento y paciencia; dando con alegría gracias al Padre que os ha hecho aptos para participar en la

herencia de los santos en la luz." Col 1. 10, 12.

Estas frases parecen adecuarse perfectamente a la iconología de este retablo.



49. El retablo de las Animas.

6.3 El retablo dedicado a las Animas del Purgatorio.

Esta pintura de Animas se menciona por primera vez en el Inventario de 1718, "... y uno [lienzo] de ánimas", mismo que, aparentemente ornó unos de los primeros cuatro altares que tuvo la iglesia, el que estuvo dedicado a san Nicolás de Tolentino penitente, intercesor de las ánimas. Quizá estuvo ubicado en el mismo sitio en el que está actualmente el retablo dedicado a este santo.

Es probable que este antiguo altar haya sido erigido alrededor de 1731. En este año se menciona en el Inventario, que el padre Vargas donó un frontal de damasco para este altar de ánimas y que existía un "bastidor de medio punto para el lienzo de ánimas".

De lo que se puede deducir, evidentemente para 1746 se hizo una remodelación en este altar, agregándole una serie de pinturas, como se verá en la transcripción del Inventario:

"Ytt en el Altar de Anima esta Sn Nicolas Penitente con su diadema de plata pesa doce onzas y el Sto Xpto de la mano tiene corona potencias clavos y cantoneras de plata y los clavos tres piedras falsas, verde y en el mismo altar esta otro san Nicolas Tolentino pequeño con diadema, platitos de plata sin pesar se le puso perdis de palo dorado."

Además estaba

"... en el lienzo principal de Na Sa de los dolores al pie de la SSna Cruz y ocho lienzos grandes de diversos Stos y siete lienzos de angeles con la insignia de la Pasión que estaban dispersos en la Iglesia y conyto y se pusieron en dho altar para su adorno."

Y nuevamente se menciona el bastidor:

"Ytt esta vn bastidor de medio punto sin lienzo alguno se devio hazer para el Altar de las Animas por tener la medida de dho lienzo y era sin duda para el remate de él".

Quizá para entonces el convento ya poseía la licencia o

"La concesión de N^o S.P. Benedicto XIV" [1740-1758]

sobre el altar de ánimas; como lo atestigua el Libro de Memorias e Inventarios de papeles ... de 1718. Es muy probable que el lienzo y quizá el marco que actualmente luce el retablo dedicado a las Animas del Purgatorio sea el mismo que se menciona tantas veces en los inventarios.

Inventario de 1852:

"Altar de Animas. Es un retablo grande, con marco dorado, enmedio está un Santo Cristo que se llama de agonias tiene un sendal de estopilla encarrujado con un cordón de oro maltratado, cabellera de pelo y corona berde. La mesa es de repisa, sin ara, dos candeleros

de madera y un atril de O de L, al pie tiene una tarima de tres varas y una alfombra de gerga del mismo tamaño." (26)

Análisis formal.

Este retablo se ubica, adosado al muro oriente, en el espacio entre los dos arcos fajones que delimitan la segunda sección del sotocoro, y frente al retablo dedicado a santa Mónica.

La proporción es aproximadamente 3/3. Se compone de un rodapie, un banco, en el que se apoya un lienzo o pintura de formato de arco de medio punto, el cual embona perfectamente en el luneto formado por la bóveda de arista.

El paramento del banco está ornado con tableros decorados con rocallas y elementos fitomorfos. De este fondo destacan vigorosas guardamalletas.

La ornamentación se complementa, además, con motivos que aluden al tema del retablo: Sobre cada resalte del banco destaca un cráneo, con tibias cruzadas. Otros cráneos se repiten siete veces, adecuadamente espaciados, sobre el marco que contiene la pintura. Los cráneos son de un realismo sorprendente. Se representan únicamente con el maxilar superior.

El lienzo representa a doce ánimas del Purgatorio, inmersas hasta el torso en llamas, y en actitud de oración y de contrición. Unos atributos, junto a cada una de esas figuras, indican lo que cada quien había sido en vida. Así, se reconoce, por ejemplo, al fraile, al papa, al obispo, al cardenal, al caballero, al militar, al fraile estudioso, al doctor, a la dama, entre otros. Curiosamente, algunos rostros de los penitentes son muy parecidos; el pintor solamente los invirtió y los modificó, agregándoles barbas, y cambiando la posición del torso y de los brazos.

Doce pequeños angelitos, escasamente cubiertos, revolotean en una capa de nubes que se extiende en la parte superior, justamente sobre las figuras que representan a las ánimas. Otros ocho angelitos, vestidos como niños de diferentes colores pastel, están en actitud de sacar las almas purificadas de los redimidos, y de coronar a las mismas.

Las almas se representan como niños vestidos de blanco y a diferentes niveles; todos se dirigen hacia los rayos provenientes del centro y la parte superior de la pintura, donde se representa a la Trinidad. Curiosamente las tres personas de ella se representan con idéntica fisionomía, la de un hombre joven, de barba corta y cabellera larga. Se distinguen únicamente por el color de la túnica y los atributos que muestran. Dios Hijo, vestido de azul, muestra en su pecho un cordero blanco ritual. Dios Padre luce una túnica blanca y un sol; Dios Espíritu Santo, ataviado de rojo, destaca sobre su pecho una paloma blanca.

Siguiendo la curvatura del formato del lienzo, se representa, a cada lado de la Trinidad, a seis apóstoles en actitud orante y de hinojos. En primer término, a un nivel inferior que la imagen de Cristo, se representa a la Virgen María, ataviada de color rosa y con un gran manto azul, que cubre sus hombros; también se encuentra en actitud devota y de rodillas. Todos ellos interceden ante Dios por las almas del Purgatorio. Sobre la mesa del altar se yergue un crucifijo de muy buena calidad, que concuerda iconográfica e iconológicamente con el tema del retablo.

Iconología e iconografía.

El Purgatorio es el lugar o estado de expiación temporal donde son retenidas las almas no condenadas a la pena eterna, para lograr su completa purificación, antes de ser admitidas al Cielo. (27).

La pena esencial del Purgatorio es la privación temporal o dilación de la vista de Dios con los efectos subjetivos que ella causa en el alma justa. La Iglesia latina admite también como doctrina común que además sufre de sentido de fuego. Sin embargo, este punto no se impuso a los griegos en los Concilios uniomísticos de Lyon y Florencia, ni ha sido definido. (28).

En el Concilio de Trento se ratificó clara y terminantemente el dogma de fe del Purgatorio. Declara que

"Puesto que la Iglesia católica instruída por el Espíritu Santo a la luz de las Santas Escrituras y de la antigua tradición de los Padres, ha enseñado en los sagrados concilios y en último término en este concilio ecuménico, que hay un purgatorio y que las almas que están retenidas en el mismo son socorridas por los sufragios de los fieles y principalmente por el santo sacrificio del altar, el santo concilio prescribe a los obispos velar para que la verdadera doctrina del purgatorio, recibida de los Santos Padres y de los santos Concilios sea celosamente predicada en todas partes a fin de que los fieles sean instruidos y se adhieran y crean en ella..." (29).

El simbolismo del número doce, número tan frecuentemente usado en la representación de esta pintura de las Animas significa

"La combinación del cuatro del mundo espacial y del tres del tiempo sagrado que mide la creación-recreación de la cifra doce, que es la del mundo acabado: es el de la Jerusalén celestial, (doce puertas, doce apóstoles, doce bases, etc.). En un sentido más mítico, el tres se refiere a la Trinidad, el cuatro a la Creación, pero el simbolismo del doce sigue siendo el mismo: una consumación de lo creado, terreno por asunción en lo increado divino..." (30).

"...doce que es tres multiplicado por cuatro, el cuadrado multiplicado por el triángulo. Es la raíz de la esfera, es la cifra de la perfección. Doce veces doce es la perfección multiplicada por ella misma, la perfección al cuadrado, la plenitud que excluye cualquier otra cosa que ella misma, el paraíso geométrico." (31).

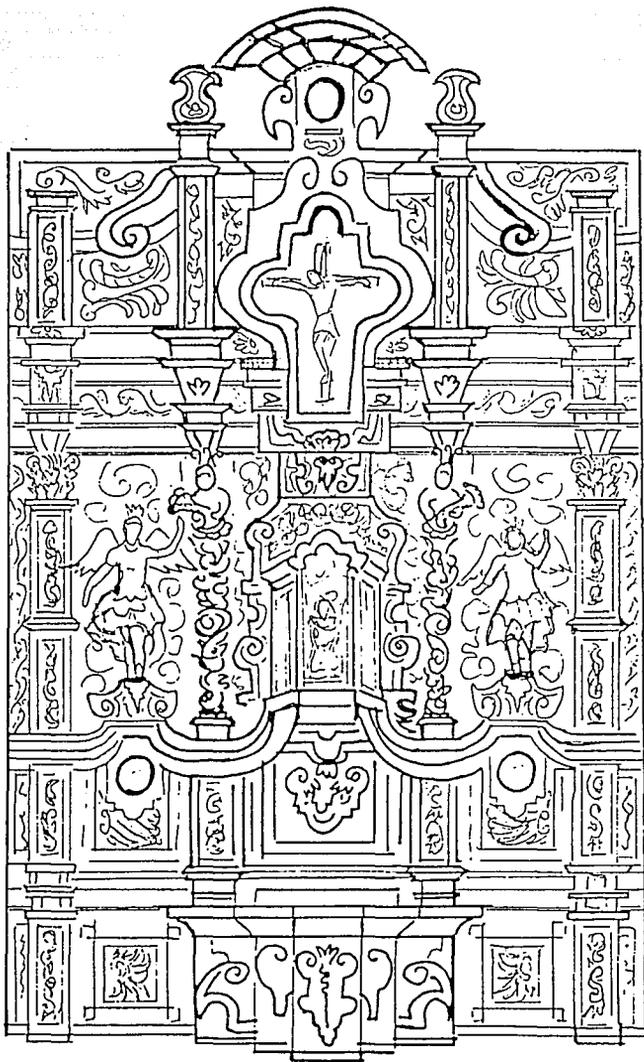
El número ocho de las almas purificadas

"simboliza a la vez la resurrección de Cristo y la promesa de resurrección del hombre transfigurado por la gracia."

"El octavo día de la Creación anuncia la era futura eterna. El ocho corresponde también al Nuevo Testamento; anuncia la beatitud del siglo futuro. Según san Agustín, el octavo día señala la vida de los justos y la condenación de los impíos. (32).

El número ocho significa la regeneración y se relaciona con las aguas bautismales en la Edad Media. (33).

Con el fin de ayudar a las almas del Purgatorio a alcanzar su bienaventuranza, se formaron hermandades, cofradías y archicofradías. La más antigua, fue fundada en el "Campo Santo Tentorico" en Roma, por un agustino eremita, Juan Golderer, en 1448. La labor piadosa de los cofrades fue ofrecer misas para difuntos, cuidar de los enfermos y a enterrar a los muertos.



50. El retablo de las Tres Reliquias.

6.4 - Retablo de las tres reliquias.

(Originalmente dedicado a Nuestra Señora de los Dolores).

Inventario de 1852:

"Altar de Ntra. Sra. de los Dolores. Este es de madera de talla dorada, tiene dos nichos con vidrieras completas, en uno esta Ntra Sra de los Dolores con tunica de tela, manto bordado, singalo de galon manillas de perlas finas, de nueve hilitos entre los dos, resplandor y daga de O de L. peana de madera, arquito de flores nuevas y dos ramilletes antiguos con pie de madera. En el otro nicho esta el Sto. Cristo con corona berde los clavos y las canteras de la Cruz, son dorados, cabellera de pelo y sendal blanco con cordones y borlitas de oro. En este altar hay dos seras de agnus y un relicario con reliquias, las tres tienen vidrieras. La mesa es de repiso, hay dos candeleros amarillos de a cuarta fijados en ella, dos ramilletes de o de l. un atril de madera. Al pie hay una alfombra de gerga de â tres varas y media nueva, esta mesa no tiene ara." (34).

Análisis formal.

Este retablo se ubica en el muro poniente, en la parte inferior de la tribuna del coro. Abarca el espacio entre el último arco fajón del sotocoro y la primera pilastra de la nave. El remate termina en el arranque de la base de la tribuna. La proporción es de 3/3, marcada por anchas cornisas.

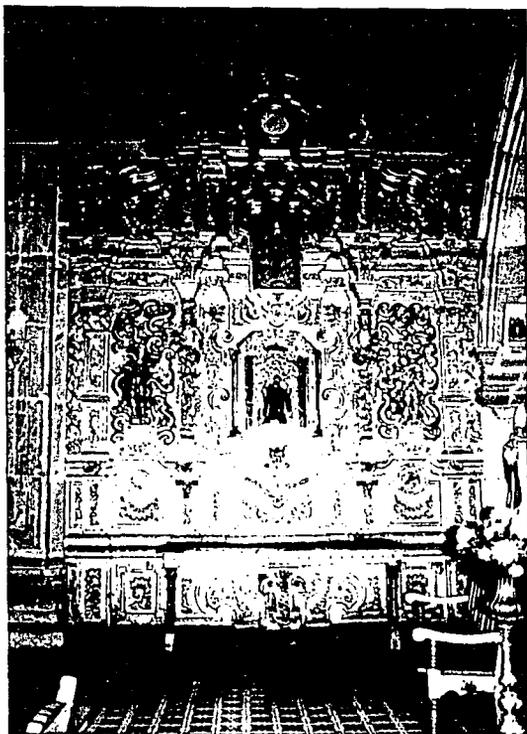
El retablo está formado por un rodapié, el banco , seguido de dos cuerpos y un llamativo remate, con el que se corona el retablo. Tiene tres calles delimitadas por pilastras y otros elementos pseudo-sustentantes. La calle central predomina sobre las demás.

Al centro del banco se ubica la mesa del altar, cuya base está constituida por una gran guardamalleta de tres planos sobrepuestos, de mayor a menor, perfiladas, cada una, por molduras que terminan en voluminosos roleos. El paramento del banco, así como los resaltes, están ornados con tableros decorados con motivos de rocalla. La cubierta del altar es de reciente hechura.

La ancha cornisa que separa al banco del primer cuerpo; sigue la trayectoria ondulante mixtilínea, la que forma, a su vez, las bases de las peanas, ubicadas en las calles extremas del primer cuerpo.

En este cuerpo, y al centro, se proyecta, de un gran marco de roleos, un fanal rectangular, de copete mixtilíneo. Un apoyo irregular, de tipo hermes, antropomorfo (torso de niño que sujeta una cornucopia), de cada lado, similar al descrito en el altar de las santas agustinas, acentúa la importancia de esa zona del retablo.

El interior de este fanal está forrado con papel dorado, con diseño floral rojo, de tipo oriental. Contiene ahora una pequeña escultura delicada, que posiblemente represente a San Agustín.



51. El retablo de las Tres Reliquias.

En ambas calles laterales de este primer cuerpo se apoya, sobre cada peana, una escultura. Esta representa arcangeles que han perdido sus atributos. Quizá pertenezcan a este retablo, ya que difieren entre sí en cuanto al tipo de manufactura y a su proporción. Estos angeles se destacan de un fondo con peculiares volutas que sugieren nubes. Estas recuerdan las nubes realizadas por Gudiño en los retablos de la iglesia de Santa Clara, en Queretaro, Gro.

En el segundo cuerpo destaca al centro, otro fanal, en forma de cruz, con perfiles mixtilíneos ornamentales y enmarcada con gruesas molduras y roleps. El interior del fanal está forrado con papel dorado de fondo azul, con diseño floral, similar al del fanal descrito anteriormente. Dentro del fanal se encuentra un crucifijo, quizá moderno. Unos roleos y paneles ornados con golpes de rocalla, flanquean el fanal cruciforme.

El remate es un elemento mixtilíneo, con una cimera en forma de abanico, compuesto por cornisas dispuestas en tres diferentes planos. El coronamiento está flanqueado y complementado, a cada lado, por un pequeño remate mixtilíneo, exento, a manera de florón.

La ornamentación de este retablo es a base de formas geométricas, mixtilíneas, rocallas y guías fitomorfas. Las rocallas y otras formas orgánicas oran las superficies. Las formas geométricas acentúan especialmente la calle central.

Otro elemento ornamental que llama la atención en este retablo son tres círculos, actualmente vacíos, que contenían reliquias. Dos de ellos se encuentran en la parte inferior de cada peana, en las calles laterales y otro, al centro de la placa de remate del retablo.

El espectador frente a estos retablos, el de las tres reliquias y el de las santas agustinas, puede observar la repetición de algunos elementos como son las anchas cornisas de trayectoria mixtilínea, los pseudo-soportes tipo hermes, los medallones circulares u ovalados y otros detalles, los que imparten una continuidad y equilibrio entre los dos retablos, y sugiere que, quizá, fueron diseñados por el mismo artesano.

Iconografía e iconología.

Como se mencionó, el retablo se distingue por los tres relicarios circulares que lo oran. Según el Inventario, uno contenía reliquias y dos alojaban unos "Agnus Dei". Se nombra "Agnus" a una especie de medallones elaborados con cera virgen y bendecidos por el Sumo Pontífice. Llevan impreso en el anverso la figura del Cordero de Dios y en el reverso, la de la Virgen o de algún santo, con el nombre del papa que los bendijo. Son objetos de devoción. (35). En el siglo XVIII se fijaron sus características. Desde entonces son medallones ovalados o redondos que varían de tamaño desde los 20 x10 cm de ancho, hasta los más pequeños de 3 cm. La estampa del Cordero de Dios se representa acostado o de pie sobre el libro de los siete sellos, como se describe en el Apocalipsis de San Juan. El Cordero tiene la cabeza simbrada con la corona crucífera, sujetando entre sus patas el estandarte de la Resurrección. (36).

El cordero es un símbolo bíblico, cristológico. Tiene sus raíces en el Antiguo Testamento; su tipología se remonta a los sacrificios de Abel y de Abraham. No obstante, en el relato del Apocalipsis se menciona al Cordero, sobre el Monte Sion, en la Jerusalén Celeste. Ap. 5, 6.

"Entonces vi de pie en medio del trono y de los cuatro seres y de los Ancianos un Cordero como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete Espíritus de Dios, enviados a toda la tierra."

Se identifica también con el cordero sacrificado para la fiesta pascual, ordenada por Moisés en Ex. 12. 21, 22.

El "Agnus Dei" simboliza la muerte redentora, pero sobre todo, el sempiterno triunfo de Cristo y su dominio universal. (37).

San Juan Bautista da testimonio de esta simbología crística cuando dice: "He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo." Jn. 1. 29.

No se ha podido precisar con certeza el origen del "Agnus". Se sabe que su fuente es cristiano-románica. Se le atribuye al Papa Zósimo en el siglo V. Según la tradición más antigua, la bendición se hacía en la basílica de San Juan de Letrán, el sábado santo. El arcierdiano de esa basílica fundía la cera, la mezclaba con aceite, bendecía la mezcla y luego la repartía ya con la figura del Cordero a los fieles.

El rito actual quedó fijado en el siglo XVI. Es solemne y tiene lugar en el primer año del pontificado de cada Papa y el de cada siete años es privado, a voluntad del Papa. La bendición, cuyo rito principal consiste en la inmersión o baño de agua bendita a la que el Pontífice mezcla bálsamo y crisma sagrado, baño que simbólicamente se llama bautismo del Agnus, se verifica el miércoles de Pascua y los dos días siguientes.

Algunos Agnus contienen polvos de reliquias de santos que se mezclan con la cera. Estos no se bautizan. Sin embargo, se bendicen y se tienen en mayor estima y se les rinde culto especial. (38).

"Las virtudes que les atribuye Durandus, Urbano V y Paulo II, y en general todos los que tratan este tema, concuerdan que son objetos piadosos que tienen virtudes de orden natural y sobrenatural, pues preservan de la muerte repentina, evitan peligros y desgracias, tanto al hombre, como a sus animales, protege de enfermedades y es eficaz contra un número de desgracias." (39).

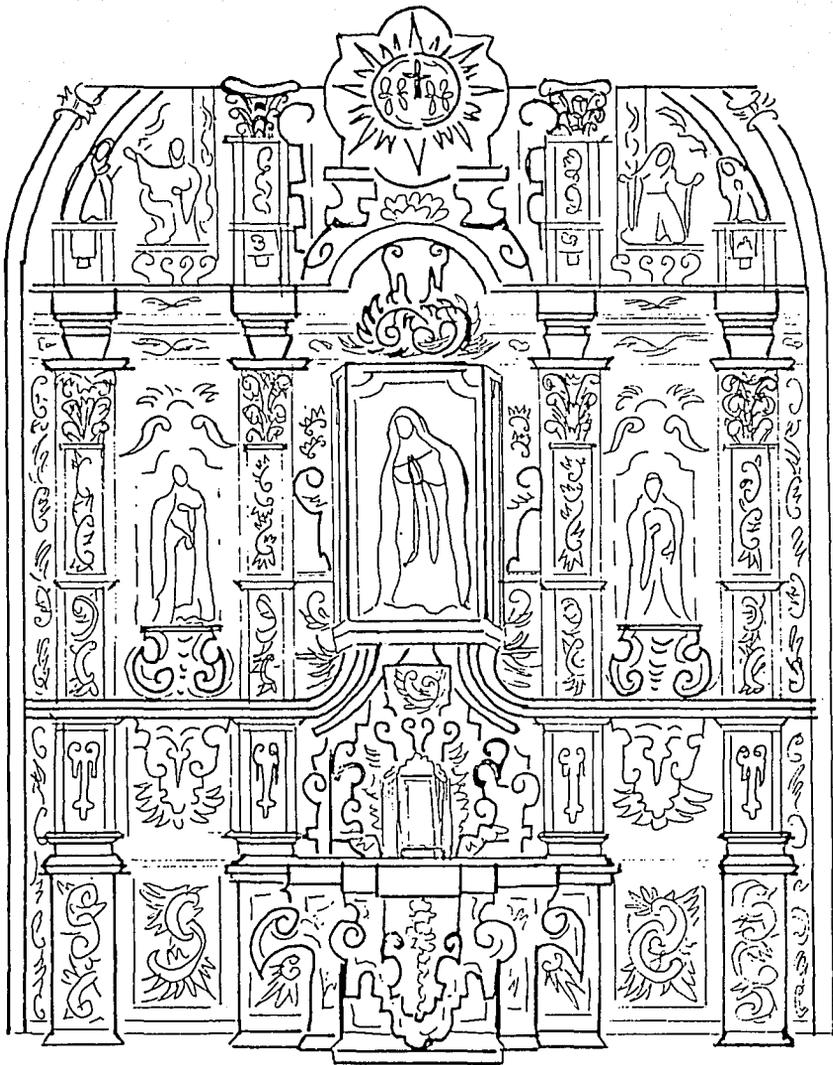
"Los místicos han encontrado adecuados simbolismos para los elementos de que se componen los Agnus, que son escogidos para representar dignamente al Cordero. La cera natural, pura y virgen figura del cuerpo, la carne, la humanidad de Jesucristo, concebida milagrosamente e inmaculadamente en el seno purísimo de María, abeja virgen y fecunda."

El cordero impreso es la imagen del cordero ofrecido al Señor,

"para la redención del género humano y para la salvación del universo. Cordero nimado porque es santo y nimbo en forma de cruz, porque es Hombre-Dios crucificado vivo y de pie, como vencedor o acostado, como sacrificado, pero con la bandera de la gloriosa victoria de la resurrección.

"El bálsamo significa el perfume de las virtudes de Cristo. El aceite, su infinita caridad. La inmersión en el agua bendita o consagrada, símbolo de los nuevos bautizados revestidos de vestidura blanca y sin mancha a semejanza de aquella gran multitud que en el cielo está delante del Cordero, alabando a Dios y cantando el Aléluya (Apoc. VII. 13. XI: XII). Es por esto que la bendición de los Agnus se hace en la Pascua." (40).

"Al reverso de la imagen de la Virgen o de los santos imitadores de las virtudes de Cristo, y el nombre del Vicario de Jesucristo, a quien fue dado todo poder para que, en favor de los miembros del cuerpo místico de Jesucristo, repartiase los tesoros de las gracias celestiales." (41).



52. El retablo dedicado a Nuestra Señora de los Dolores.

6.5 -- Retablo dedicado a Nuestra Señora de los Dolores.

Inventario de 1852:

Capilla de Santa Rita, ahora de Ntra. Sra. de los Dolores. Hay un corateral de madera de talla dorado, en donde esta sobrepuesto un nicho con sus vidrios, cabaies, pero comunes. En él está a devoción de Fr. Miguel Cano, Nuestra Sra. de los Dolores de tres cuartas, con túnica morada de lana, manto nevado de seda algo maltratado, singalo de liston nevado, camisa y enaguas de genero delgado muy biejo, cabellera de pelo, resplandor de madera dorada y toca de genero corazon de O de L pintado con siete dagas de lo mismo, perlas falsas en el pescuezo. El Sr. de la Misericordia de tres cuartas, cabellera de pelo, corona de O de L dorada, sendal de genero y un cuerpecito de plata. Al lado derecho el buen ladrón de escultura y al izquierdo Gestas de lo mismo. Al lado derecho de Ntra. Sra. de los Dolores una Guadalupana de bulto de una cuarta sobre un cerrito, un Juan Diego incado al pie con su sombrero a la espalda. Al lado izquierdo, un San Miguel de bulto de a cuarta sobre una peana de madera y el dragón a los pies. De tapete un lienso azul. Dicho nicho es de dos varas pintado de azul y guarnecido de o de l. Tiene también adentro algunas florecitas de genero. Al pie del nicho diez y seis milagros de plata que son de Ntra. Sra. del buen Consejo y un Sto. Cristo chiquito de bronce." (42).

"Abajo Ntra. Sra. del Buen Consejo de Lienso de tres cuartas con vidrio y marco dorado. Arriba una Sma Trinidad con vidriera y marco de O de l. Un divino Rostro en lienso con vidrio y marco de lo mismo el sol y la luna de O de l, Una Guadalupana de dos varas en lienso con marco de madera, una estampa del Sto del Hospital con vidriera y marco de O de l, un Sr. Sn Jose de dos varas en lienzo, con marco de madera. Una Purisima de genero con vidriera y marco de O de l, cuatro albornates de lo mismo, dos al pie del nicho de Ntra. Sra de Guadalupe y Sr. Sn José, una estampa romana con la Santa Cruz con vidriera a la espalda un viso de O de l, una mesa portátil con ara y frontal pintado de azul y guarnecido de O de l. Sobre la mesa hay cuatro ramilletes de lo mismo de a tres cuartas, cuatro candeleros de madera, dos atriles de O de l con vidriera, campanilla con su cadena, dies pies de rami-letes de madera, un tapete de alfombra de a tres varas. Hay tambien dos santos de la Orden bestidas de talla. Tras de la mesa estan dos angeles que estaban al pie del panteon del Altar Mayor. En contorno de la capilla hay catorce estampas del Salvador y Apostolado, cuatro albornates de O de l. Un Santo Domingo en lienzo de a media vara, con marco de madera, un bastidor para poner los milagros de cera, en medio un candil de O de L ... hay una cruz de carabaca con indulgencias...." (43).

Análisis formal.

Originalmente este retablo se ubicaba en la capilla del lado poniente, en la base de la torre correspondiente, y a la cual se llegaba por el sotocoro.



53. El retablo de Nuestra Señora de los Dolores.

Actualmente el retablo se localiza adosado al muro oriente de la nave de la iglesia, justamente en la parte inferior de la tribuna del coro.

Se me informó que en ese sitio existía un vano con puertas, que comunicaba al claustro bajo del convento. Este vano se tuvo que clausurar, tapiándolo al igual que dos de los accesos al coro, que daban al claustro alto, como ya se mencionó en un capítulo anterior.

Estos datos, encontrados en el Archivo Geográfico de la Dirección de Monumentos Históricos confirma este hecho efectuado a raíz de la exclausturación (1854). En el lugar vacío y tapiado se erigió un altar neoclásico en 1890, mismo que se destruyó en 1920, para dar cabida al retablo de los Dolores. (44).

En la capilla se instaló en su lugar una escalera de caracol, por la que

hoy se llega al coro. Es necesario hacer esta aclaración, pues el retablo fue mutilado en su parte superior, para poder adaptarlo al espacio disponible, por lo que ha perdido sus proporciones originales.

Estructuralmente es similar al retablo de la capilla dedicada a la virgen de la Soledad. En el banco, la mesa del altar tiene forma de repisa; la superficie de la mesa es de manufactura reciente. La base está formada por una guardamalleta, de tres planos superpuestos. En el cuerpo, al centro, apoyada sobre la peana, formada por el quiebre de la cornisa que marca el límite entre el banco y el cuerpo del retablo, se apoya un fanal. Este es rectangular y se ve rematado con un copete ornado con rocallas. La vitrina contiene una antigua imagen de bulto, de vestir, de la virgen de los Dolores.

En cada una de las calles laterales se proyecta, del paramento del retablo, una peana en forma de guardamalleta. En cada una se apoya una escultura de manufactura contemporánea, una de san Judas Tadeo y la otra, de san Martín de Porres.

Destaca en este retablo la voluminosa cornisa que delimita el cuerpo. En la calle central, sobre el fanal, asciende escalonadamente, formando una peana que sostiene un medallón mixtilíneo, con un círculo centrado, rodeado de resplandores, con el monograma crístico, similar al del retablo de la Soledad.

En cada calle lateral del tímpano truncado, se ubica otra peana. Apoyada, sobre la del lado norte, está una pequeña escultura policromada que representa a san Juan; en la peana opuesta otra, que representa a la Virgen de hinojos, con los brazos extendidos.

En el extremo de cada lado del tímpano, sobre un resalte de una pilastra, se aprecia otra escultura más pequeña, en actitud de orar. Las figuritas quizá representen religiosas agustinas hincadas, cuyos cuerpos se curvan, siguiendo la moldura del medio punto del tímpano, o posiblemente representen a las Tres Marías.

El ornamento de este retablo es similar al de la capilla de la Soledad. Unas pilastras, que rematan en capiteles compuestos, marcan las calles; el banco y el cuerpo están divididos en basamentos ornados con rocallas y roleos que le imparten movimiento y ritmo a la composición del retablo.

Iconografía e iconología.

En el pasaje de la Crucifixión, san Juan relata en su evangelio (Jn 19. 25, 27) como:

"Junto a la Cruz de Jesús estaban su madre, la hermana de su madre, María Cleofas y María Magdalena. Jesús, viendo a su madre y junto a ella, al discípulo a quien amaba, dice a su madre *'Mujer, ahí tienes a tu hijo'*. Luego dice al discípulo: *'Ahí tienes a tu madre'* y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa."

Debido a estas palabras pronunciadas por el mismo Jesús, ya muchas de las más antiguas representaciones de la Crucifixión incluyen, al pie de la

Cruz, las imágenes de la Virgen María y del apóstol san Juan, quienes comparten y se compadecen del gran dolor soportado por Cristo. (45).



54. Figura que representa al Apostol San Juan.

Manuel Trens atribuye a una fuente literaria un poema dedicado a exaltar los dolores de María, impuesto por san Efrén (S VII), como el inicio de la devoción a la Dolorosa. (46).

En la Edad Media se propicio en el pueblo cristiano la meditacion sobre la participacion dolorosa de la Virgen en la pasion de su hijo. (47). En un principio fueron cinco los temas de devocion, escogidos de ciertos pasajes de la vida de Maria. Se cree que en España, el culto a la Dolorosa estuvo vinculado a san Ildefonso de Toledo (58). La veneracion a esta imagen fue temprana y se difundio ampliamente; fue especialmente sobresaliente en España, de tal modo que en el siglo XI la iglesia de Montflorit ya estaba dedicada a ella y en el siglo XIII, las Cantigas de Santa Maria de Alfonso el Sabio, proclamaban los "Siete Dolores" de santa Maria (49) que para

entonces se ampliaron a siete. Cada dolor era "como una espada que traspasara su alma". Estos momentos en la vida de María fueron La Profecía de Simeón, La Huida a Egipto, el Niño Perdido en el Templo, la Calle de la Amargura, la Crucifixión, el Descendimiento de la Cruz y la Sepultura de Jesús. (50). Esta devoción tiene su inicio en

"... los siete Autores de los Siervos de María Santissima los que ocupados, y divididos en la contemplación de los Dolores, juntáronse, y unos sacaron de los Evangelios, y otros de Autores muy clásicos. Después los reveló la Virgen Santissima a Santa Brígida y otras Santas y Santos los que tienen en orden los Padres Servitas ..."
(51).

La orden de los Padres Servitas fue fundada en Florencia en 1233. En el siglo XV el culto a la virgen de los Dolores adquirió gran auge en Holanda, Bélgica y países adyacentes, propiciado por una cofradía que tenía como patrona a María en esta advocación. (52).

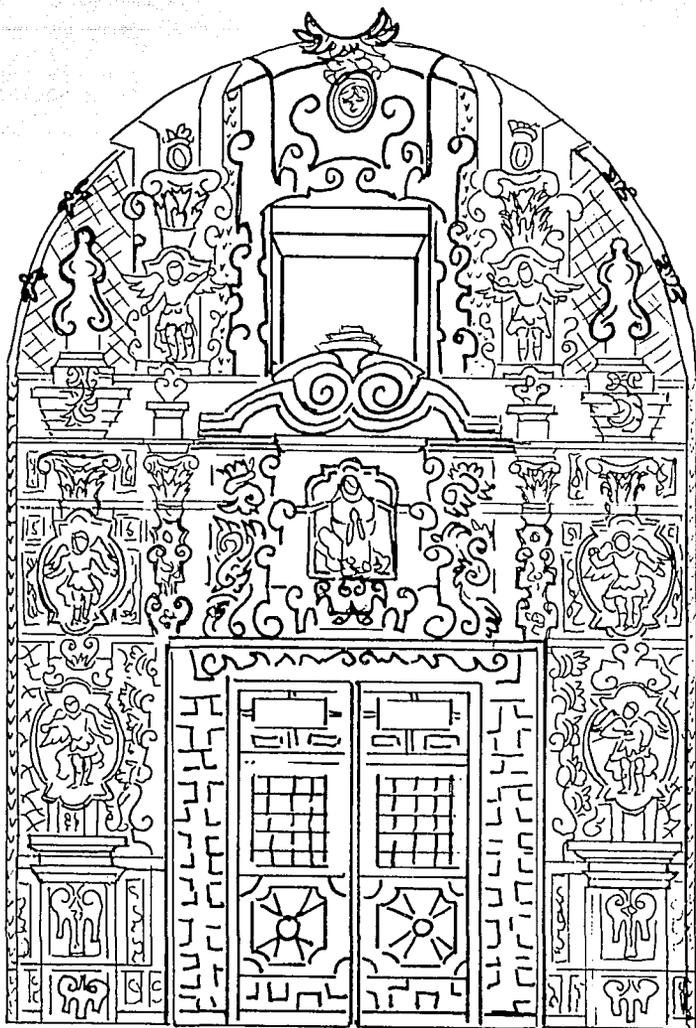
Los servitas veneraban una imagen que, supuestamente, era el retrato de la Virgen, pintado por san Lucas y que se venera en la iglesia de *Ara Coeli* en Roma. Se trata del busto de María, sin el Niño, y que sostiene la mano izquierda sobre el pecho. A una imagen semejante, le daba culto la cofradía en los Países Bajos. Pinturas y grabados de esta Dolorosa se difundieron ampliamente también en España. (53).

A fines del siglo XV aparecieron las primeras representaciones de la Dolorosa, rodeada de siete espadas, que con el tiempo fue representada por los artistas traspasándole el corazón. (54). En el ex convento de Calpan, Pue. (siglo XVI) se puede contemplar una Dolorosa semejante, esculpida en relieve en uno de los costados de una de las capillas posa. También en la portada lateral de la iglesia de san Agustín, de Querétaro, existe un medallón esculpido con esta imagen, así como en la piedra clave de la portada del presbiterio a la sacristía, de esa misma iglesia. Paralelamente al culto a la Dolorosa, existía el culto a los "Siete Gozos de María", quizá en menor escala. Solía representarse a la Virgen, con siete azucenas que le brotaban del pecho; así lo muestra una pintura de Bernardino Palo (55). En la pintura colonial se representa con mas frecuencia a la Virgen de los Dolores, tanto en pintura como en escultura, con una sola espada o más bien una daga, clavada en su pecho.

En el Sínodo Provincial, celebrado en Colonia, su arzobispo Theodorico, en el año 1413, instituyó la festividad de la Señora de los Dolores, con el fin de

"... reprimir la audacia de los Herejes, que llevaban a cruel despecho, el ver las Imágenes de Christo Señor nuestro y de su Santissima Madre pintadas con dolor; lo que movía a tristeza, compasión y pena."

A partir de 1725 esta festividad se celebra el viernes antes de Semana Santa (Viernes de Dolores). (56).



55. La portada dedicada a la Inmaculada Concepción.

6.6.- Portada dedicada a la Purísima Concepción.

Según el Inventario de 1852:

"Puerta del Costado. Aquí hay una especie de corateral de madera de talla y dorada, en medio está una Purísima vestida de talla y seis ángeles, y cuatro en relieve, un cancel con copete dorado y en el un tablero de la Eternidad." (57).

Análisis formal.

Esta portada se ubica en el muro poniente, en la segunda sección de la nave, frente al retablo dedicado a Santa Rita de Casia. Abarca el espacio entre las dos primeras pilastras y el luneto. En este se abre el vano rectangular y en esviaje de la correspondiente ventana. La portada enmarca la puerta de dos hojas, de madera, ornada con almohadillas, y que remata con motivos calados de rocalla. La puerta da paso a un angosto vestíbulo, de la entrada lateral a la iglesia. Quizá esta puerta no sea la original, pues su diseño austero y estático, no corresponde a la riqueza de la portada que la rodea; Esta es anástila. Joseph Baird menciona una modalidad de ciertas pilastras, a las que llama pilastras-nicho. La portada que se estudia, así como el retablo dedicado a santa Rita, ostentan otra variedad de pilastra, es decir, al fuste de la misma se encuentran adosados e integrados uno o varios medallones. Para diferenciar estas dos modalidades de pilastras, me permitiré utilizar el término pilastra-medallón. La portada está marcada por acentos verticales, que son pilastras ornamentales, o sea, pilastras-medallón.

En la composición dominan un par de pilastras-medallón en el primer cuerpo y otro par de pilastras-nicho, ubicadas en el tímpano. El banco ocupa los espacios laterales de cada lado de la puerta. Sobre las dos secciones de aquel, se apoya el único cuerpo de esta portada, interrumpida al centro, por el espacio que ocupa la puerta. Destaca en esta portada la vigorosa cornisa que remata al centro con un frontón formado por dos grandes roleos, que siguen una trayectoria de espiral opuesta. Posiblemente este elemento pudo haber servido de peana a alguna imagen, cuya silueta se destacaría frente a la fuente de luz, solución tan usual en el arte barroco.

En ambos extremos laterales de la portada se ubica una pilastra-medallón, que arranca del rodapié y de una basa que llega hasta la cornisa superior del cuerpo. Al fuste de cada pilastra están adosados e integrados dos medallones de formato mixtilíneo, uno arriba del otro. Algunos adornos, como roleos, rocallas y guardamalletas, complementan la ornamentación, todo lo cual remata en un capitel compuesto.

En los cuatro medallones se presenta, en alto relieve o media talla policromado, un arcángel; únicamente los brazos sobresalen como miembros exentos. Lamentablemente se han perdido los atributos de estas figuras, por lo que es difícil su identificación. Las pilastras descritas llegan a la vigorosa cornisa, misma que se proyecta sobre cada una de aquellas, en un resalte. Las pilastras que nos ocupan se continúan y rematan en un tímpano, en una especie de pináculo de forma mixtilínea, y trabajado en relieve.

Estas pilastras-medallón, ubicadas a cada lado de la portada, se destacan de un paramento labrado, el cual luce, en varias zonas, distintos diseños.



Virgen María Reyna de los Angeles Retablo de los Angeles Templo de S. Agustín
Salamanca, Gto. Mex.

56. La Virgen, Reyna de los Angeles.

El banco se ve ornado con tableros decorados con rocallas. El fondo, del cual se realiza el primer medallón, a cada lado del retablo, recuerda la trama de una red. En la sección superior, el artista repitió este diseño, pero contenido en tableros. Los pináculos contrastan, en el tímpano, de una superficie trabajada en cuadrícula, en diagonal. La calle central se inicia en la parte superior del dintel de la puerta y se ve delimitada por ambos lados, por una pilastra-nicho, las que llegan hasta el resalto del marco del tímpano.

En el cuerpo del retablo, los fustes de estas pilastras están formadas por elementos mixtilíneos dispuestos uno sobre otro, mismos que rematan en un capitel compuesto y en un doble cornisamento.

Siguiendo el eje vertical de dichas pilastras, a cada lado en el tímpano, se apoya sobre la ancha cornisa una peana, que sustenta otro arcángel. Estas esculturas son exentas; sin embargo, no están totalmente trabajadas en la parte posterior. Por carecer de atributos no se le puede identificar plenamente. Cada ángel sobresale de la concavidad de su nicho. El hueco de aquel se abre en el fuste de la pilastra, integrándose a ella. El arco del nicho es mixtilíneo y, a semejanza de otros nichos ya descritos en otros retablos, una cornisa recorre la parte exterior e interior de este elemento. Cada pilastra nicho remata en un vistoso capitel compuesto. Este tramo de la pilastra se ve ornado con roleos por ambos lados laterales.

La calle central mide el ancho del alféizar de la ventana y se inicia a partir del dintel de la puerta. Al nivel del cuerpo del retablo, se destaca al centro, un nicho de arco mixtilíneo. También aquí, una cornisa sigue el perfil exterior e interior del nicho. Unas molduras que forman vigorosas volutas y cornisas, complementadas con guardamalletas sobrepuestas en distintos planos, ornado todo con golpes de follaje y rocallas, constituyen el gran marco que se proyecta y rodea el nicho. Este resguarda una escultura de madera policromada y posiblemente estofada, que representa a la Inmaculada Concepción.

El frontón constituido por dos roleos encontrados de trayectoria opuesta, acentúa la imagen en el nicho, así como la luminosidad que penetra por la ventana atrae la vista hacia aquella. La calle central remata en el tímpano, desde la parte superior de la ventana, con unos paneles sobrepuestos en diferentes planos, los que están ornados con roleos. Al centro se destaca un medallón decorado con un golpe de follaje en la parte superior. La moldura del medallón enmarca lo que se puede interpretar como un rostro. Es posible que originalmente enmarcara al Eterno, como lo describe el Inventario.

Iconografía e iconología.

La composición iconográfica de esta portada sugiere que, además de haber sido dedicada a la Inmaculada Concepción de María, también tiene la advocación de *Regina angelorum*, puesto que la imagen de la Purísima está rodeada de ángeles y presidido el conjunto, por el Padre Eterno, en la parte superior. (58). En el caso que se estudia, los ángeles están representados por arcángeles. La figura o busto del Padre Eterno se ha perdido, mismo que, de acuerdo con el Inventario, se ubicaba "sobre un

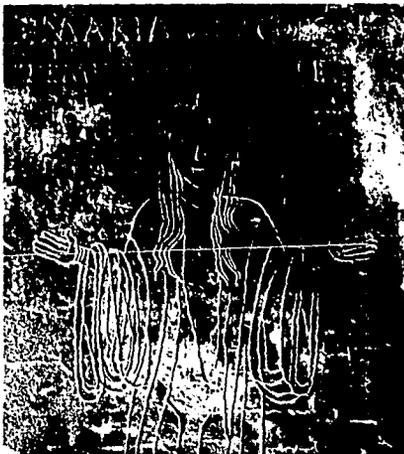
cancel con copete dorado." (59). La presencia del Eterno simboliza y reafirma el misterio de la Inmaculada Concepción. (60).

Los teólogos, tanto de la iglesia griega y oriental, como los de Roma, se ocuparon intensamente durante muchos siglos, desde el Concilio de Nicea (siglo V), hasta el Concilio de Trento (1545 - 1663), de esclarecer las álgidas cuestiones acerca de la inmaculada concepción de María, es decir, su perpetua virginidad y su exclusión del pecado original. Sin embargo, no fue sino hasta los siglos XVII y XVIII, que se llegó a un acuerdo teológico, y como una medida dentro del programa de la Contrarreforma, que se fomentara y se divulgara el culto a la Inmaculada Concepción de María. En 1708 Clemente XI introdujo la festividad de la Inmaculada Concepción en el calendario litúrgico, y en 1854, el papa Pío IX hizo un dogma de este misterio. (61).

Puesto que la Biblia no menciona específicamente esta temática mariana, fueron los escritos apócrifos sobre la Natividad de María, los que sirvieron de fuente y punto de partida para muchas interpretaciones y leyendas que la Iglesia y el vulgo desarrollaron, sobre todo en la Edad Media. Estos conceptos prevalecieron e influyeron en las manifestaciones religiosas y la iconografía de los siglos subsiguientes. (62).

El culto, las narraciones y la iconografía que aluden a santa Ana, madre de la Virgen, están estrechamente ligados a las de María. Se sabe que ya en el siglo VI, se celebraba el ocho de diciembre en Constantinopla y en Jerusalén, como la festividad de la Natividad de María. Los cruzados erigieron, en esta última ciudad, junto a la que supuestamente fuera la casa de san Joaquín, el templo dedicado a santa Ana. Más tarde, en el siglo VII, se designó el nueve de diciembre como la fiesta de la Concepción de santa Ana. Por medio de esta festividad de culto a aquella, se transmitieron a los fieles y creyentes los pasajes historiados de la vida de los padres de María y la de su propia infancia, tal como lo relatan los apócrifos. En estos se hacían resaltar las extraordinarias virtudes y la santidad de la niña María, desde su nacimiento, su presentación y de los años que sirvió como doncella pura, en el Templo, dedicando su vida a Dios, y en los que fue alimentada por un ángel con el pan celestial. (63). Esta festividad aparece por primera vez en Occidente a mediados del siglo IX, en Sicilia y en Nápoles, donde se ubicaban algunos asentamientos griegos. Se cree que en este mismo siglo, también ya se conocía la festividad de la Concepción de santa Ana en Irlanda, y para el siglo XI aparentemente se celebraba en Inglaterra en Exeter, en Cantebury y en Winchester. Fue en este país, donde, con motivo de la renovación de esta festividad, en 1127, se intentó por primera vez, sobreponer al concepto tradicional, la idea de la Concepción de María. (64). Sin embargo, esta fue enérgicamente rechazada por algunos. En 1263, la orden franciscana en Pisa, declaró en un Capítulo General, que la fiesta dedicada a santa Ana se denominaría "festum conceptionis". Duns Escoto (1270-1308), teólogo franciscano, demostró por medio de un agudo análisis, el concepto de la ausencia del pecado original en María, en virtud de su participación en el acto redentor de Cristo. (65). A partir de entonces, varias órdenes religiosas, como la franciscana, la carmelita y la agustina, entre otras, celebraban la concepción de María sin estar necesariamente integrado el concepto de la total ausencia del pecado original en ella. (66).

En el concilio de Basilea (1438), se concluyó que el concepto de la



57. *Maria Virgo minister de tempulo grossale*. Siglos V-VI.

por la ley y cumplido su voto dejaron a la Virgen en el templo para que fuera allí educada con las demás doncellas.

"Mas la Virgen del Señor iba adelantando en las virtudes a la par que aumentaba en edad; y según las palabras del salmista, su padre y su madre la abandonaron, pero Dios la tomó consigo. Diariamente tenía trato con los ángeles. Asimismo gozaba todos los días de la visión divina, la cual la inmunizaba contra toda clase de males y la inundaba de bienes sin cuento. Así llegó hasta los catorce años, haciendo con su conducta que los malos no pudieran imaginar en ella nada reprehensible y los buenos tuvieran su vida y su comportamiento por dignos de admiración." (68).

Este último párrafo quizá haya podido ser la fuente para desarrollar un tipo de representación iconográfica de María como la "doncella pura, al servicio del Señor, en el templo. Se conoce una placa esgrafiada que data quizá del siglo V ó VI, que proviene de Saint Maximin (Provençe). Esta placa tiene una inscripción que dice:

"Maria virgo minister de tempulo gerossale".

Se representa a María como una joven en posición frontal en actitud orante, con los brazos extendidos hacia los lados. Una túnica amplia de largas y anchas mangas cubre su cuerpo. Tiene el pelo largo y suelto que le cae sobre los hombros y la espalda. La "doncella del Templo" es una personificación de la Oración, y significa la completa entrega a Dios. (69) Quizá sea uno de los ejemplos más antiguos y una prefigura de la iconografía de la Inmaculada Concepción. En la tradicional imagen de la "Doncella del Templo" en el medievo, tal vez tuvo su origen, la representación de la



58. La Virgen de las Espigas. Siglo XV.

flamas a manera de una cuello. Las manos juntas están sobre el pecho, en actitud orante. El cinturón que es un atributo típico de la "Doncella del Templo" muestra una inscripción del *Cantar de los Cantares* 6-10: "bella como la luna, refulgente como el Sol".

Es común que en la repetición de una imagen milagrosa, como la mencionada, casi siempre se conserva una constante uniformidad en sus características iconográficas. Es por esto que se cree que quizá la escultura refleje la iconografía de la primera estatua de plata, o de una aun más antigua y anterior a esta. (70).

La imagen milagrosa de Milán fue muy conocida, ya desde mediados del siglo XIV circulaban esculturas, pinturas y grabados, sobre todo, en Alemania, en el sur y en el noroeste, pero también se encontraban en Italia, Francia, los Países Bajos y Escandinavia. Aun se conservan en los museos algunas esculturas de este tipo, casi todas del siglo XV. En la pintura y en la gráfica se la representaba situada en un campo florido, en un recinto junto a un altar, pero también rodeada de ángeles, quizá recordando el pasaje en los Apócrifos. (71).

De un análisis iconológico de los atributos de la imagen milagrosa, la "Virgen de las Espigas" de Milán, se desprenden dos conceptos: Sin duda que el cuello y muchas veces también los puños de la túnica que lucen adornados con rayos o flamas doradas son un símbolo de la Luz. Más aún, las frases inscritas en el cinturón (CC 6.9) de la figura marmórea de Milán, dan a

Virgen de las Espigas. Supuestamente el inicio de esta virgen se debe a una escultura de plata donada a la Catedral de Milán por un grupo de colonos de comerciantes germanos. La figura se extravió en 1385 durante una reconstrucción del templo. En 1465 Cristóforo de Mottis pintó sobre un lienzo la imagen milagrosa de la escultura perdida; sin embargo, al cabo del tiempo este lienzo también desapareció. Pietro Antonio Solario sustituyó entonces la imagen pintada, por una esculpida en mármol, que se colocó sobre su propio altar. Actualmente se supone que la mencionada escultura es la misma (algo deteriorada), realizada por Solario y la que se encuentra en Castello Sforzesco en Milán. Se trata de una virgen que tiene el pelo suelto y largo, acomodado por una banda sobre la frente. Luce una túnica adornada con espigas de trigo, misma que está ceñida por un cinturón largo que pende al frente. El escote está adornado con rayos o

entender que se refieren a la belleza de la esposa. Pero también si se considera a la "Doncella del Templo" (o la Virgen de las Espigas) como futura Madre de Dios, estos atributos podrían simbolizar al Sol como a Cristo. (72). En ocasiones en vez de espigas, los adornos son estrellas, con lo que se subraya la simbología de la luz. El motivo de las espigas en la túnica ha sido interpretado de varias maneras. Según Rudolf Berliner, las espigas simbolizan a María como la tierra cultivada de Dios, que sin ser trabajada, fructifica. Este pensamiento alude quizá a la concepción sobrenatural de María y quizá hasta el de estar libre del pecado original. Así María es a la vez "Doncella del Templo", esposa de Dios y a la vez es templo y alcoba nupcial, en la que se alberga Dios. (73).

Con el advenimiento del Renacimiento, nuevas ideas y medios artísticos revitalizaron las expresiones mariológicas del Medievo. El concepto de la Inmaculada Concepción se reinterpreta de nuevo. En el siglo XVI se ubicó la imagen de "Tota pulcra" en el centro del concepto de la Inmaculada Concepción. En ella se amalgamó la figura medieval de la siempra pura y casta "Doncella del Templo". Con el tiempo se fueron perdiendo algunos de sus atributos como fueron la túnica adornada con espigas, el cuello y los puños radiantes y la escena en el Templo. Sin embargo, la imagen de una joven en actitud orante, con el pelo largo y suelto, permaneció en la representación de la "Tota pulcra". Los conceptos acordes a los de la temática concepcionista, sacados del Apocalipsis de san Juan, reforzaron y enriquecieron la incipiente iconografía e iconología de la Inmaculada Concepción, sobre todo el pasaje 12-1 que describe a la virgen apocalíptica o preexistente como sigue:

"Una gran señal apareció en el cielo una Mujer, vestida de Sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza."

Los orígenes iconográficos de la mujer apocalíptica se remontan al arte bizantino. Se conserva un manuscrito de los siglos X y XI, los Beatus (74), en el que representa a la virgen apocalíptica con los brazos abiertos en actitud orante. Circundando la cabeza, e inscritos en un nimbo, se encuentran las doce estrellas. La cabeza está cubierta con un manto o velo ceñido con una cinta a la frente. Sobre el pecho o vientre, se destaca el disco solar y a sus pies está la media luna. Paulatinamente, a través de los siglos, estas y otras características se fueron integrando y adaptando a la imagen de la Inmaculada Concepción. (75).

Se considera que las transformaciones realizadas en la imagen de la "Doncella del Templo" ó de la "Virgen de las Espigas" en favor de una representación de la "Tota pulcra" haya surgido mayormente en los Países Bajos. Para principios del siglo XVI esta modalidad iconográfica se había difundido ampliamente en Europa, especialmente en España. (76).

Entre otros estudiosos, Francisco Pacheco, en su tratado sobre Arte de la Pintura, su Antigüedad y sus Grandezas, (1649), expone y define ampliamente los parámetros que se deben observar en la realización pictórica de las imágenes santas. Al referirse a la "Pintura de la Purísima Concepción" cita que la Virgen preferentemente

"No tiene Niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies..." "Se ha de pintar esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años,

hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro ... "Debe pintarse con túnica blanca y manto azul..." .. "vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco que salga sobre todos los rayos..." "Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas, debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido tomo licencia para hacello clara, transparente sobre los países, po lo alto, más clara y visible la media luna, con las puntas abaxo ..." aqui explica la razón científica de la forma de la luna, según los doctos matemáticos dicen que "si el sol y la luna se arean. ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo ..." aclara que es usual "...poner en lo alto del cuadro tal Dios Padre o el Espiritu Santo o ambos" con las palabras del esposo "Tota pulchra es Amica mea." Los atributos de tierra se acomodan, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos atributos." Sugiere que también puede representarse "al dragon enemigo" si así lo desea el pintor. (77).

Sin embargo, desde el siglo XVII empieza a desaparecer esta representación, suplantada esta por la víbora o serpiente, aunque a veces se omitían ambas. Para entonces el tradicional concepto que se tenía de la Purísima, con carácter apocalíptico, se comprende ahora cómo a María, que es la mujer arrojada desde el mismo Paraíso, la que había de aplastar la cabeza de la serpiente. Es la nueva Eva que reparará los daños causados por el animal. (78). y fungirá como co-redentora de la humanidad. (79).

Ahora bien, la imagen de la Purísima Concepción de la portada que nos ocupa, tiene un aspecto un tanto estereotipado y recuerda la manufactura de otras imágenes ubicadas en otros retablos estudiados anteriormente. No obstante, manifiesta que su autor observó en su ejecución las normas dadas quizá en algún tratado como el de Pacheco o el de Fray Juan Ytterian de Ayala (1730+) o de otros, pero también cabe la posibilidad de que pudo haberse inspirado en algún grabado. La escultura representa a una joven en actitud de recogimiento. Tiene la cabeza descubierta, como símbolo de su virginidad. (80). O quizá pudiera ser una reminiscencia del arte gótico flamenco, que impuso, en su tiempo, esta modalidad. (81). Tal vez tenga su origen en una antigua tradición judía y cristiana, en la que únicamente las doncellas o vírgenes se les permitía presentarse en público sin velo. Una vez casadas o consagradas a Dios, se tenían que cubrir con el velo. (82).

Una cabellera larga y dorada cae, suelta sobre los hombros y la espalda de la Inmaculada. El rostro sereno y digno tiene las mejillas sonrosadas, y la mirada dirigida hacia abajo. Las manos delicadamente unidas sobre el pecho y viradas hacia el lado izquierdo, mientras que el rostro está dirigido ligeramente hacia la derecha, lo que sugiere la actitud de oración. La Virgen está de pie sobre la luna menguante, y tres querubines a sus pies, aparentan sostenerla en el espacio. Porta una túnica de fondo blanco, bellamente estofada o pintada con grandes flores doradas, tal como lo aconsejó Ytterian de Ayala:

"Píntesela, pues, con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro." (83).

Lo interesante es que la túnica de la virgen tiene en el escote un cuello de ancho collar radial, Las mangas largas y ajustadas de la túnica, rematan en puños igualmente circulares, plisados y rematados con delicados encajes dorados. Este cuello y los puños circulares y radiales pudieran ser reminiscencias de aquellos escotes y puños adornados con rayos o flamas que lucían algunas imágenes medievales, que representaban a la Doncella del Templo o a la Virgen de las Espigas, (84). En la colección Araneta de Manila se encuentra una escultura barroca de la Inmaculada, que luce adornos similares a estos en el escote y en los puños (85).

Un amplio manto envuelve la figura de la Virgen de izquierda a derecha, el cual parece agitarse en un aparente viento, mediante voluminosos pliegues, frente a su cuerpo. El manto luce un diseño floral dorado sobre un fondo de color azul tenue y una cenefa dorada, de motivos geométricos, perfila la prenda. El reverso de la misma, o forro, es de color carmín con un discreto dibujo de pequeños rombos simulando una rica tela de damasco, tanpreciado y del gusto de aquella barroca sociedad, como también lo son los aretes circulares que adornan los lóbulos de las orejas.

El 17 de julio de 1767, Carlos III de España declaró a la Inmaculada Concepción, patrona de España y de las Indias. (86). En virtud de este decreto, se fomentó y se expandió el culto y la devoción a esta advocación de la Virgen.

Está celestial "Reina de los Angeles", como alaban a la Virgen en la Letanía lauretana (87), que dice que

"Los mismos angeles conocen esta exelencia de María y por tanto la sirven todos como a su Reina. ¿Quién, pregunto, anunció a María la Maternidad de Cristo, sino su angel custodio, el angel San Gabriel? ¿Quién avisó a José que huyese a Egipto con María, si no un ángel? ¿Quién anunció a María su muerte si no un angel? ¿Quién finalmente trasladó la casa de Nazareth desde Galilea hasta la Italia, sino los angeles?" (88).

La Inmaculada está rodeada de seis arcángeles, tal como lo menciona el citado inventario. Sin embargo, considero que eran siete, ya que son siete los arcángeles que constituyen este grupo. Es posible que el séptimo arcángel estuviera ubicado sobre la peana que se apoya sobre los roleos encontrados justamente al centro del claro de la ventana.

Los angeles en el Cristianismo son seres intermediarios entre Dios y el mundo. Son seres puramente espirituales, dotados de un cuerpo etéreo, aéreo, pero sólo pueden tomar de los hombres las apariencias. (89). Esta concepción antropomórfica tiene sus orígenes en las culturas orientales, principalmente en el mazdeísmo persa. (90).

Los angeles desempeñan para Dios las funciones de ministros: mensajeros, guardianes, conductores de astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc. Están organizados en jerarquías de siete órdenes, de nueve coros o de tres triadas. Su jerarquía está vinculada con la proximidad del trono de Dios. Forman, además, el ejército de Dios, su corte, su casa. Transmiten sus ordenes y velan sobre el mundo. Los angeles son mencionados frecuentemente en la Biblia y tienen un papel importante. (91). De las jerarquías angélicas se distinguen los arcángeles que son los unicas que se conocen por sus nombres personales. Los teólogos recorren

generalmente a siete de estos, los que se mencionan en las Sagradas Escrituras: a Miguel y a Gabriel se les conoce a través de los escritos en el *Libro de Daniel*, mientras que a Rafael se le cita en el *Libro de Tobías*. En el libro apócrifo de Henoc y en el cuarto libro de Esdrás se refiere a Uriel. Los tres nombres restantes varían según las fuentes: a Basaquiél también se le conoce como Malthiel, a Jendiel, como Japhiel, a Sealtiel, como Zcadkiel. En algunos textos se nombra a Peliel o Raziél, en vez de algunos de los tres arriba mencionados. (92).

Miguel significa "Quien como Dios". Es príncipe de las milicias celestiales, vencedor de Lucifer, protector de la Iglesia, es invocado en las tentaciones y en la hora de la muerte. Sus atributos son el pendón, la lanza, una balanza con la que pesa las almas; frecuentemente se le representa combatiendo a Luzbel. (93). Suele representarse de pie sobre cabecillas de ángeles o nubes. (94). Su atuendo en el románico y principios del gótico, era una túnica larga, ceñida a la cintura o una dalmática. A partir del siglo XIV se le representa vestido de guerrero de la época; más tarde ostenta una coraza de cruzado, frecuentemente con diadema o corona en las sienes. (95).

Gabriel quiere decir "nuncio o mensajero y fortaleza de Dios". Es el ángel de la Anunciación y el de la Natividad. Sus atributos son: El palo de mensajero, la vara de azucena, el dedo índice levantado en actitud de hablar; en ocasiones lleva una filacteria desplegada con el texto de *AVE MARIA*. (96). También puede mostrar una linterna o un espejo, como símbolos de la pureza de la virgen, que aluden a la Inmaculada Concepción. Generalmente viste túnica larga y ceñida con manto o sin él; en la románica luce a menudo una dalmática. Se le representa joven, imberbe, con cabello largo y rubio. A partir del siglo XV, se le adorna con una diadema y en ocasiones, porta el alba y la casulla sacerdotales. (97).

Pacheco, en su tratado, recomienda pintar a los ángeles:

"... en edad juvenil desde 10 a 20 años, ... [esta edad] representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles, mancebos sin barba ... de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumentos de la belleza de su ser...." (98).

Rafael, quiere decir "medicina de Dios". Su nombre alude al pasaje bíblico Tob. V y VI, en el que Rafael acompañó al joven Tobías y restituyó la vista de su padre Toltit, mediante una escama de pescado. Sus atributos son un pez o un niño al que conduce de la mano, o sea a Tobías. Si se representa como peregrino, sostiene un bordon y una concha adorna su pecho. Suele llevar un tarro que sugiere contener medicamentos. Desde la Edad Media surge el concepto del Ángel de la Guarda. Rafael es ángel custodio supremo, y custodio de la humanidad. Se le representa vestido con la dalmática diaconal o con una capa de viaje o simplemente con una túnica ceñida como si fuera peregrino. Con potentes alas y hermosa cabellera.

Uriel significa "fuego de Dios". Fue el preceptor de Esdrás, por lo que se le representa blandiendo una espada flamígera, a la entrada del Paraíso.

Baraquiél es "adjuntor o bendición de Dios". Fue quien, en forma de una gran columna de fuego, condujo a los israelitas en el Exodo. Su atributo son las flores, rosas blancas.



59. Uno de los arcángeles de la portada de la Inmaculada Concepción.

Jeudiel, "remunerador de Dios" y preceptor de Sem, lleva como atributo una corona y un cetro. El recompensa o castiga.

Scahtiel significa "Intercesor de Dios". Fue el ángel que impidió que Abraham sacrificara a su hijo Isaac; su atributo es el incienso, (99) o tiene las manos juntas en actitud de oración. (100).

En el arte europeo es raro encontrar la representación de siete arcángeles, ya que en el Concilio de Letrán (1747), la Iglesia limitó el culto a los tres primeros ángeles, a san Miguel, san Gabriel y a san Rafael. Sin embargo, el culto a los siete subsistió, de tal manera que en el arte novohispano se encuentra con cierta frecuencia la representación de este grupo angelico. Por ejemplo, en la fachada principal del santuario de Ocotlán, Tlaxcala, se ubica la Inmaculada al centro y frente al vano de la ventana del coro, rodeada de los Arcángeles, dos de cada lado, en el cuerpo de la

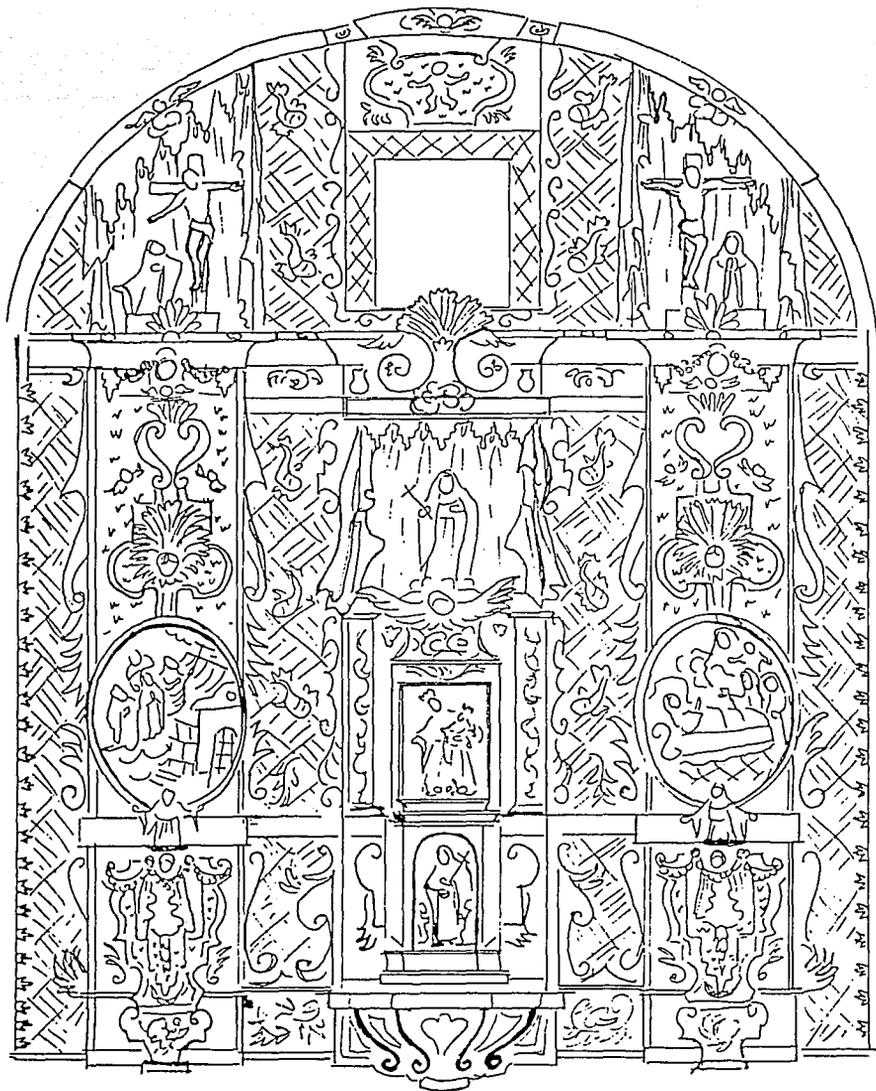
portada y tres en el tímpano. El conjunto está coronado por un triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad. El retablo dedicado a la virgen del Pilar, en la iglesia de Santa Prisca, de Taxco, presenta una distribución similar. San Miguel Arcángel, en la cúspide, preside el grupo. (101). En la Catedral Metropolitana, en la Capilla de los Angeles están representados los siete arcángeles, en forma de estupendas esculturas estofadas y policromadas. Otro ejemplo es la portada interna, estucada, de la iglesia del Carmen, en San Luis Potosí, donde destacan, entre la vibrante ornamentación, las figuras naif de los arcángeles.

Estos espíritus angélicos también han sido representados en pinturas, como en un cuadro que existe en la iglesia de san Antonio en Querétaro. Este está dedicado a las ánimas del Purgatorio. Los siete arcángeles con sus atributos están integrados en una corte celestial y asisten a los santos patronos a rescatar almas. (Su autor fue Gregorio Romero, y quien fechó la obra en 1728).

Basándome en la ubicación relativa de los arcángeles en algunos de los ejemplos, considero que los tres arcángeles "oficiales", o sea, san Gabriel, san Miguel y san Rafael, son los que se ubican en el tímpano de la portada de Salamanca que se describe. Quizá Gabriel a la derecha, Miguel (hoy desaparecido), al centro, frente al vano de la ventana, y Rafael, a la izquierda. Estas dos esculturas son exentas y probablemente la de san Miguel también lo fue. Los cuatro arcángeles restantes, en el cuerpo de la portada, tal vez representan a Uriel, Baraquiel, Jeudiel y Sealtiel. Estos últimos, como ya se explicó, sólo presentan la parte frontal de la figura adosada a la superficie del medallón, por lo que se obtuvo la apariencia de un alto relieve. Por la posición de sus cuerpos y de sus extremidades, se puede suponer que cada uno portaba su atributo. Están ataviados a la usanza greco-romana, es decir, una túnica larga abierta, y más corta al frente, con una especie de blusón, sobrepuesto, ceñido a la cintura; calzan polainas. Las vestiduras lucen ricamente policromadas y estofadas. Las grandes alas blancas, extendidas, los destacan del fondo dorado. Sus cabelleras son abundantes y cortas.

Consta en un libro sobre liturgia, llamado El porque de todas las ceremonias de la Iglesia y sus Misterios, publicado en Cádiz el 13 de agosto de 1758, que

"... en las festividades de los Angeles, usa la Iglesia del color blanco; porque simboliza la pureza, y resplandor destas inteligencias sagradas; y consta en todas las apariciones de los ángeles, se han manifestado vestidos de blanco para todas las empresas, que han sucedido." (102).



61. El retablo de la Virgen de la consolación o de la Cinta
y de Santa Rita de Casia

6.7 El retablo dedicado a la Virgen de la Consolación, o a la Virgen de la Cinta y a santa Rita de Casia.

Inventario de 1852: "Altar de Ntra. Sra. de la Consolación.- En el nicho principal esta la Sma Virgen nueva sentada en una nube de madera, el Tunico es de lana de plata con galones de oro a la orilla tanto de abajo como de las mangas y pecho y también tiene encage en la orilla las mangas, el manto es de gros nevado tambien con galones a la orilla, el sinto es de terciopelo bordado con oro, el el pescuecico tiene cosa de seis hilos, de perlas falsas, tiene sarcillos de metal amarillo, cabellera de pita, toca de y corona de plata dorada y antes era del niño antiguo de Sr. Sn José. En la manita derecha tiene otra cinta de terciopelo bordado de oro. El Sto. Niño tien un tuniquito de punto, adornado de lo mismo, con fondo de color de rosa esta fijado con un galoncito de oro, y tambien tien en la manita, un cinto de terciopelo, bordado de oro. La Sma Virgen tiene en lo interior camisa y enaguas, y el Sto Niño tiene también vestidito blanco".

"El nicho tiene un[os] vidrios cabales con la diferencia de qe uno de los del frente es corriente y los demas romanos y está adornado de arco de flores y dos ramilletes de id. Dha imágen la mando hacer N.M. Po. P Mtro Pr Privl. Fr Bonifacio Muñoz y se estrenó el año pasado (1851)."

"Tambien hay otro nicho, y en el esta Sta Rita cuyo habito es de terciopelo bordado de oro, la toca de estopilla y el velo de raso negro bordado de oro, la espina que tiene en la frente es de piedras corrientes, su diadema de plata en la manita derecha tiene un Sto. Cristo chiquito de metal, y en la izquierda una calavera de madera y una palma de plata. Tiene camisa y enaguas y unos manquitos blancos. Al pie hay otro Sto. Cristo de metal amarillo que sirve para decir misa, a los lados tiene sus dos muchachos vestidos de tafetán de azul y morado, tien un arco de flores, dos ramilletes y otras varias rositas."

"La peana es de madera fina tiene todos sus vidrios cabales, sólo a un chiquito le falta una esquina y todos son corrientes, tanto la santa como el nicho los mando hacer N.M. R.P. Mtro. Fr. Silverio G."

"Arriva del nicho principal esta otra Sta. Rita bestida de talla y en todo el corateral hay otros cuatro pasajes de la vida de la santa. La mesa es repison, hay dos candeleros de metal amarillo de a cuatro fijadas en ella dos ramilletes de o de l, un atril de madera fina y dos tableritos uno del Evangelio de S. Juan, y otro el Psmo lababo al pie de la mesa una tarimada a tres varas con su alfombra de gerga nuevos, un poco mas grande y una campanita." (103).

Analisis Formal.

Este retablo se ubica, adosado al muro oriente de la segunda seccion (de norte a sur) de la nave de la iglesia. Ocupa el espacio entre las dos primeras pilastras y el del luneto. En este se abre el vano rectangular y en esviaje de una de las ventanas.



61. Escultura de santa rita de Casia.

El retablo es anástilo. Consta de un rodapié, un banco, sobre el que se apoya un solo cuerpo. Una vigorosa cornisa volada destaca el límite entre el cuerpo y el tímpano semicircular. Al centro de este se derrama la luz matutina por la ventana, iluminando el retablo y parte de la nave. Dos anchas pilastras-medallón ornamentales marcan la única calle de este retablo, que constituye su eje central.

Las escenas representadas en este retablo, tanto en relieve, como los conjuntos de imágenes exentas, aluden a la vida de Santa Rita de Casia.

En el banco se localiza el altar. Su base es de forma bulbosa. Una molduras la marcan, en secciones o gajos, los que está ornados con unos golpes de hojarasca. La tabla de la mesa no es la original.

El altar está adosado a la parte central del retablo, cuyo panel está resaltado y llega desde la mesa del altar hasta la gran cornisa superior. El tablero tiene el ancho de la ventana. En el banco, sobre la mesa del altar, se proyecta un fanal ligeramente trapezoidal. En este se encuentra la efigie de Santa Rita, muy retocada y las figuras de dos niños vestidos a la usanza del siglo XIX, que representan a sus hijos. Por el detalle de la vestimenta de los niños se deduce que estas imágenes datan del siglo pasado.

Sobre el fanal, en el cuerpo del retablo, se apoya otro, de mayores dimensiones. El fondo, en su interior, simula un cortinaje dorado. La vitrina resguarda a la virgen de la Cinta, o de la Consolación. Es una imagen exenta y de vestir.

Unas franjas ornadas con rocallas, sirven de marco al fanal. Una peana de forma trapezoidal, ornada al frente con un querubín y con nubes, se apoya sobre la parte superior del fanal mencionado. La peana sostiene una escultura exenta, de tamaño natural, de madera policromada, que representa a santa Rita de Casia. La efigie se destaca del fondo dorado del retablo, que en esa sección simula un pesado cortinaje drapeado. En la parte superior remata en una galería ornada con guardamalletas y borlas o goteras. Al centro, y en la parte superior del cortinaje, un golpe de nubes blancas perfiladas de dorado, acentúan la importancia de la santa, y constituye un elemento de equilibrio de composición del retablo. La escultura recuerda a las imágenes del retablo dedicado a Santa Mónica.

La superficie de las pilastras que marcan los ejes laterales, están ricamente ornadas. El fondo está tallado con un diseño que simula hileras de pequeñas hojas imbricadas. A nivel del banco, ambas pilastras-medallón lucen una base ornada con molduras de trayectoria mixtilínea y festones de frutas y flores, drapeados de paños, tras los cuales se asoma un rostro de niño. Todo se complementa con rocallas en forma de S y de C.

Sobre la cornisa de la base del lado norte se apoya una escultura que representa a san Agustín, de hinojos, ataviado con su hábito negro y cinturón dorado. Las mangas anchas y largas, caen hasta el piso. Está en actitud orante o de diálogo, con la cabeza ligeramente inclinada hacia un lado, y los brazos extendidos.

Sobre la misma cornisa del lado opuesto, se ubica la imagen de bulto, posiblemente de santa Mónica, (ya sin atributos). Está hincada y luce el hábito agustiniano, propio de las religiosas, como se explicó, al describir otros retablos. Quizá estas esculturas ornaban algún otro retablo a juzgar por la posición y el tamaño de las figuras.

La ornamentación que lucen los fustes de las pilastras-medallón al nivel del cuerpo del retablo es de llamar la atención. Cada una de las pilastras está ornada en la parte inferior con un gran medallón, integrado y sobrepuesto, cuyo marco sobrepasa las aristas de la pilastra. En cada uno de los medallones se representa, en alto relieve policromado y dorado, un pasaje de la vida de Santa Rita.

La representación de escenas en relieve no son muy frecuentes en retablos. Recuerdo algunos, ubicados en la iglesia de santa Clara, en Querétaro, y son los medallones sobre el coro bajo, que representan los tres votos que hacen las religiosas. Además, recuerdo un cuadro en relieve en el retablo

mayor de la iglesia del ex-convento agustino de Meztlilán, Hgo. y que representa la adoración de los Reyes.

Volviendo a nuestro retablo, en el medallón del lado norte se presenta el momento en el que la santa es conducida milagrosamente al convento bajo el patrocinio de San Agustín, de San Nicolás Tolentino y de San Juan Bautista.

En el óvalo del lado opuesto, el artista plasmó a la santa en su lecho de muerte, acompañada de dos religiosas y la Virgen de la Consolación. La ornamentación se continúa en la parte superior del medallón. Las molduras forman una especie de eslabón mixtilíneo, cuyo centro se ve decorado con una venera y un querubín. Este elemento está unido a otro, formado por un par de roleos encontrados y remata en una cornisa y en un golpe de follaje y festones. Esta sucesión de elementos parece colgar de la cornisa principal, a manera de un gran pendiente, adosado a la pilastra. El ornato se complementa con otros tres querubines.

El paramento o fondo general de esta sección del retablo, así como el del tímpano, consiste de un diseño de tipo petatillo o damero, dispuesto diagonalmente. Estos recuadros están formados por una serie de ocho barras, ornadas con pequeñas incisiones, que van alternando su dirección. Sobre esta superficie, unas rocallas, esparcidas ordenadamente, complementan la decoración.

La vigorosa cornisa que se proyecta exageradamente hacia el frente, se interrumpe al centro, con un par de roleos encontrados, rematados con una venera. El intrados de esta cornisa está decorado con hileras de perlas o pomas.

En el tímpano, a cada lado del vano de la ventana, un saliente de la cornisa forma una amplia peana que sirve de apoyo a un pequeño escenario. En cada lado se presenta un momento culminante de la vida de la santa. Los personajes son esculturas exentas, de madera policromada, quizá de tamaño natural.

La escena del lado sur representa a Santa Rita, hincada, al pie de un crucifijo, rogando a Cristo que le conceda compartir los dolores que El padeció, al ser coronado con espinas. Curiosamente la figura mira hacia la nave y no al crucifijo. El fondo simula un cortinaje drapeado dorado, que remata en una galera perfilada con guardamalletas y goteras. La galera pende de la curvatura del marco modurado del tímpano. Sobre aquella, en la parte superior, se destaca un golpe de nubes blancas, delineadas con perfil dorado, en cuyo centro se aparece otro querubín.

Del lado norte se repite la escena. Sin embargo, el Cristo tiene el brazo derecho desprendido de la cruz y la santa, extasiada, recibe la estigmación en la frente. El fondo del escenario es similar al del lado opuesto.

La ventana quedó integrada a la composición general del retablo, ya que las superficies del esviaje del vano se forraron con madera dorada y tallada, como el mismo retablo.

El tímpano remata con un pronunciado resalto, ornado con un querubín y un pequeño ángel. En la parte superior aparece otro golpe de nubes y un querubín, semejante a los anteriores.

Iconografía e iconología.

La imagen que representa a la Virgen de la Cinta o de la Consolación es una escultura en posición sedente. La Virgen sostiene en el brazo derecho al niño Jesús. Las figuras lucen vestimentas de tela y están coronadas. Ambas sujetan un cinturón agustiniano. De acuerdo al Inventario arriba citado, la escultura es del siglo XIX. Es de buena calidad.

El culto a la Virgen de la Cinta o de la Consolación tiene sus orígenes en la narración apócrifa, atribuida al pseudo José de Arimatea, la que relata el tránsito de la Virgen María a los cielos. (104). La leyenda en términos generales es como sigue:

Cristo envía a su madre, un ángel que le anuncia su próxima muerte. La Virgen solicita, antes de su fallecimiento, la presencia de los Apóstoles, diseminados en su misión por todo el mundo. En forma milagrosa, son trasladados los apóstoles de Jesús a través de los aires, al lado de la agonizante María. En el momento de su desceso, se aparece Cristo en medio de sus discípulos, para recibir el alma de María, la que es trasladada por los ángeles al cielo. Unos judíos tratan de evitar el entierro de la madre de Dios; a uno de ellos, que trató de tocar el cadáver, el arcángel San Miguel le cercena las manos. El cuerpo de María es, al fin, sepultado extramuros de Jerusalén. Uno de los doce apóstoles, Tomás, no llegó a tiempo, ni al desceso de la Virgen, ni al entierro. En el momento en el que el estaba celebrando la misa, fuerzas sobrenaturales lo arrebataron y lo transportaron por los aires a Jerusalén. En la trayectoria, vio a la Virgen María en su ascensión. Tomás le pide su bendición. La Virgen le da su cinturón, con el que los apóstoles habían ceñido la mortaja. Cuando arribó Tomás a Jerusalén, fué amonestado por Pedro, por su falta de fe, y por la falta de atención hacia la Virgen. Tomás pidió le mostraran la tumba, para rendir culto a los restos mortales de María. Sin embargo, al llegar a la tumba, esta estaba vacía. Pedro comunicó a sus compañeros su hallazgo. Nuevamente Tomás es reprendido por Pedro por su falta de fe. No obstante, Pedro visitó la tumba acompañado por los demás apóstoles, y en efecto, la encontraron vacía. Fue cuando Tomás relató su encuentro con la Virgen en los aires y mostró el cinturón que le había obsequiado, los apóstoles reconocieron el cinturón, con el que habían ceñido la mortaja de la Virgen.

Estos relatos de la Asunción de María, en cuerpo y alma, se difundieron rápidamente en el mundo cristiano. (105), y como ya se citó, fue el tema que inspiró a santa Mónica y a san Agustín, para el diseño del hábito que usaría su comunidad, y más tarde, la orden agustiniana. Así lo mencionan varios autores, y el Libro de las Indulgencias de la Correa, impreso en Roma en 1587, de orden del Padre General de toda la Religión...

"... del vestido de la Virgen y correa con que anduvo ceñida ... hace fiesta la Iglesia Griega en dos de julio y en particula de la correa ..." (106).

Quizá también se le denomine como la Virgen de la Consolación, dado que ascendió al Cielo, en cuerpo y alma, sólo pudo dejar a los tristes y afligidos apóstoles, su túnica y su cinturón, como reliquias y como consuelo y los fieles devotos a esta advocación tal vez encuentren consuelo, fortaleza y esperanza, como intercesora que es, ante Dios.

Al mencionar las reliquias de María, cabe aclarar que, ya desde el siglo V,

se creía en la Asunción de María, por lo tanto, nada más se podían contar como reliquias, los objetos que supuestamente estuvieron en contacto con ella o que hubieran sido de su uso personal. Así se veneraron un número de objetos, como son la piedra en que se sentó la Virgen para descansar en el viaje a Belén, misma que más tarde fue utilizada como piedra para un altar en una iglesia en Jerusalén. Otros objetos de devoción fueron la canasta y la jarra que se encontraban junto a María en el instante de la Anunciación. Entre muchas otras reliquias que se guardaban en Jerusalén, estaban el cinturón, el que está relacionado con la leyenda de santo Tomás. No obstante, esta Virgen, se veneraban más tarde en la iglesia de Theotokos cinturón y el vestido con el que supuestamente fue enterrada la en Constantinopla. En la creencia popular, estas prendas-reliquias eran milagrosas, protegían a la ciudad de los enemigos y de las catástrofes naturales, como de los temblores y de muchas otras desgracias. (107).

Para fomentar la devoción a esta advocación mariana en la Nueva España, se erigió canonicamente el cuatro de septiembre de 1689, la cofradía de la Sagrada Correa de Nuestra Madre Santísima de la Consolación" en todas las iglesias de la Provincia agustiniana, agregada aquella a la Prima Primaria de Santiago de Bolonia el diez y siete de marzo de 1689, como ya quedó mencionado en un capítulo anterior. (108) Fray Juan de Grijalva también menciona este hecho en su crónica y aclara que el papa Gregorio XIII, en el año de 1579, unió la cofradía de la Cinta a la cofradía de Nuestra Señora de la Consolación en una sola. (109).

El bello retablo que nos ocupa, también está dedicado a una santa agustina, santa Rita de Casia, viuda. Como ya se mencionó, es posible que el artista, autor del retablo, fundamentó los motivos historiados y quizá hasta los ornamentales (como lo sugieren ser los pendentifos o relicarios) en los relatos de alguna Crónica Espiritual Agustiniana, parecida a la fuente de la que extraje el siguiente relato.

Según dicha Crónica Espiritual Agustiniana, la santa nació en un pueblo llamado Rocaposená, cerca de Casia en Umbria, Italia, el 22 de mayo de 1457. Desde su infancia se distinguió por sus virtudes. Su mayor anhelo fue el de entregar su vida a Dios. Muy a su pesar y contra su voluntad, sus padres la casaron cuando contaba con diez y ocho años, con un hombre rico, pero violento y de mal carácter. Su infeliz y martirizante matrimonio duró diez y ocho años. Su esposo murió violentamente a manos de sus enemigos a quienes ella perdonó. Temerosa de que sus hijos, una vez mayores, pudieran vengarse, rogó intensamente a Dios, que si fuera así, mejor sería que los recogiera, y rogaba así: "...suplicoos que, si mis dos hijos han de vengar la muerte de su padre, les cortéis el hilo de la vida. más vale que pierdan el cuerpo, que no arriesguen la del alma." (110). Su súplica se cumplió: en un solo año, sus dos hijos murieron de una enfermedad. Libre, santa Rita, se vocó completamente a Dios, haciendo oración, penitencia y ejercitando las virtudes, auxiliando a los pobres y a los enfermos.

Como recuerdo a este hecho probablemente se colocó, en el fanal ubicado sobre el altar, la imagen de santa Rita vestida como religiosa agustina, con los atributos que le son propios, como es la espina clavada en la frente y una cruz de penitente. Las figuras de sus dos pequeños hijos, vestidos a la usanza de ese tiempo, y de civil, la flanquean de hinojos. La santa tenía especial devoción a San Juan Bautista, a San Agustín, y a San Nicolás Tolentino. Ella deseaba ardientemente retirarse de lo mundano y recluírse en un monasterio cercano, dedicado a santa María Magdalena, en el

que se observaba la regla de San Agustín. No obstante, por ningún motivo fue admitida. Desilusionada y triste, invocó la ayuda divina e imploró la intercesión de los santos de su devoción. Su súplica fué escuchada,

"... y para dar a entender que no ay cosa, por dificultosa que sea, que no allane la oración de los justos ordenó su Divina providencia embiar a sus tres devotos, a san Juan Bautista, a san Agustín, y a san Nicolás Tolentino, los cuales se le aparecieron a la afligida santa y poniendo fin a su desconsuelo, con prodigioso y admirable modo, la sacaron de su casa y estando cerrado el Convento, la metieron dentro de el entre las demás Religiosas y desaparecieron." (111).

Este pasaje se representa en el medallón del lado norte del retablo. Elevados en el espacio y de hinojos sobre unas nubes azulosas, se reconocen los cuatro personajes. En primer término está san Agustín, ataviado con el hábito de su Orden, ricamente ornado con unas cenefas y diseños florales dorados. El rostro, de perfil, está dirigido hacia una nube más elevada. El santo luce tonsura y barba larga y abundante. A su izquierda se plasmó la imagen de santa Rita, ataviada ya con el hábito agustiniano, también adornado con bordes y flores doradas. Tiene las manos, una sobre otra, posadas sobre el pecho. La mirada está dirigida hacia abajo. Aquí se representa un edificio que es la iglesia del Convento de Santa Maria Magdalena. La iglesia, de línea clasicista ingenua, es de color marfil, perfilado con dorado. Se representa una parte de la portada, con la puerta cerrada y parte del piñón de la iglesia, ornado con un óculo, un muro de sillares, y el techo dorado que aparenta ser de dos aguas.

A la izquierda de santa Rita, destaca la figura de san Juan Bautista, con el torso semidesnudo. Únicamente un manto de color carmín le cubre el hombro izquierdo y las caderas. Con la mano izquierda sostiene una cruz de palo largo. Su mirada también está dirigida a la nube que, probablemente, simbolice a Dios, quien permitió que se realizara el milagro.

San Nicolás Tolentino, con gesto amoroso y paternal, a espaldas de santa Rita, parece confortarla, posando su mano en el hombro derecho de la santa. El también porta hábito agustiniano, adornado de modo similar al ya descrito. Su rostro es de aspecto joven, con la mirada fija hacia el frente. Las cabezas de los santos abogados de santa Rita están rodeados de rayos dorados.

La leyenda continúa como sigue:

"Sorprendidas estas [las religiosas], le preguntaron como había podido entrar al Monasterio, Rita relató lo sucedido, las religiosas conmovidas la dmitieron al fin en su comunidad y exclamaban: *'...pues venció su sabiduría a nuestra ignorancia y por medio de sus Santos nos ha embiado este precioso relicario para adorno de este Monasterio, recibámsle como dadiba de su divina mano. Si Dios ha elegido a esta Santa Muger por su Esposa y nuestros Santos nos han traído tan milagrosamente, no ay que dilatar el darla el hábito', y así aquella misma noche se le dieron ...*" (112)

En la vida comunitaria se distinguió por sus virtudes y por sus actos de severa penitencia. Al año profesó y aquella noche, estando en oración tuvo una visión:

"En ella se la representa una escala, por la cual subían y bajaban ángeles, y en el remate de ella estaba la inmensa Magestad de Dios ... y estandola mirando oyo una voz del Cielo que la dixo: *Para tener comunicación con Dios del Cielo, has de ser Ángel en la Tierra.*" (113).

La santa comprendió que la vida religiosa

"... era vida de Angeles que viajaban por humildad, para subir por las gradas de las demás virtudes hasta llegar a unirse a Dios." (114).

y que la oración es la escalera que conduce a Dios

"... porque tiene grados o escalones de los cuales el primero está en la tierra y los demás se levantan de ella y el último está en las puertas del Cielo, inmediato al mismo Dios. El primero es lección de devotas y sagradas letras. El segundo, preparación. El tercero, meditación de lo que se ha leído. El cuarto oración, que es una atención en Dios, que pide, o el remedio de los males, que en si halla, o los bienes, con que su Divina Magestad se agrada. El quinto, es contemplación, que es una elevación colgada del mismo Dios, que como le tiene cerca comienza ya a gozar de sus bienes. El último es unión estrechísima con el mismo Dios." (115).

Rita se propuso subir estos peldaños espirituales para alcanzar la cercanía de Dios. En sus oraciones le pedía fervorosamente

"... que la comunicasse algunos dolores semejantes a los que él padeció." (116).

La vida de severa penitencia y de contemplación que se impuso santa Rita, se representa en el retablo, en la plataforma del lado sur del tímpano. Aquí la santa agustina, de hincios, frente a un crucifijo de tamaño natural, pide con fervor, la deje sentir también a ella, uno de los dolores que Cristo padeciera en su Pasión.

Un viernes santo, después de haber escuchado a un predicador de la Orden de san Francisco, quien en su sermón puso especial énfasis en el dolor que padeció Cristo al ser coronado con la corona de espinas, Rita,

"... encendida en amor de imitarle, se hincó de rodillas a los pies de un Christo crucificado, y le bolvió a pedir con tantas lágrimas y afecto comunicación de sus dolores causados de la corona tenía, le de espinas que al punto ... desassiendose una de las que el Christo penetró la cabeza a Santa Rita, y luego le nació en medio de ella un espino de carne tan agudo, y duro, que la hizo una gran llaga en la cabeza, que le causaba intensísimos y continuos dolores y llevandolos con gran paciencia y serenidad..." (117).

Esta escena de la estigmación de la santa fue interpretada por el artista en la plataforma que se ubica en el lado norte del tímpano del retablo. La santa, hincada a la derecha del crucifijo, con ademanes de éxtasis, contempla la figura de Cristo, que tiene el brazo derecho desprendido de la cruz, cerca de la cabeza de la santa.



*Medallion Muerte de S. Rita. Retablo de Santa Rita de Casca
Templo de S. Agustín Salamanca, Gto. Méx.*

62. El medallón de Santa Rita

La llaga

"... era de tal calidad, y de tan mal olor [que] la apartaron de la comunidad, y la retiraron de su celda." (118).

Con motivo de un jubileo que se había de ganar en Roma, algunas monjas del convento obtuvieron permiso de la abadesa para viajar a esa ciudad. Santa Rita, no obstante que estaba enferma y aislada, pidió licencia para también poder asistir al jubileo. El permiso le fue negado, debido a su precaria salud. Milagrosamente, un

"...angel la traxo unguento con que sano repentinamente." (119).

Ante tal milagro, le fue concedido el permiso para acompañar a las demás religiosas a Roma. Cuenta la leyenda que, a su regreso al convento, inmediatamente

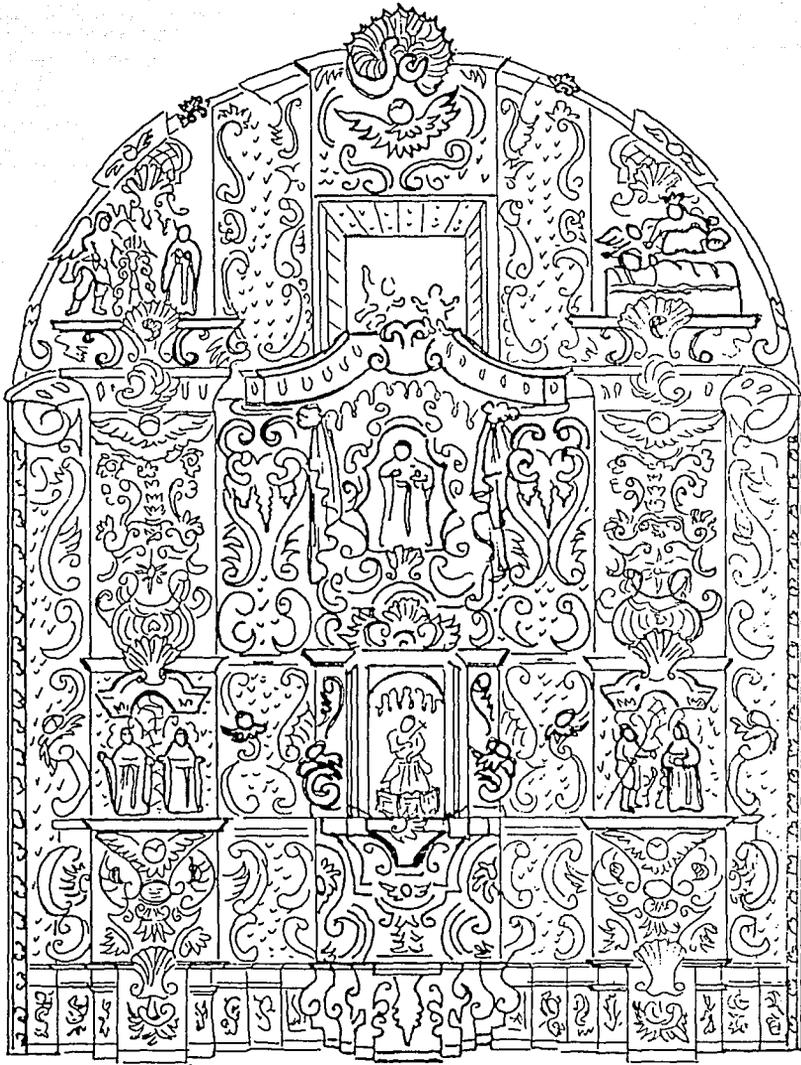
"... la bolvió la enfermedad de la llaga. (120) padeciendo nuevamente intensos dolores. Su estado de salud se agravo y no obstante, realizo varios milagros. En su lecho, poco antes que muriese la dieron tres parassimos: y bolviendo de ellos dixo a las Religiosas con gran sosiego de espíritu: *'Va hermanas, se que cosa es morir cerrar los ojos al mundo y abrirlos a solo Dios'*; y luego dixo el Psalmo 30 *In te Domine speravi*, con mucha devoción, y al llegar a aquellas ultimas palabras: *'In manus tuas Domine commendo Spiritum meum'*, dio su santissima alma al Señor." que fue el 22 de mayo de 1457 (121), gobernando la Iglesia Calixto tercero y siendo Emperador de Alemania Federico Quarto, y en España, los Reyes Católicos, Doña Isabel, y Don Fernando." (122) .

En el medallón del lado sur se representa este pasaje de su vida. La escena se desarrolla en un ambiente íntimo y graciosamente barroco. En una cama dorada, de sinuosas líneas y ornada con roleos está recostada la santa. Está ataviada con su hábito. La espalda y la cabeza descansan sobre un cojín blanco, de franjas doradas. La cubren una sábana floreada blanca y un cobertor azul con diseño dorado. El rostro de la santa está dirigido hacia la aparición de la Virgen de la Consolación, sentada, tiene en su regazo a La imagen está suspendida en el espacio sobre una nube. La Virgen, niño Jesús, vestido de carmín. Su manto azul, forrado de color café parece agitarse en el viento; dos querubines y un angelito acompañan al grupo. Las cabezas de la Virgen y del Niño están rodeadas de rayos dorados y ambos miran a la santa.

Al pie de la cama, dos monjas acompañan a santa Rita. La primera le ofrece una taza con su plato y una cucharita y la segunda, se enjuga las lágrimas con un pañuelo. Ambas portan el hábito negro, ornado con cenefas y diseños florales dorados. La escena se equilibra visualmente con un rico cortinaje, de fondo negro y adornos dorados, que parece pender desde lo alto y estar recogido detrás de la cabecera de la cama. Un tapete o piso multicolor con diseño de rombos concéntricos asoma debajo de la cama.

Santa Rita de Casia fue beatificada por el Pontífice Urbano VIII, en octubre de 1527. (123).

En la calle central, en el nicho encortinado, destaca la efigie de Santa Rita de Casia y que luce hábito antiguo agustiniano de largas bocanangas, decorado con motivos y cinturón dorados. La toca blanca, drapeada, enmarca el rostro y la mano izquierda sostiene una cruz de madera. La expresión del rostro es de tristeza. En la frente se advierte la herida del estigma.



63. El retablo dedicado a san Nicolás de Tolentino.

6.8 - El retablo dedicado a San Nicolás de Tolentino.

En el Inventario de 1852 quedó registrado que

"Altar de Sn Nicolás. Este también es de madera de talla dorado. El nicho principal tiene sus vidrieras completas, y son de vidrios romanos muy buenos. En el está la imagen de S. Nicolás, en ademan de penitencia, con un medio hábito de terciopelo nuevo con galón de oro fino a la orilla, diez y seis estrellas de plata tiradas en el hábito, un cilicio en la cintura y dos en los bracitos, todos tres de plata, disciplina del hilo de plata maltratada Sto Cristo bueno en cruz de madera, con cantoneras Inri de plata, los tres clavos son de plata con piedritas berdes, la deadama del Santo es de O de L. El nicho está adornado con un arco de flores nuevas, y dos ramilletes nuevos en pie de madera. Abajo del nicho está un lienecito del Divino Rostro y un Sto Cristo de a tercia en cruz de madera también hay otros varios pasajes de la vida del Sto. También está un ovalito que manifiesta el privilegio del mismo altar. La mesa es repisón y en ella hay un palabrero, dos candeleros de metal amarillo de a tercia fijados en la misma cuatro ramilletes de O de L dos atriles de lo mismo y dos tableritos, uno del Evangelio de S Juan, y otro del Salmo lababo, Al pie una tarima de a tres varas con su alfombra que se hizo nueva de gerga un poco más grande una campanilla con su cadena fijada también al pie." (124).

Análisis formal.

Del lado poniente, en el muro de la nave de la iglesia, entre la segunda y la tercera pilastras, se ubica el retablo dedicado a san Nicolás de Tolentino, santo titular de la Provincia agustiniana de Michoacán. El retablo abarca todo el espacio entre los elementos sustentantes y el luneto, en el que se abre el vano rectangular, en esviaje, de otra de las ventanas de la iglesia.

El retablo es anástilo. En su estructura básica es similar al retablo dedicado a santa Rita de Casia, ya descrito. El retablo que ahora nos ocupa, se compone de un rodapié, sobre el cual se yergue el banco, y sobre este, se apoya un solo cuerpo, que se inicia en la cornisa del banco y que llega hasta la ancha cornisa superior. Esta se proyecta exageradamente al frente. Al centro, justamente a la altura del alfeizar de la ventana, la cornisa forma un frontón. Sobre la cornisa volada, se apoya el tímpano. El retablo está marcado verticalmente por dos ejes laterales que simulan una ancha pilastra ornamental, una por lado, que llega hasta el arco del tímpano, únicamente interrumpida por la vigorosa cornisa superior. Estas pilastras-nicho (ó mas bien, peana), delimitan la ancha calle central. Para diferenciar esta modalidad, me permitiré llamar a este tipo de pilastra ornamental, pilastra-peana.

Distribuidos en el retablo, sobre plataformas, se ven representados varios pasajes que aluden a la vida de san Nicolás de Tolentino.

Ornamentalmente predomina la rocalla, con la singularidad de que, algunos de estos elementos, presentan una horadación al centro, con lo que se

acentúa el efecto claro-oscuro en el retablo. Otros motivos orgánicos, como veneras y querubines, complementan la composición.

Las esculturas sobre las plataformas en el retablo son exentas, de madera policromada y dorada y aparentemente de tamaño natural o ligeramente más grandes.

Al centro del banco, se sitúa el altar. La base de la mesa es una gran repisa formada por cinco diferentes guardamalletas, superpuestas en distintos y sucesivos planos. Sin embargo, la cubierta no es la original.

Al nivel del banco, las pilastras laterales ostentan una elegante ornamentación, consistente de rocallas, con centros perforados. Todo complementado con otras formas orgánicas y rematado con un gran querubín, de alas extendidas, las que, a su vez, constituyen una peana de forma triangular.

Una cartela del lado sur tiene una inscripción que dice "Altar de Animas para todos los días".

Sobre la peana central, ricamente ornada, a nivel del cuerpo del retablo, se apoya un fanal rectangular, enmarcado lateralmente por grandes rocallas, en forma de S, mismas que, a su vez, están ornadas con otras rocallas más pequeñas y un querubín, ubicado en el perfil convexo de la rocalla, a cada lado. En su interior, el fanal está tallado y dorado. Un arco de medio punto, cuyo intradós está decorado con rocallas y una galería perfilada con guardamalletas y borlas o goteras. Frente a este fondo dorado y sobre un pedestal ochavado, se destaca una escultura policromada, de muy buena manufactura, que representa a san Nicolás de Tolentino penitente.

Sobre el fanal descrito, se sostienen elementos ornamentales, como veneras, roleos y rocallas, todos dispuestos en tal forma, que constituyen la peana principal, en la cual se apoya una escultura de tamaño natural, de pie de san Nicolás, ataviado con su hábito, sostiene en la mano izquierda un platito, sobre el que está posada una perdiz, que es uno de sus atributos, con el que se ve más frecuentemente representado. El santo se adelanta del paramento del retablo, el cual simula un regio cortinaje tallado, recogido de cada lado y rematado con una galería que apunta hacia el centro y perfilada con guardamalletas, de las que penden borlas. unas rocallas, en forma de C y de S, adosadas a la superficie del retablo, forman un gran marco que simula un nicho, cuyo fondo está tallado con un diseño que recuerda una red.

La gran cornisa superior, volada, se eleva y apunta al centro del alfeizar de la ventana, como un frontón, justamente sobre el escenario, en el que se representa a san Nicolás.

El remate está ornado con roleos y rocallas y sostiene un par de amorcillos, retozando frente a la fuente de luz.

A la altura del cuerpo del retablo, en cada pilastra ornamental se presenta, sobre las peanas, un verdadero escenario en pequeño, en el que se representa un momento relevante de la vida del santo.

Sobre la peana del lado sur se adelantan las efigies de un par de frailes agustinos. Estos destacan de un fondo tallado, con diseño reticular, similar al descrito anteriormente, contenido en un marco formado por rocallas y

rematado por una especie de dosel moldurado, de trayectoria mixtilínea. Este remata con un elemento avernerado, de líneas dinámicas y fluidas. La escena representa a san Nicolás y al alma en pena de su amigo fray Peregrino de Aussimo. En la pilastra-peana del lado opuesto, a la altura del cuerpo del retablo, se representa una escena en la que el santo socorre a un hombre pobre y enfermo, y a unos niños. Esta escena se contrasta del fondo de una ornamentación similar a la descrita en la pilastra del lado opuesto.

Al nivel de la parte superior de los doseles y del fanal, una discreta cornisa recorre horizontalmente el retablo. A partir de esta, cada pilastra-peana luce una llamativa composición ornamental, formada por roleos, guirnaldas, rocallas en forma de S y de C, venera y follaje, todo lo cual remata en un querubín de alas extendidas.

El paramento del retablo, tanto al nivel del banco, como al del cuerpo, luce una ornamentación de fondo de motivo imbricado de hojas, del que se destacan elegantes rocallas en relieve, en forma de S y de C, dispuestas simétricamente a cada lado de las pilastras peana y de la calle central, complementando y contrapunteando la dinámica de la composición. Los guardapolvos en cada extremo, enmarcan el retablo con una secuencia de orlado avernerado.

La superficie frontal a lo largo de la trayectoria de la cornisa superior presenta pequeños toques de rocalla dispuestos a intervalos. Al centro del resalto en cada pilastra-peana, se plasmó un golpe de rocallas. El intradós está decorado con franjas con protuberancias regulares, ondulantes. Sobre la cornisa del tímpano y en el resalto de cada pilastra-peana, se apoya la base, de sección trapezoidal, que sirve de foro a dos subsiguientes escenas de la vida del santo.

Al centro, la peana está decorada con una gran venera estilizada, con una horadación irregular. Unos elementos en forma de C, delinean la base y flanquean la concha.

Sobre la peana del lado sur se ubican dos esculturas exentas. Una de ellas representa a un ángel, y la otra, a san Nicolás de Tolentino. Esta escena recuerda las frecuentes visitas angelicales con las que era favorecido el Santo, poco tiempo antes de su muerte. Esta escena tiene como fondo un cortinaje dorado simulado, que remata en una galería perfilada con guardamalletas y borlas. Otros elementos ornamentales, como una venera y rocallas, enriquecen la composición.

La escena desarrollada en el tímpano, sobre la peana del lado norte, alude al lecho de muerte del santo, asistido, en sus últimos momentos por un ángel y por la Virgen. El pasaje se complementa con ornamentos similares a los de la escena opuesta.

El paramento del tímpano presenta una decoración semejante a la de la parte inferior del retablo, es decir, imbricamiento de hojas y de rocallas en forma de S y de C. La superficie, en esviaje, de la ventana también está forrada y ornada con un motivo que complementa el retablo.

En la parte superior del vano de la ventana, un rico ornamento compuesto de molduras, en forma de S y de rocallas, rodean la figura de un querubín, con sus alas extendidas.

El tímpano está enmarcado con una discreta moldura que está ornada a tramos con golpes de pequeñas rocallas. El marco sigue las entrantes y las salientes del paramento del retablo.

Iconografía e iconología.

Este espléndido retablo, al igual que los dedicados a san Agustín, al que me referiré a continuación y al de santa Rita, muestra con riqueza la importancia que le daba la Orden, en glorificar a sus santos, en darles a conocer y a despertar en los fieles, la devoción por ellos, por medio de imágenes didácticas, que ilustraran pasajes de sus vidas, en las que se exaltan sus virtudes. Rodeado, todo esto, por la cálida luminosidad dorada del fondo, como queriendo recordar a la resplandeciente Jerusalén Celeste, donde moran estos santos.

Las escenas que se representan en este retablo, evocan momentos de la vida de san Nicolás de Tolentino, quizá inspiradas en fuentes literarias, como podría ser la misma Chronica Espiritual Agustiniiana, (escrita en 1651, y publicada en 1731/32). Según esta historia, el santo patrono de la Orden agustiniana de Michoacán, nació en el pueblo de San Angel, provincia de la Marca de Ancona, Italia. Sus padres, Compañero y Amata, después de muchos años de matrimonio, no habían concebido hijo alguno. Afligidos, hacen una promesa, de ofrecer totalmente a Dios, el hijo que les pudiera conceder. Amata ruega fervientemente a san Nicolás Obispo, que sea su intercesor ante Dios, para que se digne realizar el milagro. Hacen, además, el voto de ir a la Ciudad de Bari, donde descansan las reliquias del santo. En sueños se les apareció un ángel que les anuncia que Dios había escuchado sus ruegos, por medio de san Nicolás. Gustosos emprenden el camino a Bari. En el templo ofrecen sus oraciones, y rendidos del viaje se quedan dormidos. En sueños se les aparece san Nicolás, para decirles:

"Aquí he venido a confirmar quanto el Angel os avía revelado, y dicho. Hágoos saber, que el Señor ha oído vuestras oraciones, que yo he acompañado con las mías. Naceráos un hijo, a quien pondreis mi nombre, que os le da Dios por medio mio. Será Sacerdote, y Religioso. Su vida será santa, exemplo de penitentes, y dechado de virtudes. Rematarála con una muerte gloriosissima. Su memoria será célebre, por los célebres y estupendos milagros, que el Señor obrará por sus grandes merecimientos. Bolveos pues, alegres, a vuestra casa, con seguridad de que avreis entero cumplimiento del Oráculo Divino."

Y el milagro se hizo!

Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta, cuál fue la fecha de su nacimiento. Algunos creen que fue en tiempos de santo Domingo de san Francisco y del Papa Honorio III. (125). Al cumplir once años de edad, Nicolás que se distinguía por sus virtudes y gran devoción, entró como canónigo a la iglesia de san Salvador de su pueblo. Gracias a los sermones de un predicador agustino, Nicolás decidió hacer vida conventual. Tomó el hábito agustino en el convento del Castillo de San Angel. Allí sobresalía por su gran humildad,

"... que es el fundamento de todo el espiritual edificio y madre de

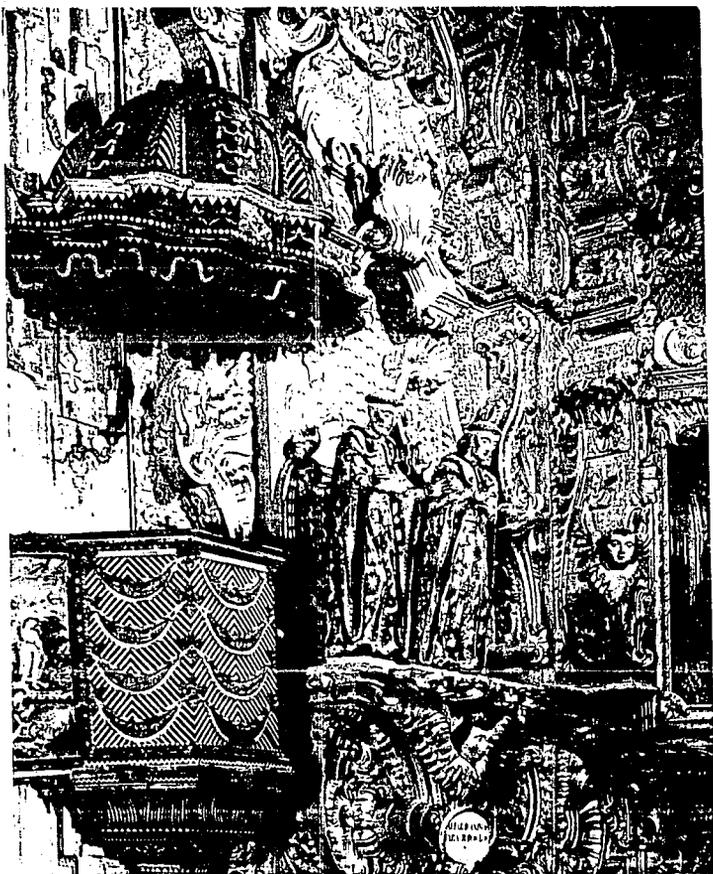
las demás virtudes.".. "... por aver echado los fundamentos en el lugar mas vajo, se levantó a las Estrellas el edificio de su perfeccion y se hizo un Cielo estrellado." (126).



64. Escultura que representa a san Nicolas Tolentino, penitente.

A esto se debe su atributo personal de portar el habito agustino salpicado de estrellas. En ocasiones tambien se le representa con una sola estrella sobre el pecho. El significado de las estrellas es, por su carácter celeste, simbolo del espiritu y en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales o de la luz y las fuerzas materiales o de las tinieblas: traspasan la oscuridad; son también faros proyectados sobre la noche de lo inconciente. (127).

San Nicolas se valió de la oración que continuamente hacia delante de un crucifijo y de rodillas sobre el suelo.



Palacio Religioso Agustiniano Retablos de San Nicolás. Templo de S. Agustín, Salamanca, Gto. Méx.

65. Detalle del retablo dedicado a san Nicolás Tolentino.

"... su habito era de vil sayal, y su tunica un silicio atado con singulo de sortijas de hierro. A estas asperezas añadió un cruel azote, con que castigaba a sus espaldas todos los días, usando en su lugar algunas veces de cadenillas de hierro que le desunían los miembros, descubrían los huesos, sacaban la sangre, y consumían las fuerzas ..." (128).

Este último párrafo describe fielmente la imagen de san Nicolás penitente, que se ubica dentro del fanal en el retablo. El santo, de hinojos y despojado de su hábito hasta la cintura, muestra el torso desnudo, ligeramente virado hacia la derecha. En la cintura asoma la prenda interior, y aún queda la huella donde, según los inventarios, tenía sujeto un silicio, al igual que en cada uno de los brazos. El rostro del santo luce demacrado y pálido, con expresión de dolor contenido. Está tonsurado y, aparentemente, tiene ojos de vidrio. Contempla el crucifijo. El hábito negro con cenefa dorada está salpicado de estrellas plateadas, pintadas, que según el inventario, alguna vez fueron diez y seis y de plata, prendidas sobre un hábito de trecepelos que quizá tenía sobrepuesta la imagen. (129). Esta escultura se registra por primera vez con claridad como "Sn Nicolás penitente" en el inventario del año de 1746.

Continuando con la historia, san Nicolás fue mudado varias veces de convento en distintos lugares. Cuando estuvo en el de Cingolo, en el Obispado de Osimo, fue ordenado sacerdote. (130). El santo encomendaba, en sus oraciones, especialmente a los necesitados, a los enfermos, a los encarcelados, a los pecadores y rogaba por las almas del Purgatorio. En una ocasión, cuando se encontraba en un eremitorio, en el desierto de Pisauro, llamado Valmanente, un sábado en la noche, oyó una triste voz que le decía: "Padre Fray Nicolás, ten misericordia de mí". (131). Esa voz era la del alma de Fray Peregrino de Auserino, que san Nicolás conoció muy bien: habían sido amigos. Aquél explicó que, por la misericordia de Dios, Este lo había condenado al Purgatorio, cuando hubiera merecido el Infierno. Ahora estaba ardiendo en "vivas llamas" y le pedía que, con sus oraciones penitencias y misas, le podría liberar de ese tormento, Mas Nicolás se negó, pues tenía que oficiar toda la semana (hebdomadario). La afligida alma de Fray Peregrino le rogó encarecidamente, que tuviera misericordia, y lo invitó a que lo acompañara al Purgatorio, para que se cerciorara de cuántas almas esperaban ser liberadas, gracias a sus sacrificios y sus misas. Así, san Nicolás y Fray Peregrino fueron transportados a otra parte del desierto, donde

"... vio lleno de llamas, un espacioso valle, y en él, abrasandose, gran multitud de gentes de ambos sexos, de todos estados, edades y condiciones: las quales, viendo al Santo, todas a voz en grito dixeron: "Padre Fray Nicolás: misericordia, misericordia." (132).

Conmovido san Nicolás, y con permiso del prior, se dedicó en esa semana a hacer penitencia y ofreció misas por las ánimas. Pasados ocho días, se le apareció el alma de Fray Peregrino, quien le dio las gracias por sí, y por las otras, que por los sacrificios de san Nicolás, ya eran libres y gozaban de bienaventuranza. (133).

Este pasaje está representado por las dos figuras ataviadas como religiosos, que se ubican en el cuerpo del retablo, sobre la peana o consola del

lado sur. Las efigies de los dos frailes son muy similares entre sí, tanto en la expresión, como en su indumentaria. Lucen el hábito antiguo agustino, similar al descrito anteriormente, de largas mangas, que terminan en punta. De las bocamangas, asoman los puños blancos ajustados y abotonados con botones dorados. Un cinturón largo, negro y dorado, ciñe la cintura y pende de la hebilla hasta el borde del hábito, del que asoman las puntas del calzado negro. Los hábitos son negros, ornados con cenefas y diseños dorados y complementados con una esclavina y una capucha que cae sobre la espalda y al frente, aparenta formar un extraño cuello. Los rostros jóvenes, un tanto inexpresivos y rígidos, con la mirada hacia abajo, son parecidos. Difieren mucho de la figura de san Nicolás penitente, que muestra más realismo. Ambas figuras están tonsuradas y tienen diferente la posición de las manos. No obstante la similitud, se puede reconocer a san Nicolás Tolentino, por el motivo de las estrellas, que adorna su hábito y que es su atributo. El diseño se compone de una especie de red dorada en cuyos intersticios se destacan estrellas grandes, doradas y otras, pequeñas blancas.

El fraile a la izquierda de san Nicolás se identifica, entonces, como el alma de fray Peregrino de Aussimo, el que fue su amigo. Su hábito luce un rico diseño floral dorado. Una leyenda al pie de la peana, "Altar de Animas para todos los días", confirma este pasaje, en recuerdo de San Nicolás Tolentino, intercesor de las Almas del Purgatorio.

La Chronica enumera otros tantos casos en los que el santo ayudó a salvar algunas almas en pena. (134).

Después del eremitorio de Valmanente, san Nicolás se trasladó a Tolentino, donde vivió treinta años, con el mismo rigor ascético. Obraba milagros y su caridad no tenía límites. Debido a su rigurosa abstinencia, el santo enfermó gravemente. Los médicos ordenaron que se le diera comida sustanciosa, para que recuperara las fuerzas perdidas, justamente lo que san Nicolás evitaba y lo rechazó rotundamente. Sin embargo, él tenía que cumplir con su voto de obediencia y hacer lo que los prelados deseaban, así que:

"... traxeronle una perdiz assada como avia ordenado los medicos, y cortando de ella una pequeña parte se la pusieron delante, para que se la comiese. Entonces el Santo Religioso, para quitar toda sospecha de desobediencia, alargó la mano, tomóla y antes de llevarla a la boca, levanto los ojos, y corazon al Cielo, diciendo: *'Bien sabéis Vos, Señor, que por pura obediencia, y no por complacer a la gula, hago esto'*. Y queriendo Dios dar allí muestra de quanto le agradaban estas dos virtudes, de la obediencia y de la abstinencia, hizo que Su Siervo prosiguiesse en su abstinencia, sin contravenir la obediencia: porque estando S. Nicolas en esto, milagrosamente vistio Dios a la perdiz ya assada, de nuevas plumas, dandola justamente nuevo aliento y vida: y en hechandola Nicolás su bendicion, se fue luego volando por la ventana del aposento."

Al poco tiempo, el santo recuperó completamente su salud. (135).

Este incidente se recuerda por medio de la imagen de tamaño natural, que se encuentra sobre la consola o peana principal del retablo. San Nicolás está de pie, ataviado con el hábito similar al ya descrito, sostiene en la mano izquierda un platito sobre el que está posada una perdiz, siendo este, otro

de sus atributos, con el que frecuentemente se le representa.

"Tambien honro Dios a San Nicolas por la virtud de la misericordia; porque era tan grande el amor que tenia a los proximos, y lo que se compadecia de sus necesidades, que no estaba alegre, sino es quando en algo les aprovechaba; y al contrario, no cabia de contento, cuando tenia con que favorecerles." (136).

Este ejemplo de caridad al prójimo se representa en una escena sobre la peana del lado norte del retablo. San Nicolás, en actitud de sostener algo en la mano, parece comunicarse con un mendigo, que se apoya en un bastón y extiende la mano izquierda, como para recibir algo. Entre las dos esculturas, están las figuras de dos niños, hincados, uno frente al otro, con los brazos extendidos y las miradas en alto, dirigidas al santo. San Nicolás, de pie, porta el típico hábito estrellado. El mendigo, también de tamaño natural, y de pie, es de facciones angulosas y mirada triste, con barba corta. Tiene un paño amarrado sobre la frente. Al cuello lleva un pañuelo anudado. La camisa amplia y blanca y los pantalones cortos que le llegan a la rodilla, aparentan ser viejos y remendados. A los pies de las dos figuras, y en el fondo, están las esculturas de los dos niños, vestidos a las usanzas del siglo XVIII. Los brazos de las dos figuras, próximas al retablo, no están terminadas en su policromado.

La siguiente escena se ubica sobre la peana del lado sur, al nivel del tímpano. Narra la leyenda:

" ... que el Santo estaba muy viejo y se veian en il señales de que se le acercaba la muerte ..."

Dios lo favorecía con visiones de santos y ángeles, que lo esperaban

" ... con mucha fiesta y extraordinario regocijo." (137).

Aún mas, seis meses antes de su muerte, frecuentemente se le aparecían en su celda

" ... en forma de hermosos y resplandecientes mancebos, que despues de averle saludado, tañian y cantaban, haciendo suavissima armonia. Dabanle a entender que, como el era Angel por gracia, y semejante a ellos en la integridad, y demas virtudes, assi era razon, que los que lo eran por naturaleza, viniesen a visitarle, a alegrarle y a hacerle compania." (138).

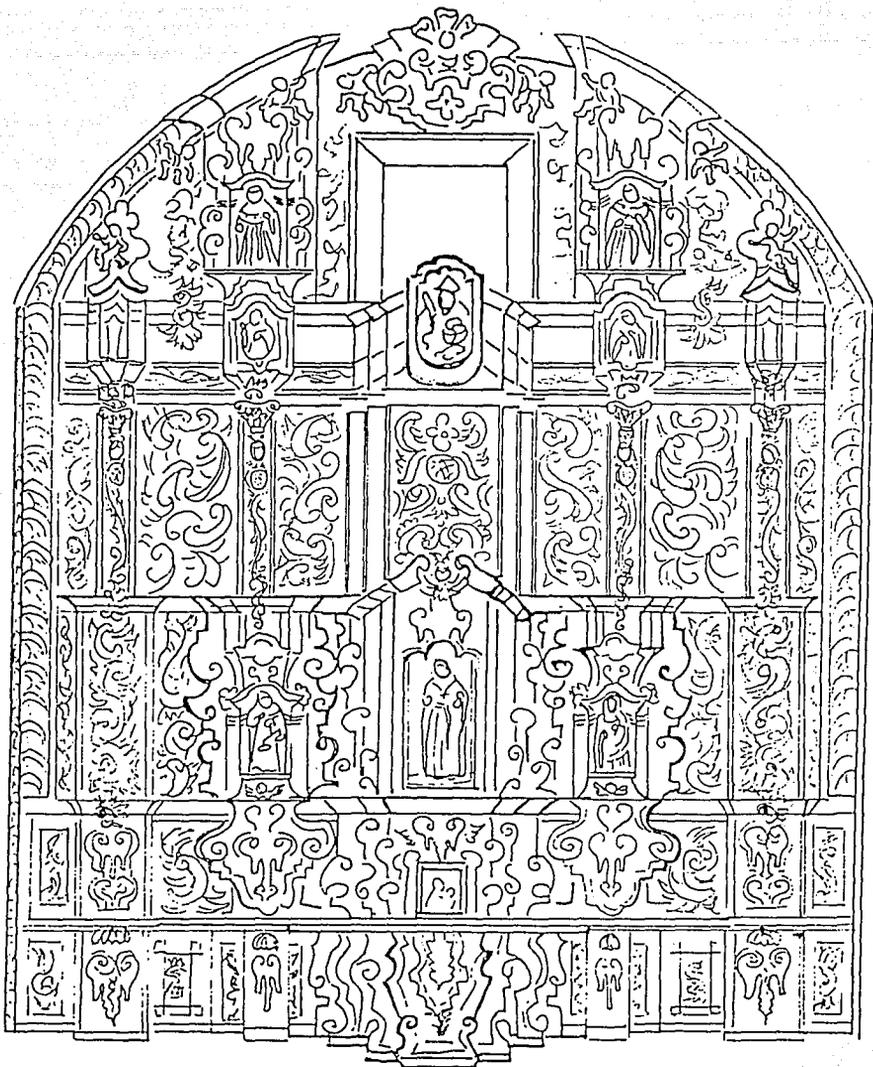
Este pasaje está representado en el frontón sobre la peana del lado sur. San Nicolás, se ubica de pie, frente a un arcángel que está a su derecha, suspendido en el aire, con ademán de sostener algo en sus manos extendidas. Según la narración, el santo era para entonces un anciano, lo cual no se representa aquí así, pues la imagen sigue siendo la de un joven, tal y como se ha descrito anteriormente. También la efigie del santo tiene las manos extendidas y la mirada en alto, y está nimbado con un aro dorado, que afirma su santidad. El arcángel luce grandes alas policromadas. También su vestimenta y las grebas están decoradas con diseños y ribetes dorados. Al frente de los dos personajes, destaca un gran florón, ricamente ornado, con roleos y guirnaldas. Continúa la leyenda, y dice:

"Acercandose, pues, el termino de su vida mortal, procuro recoger

mucho mas sus sentidos, y levantar con más fervor su espíritu al Cielo. Ocho días antes de su muerte, rogó con fervor y se encomendó a Dios, a la Virgen, a san Agustín." " ...aparecieron todos tres Christo nuestro Bien, la Virgen Santissima y San Agustín." " ... Los Angeles claro es, vajarian tambien en compania de sus Principes, y asi podemos decir que la celda de Nicolas fue Corte de los Cielos." (139).

Este pasaje es el que se representa sobre la peana del tímpano, en el lado norte. En primer término, destaca el camastro que ocupa gran parte de la plataforma. La cabeza del santo descansa sobre unos cojines y una cobija blanca cubre su cuerpo. detrás de su lecho se distingue el medio cuerpo de un ángel, que tiene sus alas extendidas, y que se inclina levemente hacia el moribundo. Sobre este grupo de figuras, elevada sobre nubes, la imagen sentada de la Virgen extiende sus brazos, compasiva y amorosamente hacia san Nicolás.

La historia de este santo culmina con su muerte que, aparentemente acaeció en la ciudad de Tolentino el 10 de septiembre de 1306. (140).



66. El retablo dedicado a san Agustín

6.9 - Altar dedicado al Santo Padre, (San Agustín).

El Inventario de 1852, en lo relativo al "Altar del Sto. Padre", registra:

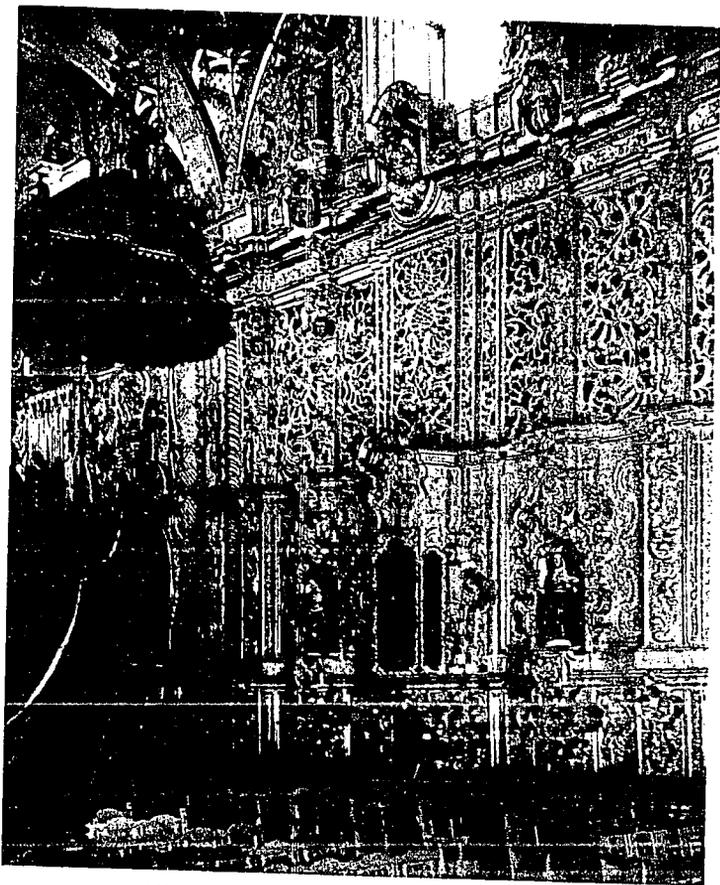
"Este también es de madera de talla dorada. En el nicho principal está la imagen de Ntro Sto Padre muy buena, con hábito de estameña maltratado roquete de cambray muy usado con corazoncito de plata que es milagro y manguitos blancos. El nicho tiene todos sus vidrios cabales y son muy buenos, un arco de flores nuevas en pies de madera. Al pie del nicho hay otro nicho chiquito con vidrios tambien romanos, muy buenos, en el está Ntra Sma Madre del Socorro, de cuyo vestido, la tunica es de tizu del hornamento blanco de primera con galon a la orilla, el singulo también es de galon, el manto es azul floreado de plata galon de lo mismo, toca de punto, cabellera de seda cruda en el pescuecito tiene dos hilitos de perlas finas, aretitos de perlas falsas de cuatro hilitos cada una, en la túnica tiene una colgadura a manera de arete y tiene en medio un ovalito con vidriera y dentro una macetita de oro, arriba tiene una piedra verde también a manera de arete y cuatro milagros de plata. El Sto Niño es nuevo con vestidito de punto y cabezalito de lo mismo, está fajado con un galoncito angostito, en el pescuecito tiene dos hilitos de perlas falsas. El nicho tiene un arco de flores de castilla blancas en piecitos de porcelana, arriba de este nicho está un Sto Cristo de metal amarillo de a cuarta, arriba del nicho principal está un lienzo de a dos varas, con la imagen de Ntra Sra de Guadalupe con marco de madera. Lo demás del corateral está ocupado con Santos de la Orden vestidos de talla y otros angelitos de lo mismo. La mesa es de repison, sobre ella hay candeleros de metal amarillo de a terciá, fijados en la misma mesa, dos ramilletes de O de L dos atriles de madera fina, y dos tableritos uno con el Evangelio de S. Juan y con el Salmo labavo, al pie una tarima de a tres varas con una alfombra nueva del mismo tamaño y una campanita fijada en el pie". (141).

Análisis formal.

Este retabio, también conocido como el retabio de la celosía, estaba originalmente dedicado al "Santo Padre", o sea, a San Agustín, patrono de la Orden. Se encuentra adosado al muro oriente de la nave de la iglesia. Ocupa la tercera sección y abarca el espacio entre la segunda y la tercera pilastra, e incluye el luneto y el vano de la tercera ventana, contados de norte a sur.

El retabio es anástilo y su proporción es de 4/4. Unas cornisas delimitan sus partes. Está constituido por un banco, dos cuerpos, de los cuales, el superior, constituye la celosía, y el tímpano.

El retabio está marcado por cinco acentos verticales, el eje central y dos laterales a cada lado. La calle central es ancha y se proyecta hacia el frente. La ornamentación consiste primordialmente de elementos geométricos, como molduras y roleos, complementados por una multitud de motivos rococó y



El retablo de la Catedral

Catedral de S. Agustín, Salamanca, España

67. El retablo de la celosía.

de rocalla y algunos detalles fitomorfos. En el centro del banco se ubica el altar. La mesa tiene forma de repisa adosada al paramento del retablo. Al nivel de la cubierta del altar (que no es la original), se localiza un marco rectangular que contiene una estampa moderna de la virgen del Perpetuo Socorro, sustituyendo la puertecilla del sagrario, que antiguamente estaba ahí.

En la parte superior de este cuadro, se proyecta hacia el frente un amplio y ornado fanal, el cual remata en un complicado frontón, de roleos encontrados, con un querubín al centro. El fanal surge de una profusa decoración consistente de volutas y rocallas, colocadas sobre diferentes planos superpuestos, formando escalonamientos que se proyectan hacia el frente y hacia el centro. El interior del fanal se prolonga en un nicho de planta mixtilínea, con sus superficies interiores tapizadas con papel pintado. Sobre un fondo blanco se destaca un diseño floral policromado y dorado. En la parte superior, una cenefa perfilada con guardamalletas, de las cuales penden borlas, imita una galería con la que remata el cortinaje simulado. De este fondo se destaca la imagen de bulto y de vestir de santo Tomás de Villanueva.

A cada lado de la calle central se ubica una pilastra-nicho ornamental. Estas arrancan del rodapie y llegan a la cornisa que delimita el primer cuerpo. Una profusión de motivos decorativos adosados al fuste de la pilastra, hacen que casi desaparezca.

Al nivel del banco, la pilastra-nicho luce una guardamalleta trilobulada de varios planos superpuestos, la que remata en una guirnalda, por la que asoma un querubín. Esta sección está ligeramente resaltada y sirve de peana, en cada pilastra-nicho, a una escultura.

Las imágenes están resguardadas por su correspondiente nicho, embebido en el fuste de la pilastra. El nicho es de planta trapezoidal y remata en una arco mixtilíneo, que se apoya sobre una cornisa que recorre los planos exterior e interior de la cavidad. Esta solución es semejante a la de los nichos en otros retablos ya estudiados.

Unos roleos complementados con motivos de rocalla, forman un dinámico marco a cada nicho. Las esculturas de madera policromada, de tamaño natural, representan a santas agustinas. La del lado sur ha perdido los atributos que podrían identificarla plenamente; sólo se aprecia un elemento abanicado que recuerda una palma que cae del lado izquierdo sobre el hábito. La posición de la mano derecha sugiere que alguna vez sostuvo algún objeto.

El nicho opuesto sirve de fondo a otra escultura que representa a santa Clara de la Cruz de Montefalco. De su muñeca izquierda pende una báscula, que es uno de sus atributos. Su atavío es similar al de la escultura descrita antes. Los elementos ornamentales que complementan el nicho son similares. Dos pilastras, una de cada lado del retablo, marcan los ejes extremos del mismo.

Como ya se mencionó, el segundo cuerpo está ocupado por una celosía, cuya superficie total está ricamente decorada con rocallas caladas, contenidas en grandes tableros. Un panel en el eje central, se adelanta con tres escalonamientos superpuestos. El ancho de este tablero coincide con el alfeizar del vano de la ventana. Un par de pilastras, a cada lado del

ornamento central, se apoyan sobre los resaltos de las pilastras y pilas-tras-nicho del primer cuerpo. El fuste de cada pilastra se ve decorado con un elemento ornamental antropomorfo, complementado con motivos irregulares, de tipo vegetal, rocallas y medallones ornados con tejido que recuerda la cestería. Las cabezas de jóvenes que destacan en la parte superior, miran hacia el centro del retablo. Cada pilastra se apoya en un capitel compuesto que, a su vez, se apoya sobre la cornisa que delimita el primer cuerpo. Por ser un poco más angostas en su base, estas pilastras aparentan tener la forma de un tipo de pseudo-estípite rococó, como lo sugiere Victor Manuel Villegas en su obra "Gran Signo Formal del Barroco".

La tribuna que se oculta tras la excepcional y dinámica celosía dorada es única en su forma y su función, ya que las celosías parecidas a esta, tienen el formato de abanico y fungen como celosías en los coros altos de las iglesias de monjas, como la de Santa Rosa de Viterbo y la de Santa Clara, en Querétaro. Este retablo de Salamanca tuvo dos funciones, la de altar y la de tribuna.

La celosía que nos ocupa, remata en una cornisa, la que sustenta un friso, y otra cornisa, más ancha y volada. Los tres ejes, verticales y centrales del retablo terminan en dicha cornisa, en tres nichos, de los cuales, el central, es un poco más grande y se proyecta hacia el frente. Cada uno de ellos remata en frontones mixtilíneos moldurados.

El nicho central sobresale del derrame del vano. La luz que penetra por la ventana, acentúa estratégicamente la importancia de su contenido. De la concavidad se adelanta, entre nubes, el torso en alto relieve y policromado del Padre Eterno, quien apoya la mano izquierda sobre el mundo azul, con estrellas y marcado con una cruz. El brazo derecho, elevado y con tres dedos extendidos de la mano, simbolizan la Trinidad.

Del nicho del lado norte se destaca en alto relieve o media talla, el torso de un religioso tonsurado, agustino, ataviado con su indumentaria característica. Imberbe y de facciones juveniles, con los brazos doblados, quizá sostuvo en sus manos los atributos que lo identificaban. El santo agustino del lado sur es similar al anterior. Solamente éste ha conservado un halo metálico.

El paramento del tímpano, siguiendo el eje vertical de los nichos laterales descritos, se abre otro nicho más grande, uno por lado. El arco del nicho es mixtilíneo y se apoya sobre una cornisa que recorre el exterior y el interior del mismo, a semejanza de los que se ubican en el primer cuerpo. Cada nicho abriga a un santo agustino. Estas figuras son de cuerpo entero y aparentan ser de tamaño natural. Ambas representan a jóvenes tonsurados, que lamentablemente han perdido sus atributos.

Los nichos también están enmarcados en roleos y rocallas. Del fondo dorado, y ornado con volutas, rocallas y golpes de hojas, sobresalen tres angelitos de cada extremo del tímpano. Al centro, sobre el vano de la ventana, una voluminosa guardamalleta de varios planos superpuestos se proyecta hacia el frente, como coronamiento y contrapunto al nicho en que se representa al Padre Eterno. Un angelillo de cada lado simula sostener este elemento ornamental, rematado por una radiante venera. Los esviajes del vano fueron forrados con madera tallada y dorada, como parte integral del retablo. Un guardapolvo festoneado y orlado recorre todo el perímetro del retablo, dándole un acabado y unidad a esta original obra.

Iconografía e iconología.

Tradicionalmente la orden de los agustinos decoraba sus iglesias y sus conventos con temas de la vida de su fundador, san Agustín, y con otros personajes santificados de su comunidad. (142).

Esta norma general también fue observada por los agustinos evangelizadores, para ornar sus conjuntos conventuales desde su llegada a la Nueva España en el siglo XVI. Como testimonio, aún quedan valiosas pinturas murales en varios conventos, como el de Actopan, el de Charo y el de Atotonilco el Grande, para mencionar sólo unos cuantos. En la época del barroco colonial de los siglos XVII y XVIII, se encomendaron a pintores reconocidos de ese tiempo, series completas que ilustraban principalmente la vida de san Agustín. Estos lienzos generalmente decoraban los claustros, como consta en algunos de los inventarios. (143). También se pintaron, se tallaron y se esculpieron las imágenes de otros santos agustinos, como podemos recordar, por ejemplo las estatuas que ornar la torre del lado poniente de la iglesia que se estudia. Con mayor razón se colocaban en los retablos, porque son como

" ... representaciones simbólicas de los cuadros y episodios de la Ciudad de Dios, [es por esto que] abundaban en ellos las Reliquias y las imágenes sagradas, proporcionando a la efusiva piedad del pueblo cristiano las más variadas devociones." (144).

El retablo que se analiza estuvo dedicado originalmente al "Sto Padre" san Agustín, fundador de la Orden. Considero que el programa iconográfico estuvo basado en la representación de las tres órdenes de Agustinos, jerárquicamente situadas y personificadas por santos.

San Agustín ideó el *Praeceptum* o Regla en Milán, después que fue bautizado, y bajo la cual se regiría la incipiente comunidad agustiniana. Mas tarde, en Africa, en Tagaste, la instituyó en los monasterios de religiosos ermitaños, fundados por él. (145). A petición de una religiosa, el mismo santo redactó en una carta, la Regla adaptada para conventuales femeninas, llamada *Regularis Informatio* (146). En el año de 397 fue nombrado obispo de Hipona; para poder seguir viviendo dentro de la observancia, hizo una segunda fundación llamada *monasterium clericorum*, aplicada a los canónigos. (146). Estos son los *Canónigos de Hipona*. (14B).

Las imágenes en el retablo están ubicadas sobre ambos ejes verticales centrales, que flanquean la calle principal; en esta se sitúa, en el tímpano, el vano de la ventana, y en el cuerpo del retablo, un fanal, donde antiguamente se resguardaba la figura de san Agustín.

En el tímpano están dos santos, tal vez de la orden de agustinos canónicos. Al nivel de la ancha cornisa que delimita el tímpano del cuerpo del retablo, dos efigies de medio cuerpo representan, quizá, la orden de agustinos ermitaños y en la parte superior de la predela, alojadas en nichos, están dos santas agustinas, en representación de la rama monástica femenina. Al centro, sobre el altar, se proyectaba de la predela un pequeño fanal, en el que se guardaba la estatuita de la virgen del Socorro, patrona de toda la provincia agustiniana de Michoacán. Y proyectándose frente al vano de la ventana, en actitud de bendecir, está la imagen de medio cuerpo del Eterno, que sostiene en la mano izquierda el globo terráqueo.

Puede suponerse que, la idea que rige el programa iconográfico del retablo es la siguiente:

Dios Padre, trinitario, creador del Universo, bendice y protege a toda la orden agustiniana, en sus distintos niveles jerárquicos, en el mundo entero. Mas por medio de la intercesión de la Virgen del Socorro, patrona y la del santo fundador, san Agustín, la comunidad religiosa de agustinos de la Provincia de san Nicolás de Tolentino, espera recibir especiales gracias y bendiciones de Dios. A su vez, todos los santos agustinos y la virgen del Socorro, interceden ante Dios por sus fieles devotos.

La desaparición de casi todos los atributos de las imágenes, dificulta su identificación. Sin embargo, existen algunas diferencias entre estas, tanto en la representación del atuendo, como en la estatura y ubicación en el retablo, lo que, considero, establece un cierto orden jerárquico. En el timpano, la ubicación mas alta, están dos santos que, tal vez, representen la orden de los canónigos regulares, como ya se mencionó, líneas arriba. Son de cuerpo entero y de tamaño natural. Los rostros aparentan ser ya no tan juveniles. Están tonsurados y quedan indicios que solían estar nimbados con un halo. Portan el hábito antiguo agustiniano, que se caracteriza por las bocamangas largas y agudas que llegan casi al borde inferior del hábito. De las bocamangas asoman las mangas ajustadas y abotonadas de una prenda interior blanca. El hábito es de fondo negro, ornado en este caso, con grandes flores y cenefas doradas. El tradicional cinturón, también dorado, ciñe la cintura. Están calzados. Portan el palio, pendiente de los hombros, a modo de franja blanca, marcada con cruces negras. El palio es insignia pontifical, que el Papa concede a los obispos. (149). Quizá uno de los santos representara a santo Tomas de Villarueva, arzobispo de Valencia.

El palio distingue a estas figuras de las otras dos, masculinas, ubicadas en la cornisa que separa el timpano del cuerpo del retablo. Ambas figuras prácticamente asoman el medio cuerpo de un nicho de perímetro mixtilíneo. Son dos moços tonsurados, ataviados con el hábito como se describió, con la diferencia en el motivo decorativo y en el cinturón dorado, que es más corto y en la esclavina negra con adornos y cenefa dorados. Sólo uno de ellos conserva el halo metálico. Por su ubicación en un nicho a nivel inferior, y al pie de las esculturas situadas en el timpano, supongo que se trata de representar a los de la orden de ermitaños, en una posición más discreta y recatada.

Las dos santas agustinas, cada una en su nicho, ubicadas en la parte superior de la predela, son de tamaño natural. Están ataviadas con la túnica agustiniana similar a las ya descritas. El cinturón largo y dorado pende a un lado, los brazos están cubiertos por mangas ajustadas y abotonadas, de la camisa blanca interior. La imagen del lado norte tiene semblante de persona mayor. El rostro destaca de la toca blanca con textura y con un filo dorado, que la circunda. Esta le cubre los hombros y el pecho. Un manto corto y negro, decorado con motivos florales y cenefas doradas, le cubre la cabeza. Los brazos, doblados a la altura del pecho, con las manos en actitud de sostener algo, asoman de las bocamangas, que no son tan largas como las de las demás túnicas mencionadas arriba. De la muñeca izquierda pende una balanza de platillos, por la que se le puede identificar como a santa Clara de la Cruz de Montefalco (1268-1308), religiosa de la Orden de los Ermitaños de san Agustín y la que fue abadesa del Monasterio de Santa Cruz de Montefalco. Entre sus muchas virtudes destacó la caridad y la misericordia para con los enfermos y los pobres.

Fue predicadora y doctora. (Véase la sección de iconografía de la arquitectura - torre poniente - de este mismo trabajo).



68. Escultura que representa a santa Clara de Montefalco.

Entre otros atributos que identifican a esta santa, está la balanza, que simboliza la justicia, y es símbolo de mesura, de prudencia y de equilibrio, porque su función corresponde precisamente a la ponderación de los actos. (150).

La escultura del lado opuesto del retablo, difiere de la primera en algunos detalles: El rostro luce más joven y redondo; la toca blanca aparenta estar plisada, las bocamangas del hábito son amplias, largas y de punta, tal y como se describe en la *Chronica* (151). Del brazo izquierdo se le ha colgado una rama de palma, como atributo. Es posible que esta escultura represente a una de las santas mártires africanas ya citadas en la interpretación iconológica de la torre lado poniente de la iglesia. Quizá se trate de

santa Felicitas o de santa Perpetua. (152). En las fuentes consultadas existen discrepancias tanto en la fecha de su muerte, como en cuanto a que realmente fueron compañeras de martirio. Santa Perpetua nació en el año 101. Escribió de su propia mano en la prisión, el relato de una parte de su cautiverio. Murió en Cartago en el año 203. (153). Quizá por ser mártires africanas de los primeros tiempos del cristianismo, se les consideró dentro del santoral eremítico agustiniano. (154).

En el fanal se alojaba la efigie de san Agustín, como nos lo informa el Inventario de 1852. Quizá sea la misma imagen, restaurada, que actualmente se encuentra en la sacristía, sobre una de las cajoneras.

Al presente el fanal está ocupado por una figura de tamaño natural, de vestir, que representa a santo Tomás de Villanueva. Puede ser del siglo XIX, y es del tipo maniquí, es decir, cabeza y manos adaptadas a una estructura. El rostro es de aspecto joven, tonsurado e imberbe y parece tener ojos de vidrio. De la mano izquierda pende una pequeña bolsa tejida, a manera de monedero. Viste el hábito usual de los religiosos agustinos, de tela negra y cinturón de cuero. Del cuello pende, sobre el pecho, un pectoral con una cruz. Este prelado murió el 18 de septiembre de 1555. En su biografía se dice que

"... poco despues de su muerte, encendiendose los animos de todas las Iglesias, Universidades y Señores de España, en devocion de este monstruo de humildad, de letras, de pobreza de espíritu, de oracion, de milagros, que no dexaron de negociar con cartas su beatificacion ... Hicieron esfuerzo Salamanca y Alcala, Escribio el Rey al Virrey de Napoles y al Embaxador de Roma ..." (155).

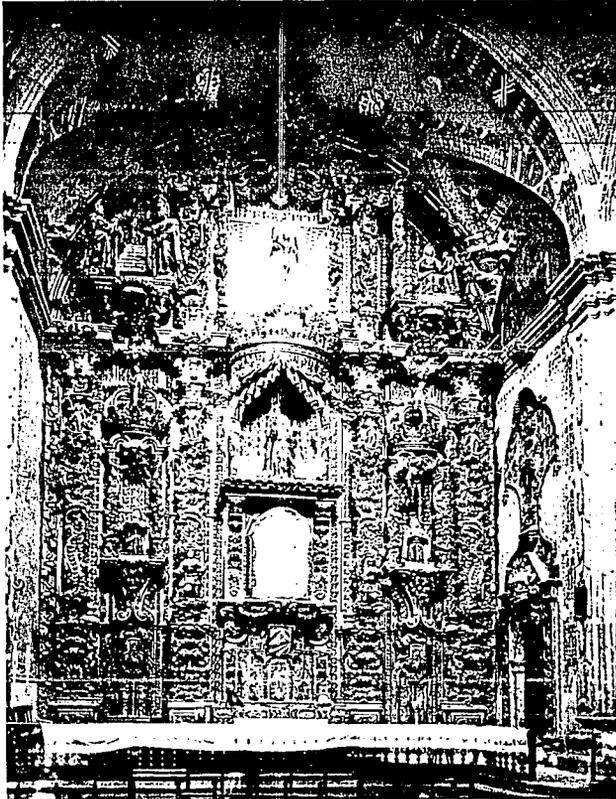
Se decretó su beatificación y para darlo a conocer y honrarlo

"... Hicieronse luego velos y estampas por orden de su Santidad donde quiso, que sus armas publicassen, lo que se preciaba de aver glorificado tan glorioso Varon. Pintaronle vestido de Pontifical con una bolsa en la mano que es el baculo verdadero del Pastor" .. " ... con pobres alrededor, porque aun en el papel y el dibujo tenga aquel gozo su bendita alma, remediando, al parecer, necesidades. Tiene por titulo al pie: El Bienaventurado Santo Thomas de Villanueva, por glorioso título, llamado Limosnero De la Orden de los Ermitaños de San Agustín, Arzobispo de Valencia, Excelentissimo Predicador de la Palabra de Dios..." "... Ilustrissimo en milagros, esclarecido en Santidad, liberalissimo en dar limosna a los pobres y acerrimo defensor de la libertad Eclesiástica." (156).

En el pequeño fanal que sobresale de la predela a la altura del altar, existe actualmente una imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro, como ya quedo dicho arriba. Sin embargo, en el Inventario de 1852, se registra una imagen de bulto pequeña de la Virgen del Socorro con Niño. (157). Esta virgen quizá fue una réplica de una que se veneraba, conforme a la tradición, desde el siglo XVI en la iglesia de san Agustín en Morelia. La leyenda cuenta que la escultura original,

"... fue un obsequio paternal de Sto. Tomás de Villanueva a sus hijos misioneros, para que fuese su protectora en la evangelizacion." (158).

Sin embargo, en el Inventario de 1852 se menciona escultura, que el altar mayor estaba consagrado a "Ntra. Sma. Madre del Socorro", como se verá más adelante.



69. El retablo dedicado a la señora santa Ana

6.10 El retablo dedicado a Santa Ana.

Gracias a una "escritura de Obligación", se sabe quién fue el autor de este espléndido retablo, su fecha de realización y las condiciones que se establecieron para su ejecución y entrega.

El mismo fray José de la Parra, prior del convento de san Agustín de Querétaro, quien en 1767 había contratado al maestro Pedro José de Rojas, para la construcción de un retablo dedicado a Santa Anna, para fomentar el "... aumento de la veneracion y culto a señora Santa Ana" (cuya sagrada imagen se adora en dicha iglesia)" (159). de Querétaro, lo contrató de nuevo, en nombre del provincial de la Orden, fray Nicolás de Ochoa, para realizar otro parecido al que había fabricado en la iglesia conventual de Celaya, también dedicado a santa Ana, para la iglesia del convento de san Juan de Sahagún, en el poblado de Salamanca. El contrato se verificó en la ciudad de Querétaro, el cuatro de mayo de 1768.

Pero dejemos que las propias palabras de la escritura nos ilustren acerca de la futura fisionomía que debería lucir el extraordinario retablo:

"Que el dicho don Pedro de Rojas ha de hacer, pasar en blanco y dorar un retablo, colateral, dedicado a la señora Santa Ana, arreglado al cúmulo de obra que tiene el susodicho ejecutado en el altar mayor del convento de nuestro padre San Agustín, de la Ciudad de Celaya, mejorando la presente en cuanto pueda según su inteligencia, con el adorno, estatuas y vestidura, que se le ha pedido por dicho reverendo padre prior provincial y es la siguiente:

Sobre el sagrario, el tabernáculo de la señora Santa Ana y repartidos en toda la obra, cinco misterios de los de la vida de la Santa y asimismo los siete príncipes, cuatro de ellos en las cuatro pilastras, dos en los sotabancos de arriba y el otro que es señor San Gabriel, en el "Misterio de la Anunciación."

Embutida y ajustada dicha obra en su correspondiente sitio por ancho y alto, revestida la ventana. Y todo el retablo hecho y fabricado de maderas de lastas, las que son las de mas materiales, que se necesiten, deberán ser de cuenta del susodicho don Pedro. Y acabada dicha obra en blanco, en el tiempo de diez meses, que se contarán desde el presente mayo. La ha de poner en la puerta de la casa de su morada, sobre las carretas que dicho reverendo padre ha de remitir para su conducción a la villa de Salamanca, pagadas y costeadas dichas carretas, siendo del cargo del susodicho don Pedro, poner dos oficiales para el cuidado y custodia de dicha obra, hasta ponerla en la citada villa de Salamanca, en donde ha de pasar el susodicho a armar y dorar el dicho retablo hasta su final conclusión, siendo condición de esta escritura que el dicho dorado no pase a segunda mano." (160).

Pedro de Rojas recibió un total de ocho mil pesos por el retablo, los que se distribuyeron como sigue:

"... los tres mil pesos, por lo correspondiente al valor de la obra en blanco, y los otros cinco mil, complemento a los ocho, por la manufactura, oro y demás materiales para el dorado." (161).

Los tres mil pesos que correspondían a la obra en blanco, se le fueron suministrando por

"... dicho reverendo padre prior en esta forma: trescientos pesos, pronta y ejecutivamente para costear parte de las maderas que se necesitan, reservando al dicho don Pedro el pedir algo más, para las que faltaren, y mensualmente ciento y sesenta pesos que corresponden a cuarenta por cada semana, para el pago de las manufacturas y el resto hasta el cumplimiento de los dichos tres mil pesos, al tiempo y cuando esté para armarse la dicha obra, y de ahí en adelante. Para el efecto del dorado, deberá pedir dicho don Pedro, lo que necesitare, en la forma y manera que se tuviere por conveniente." (162).

Afortunadamente, el retablo que aún podemos admirar, está en buenas condiciones y, en general, gran parte de lo mencionado en el contrato se puede identificar. Sin embargo, es posible que, a través del tiempo, pudo haber habido cambios, en cuanto a la secuencia y ubicación de las escenas y, lamentablemente, se extrajeron varias esculturas del retablo. Es probable que la efigie de santa Ana con María niña en brazos, hubiera ocupado el fanal, en el que actualmente se encuentra la imagen de la Virgen de Guadalupe; y en el nicho central, donde hoy se ubica la imagen de santa Ana, se hallaba representado el misterio de la natividad de María, que ya no existe. (163).

La representación de escenas bíblicas escultóricas tienen un largo historial. En el período románico (siglos XI a XIII) y en el gótico, generalmente se representaban como relieves, en portadas de iglesias, en los claustros, en los retablos y en las sillerías. En un principio, el relieve era muy plano y sencillo. Con el tiempo, las formas adquirieron más volumen y tendieron a desprenderse del fondo y a relacionarse unas con otras. (164). En el gótico tardío (siglo XV), el retablo se desarrolló considerablemente. Su estructura en retícula, se ordena en compartimentos o en casamientos, que sirvieron de escenario para una serie de pasajes de la Pasión, de la vida de la virgen María y de la hagiografía. Estos escenarios se hicieron cada vez más profundos, para simular una perspectiva en el paisaje (165). Las figuras en el primer plano, en muchos casos, ya fueron exentas y se adelantaron del relieve del fondo. La figura humana perdió su rigidez y frialdad, para adquirir cada vez más un aspecto más humano y de mayor expresión. La iconografía de los temas evangélicos se enriqueció, inspirándose, para su representación, en los Evangelios Apócrifos, sobre todo para los temas marianos, como ya quedó dicho, y en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine (siglo XIII), como fuente para los motivos hagiográficos.

De gran influencia fue el teatro litúrgico que, desde fines del siglo XIV intensificó y amplió su repertorio dramático, no sólo con temas de los Evangelios canónicos y apócrifos y de la Leyenda Dorada, sino también con las meditaciones sobre la vida de Cristo, atribuidas a san Buenaventura. (166).

Con el arribo de tallistas franceses de Borgoña y sobre todo, de flamencos y alemanes, a España, a partir de la segunda mitad del siglo XV, la escultura española sufrió grandes influencias. Un magnífico ejemplo de retablo historiado en encasamientos, es el mayor de la catedral de Orense, realizado entre 1516 y 1520 por el escultor flamenco Cornielles de Holanda. En este retablo se representan, en escenarios tridimensionales, grupos de

figuras exentas policromadas que evidencian pasajes evangélicos, desde el nacimiento de la virgen María, hasta la muerte y resurrección de Cristo. (167). Otro ejemplo de este tipo es el del Pilar de Zaragoza (1509) de Damián Forment, quien muestra, en su trayectoria escultórica, la transición de la escultura gótica a la renacentista. De este período renacentista destacan, como escultores, Diego Siloe (Muerto en 1563), Alonso Berruguete (1483-1561), el francés Juan de Juni (muerto en 1577). Todos ellos edificaron magníficos retablos, con escenas en relieve y con grupos de figuras exentas, como el realizado por Juni, que representa el Santo Entierro y la Piedad, hoy en el Museo de Valladolid (168).

Siguiendo la tradición, en el siglo XVII, la escultura barroca española tallada por extraordinarios artistas, quienes ornaron con esculturas o con grupos de figuras las calles de los retablos y para los enormes Pasos de historias de la Pasión, fueron realizados numerosos personajes, escenas que aun recorren las ciudades españolas, en los días de la Semana Santa. (169). Entre estos artistas, para mencionar sólo algunos, destacó Gregorio Fernández (1576-1636) por sus Cristos yacentes; Pedro Roldán, quien realizó, entre muchas obras, la del Santo Entierro (1679) en el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad en Sevilla. (170). Roque Balduque y Francisco Díaz de Tudanca, realizaron obras similares (171).

En el siglo XVIII destacó como escultor de grupos, sobre todo para los Pasos, Francisco Salcillo en Murcia. (172).

Por último, quisiera citar el retablo del crucero del lado del Evangelio de la iglesia del Carmen, en Antequera, Málaga, en el que se escenifica, dentro de un gran nicho policromado y dorado, el pasaje de san Elías, raptado al Cielo en un carro de llamas. Quizá el retablo fue realizado a mediados del siglo XVIII. Esta escena policromada recuerda por su teatralidad e ingeniosidad, las escenas representadas en los retablos de santa Ana y de san José, a los que me referiré enseguida. (173).

El Inventario de 1852 nos informa:

"Altar de Sra. Santa Ana.- Este es de madera, dorado, pero muy bueno. En el nicho principal está Ntra Sra de los Dolores de escultura muy buena, su túnica es de raso morado nuevo con galón de oro a la orilla singular también de galón, toca de punto, manto de raso azul con galón de oro a la orilla. En el pescuecillo tiene ocho hilos de perlas falsas sarcillos de metal amarillo rafa y daga de O de L.

El nicho tiene por el frente y costados vidrios romanos muy buenos y por la parte de arriba le faltan cuatro pues sólo tiene uno, tiene también un arco de flores nuevas y dos ramilletes de flores grandes blancas con pie de palo, arriba de este nicho está Sra Sta Ana vestida de talla con la Sma Virgen en los brazos. En el Sagrario hay un pabellón de tizu, del mismo del ornamento blanco de primera, una cortina de media tela blanca con florecitas de oro y verdes y por la orilla galón de oro el viso es de metal y seda antiguo dentro del Sagrario hay ara.

Hay un sotabanco de O de L con dos jarras de madera al pie, un Sto Cristo con su cruz guarnecida de O de L. diez candeleros y seis ramilletes de lo mismo, hay una mesa de madera y en ella pintado un

frontal de colores con guarda de oro, sobre este hay dos atriles de madera fina y un palabrero con marco de madera sin vidriera platino y vaso, para purificarse los dedos, la credencia es de cantera, la alfombra es una especie de tripe (174) de morado y amarillo de buena clase, campanilla con cadena pendiente de la mesa.

Lo demas del Altar esta ocupado con otros pasajes de la vida de la Santa y otros muchos angelitos de lo mismo de madera. Al pie del Sagrario hay un tapetito de colores de punto tirante.

En este altar esta la Lampara del S^{mo} Sacramento con sus graditas de madera, arriba a los lados hay dos lienzos de la Asencion y otro relativo a la misma Sta.." (175).



70. El sagrario del retablo de santa Ana.

Analisis formal.

Este excepcional retablo se localiza, adosado al muro este del brazo oriente del transepto del templo. Ocupa todo lo ancho de aquel y abarca hasta el luneto. En este se abre un vano rectangular y abocinado de una de las ventanas.

La estructura básica de este retablo es de medida y media. Consiste en un eje central ocupado por la calle principal, cuyo ancho coincide con el del alfeizar de la ventana. Un par de elementos pseudo-sustentantes a cada lado de la calle central, y en los extremos, marcan los ejes verticales en la composición del retablo. Estos elementos exentos soportan los resaltes de la cornisa superior, misma que delimita el cuerpo del retablo y en ella se apoya el tímpano.

En la estructura del retablo están repartidos cinco nichos-escenario. Uno grande, en la calle central, y otros dos, de menor tamaño, en cada calle lateral del retablo. Dos de ellos, se ubican en el cuerpo y otros dos, en los segmentos laterales del tímpano. En los escenarios se representan momentos de la vida de santa Ana, compuestos por esculturas talladas en madera, policromadas y de tamaño natural o quizá un poco más grandes. La secuencia historiada se inicia en el escenario del nicho del lado sur en el cuerpo del retablo. Aquí se representa "La Anunciación a Santa Ana". En el nicho del lado opuesto, al mismo nivel, se escenifica a "Santa Ana, mostrando agradecida, el fruto de su vientre al Creador". En el nicho del lado sur, en el tímpano, se muestra a "Santa Ana instruyendo a la Virgen Niña", y en el escenario opuesto, se personifica "La presentación de la Virgen". En la calle central, justo en la parte inferior del vano de la ventana, y rematado por una regia corona, se abre el nicho mayor. Este resguarda a la escultura que representa a santa Ana con la Virgen niña. En la parte inferior se localiza un fanal, con la imagen de la Virgen de Guadalupe.

El retablo invade el espacio del transepto, en su punto más saliente, aproximadamente en dos metros.

El retablo consiste de un rodapie, un banco discretamente delimitado por una pequeña cornisa, un cuerpo que llega hasta la cornisa superior y el tímpano. Al centro del banco se ubica el altar, cuya mesa y la cubierta correspondiente, son nuevas; por lo que queda la duda, que si la forma bulbosa de la base podría ser una copia del original. Sobre el altar, en el paramento del retablo se ubica el sagrario, marcado por una pequeña puerta de arco de medio punto, bellamente ornada con un Niño Dios. Este está trabajado en alto relieve, estofado y policromado. El Niño se representa desnudo, cubierto únicamente con un sendal floreado, anudado a un lado. En la mano derecha sostiene una cruz de sección circular. Los brazos de la cruz parecen estar amarrados y sujetos con una cuerda. En la parte posterior de la figura, parece revolotear en el aire un paño rojo, ornado con una cenefa dorada. El Niño Dios se toca, graciosamente con la mano izquierda, el pecho; está de pie, sobre copones de nubes que también lo rodean. Un resplandor dorado alude a Su divinidad. El tablero en el que se ubica la puerta del sagrario, se proyecta hacia el frente y está ornado con motivos fitomorfos y rocallas, acompañado por una voluta moldurada, a cada lado del sagrario; las rocallas soportan un amorcillo, uno por lado. Ambos han perdido un bracito, con el que posiblemente sostenían una guirnalda, formando un marco al sagrario. La otra mano la tienen apoyada sobre el pecho. Los amorcillos están cubiertos de la cintura hasta los tobillos con un paño policromado, dorado y grabado.

El panel remata en un pequeño frontón mixtilíneo, complementado con una rocalla, a cada lado en forma de C, además de festones y más rocallas. En ambos lados del altar, se ubica un par de pedestales que se adelantan al paramento del retablo y que soportan una especie de ménsula. Estas se

proyectan aún más en la parte superior. Las ménsulas están formadas por un conjunto de elementos ornamentales orgánicos, simulando motivos fitomorfos, de gran fantasía y movimiento. En el espacio entre estos dos elementos "sustentantes", a cada lado del retablo, se ubica lo que aparenta ser una pequeña puerta de dos hojas y de arco de medio punto. Estas están ricamente ornadas con molduras, rocallas y formas vegetales. Cada una de las puertas remata con un festón de flores y con un toque de rocalla.

En el cuerpo del retablo, sobre el tablero que contiene el sagrario, se proyecta una base rectangular que sostiene un fanal de arco de medio punto. En su interior se alberga actualmente un cuadro con la imagen de la Virgen de Guadalupe. El fanal está enmarcado por ambos lados con motivos orgánicos en relieve, los que forman en la parte superior, a cada lado del fanal, una especie de ménsula. Estas cargan una plataforma rectangular, que se proyecta aún más hacia el frente, que las mismas ménsulas. El ancho perfil de aquella, luce franjas orladas y al centro, un golpe de roleos y rocallas. La plataforma es parte de un gran nicho, o mejor dicho, de un escenario, que se ve culminado por una majestuosa corona, de la que penden ricos cortinajes, recogidos elegantemente hacia los lados del nicho, a manera de telón. Los cortinajes rematan en la circunferencia de la corona en una galería perfilada con guardamalletas y goteras. El nicho es profundo y como fondo, el artista talló y policromó un drapeado cortinaje, simulando armíño, salpicado con un motivo dorado, que parece ser una pequeña cruz que llega. Forma, al centro, un recuadro y de cada ápice se proyecta un brazo en forma de pétalo.

Al frente, y rodeada de este esplendoroso escenario, se yergue la escultura de la señora santa Ana, madre de la Virgen María, a quien sostiene sobre su brazo izquierdo.

La media corona con la que remata el nicho está constituida por la base moldurada y ornada con una serie de elementos ovalados y circulares, que tal vez simulan el engarzado de piedras preciosas. La base está decorada con cinco elementos ornamentales, sensiblemente triangulares, formados por motivos fitomorfos y alamares. Cada uno de estos soportan una ancha moldura arqueada, terminada en un roleo. Los cinco segmentos se unen al centro y en la parte superior de la corona, y rematan en un pedestal sobre el que se apoya un ángel. La corona sobrepasa el alfeizar de la ventana, permitiendo así que la luz destaque el perfil de la misma y de la graciosa figura angelical, en actitud dinámica, con las alas extendidas y los paños flotantes.

Cada una de las calles laterales en el cuerpo del retablo, se ve flanqueada por el par de ménsulas, anteriormente descritas, las que están adosadas al paramento y apoyadas sobre el rodapie, al nivel de las pequeñas puertas en el retablo. Cada una de estas ménsulas, soporta un elemento sustentante exento, constituido por una exuberancia de elementos ornamentales en alto relieve, consistente de rocallas, guías enroscadas, hojas rizadas, orlados perfiles de conchas y otras componentes orgánicas, las que rematan en un tramo de cornisa de trayectoria mixtilínea, sobre la que se apoya un gracioso amorcillo, frente a un manojó de motivos fitomorfos de puntas enroscadas, similares a las hojas de acanto o de helecho y que hace las veces de capitel. Sobre este se apoya, en cada pilar rococó, la base de otro elemento de forma básica de paralelepípedo, cuyas cuatro caras laterales están ornadas con motivos fitomorfos y con roleos, que se ensanchan en la parte superior, a manera de pequeñas ménsulas, que

aparentan sostener el resalte de la cornisa que separa al cuerpo del retablo del tímpano. Un golpe de motivos cuquiiformes ornán el frente de los resaltes. Estos elementos pseudo-sustentantes son ligeramente más reducidos en sus bases que en la parte superior, donde rematan en la mencionada cornisa. Víctor Manuel Villegas, en su obra El Gran Signo Formal del Barroco, describe estos elementos de la siguiente forma:

"En el retablo de Santa Ana ... lo que debieran ser estípites, sólo son relieves asimétricos con relación a su eje, en los que domina la rocaille en su parte superior, fueron pensados para servir de pilares rococo, recuerdan los de Cayetano da Costa, en Sevilla, cuyos elementos rocaille están abultadísimos, formando apoyos vigorosos y casi exentos, de un barroquismo exuberante, en los retablos de San Salvador y San José, de 1770 y 1762, respectivamente." (176).

Sobre las mencionadas ménsulas y frente a los elementos sustentantes arriba descritos, se destacan, flanqueando la calle central, unas esculturas exentas de tamaño natural que representan a dos de los siete principados a los que alude el contrato para el diseño de este retablo. (177).

Los angeles Principados pertenecen al séptimo coro de la jerarquía angelical. Estos suelen representarse vestidos de guerreros o de diáconos y generalmente llevan en la mano una vara de lirio. (178). Las efigies que aún ornán el retablo están ataviadas quizá como diáconos y es posible que portaran la vara de lirio por la posición de la mano. Las esculturas están en posición semi-arrodilladas, con una rodilla apoyada en el suelo y la otra, ligeramente levantada. El torso está suavemente inclinado hacia el frente, en actitud de sostener algo entre las manos, ahora mutiladas. El rostro es joven y de expresión serena; lucen cabellera corta, que les cubre la nuca. Están ataviados con un blusón que cae sobre un amplio faldón. El blusón azuloso, ornado con motivos florales policromados, el cuello bordeado con cenefa dorada; está ceñido a la cintura con una banda roja retorcida. Las mangas se ven arremangadas y sostenidas con un broche. La falda es roja y decorada con grandes motivos fitomorfos, policromados y dorados. Es posible que otro par de esculturas similares a las descritas, se hallaran sobre las otras ménsulas de cada extremo del retablo, y quizá, las otras dos figuras se ubicaran en los resaltes extremos de la cornisa. El séptimo príncipe es el angel san Gabriel, como lo estipula el contrato, representado en la escena de la Anunciación a Sta. Ana. Sin embargo, hay un angel más, si se toma en cuenta el que está de pie, en el ápice de la corona principal, frente al vano de la ventana. Este angel podría ser el séptimo principado, ya que san Gabriel es arcángel. Quizá hubo alguna confusión, o la escultura del angel fue colocada más tarde. Este está ataviado como guerrero romano.

No obstante lo arriba explicado, considero que, quizá, las figuras de aspecto un tanto femenino y delicado, no representen a los Principados, como está estipulado en el contrato, sino que estos están representados en el retablo dedicado a san José, como se verá más adelante. Las figuras descritas, más bien podrían representar a las siete doncellas compañeras de María en el Templo, las que también estuvieron presentes en sus esponsales con José, como lo narran los Apócrifos y la Leyenda Dorada: Después de la coronación, José regresó a Belén para disponer todo lo necesario para la boda.

"La Virgen del Señor retornó a la casa de sus padres en Galilea, acompañada de siete doncellas coetáneas suyas y compañeras desde la niñez, que le habían sido dadas por el sumo sacerdote." (179).

En uno de los recintos de los religiosos, residentes de este lugar, existen dos esculturas que fueron rescatadas en algún tiempo pasado, cuyas proporciones y manufactura corresponden a las figuras descritas arriba. Una de estas esculturas está sumamente deteriorada y mutilada, y ha perdido todo color. La figura mencionada representa a uno o a una joven, de rasgos amables, con la mirada baja, quizá atenta a algo que originalmente sostuviera en sus manos, ahora desaparecido, con todo y el antebrazo. El torso de esta figura está cubierto con una especie de chal drapado al frente, y cuyas puntas caen sobre la espalda. También está de hinojos y con las mangas arremangadas.

De nuevo me refiero al retablo y, en especial, a las calles laterales en éste, y volviendo a los elementos sustentantes que Villegas llama "pilares rococó", en el espacio entre estos dos elementos verticales ya descritos, se ubica, adosado al paramento del retablo, una peana y un dosel, a manera de un nicho, rematado con una corona.

La peana o repisa, de forma sensiblemente triangular, se proyecta al frente. Está perfilada por un par de elementos en forma de C, encontradas, que terminan en ambos extremos inferiores en roleos. Un golpe de elementos fitomorfos ornan la parte frontal de la peana. Sobre la plataforma, al frente, y a cada extremo de esta, se sustenta un elemento de apoyo, exento e irregular, formado por elementos orgánicos y que soportan las partes que integran el dosel. Este es rectangular en su base, al igual que la peana, y está constituido por un tramo de cornisa de trayectoria mixtilínea, que forma un frontón roto. Sobre este se apoya una media corona, de diseño semejante a la corona del nicho central, sólo que medio tamaño más pequeño.

La base de la corona está ornada con molduras y perlas ensartadas. De la circunferencia se yerguen cinco elementos ornamentales orgánicos, de formato triangular, que sostienen, cada uno, en su ápice, una moldura de trayectoria curvilínea y que rematan en los extremos en roleos. Todos estos elementos convergen al centro, constituyendo la corona. Esta se ve rematada por un amorcillo jugueteón, sentado en la cúspide de la misma.

Cronológicamente las representaciones historiadas en los nichos se inician con la escena ubicada en el nicho coronado del lado sur en el cuerpo del retablo. Esta escena representa la "Anunciación a santa Ana por medio del ángel san Gabriel", quien transmite la buena nueva que ella sería madre de la Virgen María.

En el nicho opuesto, del lado norte, sobre una peana similar, santa Ana, de hinojos, agradecida, ofrece al Creador a su hija.

En el tímpano, del lado sur del retablo, sobre la cornisa y entre los dos resaltes, se proyecta otra gran ménsula, ricamente ornada con formas de conchas estilizadas, hojas enroscadas y orladas, todo contenido entre un par de molduras que siguen una trayectoria de caprichosas formas para rematar en un roleo de cada lado. Al centro termina con una venera de superficie texturada con ondulaciones. La ménsula soporta una plataforma rectangular, que sirve de escenario a la siguiente representación. Se muestra a santa Ana, instruyendo a María niña, las Sagradas Escrituras. En

la parte frontal de esta plataforma y del lado de la ventana, arranca otro elemento vertical exento, formado por elementos como rocallas, hojas y roleos y que llega hasta la curvatura del arco de medio punto del tímpano.

Del lado opuesto, se representa sobre una plataforma similar, la escena de la Presentación de María niña, por sus padres, en el Templo, siendo recibida por el sumo Sacerdote. La ornamentación, tanto de la base, como de los elementos que enmarcan el nicho, son parecidos a los del lado sur.

A continuación, sobre cada uno de los resaltes centrales de la cornisa y siguiendo los ejes verticales del retablo en el tímpano, se yerguen, de cada lado del vano de la ventana una especie de pilastra rococó, constituida por formas aveneradas y hojas estilizadas, roleos y otros elementos orgánicos. Esta pilastra remata y sostiene a cada lado, una sección de una cornisa, que forma parte del diseño del elegante frontón, ubicado en la parte superior del vano de la ventana. Aquel está constituido por una moldura de trayectoria mixtilínea, que termina, en ambos extremos, en roleos. Entre aquellos, destaca un medallón ovalado y guirnalda de flores. Los flancos del vano de la ventana están ornados con motivos de tipo rococó y el intrados del mismo está forrado con madera labrada y dorada con un diseño cuadrícula.

La profundidad del intrados del arco de medio punto del retablo es tal, que cubre el tímpano a manera de techo o de alero. El perfil de este está ornado con molduras y golpes de rocalla y remata, siguiendo los ejes centrales, en tres elementos ornamentales abanicados constituidos por gajos fitomorfos de contornos rizados, que se proyectan hacia el frente.

El fondo o paramento del retablo, en general, está labrado con un diseño de petatillo, cuya trama tiene forma de X. Visualmente la escena de la Presentación de María en el Templo, resulta un tanto pesada, con lo que rompe el equilibrio de la totalidad del retablo. Esto hace suponer que, tal vez, con el recuadro central y principal, que representaría el nacimiento de María, se establecería la armonía total del conjunto, de la que ahora adolece.

Iconografía e iconología.

La narración de los Apócrifos de la "Natividad de María", se inicia con la genealogía de la Virgen, quien desciende de la estirpe de David. Su padre Joaquín y su madre Ana, vivían en Nazaret. La pareja llevaba veinte años de vida conyugal, sin haber tenido descendencia; sin embargo, no perdían la esperanza que Dios les concediera un vástago, a quien, por gratitud, consagrarían al servicio divino. Es por esto, que cada año acudían a Jerusalén, para celebrar las fiestas de la Dedicación del Templo. Ocurrió que, cuando Joaquín se acercó, junto con otros conciudadanos, dispuesto a ofrecer sus dones, estos fueron menospreciados y rechazados por el sumo sacerdote Isacar, quien ofendió profundamente a Joaquín, al considerarlo indigno de ofrecer sus primicias a Dios, ya que él no había podido engendrar hijo alguno para Israel. (180).

Avergonzado, huyó a los pastizales, donde se escondió de sus semejantes. Al cabo de algún tiempo, se le apareció un ángel, quien con consoladoras palabras, le comunicó los designios de Dios:

"Súbete, pues, que Ana, tu mujer, va a dar a luz una hija, a quien tu impondrás el nombre de María. Esta vivirá consagrada a Dios desde su niñez, en consonancia con el voto que habéis hecho, y ya desde el vientre de su madre, se verá llena del Espíritu Santo. No comerá ni beberá cosa alguna impura, ni pasará su vida entre el bullicio de la plebe, sino en el recogimiento del templo del Señor, para que nadie pueda llegar a sospechar ni a decir cosa alguna desfavorable de ella. Y cuando vaya creciendo su edad, de la misma manera que ella nacerá de madre estéril, así, siendo virgen, engendrará a su vez de manera incomparable al Hijo del Altísimo. El nombre de Este será Jesús, porque de acuerdo con su significado, ha de ser el salvador de todos los pueblos." (181).

El ángel, además le advirtió que encontraría a su regreso a Jerusalén, en la puerta Dorada, a su afligida esposa, Ana, quien lo recibiría llena de alegría.

La misma visión angélica reveló a Ana,

"... el nacimiento de una hija cuyo nombre será María y que ha de ser bendita entre las mujeres. Desde el momento mismo de nacer, rebosará en ella la gracia del Señor y permanecerá en la casa paterna los tres primeros años al servicio de Dios y no abandonará el Templo hasta que llegue el tiempo de la discreción. Allí permanecerá sirviendo a Dios con ayunos y oraciones de noche y de día y absteniéndose de toda cosa impura. Jamás conocerá varón, sino que ella sola, sin previo ejemplo y libre de toda mancha, corrupción o unión con hombre alguno, dará a luz, siendo virgen, al hijo y siendo esclava, al Señor que con su gracia, su nombre y su obra, es salvador de todo el mundo." (182), (183).

El ángel que se le apareció a santa Ana, le dijo:

"Ana, Ana, el Señor ha escuchado tu ruego: concebirás y darás a luz y de tu prole se hablará en todo el mundo."

Ana respondió

"Vive el Señor, mi Dios que, si llego a tener algún fruto de bendición, sea niño o niña, lo llevaré como ofrenda al Señor y estará a su servicio todos los días de su vida." (184).

A continuación el ángel ordeno a Ana que fuera a encontrar a su marido en la puerta Aurea. Después de un feliz encuentro, y de dar gracias al Señor, la pareja regresó a su hogar, confiando en la realización de la promesa Divina. Por fin, Concibió Ana una hija, a quien llamaron María. (185).

Este misterio de la Anunciación a santa Ana por medio del ángel (supuestamente) san Gabriel (186), está representado sobre la peana del lado sur en el retablo que se estudia. Aquí la efigie frontal de santa Ana, de hinojos y con las manos cruzadas sobre el pecho y la mirada, dirigida hacia las alturas, parece contemplar la imagen del arcángel, suspendida en el espacio. El rostro de la santa, de expresión un tanto estereotipada, está rodeado de pequeñas orlas de la toca blanca, la que, en forma drapada, le cubre el pecho y los hombros. Un amplio manto dorado y policromado, de furo blanco, cae suavemente de la cabeza, sobre los hombros, es recogido

entre los brazos, y fluye en grandes pliegues, hasta tocar el suelo. Porta una túnica de manga larga, de fondo azul oscuro, decorado con motivos florales, policromados y dorados. Está ceñida a la cintura, con una ancha banda roja, anudada cuidadosamente al frente, con un moño o rosetón. La vestimenta recuerda la de las matronas. Un halo dorado (quizá de madera) de aspecto pesado, acentúa la santidad del personaje.

Un esplendoroso ángel, en dinámica posición, parece descender de las alturas, en veloz vuelo, la pierna izquierda, desnuda hasta arriba de la rodilla, asoma de su agitada túnica. La pierna derecha aún está doblada y tirada hacia atrás. La angelical figura está sostenida en la parte superior del nicho y ocupa más de la mitad de este. Las grandes alas blancas, extendidas, destacan a la escultura del fondo dorado. El rostro, jovial y de expresión amable, tiene la mirada hacia abajo. Sin embargo, la cabeza está virada ligeramente hacia la izquierda. Esto da la impresión de que la figura del ángel debería estar más hacia la derecha de santa Ana, para que así la dirección de las miradas correspondieran y se diera la comunicación. La posición de los brazos del ángel, complementan el diálogo. El brazo izquierdo levantado, señala con el dedo "las Alturas". En la mano derecha, quizá sostuvo una vara de azucenas, con lo que suele representarse y que es su atributo. La túnica es de color rojo, muy brillante, ajustada a la cintura, escotada y de mangas recogidas al codo. Grandes motivos florales policromados y dorados, la enriquecen. Un broche dorado sobre la pierna izquierda, recoge el borde de la vestimenta. En la parte posterior, aparenta agitarse en el viento, un manto de color rojo tenue y de borde dorado, sujeto del hombro izquierdo de la escultura. Unos toques de bermellón, en la curvatura de las alas, imparten al conjunto un perfecto equilibrio visual.

La siguiente escena, la Natividad de María, quizá pudo haberse representado en el nicho central, de acuerdo con lo estipulado en el contrato hecho con Pedro de Rojas. Sin embargo, no se menciona específicamente en ningún inventario.

El libro sobre la Natividad de María, narra este misterio como sigue:

"Por fin concibió Ana y alumbró una hija, a quien sus padres dieron el nombre de María, según el mandato del ángel." (187).

En ninguno de los Apócrifos, ni en la Leyenda Dorada, se describe con tanto detalle el nacimiento de María, como en el Protoevangelio de Santiago, el que es como sigue:

"Y se le cumplió a Ana su tiempo, y el mes noveno alumbró y preguntó a la comadrona '¿qué es lo que he dado a luz?' y la comadrona respondió, 'Una niña'. Entonces Ana exclamo: 'Mi alma ha sido enaltecida' y reclinó a la niña en la cama. Habiéndose transcurrido el tiempo marcado por la ley, Ana se purificó, dio el pecho a la niña y le puso por nombre Mariam."

Este relato fue fuente de inspiración para el desarrollo de la iconografía de este tema, en la iglesia ortodoxa, de donde quizá pasó a occidente, a través de obras pictóricas. Esta influencia repercutió, quizá en la pintura europea, donde también se representa a la comadrona, casi siempre en actitud de bañar a la niña, a pesar de que este personaje no se menciona en otros apócrifos.

El *Protoevangelio de Santiago*, como fuente literaria ortodoxa, influyó notablemente en la iconografía del arte bizantino. El culto a santa Ana, ampliamente extendido en la Iglesia de oriente, se apoyó para representar la vida de santa Ana y de san Joaquín, en los pasajes narrados en aquella fuente. (188). Así es como, en murales y en iconos, se plasmaron recuadros que aludían a este tema. (187). Las series historiadas incluían la representación de la natividad de María. La serie más antigua que se conoce data de mediados del siglo IX. Se trata de una serie de frescos pintados en la capilla dedicada a ambos santos, que se encuentra en Asia Menor, en Kizil-Kukar, en Capadocia. Entre varias escenas, destacan las natividad de María y sus primeros pasos. (190).

Notable es la serie de frescos de mediados del siglo XI, ubicada en la capilla dedicada a la pareja de santos, en la iglesia de Hagia-Sofia en Kiev. Consta de diez escenas, que abarcan desde el pasaje de "San Joaquín en su autoexilio" hasta "la visitación de María a santa Isabel" (191).

El fervor de unos eclesiásticos y la devoción popular llegaron a idear series historiadas sobre el tema, hasta de sesenta y tres ilustraciones. (192).

Con la influencia de los Papas provenientes de la Iglesia oriental, Roma adoptó en un principio, (siglos IV y V), en su arte, gran parte de la iconografía de origen sirio y bizantino, a pesar de su naturaleza apócrifa. Sin embargo, como reacción al mal uso hecho por varias sectas heréticas de esa época, como fueron los maniqueos, la Iglesia Romana, rechazó energicamente los Apócrifos. (193). Gracias a los restos de pintura mural, encontrados en iglesias romanas antiguas, se confirma que ya se representaban en Roma en el siglo IX, series historiadas de las vidas de santa Ana y san Joaquín, incluidos pasajes marianos. (194).

Con el tiempo, el interés por los Apócrifos resurgió paulatinamente, en el siglo X, las leyendas de la Natividad de María y los pasajes de su niñez se divulgaron en las países de occidente, por medio del Evangelio del Pseudo Mateo. (195). Apparently se conocieron por primera vez, dentro de algunas órdenes religiosas. Su influencia durante la Edad Media fue muy grande, tanto en la literatura, como en el arte. (196). El Evangelio del Pseudo Mateo se compone de dos partes. La primera es una reelaboración del Protoevangelio de Santiago. La segunda, contiene elementos muy variados. Algunos episodios podrían ser originales, mientras que otros, están adaptados del evangelio apócrifo del Pseudo Tomás. (197).

Estas historias son recogidas en la Leyenda Dorada (1228-1229), recopiladas por Santiago de la Voragine y por Vicente de Beauvais y repercuten en los escritos de Santa Brígida y en los de sor María de Agreda. (198).

De nuevo en el retablo de santa Ana de Salamanca, en el rico escenario coronado y encortinado, donde actualmente podemos contemplar a la efigie de la señora santa Ana, que tiene en brazos a la niña María. La escultura es de tamaño natural o ligeramente mayor. Es de madera tallada, policromada y dorada. Luce más que una santa, como una matrona, ricamente ataviada, con cierto aire mundano. Sobre una túnica, de fondo verde tornasol y decorada con motivos florales policromos, viste una sobretúnica más corta, de fondo blanco, también ornada con flores. Una banda roja recoge las vestimentas en la cintura. Un voluminoso manto dorado, de forro color rojo, envuelve con soltura, de dercha a izquierda, la figura, cubriéndole la cabeza, pasa

sobre el brazo izquierdo, donde queda recogido, formando pliegues que caen hasta el borde de la túnica. Una toca blanca, drapada, enmarca un rostro agradable, con rasgos de mujer madura. Tiene la mirada en alto. El brillo de los ojos posiblemente se logra con ojos de vidrio. Su posición es un tanto teatral. Con el brazo izquierdo sostiene la effigie de la niña María,



71. El ofrecimiento de santa Ana al Eterno.

el otro, flexionado hacia el frente, con la mano extendida, aparenta hacer un gesto de admiración o de sorpresa. La imagen de la niña María es rígida y estática, apenas si tiene la posición para acomodarse en el brazo de santa Ana. La niña tiene la cabeza virada hacia la izquierda, con los

brazos extendidos hacia el frente. Viste una pequeña túnica de fondo blanco y policromada, de la que asoma un pie desnudo. De lo que se puede apreciar, la escultura de santa Ana está de pie, sobre dos cabecitas inclinadas, posiblemente querubines.

La escultura es de buena manufactura, quizá sea la mejor de todas las esculturas pertenecientes a este retablo. Como ya se mencionó, quizá esta imagen estuvo originalmente dentro del fanal, en la parte superior del sagrario.

Cabe mencionar aquí el fondo del nicho, que está drapado con cortinajes de armiño simulado. Este simboliza la inocencia, la pureza en la conducta, en la enseñanza y en la justicia. (199). Esto hace pensar que el nicho contuvo la escena que representaba la natividad de María, el armiño hace alusión simbólica a su imaculada concepción. Quizá las cruces doradas recuerden a la virgen María, como madre de Jesucristo, como partícipe de los dolores de la Pasión de su Hijo.

En la escena en el nicho del lado norte, se representa a santa Ana en el momento de dar gracias y de ofrecer a Dios a su hija. Únicamente en el Protoevangelio de Santiago se menciona un acontecimiento que podría estar relacionado con la representación aludida. Las otras fuentes relatan, inmediatamente después de la natividad, la presentación de la niña María en el Templo. La leyenda en el Protoevangelio es como sigue:

"Al cumplir la niña un año, dio Joaquín un gran banquete, invitando a los sacerdotes y a los escribas, al sanedrín y a todo el pueblo de Israel y presentó a la niña a los sacerdotes, quienes la bendijeron con estas palabras: *'¡Oh Dios de nuestros padres! bendice a esta niña y dale un nombre glorioso y eterno por todas las generaciones.'* A lo que respondió todo el pueblo: *'Así sea, así sea! Amén'*. La presentó también Joaquín a los príncipes de los sacerdotes y estos la bendijeron así: *'¡Oh Dios Altísimo! Pon tus ojos en esta niña y otórgale una bendición cumplida, de esas que excluyen las ulteriores!'"* (200).

Quizá el siguiente párrafo se refiere a la escena que se representa

"Su madre la llevó al oratorio de su habitación y le dió el pecho. Entonces compuso un himno al Señor, diciendo: *'Entonare un cántico al Señor, mi Dios, porque me ha visitado, ha apartado de mí el opróbio de mis enemigos y me ha dado un fruto santo, que es único y múltiple a sus ojos. ¿Quién dará a hijos de Rubén la noticia de que Ana está amamantando? Did, oíd, todas las doce tribus de Israel: Ana está amamantando y habiendo dejado a la niña para que reposara en la cámara donde tenía su oratorio, salió y se puso a servir a los conensales...'*" (201).

En este pasaje de la vida de santa Ana en el retablo, se le representa de hinojos, con los brazos extendidos hacia el frente; sostiene con las manos el cuerpecito de la niña María, como si la estuviera ofreciendo. El rostro, ligeramente levantado y con la mirada dirigida al Eterno, parece ofrecerle su plegaria. EL medio cuerpo de la efigie de Dios Padre se proyecta hacia el frente, desde la parte superior del nicho. Sobre la túnica, un gran manto rojo, con bordes dorados envuelve el torso con soltura. De aquel, asoman dos querubines. Con la cabeza girada ligeramente hacia la izquierda

y con la mirada hacia abajo, contempla con benevolencia el acto. Con los brazos extendidos, parece inclinarse para recibir la ofrenda.

La madre santa Ana luce un atuendo similar al descrito en la primera escena. La niña está envuelta apretadamente, en un lienzo policromado oscuro, del que únicamente asoman los hombros y el pecho, cubiertos por un lienzo blanco. En la pequeña cabeza lleva puesto un albo gorrito, de bordes ondulados y delineados con una cinta dorada.

En la siguiente escena, en el nicho sur, en el tímpano del retablo, se distingue la figura de santa Ana sedente, instruyendo a María.

En las series de tema mariano, no es frecuente encontrar representaciones de este pasaje. Ni el Protoevangelio, ni el Pseu-Mateo, ni las literaturas que de ellos derivan, la contienen. Además, esta escena no es coherente con lo expresado en los textos, en los que se alaban las extraordinarias cualidades, casi milagrosas de la niña. De acuerdo con la leyenda, Ana, al cumplir con su promesa de entregar a la niña en el Templo, se separa de ella a los tres años. Los textos que enseña Ana a su hija, son las Sagradas Escrituras. Es posible que con este hecho, se hubiera querido dar una especial exaltación a la liturgia. Esta representación se difundió en el siglo XV, por lo que rara vez se encuentra representada esta temática en la Edad Media. Parece ser que las primeras imágenes surgieron en Inglaterra, antes que en el Continente. (202).

En el siglo XVI aparece esta escena en forma esporádica, y con más frecuencia se encuentra como representación individual en la pintura y la escultura barroca. En España hubo especial preferencia por este tema, como por ejemplo en la pintura de Esteban Murillo, (1655-1656) (203). Por la ubicación de los personajes, por la posición rectangular sobre la que está sentada la santa, por la posición de las manos y el manto sobre el regazo de santa Ana, la escena del retablo, hace recordar la pintura de Murillo.

El grupo de figuras, ubicado en el nicho que se estudia, está situado sobre una base de mármol simulado, de fondo blanco vetado de verde. Santa Ana está sentada sobre un banco rectangular, aparentemente, del mismo material que el de la plataforma. Su atuendo es similar al que ya se describió. Con el índice de la mano derecha señala algo, quizá el libro, que ya no está. Frente a ella, de pie y de espaldas al espectador, se aprecia la figura de María niña. Hay cierta desproporción entre las dos figuras, acentuada por la posición sedente de santa Ana y de María niña, cuya cabeza parece algo reducida; da la impresión de una adulta pequeña. María está vestida con una túnica color rojo bermellón, ornada con motivos florales policromados, un manto azul, igualmente decorado, cae de su hombro izquierdo y le cubre la espalda hasta el borde de la túnica; debajo de esta, asoma el calzado.

El pasaje en el tímpano, en el nicho del lado norte, reproduce el momento de la "Presentación de María, por sus padres, en el Templo".

Desde el siglo VI la Iglesia ortodoxa ha festejado la Natividad de María y su Presentación en el Templo. Estos dos acontecimientos casi siempre se han plasmado en las series historiadas sobre la vida de María. Sin embargo, solía también representarse como escenas individuales. En los países europeos no fue sino hasta el siglo XIV, que se empezó a festejar, debido a la censura papal a los textos apócrifos. (204).

La Iglesia de Oriente, en sus series historiadas basadas en los Apócrifos, prestó especial importancia a la escena de la Presentación de María en el Templo y el Recibimiento de María por el sumo Sacerdote. En la Iglesia Latina, se acentuó más el pasaje en el que María ingresó voluntariamente al Templo par servir a Dios, exaltando sus cualidades de pureza, de obediencia, de santidad, de belleza y de sabiduría. (205).

Sin embargo, la iconografía ortodoxa, basada en las distintas versiones de los textos apócrifos, influyó en las representaciones pictóricas en los países europeos. Con frecuencia se representó la altitud de la ubicación del Templo, donde una escalera de tres o de hasta quince escalones, conducía al mismo. (206). En la Leyenda Dorada se explica la simbología de los peldaños; cito:

"El altar de los holocaustos se hallaba en el exterior del recinto; para llegar a él, había que subir quince gradas, cada una de las cuales se correspondía con cada uno de los quince salmos llamados de los pasos o graduales." (207).

Generalmente se representa a María niña, que sube sola la escalera, sin mirar hacia atrás. (208).

Para la segunda mitad del siglo XV se advierte en las representaciones de este pasaje un alejamiento de la leyenda, para darle sentido más profundo a la devoción a María. En el siglo XVI ya no fueron usuales las series de representaciones historiadas, aunque el pasaje de la Presentación en el Templo siguió siendo tema predilecto para ilustrar la niñez de María. Aún en el siglo XVII, pintores como Tiziano y Tintoretto, plasmaron este motivo en sus lienzos. (209).

En la escena del retablo que se analiza, están los padres de María, santa Ana y san Joaquín, uno frente al otro, en primer término y al pie de la escalera, de siete escalones, María niña está en posición de pisar el penúltimo escalón. El sumo sacerdote, con la mano extendida, está en actitud de recibirla. Esta composición tiene detalles que corresponden, quizá, a distintos textos apócrifos.

El Libro sobre la *Natividad de María* y el *Evangelio del Pseudo Mateo*, son las fuentes que mencionan los quince escalones, como se vera a continuación:

"Al tercer año, sus padres la destetaron. Luego se marcharon al templo y, después de ofrecer sus sacrificios a Dios, le hicieron donación de su hijita María, para que viviera entre aquel grupo de vírgenes que se pasaban día y noche, alabando a Dios. Y al llegar frente a la fachada del templo, subió tan rápidamente las quince gradas, que no tuvo tiempo de volver la vista atrás y ni siquiera sintió añoranza de sus padres, cosa tan natural en la niñez. Esto dejó a todos estupefactos, de manera que hasta los mismos pontífices quedaron llenos de admiración." (210).

En este relato no queda muy claro si María fue recibida por el sumo Sacerdote, mientras que en el *Protocvangelio de Santiago* se le da especial atención a este momento

"... y así lo hicieron mientras iban subiendo al templo de Dios y la recibió el sacerdote, quien, después de haberla besado, la bendijo y exclamó: '*El Señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel*'. Entonces le hizo sentar sobre la tercera grada del altar. El Señor derramó gracia sobre la niña, quien danzó con sus piesecitos, haciéndose querer de toda la casa de Israel." (211).

La efigie de santa Ana está de pie en el lado extremo norte de la plataforma, frente a la imagen de san Joaquín, que se ubica en el extremo opuesto; están situados como si estuvieran viéndose, el uno al otro. Santa Ana, de expresión seria y solemne, viste la rica vestimenta como ya se describió a propósito de las otras escenas. Difiere un poco en el color del forro del amplio manto dorado, que en este caso también es dorado y está anudado a la altura de la cintura en un elegante rosetón. La santa tiene los brazos extendidos hacia el frente.

El rostro de san Joaquín, bastante rígido y serio, está adornado con una barba oscura, larga, ligeramente ondulada. Es calvo; sólo una escasa cabellera le cae a la nuca. Su apariencia es la de un hombre mayor. También tiene los brazos extendidos al frente y la posición de las manos indica que sostuvo algo, quizá la ofrenda. Porta una túnica de fondo oscuro, que remata en una cenefa ancha y dorada; en el hábito se advierten diseños florales policromos y dorados. Una banda torcida ciñe su vestimenta. El amplio y rico manto, color almagre, forrado con lo que simula ser armiño, se recoge sobre el brazo izquierdo en múltiples pliegues, como símbolo de su pureza moral. (212). El calzado negro asoma debajo del borde de la túnica.

La escalera de siete peldaños está pintada de color gris claro. Los peraltes están delicadamente ornados con flores blancas de tallos y hojas verdes.

La escalera es el símbolo por excelencia de la ascensión y de la evolución. Se refiere a la simbólica de la verticalidad, pero indica una ascensión gradual y una vía de comunicación de doble sentido entre diferentes niveles. Cielo y Tierra. (213). En cuanto al número de escalones, como ya se mencionó, la LEYENDA DORADA relaciona los quince peldaños con los quince salmos de los pasos o graduales. Durandus, al referirse a los escalones que llevan al altar, afirma que los quince escalones simbolizan las virtudes

"... de hecho corroborado por los quince peldaños de que consta la escalinata del templo de Salomón..." y como cita el salmo 83.8 "y caminará de virtud en virtud." (214)

En la escena que se estudia sólo son siete los peldaños, quizá su sentido iconológico esté relacionado con las Homilias sobre el Cantar de los Cantares, escritas por Orígenes (215) en las que describe las siete etapas que el alma debe franquear para poder celebrar sus bodas con el Verbo. (216). Esta interpretación coincide con el sentido que le daban en la Edad Media a María, como Doncella del Templo y Esposa de Dios. (217). Las flores pintadas en los peraltes tal vez signifiquen santidad. La escultura de María niña aparenta tener más edad que tres años (218). Su posición lateral, inclinada hacia el frente con un pie en el aire, es bastante cómica; es posible que, por razones visuales, se le colocara de esta

manera. El rostro de la niña tiene rasgos amables, pero serios; su mirada está fija en los escalones. Tiene un brazo extendido al frente y el derecho, ligeramente doblado a la altura de la cara, quizá sostuvo algo en la mano. Su atuendo consta de una túnica de mangas largas, de fondo color bermellón, decorado con motivos florales policromos y dorados. Luce la cabeza descubierta, su cabellera color castaño oscuro, cae con discreción sobre su espalda. Un chal o pequeña capa, de fondo claro, sobre el manto azul, le cubre los hombros y la cabellera en la espalda. Aquel está sujeto al frente y está adornado con motivos florales. El calzado es negro. La proporción de esta figura, en relación con los demás, es de menor tamaño.

El sacerdote luce alto y delgado. El torso está ligeramente inclinado hacia el frente, y la pierna derecha está adelantada y los brazos, extendidos hacia el frente, en actitud de recibir. Lamentablemente ha perdido el brazo izquierdo. El rostro del sacerdote es de expresión grave; una espesa y oscura barba enmarca su rostro. La mirada está dirigida hacia María. Su cabeza está cubierta con un manto corto que cae sobre sus hombros. Es de color cobrizo, ornado con cenefas doradas. Una mitra dorada corona su cabeza. Viste una túnica color ocre, con diseños dorados, sobre aquella, porta el clásico efod, a la usanza de los sacerdotes judíos. (Exodo 39). Esta prenda es de color cobrizo y está recogido en la cintura por una faja torcida y anudada al frente. Sobre el pecho pende un pectoral dorado, cuadrado, en el que supuestamente están engarzadas doce piedras preciosas, que representan a las doce tribus de Israel. (Ver Exodo 39). En este caso, no todas las piedras son visibles, ya que están en parte ocultas, tras la larga barba.

Las esculturas están fijadas sobre pedestales o bases y son móviles. Es posible que en otra época pudieron haber estado ubicadas en otras posiciones, diferentes a las actuales, ya que en algunas escenas, como ya se vio, no hay una relación lógica entre ellas. Están acomodadas para favorecer la apreciación de las escenas por el espectador.

Por último quisiera referirme a las tres coronas que engalanan el retablo. Por su estructura se trata de coronas reales que simulan ser de oro y pedrería, ornadas con ocho florones y otras tantas diademas que convergen al centro. Las coronas rematan en un ángel, en vez de una cruz, como es usual. (219).

El simbolismo de la corona se fundamenta en tres factores principales. Su posición en el vértice de la cabeza le confiere una significación supereminente: comparte no solamente los valores de la cabeza, cima del cuerpo humano, sino también los valores de lo que rebasa la propia cabeza, el don venido de lo alto; marca el carácter trascendente de un evento (220), como en el caso de las tres escenas del retablo en las que la gracia divina se manifiesta en santa Ana, al concebir milagrosamente a María, en la Natividad de la elegida por Dios, y en el ofrecimiento de María a Dios por su madre, como copartícipe en la Salvación del hombre por Cristo.

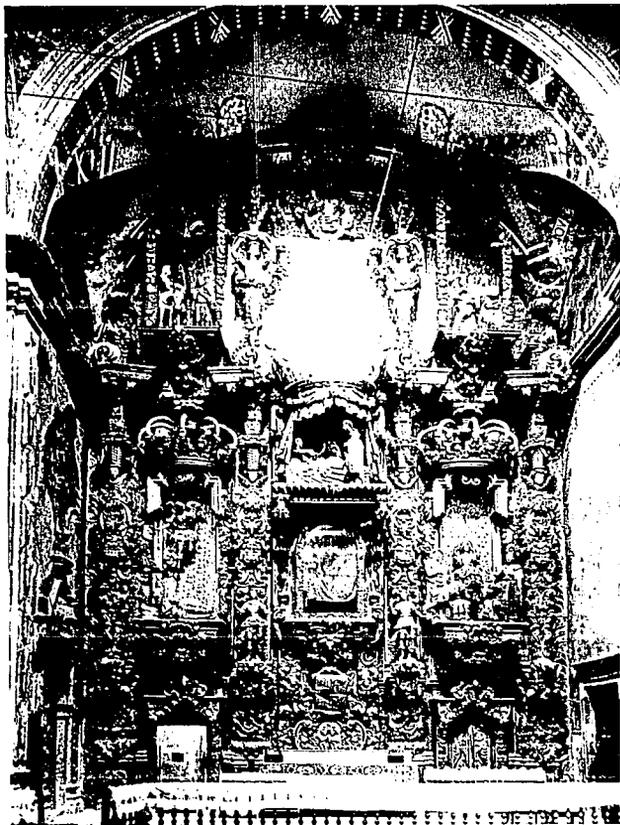
La corona, por su forma circular, indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo; uno en el coronado lo que está por debajo de él y lo que está por encima, pero marcando los límites que, en cualquier otro separan lo terreno de lo celestial, lo humano de lo divino: recompensa de una prueba, la corona es una promesa de vida inmortal, a manera de la de los dioses (221). Los florones, consistentes de hojas y de flores, son atributos que tienen carácter de

ofrenda. Bíblicamente, la corona es símbolo de fama, honor y alegría. Es además un signo de honor real o de dignidad eclesiástica. (222).

¡Feliz el hombre que soporta la prueba! Superada la prueba recibirá la corona de la vida que ha prometido el Señor a los que le aman. St. 1, 12.

"La victoria y la corona del premio no se asimilan, sin embargo, a una recompensa merecida por una vida moral ejemplar, sino mayormente a la salvación eterna otorgada a quien, tomando en serio la significación del Evangelio, ha vivido con la única finalidad de responder a ella. De ahí el acento escatológico, tan a menudo presente en la imagen de la corona." (223).

Ahora bien, no obstante que el retablo está dedicado a santa Ana, quizá esté implícito el siguiente pensamiento. Los pasajes que representan hechos de la vida de los padres de María, dan testimonio de la estirpe de donde nació María. María que fue escogida por la Gracia de Dios, para ser madre del Niño Jesús (representado en el sagrario con una cruz en la mano) el que se dignó hacerse hombre, sufrir la Pasión y muerte, y resucitar como Redentor de la humanidad, y quien, bajo la forma de pan y vino (consagrado en el sagrario) permanece espiritualmente para todos los fieles en la tierra. Por medio de los mensajeros de Dios, los ángeles, principados y arcángeles, se trasmite la voluntad divina. Así santa Ana, san Joaquín y María, como instrumentos de Dios, acataron y realizaron humildemente los designios del Todopoderoso. Estos hechos trascendentales fueron coronados por la gracia divina.



72. El retablo dedicado al señor san Jose.

6.11 Retablo dedicado a San José.

El concilio de Trento estableció una serie de disposiciones que contribuyeron favorablemente a renovar e incrementar en todo su esplendor el culto cristiano. A partir del siglo XVI y la primera mitad del XVII, se manifestó el cambio no sólo en el arte religioso, sino en toda la vida de la Iglesia, lo que se reflejó en la renovación y en el incremento de la piedad cristiana.

En el desarrollo de las nuevas formas y prácticas de devoción, ya depuradas, se advirtió una tendencia defensiva contra los ataques protestantes, pero ante todo un nuevo espíritu cristiano que se expresó con nuevas formas de devoción popular. Es así, como entre otras prácticas, se fomentaron e incrementaron las fiestas cristianas, que ya iban paulatinamente en aumento desde la Edad Media. (224).

Una de esas fiestas, quizá una de las más importantes, fue la dedicada al Patriarca san José, esposo de María y padre adoptivo de Jesús. La devoción a san José escasamente se conocía en el medievo en la iglesia latina, mientras que la iglesia de oriente ya le rendía culto desde mucho tiempo atrás. (225). El místico Juan Gerson (1363-1429) fue uno de los pocos que en ese tiempo consideró y favoreció el culto a san José. (226). Fue el papa Sixto IV (+1481), quien integró la devoción a san José en la liturgia (227)

y

"Gregorio XV (1621-1623) mandó se celebrara su fiesta en toda la Iglesia católica el diez y nueve de marzo, como consta en su Santa Constitución, a instancia de Santa Teresa de Jesús, la que confesó que todo el bien (que) había recibido por la intercession, y patrocinio de tan grande Santo, con su Magestad Santíssima; a su exemplo tonaron la vandera del Santo Patriarca, sus hijos los Carmelitas Descalzos." (228).

La visión de esa época sobre san José se manifiesta de lleno en el Tratado de san José, escrito por Bernardino de Laredo, que aparece como apéndice de la Subida del Monte Sion, que tal vez leyera santa Teresa. (229).

Otro gran devoto de san José y que fomentara su culto, fue san Francisco de Sales (1567-1622). La devoción al santo penetró profundamente en el pueblo cristiano, sobre todo en España en el siglo de Oro, cuando se manifestó en todas las ramas del arte, tanto en las poesías, en el teatro, en la escultura y en la pintura, en los escritos teológicos y los ascéticos y en las devociones populares

"... se trataron las escenas de su vida y se estudiaron bien sus privilegios, apoyándose siempre en la riqueza de su personalidad; porque con gran realismo se descubrió que el fundamento humano de la fidelidad de san José a su vocación fue el temple de su carácter, que le permitió preservar en el cumplimiento del deber, olvidado de sí y leal a Dios. (230).

El culto a san José pasó a la Nueva España casi a raíz de la Conquista con el arribo de los tres primeros misioneros evangelizadores franciscanos flamencos, o sea, Fr. Juan de Tecto, Fr. Juan de Aora y Fr. Pedro de Gante (1479-1572). Este último fundó el convento de San Francisco y en él, la

capilla tan renombrada de San José de los Naturales, posiblemente dedicada a este patrono, por la especial devoción que le tuvo Fr. Pedro de Gante. (231).

También el Hospital Real del Señor San José, fundado hacia mediados del siglo XVI en la parroquia de la Santa Vera Cruz, para atender sólo a indígenas, estuvo bajo este patrocinio. (232).

La devoción a san José se extendió rápidamente en casi todo el territorio. Tanto así que en el Concilio Mexicano de 1555 fue nombrado

"... abogado y Patrón de esta nueva Iglesia, especialmente para que sea abogado e intercesor contra las tempestades, truenos, rayos y piedra con que esta tierra es muy molestada; y considerando los meritos y prerrogativas de este glorioso Santo y la grande devoción que el pueblo le tiene y la veneración con que los indios y españoles ha sido y es venerado, recibamos al dicho glorioso San Joseph, por Patrono general de esta nueva Iglesia y estatuidamos y ordenamos que en todo nuestro arzobispado y Provincia, se celebre su fiesta de doble mayor o primera dignidad y se guarde a manera que las otras fiestas solennes de la Iglesia se manden guardar y celebrar; la cual se celebrará y guardará a diecinueve dias del mes de marzo, conforme a la institución Romana. (233).

San José fungió en la Nueva España como patrono de varios gremios. Fue protector de los carpinteros y entalladores, quienes tenían dedicada una capilla a su patrono en el atrio del convento viejo de San Francisco, en la ciudad de Mexico. (234). Los plateros también veneraban a san José, pero en el convento de las monjas capuchinas o Colegio de Niñas (235). La fiesta de los carroceros era el diez y nueve de marzo. (236).

En el Inventario de 1852 se encuentra la siguiente anotación:

"Altar de Sr. Sn José. Este es de madera dorado de talla. En el nicho principal está la imagen de Sr. Sn. José y Sto. niño nuevos. Sr. Sn José tiene la tunica de raso berde con galon de oro a la orilla singulo de galón de oro, capa de damasco amarillo con galon a la orilla forrado de ninfa encarnada, cabellera de pelo, corona de laton de chapa con piedras corrientes. El niño tiene tuniquita de punto con fondo color de rosa y cabsalito de encaje adornado, la vara de San José es de madera con flores de genero. Los vidrios del nicho tanto del frente como de los costados son muy buenos y estan cabales, de los chicos de arriva, faltan dos, esta adornado con arco de flores y dos ramilletes de id. grandes encarnadas. Lo demás del corateral esta adornado con estatuas relativas a la vida del Santo y otros muchos angelitos. Hay un sota banco de O de L y sobre de el un Sto. Cristo de a tercia de madera, seis candeleros de O de L, dos ramilletes de lo mismo, la mesa con un frontal de lienzo pintados y en ello un atril de O de L, a los pies una tarima nueva de tres varas y media de largo y una alfombra nueva de gerga del mismo tamaño, una campanita con cadena pendiente de la mesa, tras de esta hay dos frontales biejos uno de lienzo y otro de madera, Arriva a los lados del corateral hay dos liensos con marco dorado, uno de la Asunción de María Sma, a los Cielos y otro del Patrocinio del Sr. Sn. José." (237).

Análisis formal.

Este impresionante retablo se ubica en el testero del brazo poniente del transepto. Abarca todo lo ancho y lo alto de este, incluyendo el luneto, en el que se abre el vano, en esviaje, de la ventana. La profundidad del retablo, en su punto más saliente, es aproximadamente de dos metros, invadiendo en esta medida el espacio del transepto.

La estructura básica, la proporción, muchos de los elementos restantes, distribución de nichos y coronas, resaltes y plataformas son similares al retablo dedicado a santa Ana. Lo que varía, son las soluciones y los motivos ornamentales. En este retablo, como en el de santa Ana, predominan las formas fitomorfas aveneradas, de flores y de frutos, palmas y motivos rococó. Por lo tanto, puede deducirse que, tal vez, ambos retablos sean del mismo autor. Así lo sugiere Enrique Berlin (238).

Las escenas representadas en cada una de las plataformas se refieren a cinco misterios de la vida de san José, a saber: La Visión de san José, el Desposorio de María y José, la Huida a Egipto, Jesús entre los Doctores y el Tránsito de san José.

Estructuralmente, el retablo consiste de un eje central vertical, del cual se despliegan a cada lado y simétricamente, la composición del retablo. Sobre el eje central se ubica la calle principal, cuyo ancho es de del alfeizar de la ventana, y se continúa hasta el arco del tímpano. Un eje vertical, a cada lado del central, marcan las calles laterales, que llegan hasta la bóveda. Las calles están delimitadas por elementos verticales sustentantes ornamentales. Horizontalmente, el retablo está estructurado de la parte inferior a la superior, por un rodapié, un banco y un cuerpo que remata en la cornisa superior y sobre la que se apoya el tímpano, es decir, la proporción es la de la medida y media.

Adosada a la calle central, se ubica la mesa del altar; el actual ya no es el original, pues es reconstrucción del presente siglo. No se sabe si la forma de la base corresponde a la original. Embebido en el paramento del retablo, sobre el altar, se localiza el pequeño vano de medio punto, que originalmente contuvo el sagrario; actualmente está tapiado. Sin embargo, basada en fotografías antiguas (facilitadas por el INAH), se puede concluir que la puerta del sagrario estuvo labrada en alto relieve, con la representación de dos niños semidesnudos, de pie. Cada uno sostenía algo en sus manos. En el fondo, sobre las cabezas de los niños, se alcanza a advertir unas guías de vid, con racimos de uvas. Quizá se trate del Niño Dios y de san Juan Bautista niño, el precursor de Cristo.

Ahora bien, el vano del sagrario está flanqueado por dos formas grandes de C, encontradas, una por lado, además de otros elementos fitomorfos. La parte superior del sagrario está ornada con una especie de copete o frontón delineado por roleos y molduras, que siguen una trayectoria mixtilínea caprichosa y que remata en una elegante venera. A esta altura y al centro del retablo, se ubica un fanal de arco de medio punto que se apoya sobre una peana de gran tamaño y ricamente ornada, que emerge del frontón que decora el sagrario. Una moldura en forma de C, en cada extremo, le da forma sensiblemente triangular a la peana. Al centro se destaca un elemento ornamental que se proyecta y recuerda la forma de una hoja de cinco ramificaciones, que se enroscan sobre sí mismas. Otros elementos orgánicos, de grandes proporciones complementan las dimensiones de la peana.



73. Parte superior del retablo dedicado a san José.

El fanal alberga una imagen antigua del señor san José de cuerpo entero y de vestir. Puede tratarse de "la imagen de Sr. San José y Sto. Niño" mencionada en el inventario de 1852, pues la descripción coincide con la escultura. Solo que en el cabeza luce una especie de turbante y le falta el Niño Dios. El fondo del fanal, como casi todo el paramento del retablo, está ornado con un complicado diseño de cintas entrelazadas que forman caprichosos alamares. Otras zonas del paramento está labrada con imbricados de hojas.

A cada lado del fanal, a manera de marco, se ubica, de pie sobre un foleo, un niño atlante que sostiene sobre la cabeza inclinada, y ayudándose con la otra, una mensula en forma de S, misma que termina en los extremos, en foleos. Estas mensulas soportan una plataforma rectangular de ancho perfil, decorada con estrias, y que se proyecta hacia el frente.

Sobre dicha plataforma se escenifica el pasaje de la vida del santo, llamada el Tránsito de San José, o sea, el momento de su muerte. Como en el retablo dedicado a santa Ana, estas representaciones recuerdan los

escenarios teatrales, logrados aquí por el artista mediante la agrupación de esculturas exentas y creando un ambiente adecuado para impartir a la escena el máximo realismo posible. Esta escena, que representa la muerte, es la contraparte del nicho principal, en el retablo dedicado a santa Ana, donde posiblemente el tema era el nacimiento de María, como ya se mencionó.

De la semi-circunferencia de la base de la corona-dosel, cuelgan dobles cortinajes, elegantemente drapeados hacia los lados y perfilan con olanes el dosel. Sobre estos hay otro cortinaje que simula ser de fina tela. Está enrollada y anudada al centro y en los extremos, de donde cae en ambos lados el excedente de la tela, sobre el primer cortinaje.

Las coronas son similares a las del retablo de santa Ana, a excepción de algunos detalles de sus bases, sus circunferencias, y sus proporciones.

Al nivel del tímpano y al centro, se destaca de la fuente de luz, que emana de la ventana, la silueta de un ángel con el que remata la gran corona central. De cada lado del vano de la ventana, sobre un basamento, se yergue un original estípite antropomorfo, exento; su fuste está ornado con racimos de uvas y follaje. Del estípite emerge, el torso desnudo de un joven, de larga cabellera, y coronado con una guirnalda de flores. Con los brazos en alto, sostiene un manto sobre su cabeza, que cae con elegantes y suaves pliegues, sobre sus hombros, sus brazos y su espalda. Al frente, a la altura de la cintura, una argolla ensarta el excedente del lienzo que pende en ornamentales pliegues sobre el fuste del estípite. Los rostros tienen rasgos femeninos. La curiosa interpretación anatómica de los torsos les proporciona un toque naïf a este elemento ornamental. Este remata en un capitel formado por grandes hojas y frutos. Estos elementos sostienen parte del intrados del tímpano. Adosados al paramento del retablo, a cada lado del vano de la ventana, una serie de rocallas, en forma de C, hojas y frutas, forman un marco que remata a cada lado en un florero fitomorfo, rebosante de flores y frutos. En la parte superior del vano se proyecta un frontón, que embona en la curvatura del tímpano. El frontón tiene forma mixtilínea, delineada por una ancha moldura. Del paramento del frontón surge y se adelanta el torso de la efigie del Padre Eterno, que, con la mano derecha levantada, hace la señal de la Trinidad. La mano izquierda descansa sobre el mundo azul, estrellado y marcado con una cruz dorada. Está ataviado con una túnica de fondo blanco, y ornada con motivos florales, de color bermellón y dorado. Un amplio manto envolvente, de color almágre, rodea su torso. Su rostro, sereno, está adornado con una barba color castaño, al igual que su cabello.

Un pequeño resalto en la parte inferior de la figura del Eterno, a manera de piedra clave, subraya su presencia. A la altura y al centro del frontón, un golpe de motivos fitomorfos invaden el intrados del tímpano. Aquel se expande ampliamente sobre el marco del mismo a manera de espectacular coronamiento. Este está formado por tres distintas y espléndidas formas aveneradas complementadas con hojas rizadas y zarcillos. Este remate central está flanqueado por otro elemento ornamental que sugiere ser una gran hoja de perfiles rizados. Cada una de estas se proyecta hacia el frente. La superficie del intrados del arco del tímpano está tallada con el mismo motivo de complicados entrelazados. La profundidad de aquel va aumentando por tramos, hasta llegar a la máxima proyección en la sección central. El intrados del vano de la ventana también se forró de madera tallada y dorada. El motivo resulta del entrelazado de cintas, que forma estrellas de David, símbolo de la estirpe

de la ascendencia de José.

La calle lateral de cada lado del retablo está delimitada por un par de elementos exentos, pseudo-sustentantes. Cada uno de estos arrancan de una vigorosa ménsula, que a su vez, se apoya en un pedestal de forma de paralelepípedo, que desplanta de un rodapié. Este conjunto de elementos se adelantan al paramento del retablo. Las ménsulas se proyectan en la parte superior aún más hacia el frente. Estas están formadas por un conglomerado de formas ornamentales, cuyo elemento principal tiene, en el corte longitudinal, la forma de S. Este rollo y contra-rollo, visto de frente, aparenta ser un pergamino enroscado en sus extremos; otros elementos orgánicos tipo rococó las enriquecen. Cada ménsula sirve también de peana a una figura. Es posible que en cada una de aquellas se erguía una escultura. Actualmente únicamente las dos centrales están ocupadas. El par de esculturas que han sobrevivido, quizá también representen a los siete "principes", como lo menciona el contrato para el retablo de santa Ana. Las efigies de los ángeles recuerdan a las de los arcángeles: están de pie, y ataviadas como guerreros, a la usanza romana. Carecen de alas y por la posición de sus brazos y sus manos, posiblemente sostuvieron algún objeto. La fisonomía es la de un joven. Estas esculturas fungieron como contrapunto a las del retablo de enfrente, el de santa Ana, donde las esculturas correspondientes tienen rasgos femeninos y están de hinojos.

De cada una de las peanas mencionadas líneas arriba, arranca un elemento pseudo-sustentante exento, a manera de pilar, que soporta los resaltes de la cornisa, la que delimita el cuerpo del retablo del timpano. Los fustes de estos elementos son ligeramente más angostos en la base y más anchos en la parte superior. Los pseudo-soportes están formados por una serie de formas ornamentales superpuestas, como molduras en forma de C, con los extremos enroscados, hojas estilizadas que recuerdan las del acanto; formas aveneradas del perfiles ondulantes, guirnalda de frutos. Todo lo anterior remata en un arreglo que consiste de un medallón cuyo centro tiene un diseño parecido al de la cestería. De aquel penden, en cada pseudo-soporte, grandes hojas parecidas a las del acanto, con las terminales enroscadas. Sobre cada uno de estos medallones se apoya un querubín-canéforo. Sobre su cabeza, cubierta con una hoja, sostiene un cesto rebosante de flores, frutos y hojas. El cesto está decorado con guirnalda. Sobre la canasta mencionada, cuatro ménsulas ornadas y dispuestas en cruz, adosadas al núcleo del pilar, sostienen el resalto de la cornisa superior. Esta se proyecta exageradamente hacia el frente y se rompe al centro de cada una de las calles laterales, dando cabida al remate en forma de corona del nicho-escenario, en el cuerpo del retablo. La cornisa se enrosca en cada uno de sus extremos, en un robusto roleo. Sobre ambas volutas, que flanquean la corona central, está sentado graciosamente, en cada una, un amoncillo que sostiene, con ambas manos, una palma. Curiosamente, en el paramento del retablo, precisamente en la parte posterior de los cestos rebosantes de frutos y flores, se repite casi de la misma manera, el tema del cesto, sólo que labrado en relieve, como si fuera la sombra de la canasta que lleva cada uno de los canéforos.

En cada una de las calles laterales del retablo, se ubica una pequeña puerta falsa de dos hojas y de arco conopial. Están ornadas con motivos de rocalla, en relieve. Cada una de estas puertas está enmarcada con un marco rectangular que se proyecta hacia el frente, que se ve enriquecido al nivel de las jambas con guirnalda de flores y frutos, trabajados en alto relieve, que recuerdan las flores y los frutos de la granada. El dintel

está delineado por una cornisa que se rompe al centro, de donde emerge un elemento formado por un par de roleos contrapuestos, que aparentan soportar, en la parte superior, una gran peana, ubicada ya en el cuerpo del retablo, en ambas calles laterales.

Esta peana, o consola en forma de pirámide invertida, muy voluminosa, y ricamente ornada, sostiene una plataforma rectangular. Cada peana está formada por una aglomeración de elementos. Unas cintas o molduras, que siguen una trayectoria dinámica, forman al frente, roleos encontrados, que se completan con motivos vegetales avenerados y perlados. La peana remata con una caprichosa concha, adosada a la cornisa de la plataforma.

Cada una de las peanas tiene como dospel una corona, similar a las que engalanan el retablo de santa Ana, a excepción de que las molduras o diademas que forman el armazón de la parte superior de las mismas, se ven ornadas con una secuencia de perlas y no rematan con un amorcillo. Las coronas lucen más anchas y menos altas. Además, entre las flores, de las que arrancan las diademas, están intercalados otros elementos ornamentales, o florones más pequeños. Cada corona se apoya sobre una especie de frontón que se proyecta del paramento del retablo. Una ancha moldura perfila la trayectoria mixtilínea del mismo y remata, al centro, con roleos encontrados. El frontón-dospel funge visual y virtualmente como un marco y remate a la escena que se representa sobre la plataforma.

El fondo de cada escenario está ornado con el mismo diseño complicado, de cintas entrelazadas, que forman una especie de alamares, como ya se mencionó, al describir el fanal que contiene la imagen de san José. El retablo está terminado en sus extremos laterales con guardapolvos, uno de cada lado, ornados con palmetas.

En la plataforma del lado sur del retablo se representa el pasaje conocido como el Sueño ó la Visión de san José. Esta escena podría interpretarse de varias maneras, como se explicará más adelante.

Sobre la plataforma del lado norte del retablo se representa al Niño Jesús entre los Doctores de la Ley. Es su entorno ornamental parecido al descrito anteriormente.

Ahora bien, proseguiremos con la descripción de las escenas en el tímpano del retablo. Las cornisas que delimitan el tímpano de cada una de las calles laterales del cuerpo del retablo, se interrumpen al centro, formando así los resaltes. Las cornisas perfiladas con molduras y pequeños motivos fitomorfos, se enroscan en sí mismas, en cada uno de sus extremos.

Entre los dos resaltes de cada cornisa superior, y adosados al paramento del retablo se proyectan unas peanas o repisas, una de cada lado. Son de planta rectangular y de forma piramidal invertida. Está integrada por una serie de elementos ornamentales caprichosos. En la parte inferior se inicia con una forma de sombrilla avenerada, que pende a cada lado sobre las coronas laterales. Este elemento está sostenido por dos roleos que recuerdan pergaminos enrollados. Apoyada en estos, se proyecta la peana. Esta consiste de un par de anchas molduras que tienen forma de S, en su corte longitudinal, una en cada extremo, y encontradas. Al frente están ornadas con hojas rizadas y puntas enroscadas. Cada peana sostiene una plataforma de formato rectangular, sobre las que se presentan otros pasajes de la vida de san José. En el fondo se repite el diseño de entrelazados.

Un par de tiras de madera tallada en alto relieve, con motivos de flores y de frutos, semejantes a granadas y quizá calabazas, se apoyan, uno en cada extremo frontal de cada plataforma. Estos elementos ornamentales llegan hasta el intrados del arco del tímpano y encuadran cada una de las escenas.

Sobre la plataforma del lado sur se representa la Huida a Egipto y en la plataforma del lado norte, el Desposorio de María y José. En cada extremo del tímpano, sobre un pequeño pedestal, se sostiene una fantástica forma ornamental, que sugiere una dinámica venera de aspecto vegetal.

Iconografía e iconología.

Según el *Evangelio de san Mateo* (Mt.25):

"El nacimiento de Jesucristo fue de esta manera: Su madre, María, estaba desposada con José y, antes de empezar a estar juntos ellos, se encontró encinta por obra del Espíritu Santo. Su esposo José, (239) como era justo y no quería ponerla en evidencia, resolvió repudiarla en secreto. Así lo tenía planeado, cuando el Ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo: 'José, hijo de David, no temas tomar contigo a María tu esposa, porque lo concebido en ella viene del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús, porque el salvará a su pueblo de sus pecados.' Todo esto sucedió para que se cumpliese el oráculo del Señor por medio del Profeta: Ved que la virgen concebirá y dará a luz un hijo, a quien pondrán por nombre Emmanuel, que, traducido significa: 'Dios con nosotros'. Despertó José del sueño, e hizo como el Ángel del Señor le había mandado y tomó consigo a su esposa. Y sin haberla conocido, (240) dio ella a luz un hijo, a quien él puso por nombre Jesús."

Solamente el *Evangelio de Mateo* expresa la preocupación de José y su deseo de abandonar a María, al reconocer en ella su estado de gravidez. Sin embargo, José se tranquiliza al recibir el mensaje divino, a través del Ángel, en sueños. Esta fue la primera de tres revelaciones que tuvo.

Esta escena aparece representada en la Edad Media en algunos de los libros miniados, en series historiadas que aluden a la Natividad de Jesús, según san Mateo. También se encuentran, con cierta frecuencia, en pinturas catalanas del siglo XIII, que ilustran este tema (241), pero no es sino hasta los siglos XIV y XV que, en la Europa central se representa esta escena como tema particular. Para entonces, mucho del sentido había cambiado; ya no se reflejaría la preocupación de José por el estado de María, sino que José reconoce en ella la realización del misterio del Verbo Encarnado. (242).

La escena en el retablo que se estudia, y cuyo tema es el sueño de san José, se ubica como ya se dijo, en el nicho del lado sur. Aquí, sobre la plataforma se contempla la efigie del santo, recostada, con el torso semi-levantado y apoyado en un bulto, amarrado con gruesos cordales. La figura tiene un aspecto sumamente rígido. Sorprendido y deslumbrado, el santo se protege los ojos con la mano, frente al aparente resplandor que rodea a un arcángel. Este está suspendido en el espacio, en dinámica posición, con los brazos extendidos al frente y la cabeza inclinada, aparentemente transmi-

tiendo el mensaje. El arcángel está ricamente ataviado, con amplia túnica policromada y dorada, que tiene reminiscencias de las de un guerrero romano; calza glebas y su celestial presencia se complementa con amplias alas.

De los textos apócrifos, únicamente el Libro sobre la Natividad de María menciona los desposorios y hace una distinción entre esponsales y boda. Según el texto

"... Se celebraron pues los esponsales como de costumbre y José se retiró a la ciudad de Belén para arreglar su casa y disponer todo lo necesario para la boda. La Virgen del Señor retorno a la casa de sus padres en Galilea, acompañada de siete doncellas coetáneas suyas y compañeras desde la niñez, que le habían sido dadas por el sumo sacerdote." (243).

La leyenda continúa relatando el pasaje de la Anunciación, donde el angel san Gabriel le comunica a María la Concepción del Señor. Mientras tanto, Jose regresa por María, lo que se relata de la siguiente manera:

"José pues, se trasladó de Judea a Galilea, pensando contraer matrimonio con su esposa virgen, después de haber transcurrido ya tres meses y estando para cumplirse el cuarto, desde que celebraron los esposales. Entre tanto, al ir aumentando poco a poco el embarazo, empezaron a manifestarse las señales de su maternidad." (244).

Jose, sumamente preocupado, indaga los hechos y decide abandonar a María (escena que ya se describió) y "... a disolver el matrimonio." Sin embargo, es tranquilizado por una visión angélica en sueños, con lo que se le revela el misterio.

"Así pues, José siguió el mandato del Angel y contrajo matrimonio con María. mas no la conoció, sino que le proporcionó justamente amparo y cobijo." (245).

El matrimonio está enfatizado y legitimado por las palabras en Lcs. 2.5.

"Salio también José desde Galilea, de la ciudad de Nazaret a Judea a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y familia de David, para empadronarse con María, su esposa, que estaba encinta."

El pasaje del Desposorio de María y José tiene un sentido diferente en la interpretación en occidente, que en la Iglesia de oriente. (246). Aquí en las series marianas, se representa este pasaje, en el momento en que el sumo sacerdote entrega a la joven María al viejo José, viudo. A este, Dios lo había designado entre otros viudos, indicándolo con la prueba del vara que reverdeció y floreció y de la que salió volando una paloma. José se resistió al principio, pero amenazado en cierto modo por los sacerdotes, accede a tomar a María bajo su protección. (247).

En occidente, los Desposorios fue una de las escenas preferidas en las series marianas ilustradas. La iconografía de los siglos X y XI ya representaba la típica escena de la pareja que es desposada por un sacerdote. Este, en actitud de unir las manos de María y de José. En ocasiones, también se representa a santa Ana y a san Joaquín y a un numeroso séquito. La serie de frescos, realizada por Giotto en Padua (S. XIV), la que incluye el pasaje



Susana de San José. Retablo del Cristo ponceño. Templo de S. Agustín, Salamanca (Esp. Méx.)

74. Detalle del retablo dedicado a san José.

de la boda, tuvo profunda influencia en la iconografía relativa a este tema. A partir de entonces, se representó, en muchos casos, el momento de la coronación en que José pone a María el anillo, la vara reverdecida se representó entonces como una azucena sobre la que está posada una paloma. (Ps. Mt.7) Sobre todo en Italia se desarrolló este tema. Rafael pintó un lienzo en 1504, en el que se representa a san José de la misma edad que la de María. En el Renacimiento italiano se plasmó frecuentemente la escena de la boda, mostrando a los personajes a la entrada del Templo, mientras que en el norte, la ambientación generalmente es la del interior del Templo. (246).

La tendencia en el arte del siglo XV, de reproducir las cosas lo más apegado a la realidad, se manifiesta en varias obras, en las que se ambientó con frecuencia la escena de la boda en una sinagoga; José y María frente al sumo sacerdote, quien está ataviado con las vestiduras, tal y como se describen en el *Antiguo Testamento*, (Ex. 28). Usualmente se representó el momento de la ceremonia, en el que el sacerdote bendice las manos entrelazadas de los contrayentes, como símbolo de la indisolubilidad del matrimonio. (249).

Este tipo de representaciones, es el que se reproduce en el nicho escenario del lado norte del tímpano del retablo que nos ocupa. Enmarcados por las tiras labradas en relieve con motivos florales, se encuentran, al frente, la Virgen y San José, uno frente al otro, estrechándose la mano derecha. En la parte posterior está el sumo sacerdote; al centro y frente a la pareja, con su mano derecha en actitud de bendición. La Virgen, de aspecto joven, con la cabeza descubierta, como símbolo de su pureza, mira humildemente las manos entrelazadas. Viste túnica dorada, ornada con motivos florales policromos, y su manto, que pende de su hombro derecho, cruza la parte posterior y se anuda al frente.

San José, de rostro joven y de barba corta, un poco más alto de estatura que María, dirige la mirada a esta. Luce una túnica y un manto ricamente ornados, con cenefa y motivos dorados y policromados. El manto lo envuelve y se recoge en el cintura. La mano izquierda está suavemente posada sobre el pecho. El sumo sacerdote destaca por su altura entre la pareja. Está ataviado con la investidura sacerdotal, al estilo judaico. La túnica y el efod son de fondo blanco decorados con bordes y diseños florales dorados. Destaca sobre el pecho el pectoral dorado y de sus hombros pende el manto. Su rostro, sin expresión y con la mirada perdida en el vacío, está ornado con una barba corta. La mitra complementa la vestidura sacerdotal.

La historia prosigue con la Natividad de Jesús, la Adoración de los Reyes Magos y la Persecución de la Sagrada Familia por Herodes, y la segunda visión de san José. Estos pasajes no se representan en el retablo.

Sin embargo, se podría interpretar de nuevo, la escena del sueño de san José, como la segunda revelación que hace Dios a José, por medio del Angel, quien le revela en sueños al santo que debe huir con María y Jesús a Egipto, para evitar que Herodes mate al Niño. Según Mt. 2. 13, dice:

"... el Angel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: *'Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; allí estarás hasta que te avise. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle'*. El se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y allí estuvo hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera el oráculo del Señor, por medio del profeta: De Egipto llamé a mi hijo." Mt. 2. 13, 15.

San Mateo interpreta la huida a Egipto y el retorno a Jerusalén como el cumplimiento de las palabras del profeta Isaías 11. 1, cuando Israel era niño, yo lo amé y de Egipto llamé a mi hijo. Lo cual alude a Jesús, como Mesías. (250).

Como se puede apreciar, el texto bíblico expone pocos datos descriptivos acerca de este hecho. En cambio, son los apócrifos, las fuentes de la iconografía de este pasaje, la huida de la Sagrada Familia a Egipto.

Este pasaje es uno de los temas más antiguos, ilustrados en el arte cristiano.

El *Evangelio árabe de la Infancia* y el *Pseudo Mateo* relatan con detalle el arribo de la Sagrada Familia a la ciudad de Sotinen en Hermópolis, en donde, al entrar al templo pagano se derrumbaron de sus altares los ídolos. Al enterarse el gobernador Afrodiseo de estos acontecimientos, llegó con sus soldados a saludarlo y a adorar a aquel que tiene tal poder sobre los dioses. (251).

El desplome de los ídolos se interpreta como la realización de la profecía de Is 19. 1:

"Allá va Yahveh cabalgando sobre nube ligera y entra en Egipto, se tambalean los ídolos de Egipto ante él y el corazón de Egipto se derrite en su interior."

La huida de Jesús de su tierra natal a Egipto se ha considerado como el primer dolor que soportó aquí en la tierra. Antiguamente tenía otro sentido: Era el triunfo de Cristo sobre las fuerzas enemigas y la revelación de su deidad a los paganos. (252). Una de las representaciones más antiguas, que alude a este tema, está plasmada en el arco triunfal de Santa María Mayor de Roma. (253).

Un medallón o clipeo de oro repujado, que proviene de Adana, Turquía, y que data del siglo VI-VII (254), representa, entre otras escenas de la vida de María, la huida a Egipto. Quizá sea esta una proto-imagen de la que se derivó la iconografía que ilustra este tema, a través de los tiempos, sin realmente sufrir grandes alteraciones. Se muestra a María, sentada de frente al espectador, sobre un jumento en esa misma posición frontal, sosteniendo en su regazo al niño Jesús. El burro, guiado por José, mira de izquierda a derecha. José voltea hacia atrás, para ver a María, mientras señala con la mano izquierda la cúpula de un edificio, que supuestamente representa la ciudad egipcia de Sotinen, que es la meta de su viaje (255). y donde se derrumbaron los ídolos de los paganos. (256). El grupo de figuras está enmarcado entre dos árboles, quizá únicamente para realizar la composición.

El *Pseudo Mateo* es el escrito que menciona claramente que la Virgen se transportaba sobre un asno,

"... y en llegando a la proximidad de una gruta, quisieron descansar en ella, por lo que María bajó del jumento y se sentó, teniendo a Jesús en su regazo. (257).

Generalmente se representó a María, sentada de lado, sobre una silla alta de montar, con los pies en un estribo, y el lomo del asno, cubierto con una manta. El niño Dios usualmente se muestra sentado en el regazo de su madre, en posición frontal o mirando hacia adelante. Aunque también se solía representarse como a un lactante, envuelto en el manto de María. Con frecuencia el color del jumento es blanco, justo como el del caballo del emperador bizantino. (258). Curiosamente en China el boricón blanco simboliza algunas veces la montura de los inmortales. (259). El burro blanco también se vincula con Saturno, el segundo sol, que es la estrella de Israel, y ha habido, en ciertas tradiciones, identificación entre Yavéh y Saturno. (260). En general, el asno tiene una simbología negativa y es

diferente a la de la burra, que es positiva, como se puede comprobar en los pasajes bíblicos, como cuando Cristo hace su entrada triunfal a Jerusalén, montado sobre una asna; o en el pasaje de la huida a Egipto, donde no se especifica el sexo del jumento. La burra aquí es símbolo de paz, pobreza, humildad, paciencia y coraje. (261).

En la iconografía de la Iglesia oriental, y más tarde en la occidental, suele verse al grupo acompañado por uno o más personajes o también ángeles. Un joven que ayuda a cargar algunas cosas, se le ha identificado como a uno de los tres hijos del primer matrimonio de san José. En la Edad Media aparecen estas figuras acompañantes, en representaciones del arte occidental, pero no tanto en el arte del norte de Europa del siglo XI (262).

Entre los numerosos relatos que ilustran los acontecimientos del viaje de la Sagrada Familia en el *Pseudo Mateo*, se cuenta como José y María se resguardaron de los rayos del sol, bajo una palmera. María descubre que los frutos de esta colgaban demasiado alto, como para alcanzarlos y bajarlos y José, a su vez, preocupado, le comunica que el agua está por terminarse. Por mandato del niño Jesús, la palmera se dobló, y María pudo, cómodamente, cortar los frutos. La palmera permaneció en esa posición, hasta que Jesús le mandó enderezarse de nuevo, y descubrir un venero que estaba oculto en sus raíces. Inmediatamente empezó a correr un riachuelo de aguas cristalinas. Como agradecimiento, Jesús le prometió a la palmera que una de sus ramas sería trasplantada al Paraíso celestial, para

"... que a todos aquellos que hubieren vencido en un certamen pueda decirseles: *'Habéis llegado hasta la palma de la victoria'* y mientras decía esto apareció un ángel del Señor sobre la palmera, le quitó una de sus ramas y voló al cielo llevándosela en la mano." (263).

El motivo de la palmera relaciona dos acontecimientos bíblicos: la huida a Egipto y la entrada triunfal a Jerusalén. En general la dirección en ambas representaciones pictóricas, es de izquierda a derecha. En el paisaje se localiza casi siempre una palmera, y una construcción que sugiere la ciudad, cuyos habitantes glorificaron a Jesús. En el primer caso, el niño Jesús entró en un país de paganos. En el segundo, Cristo entra a Jerusalén, los judíos lo aclaman porque tiene el poder de resucitar a Lázaro y vencer a la muerte: es el Mesías. (264). En el arte bizantino no se representó el pasaje de la palma. Este surgió en occidente a fines de la Edad Media, en relación con el descanso momentáneo de la Sagrada Familia, en su jornada a Egipto. (265).

La Leyenda Dorada menciona que la Sagrada Familia permanece siete años en

Egipto. Es por esto que "el descanso" no sólo se interpretó como un reposo pasajero. Este es el motivo por el que también se llegó a representar a la Familia en un ambiente de interior, como en una escena doméstica. Forcierto, el gusto por representar pasajes legendarios, sobre todo de la vida del niño Jesús, fueron temas favoritos en los siglos XVI al XVIII. (266).

Ahora bien, en el retablo aludido, se representa la escena de la Huida a Egipto de una manera graciosa e ingenua. En la escena predomina la legendaria palmera por su altura y su ubicación centrada. A la izquierda de la palmera, la virgen cabalga de lado sobre un burro, que mira hacia el transepto de la iglesia. Solo se aprecia el perfil de la Virgen. Sus brazos extendidos hacia el frente sugieren que, en algún tiempo, sujetaba la efigie del niño Dios, misma que ya no existe. San José, de frente al crucero y a la derecha de la palmera, aparenta estar en movimiento, caminando, con la mano derecha adelantada, como si sostuviera algo, quizá un cayado o un bastón. Es posible que, en alguna época, se haya modificado la altura de la palma, pues se distingue un aditamento leñoso en la parte inferior de la misma, que no corresponde a este elemento. La Virgen tiene la cabeza cubierta con una manta azul, adornada con motivos florales policromados y bordes dorados. Se alcanzan a distinguir sus zapatos.

El semblante de san José luce como de hombre joven, de aspecto sereno. Tiene la barba corta. Viste una túnica de fondo oscuro, ornada con motivos florales dorados y policromados. De sus hombros pende una capa o manto amplio, de forro rojo. Es posible que cargue algo sobre su espalda, ya que, al frente, se ve el nudo de un lienzo, que tal vez sujete la carga o fardo.

El jumento, con cierto movimiento, vira un poco hacia la izquierda. El asno es blanco y tiene una manta sobre el lomo. Lo curioso es que la dirección es de derecha a izquierda, lo que podría sugerir el regreso a Nazaret. Generalmente se distingue de la huida, por la edad del niño Jesús, que con frecuencia se representa caminando junto a María. En el arte bizantino suele mostrarse a san José cargando al niño sobre sus hombros, y el jumento, en este caso, transporta la carga. (267).

Ahora, me refiero nuevamente a la representación del sueño de san José. Si la escena mencionada arriba se refiriera al regreso de la Sagrada Familia a Nazaret, la escena de la Revelación de san José podría representar también el tercer sueño. (Mt. 2, 19, 23) cuando el ángel le dice a José

"Vuelvete a la tierra de Judá, pues ya han dejado de existir los que buscaban la vida del Niño." (268)

Este pasaje se ha representado pocas veces en el arte religioso. (269).

Siguiendo la secuencia historiada nos detenemos frente a la escena que representa a Jesús entre los Doctores. El Evangelio de san Lucas describe este momento de la vida oculta de Jesús como sigue:

"Sus padres iban todos los años a Jerusalén a la fiesta de la Pascua, cuando tuvo doce años, subieron ellos como de costumbre a la fiesta y, al volverse, pasados los días, el niño Jesús se quedó en Jerusalén, sin saberlo sus padres. Pero creyendo que estaría en la caravana, hicieron un día de camino, y le buscaban entre los parientes y conocidos, pero al no encontrarle, se volvieron a Jerusalén en su busca. Al cabo de tres días lo encontraron en el



Retablo de San José. Retablo de San José. Retablo de San José. Salamanca. (Foto: M. ...)

25. Detalle del retablo dedicado a San José.

Templo, sentado en medio de los maestros, escuchándoles y preguntándoles; todos los que le oían, estaban estupefactos por su inteligencia y sus respuestas. Cuando le vieron, quedaron sorprendidos y su madre le dijo: 'Hijo, ¿por que nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo, angustiados, te andábamos buscando.' El les dijo '¿y por qué me buscábais? ¿No sabiais que yo debía estar en las cosas de mi Padre?' Pero ellos no comprendieron la respuesta que les dio. Bajó con ellos y vino a Nazaret y vivía sujeto a ellos. Su madre conservaba cuidadosamente todas las cosas en su corazón." (Lc. 2, 41. 52).

En los apócrifos de la Infancia de Jesús, el *Evangelio del Pseudo Tomás*, del siglo II, se reproduce y se amplía este pasaje. (270).

En la Edad Media frecuentemente se advierte en las representaciones que aluden a este tema, una fusión de los dos momentos. Es decir, el Niño entre los Doctores y el instante en que María y José lo encuentran allí. Los padres casi siempre están situados del lado izquierdo de la escena. (271).

Una miniatura, en un libro (*Perikopenbuch*) de san Erentrud, en Salzburgo, representa este tema, enmarcado en un formato rectangular. En el cuadrante superior, y al centro, se ubica a Jesús, de 12 años, sentado en una cátedra y nimado con potencias. Su imagen está acentuada por una especie de baldaquino, del que pende un lienzo a manera de cortinaje. Los cinco doctores lo rodean; todos ellos están sentados, gesticulando. Solamente se reconocen dos de los bancos. El esquema compositivo es circular y frontal. Quizá es una interpretación derivada de algún modelo del arte bizantino. Este tipo de imagen y composición se difundió ampliamente en el siglo XII, con algunas variantes y adaptaciones, como el incluir las figuras de María y de José, como se mencionó antes. (272).

El joven Jesús sentado en la Cátedra simboliza al Maestro Celestial, lo que lleva implícita la idea del Enviado. (273). En algunas obras de fines del medioevo se advierte que la imagen de María adquiere en la composición más importancia que Jesús. Esto se debe a la gran devoción que existía en esa época, por contemplar y meditar sobre las siete alegrías y los siete dolores de María, entre los que se cuenta a Jesús perdido y encontrado en el templo, entre los doctores de la ley. Sin embargo, en la época de la Reforma, en muchos casos, son a las figuras de los sacerdotes y de los doctores, a los que se da mayor importancia, ubicados casi siempre en primer término y en actitud de discutir. Incluso se llegó a representar a teólogos reformados, como en la pintura de Franz Franken (1586), que se encuentra en la catedral de Amberes, donde se reconocen a Lutero y a Calvino (274), ya que el tema Jesús discutiendo e instruyendo a los doctores del templo, podía considerarse como un paralelo al conflicto y al desacuerdo teológico que se debatía en ese tiempo. Las obras con esta temática se produjeron con bastante frecuencia, no solo incluidas en series historiadas, sino como tema único. (275).

Ahora bien, de nuevo en la escena, del Niño Jesús entre los doctores de la ley, y en el retablo que nos ocupa: La composición semicircular de los personajes frente a la imagen del joven Jesús, sentado en una cátedra, elevada sobre una plataforma alta, recuerda lo mencionado líneas arriba. Es posible que el artista reprodujera la composición, basándose en algún grabado o estampa que, a su vez, podría haber sido una interpretación de



76. Jesús entre los Doctores.

aquella miniatura en el libro de san Erentud en Salzburgo. Curiosamente las ondulaciones del respaldo de la cátedra recuerdan la forma de los cortinajes que penden del baldaquino, y la efigie frontal de Jesús semeja a la de un Pantocrator. En cierto modo hay similitud en la gesticulación de los doctores, como también se reprodujeron dos de los bancos.

La cátedra de alto respaldo y brazos, es de color almagra. El perfil mixtilíneo del respaldo está ornado con una franja ancha, dorada. El joven Jesús, sentado en la cátedra, sobresale de todos los demás personajes; tiene la mirada fija hacia el frente y el rostro es un tanto inexpresivo. Los brazos están extendidos hacia el frente, los dedos son más expresivos, el pulgar y el índice de ambas manos están levantados, como para enfatizar algo. Su cabellera es de color castaño y le cae suavemente sobre la nuca; está coronado con tres potencias en forma de lenguas de fuego. La túnica de fondo dorada, está ricamente ornada, con diseño floral policromado. El manto, sujeto entre el brazo y el hombro derecho, cruza la espalda y se pliega sobre el muslo de la pierna izquierda, la que tiene ligeramente adelantada. Sus padres, a un nivel más bajo, y de pie, lo flanquean. A su derecha, María luce un atuendo de carácter civil, como los que usaban las matronas; toda su apariencia es similar a las efigies de santa Ana, que están en el retablo gemelo, que ya se describió. El rostro redondo y

rubicundo de mujer madura. está enmarcado por una toca blanca y vaporosa, cuyos bordes ondulados y dorados resaltan el óvalo de su rostro. Un manto corto que cae sobre los hombros, cubre su cabeza con soltura. Sobre la túnica de color almagra y dorado, viste otra prenda más corta, también ricamente ornada. La mano derecha, sobre el pecho y la izquierda, hacia el frente, aparenta estar dialogando. Su mirada se dirige a uno de los doctores.

La figura de san José luce, en forma semejante a las demás efigies que lo representan en este retablo. Un amplio manto de fondo color almagra oscuro con diseños policromos y dorados, le cubren el hombro y el brazo izquierdo, y cruza la espalda y está recogido al frente, al nivel de la cintura en un doblez abultado. El escote de su túnica luce un cuello y la mano izquierda está puesta sobre el pecho. Calza sandalias. Con el brazo izquierdo, extendido, hace un ademán; tiene la boca semiabierta, como si dialogara con uno de los doctores.

Los dos personajes en el primer plano, sentados cada uno sobre una banca, a los pies de Jesús, de frente al espectador, quizá representen a un doctor de la ley y a un sacerdote. Sus respectivos atuendos no son iguales. El que está a la derecha de Jesús tiene cabellera larga hasta la nuca, luce barba corta y tiene cabeza descubierta, virada hacia la imagen de Jesús. Porta una túnica ceñida a la cintura con una banda torcida; tiene el escote desbocado y se aprecia el calzado. Por la posición de la mano izquierda, quizá sostuvo algo, como un libro o rollo. Con la derecha, hace una ademán. El otro personaje, en una posición virada hacia la figura de Jesús, tiene bastante movimiento. También es un hombre barbado de cabellera más clara y lleva una especie de aro o turbante, que le ciñe la cabeza. Luce un atuendo ricamente ornado y policromado. Sobre una prenda interior viste una túnica de manga corta. El manto amplio, que tiene prendido en el hombro derecho, le cruza la espalda, para caer en grandes pliegues sobre el muslo de la pierna derecha, la que tiene recogida hacia atrás. La derecha, un poco levantada y hacia el frente, muestra el zapato. Con el brazo izquierdo levantado y el otro, a un nivel más bajo, sugiere como si detuviera un rollo desenroscado y a la vista de Jesús. Los colores de la vestimenta de los personajes son uniformes, variando únicamente la ornamentación. Predomina el almagra o rojo indio, avivado con toques de bermellón, azules y dorados. Los rostros esquematizados, siguen un patrón que hace que todos tengan parecido entre sí. Son poco expresivos y un tanto acartonados. Las esculturas de María y José no tienen volumen en el reverso, quizá para solucionar problemas de espacio, peso, trabajo y costo.

La última escena de esta serie se ubica en la calle central, en el nicho principal, coronado. Representa los dolores de la agonía y muerte de san José, inspirada probablemente en los apócrifos de la *Historia de José, el carpintero*, (276). La leyenda está relatada por Jesús, como sigue:

"Se levanto, pues, [María] penetra en la estancia donde se encontraba [José moribundo] y pudo apreciar las señales evidentes de la muerte que ya se reflejaba en él. Yo, [Jesús] mis queridos, me puse a su cabecera y mi madre a sus pies. El clavaba su vista en mi rostro sin poderme dirigir una palabra siquiera, pues la muerte se apoderaba de él por momentos."

La escena se desarrolla dentro del nicho, cuyo fondo aparenta estar encortinado; el frente está ornado como ya se describió, a manera de un

baldaquino o dosel, ricamente drapeado, y cuyos cortinajes penden del arco de la corona y caen a ambos lados en grandes pliegues. El fondo es de color vino oscuro, y está ornado con un diseño floral policromado y una cenefa ancha y dorada perfila las ondulaciones de los cortinajes, encuadrando la escena. En esta, predomina el lecho, situado longitudinalmente en el espacio del nicho, de izquierda a derecha, cubierto con una vasta manta, también de fondo azul y policromada y dorada. El patriarca yace en ella, el torso semi-recostado en unas almohadas. El aspecto de san José es el de un hombre maduro, de pelo oscuro y largo hasta la nuca. La tez es amarillenta y su rostro expresa fatiga. Está ataviado con una vestimenta de fondo negro decorada con un diseño dorado. Al pie de la cama, y en primer término, de pie, se ubica la efigie de Jesús, representado como un hombre adulto, joven. Únicamente se aprecia su perfil. Su mirada está dirigida hacia el rostro de José. Las facciones de este y las de Jesús son similares. A la figura de Jesús le adorna una barba corta y la cabellera oscura le cae hasta la espalda. Un manto amplio azul, ricamente ornado y policromado le cubre la espalda y cae hasta el piso. Con la mano derecha aparenta recogerla en el frente.

María, de cara al espectador, de pie en la parte posterior de la cama, extiende su brazo derecho hacia el moribundo y tiene la mano izquierda posada sobre el pecho. Su rostro denota dolor y preocupación. Viste túnica color almagra, ornada con un cuello y dibujos de flores doradas. Un manto azul, con diseños florales dorados y policromados, cubre su cabeza. Debajo del manto asoma parte de su cabellera.

La *Historia de José el Carpintero*, menciona que José era un anciano de ciento once años, cuando murió. Sin embargo, la escultura de san José en el retablo, no representa esa edad. El retablo, aunque dedicado al patriarca, alude a la Sagrada Familia. No obstante, tal vez, el sentido iconológico del retablo sea el siguiente:

El Eterno, en lo alto, preside las escenas, los hechos. Por medio de sus ángeles mensajeros, El transmite a Sus elegidos, como a san José, Sus órdenes y lo involucran a participar, como Su instrumento, para que se cumplan Sus designios. José, como María, acatan y obedecen humildemente la voluntad de Dios. Estos hechos sobrenaturales son coronados con el don divino, y con la corona de la vida eterna para san José, junto con las palmas de la victoria, que sostienen los pequeños ángeles, sentados sobre los roleos de la cornisa, reafirman el haber alcanzado la Gloria.

Probablemente las abundantes formas de flores, frutos y los canéforos que complementan la ornamentación del retablo, tengan un sentido de ofrenda o primicia, de las obras de los hombres a Dios. Mt. 7. 16, 20. Un canasto rebosante de flores y frutos simboliza, en general, la riqueza y la belleza de la Creación, (277) pero también representa los trabajos domésticos, así como la fertilidad.

"De ahí viene que el que sirva de atributo a numerosas diosas, tales como Artemisa de Efeso, cuyas sacerdotisas llevaban un tocado en forma de canastillo". (278).

Ahora bien, es posible que los canéforos angélicos del retablo simbolizen los portadores de los abundantes frutos espirituales obtenidos a través de los humildes trabajos domésticos realizados por la Sagrada Familia y en término extensivo, aplicado quizá a todas las familias cristianas.

Los dos estípites antropomorfos o hermes, ubicados justamente a un nivel inferior del que preside el Eterno en el retablo, tal vez materialice un pensamiento metafísico: La voluntad de Dios, de manifestar o develar los misterios divinos. Los torsos desnudos de las jóvenes figuras y la pose de sostener un velo arriba de sus cabezas, sugiere una actitud de develarse.

El simbolismo de lo desnudo se desarrolla en dos direcciones opuestas: Una, la de la vanidad lasciva, provocante, que desarma el espíritu en beneficio de la materia y los sentidos; la otra, (adecuada al objeto que se estudia) la de la pureza física, moral, intelectual y espiritual. (279).

"En la tradición bíblica la desnudez puede tomarse en principio como símbolo de un estado donde todo está manifestado y no velado." (280).

El velo evoca la disimulación de las cosas secretas, el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación. En ocasiones, el acceso al conocimiento es simbolizado por el develamiento del cuerpo humano. (281).

Los torsos de los hermes emergen de un estípito ornado con hojas y racimos de uvas. La vid ya es considerada en el Antiguo Testamento como uno de los árboles mesiánicos. Miq, 4, 4, Zac. 3, 10. En el cristianismo es símbolo del reino de los cielos, cuyo fruto es la eucaristía. Jesús es la verdadera cepa. (282). Por lo anterior se puede concluir que los hermes simbolizan la revelación de los misterios divinos a José y a María, concretamente, el misterio de la naturaleza divina y humana de Cristo.

El misterio de la revelación divina también se manifiesta simbólicamente, según san Gregorio Magno, en la luz que penetra por las ventanas oblicuas,

"... por donde entra la luz es angosta, pero la parte interior que recibe la luz, es ancha."

Lo que significa que

"... las mismas cosas que se ven, apenas si unas pocas pueden entenderse, que lo que los contemplativos ven de la eternidad, (transmitido por los ángeles) es muy poco, pero de eso poco se ensanchan los senos de las almas, aumentando en ellas el fervor y el amor y por eso se dilatan más, porque son admitidas a la luz del descanso como por angosturas." (283).

6.12. El maestro Pedro de Rojas y su taller.-

En virtud del documento - escritura de obligación - descubierto por el Dr. Enrique Berlin en una notaría de Querétaro, se sabe que el retablo dedicado a santa Ana fue realizado por el maestro Pedro de Rojas en 1768. (284). Como ya se menciona, Pedro de Rojas nació en 1699 en la Ciudad de México, donde aprendió el oficio de ensamblador y tallista. Quizá alrededor de 1725 emigró a la ciudad de Querétaro, en donde contrató para la Congregación de clérigos de Nuestra Señora de Guadalupe su primer trabajo, un monumento cuaresmal. Pedro de Rojas casó dos veces, la primera con Ana María de Herrera. De este matrimonio tuvo un hijo, Nicolás Rodrigo de Rojas Herrera. De su segundo matrimonio, con María Guadalupe del Valle y Posadas, (por cierto, prima de la esposa del maestro Mariano de las Casas), tuvo tres hijas, de las cuales, falleció la mayor, aun siendo niña. Además, Rojas tuvo otro hijo, Ramón Ignacio de Rojas. Ambos hijos siguieron el oficio del padre. (285).

Su trayectoria artística fue larga, fecunda y exitosa. Es probable que pronto haya formado en Querétaro un taller, asistido por sus dos hijos. Sus primeras obras fueron modestas, pero convincentes, dos "monumentos cuaresmales", uno para la iglesia de Guadalupe, el otro, para la iglesia de la Cruz, del Colegio de Propaganda Fide, en 1726. (286).

Con la erección de un colateral en la capilla del *Ecce Homo* en el poblado de San Miguel el Grande (Allende) en 1730, templo hoy desaparecido, inició su trayectoria ascendente como ensamblador de retablos (287). En 1733 reedificó el retablo mayor, en la iglesia de San Antonio de Querétaro, el antiguo había sido de columnas de fuste cilíndrico, (realizado en 1648, por Pedro Ramírez), ahora sustituido por uno "moderno", con estípites. (288). Se le encomendó en 1738 el mayor, para la capilla de la Tercera Orden, que se ubicaba en el atrio de la iglesia de San Francisco, hoy desaparecida. También se sabe que fue autor de un retablo en la capilla de los Dolores en la iglesia de la Cruz, en 1745. (289).

La obra cumbre de Rojas fue el retablo mayor que ensambló para la iglesia de San Agustín de Celaya, concertada por la cantidad de tres mil pesos y para entregar en un lapso de trece meses. (290). A este retablo se hace referencia varias veces en otros contratos como prototipo a seguir.

La Cofradía del Santísimo Sacramento del Altar (1752), le encomendó el retablo mayor para la iglesia de Cadereyta, que aún existe. (291).

Francisco de la Maza, en su libro Arte colonial en San Luis Potosí menciona que los retablos que se hallaban en el crucero de la iglesia del Carmen, fueron realizados por Pedro de Rojas en 1762 y sustituidos por las portadas actuales en 1786. (292).

En 1765, los padres agustinos de Querétaro le solicitaron la construcción de un retablo dedicado a santa Ana, que debería tener las mismas características que el retablo que había realizado para la iglesia de San Agustín de Celaya.

"Queda concertado con el M^{ro} Rojas un altar de Sa. Sta. Anna por dos mil y ocho cientos ps en blanco del q tiene entregadas seis estatuas que estan en la celda en que para F. P. Mtro. Prvl...." (293).

El cronista autor de Acuerdos curiosos escribe sobre este retablo que

"... el de San Agustín el mayor es el que tenía más vanidad, fundado [en] su grandiosa y multitud de estatuas. Su estilo es muy conocido por los atlantes, espejos, cuadritos y otros adornos iguales tribiales. Siempre usaba columnas aticas compuestas y de cuantas estatuas hizo no hay una tolerable." (294).

En 1768 realizó el retablo dedicado a santa Ana en la iglesia de Salamanca.

Según Acuerdos curiosos, también a él se le atribuyen el segundo retablo mayor que existió en la iglesia de la Congregación, y dice:

"1743 día doce de mayo se dedico el altar mayor de la iglesia de Na Sra Guadalupe que es el segundo q' e le hacen y parecia ser de mano del Maestro Pedro de Roxas y tan de mal gusto como todas sus obras, las estatuas de los siete Arcangeles q' e en el estaco eran detestables." (295).

También el colateral dedicado a san Juan Nepomuceno el que se ubica en la iglesia de Santa Clara, Querétaro, "... es de Pedro de Rojas." (296). Este retablo aún presenta claramente, elaborados y ornados estípites exentos, los que marcan los ejes verticales de las tres calles. Las entrecalles laterales están ocupadas, de cada lado, por un santo posado sobre una ornada ménsula. En la parte superior, sobre los santos, de cada lado, destaca una pintura de formato elíptico. En la calle central se adelanta un fanal y sobre este, en la parte superior, se yergue el santo patrono. Los segmentos en el tímpano a cada lado de la ventana muestran pinturas. Lo interesante de este retablo son los múltiples relicarios de forma circular u ochavados, enmarcados con llamativos espejitos, diseminados en la superficie del retablo y en las caras frontales de los estípites. Semejante solución con espejos y cuadros de formato ovalado, que en este caso ya destacan sobre pilas-tras-medallón, se encuentra en un colateral del crucero, en la parroquia del pueblo de Chamacuaro, conocido actualmente como Comonfort, Guanajuato. Parece ser que esta parroquia fue originalmente un convento de franciscanos. Estas características hacen suponer que este retablo quizá fue también creación tardía del artista, ya que la ornamentación además, acusa gran variedad de elementos rococó.

Pedro de Rojas murió el 3 de febrero de 1773. (297). El maestro

"Dejo un hijo llamado Ramón q' e ejercía el oficio de su padre aunque la cojio por otro camino, son obras suyas todos los altares del Carmen, el mayor de santa Clara y los más colaterales de Sn Agustín (Oro), en los q' e abuso tanto de la que ellos llamaban libertad q' e parece solo atendían a la mitad (?) del retablo saliese igual a la derecha y no observaban otra regla. También son de él algunos retablos del Colegio de Sta. Cruz y de la Parroquia de Santiago, el de Sta. Catarina. Este churriguerista se avercino en el Pueblo de Dolores cego y volvió muy pobre a esta ciudad (Oro), donde murió hacia los años de 1812. (298).

¿Podría ser él el autor del colateral de Dolores Hidalgo, Guanajuato, aquel que nunca se doró?, y del retablo en el transepto del mismo lado en la parroquia del pueblo de Comonfort? Quizá a Ramón de Rojas se deban los retablos dedicados a santa Rita de Casia, el de san Nicolás de Tolentino y

la portada lateral dedicada a la Purísima Concepción, en la iglesia de Salamanca. En todos ellos se manifiestan ciertas soluciones ornamentales y de diseño que sugieren ser del mismo autor. No obstante, se advierten en ellos influencia de otros maestros, del propio Pedro de Rojas y sobre todo, de Gudiño, como en ciertos detalles que se repiten en algunos retablos de la iglesia de santa Clara en Querétaro, en particular el que está dedicado a la Dolorosa. En este, únicamente las pilastras-nicho ricamente ornadas, sobresalen de la superficie del fondo, discretamente tallado en forma de cestería, es decir, el pseudo-estípite, ó reminiscencias de éste, que solía flanquear la pilastra-nicho, ha desaparecido.

Los retablos arriba mencionados presentan una solución similar, sin embargo, aquí el artista enriqueció los perfiles laterales de las pilastras-nicho con elementos ornamentales de tipo rococó, como son vastas formas en C y en S, con querubines incrustados en los perfiles convexos, como los luce el retablo dedicado a san Nicolás de Tolentino. Querubines como estos, también se ven en el retablo de Gudiño en santa Clara de Querétaro. En ocasiones, en superficies de fondo, más amplias, se rompe la monotonía con golpes de alguna forma de tipo rococó aislada, como lo muestran los retablos de santa Rita en Salamanca y el retablo mencionado de la parroquia de Comonfort.

Otras características propias de estos retablos son las voluminosas ménsulas que se proyectan escalonadamente hacia el frente. Frecuentemente estos escalonamientos de superficies sobrepuestas tienen forma de guardamalletas. Al frente generalmente están ornadas con un querubín, complementado con guirnaldas, con voluminosos roleos y con follaje, lienzos ondulantes, con veneras y rocalla. En casi todos los retablos localizados en la nave de la iglesia que se estudia, abunda, como elemento ornamental, la guardamalleta en muy diversas formas. Sobre todo, los que forman las bases de las mesas de los altares y en las calles centrales, que flanquean los nichos o los fanales. Los cortinajes, como fondo de los nichos y en los pseudo-nichos, son aplicados con frecuencia. Estos no sólo se aprecian en los principales colaterales, dedicados a san José y a santa Ana (en este último, simula ser de armíño), sino también en los nichos centrales del retablo de santa Rita de Casia, y de san Nicolás de Tolentino. Todos estos son dorados.

Cortinajes similares, lucen los pseudo-nichos de los retablos de la parroquia de Dolores Hidalgo, y el de Comonfort; estos últimos son de fondo blanco y dorado, con motivos florales policromos. De los retablos mencionados, el de la parroquia de Dolores Hidalgo se diferencia un poco de los demás, en su composición. La pilastra-nicho de cada calle lateral llega hasta el arco del tímpano. Aquellas están formadas por tres pseudo-nichos, ubicados verticalmente, uno sobre otro, interrumpida únicamente por la cornisa divisoria de la medida y media. Los pseudo-nichos están ocupados por magníficas esculturas de algunos santos fundadores de órdenes. Curiosos son los grandes corazones llamantes y radiantes, con los que rematan las pilastras-nicho y la calle central. Estos recuerdan a los que adornan el retablo hecho por Gudiño en la iglesia de santa Clara de Querétaro. Las pilastras-nicho están flanqueadas en este caso por pilastras secundarias, sobre cuyos fustes se desarrolla un complicado diseño de elementos ornamentales, que recuerdan el tipo de fustes de los elementos sustentantes que terminan en querubines canéforos, en el retablo de san José, en Salamanca. No obstante estas diferencias, se advierte la modalidad de la escuela queretana, tal vez la del taller de Pedro de Rojas y del de Gudiño, pero realizados, quizá

por Ramón de Rojas.

No es aventurado suponer que Pedro de Rojas, junto con sus hijos, hubiera contratado con los agustinos de Salamanca todos los retablos que ornarían la iglesia del recién reformado convento, ya que, según datos anteriores, se sabe que ya habían realizado juntos varios trabajos importantes para diferentes iglesias de la misma orden.

En el contrato que concertó Pedro de Rojas para entregar el retablo dedicado a Santa Ana, en 1768, para la iglesia del convento de Salamanca, sus dos hijos oficiales, Nicolás y Ramón Ignacio, quedaron obligados a terminar la obra en caso de enfermedad o fallecimiento del maestro. (299).

Por la semejanza que guarda el retablo dedicado a san José en el brazo poniente del transepto, con el de santa Ana, se puede suponer que el primero también es obra de Pedro de Rojas.

Ahora bien, el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, localizado en el cubo de la torre oriente, y el dedicado a la Virgen de los Dolores, ubicado originalmente en la capilla del cubo de la torre del lado poniente, y que posteriormente fue trasladado a su sitio actual, con las mutilaciones correspondientes para su adaptación, son muy parecidos, tanto en su estructura, como en los motivos ornamentales. Sin embargo, el de la Soledad, muestra mayor riqueza con la adición de pequeños relicarios ovalados o circulares, cubiertos con vidrio, así como también de una multitud de amocillos, distribuidos armónicamente en el retablo. En ambas obras, las calles están delimitadas por finas pilastras, las que flanquean, en las calles laterales, a unos pseudo-nichos y en la calle central, a un fanal; sobre éste, en la parte superior, en el tímpano, destaca un medallón con resplandores, quizá con monograma. En ambos retablos, el fondo está tallado con motivos rococó y fitomorfos. En la calle central predominan las guardamalletas.

El pequeño retablo en el sotocoro, dedicado a santa Mónica, tiene la misma distribución estructural. Sin embargo, en el cuerpo, en los ejes, frente a las pilastras, se anteponen unos estípites, que flanquean unos nichos de planta ochavada. En el tímpano de medio punto, los estípites se transforman en hermes. La base de este pseudo-estípite está formada por elementos ondulantes fitomorfos y de tipo rocalla, de la cual emerge un pequeño atlante que sostiene en sus brazos un cuerno de la abundancia, y con su cabeza, el capitel compuesto. Estos elementos recuerdan soluciones ornamentales que aplicó Pedro de Rojas en sus retablos de santa Ana y de san José, y que se repiten en el retablo de las Tres Reliquias, en esta misma iglesia.

Como se puede apreciar, todos estos retablos siguen un patrón que, por sus características ornamentales pudieran haber sido diseñados y trabajados por el mismo Pedro de Rojas y quizá, ejecutados por alguno de sus hijos.

El retablo celosía luce un tanto diferente en relación con los otros colaterales de la nave, como son los dedicados a santa Rita de Casia, al de san Nicolás de Tolentino y aún al de la portada de la Purísima. Visualmente, estos aparentan ser más ligeros en su estructura; además se advierte cierta libertad y espontaneidad en el diseño ornamental. Estos elementos son más vastos y las líneas cóncavas y convexas le imparten a la superficie en general, suaves movimientos ondulantes, ascendentes y descendentes, que

guían el recorrido visual. El retablo de la celosía luce más pesado y rígido, debido a su estructura, en forma de tableros. El diseño ornamental es más compacto y menudo. Sin embargo, el movido y elegante diseño y el claro-oscuro del calado de la bella celosía le dan cierta ligereza y lo suaviza. Varios elementos ornamentales recuerdan los retablos menores de las capillas, así como el de santa Mónica y el de las Tres Reliquias, comentados líneas arriba. La celosía recuerda los abanicos de los coros altos de santa Rosa de Querétaro, realizado por Gudiño, así como el de santa Clara, de la misma ciudad. El retablo-celosía también está ornado con grandes y voluminosas guardamalletas, formadas por varios planos superpuestos, por roleos y por molduras. Estos elementos ornaban la base de la mesa del altar, el sagrario y rodean el fanal. Otras sirven de peana y de marco al nicho pilastra que se ubica, uno a cada lado del fanal. Los curiosos pseudo-estípites-atlantes, adosados a las pilastras que marcan los ejes verticales en la celosía, recuerdan los que se localizan en el retablo de santa Mónica y en el de las Tres Reliquias, así como también a unos soportes terminados en canéforos, ubicados en el retablo de san José. Otro detalle, son los amorcillos que revolotean en el tímpano, semejantes a los del retablo de la Soledad y los que también se hallan en los retablos de santa Ana y de san José. Por la semejanza estilística de este retablo con los mencionados, considero que también este fue diseñado quizá por Pedro de Rojas, asistido por sus hijos.

Es notable que hasta ahora no se hayan encontrado datos, ni mención alguna sobre el hijo, Nicolás Rodrigo, como ayudante oficial en el taller de su padre. No obstante, Pedro de Rojas en su testamento, lo cita

"... a dicho Nicolás Rodrigo de Rojas, mi hijo, le aplico la casa que está situada en la calle que rombran de los locutorios, que según se avaluó, por ser de altos, importa un mil cuatrocientos noventa y un pesos y dos reales y medio; en vestidos, armas, herramienta, libros de arquitectura y estampas sin bastidor, según se apreció, setecientos cuarenta y nueve pesos medio real y a más de lo dicho, los un ciento y cincuenta pesos que le cupieren por parte de su madre, con declaración que le tengo suplidos ciento noventa y nueve pesos y seis reales, que se rebajarán de la importancia de esta aplicación." (300).

Es extraño que Rojas no incluyera, ni mencionara a su hijo Ramón Ignacio en su testamento.

No obstante lo anterior, el cronista Nicolás Navarrete en su Historia de la provincia agustiniana escribe:

"Así permaneció la iglesia [de Salamanca] hasta 1771, año en que alboró la prosperidad para el Convento y pudo contratar a Antonio de Elexalde, el joven, famoso artista de la talla, originario de Morelia y vecino de Querétaro, pariente cercano de nuestros insignes P.P. Vergara." (301).

Lamentablemente a estas fechas no he podido encontrar ningún dato referente a este artista, llamado Antonio de Elexalde.

6.13. Retablo dedicado a la Virgen del Socorro y a san Juan de Sahagún.

En el Inventario de 1852, quedó asentado:

"Iglesia, Altar Mayor."

"Este es nuevo de cantera, [1838], en el nicho principal esta una imagen de Ntra Sra Madre del Socorro, su vestido es, el tunico de tela floreada de colores y oro un galon a la orilla y a mas del galon encaje a la orilla de la mangas, singulo de razo blanco bordado de oro y borlas de lo mismo, manto de lama de oro floreado de colores con galon a la orilla. De hombro a hombro tiene un collar de piedras corrientes en el pescuecito tiene un collar de piedras falsas, sarcillos de metal amarillo cabellera de pita toca de hoscarin, bastante grande, corona de plata dorada, azucena de lo mismo, dorada con un tornillito de plata, enaguas y camisa de genero fino, todo esta muy decente. El Niño tiene camisa y calzoncillos blancos de genero fino, tuniquito de razo blanco bordado de oro, con encajes, las manguitas del niño ademas tienen galoncitos esta fajado con otro en el pecho tiene prendedor amarillo falso, y una cadenita de lo mismo, la rafaga y potencias de plata dorada, el mundo y crucesita de lo mismo y los caquiles también. En el pescuecito tiene cuatro hilitos de perlas falsas, todo esto tambien muy bueno. en las manitas tiene también la Sta Virgen seis anillos de piedras corrientes. El nicho está forrado todo de damasco carmesí, su vidriera de vidrios muy finos un arco de flores y un par de ramilletes en unos candeleros de cristal. Por fuera del nicho está una cortina de terciopelo carmesí toda guarnecida de galon fino de oro apagado y fleco de lo mismo, está formado de tusor alimonado, [almidonado] tiene unos carrillos de fierro por donde se maneja para abrirse y serrarse. Al pie del nicho hay seis alborantes de fierro que se hizieron nuevos, por estar los otros muy debiles a los lados, Hay otros dos nichos, en el derecho está el Sto. padre y en el izquierdo, Santo Tomás de Villanueva. Al pie de este un ovalo de las indulgencias concedidas al Altar. Los dos Santos tienen habitos de lienzo encolado. Bajo el nicho principal está el Panteoncito con su goterita de damasco carmesí con fleco dorado, y un pabellon de damasco floreado de blanco con galon, flecos de oro y forro blanco de Seda. Dentro de el esta el tabernaculo del Smo que es de madera forrado de terciopelo carmesí, arriba tiene una rafaga dorada, con el Espiritu Santo y todo lo demás esta adornado con galon estrellitas y serafincitos de metal dorado, la cubierta del tabernaculo es tambien de madera y tiene pintado un Salvador muy bueno el viso es de razo bordado de colores, el Panteon tiene un arco de flores a mas del que esta en la alacena de la sacristia. En el nicho de arriba esta San Juan de Sahagún con su habito de lienzo encolado y su custodia de O de L. en un ovalito esta pintada Sta Rita de Casia, y a los lados dos angelitos dorados. El corateral tiene todos los cutos necesarios para poner las velas en los dias de funcion, al pie del panteon hay otros dos alborantes de fierro, su sotobanco es de O de L con dos jarras de id al pie guarnecido de laton, frontal de O de L un Santo Cristo mediano. La puertita del Sagrario de O de L. La mesa que mas bien es caja tiene dentro cuatro cajoncitos grandes y un chiquito con huesitos de Santos y una urnita de O de L. con dos de sus vidrios rotos en dode esta guardada una

almoadita de Sra Sta Ana. Esta mesa o caja tiene dos vidrios finos, sobre ella está un palabrero con vidriera y marco de O de L y dos atriles ruevos de madera fina con el ultimo Evangelio y el Salmo lavabo con vidrieras. Hay ademas en el sobabanco seis candeleros de O de L en las pilastrias seis candeleros de O de L para las Misas de Ntro Amo y ocho ramilletes de lo mismo. Hay ademas en el Presbiterio una alfombra gonga casi nueva, una campanita grande, una mesita credencia, tres sillas del diario, forradas de baqueta muy maltratadas, tres peristales dorados y ya viejos en donde estan los ciriales y cruz de O de L y un atril donde se canta la epistola y el Evangelio." (302).



77. El altar mayor. Retablo dedicado a san Juan de Sahagún.

Este retablo aparece por primera vez en el inventario de 1838 y en el que se acaba de transcribir. Indudablemente se trata del retablo de estilo neoclásico que aún poseemos ahora, quizá con algunas modificaciones que se han hecho a través de los años. Es interesante observar que, a pesar de que se haya propagado en ese tiempo la moda por las líneas clásicas, aún prevalecía el gusto por cortinajes de telas finas y otros adornos abigarrados como una reminiscencia del barroco.

Análisis formal.

El retablo se ubica, adosado al testero sur de la nave. Abarca lo ancho y lo alto de este, incluyendo el tímpano. Consta de sotabanco, un banco, un cuerpo y el tímpano, en el que está adosado un frontón. Seis Columnas del orden corintio marcan en el sotabanco, el banco y el cuerpo, tres calles, siendo la central, la más ancha. La proporción del retablo es armónica. Está hecho de cantera gris, de color uniforme y ornado con detalles dorados en relieve de estuco y yesería. Actualmente la mesa del altar se ubica exenta, situada sobre una plataforma a la que se llega desde el presbiterio, subiendo tres escalones. El altar es un paralelepípedo de piedra, con algunos ornamentos dorados y es de reciente manufactura.

Las seis columnas corintias, de fuste acanalado y dorado, se localizan, tres de cada lado del retablo. Las dos centrales son pariadas. Sin embargo, una de ellas, la de los extremos, está desplazadas hacia la parte posterior. Las columnas se yerguen sobre sus correspondientes basas o pedestales que, a su vez, se apoyan sobre plintos altos y lisos, los que constituyen el sotabanco. Las superficies de los pedestales están perfiladas con molduras doradas. Al frente se representa, en cada una de aquellas, un retrato de perfil en alto relieve, estucado y dorado, de unos religiosos tonsurados.

En el intercolumnio de la calle central, a nivel del sotabanco, se yergue un pedestal de cantera, sobre el que está colocado el sagrario. Este es de latón. La puerta está ornada con un rostro de Cristo, policromado. En la parte superior, en el cuerpo del retablo, se abre un nicho grande, de arco de medio punto, cubierto con una vidriera que está al ras del paramento del retablo. El arco está ornado con motivos en relieve, dorados. El interior del fanal también está decorado con una retícula dorada con una flor de lis en cada recuadro. El nicho resguarda una imagen de vestir de la Virgen del Socorro con el Niño Dios. Se trata de una copia de la que existe en la iglesia del ahora ex convento agustino de Morelia, mencionada en la descripción del retablo dedicado al Santo Padre. La virgen es la patrona de la provincia de san Nicolás de Tolentino. En el capítulo provincial del 9 de marzo de 1880 se decidió que

"... en todos nuestros templos de N. Sta. Provincia, incluyendo las Vicarías de Ntros Conventos, se tenga una Imagen de la Sma Virgen bajo el título de Ntra Sra del Socorro otro de Ntro. Sto. Patriarca San Agustín y otro, de San Nicolás Tolentino, titular de Ntra. Sta. Provincia." (303).

En la parte superior del nicho, una cartela ornamental llega hasta la cornisa del tímpano, acentuando el nicho. En el intercolumnio de la calle central, del lado oriente, se abre, al nivel del banco, un vano pequeño rectangular, que comunica a la sacristía, quizá también de reciente hechura.

En la parte superior, también, sobre una cornisa que delimita el banco, se apoya un pedestal o peana, de forma parecida a la de un estípite. Sobre este, dentro de un nicho, de dosel avernerado, se resguarda la efigie de san Agustín, ataviado con el hábito de la Orden y su capa episcopal. Aparentemente esta imagen es antigua, quizá del retablo anterior, (renovada a la usanza del neoclásico, de vestiduras engomadas). Un rectángulo ornado enmarca el nicho. En la parte superior remata en una cartela apaisada ornada.

El lado poniente del retablo está dispuesto de la misma manera. Sin embargo, en este lado no existe el vano de comunicación a la sacristía. Y en el nicho está la imagen de santa Mónica, con el hábito agustiniano.

Los capiteles de las columnas cargan un ancho entablamento, con el friso ornado y dorado, al igual que el arquitrabe y la cornisa. Sobre esta, en el tímpano y al centro, se proyecta un frontón semicircular roto. En el paramento de este se representa, en bajo relieve, las insignias de san Agustín, como son el corazón flechado, la cruz y el baculo, la mitra y el libro abierto. En la parte inferior, una filacteria inscrita, reza "*tolle legera, tolle legera*".



76. El altar mayor dedicado a san Juan de Sahagún.

En el centro del frontón roto, un ovalo de marco estucado y dorado, resguarda una pintura, quizá antigua, que representa el rostro de santa Rita de Casia, con la espina clavada en la frente. En la parte posterior de este elemento, se levanta la plataforma a la manera de peana, que se extiende hacia los lados, siguiendo una trayectoria de línea concava. A este nivel, sobre una pequeña base, se apoya, de cada lado, un flamero de forma de crátera.

Al centro, en el paramento, se abre un nicho de arco de medio punto, en el que se encuentra la efigie de san Juan de Sahagún, con una custodia en la mano, como uno de sus atributos. De lo que se puede apreciar, la escultura quizá debe ser antigua, remozada al gusto neoclásico. El hábito de largas bocanangas es negro y parco en adornos, únicamente un vivo y el cinturón dorado lo ornan. Está flanqueado por una franja vertical, de cada lado, ornada con una guirnalda de hojas imbricadas. El nicho remata en un coronamiento de elementos ornamentales triplicados, fitomorfos, círculos concéntricos sobrepuestos, y formas aveneradas.

Sobre el paramento del tímpano está delineado con molduras doradas un gran frontón. Este está insinuado por una suave línea de trayectoria cóncava de cada lado. Esta se inicia en la parte superior del tímpano, a un lado de la franja ornada con hojas, para descender hasta la cornisa del entablamento, donde remata en un gran roleo, sobre el eje de cada columna extrema. La superficie del frontón está ornada con escamas imbricadas y doradas.

Ubicada sobre el resalto de la cornisa, en cada extremo del retablo, se apoya, sobre un zócalo, una gran urna o flamero decorado; otro, similar, se destaca en la parte posterior, de cada lado del frontón roto.

El retablo está enmarcado en sus extremos, y hasta la altura del tímpano, por dos grandes pilastras adosadas a los muros laterales de la nave. El fuste de las pilastras es acanalado.

El intradós del arco de medio punto de la bóveda en el tímpano, que también es de cantera, está ornado con un diseño de palmetas encontradas, unidas al centro, por un elemento ovalado y perfilado con molduras, que se repite a intervalos.

NOTAS

- (1) Guilielmus Durandus: "Rationale Divinorum Officiorum", Traducción del Libro I, por Joaquín Mellado Rodríguez, p. 21.
- (2) Enciclopedia de la religión católica. Barcelona, España, Dalmau y Jover, S. A. 1951, T. VII.
Concilio de Trento, Sesión 25. Nota 4.
- (3) APAM: C.25.07.02. Libro de inventario 1832. f. 100 v.
" ... se hizo un cancel nuevo que se puso en la puerta principal."
- (4) APAM: C.25.07.02. *op. cit.*, f. 42.
- (5) Acuerdos curiosos, *op. cit.*, T. IV. p. 104.
- (6) Enciclopedia de la religión católica. *op. cit.*, p. 89.
- (7) Manuel Trens: María. Iconografía de la virgen en el arte español

- Madrid, España. Editorial Plus Ultra, (sin fecha especificada), p. 233.
- (8) *Ibid.*, p. 237.
- (9) *Ibid.*, p. 237.
- (10) *Ibid.*, pp. 239-240.
- (11) *Ibid.*, p. 640.
- (12) *Ibid.*, pp. 643-644.
- (13) *Ibid.*, p. 646.
- (14) *Ibid.*, p. 649.
- (15) *Ibid.*, p. 646.
- (16) *Ibid.*, p. 646.
- (17) Diccionario enciclopédico ilustrado., T. III.
"Hábito de perpetuo = Perpetuán: Sempiterna. Antigua tela de lana basta y muy tupida que la gente pobre usaba para vestidos."
(18) APAM: C.25.07.02. *op. cit.*, Año 1852. f. 40 y 40v.
- (19) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, OSA: Chronica Espiritual Agustiniiana, Madrid, España. Imprenta del P. Fr. Alonso Orozco, en el Colegio de la Sra. Doña María de Aragón, Año 1731-1732, 1651, T. I. Advertencia XXII.
- (20) Omer Englebert: La flor de los santos., México, D. F., Librería Parroquial. 1985. p. 310.
- (21) Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de símbolos, 4a. edición, Barcelona, España, Editorial Labor, 1981, (Nueva Colección Labor). p. 325.
- (22) Jean Chevalier: Diccionario de los símbolos. Barcelona, España, Editorial Herder, 1986, pp. 752-753.
- (23) *Ibid.*, pp. 346-347.
- (24) *Ibid.*, p. 510.
- (25) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 205.
- (26) APAM: C.25.07.02. *op. cit.*, Año 1852. f. 40 v.
- (27) Enciclopedia de la religión católica, *op. cit.*, (Animas del Purgatorio)
- (28) *Ibid.*, (Animas del Purgatorio).
- (29) *Ibid.*, (Animas del Purgatorio).
- (30) Jean Chevalier: *op. cit.*, Nota 243. p. 424.
Champeaux, G. de S.
- (31) *Ibid.*, p. 424. Paul Claudel.
- (32) *Ibid.*, p. 769.
Augustin Luneau, L'histoire du salut chez les Pères de l'Eglise. Paris 1964. p. 338-339.
- (33) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 330.
- (34) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario. Año. 1852. *op. cit.*, f. 40.
- (35) Enciclopedia de la religión católica, *op. cit.*, (Agnus Dei).
- (36) *Ibid.*, (Agnus Dei).
- (37) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. II. p. 129.
- (38) Enciclopedia de la religión católica. *op. cit.*, (Agnus Dei).
- (39) *Ibid.*, (Agnus Dei)
- (40) *Ibid.*, (Agnus Dei)
- (41) *Ibid.*, (Agnus Dei)
- (42) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario Año 1852. *op. cit.*, f.41.
- (43) *Ibid.*, f. 41v.
- (44) INAH. Dirección de Monumentos Históricos. Arch. Geogr. S. Agustín. Ex-Convento de Salamanca. Descripción por Juan Rodríguez Ch.
- (45) Gertrud Schiller, G. *op. cit.*, Tomo 4,2. p. 216.
- (46) Manuel Trens: *op. cit.*, p. 191.

- (47) Pike Royston: Diccionario de las religiones. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 368.
- (48) Manuel Trens: *op. cit.*, p. 193.
- (49) *Ibid.*, p. 194.
- (50) Pike Royston: *op. cit.*, p. 369.
- (51) Antonio Lobera: El Porque de todas las ceremonias de la Iglesia y sus Misterios Cadiz, España. Figueras: Por Ignacio Portér, Impresor y Librero. 1758. p. 524.
- (52) Manuel Trens: *op. cit.*, p. 225.
- (53) *Ibid.*, p. 230.
- (54) *Ibid.*, p. 232.
- (55) Manuel Toussaint: Pintura colonial en México. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1982, Lam 224.
- (56) Antonio Lobera: *op. cit.*, p. 520.
- (57) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario, Año 1852. *op. cit.*, f. 39v.
- (58) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 170.
- (59) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario, Año. 1852. *op. cit.*, f. 39v.
- (60) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 161.
- (61) *Ibid.*, T. 4,2. pp. 154-157.
- (62) *Ibid.*, T. 4,2. p. 154.
- (63) *Ibid.*, T. 4,2. p. 156.
- (64) *Ibid.*, T. 4,2. p. 156.
- (65) *Ibid.*, T. 4,2. p. 156.
- (66) *Ibid.*, T. 4,2. p. 156.
- (67) *Ibid.*, T. 4,2. p. 156.
- (68) Aurelio Santos Otero: Los evangelios apócrifos. Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 252.
- (69) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 165.
- (70) *Ibid.*, T. 4,2. p. 166.
- (71) *Ibid.*, T. 4,2. p. 166.
- (72) *Ibid.*, T. 4,2. p. 167.
- (73) *Ibid.*, T. 4,2. p. 168.
- (74) Manuel Trens: *op. cit.*, T. I.p.57.
Manuscrito del Siglo XI existente en la Real Academia de Historia en Madrid.
- (75) *Ibid.*, T. I. p. 58. Lam. 19.
- (76) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 170.
- (77) Francisco Pacheco: Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza. 2a. edición, Madrid, España, Instituto de Valencia de D. Juan, 1956, Cap. XI. pp. 208-212.
- (78) Manuel Trens: *op. cit.*, T. I. pp. 170-178.
- (79) J. B. Carol: Mariología. Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, pp. 786-803.
- (80) Manuel Trens: *op. cit.*, T. IV. p. 614.
- (81) *Ibid.*, T. IV. p. 614.
- (82) *Ibid.*, T. IV. p. 627.
- (83) *Ibid.*, T. I. p. 171.
- (84) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 167.
- (85) Enrique Marco Dorta: Ars Hispaniae - Historia universal del arte hispanico. Madrid, España, Editor Plus Ultra, 1973, (Arte en America y Filipinas), Fig. 648.
- (86) Santiago Sebastián: Contrarreforma y barroco. Madrid, España, Editorial Alianza, 1981. p. 297.
- (87) Francisco X. Dornn: Letanía laurentana de la Virgen Santísima. Madrid, España, Ediciones Rialp, 1978.

Letanía Laurentana de la Virgen Santísima - Expresada en cincuenta y ocho estampas (Klauber Cath) e ilustrada con devotas Meditaciones y oraciones que compuso en latín Francisco Xavier Dornn, Predicador en Fridberg y tradujo un devoto en Valencia por la viuded de Joseph de Orga. MDCCLXVIII con licencias necesarias.

- (88) *Ibid.*, p. 101.
- (89) Jean Chevalier: *op. cit.*, pp. 98-100.
- (90) Louis Réau: Iconographie de l'Art Chretien. Paris, Francia, Presses Universitaires de France, 1955, Vol. 2. p. 30.
- (91) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 99.
- (92) Louis Réau: *op. cit.*, Vol. 2. p. 41.
- (93) Juan Fernando Roig: Iconografía de los santos Barcelona, España, Ediciones Omega, S. A. (sin fecha especificada), p. 20.
- (94) Eduardo Báez Macías: El arcángel san Miguel, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, (Monografías de arte, Nº 12), p. 13.
- (95) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 200.
- (96) *Ibid.*, p. 121.
- (97) *Ibid.*, p. 121.
- (98) Francisco Pacheco: *op. cit.*, p. 201.
- (99) Eduardo Báez Macías: *op. cit.*, p. 13.
- (100) Juan Fernando Roig: *op. cit.*, p. 41.
- (101) Elisa Vargas Lugo: La iglesia de santa Prisca de Taxco. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, pp. 144-149.
- (102) Antonio Lobera: *op. cit.*, pp. 63-64.
El Porque de todos las Ceremonias de la Iglesia y sus Misterios
 Cartilla de Prelados y sacerdotes que enseña las Ordenanzas Eclesiásticas que deben saber todos los Ministros de Dios. Escrito y compuesto por Don Antonio Lobera y Abio, Presbitero. Figueras: Por Ignacio Porter Impresor y Librero. Cadiz. Agosto de 1758.
- (103) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario, Año 1852. *op. cit.*, ff. 39, 39v.
- (104) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, pp. 655-657.
- (105) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. pp. 13-14.
- (106) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, F. *op. cit.*, T. I. Advertencias.
- (107) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 18.
- (108) Nicolás Navarrete: Historia de la provincia agustiniana de san Nicolás de Tolentino de Michoacán, México, Editorial Porrúa, U.A. 1978, (Biblioteca Porrúa, 68), T. I. p. 624. Nota 40.
- (109) Fray Juan de Grijalva: Crónica de la orden N. P. San Agustín en las provincias de la Nueva España. México, Imprenta Victoria, 1924.
- (110) Fray Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. II. p. 327.
- (111) *Ibid.*, T. II. pp. 329-330.
- (112) *Ibid.*, T. II. p. 330.
- (113) *Ibid.*, T. II. p. 330.
- (114) *Ibid.*, T. II. p. 331.
- (115) *Ibid.*, T. II. p. 331.
- (116) *Ibid.*, T. II. p. 331.
- (117) *Ibid.*, T. II. p. 332.
- (118) *Ibid.*, T. II. p. 332.
- (119) *Ibid.*, T. II. p. 332.
- (120) *Ibid.*, T. II. p. 333.

- (121) *Ibid.*, T. II. p. 334.
- (122) *Ibid.*, T. II. p. 334.
- (123) *Ibid.*, T. II. p. 335.
- (124) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario Año 1852. *op. cit.*, f. 38v.
- (125) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, F. *op. cit.*, T. III. p. 487.
- (126) *Ibid.*, T. III. p. 489.
- (127) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 484.
- (128) Fray Francisco de Portillo y Aguilar. *op. cit.*, T. II. p. 490.
- (129) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario Año 1852. *op. cit.*, f. 38v.
- (130) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, F. *op. cit.*, T. III. p. 491.
- (131) *Ibid.*, T. III. p. 484.
- (132) *Ibid.*, T. III. p. 492.
- (133) *Ibid.*, T. III. p. 492.
- (134) *Ibid.*, T. III. pp. 493-494.
- (135) *Ibid.*, T. III. p. 599.
- (136) *Ibid.*, T. III. p. 599.
- (137) *Ibid.*, T. III. p. 502.
- (138) *Ibid.*, T. III. p. 502.
- (139) *Ibid.*, T. III. p. 503.
- (140) *Ibid.*, T. III. p. 504.
- (141) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario Año 1852. *op. cit.*, ff. 38, 38v.
- (142) Santiago Sebastián: Contrarreforma y barroco, *op. cit.*, p. 270.
- (143) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T. I. pp. 679-712.
- (144) *Ibid.*, T. I. p. 614.
- (145) Fray Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. II. p. 2.
- (146) Lexikon des Mittelalters, Muenchen, Zuerich, Verlag Artemis, 1985, T. I. p. 1231.
- (147) *Ibid.*, T. I. p. 1231. *Apud*:: San Agustín. La Ciudad de Dios México, Editorial Porrúa, S. A., 1981 (Colección Sepan Cuántos, Nº 39), p. XXX,
- (148) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, F. *op. cit.*, T. II. p. 16.
"Algunos quieren, que ciertamente S. Agustín no dio a sus Clerigos, ó Canonigos la misma Regla, que avia dado a sus Frayles Ermitaños, sino la de los dos Sermones suyos de *Communi vita Clericorum*"
- (149) Diccionario enciclopédico, T. III. p. 2566.
- (150) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 169,
- (151) Fray Francisco de Portillo y Aguilar: *op. cit.*, T. I. p. XXII.
Advertencias.
- (152) *Ibid*: T. II. p. 16.
"Los Martyres de esta Congregacion casi llegan al numero de quinientos, entre Sacerdotes, Legos, Donados, y otros Beatos, y Beatas, que comunmente llamamos de la Tercera Orden de San Agustín nuestro Padre."
- (153) Diccionario enciclopédico, T. III. p. 2696.
- (154) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, F. *op. cit.*, T. II. p. 235.
Sin embargo, la Chronica Espiritual Agustiniense menciona a tres santas religiosas. Perpetua, hermana de san Agustín, Felicitas y Basílica o Plácida. también parientes del santo. Estas, con ayuda de san Agustín, fundaron en Hipona un monasterio. Santa Perpetua fue la madre de ese convento. Ninguna de estas religiosas fue mártir. La fecha es el 8 de mayo de 428.
- (155) *Ibid.*, T. II. p. 555.
- (156) *Ibid.*, T. II. p. 556.
- (157) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventarios, Año 1852 *op. cit.*,

- ff. 38, 38v.
- (158) Nicolás Navarrete: *op. cit.*, T. I. p. 7.
- (159) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, pp. 75-78.
AHQ: Notario Juan Crisóstomo de Zárate. Año 1767. ff. 124, 125v.
- (160) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, pp. 78-80.
AHQ: Notario Juan José de Herrera. Libro 4 años 1767-1770, fs. 11v-13.
- (161) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, p. 80.
AHQ. Notario Juan José de Herrera.
- (162) *Ibid.*, p. 80.
- (163) El restaurador quien en agosto de 1991 se encontraba limpiando los retablos afirma que la madera utilizada en la manufactura de las esculturas es de sabino; y que el púlpito es de parota, combinada con madera de sabino.
- (164) Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte, 8a. edición, Madrid, España, Raycar, S. A. 1978, T. I. p. 385.
- (165) *Ibid.*, T. I. pp. 477-478.
- (166) *Ibid.*, T. I. p. 469.
- (167) Manuel Chamorro Lamas: Catedrales de España, España, Everest, S. A., 1981, pp. 175-179.
- (168) Diego Angulo Iñiguez: *op. cit.*, T. II. pp. 87-107.
- (169) *Ibid.*, T. II. p. 334.
- (170) *Ibid.*, T. II. p. 338. Lam 525.
- (171) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, p. 44.
- (172) Diego Angulo Iñiguez: *op. cit.*, p. 348. Lams. 559, 562, 563.
- (173) Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca. *op. cit.*, p. 178. Lam 265.
- (174) "Tripe: Tela de lana o esparto, parecida al terciopelo, usada especialmente para fabricar alfombras."
Diccionario ilustrado, T. IV,
- (175) APAM: C.25.07.02. Libro de Inventario, Año 1852. *op. cit.*, ff. 36v, 37.
- (176) Victor Manuel Villegas: *op. cit.*, p. 170.
- (177) Mina Ramírez Montes, M. *op. cit.*, p. 79.
AHQ. Notario Juan José de Herrera. Libro IV. Años 1767-1770. ff. 11v-13.
- (178) Louis Réau: *op. cit.*, Vol. 2. p. 41.
- (179) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, pp. 241-246.
- (180) *Ibid.*, pp. 248-249.
- (181) *Ibid.*, pp. 249-250.
- (182) *Ibid.*, p. 127.
Según el Protoevangelio de Santiago es el Apócrifo ortodoxo más antiguo de los que se conservan íntegro, el que más ha influido en las narraciones extra-cónicas de la Natividad de María y de Cristo. Guillermo Postel. SJ (+ 1581), humanista francés, lo dio a conocer en Occidente. El supuesto autor, a quien se le atribuye el relato es Santiago el Menor, hermano del Señor. consta de tres partes: 1- Vida de María, hasta el nacimiento de Cristo. 2- Nacimiento de Jesús y maravillas que le acompañan. 3- Matanza de los Inocentes y martirio de Zacarías. El relato se cierra con un epílogo.
- (183) *Ibid.*, p. 142.
- (184) *Ibid.*, p. 251.
- (185) En los Apócrifos no se menciona que el ángel sea san Gabriel. Quizá por analogía con la anunciación de María, se consideró que podría ser el mismo arcángel.
- (186) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, pp. 250-251.

- (187) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. pp. 32-33.
 (188) *Ibid.*, T. 4,2. Lam. 526.
 (189) *Ibid.*, T. 4,2. p. 33.
 (190) *Ibid.*, T. 4,2. pp. 34-35.
 (191) *Ibid.*, T. 4,2. p. 35.
 (192) *Ibid.*, T. 4,2. p. 177.
 (193) *Ibid.*, T. 4,2. p. 34.
 (194) *Ibid.*, T. 4,2. p. 39.
 (195) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, p. 178.
 (196) *Ibid.*, p. 177.
 (197) *Ibid.*, p. 178.
 (198) *Ibid.*,
 (199) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 140.
 (200) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, p. 148-149.
 (201) *Ibid.*, p. 149.
 (202) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 75.
 (203) *Ibid.*, T. 4,2. p. 76.
 (204) *Ibid.*, T. 4,2. p. 67.
 (205) *Ibid.*, T. 4,2. p. 68.
 (206) *Ibid.*, T. 4,2. p. 68.
 (207) Santiago de la Vorágine: La leyenda dorada. México, Alianza Editorial, S. A. 1982, p. 569.
 (208) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. p. 68.
 Existe la versión de que María fue recibida en el Templo a los tres años de edad y a los siete años, apenas fue acogida como doncella. Poema de Walther von Rheinau.
 (209) *Ibid.*, T. 4,2. p. 72.
 (210) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, p. 192.
 (211) *Ibid.*, pp. 148-149.
 (212) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 140.
 La simbología del armiño, aplicada a una prenda de vestir, como podría ser la esclavina de los dignatarios de la Iglesia, significa la pureza moral.
 (213) *Ibid.*, p. 455.
 (214) Guilielmus Durandus: *op. cit.*, p. 12.
 (215) Diccionario enciclopédico Sopena. *op. cit.*, T. III. p. 2519.
 Orígenes. Célebre doctor de la Iglesia, nacido en Alejandría, hacia el año 186, y muerto en Tiro en 254. Apologista de gran mérito y de rara fecundidad, abusó en la interpretación de la Biblia, del método alegórico e intentó una fusión entre el cristianismo y el platonismo. Sus Comentarios Bíblicos son sus mejores obras.
 (216) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 455.
 (217) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 4,2. pp. 154-157.
 (218) *Ibid.*, T. 4,2. p. 68.
 (219) Diccionario enciclopédico ilustrado. *op. cit.*, T. I.
 (220) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 347.
 (221) *Ibid.*, p. 347.
 (222) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 169.
 (223) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 349.
 (224) Bernardino Llorca: Historia de la Iglesia católica. Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos. 1967, Tomo III. p. 1081.
 (225) *Ibid.*, T. III. p. 1081.
 (226) *Ibid.*, T. III. p. 1081.
 (227) Omer Englebert: La flor de los santos. México, Librería Parroquial, S.A. 1985, p. 108.

- (228) Antonio Lobera: *op. cit.*, p. 616.
- (229) Bernardino de Laredo: Tratado de san José, Madrid, España, Ediciones Rialp, S. A., 1977, Advertencia.
El original de este documento se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- (230) *Ibid.*, p. 5.
- (231) Mariano Cuevas: Historia de la iglesia en México. México, Editorial Patria, S. A. 1946, T. I. pp. 173-180.
- (232) S. Lopetegui: Historia de la iglesia en la América Española. Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, p. 375.
- (233) Mariano Cuevas: *op. cit.*, T. II. pp. 393-394. *Apud*: Francisco Antonio Lorenzana: Concilios provinciales, primero y segundo, Año 1555-1565, p. 67.
- (234) Manuel Carrera Stampa: *op. cit.*, Nota 40, p. 88.
- (235) *Ibid.*, Nota 102. p. 92.
- (236) *Ibid.*, p. 91.
- (237) APAM: C.25.07.02. Libro Inventario Año 1852, *op. cit.*, f. 37v.
- (238) Ramírez Montes, M. *op. cit.*, p. 50. Nota 54.
Enrique Berlin sugirió que el autor del retablo dedicado a san José, también fue de Pedro de Rojas.
Berlin, Heinrich. "Los archivos notariales como fuentes para la historia del arte colonial en Latinoamérica."
Acculturation in the Americas v. II. 297.
International Congress of Americanists.
The University of Chicago Press. 1952, p. 357.
- (239) Biblia de Jerusalén. Mt. 1. 19.
Los desposorios judíos suponían un compromiso tan real que al prometido se le llamaba ya esposo, y no podía quedar libre más que por el "repudio".
- (240) Biblia de Jerusalén. Mt. 1. 25.
"Y no la conoció hasta el día en que ella dio a luz". El texto prescinde del período ulterior, y por sí mismo no afirma la virginidad perpetua de María, pero el resto del Evangelio, así como la Tradición de la Iglesia, la suponen.
- (241) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 68.
- (242) *Ibid.*, T. 1. p. 68.
- (243) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, p. 255. *Apud*: Santiago de la Vorágine, S. T. II. p. 570.
- (244) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, p. 257.
- (245) *Ibid.*, p. 258.
- (246) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 77.
- (247) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, pp. 151-152.
- (248) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. pp. 77-79.
- (249) *Ibid.*, T. 1. p. 79.
- (250) *Ibid.*, T. 1. p. 127.
- (251) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, p. 221.
- (252) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 128.
- (253) *Ibid.*, T. 2. Lam. 310.
- (254) *Ibid.*, T. 1. Lam. 56.
- (255) *Ibid.*, T. 1. Lam. 128.
- (256) *Ibid.*, T. 1. p. 128. Nota 179.
"H. Hommel demuestra, en su artículo "Protectio Mariae", en Theologia Viatorum el aruario de la Escuela Superior Eclesiástica de Berlin, 1963, que la dirección de izquierda a derecha, en la iconografía de la Huida a Egipto, tiene antecedentes en la representación que se acostumbraba del emperador romano, cuando

este partía a la guerra. La analogía entre estas representaciones evidencian la categoría jerárquica adjudicada al Niño Jesús, como emprendador universal, que venía a combatir al paganismo.

- (257) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, XVIII. p. 216.
(258) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 129.
(259) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 145.
(260) *Ibid.*, p. 146.
(261) *Ibid.*, p. 147.
(262) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 130.
(263) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, Pseudo Mateo XXI, p. 220.
(264) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 129.
(265) *Ibid.*, T. 1. p. 131.
(266) *Ibid.*, T. 1. p. 133.
(267) *Ibid.*, T. 1. p. 134.
(268) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, Pseudo Mateo XXV. p. 223.
(269) Gertrud Schiller: *op. cit.*, T. 1. p. 137.
(270) *Ibid.*, T. 1. p. 134.
(271) *Ibid.*, T. 1. p. 134.
(272) *Ibid.*, T. 1. p. 135.
(273) *Ibid.*, T. 1. p. 135.
(274) *Ibid.*, T. 1. p. 135.
(275) *Ibid.*, T. 1. p. 135.
(276) Aurelio Santos Otero: *op. cit.*, pp. 350-351.
(277) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 162.
(278) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 278.
(279) *Ibid.*, p. 411.
(280) *Ibid.*, p. 412.
(281) *Ibid.*, p. 1053.
(282) *Ibid.*, p. 1068.
(283) San Gregorio Magno: *op. cit.*, Lib. II. Homilias 3. p. 425.
(284) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, Nota 21, pp. 29-32,
A.H.Q. Not. José Ignacio de Vera. Lib. XIV, ff. 52v-56
(Testamento, Querétaro, 24 de julio de 1776)
(285) *Ibid.*, pp. 34-35-
(286) *Ibid.*, p. 35.
(287) *Ibid.*, pp. 36-37.
(288) *Ibid.*, pp. 37-39.
(289) *Ibid.*, pp. 39-40.
(290) *Ibid.*, pp. 40-42.
(291) *Ibid.*, p. 40.
(292) Francisco de la Maza: El Arte colonial de San Luis Potosí.,
op. cit., p. 82.
(293) AAQ. Libro de Memorias. 1728. Año 1770. f. 52.
(294) Acuerdos curiosos. *op. cit.*, T. IV. p. 97.
(295) *Ibid.*, T. IV. p. 60.
(296) *Ibid.*, T. IV. p. 104.
(297) *Ibid.*, T. IV. p. 97.
(298) *Ibid.*, T. IV. p. 99.
(299) Mina Ramírez Montes: *op. cit.*, p. 80.
(300) *ibid.*, p. 84.
A.H.Q. Not. Manuel de Rosas, Libro 3, años 1762-64. fs. 103-104.
(301) Nicolás Navarrete, OSA: *op. cit.*, T. I. p. 693.
(302) APAM. C.25.07.02. Libro Inventario. Año 1852. *op. cit.*,
ff. 35v, 36, 36v.
(303) APAM. C.25.01.04. Libro III. Año. 1880, f. 7.

7. MOBILIARIO RELIGIOSO EN LA IGLESIA.

7.1. El Púlpito.

Integrado al movimiento virtual y al esplendor ornamental de la iglesia, se ubica, adosado a la esquina nor-oceste del transepto, un elaborado y original púlpito.

Es probable que sea el mismo que se menciona por primera vez en el Inventario de 1709

"... [un] pulpito y arriba un lienzo de N.P.S. Aug'n."

en ese mismo Inventario se registra una

"... xicara de michoacan ... para labarse las manos"

En el de 1718 aparece como

"... el docel del pulpito, un sto Xpto con su corona de plata del pulpito."

y el de 1746, lo menciona como

"... el pulpito con su tornavoz"

y finalmente, el más descriptivo, el de 1852, cita

"... pulpito de madera fino, con embutidos de hueso q'e aunque antiguo es de una echura muy esquisita con su tornavoz lo mismo. En este esta un Santo Tomas de Aquino de tres cuartas de lienzo con marco dorado." (1).

El púlpito o ambón es el lugar de la proclamación de la Palabra divina en la liturgia.

Durandus lo define como sigue:

"El púlpito en la Iglesia es la vida de los perfectos y se llama casi 'público' o colocado en lugar público. Efectivamente se lee: Salomón hizo un estrado de bronce que mandó poner en medio del templo.. y puesto en pie sobre él con las manos extendidas hablaba al pueblo de Dios.' 2 Par 6, 13. Esdrás 2 ,8. También hizo una

tribuna de madera para dirigirse a la multitud y subiéndose en ella destacaba sobre todo el pueblo. También se llamaba analogium (pupitre) porque en él se lee y predica la palabra de Dios" ... "También se le llama ambon, de Verbativo creado sobre ambire porque rodea y circunda al que entra en él." (2).

El ambon fue el antecesor del púlpito. Tuvo su origen en el pupitre o estrado utilizado por los judíos para la lectura y comentario de la Sagrada Escritura en la sinagoga. El ambon se empleo desde muy temprano en la iglesia cristiana, no sólo para las lecturas, sino también para la homilía o comentario al Evangelio. Los ambores antiguos eran estructuras escalonadas cuyas diversos niveles correspondían a las diversas jerarquías y categorías litúrgicas. En las primeras basílicas occidentales los obispos predicaban desde la cátedra situada al fondo del ábside. Más tarde con la construcción de ciborios, la posición del obispo avanzó hasta el ambon. (3). San Isidoro de Sevilla describió al ambon como

"... un lugar elevado y solemne, provisto de un atril de dimensiones proporcionadas al carácter sagrado de su función." (4).

En los siglos IV y V, en las iglesias de Siria, el ambon estaba situado en medio de la nave. Las iglesias estaban orientadas de tal forma que los fieles orantes daban la cara al oriente, inclusive el que dirigía la oración en la cátedra y al centro del templo, miraba hacia levante, sin tener que cambiar de posición. Los hombres estaban situados al frente del ambon y las mujeres, en la parte posterior. Es probable que la costumbre siria haya influido en la ubicación del ambon en las iglesias bizantinas. (5).

Las basílicas romanas generalmente estaban orientadas con el ábside hacia occidente. El ambon estaba situado entonces del lado derecho de la cátedra, orientado hacia la nave. Sin embargo, para no dar la espalda al obispo, el diácono se colocaba vuelto medio lado hacia el altar, o sea, hacia el norte. Esta costumbre litúrgica fue adoptada por los francos en el siglo XI, cuyas iglesias estaban orientadas con el ábside hacia el oriente. Debido a esto, la posición del lector, mirando hacia el norte, carecía de sentido y funcionalidad. Para dar una razón a esto, se interpretó simbólicamente, que el norte representaba la región del frío y de las tinieblas, por lo tanto, significaba el territorio del paganismo y del demonio. El diácono, ubicado en esa posición, dirigía la palabra de Dios hacia esas regiones, a las que todavía no llegaba la luz de la verdad. (6). Es probable que el ambon fuera cayendo en desuso, desde principios del siglo XIV, y fuera sustituido con el tiempo por el púlpito, que fue ideado por los frailes mendicantes.

Los primeros púlpitos eran transportables y se utilizaban para predicar al aire libre, tal y como se hizo también en el Nuevo Mundo, al principio de la evangelización. Más tarde, el púlpito fue colocado como mueble fijo dentro de la iglesia, generalmente por necesidades acústicas, en el centro de la nave (81), o como en muchas iglesias de México, en las que se ubicó cerca del presbiterio o a un lado del transepto.

San Carlos Borromeo, en el siglo XVI, sigue mencionando los ambores y recomienda que, para las basílicas y catedrales, debería haber dos: uno, el más alto, para la lectura del Evangelio y otro más bajo, para la Epístola, ornados con decoro y riqueza. (8). En cuanto al púlpito, este debería colocarse en cada iglesia parroquial, del lado del Evangelio, hecho de "... tablas taraceadas y éstas, más firmes, con obra y forma decente ..." El

púlpito, como los facistolos deberían estar cerca del altar mayor, o al centro de la iglesia, donde "... [el] lector pueda ser oído y mirado por todos." y que sea de uso más cómodo para el sacerdote que predicara dentro de las solemnidades. (9).

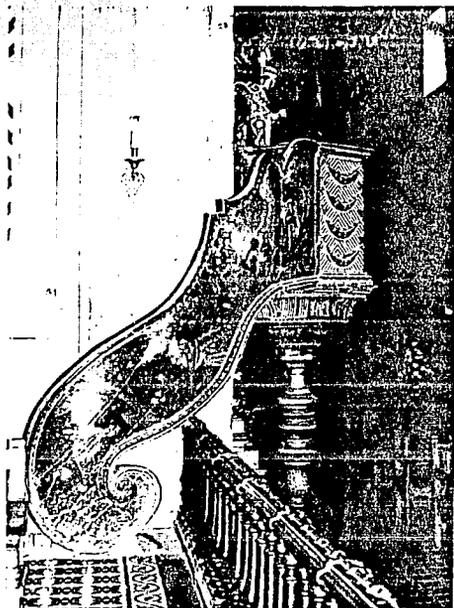
En México aún podemos admirar un buen número de púlpitos, desde los más austeros y sencillos, hasta los más elaborados y suntuosos, verdaderas obras de arte, que muestran la destreza y originalidad de sus creadores. Los hay de una gran variedad de materiales y su forma y ornato revelan la época de su manufactura y el gusto correspondiente. De estos sobresalen algunos que fueron fabricados en el siglo XVIII, como por ejemplo, el de la iglesia de Santa Clara, y el muy bello y corocido, que adorna la iglesia de Santa Rosa de Viterbo, ambos de la ciudad de Querétaro. (10). Este último y el púlpito de Salamanca tienen gran parecido, en cuanto a su estructura y algunos detalles ornamentales. Se aprecia, además, que la mano de obra de ambos es muy similar. Los dos son de madera taraceada, con embutidos de hueso, y pintados. El pie o la base de cada uno de ellos, asemeja un gran candelabro ornado con molduras cóncavas y convexas. Esta base recibe, elegantemente, el cuerpo ochavado del púlpito, del cual sólo cuatro lados están trabajados. Una escalera de madera curvada lleva del piso al nivel del púlpito. En ambos la escalera está oculta tras la superficie pintada de una baranda de ondulante forma, que arranca desde la base de la escalera, hasta el cuerpo mismo del mueble. Los perfiles del pretil están delineados con una ancha moldura que funge, en la parte superior, como pasamano, que se interrumpe en el primer tercio superior en más escalonamientos. La superficie de las barandas están ornadas con pinturas, cada una con su motivo propio. La decoración del cuerpo de los púlpitos, aunque difieren en su diseño, y quizá en material están hechos con las misma técnica del taraceado, al igual que el tornavoz, que es de planta ochavada y de perfiles mixtilíneos. Ambas semejan una cúpula, con secciones gallonadas. Es posible que el tornavoz del púlpito de la iglesia de Salamanca también haya terminado en un remate, como lo tiene el de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo. El intrados del tornavoz está ornado, en ambos casos, con franjas transversales de motivos calados, que marcan los ejes del ochavo. Graciosas guardamalletas perfilan el contorno inferior en cada tornavoz. Estos son de madero oscura, así como también la que se usó para contrastar el trabajo de taraceado en el púlpito. (11).

Análisis formal.

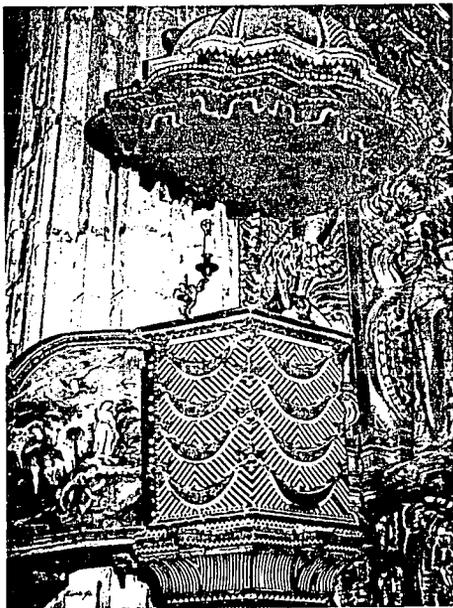
El púlpito que se analiza se sostiene sobre una base cilíndrica torreada, que se apoya sobre un pedestal pétreo, de aproximadamente 75 cm de diámetro y una altura también de 75 cm. anillado y moldurado.

En el fuste sobresalen tres vigorosas molduras anilladas cóncavas y convexas, que forman los acinturamientos principales. El núcleo de la columna disminuye paulatinamente de diámetro, desde su base hacia la parte superior. Esta recibe la base, en forma piramidal ochavada invertida, del cuerpo del púlpito. La base está ornada con molduras taraseadas y embutidos con motivos geométricos, florales y estriados de hueso. Esta última sección, que es cóncava, recibe la base de planta mixtilínea del púlpito. De unos perfiles semicirculares de esta base, que sobresalen de la trayectoria mixtilínea, penden unos pinjantes; de estos se han perdido algunos.

75. Vista lateral del pulpito.



76. El pulpito
y su base.



El cuerpo del púlpito consta de cuatro parapetos visibles y una puertecilla, tarasados y con trabajo de incrustación. El fondo de cada uno de estos antepechos, luce un diseño de fino listado de hueso, en forma de punta de flecha, con el ápice ascendente. Sobre esta llamativa superficie aparentan pender horizontalmente, sobre cada lado, cuatro festones, a manera de cortinajes, con motivos florales y flecos, regularmente distribuidos. Estos, trabajados en tarasado, parecen estar sujetos por chapetones de forma de flor, hechos con la misma técnica y están incrustados en las aristas, formados por los pretilles. Con una cornisa volada y moldurada a manera de pasamano, remata el cuerpo del púlpito.

La baranda, de trayectoria ondulante, está fijada a uno de los parapetos del púlpito y tiene la misma altura que este, y remata al pie de la escalera en una original voluta. Toda la superficie plana de la baranda está pintada. La temática representa un concepto alegórico religioso. La secuencia se inicia en la parte superior del pretil. Aquí se representa un conjunto de cuatro figuras humanas, situadas en un paisaje. Los personajes simbolizan los cuatro elementos. En la parte inferior, está el elemento fuego representado como un hombre maduro, pelirrojo, de barba corta, sentado de lado sobre un barril del que salen llamas y humo. El elemento fuego está ataviado con unos pantalones amplios, azules y una camiseta color cobre, una amplia capa de flamas le cubre la espalda. Tiene puesto una especie de turbante ornado con una pluma roja. Calza zapatos y medias coloradas. Tiene la mano derecha apoyada en el barril y con la izquierda sostiene una pipa, larga y ondulante, con la que está fumando; de la pipa salen llamas rojas. Frente a la escena está un flamero, del que emanan grandes lenguas de fuego rojo. Atrás del personaje fuego se aprecian, una palmera y otras plantas exóticas.

Cada elemento parece estar ubicado en su propia isla, separados y rodeados por un riachuelo.

El siguiente personaje es la tierra. Esta parece ser una figura femenina joven, ataviada a la usanza romana, a la manera de un arcángel. Su túnica es de color cobre. El pie izquierdo está calzado con una greba roja, y el derecho, está enraizado junto al tronco de un árbol. Una crespita y larga cabellera rojiza cae, recogida, sobre sus hombros y la espalda. Su cabeza está graciosamente coronada con una guirnalda de flores. En el cuello luce una especie de collar. En la mano derecha sostiene una rama con flores rojas. Con la otra, detiene, entre el pulgar y el índice, una saeta. Tiene la cabeza inclinada hacia la derecha y mira hacia abajo. A sus pies crecen flores. En la parte posterior está un árbol frondoso y unos arbustos en los que se encuentra un pájaro rojo.

A la izquierda de la figura anterior, se representa el elemento agua. Este personaje, también femenino, está ataviado con una túnica blanca, vaporosa y tiene descubierto el hombro derecho. Su aspecto es de una joven, de cabellera color castaño, algo desaliñada, quizá por efecto del viento. Una cinta le ciñe la frente. Tiene la cabeza inclinada hacia la izquierda. Sostiene con ambas manos un largo y curvoso cuerno de la abundancia, que se curva a la altura de la cabeza del personaje, a manera de una regadera de la que cae agua. El elemento agua tiene la pierna izquierda adelantada y descubierta. Con el pie derecho pisa la cabeza de un pez, que está fuera del agua. En el fondo se ven algunos arbustos con flores.

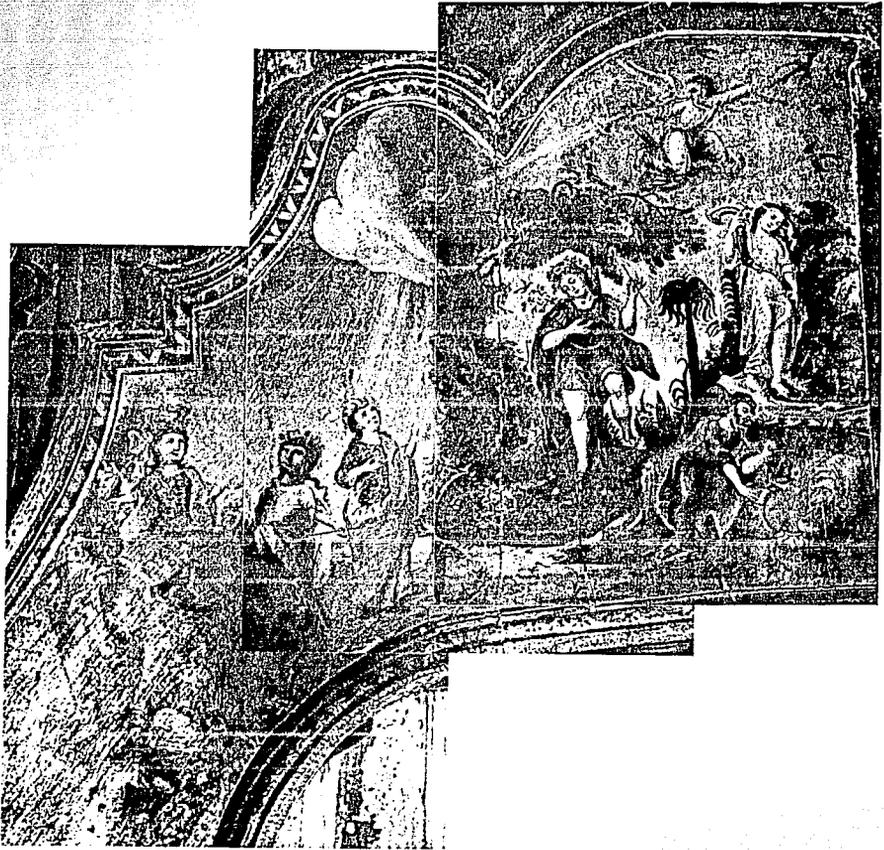
En la parte superior de estos tres personajes, se encuentra el cuarto elemento, que es el aire, y se representa como un hombre viejo, vestido con una túnica blanca, en posición dinámica, volando de derecha a izquierda, sobre un ave de gran tamaño. El hombre, barbado y con alas extendidas, tiene la cabeza dirigida a su derecha y sopla una especie de trompeta larga. Ambos brazos los tiene extendidos hacia los lados. Con la derecha, sostiene el instrumento. De este, aparenta salir un haz, supuestamente de viento, que empuja y rompe una gran nube. Grandes gotas doradas de lluvia caen sobre el siguiente conjunto de figuras. Estas también son cuatro y rodean una esfera azul, de gran tamaño, que representa la tierra.

Este grupo simboliza los cuatro continentes. En la parte posterior de la esfera se identifica, en primer término a Asia, al centro, América y a Europa. En la parte anterior, frente al globo terráqueo se ubica África. Todos los personajes son femeninos. Asia está ricamente ataviada con un corpiño verde, bordado y una manto rojo, amplio la envuelve, pasando por su hombro izquierdo. El forro aparenta ser de armiño. Tiene los brazos extendidos hacia el frente, como si quisiera tocar al agua de lluvia que cae sobre ella. Su mirada está dirigida hacia la nube. Tiene pelo oscuro y faz clara. Un caprichoso turbante rojo y dorado, rematado con una media luna y listones que se agitan en el aire, adornan su cabeza. A sus pies se ve media figura echada de lo que podría representar un camello adornado con un penacho de plumas.

El continente americano está representado por una joven morena, de pelo largo y oscuro. Está ataviada con un sencillo vestido color de rosa y un manto blanco. Su cabeza está ornada con lo que parecen ser plumas rojas. Mira hacia el espectador. En la mano izquierda sostiene una saeta con la punta dirigida hacia atrás. Junto a ella, sobre el globo terráqueo, hay un pájaro, un papagayo.

A la derecha de América, se representa al continente europeo. Esta es una dama mayor. Su cabeza está ceñida por una corona imperial y adornada con listones. Luce un vestido azul ribeteado. Sostiene en su brazo derecho, un gran manto rojo, que pende de su espalda. Está adornada con alhajas. También mantiene los brazos abiertos, como para recibir lluvia. En su mano derecha sostiene el cetro. La cabeza de un corcel blanco asoma en la parte posterior de la figura alegórica de Europa. De espaldas al espectador y frente a la esfera terráquea, la figura de una joven de color, coronada con una guirnalda de flores rojas, simboliza el continente africano. Tiene los brazos abiertos y la mirada dirigida hacia la benéfica lluvia. Un amplio manto, color cobrizo, semi-envuelve su cuerpo. A sus pies apenas se distingue un animal, quizá represente al cocodrilo, que, según Ripa, es uno de sus atributos. Los cuatro personajes dirigen su mirada hacia la nube, de la cual cae la lluvia dorada. Flores rojas y blancas, varias aves, en distintas posiciones y colores, resaltan de este vértice. Este jardín pintado se continúa hasta poco antes de que se forme la voluta, al pie del púlpito.

En esta sección inferior se ve nuevamente el agua del riachuelo que serpentea por el jardín. En primer término se aprecia la figura de un hombre en escorzo, que arrodillado o casi de bruceo, se dispone a beber el agua que corre entre grandes piedras redondas de río. El hombre, de edad madura, luce barba corta y pelo color castaño. Con la mano izquierda apoyada al frente se detiene, mientras hunde la otra, en el agua. Luce una túnica color café oscuro y un amplio manto rojo que tiene sujeto en el brazo izquierdo y el que aparenta agitarse en el aire.



81. La dedicación sobre el pasadizo del pulpito.

La composición pictórica de esta enigmática iconografía sugiere que las imágenes fueron seleccionadas de diversas fuentes (grabados, estampas y pinturas), adaptadas y relacionadas en un todo, para expresar un amplio concepto cósmico-metafísico.

Esta práctica era lícita y usual entre los artistas. Pacheco así lo confirma en el siguiente párrafo:

"... podrían valerse de estos documentos que, al fin juntan de varias cosas una, para estar más aprovechadas. Y así podrán estos, cuando se les ofrezca pintar alguna figura o historia, elegir de las estampas, dibujos de mano o pinturas, una cabeza de uno, media figura de otro, una o dos de otro, brazos, piernas, paños, edificios y países y juntarlo en uno, de suerte que se les deba, por lo menos, la composición y de tantas cosas ajenas hagan un buen todo." (12).

Iconografía e iconología.

Ahora bien, ¿cuál podrá ser el significado iconológico de esta interesante pintura?

La representación simbólica de ideas abstractas en términos visuales es tan antigua como la humanidad misma. El arte barroco gustó e hizo uso muy amplio de este método de expresión, tanto en lo profano, como en lo religioso.

Es así como se ornó el púlpito, personificando alegóricamente los elementos y los continentes, y se tramó ingeniosamente con el significado de cada uno, una compleja y trascendental simbología, que alude a la finalidad del mueble, que es la predicación de la palabra de Dios, al orbe entero.

Los elementos.

Antiguamente se consideraba a los cuatro elementos como el origen de todas las cosas visibles y que, de la amalgama o de la separación de estos elementos, dependía el ser o la destrucción de aquellas. (13).

La ordenación cuaternaria de los elementos alude a una unidad espacial como son los puntos cardinales. Al elemento fuego se le consideraba como el más masculino, y a la tierra, como el elemento más femenino. El aire, como masculino y el agua, como femenino. Hipócrates encontró una analogía entre los elementos y los temperamentos humanos.

En la Edad Media se representaron los elementos relacionados con el Macrocosmos, como sigue: al fuego con grandes lenguas de fuego, al aire por el oír del viento. Eolo, hijo de Júpiter y de la ninfa Menalipa; Eolo desencadenaba tempestades y reinaba en las islas Vulcainas. (14) Pero también solía representarse con las cabezas de los cuatro vientos.

La tierra, como una mujer que amamanta dos niños. Frecuentemente se ubicaba esta imagen al pie de la Cruz.

El agua se personificaba con el dios Océano, hijo de Urano (el Cielo) y de Gea (la Tierra), y era la deidad griega que personificaba el mar y los ríos.

A partir del siglo XII, además de personificar a los elementos, frecuentemente estos se representaban cabalgando sobre unos animales, a saber: El fuego, sobre un león, el aire, sobre un águila, el agua, sobre un pez y la tierra, sobre un toro. (15). La iconografía de los elementos surgió desde la época carolingia, pero con mayor frecuencia, en el siglo XII. Los elementos llegaron a representar el cosmos, sobre todo en ilustraciones de la Creación, la Crucifixión, de la Majestad del Señor, de la Imago Mundi, así como en ilustraciones del Salterio y de las obras de las ciencias naturales y cosmológicas. (16).

En el Renacimiento se recurrió a los dioses de la antigüedad, para representar a los cuatro elementos. El fuego era Vulcano, el aire, Juro, la tierra, Cibeles y el agua, Neptuno. Algunos animales también simbolizan a los elementos: Los pájaros representan el aire, los peces, el agua, los cuadrúpedos como el elefante, la tierra y la salamandra, el fuego. (17).

Se considera que los elementos tienen su correspondencia en la simbología fundada en el análisis de lo imaginario. Cada uno es conductor hacia otra realidad distinta de la suya. (18). Su importancia fue primordial, tanto en la medicina (fisiología), como en la alquimia, en la astrología y en las disciplinas esotéricas. Las diversas combinaciones de tales elementos y de sus soluciones simbolizan la complejidad y la diversidad indefinida de los seres o de las manifestaciones, así como su perpetua evolución de una combinación a otra, según la predominancia de tal o cual elemento. (19). En la astrología del alto medievo se dividió, por ejemplo, el círculo del Zodíaco en cuatro áreas, cada una representaba un elemento, con sus correspondientes símbolos. El fuego se identificaba con el Sol y con Marte, simbolizaba las virtudes y la fuerza; metafísicamente era igual al serafín. El aire simbolizaba a Júpiter y a Venus, y correspondía al querubín. El agua aludía a Saturno y a Mercurio y se identificaba con el arcángel y los "coronados". La tierra tenía concordancia con las estrellas fijas y la luna equivalía a las potestades y los principados. (20). Los elementos también están relacionados con el Zodíaco.

El elemento fuego, representado por el hombre extraño, vestido con una atuendo del tipo del oriente medio. Curiosamente parece estar inspirado en el personaje que representa a un mercader, fumando una larga pipa, en un grabado que alude a Asia, en la edición de 1758-60, de la Iconología de Ripa. (21). El rostro y la posición de la cabeza tiene gran parecido; el tubo de la larga pipa se interpretó con ondulaciones; el gorro se pintó como un turbante adornado con una pluma y el abrigo bordeado con piel, se convirtió en un manto en llamas. El flamero es similar al incensario que sostiene la figura Asia en el grabado. Tal vez esté personificado por el dios sumerio del fuego, llamado Gibilo Girra o Girru en babilónico. A él se le atribuye el que haya "traído la luz", el fuego al mundo, pero también a él se le debe el fuego devastador. (22). Quizá la larga pipa de la que salen lenguas de fuego y el flamero en el piso, en la pintura del púlpito de Salamanca, simbolizan la luz y el fuego controlado, mientras las grandes llamas y el humo que salen del barril, aludan al fuego destructor. Lo distingue, como lo que es, la capa de fuego que lleva puesta.

Como el sol por sus rayos, el fuego, por sus llamas simboliza la acción

fecundante, purificadora e iluminadora. Pero presenta tambien un aspecto negativo, oscurece y sofoca por su humo, quema, devora, destruye: el fuego de las pasiones, del castigo de la guerra. Según Paul Diel, el fuego terreno simboliza el intelecto, es decir, la conciencia, con toda su ambivalencia.

"La llama que sube hacia el cielo representa el impulso hacia la espiritualización. El intelecto en su forma evolutiva, es servidor del espíritu, pero la llama es también vacilante, lo cual explica que el fuego se preste igualmente a representar el intelecto en cuanto olvida al espíritu."

"El fuego humeante y devorador, simboliza la imaginación exultada ... lo subconsciente ... el fuego infernal, el intelecto en su forma rebelde."

"Sin embargo el aspecto positivo de la destrucción del fuego que quema y consume es símbolo de una purificación y regeneración. Es una purificación por la comprensión, hasta su forma más espiritual, por la luz y la verdad." (23).

La siguiente personificación es el elemento tierra, o "Terra", representada por la figura femenina con vestimenta de guerrero greco-romano, coronada con flores y con un pie enraizado en la tierra. Tal vez este elemento este representado alegóricamente por alguna de las diosas de la tierra, las que podrían ser Gaia, una diosa griega, cuyo atributo es la cornucopia y las frutas; o bien, Demeter, dispensadora de los frutos del suelo, especialmente el trigo y la que corresponde a Ceres, de los romanos; o Cibeles, Tellus o Terra, también diosas de la tierra (24). En el arte clásico romano solía representarse también a la diosa surgiendo, con medio cuerpo, de la tierra (25). Quizá a esto se deba la interpretación del pie enraizado en la pintura del púlpito.

La saeta que sostiene el personaje alegórico tierra, apunta hacia el cielo o la nube. Entre una variedad de simbolismos atribuidos a la flecha, esta representa los intercambios entre el cielo y la tierra. En su trayectoria desafía la gravedad y la distancia, es la anticipación mental de la conquista de un bien que está fuera de alcance. (26). Quizá en este caso se podría referir a la lluvia fecundante.

"La tierra se opone simbólicamente al cielo, como principio pasivo al principio activo, el aspecto femenino, al aspecto masculino de la manifestación, la oscuridad a la luz" (27).

Simboliza la función maternal, ella da y toma su vida. Cria a todos los seres, los alimenta y luego de ellos recibe de nuevo el germen fecundo. (28).

Al pie enraizado del elemento tierra, se pintó un pequeño conejo blanco, corriendo, alejándose de la figura tierra; no obstante, tiene la cabeza vuelta hacia ella. Esta parece mirarlo con benevolencia. Curiosamente los Padres de la Iglesia interpretaron al daman, Prov. 30, 26. como conejo (29). A este lo consideraron como el símbolo que representa a los paganos y a los pecadores que buscan protección en la roca espiritual, que es la iglesia cristiana. El conejo también es símbolo de fertilidad (30).

El elemento agua es origen y vehiculo de toda vida, simbólicamente es un

medio de pacificación y centro de regeneración.

"De los símbolos antiguos del agua, como fuente de fecundación de la tierra y de sus habitantes, se puede volver a los símbolos analíticos del agua, como fuente de fecundación del alma, el arroyo, el río, el mar, representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos." (31).



82. Acuario



83. ...y su interpretación.

En el Antiguo Testamento, según Jr 17, 13, Yahveh es metafísicamente "el manantial de aguas vivas" y Jesús en J 3, 5, le responde a Nicodemo

"En verdad te digo: el que no nazca de agua y de Espíritu, no puede entrar en el Reino de Dios."

Las inmundicias son removidas por el agua: aquí ésta tiene el sentido de agente purificador, en el que va implícita la idea del renacimiento. Este doble simbolismo del agua se manifiesta en el bautismo. (32).

El elemento agua está representado en la pintura del púlpito por una joven vaporosamente ataviada con una corrucción en las manos de la que cae lluvia y a sus pies, un pez. Quizá represente este personaje una ninfa o también podría representar a acuario, refiriéndose a la constelación como lo ilustra el pequeño granado, o quizá el autor de la pintura interpretó la figura de acuario para plasmar simplemente una diosa del agua. (33). La palabra ninfa, en griego quiere decir "mujer joven". En la mitología griega las ninfas son deidades femeninas de la naturaleza del agua, en sus diferentes presentaciones. (34). Por la relación que tienen con el elemento

acuático son ambivalentes y lo mismo pueden presidir los nacimientos y la fertilidad, que la disolución y la muerte. (35). El pez que vomita agua, a sus pies tiene, entre otros simbolismos, el del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra. (36), y la cornucopia significa abundancia.

A los pies del elemento agua, en el riachuelo, se representó a un ave acuática de largas patas; quizá se refiera a una garza, esta, como la cigüena y el ibis, son aves devoradoras de serpientes.

"Son pues, los adversores del mal, animales antisatánicos, y en consecuencia, símbolos de Cristo." (37).

El elemento aire fue pintado como un viejo alado, volando sobre un ave y soplando una larga trompeta. En el Antiguo Testamento, Sal 18, 11, se cita a Yahveh "... cabalgó sobre un querube, emprendió el vuelo sobre las alas de los vientos planeó." Este elemento está asociado simbólicamente al viento y al aliento. (38). Representa al mundo sutil intermedio entre el Cielo y la Tierra, el de la expansión que llena el soplo necesario para la subsistencia de los seres. Es un símbolo de espiritualización. (39).

En el Nuevo Testamento se relaciona con el espíritu divino

"De repente vino del cielo un ruido como de una ráfaga de viento impetuoso que llenó toda la casa. Neh 2. 2."

"... el viento origina el huracán, que es síntesis y conjunción de los cuatro elementos, al que se le atribuye poder fecundador y renovador de la vida." (40).

La ira del Dios del Antiguo Testamento se relaciona con este elemento:

"En la tempestad y el huracán camina, y las nubes son el polvo de sus pies." Na 1, 3.

Quizá la escena del viento representada en el púlpito fue inspirada en estos pasajes bíblicos del Antiguo Testamento, tal vez personificado por el dios Eolo de la mitología romana que, cabalgando en los aires sobre un águila y rompiendo nubes con el sonoro ruido y fuerza de una trompeta, fecunda con la lluvia la tierra.

Sin embargo, considero que, además de los conceptos arriba expresados, los que explican la temática de los cuatro elementos, con todas sus acciones benéficas que tienen sobre la naturaleza y el hombre y los que, en términos generales, simbolizan la vida, la muerte y la regeneración, hay otro pensamiento implícito en esa representación. Este alude al Paraíso Terrenal o sea al *Genesis*, a la creación por Dios, de todo lo existente. Los cuatro elementos están rodeados de un paisaje paradisiaco, tal como se relata en Gen 2, 9.

"Yahveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de arboles deliciosos a la vista y buenos para comer y en medio del jardín, el árbol de la vida, y el árbol de la ciencia del bien"

Tal vez este frondoso árbol grande, y la palmera, que sobresalen en el paisaje representen esos árboles. Ahora bien,

"De Edén salía un río que regaba el jardín y desde allí se repartía

en cuatro brazos." Gen 2, 10.

Este río, al que aluden los escritos, fue plasmado en la pintura, como un caudaloso río que separa el terreno sobre el que se representa cada uno de los elementos terrestres. Prosigue el relato del *Genesis*:

"Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente." Gen 2, 7.

Es posible que el término hombre se haya interpretado en la pintura como a los descendientes de Noé, como a la humanidad, como a las cuatro culturas de la antigüedad. Estas están representadas por los cuatro elementos ataviados según del lugar de donde provienen. El fuego, personificado como el dios sumerio Gibil, simboliza el mundo del medio oriente. El agua, quizá representada por una ninfa de la mitología griega, representa a esa cultura. El elemento tierra, tal vez representado por la diosa romana Ceres, aluda a la cultura greco-romana, y por último, el elemento aire, posiblemente personifique la cultura judaica. Se podría pensar que el personaje viento aluda a Yahveh y que, implícitamente, se represente en él al Dios, al Eterno Padre, a Dios que derrama sobre el mundo de su creación, no sólo la lluvia fecundante, que da vida y regenera a la naturaleza, sino por su gracia divina, también derrama sobre los hombres de todo el orbe sus bienes espirituales, dándoles vida espiritual y rescatándolos de la muerte eterna, por medio de la regeneración, para que todos puedan llegar a gozar de su gloria del Paraíso Celestial.

Entre el elemento fuego y el elemento tierra, pintadas en el paisaje, se distinguen cuatro pequeñas aves oblicuas, volando una tras otra. Por su número, quizá confirmen la naturaleza de estos dos elementos, los que pertenecen a "lo terreno" (41); mientras que otras tres aves similares, ubicadas en el espacio cercano al elemento viento y otras tantas, situadas en el espacio cercano al elemento agua, podrían simbolizar la calidad de "lo celeste" de estos elementos. (42)

San Agustín considera que

"La bendición de Jacob es [como] la predicación de Jesucristo a todas las gentes ... Llenaré el mundo como un campo de olor y fragancia del nombre de Cristo, su bendición es el rocío del cielo, esto es la lluvia y riego de la palabra divina, y de la abundancia y fertilidad de la tierra, esto es, de la congregación de las gentes y naciones; suya es la riqueza del trigo y del vino, esto es, la muchedumbre que va juntando y recogiendo el trigo y el vino en el adorable Sacramento de su Santísimo Cuerpo y Sangre, El es a quien sirven las gentes, a quien adoran los príncipes." (43).

Este pensamiento quizá resume la simbología de la pintura del púlpito.

La dorada lluvia, como se mencionó, cae sobre el globo terraqueo, que está rodeado de las cuatro figuras femeninas, que representan a los cuatro continentes.

"El mundo se constituye por la coherencia de sus componentes. Es el dominio en el que se desenvuelve un estado de existencia." (44).

El mundo como símbolo de la Creación suele representarse como una esfera de color verde, cuando la temática se refiere a aquello; a diferencia de la esfera azul y estrellada que sostiene generalmente el Eterno. (45).

Los continentes.

Los continentes fueron conceptuados en la Edad Media, de acuerdo con los escritos patristicos. Los tres continentes que entonces se conocían se relacionaban con los hijos de Noé. Más tarde se creía que los tres Reyes Magos habían llegado de estos tres continentes, Gaspar de Asia, Baltasar de Africa y Melchor, de Europa. (46).

Ripa, en su tratado aclara que la iconografía personificada de los continentes se basa sobre todo en las obras clásicas como las de Ovidio, Estrabon, Plinio y otros. (47).

A raíz del descubrimiento de América, frecuentemente se representaron los cuatro continentes personificados tanto en programas iconográficos cósmicos, en la cartografía, como para indicar pretensiones del imperio o para evidenciar la expansión y evangelización cristiana. (48).

En el siglo XVI el gusto por las alegorías, no sólo se expresó a través del grabado y de la pintura, sino también en espectaculares escenografías y representaciones, como en el festival popular que se llevó a cabo en 1564 en Amberes, donde se presentó a los cuatro continentes, mucho antes de que se publicara cualquier grabado sobre este tema. Alegorías geográficas surgieron y se plasmaron tanto en barrocas pinturas murales, en bóvedas de palacios e iglesias, en efímeros arcos triunfales, en fuentes, en catafalcos (p. ej. para conmemorar la muerte de Felipe II), como en las artes menores. (49).

Los atributos de estas personificaciones no son siempre los mismos, sin embargo cada alegoría continental se le representa con las características más típicas de su región, como podría ser el atuendo, el color de la piel, la fauna, la flora y los productos propios de su latitud. (50).

Según Ripa, las alegorías continentales son figuras femeninas. Sin embargo, solía representarse también como hombres y como a parejas geográficas, hasta con un vástago y un séquito, como lo muestra el espléndido biombo atribuido a Juan Correa. (51).

Europa se representa frecuentemente con una corona, con armas, o con un libro y una cruz, y con un corcel blanco, como es el caso del púlpito de Salamanca. De acuerdo con Ripa, este equino indica que Europa " ... ha estado siempre superior a otras partes del mundo en las armas." (52).

No obstante para la segunda mitad del siglo XVI, España se había adjudicado este atributo, como lo aclara Palomino en su tratado

"... simboliza el caballo a este glorioso reino de España, por ser clima que los produce mas ardientes y generosos." (53).

En la pintura del púlpito destaca en cierto modo, por el color oscuro de la tez y del pelo, la figura de América, la que fue ubicada a la par de Europa, (por supuesto, vista desde la hegemonía española, América era una

prolongación del reino hispano). Frente al mundo, América aparenta también mostrarse a él, con el ademan de su mano abierta, hacia aquel. La iconografía alegórica de este continente fue inspirado en las narraciones de los viajeros y en los estudios, los escritos y los dibujos que los ilustraban, realizados por personalidades como fue Girolano Gigli Ferrante González y por las contribuciones de los jesuitas. (54).

La personificación de América en general, se sintetiza en una figura femenina, semi- o totalmente desnuda, la cabeza ceñida por una corona de plumas. Sostiene en las manos una flecha y un arco. En ocasiones se le ve representada en compañía de una fauna exótica, como la de un perico, un armadillo, o un cocodrilo que también podría ser una iguana, además de una cabeza cercenada y flechada. (55).

Las alegorías continentales fueron plasmadas también con alguna frecuencia con un sentido de propagación y evangelización católica, como ya se mencionó. Este significado estaba muy acorde con el mesianismo y a la "*philosophia Christi*", tan arraigado en los Habsburgo. (56).

Con esta idea, y de nuevo frente a la personificación de América en el púlpito, quizá la flecha dirigida hacia la figura representativa de Asia, simbolice el instrumento de rectitud, de apertura y de penetración evangélica, dirigida desde América al Oriente pagano (57).

La vestimenta de las personificaciones, en la pintura del púlpito, se aparta un poco de la iconografía clásica, tal vez debido al recato y a la decencia, con la que se debía representar a las imágenes dentro de un recinto sagrado.

La iconografía de Asia, descrita por Ripa, representa a una mujer coronada con una guirnalda tejida con una variedad de flores y frutos. Está ricamente vestida con un atuendo oriental. En la mano derecha sostiene un ramo de hierbas, flores y especias. En la siniestra sujeta un incensario, del que emanan perfumadas nubes de incienso. Un camello, echado a sus pies, complementa la caracterización de este continente. (58). La personificación de Asia en el púlpito tiene apariencia europea, únicamente el turbante rematado con la media luna del Islam y el camello la identifican plenamente.

El continente africano, según la Iconología de Ripa, debe ser una mujer de tez mora, semidesnuda, con el cabello crespo y una cabeza de elefante como tocado. En el cuello debe lucir un hilo de corales. Con la diestra, debe sostener un alacrán y con la siniestra, sujetar una cornucopia rebosante de espigas; a su lado, un feroz león y algunas serpientes venenosas. (59). La figura representada en el púlpito no luce ninguno de estos atributos. Se le identifica sólo por el color de su tez. A sus pies se arrastra un animal, aparentemente un cocodrilo. Este hidrosaurio también se presenta en la edición de Hentel (1758-60). Quizá simbolice a uno de los monstruos del caos primitivo

"... insensible, capaz de destruir despiadadamente la [vida] del hombre. Es un símbolo negativo, ya que expresa una actitud oscura y agresiva de lo inconciente colectivo." (60).

Las alegorías continentales además de haber sido representadas en la ornamentación del púlpito, con un sentido de evangelización universal, dentro

de un contexto metafísico, también se encuentran representadas en la pintura mural que orna el santuario de Atotonilco, Guanajuato.

Ahora bien, ¿qué significará el hombre de bruceo, que se dispone a beber el agua del riachuelo, plasmado en la parte inferior de la baranda del púlpito?

La iconología del programa pictórico se inicia realmente con el predicador quien, como representante de Dios, e iluminado por el Espíritu Santo (frecuentemente representado como una paloma en el tornavoz) proclama, desde el púlpito la Palabra de Dios. Esta cae cual benéfica lluvia sobre toda una "creación" vivificando y regenerando espiritualmente al hombre. "El alma [del justo] busca a su Dios como el ciervo sediento busca la presencia del agua viva" Sal 42, 2-3. El alma aparece así como la tierra seca y sedienta, orientada hacia el agua, espera la manifestación de Dios, tal como la tierra reseca desea poder ser empapada por las lluvias. Dt. 32. El justo es semejante al árbol plantado a la vera del río que corre. Num 24. 6, Cristo mismo dijo:

"Todo el que beba de esta agua, volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le dé, no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le dé, se convertirá en él en fuente de agua que brota para vida eterna." Jn. 4, 13, 14.

7.2. Los pinjantes o piñas.

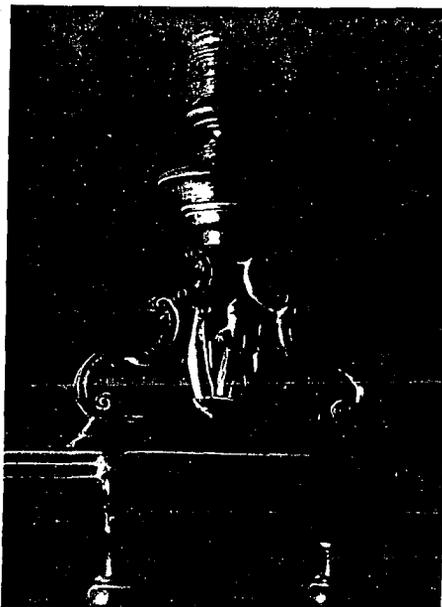
Los grandes pinjantes ó piñas doradas que antaño sostuvieran candelabros para iluminar el recinto con velas, aún existen y de ellas penden hoy candelabros de metal, modernos. De las bóvedas de la nave se proyectan tres, dos chicos de planta mixtilínea y uno, central, más grande. Los cuerpos de ellos están tallados en madera y dorados. El tipo de acabado y las soluciones ornamentales son similares a las de los retablos. De la bóveda que cubre el presbiterio, penden tres, de forma parecida a los anteriores, siendo el central un poco más reducido. En el transepto, de los arcos torales, del lado oriente y del poniente, pende, de un ornamento esculpido en la cantera, otro candil, uno de cada arco.

7.3. La balaustrada del presbiterio.

Digno de mencionar esta bella balaustrada, fabricada de dorado metal, que elegantemente integra y delimita el presbiterio del crucero y de la nave de la iglesia. Está sólidamente trabajada sobre un alma de madera, recubierta con bronce fundido. Sobre los tramos que separan el presbiterio del crucero, hay seis candeleros ornados, cada uno con una efigie de san Agustín obispo, padre de la Iglesia. Estos sostenían en el pasado velas para iluminar y dar un toque festivo al ambiente.

Esta balaustrada se menciona por primera vez en el Inventario de 1832. Es posible que fuera colocada después de los años de 1769, quizá en la época del máximo remozamiento de la iglesia y del convento. En el Inventario de 1838 se documenta como sigue:

"Cruzija de bronce q' e ocupa el presbiterio y ambos cruceros, aunque le faltan algunas picesitas estan en la Sacristia."



84. Uno de los elegantes candeleros de la balaustrada del presbiterio.

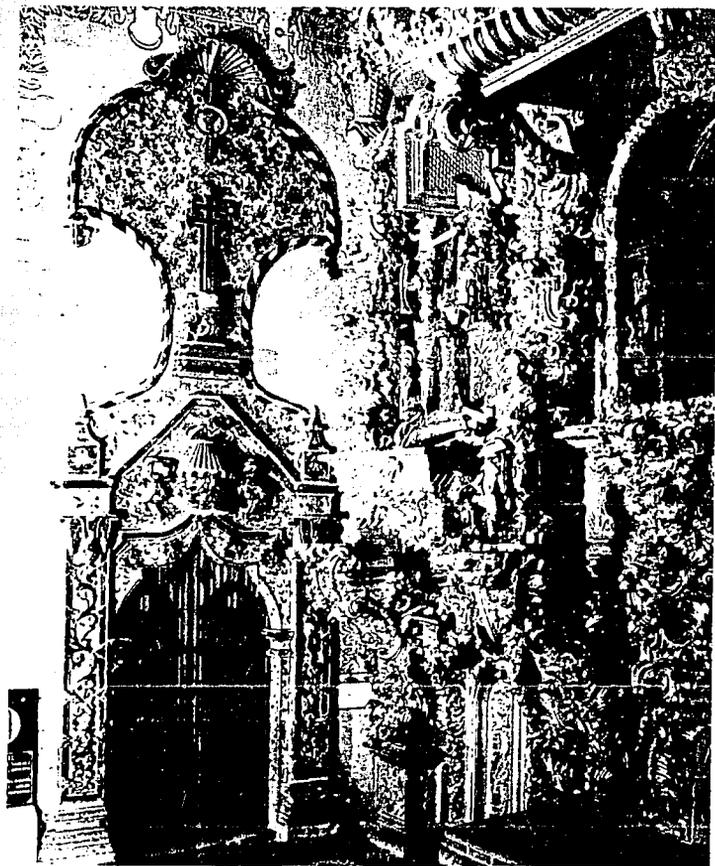
7.4. Las puertas de la iglesia, que abren a la sacristia.

Estas dos puertas, de madera, una en cada brazo del transepto, son las que comunican a la sacristia. Están ricamente ornadas en la vista que da a la iglesia, con casetones moldurados y tallados en relieve, con reminiscencias de color.

Cada una de estas puertas están acentuadas por una regia y complicada portada estucada, policromada y dorada. Estas portadas ya se describieron en un capítulo anterior.

Las dos batientes de cada puerta presentan un diseño consistente de una serie de cuatro casetones cuadrados, por hoja. Los perfiles y el diseño de aquellos están delirados por molduraciones. El caseton inferior tiene marcado los cuadrantes, que tocan el perimetro de una elipse, inscrita al centro del cuadrado. En los dos casetones centrales está inscrito la figura de un escudo. En el campo central de este se tallaron, en cada uno, la

efigie de tres cuartos de un santo agustino. El casetón superior está dividido en cuadrantes, cuyas molduras tocan las aristas de un rectángulo, inscrito al centro de aquel.



Puerta de la Sacristía. Capilla de San Agustín. Sagrario de San Agustín.

85. Una de la puerta que abren a la sacristía

En la puerta del lado oriente, en la batiente del mismo lado, se representa a un obispo en sus vestiduras episcopales, palio, mitra, báculo y capa. Es imberbe y de aspecto joven. Quizá se trate de santo Tomás de Villanueva,

arzobispo de Valencia. Sin embargo, no se distingue su atributo personal, que es una bolsita con dinero; quizá este representando a los canónigos regulares de la orden.



B6. Una de las figuras de las puertas casetoneadas que comunican a la sacristía

En el casetón inferior se representa a una religiosa con báculo de abadesa. Es difícil identificarla, pues no presenta otro atributo. Podría representar a santa Mónica, fundadora virtual de la tercera Orden, o sea de la rama femenina agustiniana. O posiblemente represente a santa Brígida, princesa sueca, con lo que quizá se ejemplificó la vida activa de la orden. (61). (cuando viuda se dio a la vida penitente y fundó una orden bajo la regla de san Agustín.) Su atributo es el báculo de abadesa. (62).

En la hoja opuesta, en el casetón superior se encuentra la talla de la efigie de san Agustín, con su vestimenta y ornamentos que lo identifican como obispo y doctor de la Iglesia y fundador de la Orden.

En el casetón inferior se reconoce a una religiosa, ataviada con el hábito agustiniano. En la mano derecha sostiene un cráneo y con la izquierda, una cruz. Tal vez represente a santa Rita de Casia la que se identifica con estos atributos como agustina penitente. Sin embargo, ya no se distingue

con claridad el estigma en la frente con el que se identificaría plenamente. Y quizá sea un ejemplo de la vida contemplativa de la Orden.

En la puerta del lado poniente en la batiente del lado oriente, se representa a san Juan de Sahagún, confesor, ataviado como un fraile agustino. Tiene semblante de aspecto joven y sonriente. Luce tonsura. Con la mano derecha sostiene una custodia, como uno de sus atributos, por habersele revelado Cristo en la hostia y por su gran devoción a este sacramento. En la mano izquierda sostiene el cinturón agustiniano del que se aferra una figurita de niño que se asoma de lo que supuestamente representa un pozo. Esta curiosa imagen recuerda uno de sus milagros que realizó cuando salvó con su correa a un niño que se estaba ahogando en un pozo. (63).

En el casetón inferior se talló la figura de una religiosa de la misma orden. Sostiene en la mano izquierda un cáliz y en la derecha, una especie de hueso, quizá un fémur. Es probable que se represente a Verónica de Vinasco, quien "... resplandeció en dos géneros de vida, [la] activa y [la] contemplativa ..." (64). al igual que a san Juan de Sahagún, se le revelaba Cristo en la custodia, en forma de infante; tal vez a esto se deba el atributo del cáliz. Y el hueso, como signo de penitencia, a la que era muy afecto, a tal grado que quiso ir al yermo para poder meditar y hacer más ardua la penitencia. (65). Ambos personajes son prototipos de santidad por la vida contemplativa y activa que llevaron.

En la hoja opuesta, en el casetón superior, se talló la efigie de un personaje robusto y solemne, ataviado con el hábito agustiniano. Porta una especie de bonete o yelmo. En la mano derecha sostiene un gran cetro y en la parte inferior, a su izquierda, se plasmó una corona. Sin duda se representó a san Guillermo, Duque de Aquitania, quien como noble poderoso llevó una vida disipada. Arrepentido, se sometió a severas penitencias, tomó los hábitos y vivió como ermitaño, rigiéndose por la regla agustina. Más tarde fundó conventos y reformó la Congregación de los Guillermitas. (66).

En el casetón inferior se representa a otra religiosa que por su atributo, la balanza, se identifica como santa Clara de Montefalco, religiosa de la orden de los Ermitaños Agustinos y la que fue abadesa del monasterio de Santa Cruz de Montefalco. Posiblemente se distinguieron estos dos últimos personajes por haber sido fundadores de conventos y reformadores.

Es probable que el diseño y talla de estas puertas que abren a un recinto tan importante como es la sacristía, también contengan un significado.

Las efigies de los santos agustinos representados en el centro de un escudo, prototipos de las diferentes órdenes, sugiere que son participantes de la milicia de Dios, tanto los que practican la vida activa, como los dedicados a la vida contemplativa. Son los guardianes la Iglesia temporal, simbolizado este concepto por el casetón superior, en el que está inscrito el cuadrado, símbolo de la tierra (67), como la de la Jerusalén Celeste, representada por la elipse en el casetón inferior, la que podría suplir al círculo, que es el símbolo de lo celestial. (68). Es decir, en este casetón se representa de nuevo la cuadratura del círculo. La sustitución de la elipse por el círculo quizá se deba a razones de armonía estética.

7.5. El órgano.

El órgano se menciona por primera vez en los Inventarios de 1714: "una banca pequeña en el coro con el órgano." En 1747. "... En el coro está compuesto quasi de nuebo el órgano con su reja de savino para que no le anden los muchachos ..." Para 1832, el órgano estaba "muy descompuesto"; se mandó componer en 1838. El Inventario de 1852 menciona que se mandó "... quitar de donde está" (en la tribuna del lado oriente). Es posible que lo hayan trasladado al centro del coro donde se ubica actualmente. Si entonces estaba algo descompuesto, actualmente casi nada más queda la estructura exterior.

Estuvo pintado de color verde jaspeado. Lo forman tres cuerpos verticales prismáticos, que se proyectan hacia el frente y en los que se sostenían los tubos del órgano. La sección central es más amplia y en ésta se encontraba el teclado. Remata con copetes calados.

7.6. Los confesionarios.

"Entre las piezas sueltas de la Iglesia" se mencionan que en 1746 existían "tres confesionarios con sus rejas y tarimas". Para 1852 se inventariaron seis. Es posible que dos de ellos, algo restaurados, sean los que se encuentran actualmente en la sacristía.

El frente de uno de estos confesionarios está ornado con una rama palmeada con hojas talladas, una de cada lado del asiento del confesor, a manera de un arco conopial, que remata con una venera de tipo rococó. El asiento es sólo una tabla, y de cada lado, en la parte inferior de la ventanilla de confesiones, hay una pequeña repisa con un cojín, como apoyo de brazo. En el respaldo aún quedan restos de alguna decoración. Al frente se cierra con una portezuela convexa, de dos hojas. Por el exterior, las ventanillas tienen forma de dos círculos concéntricos. El confesionario está montado sobre una tarima, que lo eleva ligeramente del nivel general del piso.

El otro confesionario de la sacristía es un poco más sencillo; está ornado, al frente, con decoración tipo rococó, en forma de C, estrías y molduras, que forman una especie de arco conopial, que remata con una concha a manera de copete. La estructura es similar a la anterior. Luce en los lados exteriores, sobre sus ventanillas y en las portezuelas, unas guardamalletas.

Según san Carlos Borromeo, estos muebles religiosos, que son para oír las confesiones de los penitentes, deben estar en todas las iglesias, por lo menos dos, uno para mujeres y el otro, para hombres. Sin embargo, el número de confesionarios depende del número de sacerdotes (confesores y del pueblo que acude a cumplir con este sacramento.

La parte frontal puede ornarse decorosamente. Estos muebles deben estar fabricados de madera taraseada, de nogal o de cualquier madera fina, cubiertos por sus tres lados y abierto completamente en la parte anterior, protegido por una especie de celosía. Borromeo aconseja las medidas que debe tener este mueble y la silla en la que se sienta el sacerdote, la tabillita en la que se apoya por un lado el confesor y por el otro, el confesado, más la altura que debe tener el escabel donde se hinca el penitente, las rejillas de las ventanillas, deben ser de lamina perforada,

con agujero, cubierta por la parte interior por una tela fina. Los confesionarios pueden colocarse dentro de la nave, pero no en el presbiterio, uno en el lado sur, otro en el lado norte, o en otros lugares, donde hubiere amplitud para los fieles. (69).

NOTAS

- (1) APAM: C.25.03.01. Libro de Memorias e Inventarios, 1718. f. 42v.
- (2) Guilielmus Durandus: "Rationale Divinorum Officiorum", Traducción del Libro I, por Joaquín Mellado Rodríguez, p. 7.
- (3) Juan Plazaola, SJ: El Arte Sacro Actual, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, p. 164.
- (4) *Ibid.*, p. 174.
- (5) *Ibid.*, p. 174.
- (6) *Ibid.*, p. 176.
- (7) *Ibid.*, p. 177.
- (8) San Carlos Borromeo: Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imponenta Universitaria, 1985, (Estudios y fuentes del arte en México, XLIX), p. 59.
- (9) *Ibid.*, p. 61.
- (10) Carmen Aguilera: El mueble mexicano. México, Fomento Cultural Banamex, 1985, pp. 29-35.
- (11) Ver n. 163, del capítulo 7.0. (12) Francisco Pacheco: Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza. 2a. edición, Madrid, España, Instituto de Valencia de D. Juan, 1956, (13) Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, 2a. edición, Zuerich, Suiza Buchclub Ex Libris, 1984, p. 155.
- (14) Diccionario enciclopédico ilustrado, Barcelona, España, Editorial Ramon Sopena, S. A. 1972, p. 1295.
- (15) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 156.
- (16) Lexikon des Mittelalters. Muenchen, Zuerich, Verlag Artemis, 1985, T. III. o. 1802.
- (17) Gerd Heinz Mohr: Lexikon der Symbole 2a. edición, Köln, Alemania, Eugen Dieverichs Verlag, 1972, pp. 81-82
Jean Chevalier: Diccionario de los símbolos, Barcelona, España, Editorial Herder, 1966, p. 437.
Bachelart, Gaston. La flamme d'une chancelle Paris. 1961.
- (18) *Ibid.*, p. 437.
- (19) Lexikon des Mittelalters, *op. cit.*, T. III. o. 1801.
- (20) Cesare Ripa: Pictorial Imagery, Baroque and Rococo. New York, USA, Dover Publications, Inc., Lam. o. 103.
- (21) Manfred Lurker: *op. cit.*, pp. 117, 119.
- (22) Jean Chevalier: *op. cit.*, pp. 513-514.

- (23) Manfred Lurker: *op. cit.*, pp. 81, 112.
- (24) Lexikon des Mittelalters. *op. cit.*, T. III. p. 2127.
- (25) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 502.
Champeaux, G. de. S. Introduction au monde des symboles.
- (26) *Ibid.*, pp. 992-993.
- (27) *Ibid.*, p. 993.
- (28) Biblia de Jerusalem. *op. cit.*, Nota. Prov. 30. 26. p. 852.
La traducción latina en la Biblia para este animal es Lepusculus o Iaribus.
"Daman. Pequeño mamífero, parecido al conejo (pero de orejas reducidas). Vive en las rocas y difícilmente deja que nadie se acerque."
- (29) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 257.
- (30) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 59.
- (31) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 753.
- (32) Diccionario enciclopédico ilustrado, *op. cit.*, Lam. Acuario.
- (33) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 237.
- (34) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, Nota 17, p. 325.
Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones.
- (35) *Ibid.*, p. 360.
- (36) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 290.
- (37) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 464. *Apud*: Jean Chevalier, J. *op. cit.*, p. 67.
- (38) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 66.
- (39) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 464.
- (40) Gerd Heinz Mohr, G. H. *op. cit.*, p. 380.
- (41) Jean Chevalier, F. *op. cit.*, p. 281.
- (42) San Agustín, Ciudad de Dios. México, Editorial Porrúa, S. A. 1981, (Colección sepan cuantos, Nº 39). Cap. XXXVII. p. 389.
- (43) Juan Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 315.
- (44) Gerd Heinz Mohr: *op. cit.*, p. 92.
- (45) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 169.
- (46) Cesare Ripa: *op. cit.*, L. 2. p. 419.
- (47) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 164.
- (48) Hugh Honour: The New Golden Land. New York, USA, Pantheon Book, 1975, p. 91.
- (49) Cesare Ripa: *op. cit.*, L. 2. pp. 418, 420.
- (50) Mexico, Splendors of Thirty Centuries, pp. 424-427.
Elena I. Estrada de Gerlero: Pavana frente a un biombo de las Indias.
- (51) Cesare Ripa: *op. cit.*, L. 2. p. 418.
- (52) Antonio Palomino de Castro y Velasco El museo pictórico y escala óptica. Madrid, España, M. Aguilar, 1947,
- (53) Cesare Ripa: *op. cit.*, p. 105.
- (54) *Ibid.*, p. 105. *Apud*: Hugh Honour: *op. cit.*, pp. 90-91.
- (55) Elena I. Estrada De Gerlero: Pavana frente a un biombo ..., *op. cit.*, p. 11.
- (56) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 502.
- (57) Cesare Ripa: *op. cit.*, p. 105.
- (58) *Ibid.*, L. 2. pp. 420-421.
- (59) Jean Chevalier: *op. cit.*, p. 314.
Aeppli, Ernest. Les Reves et leur Intrepretation. Paris 1951. p. 275.
- (60) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, OSA: Chronica Espiritual Agustiniiana. Madrid, España, Imprenta del P. Fr. Alonso Orozco, en el Colegio de la Sra. Doña María de Aragon, Año 1731-1732, 1651,

- op. cit.*, T. II. p. 9.
- (61) Juan Fernando Roig: *Iconografía de los santos*. Barcelona, España, Ediciones Omega, S. A. (sin fecha especificada), p. 64.
- (62) Fray Francisco de Portillo y Aguilar, F. *op. cit.*: T. III. pp. 450-452.
- (63) *Ibid.*, T. I. p. 90.
- (64) *Ibid.*, T. I. p. 97.
- (65) *Ibid.*, T. II. p. 332.
- (66) Jean Chevalier: *op. cit.*: p. 370.
- (67) *Ibid.*, p. 304.
- (68) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, pp. 61-68.
- (69) *Ibid.*, p. 79.

8. LOS ADORNOS Y LOS MUEBLES DE LA SACRISTIA.

8.1. El crucifijo.

Según el Inventario de 1852, en la Sacristía había, (y aún existe):

"Un Santo Cristo grande en el lugar principal con clavos de plata y corona de Oja de Lata, sendal blanco con encaje, esta en su docel de terciopelo galoneado"

Es posible que este crucifijo sea el que se menciona en 1718, el que ornaba la parte posterior del muro en el púlpito y que más tarde se colocó en la sacristía. Quizá se trate del crucifijo que tiene forma de Y. Parece ser que el Cristo es de madera. Ya no tiene clavos ni corona, el sendal es de talla, y tiene la cabeza pintada. El rostro es de rasgos apasibles, con los ojos y la boca semiabiertos. La posición y todo el cuerpo, muestra impresionantes llagas y es muy rígido. La cruz es sencilla, de tabla. Los travesaños están proyectados hacia arriba, formando una Y. Al centro tiene la cartela con la inscripción de *INRI*.

8.2. La mesa del centro.

San Carlos Borromeo aconseja que

"... si la amplitud de la sacristía permite, un altar o mesa o armario que presente forma de altar, preparado con una cruz, cubierto con candelabros y un mantel, ante el cual los sacerdotes que van a celebrar, se vistan con los sacros vestidos." (1).

El Inventario también enlista

"cinco espejos de dos varas con marcos y copete de cristal veinte chicos con marcos de O de L."

Quizá los tres espejos que aún se encuentran en la sacristía (muy maltratados), sean los se mencionan en el Inventario. Estos espejos deben haber sido muy valiosos, quizá importados de Europa. Su ornamentación consiste en motivos vegetales y el copete luce un águila.

Prosigue el Inventario de 1852:

"En medio está una mesa redonda antigua, muy hermosa con todos sus cajoncitos necesarios p'a guardar calices, amitos, misales. En medio tiene un bonete y un corazón con los doce apóstoles, la Sma Trinidad y el condero, arriba del corazón esta la mitra y el baculo."

El Inventario de 1838 lo describe así:

"Una mesa antigua p'o q'è aun tiene apasionados con un corazón encima." (2).

Lo cual se confirma: en el Inventario de 1713 se aclara que, gracias al provincial fray Agustín Muñiz

"... que ha tenido el cuidado [de que] la iglesia tenga toda aquella descendencia q' à sido posible. Se adquirieron para el templo una serie de objetos y pinturas y muebles entre estos 'un escritorio de nogal embutido de concha con su mesa de Sacristia."

En 1746 el Inventario informa que al

"... escritorio embutido de concha, con chapa y visagras, que se le echo todo de nuevo porque no servia..." (3).

Este escritorio ya no se encuentra en la sacristia, sin embargo, aún se conserva la mesa cajonera, artísticamente trabajada.

Las mesas de sacristia son indispensables para que el oficiante se prepare para celebrar la misa. En ella se colocan los utensilios sagrados, con los que se lleva a cabo esta ceremonia, y para guardarlos después ordenadamente. (4).

Borromeo aconseja que el mueble para guardar estos objetos del culto, sea un armario que

"... tenga cajitas movibles y [que] ... haya igualmente pequeños armarios ... donde se guarden sencilla y comodamente los sacros calices, las patenas, los corporales, los purificadores ..."
"Igualmente por otro lado haya cajones en los que se coloquen aquellas cosas que deben ser lavadas. Cierrese este armario así como los pequeños armarios con batientes confeccionados pulida y distintamente, con cerrojos y con llaves igualmente distintas." (5).

Lo arriba recomendado fue interpretado con gran creatividad y primor por los ebanistas y artesanos novohispanos de esa época. Ingeniosamente supieron adaptar y transformar la mesa de la sacristia en un verdadero armario, que si no fuera por los que conocen el diseño de esta, el visitante no se percataría, a simple vista, que toda la estructura fue cuidadosamente ideada y realizada para guardar los múltiples y variados objetos litúrgicos. Cada uno en su lugar adecuado, y para facilitar el acceso a ellos. Las mesas de sacristia pueden tener varias formas, rectangulares, circulares, poligonales. (6).

La mesa de Salamanca es de planta octagonal. Tiene aproximadamente 2.40 m de "diámetro", con 1.10 m de altura. Está ubicada al centro de la sacristia, justamente bajo la cúpula. La cubierta se apoya sobre un núcleo central y ocho patas que se ubican al centro de cada segmento de la cubierta.

Las patas están artísticamente ornadas hacia el frente, por una especie de "alamar", constituido por cintas molduradas que siguen una trayectoria mixtilínea, en la que predomina la línea curva, que forma lupas. El diseño del "alamar" consta de seis lupas principales que rodean el espacio central del mismo. En éste se curva hacia atrás y hacia el frente una elegante forma de hoja. El "alamar" está sostenido en la parte inferior por una base-rolco. Esta se apoya, a su vez, en una base listada y moldurada, que perfila la planta octagonal de la mesa, en tramos alternados, de trayectoria cóncava y recta, lo que le da un movimiento ondulante. Los "alamares" descansan en los tramos rectos y ligeramente elevados de la base listada, sobre dos patas de forma circular. El ornamento central de cada "alamar", en forma de hoja, tiene goznes y puede jalarse hacia el frente, dejando al descubierto un pequeño nicho bien acabado, para depositar en él algún objeto o quizá los paños litúrgicos para lavar.



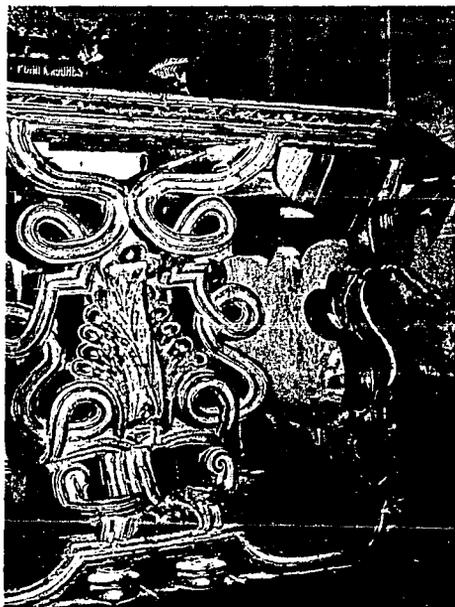
B7. La mesa de la sacristía.

La hoja formada por seis lóbulos de cada lado, y uno central, más largo, está perfilada por molduras finas. Cada lóbulo luce un motivo floral embutido de hueso. Muchas ya han perdido su decoración.

El color del fondo de la madera de la mesa es café y almagra del "bol" ya algo desteñido, y las molduras que perfilan los listones son dorados. Algunas molduras voladas de la cubierta están ornadas con un fino taraseado. Al

nivel de la cubierta, en cada ángulo de ella, pende un pequeño faldón rematado en punta. Este aparente adorno de la mesa, es un funcional cajón.

La cubierta es lisa, muy bien trabajada. La mesa remata, al centro, con una peana-cajonera, de planta octagonal. Sobre esta, otra base de perfil mixtilíneo, que aparenta ser cuatro libros, sostiene en el centro, un bonete de doctor. De este surge, tridimensionalmente, un elemento que por su forma, sugiere la representación de un corazón estilizado, rematado por una mitra.

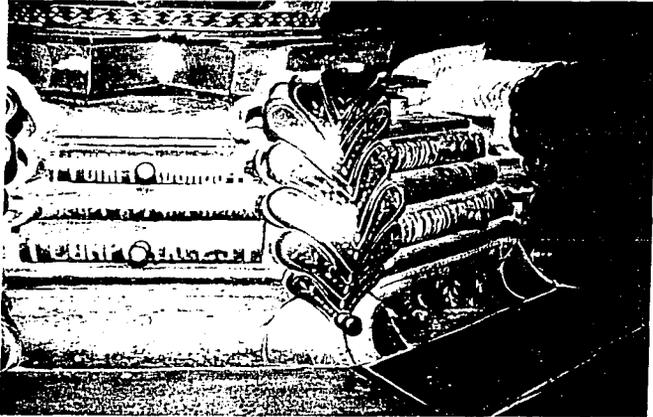


88. Detalle de la base de la mesa de la sacristía.

La peana-cajonera se asienta en una base ancha, ornada con incrustaciones y una franja de finas rayas color marfil. Sobre cada una de las aristas del ochavo se superpone una hoja de trece lóbulos, similar a la hoja que orna el "alanar" de la base de la mesa. Los lóbulos superiores tienen incrustadas unas letras que forman la palabra *CALIZ* o *CALIX*. Estas hojas ornamentales tienen un mecanismo de madera, que permite jalarlas hacia el frente. Estas cubren un nicho perfectamente diseñado para alojar un caliz. En el espacio entre cada "hoja" hay tres baquetones o molduras anchas que perfilan la peana, la superior y la inferior, son en realidad, pequeños cajones que se pueden abrir, tirando de su jaladera. Están ornados en tal forma, que

aparentan ser lomos de libros, sobre los que está inscrito, con grandes letras, color marfil: "Corporales, Amigos, Purificadores, Corporales, Parvas, Pallas, Manutergios, Corporales sucios, y Manutergios sucios". En varios cajones se remiten estos letreros. En total son 24 libros figurados. Por el número quizá se simbolizan las 24 clases de sacerdotes de que habla la Biblia, 1. Co 24, 1. 19 o de los 24 ancianos citados en el *Apocalipsis* Ap 4. 4.

Las "hojas" sobresalen al nivel de la peana. Su forma lobulada con la que rematan, se proyecta hacia la segunda base, en forma de una ventera riplada. La base en la que se apoya el corazón, es dorada y perfilada con una moldura negra, que simulan ser cuatro grandes libros, como ya se mencionó. Esto probablemente representa a los cuatro evangelios. El bonete de corte circular remata en cuatro picos. Esta pintado de negro con perfiles blancos, una franja de taraseado y motivos florales incrustados.



89. Detalle de la peana cajonera.

La punta del majestuoso corazón emerge del centro del bonete, y está ornada con trabajo de taraseado y embutido, con pintura color marfil, figurando tres secciones de resplandores. Una leyenda que circunda el corazón, reza de esta manera:

"Benedicta et sancta Trinitas atque indivisa unitas."

Esta se ve acentuada por una franja ondulante de fondo blanco, con motivos de zig zag. En la parte superior de esta, una serie de ocho láminas pintadas, cada una enmarcada en un formato de corazón, circundan la forma principal. Alternadamente, cuatro de estas formas acorazonadas pueden abrirse por medio de dos pequeñas hojas. El interior del corazón monumental es hueco.

En cada uno de los seis corazones pintados sobre tela, se representa un par

de apóstoles, y en los otros dos, al "Cordero de Dios" y a la Santísima Trinidad. Los perfiles de las formas acorazonadas están enmarcados con una franja de fondo oscuro, con motivo de zig zag en embutido de hueso. Las puntas de los corazones coinciden con la concavidad de la franja ondulante, y están enmarcados por una cenefa ancha, de finas rayas color marfil, que da el efecto de flecos de un cortinaje.

La serie de pinturas enmarcadas en forma acorazonada, se inicia con la temática del dogma de fe relacionado con el misterio de la Trinidad. (7).

"Un solo Dios en tres personas distintas, cada una es Dios, Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo."

Para manifestar este misterio, el artista pintó un cuerpo con una cabeza, con tres rostros muy bien realizados. Los ojos y la barba corta, del personaje central y frontal, forman parte de los otros dos rostros que lo flanquean. Estos están representados de tres cuartos de perfil. Cada uno es distinto. Los tres elementos tienen expresión solemne. La tez es blanca y el cabello y la barba son de color castaño claro. La cabeza luce escasa cabellera y el aspecto general es el de rostros de personas de edad madura. El personaje representa a Dios, ataviado con una túnica escarlata, un roquete blanco y una casulla morada, bordeada con franja blanca, a manera de Sumo sacerdote, tal como lo describe Ex 28. 31, 32.

"Tejerás el manto del efod todo él de púrpura violeta. Habrá en su centro una abertura, llevará en derredor una orla, tejida como el cuello de una coba, para que no se rompa."

"Bordarás el efod de oro, púrpura violeta y escarlata, carmesí y lino fino torzal." Ex 28. 6.

Del cuello de la imagen pende un pectoral de fondo morado de cuyo centro destaca una forma triangular clara.

"Bordarás también el pectoral del juicio... Lo harás de oro, púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino torzal."

Según las Escrituras el pectoral estaba ornado con doce piedras finas que representaban las doce tribus de Israel, Ex 28. 2. Sin embargo, la forma que apenas se puede distinguir en el centro del pectoral de la figura que se estudia, sugiere ser un triángulo o un ojo, formas que simbolizan la Trinidad. Quizá esté relacionado con el sentido de Ex 28. 30:

"En el pectoral del juicio pondrás el Urim y el Tummim que estarán sobre el corazón de Aaron, cuando se presente ante Yahveh."

Dios trinitario, sumo Sacerdote, con las manos extendidas, sostiene un triángulo equilátero, con una punta hacia abajo. En cada ángulo del triángulo, y al centro está inscrito un círculo, unidos estos por franjas con inscripciones. El círculo a mano derecha del personaje tiene escrita la palabra "Pater." En la franja que une el círculo de la izquierda se lee "non est" y "Filius" que está inscrito en el círculo. Del círculo inferior, en el que está inscrito "Spiritus Sanctus", parte una franja que une al círculo de la izquierda en la que está inscrito "Spiritus Sanctus Non est Filius". La tira que sale del círculo inferior al de la derecha, tiene la inscripción "Spiritus Sanctus non est Pater". En el círculo del centro del triángulo está inscrito "Deus" y las franjas que unen los otros círculos al

central, dicen "Pater est Deus, Filius est Deus, Spiritus Sanctus est Deus".



70. Escudo de la casa de los B. B.

En el arte paleocristiano no se conocían las representaciones antropomorfas de la Trinidad. Más bien se utilizaban otras tres formas para expresar este misterio: la tipología, la simbología numérica y la simbología figurativa.

La representación tipológica se remonta a la escena, en el Antiguo Testamento, donde Abraham recibe la visita de tres personajes:

"Apareciósele Yahveh en la encina de Mambré estando sentado a la puerta de la tienda en lo más caluroso del día. Levantó los ojos y he aquí que había tres individuos parados a su vera. En cuanto los vio acudió desde la puerta de la tienda a recibirlos y se postró en tierra y dijo: 'Señor mío, si te he caído en gracia, ea, no pases de largo cerca de tu siervo". Gn 18. 1, 15.

La analogía que presentan estos personajes acentuó la idea de la unidad de las tres Personas de la Trinidad. (Pinturas en las catacumbas en la Via Latina en Roma sigloIV). (8).

En cuanto a la simbología numérica, uno de los primeros signos que usaron los primitivos cristianos fue el del triángulo para representar a la Trinidad. (9). Sin embargo, san Agustín la vedó como signo trinitario, debido a que los maniqueos hacían uso de él. (10). También se simbolizó con la triple repetición de objetos o símbolos, como la triple repetición de un cristograma y de alfa y omega. En el siglo V, en ocasiones se representó por tres coronas complementadas con alfa y omega. (11).

En la simbología figurativa se expresaba frecuentemente con la mano de Dios Padre, la paloma como símbolo del Espíritu Santo, y el Cordero Crístico; en ocasiones, con la imagen de Cristo, como en su bautizo. (12). El triángulo como símbolo trinitario resurgió en la Edad Media, a principios del siglo XI, en combinación con la mano del Eterno y el círculo. (13).

Muy común fue en el siglo XV la representación de este misterio, por medio de un triángulo en cuyos vértices y en su centro, se inscribieron círculos; además a lo largo de los perfiles y sobre tres líneas que convergen de los vértices al círculo central, figuraba una ingeniosa disposición de palabras, tal como lo muestra el Eterno en la pintura de la peana-cajónera. Es posible que la leyenda inscrita en el símbolo trinitario fuera extraída del sermón 212, atribuido a san Agustín:

" ... pues no son tres dioses, sino un solo Dios; y eso a pesar de que en esta Trinidad el Padre no es el Hijo, el Hijo no es el Padre y el Espíritu Santo, no es ni el Padre ni el Hijo, sino que uno es el Padre del Hijo, otro el Hijo del Padre y otro el Espíritu del Padre y del Hijo." (14).

A partir del siglo XIV en la cultura de Occidente se representó cada vez con mayor frecuencia, la personificación del Eterno, como anciano, a la figura de Cristo, como un joven, que en ocasiones muestra las llagas de su Pasión y al Espíritu Santo, como a una paloma. No obstante la antigua representación tipológica paleocristiana de los tres personajes aparecidos a Abraham, siguió vigente, interpretada como a la Trinidad entronizada, en la que las tres personas coronadas son de aspecto joven. (15).

También se llegó a reoresentar este Misterio mediante un personaje masculino de un solo cuerpo con tres cabezas. La representación más antigua

que se conoce, se plasmó en una pintura mural de una pequeña iglesia en Abd el Gadir, en Nubia, que data de los siglos VIII ó IX. (16). En Occidente este tipo de representaciones apenas surgió entre los siglos XIII y XIV. Una variante de este tipo de imágenes fue representada por Fr. Bartolomeo (Siglo XIV) en una pintura que se conserva en la Galeria de Oficios de Florencia. En ella la Trinidad fue interpretada, como una persona con una cabeza que ofrece tres rostros, uno de frente y dos, de perfil, pero solamente con un par de ojos. Este tipo de representaciones de la Trinidad fue prohibida en 1628 por el papa Urbano VIII, quien mandó quemar las que mostraban tal disposición (17). Sin embargo, parece que este decreto no se observó con mucho rigor en la Nueva España, como se comprueba con la pequeña pintura de la Trinidad en la peana-cajonera que se estudia.

El tratado de Pacheco enumera y describe, como guía para los pintores, las formas aceptadas y las prohibidas para la representación de la Trinidad. Entre las vedadas, también menciona el tipo de representación que orna la peana-cajonera de la iglesia de Salamanca y la de las "tres figuras sentadas con traje y edad con coronas y cetros en las manos", derivada de la visión de Abrahám (18).

Una representación trinitaria parecida a la descripción de Pacheco, es decir los tres personajes aparentan tener la misma edad, son jóvenes, sólo diferenciados por el color de las vestiduras y los atributos personales, se aprecia en la pintura de ánimas que se ubica en el sotocoro de la iglesia que se describe.

Desde el siglo XIV la imagen trinitaria se comprendió como un concepto integral del Credo, como se ve interpretado pictóricamente por Jan van Eyck, en el retablo de Gante (Año de 1432).

Sin embargo, el concepto del dogma trinitario de mayor impacto, fue el del Trono de Gracia. El origen de este término se debe a la traducción de Lutero de los Heb. 4, 16

"Acerquémonos, por tanto, confiadamente al trono de gracia, a fin de alcanzar misericordia y hallar gracia, para ser socorridos en el tiempo oportuno."

Este concepto del Trono de Gracia se transfirió pictóricamente a la imagen trinitaria en la que las Personas están ordenadas verticalmente, Dios Padre, sostiene generalmente el Crucifijo o al cuerpo de Cristo, conservándose para el Espíritu Santo, la forma de la paloma. Este tipo de imagen trinitaria ya se representaba desde el siglo XII, y se siguió interpretando tanto en la plástica como en la escultura a través del tiempo hasta el barroco. (19).

La imagen del Trono de Gracia fue muy popular en la zona de la baja Austria, alrededor de 1680 a 1780. Se veneraba en plazas públicas, elevada sobre una columna, como monumento votivo contra la peste y las guerras. (20).

En la mesa-cajonera de Salamanca, la efigie de Dios destaca de un fondo luminoso, en la parte superior, rodeándolo, hay cuatro círculos pequeños en los que se representan los atributos de los Evangelistas. A su derecha se plasmó el león, atributo de san Marcos, y el águila, que simboliza a san Juan; del lado opuesto, junto al águila, se distingue el toro, que es el

atributo de san Lucas y el ángel, del evangelista san Mateo. Los nombres de cada uno de los Evangelistas están inscritos en los pliegues que sostienen, cada uno de sus correspondientes símbolos. Todos los Apóstoles están representados con un libro en la mano, mas el atributo personal que los distingue. La vestimenta de cada uno es la de una túnica, talar y palio, de diferentes colores. Están descalzos y destacan de un fondo azul. La identificación exacta de algunos de los apóstoles de la serie, conforme a sus atributos, no resulta muy clara, ya que se repiten o varían, pudiendo ser uno u otro, o no son claramente visibles.

De derecha a izquierda, a partir de la pintura que representa a la Trinidad, se identifican sobre cada una de las hojas de la puertecilla en forma de corazón, a Santiago el Mayor, vestido de túnica blanca y manto azul, adornado con una venera, bordón de peregrino. Y a san Mateo que con el dedo índice de la mano izquierda, apoyado en la sien, lee atentamente en el libro; viste túnica verde y talar color sepia. Tiene el pie izquierdo sobre una piedra.

A continuación se representa quizá a san Matías o a san Judas Tadeo; ambos tienen como atributo personal una lanza. Luce túnica blanca y manto verde. Del lado opuesto, se representa a san Felipe, de aspecto más joven, que sostiene una cruz latina. Su túnica es azul y el talar, café. En el siguiente corazón se identifica en una puertecilla a san Andrés, con su cruz en X. La túnica es rosa y el talar, café. Junto a él, en la otra puertecilla, se representa a san Juan Evangelista, que sostiene un cáliz; joven e imberbe, es el único de la serie que se plasmó con un halo dorado. Como autor del *Apocalipsis*, el evangelista está ubicado junto a la imagen del Cordero. Ambas figuras se miran, una a otra.

Del lado opuesto se localiza la siguiente pintura que representa al "Cordero de Dios". Esta iconografía fue tomada del Apocalipsis de San Juan. Ap 5, 6:

"Entonces vi de pie en medio del trono y de los cuatro seres y de los Ancianos un Cordero como degollado..." "El Cordero se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono."
" ... "Los Ancianos y los Seres se postraron y lo alabaron diciendo: *'Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre compraste para Dios hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación'*" Ap 5, 9.

San Pablo ya establecía una analogía entre el "Cordero del Parsah" y Cristo, como "Cordero Pascual" I. Cor. 5, 7.

Esta analogía está pintada en el corazón como el Cordero echado sobre un libro flotante, del que penden siete sellos. El Cordero es blanco y sostiene la Cruz y el lábaro rojo, como insignias del triunfo. De la cruz pende una filacteria con la inscripción "*Ece Agnus Dei*".

En el siguiente corazón se pintaron, tal vez, a Santiago el Menor y a san Pedro (cada uno en su batiente). Santiago porta una alabarda, como su atributo (que también es de Judas Tadeo). Porta túnica color sepia y palio naranja. San Pedro sostiene en la mano izquierda las llaves, que no se alcanzan a definir muy bien. Su túnica es roja y su manto, verdoso. Posa el pie izquierdo sobre una piedra.

En la siguiente forma acorazonada se plasmaron las efigies de san Pablo y quizá la de san Simón, ambos tienen como atributo la espada. San Pablo, de aspecto mas viejo, viste una túnica color sepia y un manto verdoso. San Simón, de túnica oscura y palio rojo, sostiene en la mano izquierda, la espada que está apoyada en el piso, al igual que la espada de san Pablo.



91. El *Agrus Dei*.

La serie continúa con la representación, tal vez de san Bartolomé y santo Tomás, cada uno, ocupando una hoja de la portezuela acorazonada. San Bartolomé porta generalmente un cuchillo, como instrumento de su pasión. Sin embargo, en esta pintura, sostiene una pequeña hacha, la que también es atributo de san Mateo, para el cual a veces también se muestra el cuchillo. Su túnica es color de rosa y el palio, café. Santo Tomás se reconoce por la escuadra, que es uno de sus atributos. Viste túnica verdosa y un manto cobrizo. (21).

Las puertecillas, de forma acorazonada abren, para descubrir que el interior es hueco, pintado de carmín, como fondo. En este están, graciosamente plasmados cuatro angelitos semidesnudos, con una rodilla sobre una nubacilla, sostienen, cada uno de ellos, una filacteria, en la que está inscrito, una a una:

"STVS BELVS, STVS FORTE, STVS IMMORT, MISERE NOBIS."

La jaculatoria eucarística correspondiente "Santo bello, Santo fuerte, Santo inmortal, con misericordia de nosotros y libranos de todo mal", sugiere que en ese espacio interior se depositaba la Sagrada Hostia, protegida por el viril, en una custodia. El ambiente interior, del corazón, de color rojo también tiene un simbolismo eucarístico, de amor y de vida. (22). El reverso de las puertecillas se encuentra ornado con pinturas, por medio de lienzos pintados y sobre puestos a la madera, que representan ángeles tenantes, realizados con todo primor. De la serie sólo quedan cinco. El primer par está ubicado a la derecha del corazón que representa a la Trinidad; el ángel del lado derecho luce túnica color cobre y palio rojo, calzado con grebas y sostiene en una mano las llaves del Cielo. En la hoja opuesta, se representa a otro, ricamente ataviado con una vestimenta verde, ornada con oro, manto rojo y grebas. La cabeza, coronada con una diadema crucífera, porta una fina y delicada cruz. Se identifica como san Miguel crucífero, protector del Cielo. Su coracina está ornada con estrellas y una luna. (23).

En la puertecilla a la izquierda de la representación de la Trinidad, sólo queda un ángel pintado en la hoja izquierda. Aquí se pintó un ángel vestido con su atuendo color sepia y palio rojo carmín. Sostiene con ambas manos una cornucopia rebosante de flores.

A continuación en esa misma dirección, la siguiente puertecilla muestra, en cada hoja, un ángel. El de la derecha, sostiene unas espigas de trigo. Está ataviado con un manto rojo y túnica sepia. Sus pies lucen grebas. El ángel del lado opuesto, viste túnica verde, con sobretúnica morada y palio amarillo. Ya no se identifica lo que sostenía en la mano izquierda. También usa grebas.

Ahora prosigo con la descripción de la ornamentación del cuerpo principal en forma de corazón:

De cada protuberancia superior, de las formas acorazonadas, de la serie arriba descrita, se trabajó en taraseado, una especie de abanico, constituido por triángulos que sugieren ser llamas estilizadas. Para rematar y cerrar en la curvatura superior del corazón, se embonaron radialmente finas cintas de madera, circundando el elemento central, con el que remata el cuerpo principal del corazón. Dicho cuerpo tiene forma cilíndrica, con el diámetro inferior ligeramente más reducido. Está ornado con trabajo de taraseado, de incrustaciones y de pintura. La circunferencia inferior está decorada con un motivo, que sugiere ser una flor y dos hojas a cada lado. Unas letras de una inscripción que dice:

Santa Trinita svrvs DEVS

están colocadas sobre los tallos, sustituyendo la flor. Esta únicamente está ubicada para separar las palabras. En la parte superior de esta ornamentación, una ancha franja circunda y remata la decoración del corazón. La franja está delimitada por una banda inferior y otra, superior de láminas incrustadas, estriadas de hueso. Al centro, la banda está decorada con una greca de formas triangulares; en los intersticios resaltan unos motivos florales embutidos. Una cinta de zig-zag remata la decoración de este elemento. Por razones estéticas e iconográficas, el enorme corazón termina en la parte superior, con una mitra, sobrepuesta, fabricada en

madera dorada, con relieves de yeso, policromados, de motivos florales que recuerdan telas orientales. Según el inventario, se complementaba, además, con un báculo, hoy desaparecido.

Esta valiosa y original mesa de sacristía, que presenta en sus formas entrelazadas, taraseados y embutidos, reminiscencias del arte mudéjar, quizá fue encargada a algún artesano o taller de la región michoacana, donde aún hoy, se realizan trabajos con estas técnicas, pero que, de ninguna manera, se pueden comparar ya con esta obra.

Considero que el púlpito también pudo haber sido fabricado por el mismo artista o en el mismo taller, por las características, similares que presenta su manufactura.

Otros dos muebles religiosos que posiblemente provengan de la misma fuente o zona, son la mesa de la sacristía y el púlpito de la iglesia del ex-colegio de santa Rosa de Viterbo, en Querétaro. Esta mesa también es ochavada, las patas presentan una solución parecida a la de Salamanca, únicamente que el diseño del "alamar" es más sencillo, lo que se compensa con el elaborado y bello trabajo de taraseado y embutido de la cubierta. La peana-cajonera, en el centro, que remata con un fanal poligonal, también es una solución más simple, pero adecuada a la mesa.

Me refiero de nuevo a la mesa de Salamanca. Considero que la temática, profundamente agustiniana (24), que se refleja en la iconografía de la peana-cajonera, rematada con el monumental corazón, fue cuidadosamente ideada y desarrollada por algún teólogo agustino, quien supo resumir la teología con la filosofía agustiniana en tan original objeto. No sólo eso, sino que, además, aparenta estar en concordancia con la iconografía de los relieves esculpidos en los fustes de las pilastras de media caña de la sacristía, descritas en un capítulo anterior, y con la simbología del sacerdocio, relacionado con este recinto.

Las mesas de sacristía frecuentemente son de planta octagonal. Esta forma simboliza la regeneración espiritual, por ir el número ocho unido a esta idea, como intermediario entre el cuadrado y el círculo. Así, no es de extrañar que la mayoría de los bautisterios tengan precisamente forma octagonal. (25).

La peana-cajonera que se estudia, en su totalidad, es un símbolo agustiniano. Los cajones que aparentan ser libros y el bonete doctoral, son atributos de san Agustín, pues lo identifican como Doctor de la Iglesia. El monumental corazón es símbolo de su ardiente amor a Dios y la mitra y el báculo, son atributos que confirman su jerarquía eclesiástica, como obispo de Hipona.

El corazón es símbolo de "centro".

"La importancia del amor en la mística doctrina de la unidad explica que aquel se funda también con el sentido simbólico del corazón, ya que amar sólo es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado hacia un centro dado. En los emblemas, el corazón significa el amor como centro de iluminación y felicidad, por lo cual aparece rematado por llamas, una cruz, la flor de lis o una corona." (26).

Así que las representaciones en los formatos acorazonados llevan implícita la idea de amor. Dios Trinitario por amor, es creador de la naturaleza y del hombre: lo hizo a su imagen y semejanza, (27) y por amor a este, se hizo carne, murió y resucitó; por amor, lo ilumina y lo guía espiritualmente, para que alcance la gracia eterna. (28).

Los evangelistas recopilaron los hechos y la palabra de Dios, para que los hombres la conozcan y a través de ellas, amen y alaben a Dios. Por amor a Dios, y a sus congéneres, los Apóstoles difundieron el Verbo Divino y evangelizaron el orbe. Por amor a Dios, cada uno le ofreció su vida.

"¡Qué voces te daba en aquellos salmos y como me inflamaba con ellos hacia tí!" (29).

Así se manifiesta hacia Dios el espíritu humano.

Los ángeles plasmados en el interior del corazón representan a los espíritus celestes que alaban y glorifican continuamente a Cristo sacramentado; son los intermediarios y mensajeros de la voluntad divina.

Además de este concepto agustiniano, se manifiesta un programa teológico de gran trascendencia: De acuerdo a la iconografía y la iconología que presenta la mesa, se podría deducir que la teología agustiniana está basada en la palabra escritural del Antiguo y del Nuevo Testamentos, representada la primera por los veinticuatro libros figurados, la segunda, por los cuatro libros simulados que simbolizan los Evangelios, en el Apostolado, representado por las imágenes de los doce apóstoles, los que simbolizan los fundamentos de la Iglesia y son las columnas que la sostienen. Se erige, en la verdad trinitaria de Dios, plasmada simbólicamente por la imagen divina de los tres rostros en una sola cabeza; en el misterio eucarístico, que aquí también se puede considerar como el Trono de Gracia, representado en el espacio interior del corazón, y en la palabra profética escatológica del Apocalipsis, representada por la imagen del "Agnus Dei" sobre el libro de los siete sellos.

Del conjunto de símbolos trasciende, además, un sentido sacerdotal, que concuerda con el significado que tiene la sacristía en sí.

El número 24 de los libros figurados, tal vez se refiera a las 24 clases de sacerdotes de que habla el Antiguo Testamento, 1 Cro 24, 1-19. Pero también podría aludir a los 24 ancianos citados en el Apocalipsis, Ap 4. 4, de vestiduras blancas con coronas de oro sobre sus cabezas y 24 asientos para ellos alrededor del trono de Dios. (30), como fundamentos de la Jerusalén Celeste.

Según la Biblia de Jerusalén

"Las figuras simbólicas de los 24 ancianos ejercen un papel sacerdotal y regio, alaban y adoran a Dios, le ofrecen las oraciones de los fieles, lo asisten en el Gobierno del mundo (tronos) y participan en su poder real (coronas)". Ap 4. 10-11. (31).

Los cuatro evangelios escritos por san Mateo, san Juan, san Marcos y san Lucas, respectivamente, dan testimonio y propagan la Palabra y los hechos de Cristo. Guían y ofrecen parámetros al creyente para que pueda desarrollar una recta vida cristiana, de acuerdo con el Decálogo, pero

también está dirigido a los religiosos, incitándolos a cumplir con sus votos de pobreza, castidad y obediencia, imitando la vida de Cristo, y la de los Apóstoles, para que así, con la "Vita Apostolica", tratar de alcanzar la perfección espiritual. Mt 19, 16-22. (32).

La Iglesia de la época post-apostólica sabe que está ligada con Dios a través de Cristo, con Cristo a través de los Apóstoles y con estos, por la Fe que recibió de ellos y de sus sucesores, los obispos. Los Apóstoles son considerados como los fundamentos y la estructura de la Iglesia por sus enseñanzas, puesto que son predicadores y doctores de la fe. Para el cumplimiento de su misión fueron dotados con la Gracia Divina y otras facultades carismáticas. Debido a que obtuvieron las enseñanzas directamente del Verbo hecho hombre, poseen el conocimiento de toda Verdad necesaria para la Salvación, ya que estuvieron en máxima cercanía de la fuente y del principio del cristianismo, alcanzaron la máxima perfección espiritual. (33).

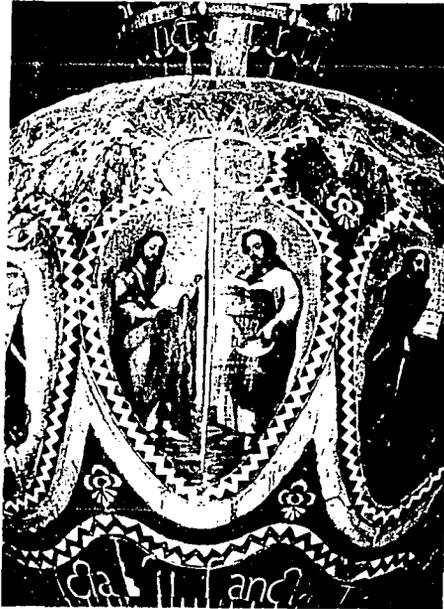
En el Nuevo Testamento se le atribuye al Apostolado un papel escatológico: Todos ellos, unidos al Señor, asistirán al Juicio Final. Mt 19, 28, Lc 22, 30, Ap 20, 4. En la Jerusalén mesiánica, la muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras que llevan los nombres de los doce Apóstoles. Ap 21, 14. No obstante, san Agustín interpreta a Jerusalén como el Cielo y Sion, como la Iglesia terrena. Por lo tanto, si considera a los Apóstoles como los cimientos de la Jerusalén Celeste y aquí, en la Iglesia terrena, son como las puertas que abren a la Gloria. (34).

Este pensamiento metafísico se materializó en las puertecillas acorazonadas del corazón monumental de la peana cajonera. El apostolado simboliza la fe cristiana o el "Symbolum Apostolicum" (35). A consecuencia de un sermón mal atribuido a san Agustín, se fraccionaron las doce oraciones que componen el Credo y más tarde se adjudicaron, una a cada uno de los Apóstoles. (36) por lo que a cada uno de los Apóstoles se le ha adjudicado una oración del Credo. Sin embargo, no siempre corresponden estas al mismo Apóstol.

san Pedro	<i>Credo in unum Deum...</i>
san Andrés	<i>et in Jesum Christum...</i>
Santiago Mayor	<i>qui conceptus est...</i>
san Juan	<i>passus sub Pontio Pilato...</i>
santo Tomás	<i>descendit ad inferna...</i>
Santiago Menor	<i>ascendit ad coelos...</i>
san Felipe	<i>inde venturus...</i>
san Bartolomé	<i>credo in spiritum sanctum...</i>
san Mateo	<i>sanctum ecclesiam catholicam...</i>
san Simón	<i>remissionem peccatorum...</i>
san Judas Tadeo	<i>carnis resurrectionem...</i>
san Mateo	<i>et vitam aeternam... (37).</i>

Es posible que esta distribución esté relacionada con la ubicación de las imágenes de los apóstoles y estos, con la Trinidad y la del Cordero Pascual, en el corazón de la peana-cajonera.

Esto explicaría la proximidad de Santiago el Mayor a la imagen de Dios Trinitario. La oración conferida a él es: "... que fue concebido ..." y esta alude al misterio de la Encarnación. Es decir, Cristo, por voluntad divina, se hizo hombre.



92. *Symbolicum Apostolicum*

Del lado opuesto, junto al Cordero Pascual, se localiza a san Juan Evangelista, a quien se le adjudicó la siguiente leyenda: "sufrió bajo Poncio Pilato", palabras que se refieren a la Pasión de Cristo, cuyo significado está en concordancia con el "Cordero degollado". San Juan, como autor del Apocalipsis y quien tuvo la visión del Cordero sobre el libro de los siete sellos, es el Evangelista por excelencia de la Trinidad (38).

De nuevo junto a Dios Trinitario, a su izquierda, santo Tomás representa la oración "bajo a los infiernos", lo que se traduce como la muerte física de Cristo, también sufrida por voluntad divina, para que se cumplieran los designios de la Salvación. Sin embargo, en el Sermón de "la entrega del Símbolo" no se menciona que haya bajado a los infiernos. Sólo menciona que murió y fue sepultado: "Jesucristo al tercer día en carne verdadera." (39).

Santiago el Menor, ubicado a la derecha del Cordero Pascual, y cuya oración adjudicada a él, es la de "ascenso a los Cielos..." ayuda a la Resurrección de Cristo a los cielos. Los símbolos de la Cruz y el líbero ojo del Cordero subrayan este misterio.

En resumen, se simboliza la Encarnación o la vida, la Pasión, la Muerte y la Resurrección de Cristo.

Una iconología parecida, a un nivel monumental, se realizó en la cúpula del transepto de la iglesia de san Agustín, de Querétaro. (Primera mitad del siglo XVIII). Aquí, en las pechinas y en el tambor, se representaron a los doce Apóstoles, esculpidos magníficamente en cantera. Estos circundan, por decirlo así, la piedra clave del arco triunfal en la que se plasmó un manifestador, rodeado de angelillos. Nuevamente, en un centro cristológico, la fe cristiana está solidamente soportada por el "*Symbolum Apostolicum*".

El interior del corazón monumental es pues, el Santuario, el Trono de Gracia, y está dedicado al Misterio Eucarístico, es decir, a Cristo sacramentado bajo la especie de pan y vino. Sacramento que instituyó El mismo para los fieles, en su conmemoración y que promete la Vida eterna. Cristo es

"... Sumo Sacerdote que se sentó a la derecha del trono de la Majestad en los cielos al servicio del santuario y de la tienda verdadera erigida por el Señor, no por el hombre." Heb 8. 1, 2.
¡Cuánto más la sangre de Cristo, que por el Espíritu Eterno se ofreció a Si mismo, sin tacha a Dios, purificará de las obras muertas nuestra conciencia para rendir culto a Dios vivo!. Hb 9. 14.

Los Arcángeles, al igual que los Apóstoles, son anunciadores, de la voluntad divina. La corte celestial entera alaba a Dios continuamente.

Con la representación de la imagen del "*Agnus Dei*" trasciende, además, el sentido apocalíptico de la Parusía, la segunda venida de Cristo, como apoteosis con lo que se cierra el círculo, símbolo de la perfección de la fe, del "*Symbolum Apostolicum*" o el Credo.

Por último, la mitra es prenda sacerdotal y símbolo de la jerarquía eclesiástica. Así está escrito en Ex 28. 40, 41

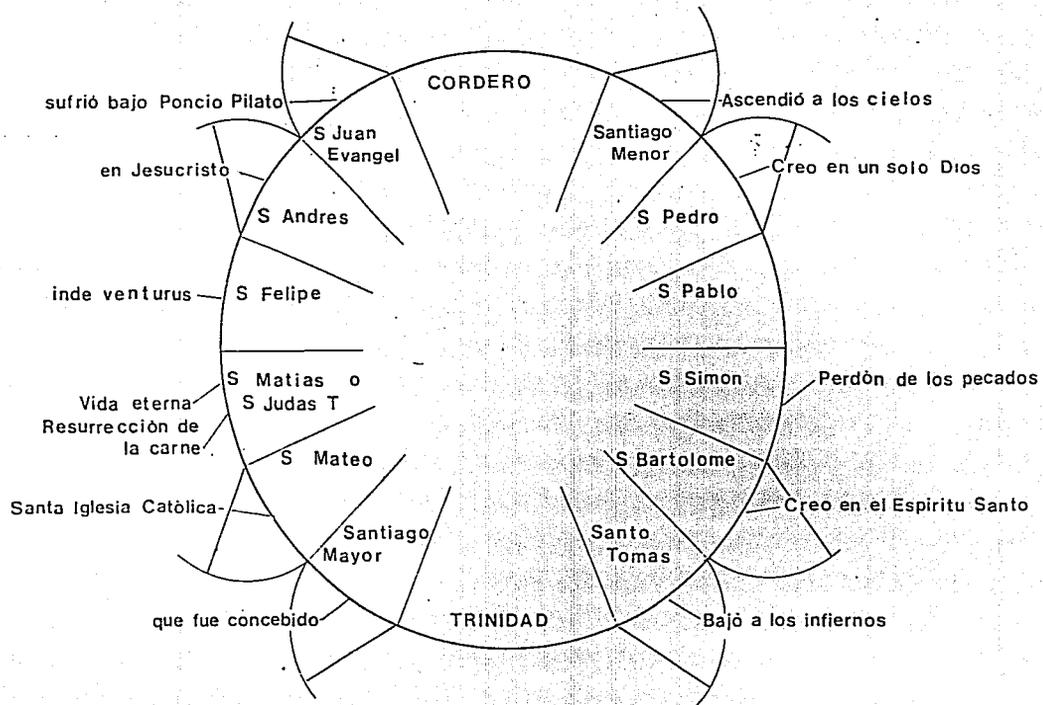
"... y mitras que les dan majestad y esplendor. Vestirás así a tu hermano Aarón y a sus hijos los ungarás, los investirás y los consagrarás para que ejerzan mi sacerdocio."

La mitra con la que remata la peana-cajonera está ornada con seis pares de flores, por cada lado de aquella. Una flor es blanca, la otra, roja.

La flor significa centro espiritual. En el Antiguo Testamento, Is 1. 18, el rojo y el blanco son dos colores consagrados a Jehovah, como Dios de amor y de sabiduría. (40). El blanco es el color de la revelación de la gracia de la transfiguración que deslumbra despertando el entendimiento, al mismo tiempo que trascendiéndolo es el color de la teofanía. Un resto permanece alrededor de la cabeza de todos aquellos que han conocido a Dios en forma de aureola de luz, que es la unión de colores. Mc 9. 2-5. (41).

El rojo es símbolo esencial de la fuerza vital, simboliza al Espíritu Santo. Es el fuego celestial que abraza el corazón y lo purifica. (42).

El número doce, como ya se menciona, es un número que tiene una simbología muy rica.



EL CREDO APOSTOLICO

"Para los escritos bíblicos es el número de la elección, el del pueblo de Dios, el de la Iglesia Israel. Jacob tiene doce hijos, doce tribus, antepasados de las doce tribus de Israel. El Arbol de la Vida tiene doce frutos: los sacerdotes, doce joyas. Cuando Jesús escoge a doce discípulos, proclama abiertamente su pretensión de elegir, en nombre de Dios, un pueblo nuevo, Mt 10,1. La cifra doce representa también a la Iglesia triunfante, al término de las dos fases, militante y sufriendo." (43).

Quizá el remate de la mitra de la penarcajonera signifique que la orden agustiniana forma parte de la "*sancta et apostolica ecclesia*" fundamentada en el símbolo de la fe, transmitido por los Apóstoles, iniciadores de la predicación y la propagación de la palabra de Dios,

"donde quiera que haya un obispo ... se trata de un sucesor de los Apóstoles". Jerónimo Ep. 146

Este concepto se conocía ya desde el siglo III, en tiempos de san Ireneo. (44). Una alusión a la Iglesia Apostólica romana, fundada en el "*Symbolum Apostolicum*" fue plasmada en la pintura mural que orna el abside de la iglesia del ex-convento de San Agustín de Acolman, Estado de México (siglo XVI). No obstante que en el Apostolado de aquí sólo están representados san Pedro, san Pablo, san Simón y san Judas Tadeo, la idea se ratifica por una serie de cartelas inscritas con las frases del Credo. (45).



94. Vista general de la sacristía.

8.3.- Las cajoneras.

El inventario de 1746 tiene registrada una cajonera que, por la descripción, no corresponde a la que actualmente está en la sacristía.

Esta abarca casi todo el muro sur del recinto y un tramo pequeño del muro oriente. Está emplazada sobre una plataforma, ligeramente más elevada que el piso. Consta de trece secciones de tres cajones cada una. Los cajones están numerados: cerca del ojo de la llave, pintado con caracteres dorados, hay una N y el número correspondiente al cajón. La cubierta era de cuero negro o verde oscuro, actualmente muy maltratada, con clavazón dorada. La cajonera luce una ornamentación muy barroca, que le da mucho movimiento y riqueza: Se trata de molduraciones ondulantes, que perfilan el armazón del mueble. Los cajones también están delineados con molduras ondulantes y pequeños toques de rocalla en cada esquina y al centro. Tienen bellas jaladeras y cerraduras de metal. Las cajoneras fueron adaptadas estéticamente y artísticamente a las pilastras de ese muro que soporta la cúpula, para no interrumpir la armonía del mueble.

Según el Inventario de 1852, quedó anotado que

"La cajonería es verde y se compone de 45 cajones muy buenos, con sus escudos y agarraderas de latón arriba tiene una zenefa corrida de madera pintada de oro y negro"

A juzgar por el texto anterior, falta una sección de 6 cajones, que pudo haber estado ubicada en el muro sur, lado poniente, junto a la portada de la sala de profundis, en la que no hay, actualmente, nada. Las cajoneras son casi siempre, muebles de madera fina, en los que se guardan los ornamentos sagrados y las vestiduras, utilizadas en las ceremonias religiosas. (46). Además, existe en la sacristía una cajonera mas, que parece ser réplica de las antiguas.

8.4. Las bancas.

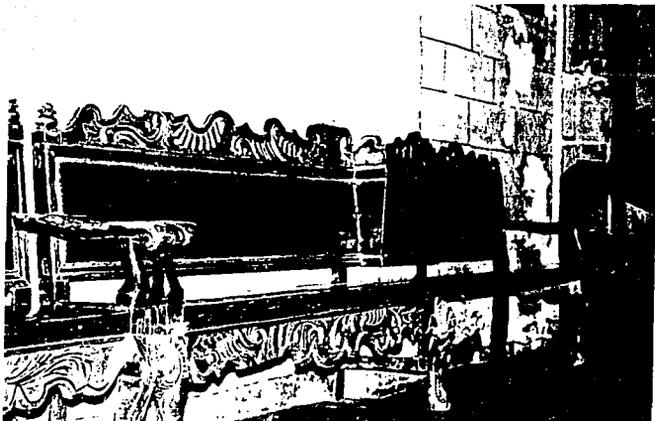
En el pasillo del lado oriente de la sacristía, aún quedan cuatro de las ocho

"... bancas forradas de baqueta negra con sus guardas doradas, que están muy descentes."

como nos lo informa el Inventario de 1852. Las dos que se ubican en el lado oriente, fueron adaptadas e integradas a una pilastra de ese muro. El respaldo sigue las entrantes y salientes de la pilastra. Las otras dos están situadas frente a las primeras. Las "guardas" están ornadas por formas de rocalla y otros motivos de tipo rococó.

8.5. La estatua de san Agustín.

Sobre la cajonera se encuentra una antigua efigie de un san Agustín, de vestir, mal restaurada.



95. Una de las bancas, adaptada al contorno del muro

NOTAS

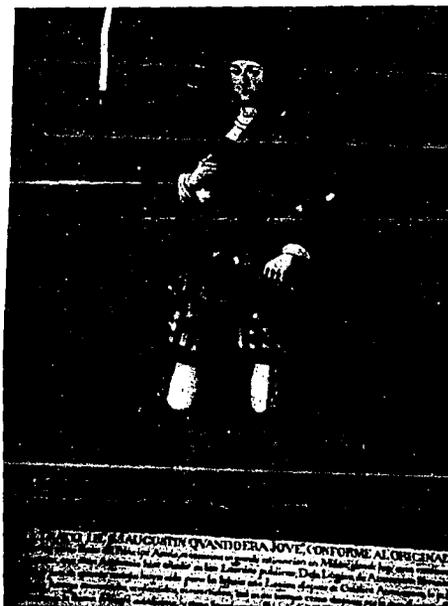
- (1) San Carlos Borromeo: Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985. (Estudios y fuentes del arte en México, XLIX), p. 79.
- (2) APAM: C.25.03.01. Libro de Memorias e Inventarios ... Año 1738. f. 16v.
- (3) *Ibid.*. Año. 1746.
- (4) Carmen Aguilera: El mueble mexicano. México, Fomento Cultural Banamex, 1985, pp. 36-39.
- (5) San Carlos Borromeo: *op. cit.*, pp. 80-81.
- (6) Carmen Aguilera: *op. cit.*, n. 38.
- (7) San Agustín: Confesiones. Editorial Porrúa, S. A. 1980. (colección sapan cuántos, Nº 143), LXIII. Cap. V. pp. 228-229.
- (8) Lexikon des Mittelalters: *op. cit.*, T. III. c. 1374.
- (9) Enciclopedia universal ilustrada: Bilbao, España, Espasa Calpe, 1924. T. LXIV. p. 649.
- (10) Lexikon des Mittelalters: *op. cit.*, T. III. p. 1375.

- (11) *Ibid.*, T. III. p. 1374.
- (12) *Ibid.*, T. III. pp. 1374-1375.
- (13) *Ibid.*, T. III. p. 1375.
- (14) San Agustín: Obras completas, Madrid, España, Biblioteca e Autores Cristianos, 1983, XXIV. Sermones (49) Sermón 212, p. 148
- (15) Lexikon des Mittelalters. *op. cit.*, T. III. p. 1375.
- (16) Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, 2a. edición, Zuerich, Suiza Buchclub Ex Libris, 1984, pp. 142-144.
- (17) Enciclopedia universal ilustrada. Espasa-Calpe. *op. cit.*, T. LXIV. p. 650.
- (18) Francisco Pacheco: Arte de la pintura, su antiqüedad y su grandeza. 2a. edición, Madrid, España, Instituto de Valencia de D. Juan, 1956, pp. 195-200.
- (19) Lexikon des Mittelalters: *op. cit.*, T. III. p. 1376.
- (20) Manfred Lurker: *op. cit.*, pp. 42-44. *Apud*: Juan Fernando Roig: *op. cit.*, pp. 48, 258.
- (21) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 587.
- (22) *Ibid.*, p. 444. *Apud*: San Isidoro de Sevilla: Etimologías. T. I. p. 649.
- (23) San Agustín: Confesiones. *op. cit.*, Lib. XIII. pp. 227-250.
- (24) Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de símbolos, 4a. edición, Barcelona, España, Editorial Labor, 1981, (Nueva Colección Labor). p. 338.
- (25) Juan Eduardo Cirlot. *op. cit.*, p. 145.
Bailey, Harold: The Lost Language of Symbolism Londres 1952.
- (26) San Agustín: Ciudad de Dios. Editorial Porrúa, S. A. 1981, (Colección sepan cuántos, Nº 39), XI, 7, p. 245.
- (27) San Agustín: Confesiones, *op. cit.*, X-XLIII, p. 184.
- (28) *Ibid.*, IX-8, p. 138.
- (29) Jean Chevalier: Diccionario de los símbolos, Barcelona, España, Editorial Herder, 1986, p. 1051.
- (30) *Ibid.*, p. 1050.
- (31) Lexikon des Mittelalters. *op. cit.*, T. IV. pp. 131-135.
- (32) *Ibid.*, T. I. pp. 781, 782.
- (33) *Ibid.*, T. I. p. 783.
- (34) *Ibid.*, T. I. p. 782.
Symbolum Apostolicum: Este término surge por primera vez en una carta de Alejandro de Alejandria a Alejandro de Tesalónica, poco antes del Concilio de Nicea (Año 325). Theodoretus, Historia eclesiástica, I, 3 = M.P.G. 82, 891, y en C.8 de Nikaia. (COD, 9). Y finalmente se menciona en el Credo de Epifanio de Salamis. Acoratus.
CC. 118 y 119, Denzinger, 43, 45. Hahn. Bibliographie der Symbole und Glaubensregeln der alten Kirche, 1897, 3a. ed.
- (35) San Agustín, Obras Completas, *op. cit.*, XXIV, Sermones 40. Tiempos Litúrgicos. Sermón 214, pp. 145-176. San Agustín, Sermón. 240 MPL 39, 2189-2190. *Apud*: Lexikon des Mittelalters. *op. cit.*, T. I. p. 782.
- (36) Manfred Lurker: *op. cit.*, p. 43.
- (37) Enciclopedia universal ilustrada Espasa Calpe, *op. cit.*, p. 655.
- (38) San Agustín: Obras completas. *op. cit.*, Sermón 214. p. 172.
- (39) Jean Chevalier. J. *op. cit.*, p. 890.
Portal, Frederic. Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les Temps Modernes. Paris, 1837. 125 N3.
- (40) *Ibid.*, p. 192.

- (41) *Ibid.*, p. 889.
- (42) *Ibid.*, p. 424.
- (43) Lexikon des Mittelalters. *op. cit.*, T. I. p. 784.
- (44) Margarita Flores Martínez, María del Carmen Islas D. *et. al.*
"Programa Iconográfico e Iconológico de la Portada y Pintura Mural
del Convento de San Agustín Acolman." México, (Tesis Licenciatura,
Historia del Arte. Universidad Iberoamericana), 1980. pp. 146-150.
- (45) Carmen Aguilera: *op. cit.*, p. 38.

9. LAS PINTURAS EN LA SACRISTIA.

Sólo mencionaré algunas de las pinturas, ya que la mayoría que actualmente están expuestas ahí, no pertenecieron al convento y otras, son de poca calidad.



96. Entonzo de San Agustín. Ibero.

En el muro sur, yendo al Cristo en la cruz en Y, hay un apostolado incompleto (solo 6 apóstoles), enmarcados en óvalos dorados. Al pie de la cruz, una representación, en el mismo formato, de san Agustín. El

Inventario de 1852 menciona que en la sala de recibir existían

"... quince ovalados de lienzo con marcos dorados y son el Salvador, la Sma Virgen, doce Apóstoles y S. Carlos Borromeo."

En el mismo muro, lado sur hay colgados tres grandes lienzos rectangulares, ochavados, que representan a S. Gelasio, papa, a san Posidido, obispo y a san Alipio, obispo de Tagaste, amigo de san Agustín. (siglo V), respectivamente. (1). Son pinturas de muy buena calidad. No encontré firma.

En el muro oriente, en la parte superior de la portada que da a la antesacristía, cuelga un cuadro interesante, pues representa a san Agustín como estudiante, ataviado a la usanza del siglo XVIII. En la parte inferior del lienzo hay una leyenda que explica que

"... es una copia del retrato de San Agustín de joven, pintura que perteneció al Príncipe Aresio de Milán."

Este lienzo adornaba la portería, como se sabe por referencia del Inventario de 1852:

"En la otra cabeza [de la portería] un lienzo retrato del mismo Santo Padre cuando era joven, con marco dorado y es de dos varas y media..."

En las pechinas de la cúpula, se encuentran las representaciones de los cuatro evangelistas, con sus atributos, pintados sobre lienzo. San Marcos y San Lucas, en el lado norte y en el sur, San Mateo y San Juan.

Lamentablemente, la mayoría de las pinturas que enumeran los inventarios y que adornaban principalmente el convento, se han perdido.

NOTAS

- (1) Diccionario enciclopédico ilustrado, Barcelona, España, Editorial Sopena, S.A. 1972, T. IV. p. 166.



92. San Gelasio.

10. LA PINTURA MURAL.

Es probable que, antes de que se colocaran los ricos retablos dorados que admiramos hoy en la iglesia, los muros estuvieran ornados con pinturas. Restos de estas, aún se pueden apreciar, con cierta dificultad en la pared detrás de los retablos, cerca de la puerta lateral. Aparentemente se pintó sobre el aplanado del muro, con cierta libertad y soltura, a la grisalla, lo que parece representar guías de vid y racimos de uvas, coloreado en tonos de azul.

Una decoración diferente en su diseño y en colores, se puede apreciar en algunas zonas del coro, donde la pintura de la actual decoración se ha caído debido a las humedades. Dicha pintura, quizá al temple, también es de motivos fitomorfos de colores cálidos de almagre, grises y sepias, ya muy desteñidos. Según el Inventario de 1856: "... al temple se pintaron las bóvedas del coro q' e son dos". (1).

Restos de pintura mural, también se encuentran en los muros de la sacristía, que posiblemente fueran realizados por estarcido sobre yeso y quizá daten del siglo XIX. El diseño consiste en dos franjas, una en colores sepia y amarillo, con formas de C encontradas, las que se apoyan sobre molduras aparentes. En los intersticios se complementa con tres perlas.

La franja superior consiste de una cinta azul, que forma una greca que sugiere ser moños. Al centro de esta, y horizontalmente, se pintó una guía de rosal con hojas y flores. Este motivo luce colores azul claro y rosa.

De este mismo estilo de pintura quedan restos en uno de los recintos del convento grande. Aquí el motivo son arpas. Quizá fuera el salón de música del colegio.

Ahora bien, la pintura mural que orna actualmente toda la iglesia y la sacristía, fue realizada en el siglo actual, entre los años de 1908 y 1909, por el pintor italiano Attilio Azzarino y el pintor Manuel Muñoz. Recientemente (en 1990) se han llevado a cabo trabajos de consolidación y de remozamiento en la iglesia. El pintor restaurador, el Sr. Francisco Ramírez, descubrió, en el brazo del lado poniente, lado norte, del transepto, la leyenda "Attilio Azzarino pintó estas paredes en el año 1908-1909." La signatura de "Manuel Muñoz 1908" se encuentra en la bóveda del sotocoro. (Esta información me fue transmitida amablemente por el R.P. Cutberto Loeza, actual religioso de la iglesia).

Aunque la ornamentación pictórica es de un estilo totalmente distinto al de

los retablos, considero que la decoración se complementa y se integra armónicamente al conjunto. El proyecto decorativo, su simbología y su técnica, reflejan la gran capacidad y conocimientos del autor. El estilo de la ornamentación puede considerarse dentro del *Art Nouveau*, o "arte biodinámico", como lo designa Francisco de la Maza, quizá con ciertos acentos románticos.

El dinamismo o movimiento visual de las formas, en este caso, está controlado por el diseño estructural geométrico que ordena el todo. Las formas bellamente sintetizadas y agrupadas, los discretos colores complementados con una variedad de gamas y dorados, le dan un toque de distinción y riqueza.

Los motivos decorativos principales son las flores, entre las que destacan las rosas y la flor de cardo, que juntas forman una cardina entretrejida con una cinta; la pasionaria y la adelfa o laurel rosa, también aparecen con cierta frecuencia. También se plasmaron la vid, los frutos de la granada y las hojas de laurel. Cintas o listones blancos, unen y entretrejen este jardín florido, como un "*leitmotif*". Las aristas de las bóvedas, bellamente decoradas con franjas de grecas, fungen como la estructura del diseño.

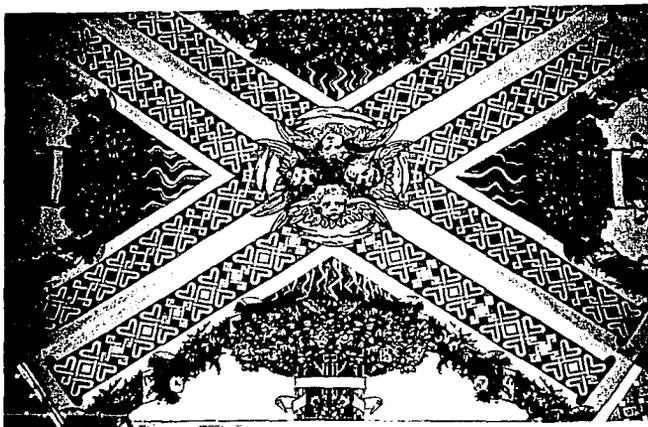
N O T A S

- (1) APAM: C.25-07.02. Agregados. Fr. Silverio García.

11. DECORACION MURAL EN LA IGLESIA.

La decoración del sotocoro.

Las aristas de las bóvedas decoradas con franjas de grecas, e interrumpidas al centro por una banda o atadura ancha, ornada con cintas cruzadas que forman un diseño de petatillo, están delineadas por ambos lados por una cardina; las flores del cardo son azules y las hojas, verde seco. Del centro de cada intersticio de la bóveda, se yergue un manojo de rosales que unen sus copas en el centro de la bóveda. De aquel irradian unos rayos solares que caen sobre las rosas rojas. En el cruce de las aristas se pintaron cuatro blondos querubines, que unidos, forman un círculo.



98. Pintura mural del sotocoro

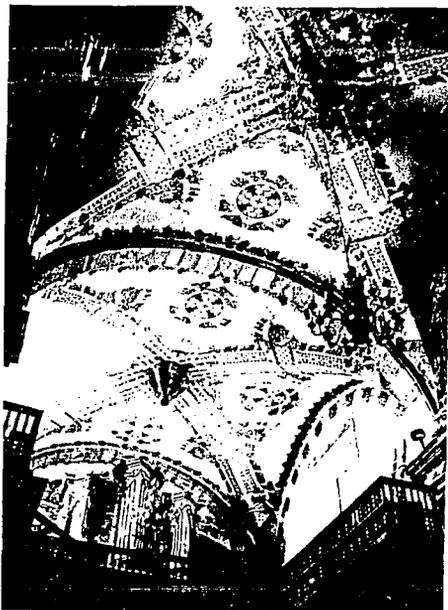
Quizá la simbología aluda a María, ya que la rosa es símbolo mariano: María, la rosa mística. Las rosas rojas y blancas aluden a la pureza y al amor. El simbolismo de la rosa es análogo al del "hortus conclusus" o huerto cerrado. Hld. 4. 12. Es por esto que, en el siglo XV, en ocasiones, la Virgen ha sido representada frente a o rodeada de una cerca de rosales. (1).

Los rayos que caen sobre los rosales quizá simbolizan la Anunciación, y la cardina, a Cristo. Este motivo fue usual en el arte gótico, para ornar las arquivoltas, jambas y capiteos. En el siglo XV, frecuentemente se representaba el cardo con sus flores, sobre todo en textiles. (2). El cardo, por sus espinas, es desagradable, símbolo de defensa periférica, de protección del corazón contra asaltos perniciosos del exterior. (3). Quizá, por lo espinoso, se relaciona con el dolor de la pasión de Cristo. La corola de las flores es azul, color que alude al mismo (4). La flor es centro y la corola, de aspecto radiante, quizá tenga relación con el simbolismo de la radiación de la luz. (5). Los monogramas inscritos en la decoración confirman que se alude a María.



99. Un pinjate, con la pintura mural que la circunda

En la nave se repite, en cada bóveda, el mismo motivo. Nuevamente, las aristas están decoradas con franjas de grecas y atados de listones y las cardinas que las perfilan. El centro de cada bóveda pende un dorado pinjante, del que cuelga un candil. Al centro se pinto un enrejado, en el que se entrelazaron los ramos de cardos que brotan de las cardinas. En cada intersticio se plasma un medallón circular, rodeado de la cardina y de listones. El centro del medallón está ocupado por una cruz, formada por corolas de la pasionaria. En el centro está inscrita una pequeña cruz. Estos medallones están unidos a la ornamentación de las aristas por una bandas o tiras.



100. Vista general de la bóveda sobre el coro.

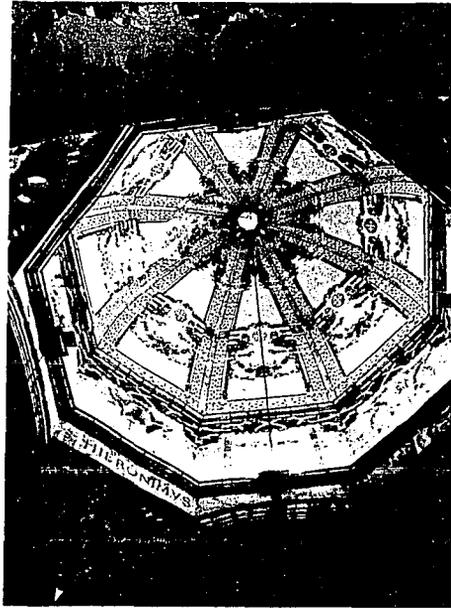
No hay duda que la decoración alude simbólicamente a la pasión de Cristo, pues así lo expresa el simbolismo de la cardina y las flores pasionarias que forman la cruz inscrita en un círculo, símbolo de la totalidad, de la perfección. El círculo puede simbolizar la divinidad, considerada no sólo en su inmutabilidad, sino también en su bondad difusiva, como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas. (6).

Un motivo similar se repite en las bóvedas y en la cúpula de la sacristía.

Los arcos torales del transepto lucen en el intrados una banda de hojas de laurel imbricadas, a manera de una gran guirnalda. El laurel en rama o corona, simboliza la inmortalidad adquirida por la victoria (7). Es decir, el triunfo de Cristo resucitado.

La cúpula está bellamente ornada con franjas de grecas que delinean las aristas. Los segmentos están unidos por unos elementos que sugieren ser eslabones de una cadena, que está decorada con ramas de laurel-rosa o acelfas y festones de granadas. Con este mismo motivo se decoró el tambor de la cúpula. La parte superior de esta luce decoraciones con ramos de cardos.

Las granadas, como motivo, quizá aludan a "la multiplicidad en la unidad", lo mismo que la cadena. Tal vez se refieran a la vida comunitaria de los religiosos o a la Iglesia misma, unida en la fe en Dios. Es decir, "...el adecuado ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente." (8).



101. La cúpula del transepto.

En las cuatro pechinas del transepto se representaron a los cuatro doctores de la Iglesia, a saber, San Jerónimo, ataviado con una túnica carmin y sombrero cardenalicio, color carmin, sostiene un libro en las manos, quizá por haber traducido la Biblia al latín. (331-420). (9). San Agustín, coronado con la mitra, ricamente ornada con pedrería, una capa y su esclavina, sobrepuesta al hábito agustiniano, lo identifican como obispo de Hipona y fundador de la Orden Agustiniiana. San Gregorio, papa, está ataviado con una tiara y capa pluvial, luce un guante blanco en la mano. Tiene el brazo levantado, como si impartiera la bendición. San Ambrosio porta vestimenta episcopal, es decir, la mitra y capa pluvial. Los cuatro personajes aparecen tan asomarse desde un balcon, con una pequeña balaustrada. Los nombres de cada uno están labrados en cantera en la parte superior de las pinturas, en la base del tambor de la cúpula.

En los brazos del transepto el artista pintó, en las esquinas de la boveda, guías de parra, con racimos de uvas y cardinas. El mismo motivo se



102. San Jerónimo, pintura sobre una de las pechinas del transepto.

repite en las cuatro esquinas del arranque de la bóveda en el presbiterio, así como también el motivo de las granadas. La decoración en esta sección de la iglesia está muy deteriorada, por efecto de la humedad, se ha desprendido gran parte de la ornamentación. En los lunetos del lado oriente se pintó un copón sobre un pedestal, con la leyenda *NON DILIGAMUS* y en la del lado opuesto, un caliz con la inscripción *M. N. D. M.*, motivos que simbolizan el sacramento de la Eucaristía.

NOTAS

- (1) Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, 2a. edición, Zuerich, Suiza Buchclub Ex Libris, 1984, p. 430.
- (2) Diego Angulo Iniguez: Historia del arte, 8a. edición, Madrid, España, Raycar, S. A. 1978, T. I. p. 42b.
- (3) Jean Chevalier: Diccionario de los simbolos, Barcelona, España, Editorial Herder. 1986, p. 252.
- (4) *Ibid.*, p. 320.
- (5) *Ibid.*, p. 252.
- (6) *Ibid.*, p. 301.
- (7) *Ibid.*, p. 63.
- (8) Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de simbolos, 4a. edición, Barcelona, España, Editorial Labor, 1981, (Nueva Coleccion Labor). p. 228.
- (9) Diccionario enciclopédico ilustrado, Barcelona, España, Editorial Sopena, S.A. 1972, T. II. p. 1881.



103. Vitral de la ventana del coro.

12. LOS VITRALES DE LA CÚPULA.

Los finos vitrales pintados en las ventanas de la cúpula datan quizá de fines del siglo XIX o principios del XX. El vitral que da al sur, está firmado con *F. X. ZEHLE, Munich*. En este, se representa a san Agustín, como obispo. En los otros vitrales, del lado oriente, poniente y norte, el motivo es el emblema agustiniano, esto es, la mitra y el báculo, una cruz y un libro abierto.

13. ICONOGRAFIA E ICONOGRAFIA DE LAS PINTURAS DE LA IGLESIA.

13.1. Las pinturas del coro.

El Inventario de 1852 informa que:

"sobre la sillería [coro] hay tres lienzos grandes de buena pintura, uno es de la Sma Trinidad con el Sto Padre y la Sta Madre, otro es de la Purissima Concepcion con cuatro santas del orden y otro de Sr. S. Jose con cuatro santos de la orden..." (1).

Análisis formal e iconográfico.

En el coro de la iglesia se encuentran tres pinturas que ornán los lunetos del coro. Se localizan en los muros norte, oriente y poniente, respectivamente.

El formato de las telas fue adaptado al espacio propio de los lunetos, y a la ventana del coro. Cada una luce un marco moldurado y dorado. La técnica utilizada en la manufactura de estos cuadros es la del óleo sobre tela. Las tres pinturas están firmadas y fechadas por su autor, Juan Balthasar Gomez. Fueron realizadas en el año de 1768, aparentemente en el lapso de tres meses y en la Villa de Salamanca.

Este artista estuvo activo en la zona del Bajío, ya que también hay obra de él en San Miguel de Allende. Otras obras están signadas por "José Baltasar Gómez", posiblemente pariente de Juan Balthasar. (Datos proporcionados por Rogelio Ruiz Gomar).

Siguiendo un orden cronológico, la primera que se pintó, fue la del testero del muro norte, para seguir con la del muro oriente y terminando con la del muro poniente.

La temática general se refiere al patrocinio de la Trinidad, de la Virgen de la Concepción y de San José, y a los santos y santas, como intercesores y prototipos de la orden agustiniana.

Estos lienzos presentan las características de la pintura que se dio en la Nueva España, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Son pinturas ornamentales que decoran grandes espacios, en este caso, el coro de la iglesia, y que corresponden y reflejan la idiosincrasia y el gusto de esa época virreinal novohispana.

La pintura barroca que se venía realizando anteriormente se ve profundamente influenciada en ese tiempo por las obras de Bartolomé Murillo, sobre todo, las de su última etapa.



104. San Agustín y Santa Mónica, fundadores de la Orden.

Las pinturas de Juan Baltasar Gómez reflejan esta influencia del pintor español, ya asimilada a su propio estilo. En ella se advierte la tendencia hacia una pintura vaporosa, sobre todo en los rompimientos de gloria, de fondos ambiguos, de una paleta cromática, tirando a colores pastel, y a tonos rojos, azules, ocres y grises azulosos. Complementan la temática y la composición, una profusión de seres celestes regordetes, juguetones y sonrosados. Todo ello, plasmado con suavidad, piedad y dulzura, con el fin de mover y de conmovir a los espíritus sensibles. Sin embargo, se advierte en el dibujo, incorrecciones anatómicas, sobre todo en los escorzos, los rostros estereotipados y en ocasiones, figuras similares, pintadas a la inversa. En el conjunto se da cierta teatralidad y rebuscamiento, propios del barroco.

En cuanto a la estructuración de sus obras, el autor, sin duda se apoyó en la composición aurea, en la simetría, en el equilibrio cromático, en el peso visual de las masas y en el ritmo, existiendo, además, en la composición cierta perspectiva atmosférica y de fuga. Sus composiciones, a pesar de ser un tanto estáticas y pesadas, se ven aligeradas por líneas compositivas en diagonales encontradas y en V, complementadas con círculos. Las tres pinturas presentan una estructuración compositiva similar.

La pintura del luneto norte.

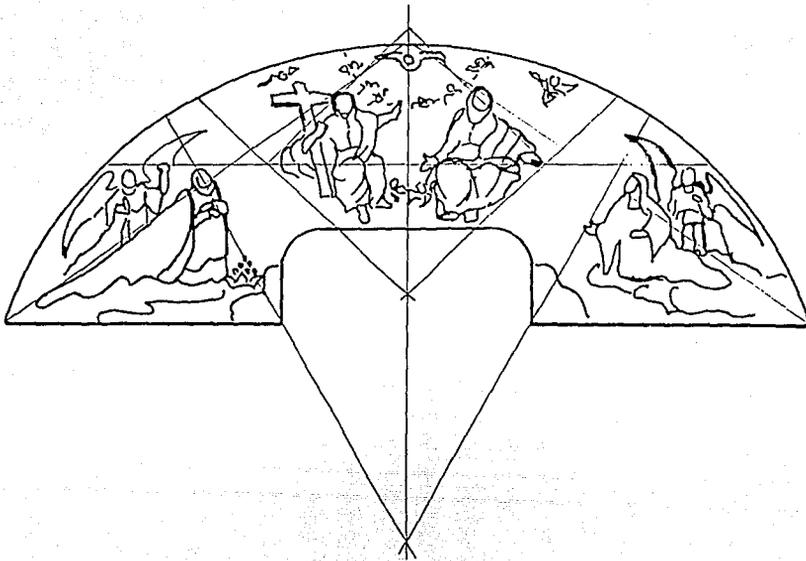
Esta pintura abarca el tímpano del testero norte del coro. La parte superior del perfil de la ventana interrumpe, al centro, el formato del cuadro. La pintura está fechada y firmada en la esquina inferior derecha, con la leyenda: "Juan Balthasar Gomez pnx't Salmantica A 15 de octubre de 1748 Años."

Al centro, y en la parte superior del lienzo, se representa, en un rompimiento de gloria, a las tres personas de la Trinidad. Del lado derecho (visto por el espectador) está el Padre Eterno, sentado sobre nubes. Su rostro, de mirada benévola, está ornado con barba y cabellera blancas. Se ve ataviado con una túnica alba, decorada al frente y al centro, con una franja vertical gris, que converge con otra, similar, que ciñe su cintura. La manga también tiene este adorno, a la altura del codo. Un gran manto gris, que le cubre el hombro y el brazo izquierdo, lo envuelve y se pliega sobre sus piernas. En la mano derecha sostiene su cetro.

A su derecha Cristo, sentado sobre nubes, con el torso semidesnudo y envuelto en un manto rojo, sostiene la cruz en el brazo izquierdo. Flotando, al centro y en la parte superior de ambos personajes, se destaca, entre resplandores ocres y dorados, la figura de la paloma que representa al Espíritu Santo. Un sinnúmero de querubines y pequeños ángeles, rodean al grupo de la Trinidad.

Del lado izquierdo, en la parte inferior del cuadro, se representa a san Agustín, de hinojos, sobre una abultada nube. Junto a él, en otra nubecilla, se sostiene una mitra, ricamente ornada. El santo obispo-patrono luce un sobrepelliz que remata con una ancha franja de encaje, y de la cual asoma la punta del cinturón del hábito agustiniano. Una pesada y larga capa roja, forrada de blanco, cubre sus hombros. Con las manos sobre su pecho, contempla, extasiado, el esplendor de la Trinidad. A sus espaldas, y a un lado, lo acompaña un arcángel de amplias alas extendidas y pierna descubierta.

Del lado opuesto, al mismo nivel que san Agustín, se encuentra una figura femenina, quizá su madre, santa Mónica, también de rodillas sobre copones de nubes. Ella porta el hábito negro de los agustinos, ceñido con el cinturón de la orden, la cabeza cubierta con la toca blanca, pero sin más atributos. Su mirada está dirigida al Padre Eterno. Otro ángel, similar al descrito anteriormente, está de pie, a sus espaldas. Todo aparenta desarrollarse en una atmósfera etérea, de fondo azul y salpicado de nubes.



105. Análisis formal. Ejes compositivos.
Pintura del luneto norte.

Análisis formal.

El lienzo, de formato semicircular, manifiesta una composición básicamente simétrica. Sin embargo, hay otras líneas compositivas que dan estructura al cuadro. Estas son una serie de diagonales que convergen en un eje vertical central, unas con dirección ascendente y otras, descendentes.

Las tres figuras están dispuestas de tal manera que forman un triángulo equilátero. Las figuras de san Agustín y de santa Mónica también están ubicadas sobre líneas diagonales de dirección ascendente hacia el eje

central. Otras diagonales están insinuadas por una serie de querubines.

Para equilibrar la composición, el pintor utilizó: las líneas, los colores y los claro-oscuros, como por ejemplo, en la túnica ornada del Eterno, donde las franjas grises de ella se compensan con la musculatura pectoral y la claridad de la piel de Cristo. A su vez, la túnica blanca del Eterno encuentra eco en el sobrepelliz y el blusón del ángel, o el torso de Cristo, con la toca blanca de la santa. Los claros y los oscuros destacan o atenúan los grados de importancia que el autor quiso dar a las figuras. Por ejemplo, las nubes, muy claras y el rompimiento dorado de gloria, es el foco visual de la composición. De allí, el recorrido visual es hacia la figura de san Agustín, pasando de inmediato a la figura, un tanto pesada, por su color oscuro, de santa Mónica, para regresar a la túnica blanca del Eterno.

La pintura del luneto oriente.

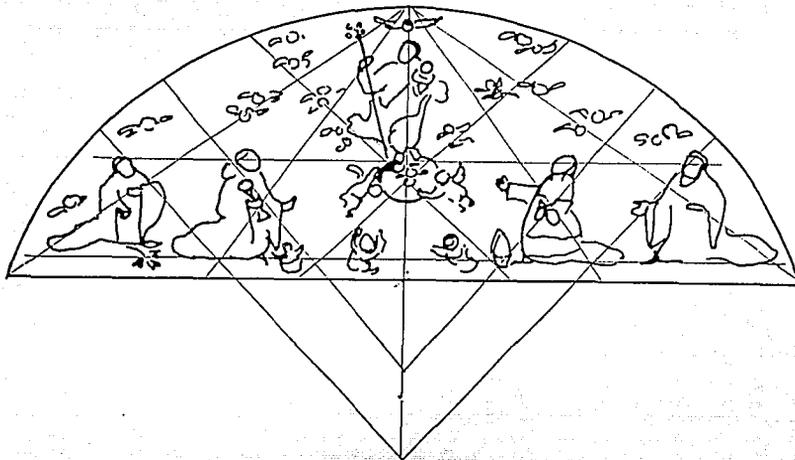
El patrocinio de san José, abogado y patrón de la Iglesia en la Nueva España, es la temática principal de esta pintura. El santo, con el Niño en brazos, destaca de un rompimiento dorado de gloria, salpicado con querubines. El santo patrono, ataviado con una túnica color verde seco oscuro, y envuelto en un manto color ocre, que se agita al aire, sostiene con su brazo derecho al Niño Dios, semi desnudo. Este porta una pequeña cruz en su mano izquierda. San José sostiene con la mano derecha la vara florida. Su rostro presenta los rasgos amables, dulces y apacibles, a la manera de las representaciones de la época. San José está de pie sobre el mundo color azul; a sus pies revolotean unos querubines y un par de angelillos aparentan sostener la esfera terráquea.

Sobre el santo, suspendida en el aire, la paloma, símbolo del Espíritu Santo, derrama sus dones, en forma de rayos sobre los santos agustinos que se encuentran hincados sobre nubes, todos al mismo nivel, en la parte inferior de la pintura. Los santos se pueden identificar, de izquierda a derecha, como san Nicolás Tolentino, en este caso, con sus atributos en forma de estrella sobre el cinturón del hábito, y una rama de azucena; san Juan de Sahagún, a quien está dedicada la iglesia de Salamanca, con sus atributos de una custodia y el niño dentro de un balde o un pozo. Santo Tomás de Villanueva, con una mitra episcopal a sus pies y una bolsita o monedero en la mano. Posiblemente la última figura represente a san Guillermo de Aquitania, identificada por los atributos de casco o yelmo, que lleva puesto, y el cetro y la corona plasmados sobre una nube, los que son símbolos de su linaje real.



106. San José, patrono de los religiosos agustinos.

Los santos portan el hábito negro agustiniano, a excepción de santo Tomás de Villanueva, a quien se le representó con un lujoso sobrepelliz sobre el hábito y un palio ornado con cruces. Dos de los religiosos están tonsurados y todos se distinguen por un halo que ratifica su santidad. Los rasgos de los rostros son todos muy parecidos; únicamente san Guillermo está representado con barba, pero se aprecia el parecido con los otros tres. La expresión de todos es similar. Miran con devoción hacia la imagen de san José con el Niño. Nuevamente, nubes blancas destacan el rompimiento de gloria, y las figuras de los santos. Nubes grises y de color ocre, esfumadas, rodean el perfil de la pintura, dándole énfasis a la temática central del cuadro. Todo aparenta desarrollarse en el infinito azul. Entre nubes se destacan varios angelitos, que sostienen las herramientas propias de un carpintero, como el martillo, la sierra, etc. que aluden al oficio de san José. El lienzo está firmado y fechado en el lado inferior derecho de la pintura: "Juan Balthasar Gomez, pinx't. Salmantica. A 12 de noviembre de 1768 Años."



107. Analisis formal. Ejes compositivos.
Pintura lado oriente.

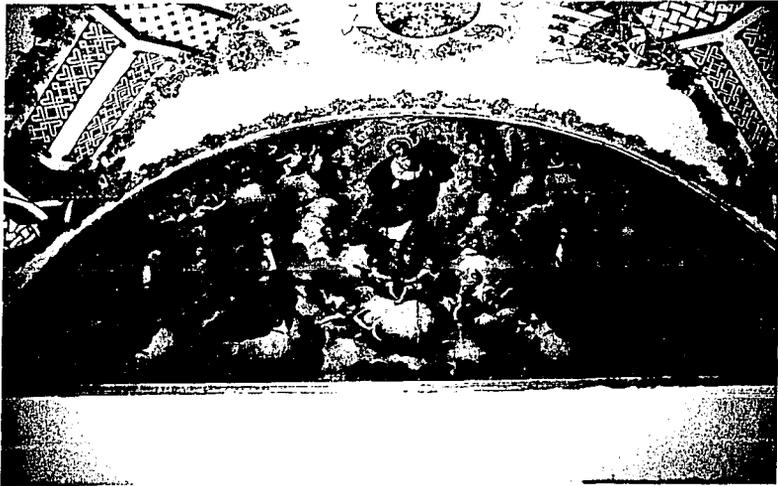
Analisis formal.

La composición pictórica de este cuadro es especialmente simétrica y horizontal. Sin embargo, otras líneas compositivas en diagonal, aproximadamente a 45°, convergen sobre el eje vertical central de la composición, que distribuyen los elementos en la pintura proporcionándole cierto dinamismo. Se identifican tres pares de diagonales con su convergencia hacia abajo, y dos pares más, que convergen precisamente donde se ubica la paloma del Espíritu Santo. Las diagonales más cercanas al eje central se cruzan en un punto coincidente con la cabeza de uno de los querubines, sobre los que se apoya la figura de san José, al nivel del mundo. La ubicación de los santos, y quizá los elementos sobre el eje central corresponden a una red trazada, conforme a la regla de la sección aurea.

Hay varios puntos y contrapuntos que equilibran las masas de la composición, como son la posición de las manos de los religiosos, los grupos de ángeles y de arcángeles; y copos de nubes y manchas de color azul. En este cuadro el foco visual es el sobrepelliz de santo Tomás de Villanueva que, por su blancura, atrae la visión. El brazo extendido dirige el recorrido visual a la imagen de san José, rodeada de luz, para luego regresar a los pesados hábitos negros de los dos frailes de la izquierda y para pasar, a continuación, hacia el lado derecho, a la imagen de san Guillermo.

La pintura en el luneto poniente.

La temática de esta pintura alude a la imagen de la Inmaculada Concepción, por ser patrona de España y de las Indias, protectora de la Orden femenina, así como a las santas agustinas, prototipos de santidad y ejemplos para las religiosas. El Espíritu Santo, en forma de paloma, en la parte central superior de la pintura, derrama sus dones sobre las monjas.



108. La Inmaculada Concepción, patrona de las religiosas agustinas.

La imagen de la Inmaculada está rodeada de pequeños ángeles que sostienen algunos de sus atributos, expresados en la letanía lauretana, como son la torre de David, el vaso espiritual, la estrella matutina, la puerta del cielo, el espejo de justicia, la luna.

Es curioso que estas alegorías lauretanas reflejen el sentido iconológico de algunos retablos cuya temática se refiere al ciclo mariano.

En el retablo dedicado a santa Ana, (así como en el dedicado a san José) se afirma la genealogía de María, como "Torre de David", que "es la torre más alta y más magnífica de todas en el Reino celestial" (2). Así mismo es "Vaso Espiritual", pues "... Dios eligió a María para su Madre, la eligió para Vaso de Honor, el cual fue santificado con la asistencia del Espíritu Santo". (3).

La simbología del retablo de san José se refiere a la revelación del misterio de la naturaleza divina y humana de Cristo. María representa ahí a

la "Estrella Matutina", que, "como estrella de la mañana comenzó a anunciar que el Sol de Justicia, esto es, el día de la salud, había de nacer presto y de este modo todas las tinieblas se convertirían en luz." (4).

La portada lateral, dedicada a la Inmaculada Concepción, por su ubicación, alude a la "Puerta del Cielo", pues "... a través de la Asunción entró triunfante en el Cielo, permanece abierta esta puerta Celestial, o a lo menos luego al punto se abre a los pecadores que con devoción invocan a María, y se oye aquella voz que dice: 'Llamad y se abrirá'". (5).

Como Inmaculada Concepción, María es "Espejo de Justicia", porque es "... espejo de todas las virtudes que es lo que significa aquí por justicia y espejo libre de toda mancha." (6).

María rodeada de ángeles es "Reina de los ángeles"; estos "... conocen esta excelencia de María, y por lo tanto, la sirven todos como a su Reina." (7).

María, "como otra Luna, resplandece en la noche y tinieblas de la adversidad y por tanto se llama oportunamente 'Consoladora de los Afligidos' o consuelo de nuestra vida." (8). La luna, por lo tanto, simboliza a la Virgen en su advocación de la Consolación, o de la Cinta, patrona de la orden agustiniana, en cuyo honor se erigió uno de los retablos de la nave.

La virgen de la Concepción destaca de un fondo luminoso de un rompimiento de gloria y está rodeada de pequeños grupos de querubines que se esfuman en la brillantez de la luz. La representación de la virgen es convencional, es decir, tiene aspecto muy joven, pelo suelto y largo, mirada hacia abajo, con rostro virado hacia la derecha de la imagen y el torso y los brazos con las manos juntas, virados hacia el lado contrario. Está vestida con una túnica alba, complementada con un manto azul que, en este caso, fue pintado con abundantes pliegues que revolotean en el aire, en sentido ascendente. Los pies, calzados con frágiles sandalias, se apoyan sobre un grupo de querubines que, a su vez, coronan al mundo, representado como una gran esfera azul. Un par de pequeños ángeles parecen soportar con esfuerzo, la pesadez de la Tierra. El grupo, por su lado, se sostiene sobre un copón de nube blanca, de forma casi esférica. A este nivel, descienden, de cada lado de la nube, un angelito pintado en escorzo, por cierto con grandes defectos anatómicos, pero que, sin embargo, recuerdan a los pintados por Murillo. Uno sostiene la luna menguante y el otro, un lucero.

La trayectoria de los copones de nubes que rodean a la Virgen, se ramifica hacia los lados. Sobre dichos copones jueguetean grupos de querubines y angelitos ruborosos. Entre ellos asoma el azul del eter; otras nubes, gris oscuro, enmarcan el perfil del formato del cuadro.

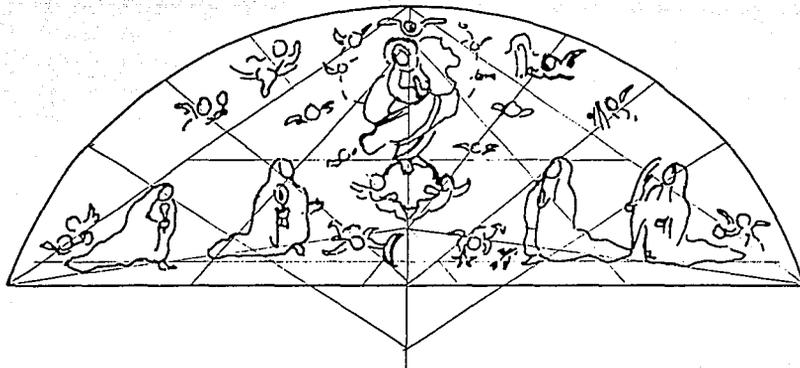
En la parte inferior de la pintura se ubican, hincadas sobre nubes, cuatro santas agustinas, que contemplan, extasiadas a la Inmaculada Concepción. Están ataviadas con el clásico hábito agustiniano, sin faltar el cinturón de cuero negro. Los rostros jóvenes y de rasgos muy parecidos entre sí, se ven rodeados de la blanca toca. Casi todas tiene la misma expresión.

No he podido identificar plenamente a las santas, pues en la hagiografía agustiniana existe una multitud de vírgenes y beatas cuyos atributos son parecidos. No obstante, las santas del lado derecho, según lo aprecia el espectador, representan, la primera, a santa Rita de Casia, identificada por la espina clavada en la frente y la vara de azucenas a su lado. Es

posible que la segunda imagen sea la de santa Clara de Montefalco, que suele representarse con la palma del triunfo o de la victoria y la balanza, como se muestra en el Museo de Arte instalado en el claustro de san Agustín de Querétaro.

Del lado izquierdo, la primera religiosa, tal vez represente a la beata Verónica de Binasco, a quien se le aparecía el infante Jesús en la Eucaristía. Posiblemente, por tal motivo, su atributo sea el ostensorio. No pude identificar a la segunda figura, con un cáliz en las manos y la cabeza ligeramente inclinada.

La pintura está firmada y fechada con una inscripción en el lado derecho inferior: "Juan Balthasar Gomez pnx't. Salmantica A 19 de Disiembre de 1768 Años."



109. Analisis formal. Ejes compositivos
Pintura del lado poniente.

Analisis formal.

La composición es similar al cuadro del luneto opuesto, descrito arriba. Predomina la simetría y cierta horizontalidad. Sin embargo, la línea sobre la que se pintaron las religiosas, está ligeramente fugada, lo que sugiere cierta perspectiva, aunque la pintura derota poca profundidad en su composición. La red compositiva consiste de líneas verticales y horizontales, enriquecida con diagonales que convergen en el eje central, una con trayectoria ascendente, y otras, con dirección descendente. Sobre estas líneas o puntos virtuales, están repartidas estratégicamente los seres celestes y las religiosas, con el fin de equilibrar el todo de la

composición. Las diagonales más próximas al eje central se cruzan justamente en el punto donde se tocan los pies de los ángeles que sostienen al mundo.

Sobre el eje central, también se aprecian tres círculos compositivos. El superior, formado por los querubines que rodean la imagen de la Concepción; el segundo, por la circunferencia del globo terráqueo, y el tercero, por la redondez de la nube.

La repetición de las figuras de las monjas, interrumpida por la de la Virgen, imparte ritmo al cuadro. Esto también se observa en el lienzo de los santos agustinos, ya descrito. Los colores pastel, ténues y claros, contrastan con lo pesado del negro de los hábitos, lo que hace que la composición sea visualmente más pesada en la parte inferior de la pintura. El foco de atracción visual en esta obra es la Virgen vestida con su túnica blanca y los colores claros que la rodean. De ahí, el recorrido visual se dirige hacia las tocas albas de las monjas.

13.2. Las pinturas de los lunetos en el transepto.

Estas pinturas están ubicadas en los lunetos laterales de cada uno de los brazos del transepto, en los muros norte y sur. Flanquean respectivamente a cada uno de los retablos situados en los testeros de ese lugar, o sea, el retablo de santa Ana y el de san José. Por su ubicación tan alta sobre el nivel del piso y la precaria iluminación, se dificulta una apreciación detallada de estas pinturas.

En el luneto sur del brazo oriente del transepto se representa la "Ascensión del Señor". Así también lo registra el Inventario de 1852:

"... hay dos lienzos de la Asencion del Sr y otro relativo a la misma Sta. [virgen = asunción]" (9).

Según el Evangelio de san Lucas, Lc 24, 50-53:

"[Cristo] los sacó [a los apóstoles] hasta cerca de Betania y alzando sus manos los bendijo y mientras los bendecía, se separó de ellos y fue llevado al cielo. Ellos después de postrarse ante él se volvieron a Jerusalén con gran gozo y estaban siempre en el Templo bendiciendo a Dios."

Al centro y en la parte superior de la pintura se aprecia la figura de Cristo resucitado de su sepulcro. Su cuerpo desnudo, envuelto en un lienzo rojo, aparenta agitarse en el viento. Sus manos y sus pies aun muestran las heridas de su crucifixión. Con los brazos extendidos y en alto, y las piernas, una adelantada, sugiere que se eleva caminando. La figura de Cristo está rodeada de grupos de querubines. Al nivel del piso, junto a lo que aparenta ser la tumba, están agrupados los apóstoles y entre éstos, la virgen María. Del lado derecho del sepulcro se aprecia a seis de ellos en diferentes posiciones y vestimentas, de varios colores. Del lado opuesto están los otros cinco, y en primer término, con las manos hacia el frente, vestida de túnica roja y manto azul, se ubica la Virgen, de aspecto joven. Todos los personajes miran fijamente hacia Cristo, con rostros un tanto inexpressivos..



110. La Ascension.

En el luneto del muro norte parece representarse, de un modo muy peculiar, a la "Virgen en su Ascension". La pintura quizá represente el momento en el que es recibida su alma por el Eterno, según un relato de los Apócrifos. El ambiente de la pintura sugiere ser el Cielo repleto de nubes, salpicadas de querubines y angelillos que gustosos reciben a la Virgen. Al centro y en la parte superior, asoma entre nubes Dios padre, representado por un anciano de barbas, con los brazos extendidos hacia los lados, parece darle la bienvenida a la Virgen. El Eterno viste túnica blanca y palio rojo que flota en el aire. María está vestida con una túnica blanca que cubre su cabeza y un velo vaporoso, ornado con un delicado motivo de flores, aparenta flotar en el aire. Con pasos apresurados y descalza, parece que camina hacia El. Su cabeza está coronada con una discreta guirnalda de hojas. Lo más curioso es la efigie de Cristo, que asoma medio cuerpo de entre las nubes, en la parte inferior del cuadro, ubicado justamente atrás de la figura de María y casi al borde de su túnica. Cristo es reconocible por las potencias que iluminan su cabeza; viste túnica blanca y palio azul. Su rostro es de aspecto grave y mira hacia el Eterno. Es posible que esta temática esté inspirada en los textos apócrifos ascensionistas. (10). Según el Libro de San Juan Evangelista, la Virgen, en su lecho de muerte, rodeada de familiares y de los Apóstoles, fue visitada por su hijo Cristo

"... y he aquí que se irradió un efluvio resplandeciente sobre la santa Virgen por virtud de la presencia de su Hijo unigenito, y todas las potestades celestiales cayeron en tierra y le adoraron. El Señor se dirigió entonces a su madre y le dijo 'María'. Ella respondió 'Aquí me tienes, Señor'. El le dijo 'No te aflijas, alegrate mas bien y gocese tu corazón, pues has encontrado gracia



111. El Padre Eterno recibe el alma de María.

para poder contemplar la gloria que me ha sido dada por mi Padre'. La santa Madre de Dios elevó entonces sus ojos y vio en El una gloria tal, que es inefable la boca del hombre e incomprensible.

"El Señor permaneció a su lado y continuó diciendo: 'He aquí desde este momento tu cuerpo va a ser trasladado al paraíso, mientras que tu santa alma va a estar en los cielos entre los tesoros de mi Padre (coronada) de un extraordinario resplandor, donde [hay] paz y alegría [propia] de santos ángeles y más aún'." (11).

En la versión del Libro de Juan apóstol de Tesalónica se relata que Cristo, al morir María

"... tomó su alma y la puso en manos de Miguel, no sin antes haberla envuelto en unos como velos, cuyo resplandor es imposible de describir" (12).



112. La Asunción de María.

En el luneto del muro sur en el brazo del transepto poniente se representa la "Asunción de María". Nuevamente, al centro y en la parte superior del cuadro se representa a María suspendida en el espacio, sus pies están apoyados en cabezas de querubines y otros tantos la rodean. Ella luce una túnica blanca y amplio manto azul que se agita en el aire. Tiene los brazos extendidos hacia el frente, una banda dorada cruza su pecho, la cabeza descubierta y la rodea un gran halo. Su rostro es el de una joven y mira hacia arriba. En la parte inferior, al nivel del piso, está el sarcófago abierto y vacío, donde yacía la Virgen. En aquel, aún queda un lienzo blanco, lleno de rosas. Del lado derecho del sarcófago, está un grupo de apóstoles, quizá es san Pedro el que sostiene el lienzo blanco y mira hacia otro apóstol, inquisitivamente. Posiblemente sea san Juan, el que mira hacia ella, con una mano levantada. Sólo se pueden apreciar siete apóstoles en total. Del lado izquierdo están las figuras de cuatro mujeres, tres jóvenes, y una anciana, morena. Es posible que se trate de las tres vírgenes, mencionadas en los Apócrifos, pero también podrían ser sus familiares. Una de ellas con la cabeza descubierta, está hincada frente al sarcófago, contempla y toca las rosas, y con la mano derecha levanta el lienzo blanco de la mortaja. Esta concella está vestida de túnica gris y manto amarillo. Las otras dos mujeres son jóvenes y tienen los brazos extendidos hacia el frente y se miran una a otra. La que está en primer término, luce túnica roja y manto azul que le cubre la cabeza. La mujer anciana contempla la Asunción de María.

Según el Libro de Juan apóstol de Tesalónica de los Apócrifos, se relata este pasaje como sigue:

"Padro, en compañía de los demás apóstoles, y las tres vírgenes arrojaron el cadáver de María y lo pusieron sobre el féretro."

Y llevándose los apóstoles el precioso cuerpo de la gloriosísima madre de Dios, refirió nuestra gloriosa virgen María, lo depositaron en un sepulcro nuevo tallado donde se llama el Salvador. Permanecieron un tiempo juntas a él tres días por el aguardar. Mas cuando fuimos a abrir la sepultura con intención de venerar al precioso tabernáculo de la que es digna de toda alabanza, encontramos solamente los lienzos (que) había sido trasladados a la eterna heredad por Cristo que tomó carne en ella." (13).

La pintura del luneto norte, muro poniente,--

"Patrocinio de San José" es el tema de la pintura del luneto en el muro norte. Aquí se representó a san José que sostiene al Infante Jesús sobre su brazo derecho. El Niño se aferra graciosamente a la vara florida de san



117. San José, patrono de la iglesia de la Nueva España.

José. Aquel bastón de tres brazos, blanco, San José, vestido con una túnica clara y un amplio manto, del mismo color que el manto de extensión protectora, sostiene un arcángelico. El resto, en su brazo, está ornado con motivos florales. El patriarca, con sus pies calzados con sandalias, está de pie sobre una masa redonda café, como rubes o tierra. A sus pies están, de hitos, a su derecha un papa y quizá un obispo y otro personaje; a su izquierda, un rey y otros nobles, junto a la esfera o ruca, sobre una

base roja, destacan, una tiara, una mitra y una corona. Para complementar el ambiente celestial, grupos de querubines flotan en el aire. Los personajes miran, devotos, hacia san José, con las manos juntas sobre el pecho. El papa está ataviado con una gran capa, un roquete y una gorra ciñe su cabeza. El rey, de aspecto joven, luce peluca blanca, manto real azul, forrado de armiño, casaca café, con puños de encaje blancos. Los otros personajes están en segundo plano. Quizá se trate del papa Clemente XIII (1758-1769) y del rey de España, Carlos III (1716-1788).

Considero que estas pinturas, así como la de las Animas del Purgatorio en el sotocoro de la iglesia también fueron realizadas por el mismo pintor, autor de la serie del coro, Juan Baltasar Gomez, aunque no encuentre ninguna firma. sin embargo, la paleta de azules y grises, los múltiples angelillos, la estructuración del cuadro en diagonales, encontradas en V invertida, son muy similares.

N O T A S

- (1) APAM: C.25.03.01. Libro de Memorias e Inventarios f. 48.
- (2) Francisco X. Dornn: Letanía laurentana de la Virgen Santísima. Madrid, España, Ediciones Rialp, 1978. p. 81,
- (3) *Ibid.*, p. 73.
- (4) *Ibid.*, p. 91.
- (5) *Ibid.*, p. 89.
- (6) *Ibid.*, p. 67.
- (7) *Ibid.*, p. 101.
- (8) *Ibid.*, p. 97.
- (9) APAM: C.25.03.01. *op. cit.*,
- (10) Aurelio Santos Otero: Los evangelios apócrifos. Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, XXXVIII, XXXIX, pp. 599-600.
- (11) *Ibid.*, XXXVIII, XXXIX, pp. 599-600.
- (12) *Ibid.*, XII. p. 637.
- (13) *Ibid.*, XIII. pp. 638-639.

14. SINTESIS DE LA INTERPRETACION DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS E ICONOLOGICOS MANIFESTADOS EN EL CONJUNTO CONVENTUAL.

"En una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color, y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual".

Erwin Panofsky. (1)

Por ser el arte religioso fundamentalmente simbólico y por su tendencia didáctica, lo que generalmente se manifiesta en las formas y en las imágenes, requiere de la iconografía, como ciencia auxiliar importante. Es por esto que para poder entender e interpretar el arte cristiano, es necesario recurrir a su significado simbólico, ya que el simbolismo es una de sus características esenciales.

Sólo es posible entender la esencia del simbolismo artístico cristiano, una vez reconocido claramente el simbolismo literario de las fuentes de la Revelación, lo que confirma la gran interdependencia del arte religioso y la religión. Tanto el Antiguo, como el Nuevo Testamento, recurren a figuras simbólicas y a parábolas, para manifestar ideas y conceptos abstractos, en términos sensibles. Además, para interpretar el simbolismo del arte cristiano, se requiere del conocimiento del dogma, de la hagiografía y de la devoción popular. Es necesario tomar en cuenta también, la historia de la Iglesia, y sobre todo, la de los concilios.

Sin embargo, con la sola ayuda de la iconografía, no es posible llegar a interpretar el testimonio y el valor espiritual de una obra de arte, ya que la iconografía es descriptiva, mientras que la iconología es interpretativa; una es complementaria de la otra.

Mediante el análisis iconológico se descubren las ideas o los conceptos, divinos o diabólicos, que se manifiestan a través de las obras de la creatividad humana.

La iconología se ocupa de determinar el significado social y los modos de expresión contenidos en una obra artística, y por medio de ellos, definir una época.

Emile Mâles afirma que "en la Edad Media toda forma es la vestidura de un pensamiento, puede decirse que el concepto transforma a la materia desde su interior y la configura".

Como resultado de la investigación realizada para el presente trabajo, se llegó a concluir que se pueden identificar tres programas iconográficos e iconológicos fundamentales, contenidos no sólo en la arquitectura y su ornamentación, en la temática de sus retablos, en la de los muebles y en la de las pinturas, sino también en la jerarquización y ubicación de cada uno de los elementos que los componen, circunstancia esta, de capital importancia.

Los programas fueron ideados con todo escrúpulo, con un fin didáctico, ejemplarizante y devocional, dirigido principalmente a los religiosos de la comunidad, al noviciado y estudiantado de la que habría de ser la universidad ideal agustiniana.

El primer programa es de contenido teológico y su temática se basa en el Credo o Símbolo Apostólico. El segundo, está dirigido a los fieles y el tercero, a la comunidad de religiosos y novicios, como ya se mencionó.

Es posible que en la mayoría de las iglesias (y quizá aún en las actuales) se exprese de un modo u otro, el programa teológico, ya que este manifiesta los principios fundamentales de la religión cristiana.

Para una mejor comprensión de estos programas iconográficos e iconológicos, se hizo una síntesis explicatoria de la ubicación física de cada uno de los elementos y de su simbología en relación con el sentido iconológico y teológico de cada uno de los programas.

La numeración dada a estos elementos que constituyen los programas, corresponden a los señalados en los planos adjuntos, para facilitar su localización.

14.1. Programa teológico.

Temática:

El Credo ó Símbolo Apostólico.

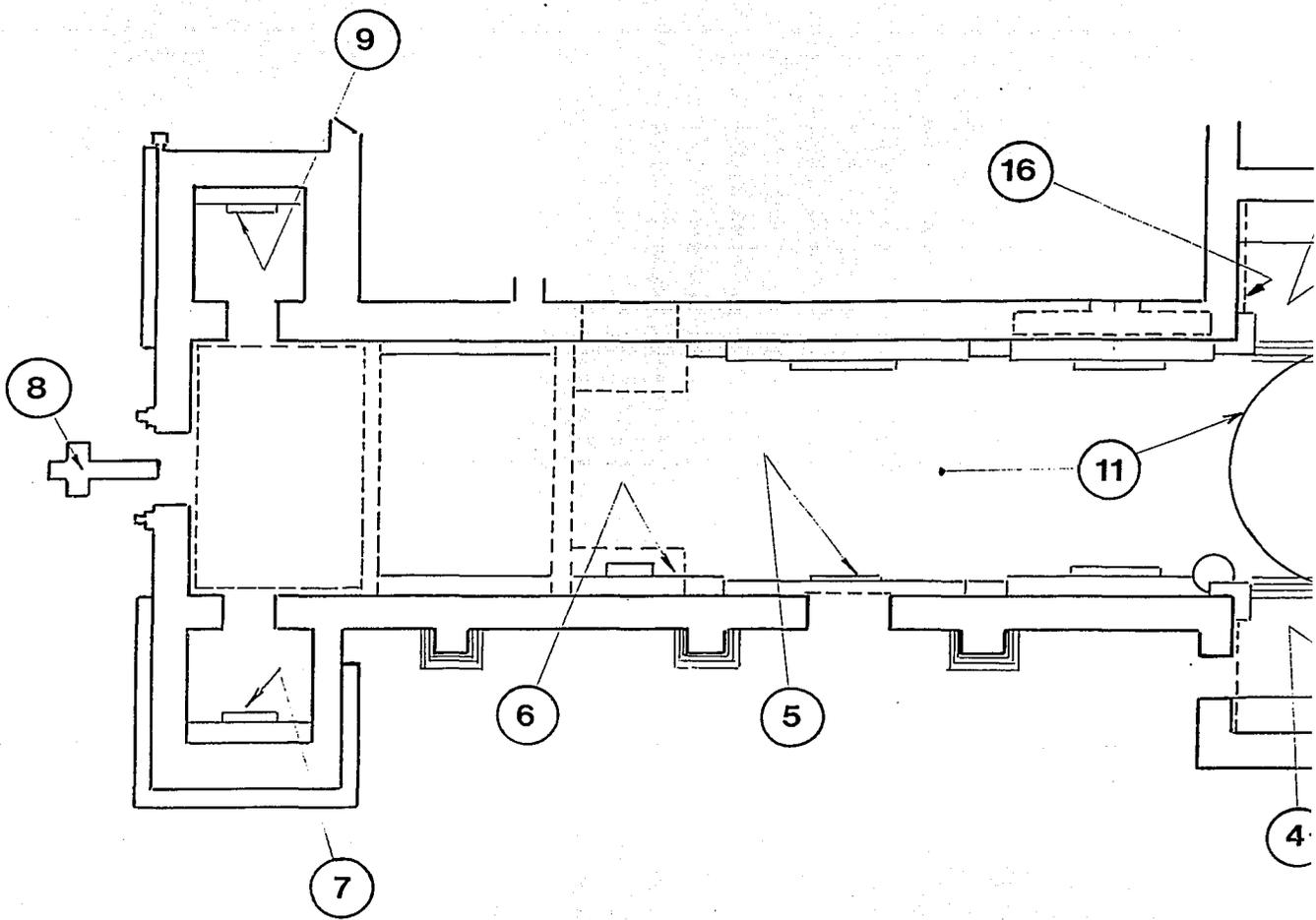
Iconología:

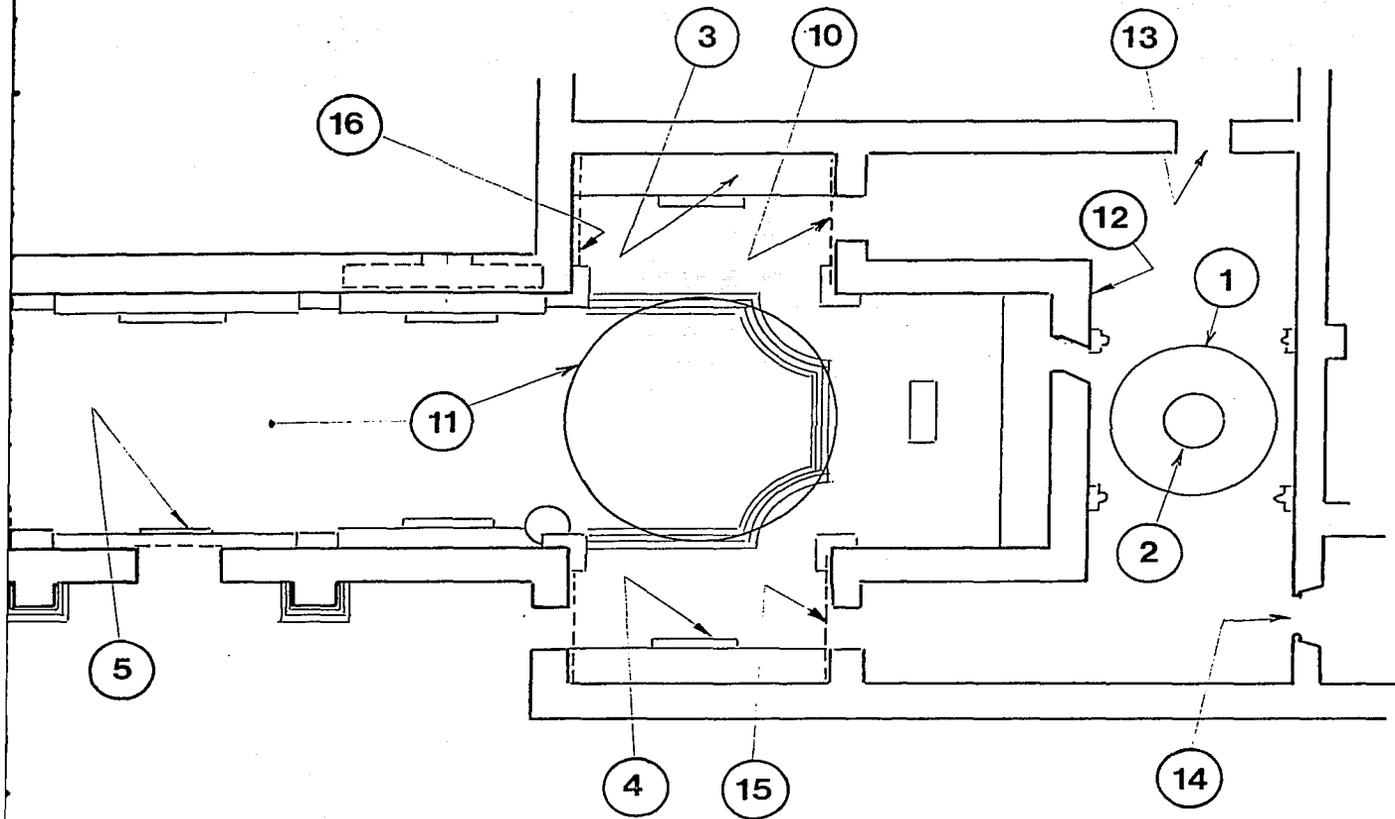
Amor divino a Su creación.

(Ver Fig. 114, pág. 446).

- 1 La cúpula de la sacristía, como centro místico. Las pechinas con la representación de los Evangelistas, significa la palabra espiritual asentada por los cuatro Evangelistas, pilares de la Iglesia.
- 2 Mesa-cajonera, rematada con el corazón-sagrario.
Pinturas que ornán el corazón-sagrario = un Dios trinitario, todopoderoso. "... un solo Dios".
Un cordero pascual = Pasión, Muerte y Resurrección = Salvador.
"... y en Jesucristo".
Los doce apóstoles = iluminados por el Espíritu Santo, propagaron al mundo el Credo, dogma de la fe cristiana.
- 3 Retablo dedicado a santa Ana: recuerda la genealogía de David. María elegida por designio divino, como madre de Cristo.
- 4 Retablo dedicado a san José: Representa la manifestación de la naturaleza humana y divina de Cristo. "... por obra del Espíritu Santo, se encarnó de María ... y se hizo hombre."
- 5 Portada dedicada a la Inmaculada Concepción. Reafirmación de "... María, la Virgen..." *Tota pulchra, corredentora* como virgen apocalíptica y abogada de los hombres.
- 6 Retablo de las tres reliquias, o pasionario. El *Agnus Dei* es símbolo y prefigura de Cristo, inmolado y resucitado para volver en tiempos de la Parusía = tema apocalíptico. "... fué crucificado, padeció y fue sepultado ..."
- 7 Retablo de la Dolorosa [considerado en su ubicación original]. Recuerda los sufrimientos padecidos por la Virgen causados por los sufrimientos de su hijo.
- 8 Crucifijo de la fachada. Representa la naturaleza humana de Cristo. Pasión y muerte. El resplandor avenerado simboliza la naturaleza divina de Cristo resucitado, como vencedor de la muerte y rey: "... su reino no tendrá fin..."

- 9 Retablo de la virgen de la Soledad, dedicado a recordar la soledad y abandono sufridos por María.
- 10 Pintura de la Ascensión: "... resucitó y subió al Cielo", lo que simboliza la culminación de la acción salvadora.
- 2 [regresa a] Mesa cajonera, corazón-sagrario. De nuevo en las pinturas que ornán el corazón-sagrario, se representa a Cristo "... [sentado] a la derecha del Padre ...". como un solo Dios trinitario. En el interior del corazón-sagrario, se plasmaron a los ángeles alabando y glorificando a "Cristo sacramentado". Con esto se cierra el ciclo crístico.
- 11 La iglesia y la cúpula del transepto: La iglesia representa al pueblo de Dios, constituido por todos los bautizados. La cúpula se considera como centro místico. En las pechinas se representan los cuatro padres, doctores de la Iglesia, se les considera como fundamentos de ella, como "... una [Iglesia], santa, católica y apostólica ...".
- 12 Los confesionarios, [actualmente ubicados en la sacristía], aluden al sacramento de la penitencia, que significa "... perdón de los pecados."
- 13 La ornamentación esculpida de la portada oriente en la sacristía. Se interpreta como un mensaje dirigido a la comunidad religiosa, como recordatorio de la práctica de las virtudes, sobre todo la teologal (fe, esperanza y caridad).
- 14 El mensaje de la portada sur de la sacristía se interpreta como los grados de perfección espiritual, a los que deben aspirar a llegar todo religioso, para que, después de su muerte, "... [espere] la resurrección de los muertos y la vida eterna."
- 15 y 16
Con las pinturas de la Asunción [de María] y el recibimiento de su alma por el Eterno, se cierra el ciclo mariano.





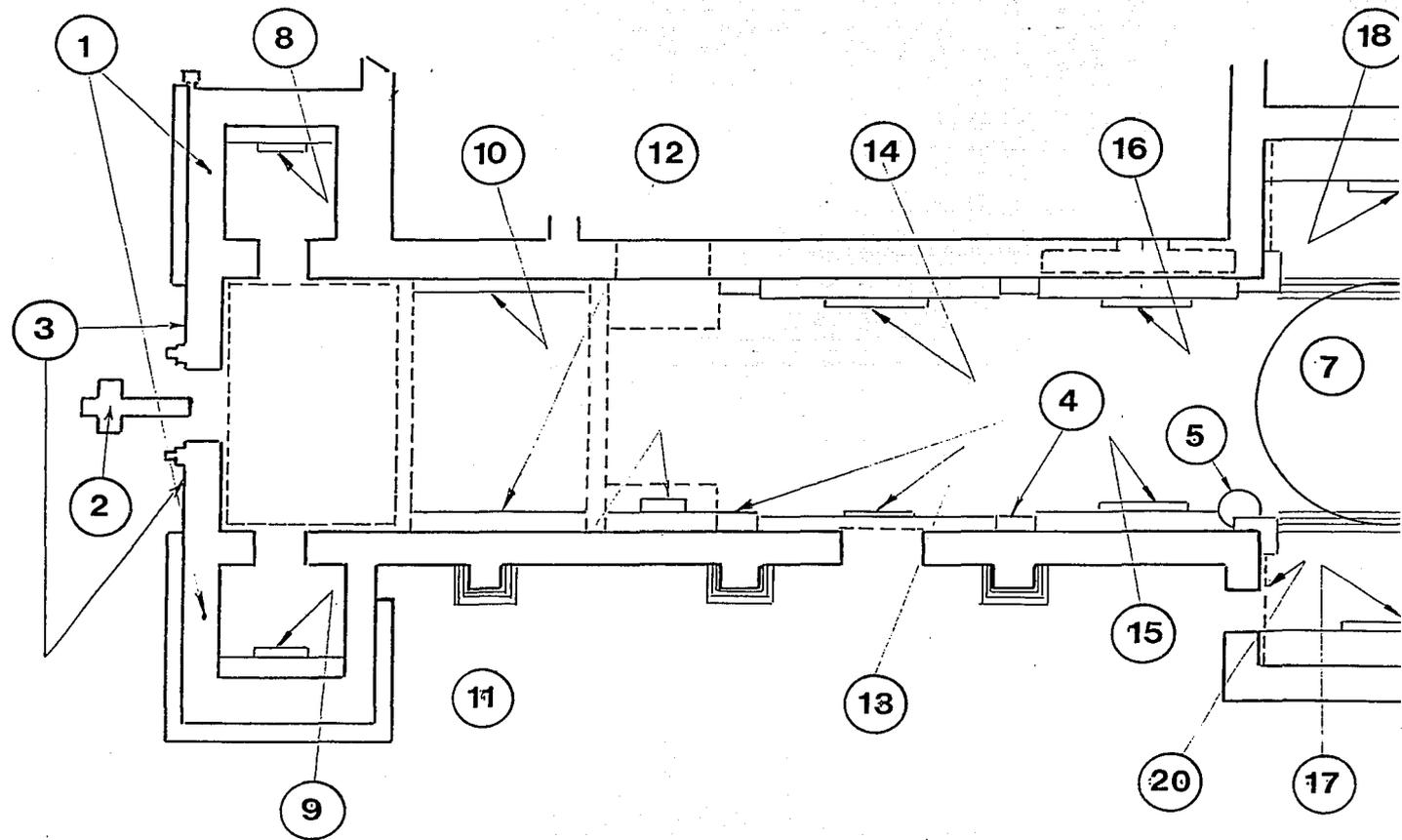
114. Programa teológico

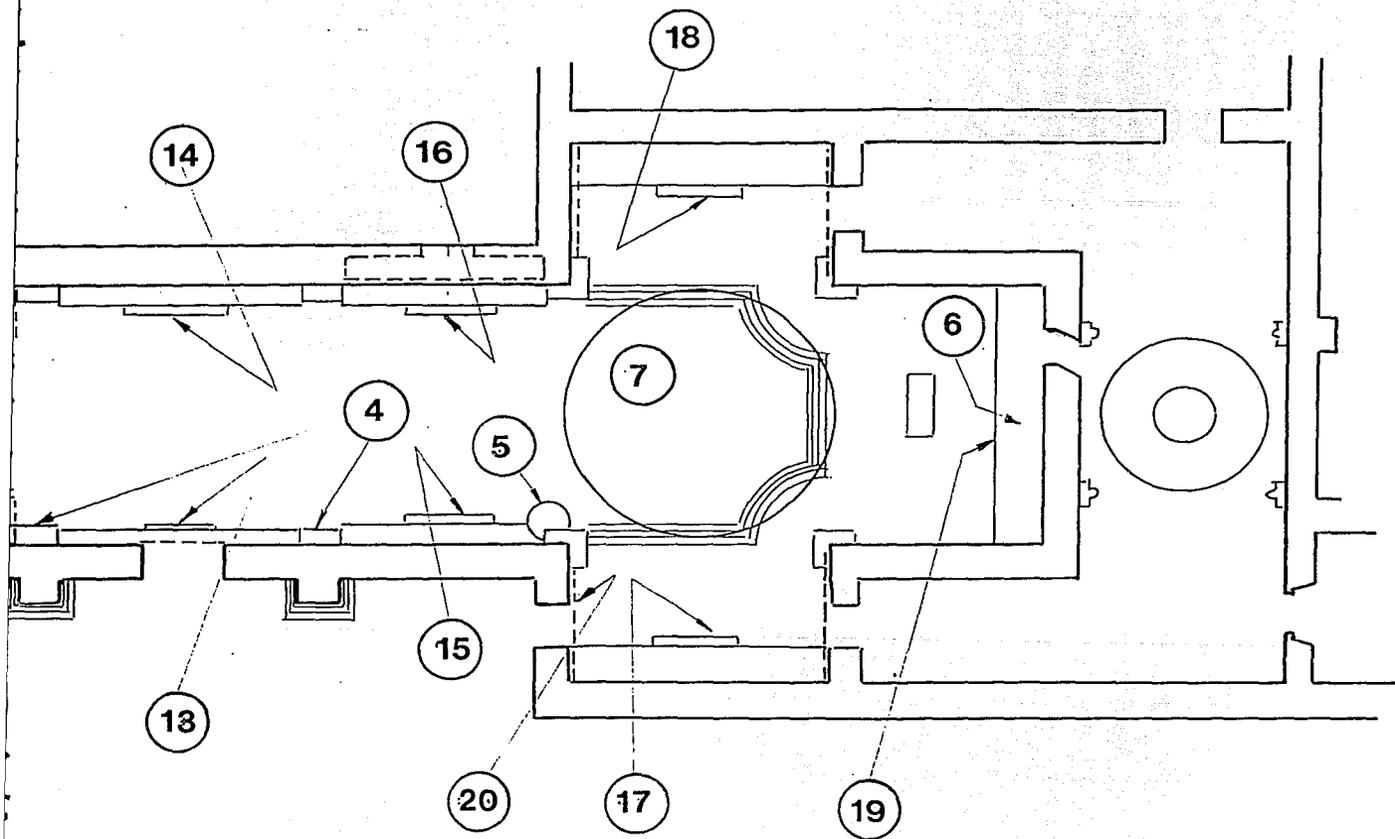
14.2. Programa dirigido a los fieles.

Temática: Crística, mariana y hagiografica agustiniana.
Iconología: Práctica de las virtudes y de los sacramentos,
para alcanzar la gracia.

(Ver Fig. 115, pág. 448).

- 1 Las torres-campanario: Los apóstoles y los santos agustinos son los manifestadores, los defensores y los mártires de la Fe, convocan a los fieles a congregarse en la "casa de Dios".
- 2 El crucifijo de la portada: Representa la muerte de Cristo (como hombre) y su resurrección (como Dios) y es símbolo de amor y promesa de salvación.
- 3 Los nichos y las esculturas: Los patronos de la orden agustiniana son ejemplos, intercesores y protectores de los feligreses.
- 4 La nave y las doce pilastras signadas (Iglesia), significa que es el lugar de reunión o asamblea (de grupos heterogéneos de fieles) de los bautizados, los "elegidos, los signados" por Dios, los que constituyen la Iglesia.
- 5 El púlpito: Lugar desde donde se proclama la "palabra de Dios", dirigida a la asamblea.
- 6 Altar y Sagrario: Sitio donde se lleva a cabo el culto litúrgico, "la misa" y donde se deposita la Eucaristía.
- 7 El transepto: Bajo la cúpula del transepto, centro místico, se lleva a cabo "la comunión" de los fieles.
- 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
Los retablos y las pinturas: Representan pasajes bíblicos (del ciclo mariano y crístico) y pasajes e imágenes hagiográficas, que sirven como medio didáctico, ejemplificador de virtudes y como devocional, sin olvidar a las "Ánimas del Purgatorio".
- 20 La pintura del Patrocinio de san José: Por medio de ella se le recuerda como abogado y patrono de los fieles en particular y de algunos gremios, así como también de la Iglesia en la Nueva España y de la cristiandad misma.





115. Programa dirigido a los fieles.

14.3. Programa dirigido a la comunidad agustiniana.

Tenática: Vida religiosa en común.

Iconología: Cristo como sumo sacerdote.

Practica de las virtudes, sobre todo, la teologal (Fe, esperanza y caridad) para alcanzar la perfección espiritual.

(Ver Fig. 116, pág. 451).

- 1 La sacristía:
Es un recinto íntimo y sagrado, coronado con la cúpula, como centro místico, custodiado por los santos agustinos (tallados en los casetonnes de las puertas que abren hacia los brazos del transepto). La ornamentación está plena de simbología agustiniana. El corazón inflamado y flechado, esculpido en las pilastras, así lo manifiesta. En la sacristía se inicia la vida del novicio, como miembro de la comunidad religiosa y llega a su culminación al revestirse como sacerdote para officiar la misa. El religioso, al fallecer, será conducido por allí, por última vez, para ser despedido por su comunidad, en la sala de profundis.
- 2 La mesa-cajonera y el corazón-sagrario (sus pinturas), "Cristo como sumo sacerdote".
Frente a la mesa-cajonera, se reviste el sacerdote agustino, como sucesor de los apóstoles, para officiar la misa y propagar, como ellos, el Credo, fundamento de la Fe.
- 3 El presbiterio y el altar: En este espacio y en el altar se llevan a cabo los ritos litúrgicos "de la misa".
- 4 Portada oriente de la sacristía que conduce a los recintos conventuales: El ideograma metafísico está dirigido a los novicios y religiosos. Recuerda a cada uno de ellos la unión a su comunidad, como un eslabón más de ella, ligados por la fe, la esperanza y la caridad, cuyo fin es la superación espiritual.
- 5 Portada sur de la sacristía, que conduce a la sala de profundis.
Se interpreta el simbolismo del ideograma como un recordatorio acerca de la vida humana y de la salvación del alma. Alude al ascenso a los diferentes niveles de depuración, para lograr la perfección espiritual del religioso, que después de la muerte física, promete la vida eterna.

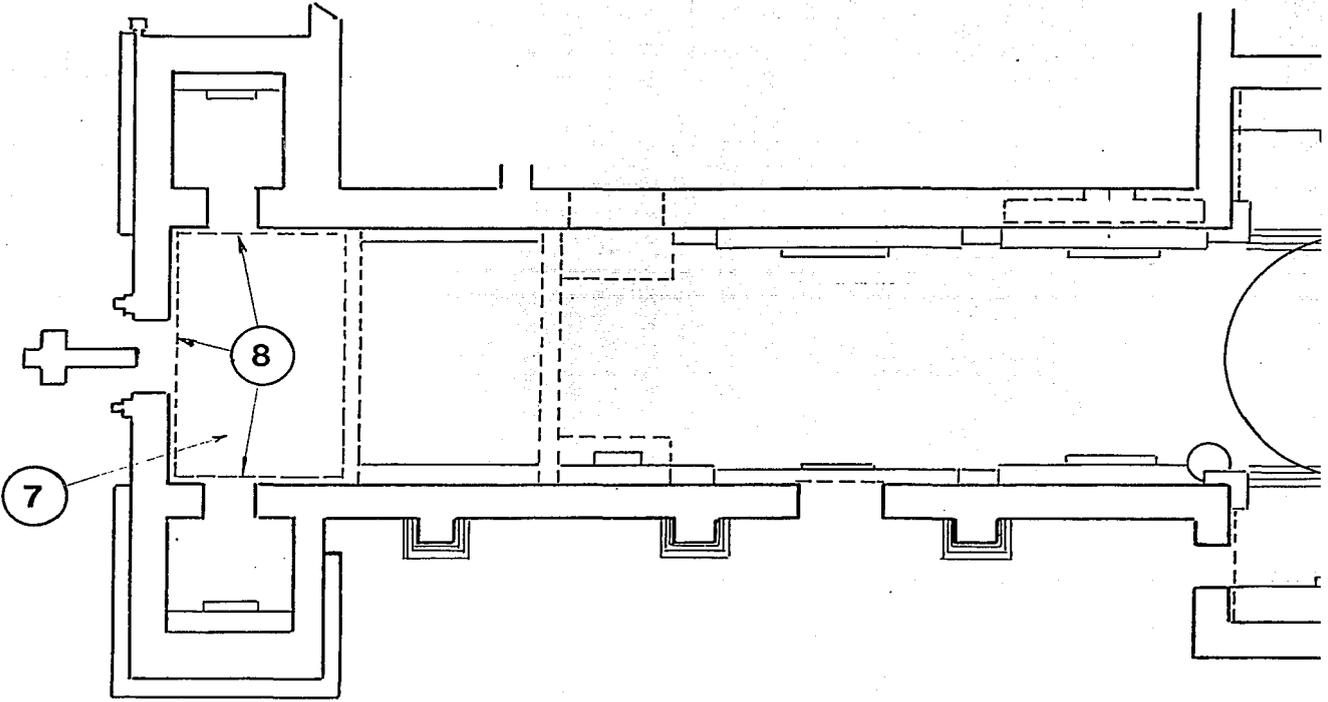
- 6 Los claustros: Simbólicamente el claustro representa la prefigura del paraíso celestial, en el que se desarrolla la armonía de la vida comunitaria.
- 7 El coro: El centro comunitario de oración, de exultación y de adoración a Dios.
- 8 Las pinturas del coro: Recuerdan a los religiosos y a los novicios la presencia de la orden agustiniana, con sus dos ramas, (la masculina y la femenina), bajo el patrocinio de sus protectores; y a los santos y las santas agustinas, que son ejemplos de santidad, dignos de ser imitados.
- 9 Cubo de la escalera (y la pintura que allí existió): La bóveda, como centro místico, y la escalera simbolizan la ascensión espiritual y del conocimiento. Estos ideales teológicos y hagiográficos manifiestos y materializados en la totalidad del conjunto conventual, simbolizan la "Iglesia de Dios" que se "está construyendo continuamente a través del tiempo y del espacio, a imagen y semejanza de la Jerusalén Celeste, al Paraíso Celestial, al Cielo mismo".
La Iglesia que espera la segunda venida de Cristo, para unirse triunfante a El, es así como lo proclama la Biblia y los interpretan los liturgistas.

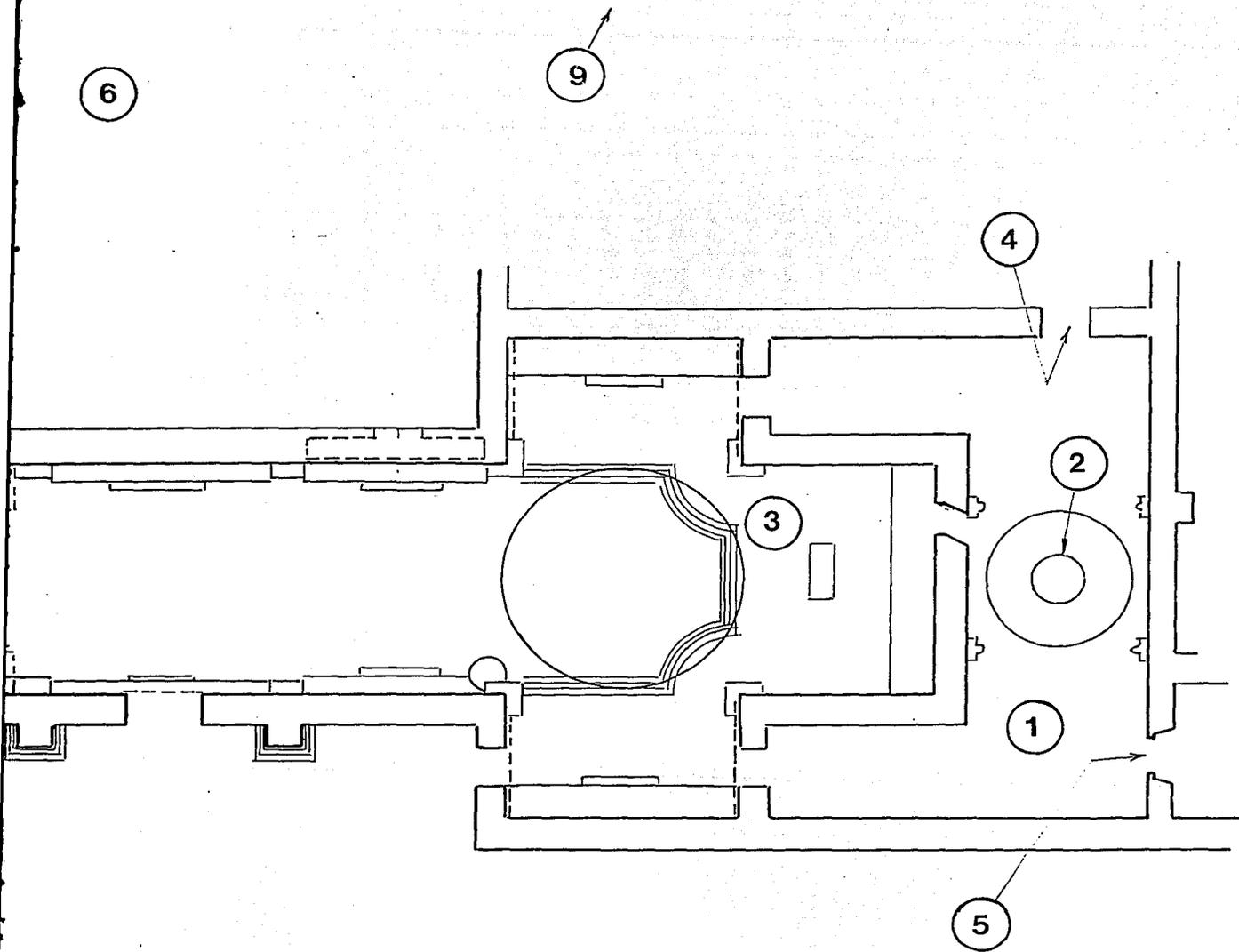
NOTAS

- (1) Erwin Panofsky: Meaning in the Visual Arts. "Titian's Allegory of Prudence: A Postscript. Garden City, N.Y., USA, Doubleday & Anchor Books, 1955, p. 168.

6

9





116. Programa dirigido a la comunidad agustiniana.

15. CONCLUSIONES.

A lo largo del período colonial, la producción de metales preciosos fue de primordial importancia para la economía de la Nueva España, ya que fungía como estabilizador en la balanza de pagos, resultante de las transacciones comerciales con la Metrópoli.

El hallazgo, a mediados del siglo XVI, de vetas de minerales en diferentes lugares ubicados en el difícil y peligroso territorio chichimeca, aún inexplorado y reducido, atrajo a una multitud heterogénea de individuos, los que se dedicarían a explotárselas, formándose así los incipientes, pero prósperos centros mineros. Estos dependían, para su subsistencia y abastecimiento, de los productos que adquirían de las estancias, las tierras de labor, y de los poblados establecidos por mercedes reales y otorgadas a españoles, en la fértil región del Bajío.

La mano de obra era proporcionada, tanto en las minas como en el campo, por los esclavos, los mulatos y los indios libres, de origen mexicana, tarasco y otomí.

Las épocas de prosperidad minera impulsaban la ganadería, la agricultura y el comercio, propiciando la economía y la fundación de nuevos poblados. Fue así que, en la primera década del siglo XVII, un grupo de estancieros españoles y criollos, diseminados en la región central del Bajío, decidieron fundar una villa en la ribera norte del río Lerma o Grande, junto a un pequeño asentamiento de indios otomíes y doctrina de franciscanos, llamado Sirándaro, y en tierras de una estancia de ganado mayor, cuyos dueños fueron indemnizados por las autoridades de dicha villa. El poblado fue llamado villa de Salamanca.

En el plan de expansión de la recién constituida provincia agustina de san Nicolás de Tolentino de Michoacán, (1607), estaba prevista la fundación del convento de san Juan de Sahagún, en la villa de Salamanca, con el fin de asistir a las necesidades espirituales de la feligresía española.

La fundación se inició con una humilde ermita construida de adobe y se esperaba erigir pronto una iglesia con su convento adecuado. Sin embargo, debido al deterioro y a la crisis por la que pasó la industria minera a lo largo del siglo XVII, causada primordialmente por el agotamiento de las vetas argentíferas y por la reducción de los envíos de mercurio desde España, la economía del país se estancó, y con ello, el desarrollo de los poblados, como sucedió con la villa de Salamanca. Este receso económico,

afectó también la pronta construcción formal del conjunto conventual, el que apenas se pudo iniciar aproximadamente a mediados del siglo XVII. El avance fue lento y se procedió con austeridad. Finalmente se pudo terminar en la primera década del siglo siguiente.

No obstante, a consecuencia de la paulatina recuperación de la industria minera en el siglo XVIII, las actividades agrarias, ganaderas de la región, los obrajes y los talleres textiles que se habían establecido en los centros urbanos, florecieron nuevamente, se recobró la economía notablemente.

Fue el momento propicio, en el que se pudo realizar el ambicioso proyecto de fray Matías de Escobar, regente de estudios de la provincia y de fray José Luis Ortega, de ampliar el convento, para darle categoría de universidad.

La provincia también tenía en esa época la posibilidad económica de financiar este considerable proyecto, con los recursos que obtenía principalmente de los rendimientos de sus propiedades de bienes inmuebles.

La construcción de la universidad consistió en edificar el amplio claustro barroco y adaptarlo al conjunto conventual existente, es decir, al claustro menor, de arquitectura sobria y de refinamiento clasicista. Para esto se realizaron las obras necesarias, tanto arquitectónicas como ornamentales para darle la funcionalidad adecuada, unidad y belleza, de acuerdo al gusto de esa época (segunda mitad del siglo XVIII) y que, además expresara la filosofía agustiniana de la provincia.

Arquitectónicamente el conjunto conventual, visto desde el exterior, tiene un aspecto masivo, compacto y austero. En él predomina la horizontalidad, sobresaliendo únicamente las torres campanario, también un tanto de aspecto pesado, rematadas, cada una, con un alirio chapitel piramidal ochavado.

Es probable que su orientación, no convencional, de norte a sur, junto al río "Grande", se deba en parte a la facilidad aparente para aprovechar el agua para el consumo del convento y de su huerta, y quizá, a las condiciones climatológicas del lugar.

La estructura de la iglesia es de planta tradicional. Únicamente la sacristía se distingue por su peculiar forma en planta en U, que abraza el presbiterio y que, por medio de un vano de cada lado de los pasillos, comunica a cada uno de los brazos del crucero. Las elegantes claraboyas, en forma de estrella, que iluminan el recinto, probablemente fijan la construcción o reconstrucción de la sacristía en este último período de edificación, mencionado líneas arriba. Son pocas las sacristías que se identificaron con estas características. La mayoría se localizaron en el estado de San Luis Potosí, y una más, en Patzcuaro.

Del paramento de la fachada principal del conjunto conventual, resalta la portada barroca, sobria y refinada de la iglesia. La composición corresponde a los parámetros tradicionales. Destacan las dos columnas clasicistas, de fustes discretamente marcados con una estria helicoidal, que soportan un doble entablamento.

La estructura de la portada comprende dos cuerpos, la portada y la ventana coral; dichos cuerpos rematan con un crucifijo esculpido. A cada lado del

eje vertical se localizan además, a distintos niveles y ejes, tres pares de nichos aislados que por su ubicación, proporciones y manufactura, no parecen concordar totalmente con la composición y la que se ve un tanto desproporcionada. Esto sugiere que, tal vez, el imahfronte original pudo haber rematado en un piñón, en cuyo centro, y a un nivel mucho más alto que el actual, se hubiese ubicado el crucifijo.

Considero que en esa etapa del remozamiento de la fachada, se adaptaron, modificaron y se construyeron algunos otros elementos, como las vigorosas guardanalletas, en las basas de las columnas y los dos nichos, a cada lado de la portada principal, para citar sólo unos cuantos.

De esa etapa también son los campanarios revestidos de cantera, ornados con esculturas, así como la portería del convento. Es factible que la portada lateral de la iglesia no haya sufrido alteraciones y sea la original.

Las construcciones aparentemente convencionales acusan, en su iconografía y su iconografía, que fueron edificadas y ornadas con estricto apego a la tradición y a los cánones dictados por los liturgistas, como Durandus y San Carlos Borromeo, entre otros y a los acuerdos tridentinos.

El mayor atractivo de este convento se encuentra en el interior de la iglesia, donde una serie de esplendidos retablos anástilos (también llamados ultrabarrócos), del tipo de la escuela queretana, revisten los muros y a manera de escenarios, se proyectan ampliamente en los testeros del travesaño de la nave.

Existe documentación que confirma que el escultor y ensamblador Pedro de Rojas fue el autor del retablo dedicado a santa Ana, y por la similitud que hay entre éste y el dedicado a san José, también se le ha atribuido este último.

En cada uno de estos extraordinarios retablos se escenificaron pasajes de la vida de su respectivo santo, a manera del recuadro dentro del cuadro, Una exuberante ornamentación, principalmente orgánica, plena de fantasía y magnífica artesanía, recubre la estructura de los retablos. Enriquecida aún más con coronas, cortinajes y hermes canéforos y angelillos. Con los fondos texturizados con los más diversos diseños, se reconoce una de las características sobresalientes de la llamada escuela queretana.

Esta particularidad se repite en los retablos principales de la nave de la iglesia, mismos que están dedicados a san Nicolás Tolentino, a santa Rita de Casia, respectivamente y la portada presidida por la Inmaculada Concepción. En ellos predomina el elemento nicho-pilastra o nicho medallón, ricamente ornado el todo con elementos orgánicos, mayormente del tipo rococó. La ornamentación se complementa con detalles de forma geométrica, sobre todo de guardanalletas de varias formas y planos superpuestos, que constituyen y rodean los altares y se distribuyen en el banco, y en formas más discretas se ordenan a lo largo de la calle central.

El retablo celosía que estuvo dedicado a san Agustín, presenta un esquema ornamental más rígido y reticular, aligerado por la calada celosía. Los elementos ornamentales, de forma orgánica y rococó, están contenidos en este caso, en paneles, los que armónicamente organizados, constituyen la composición del retablo, repitiéndose nuevamente, un aglomerado de formas geométricas y roleos, y en la parte central de la composición.

(La celosía de este retablo recuerda las de los coros altos de las iglesias conventuales de santa Clara y de santa Rosa de Viterbo, en la ciudad de Querétaro, atribuidas a Francisco Martínez Gudiño).

Los retablos menores, en la capilla y en la nave, los dedicados a la virgen de la Soledad, a la de los Dolores, a santa Monica, el de las reliquias y el de Animas, todos presentan fundamentalmente las características ornamentales antes mencionadas, similares a las del retablo de la celosía, que es de mejor calidad. Sin embargo, cada uno de los retablos se distingue por detalles particulares como son sus relicarios, una multitud de angelillos, pilastras o estípites ornados con motivos orgánicos, hermes que emergen de una cascada de formas rococó, o cráneos con tibias cruzadas. En la calidad de las esculturas que ornán los retablos en general, se advierte el trabajo de diferentes manos y habilidad artesanal, que va de lo culto a lo popular.

Sin embargo estas diferencias y modalidades de soluciones retablísticas no alteran la armonía del conjunto; la repetición de ciertos elementos ornamentales remite al espectador al siguiente retablo, manteniendo así una secuencia visual que unifica el todo.

No obstante que aún no se conoce quién o quiénes fueron los autores de los retablos ubicados en la nave; podriase concluir que quizá fueran diseñados por Pedro de Rojas y ejecutados por sus oficiales, Nicolás y Ramón, sus hijos. O tal vez, cada uno diseñó y dirigió sus propios retablos, impregnándolos de su particular estilo, asistidos en la realización de éstos, por los artesanos del taller de la familia, de la ciudad de Querétaro. Es probable que las obras de otros artistas, como Martínez Gudiño pudieran haber influido en el diseño de algunos elementos ornamentales contenidos en los retablos.

Un vasto y complicado programa iconográfico e iconológico hila los variados elementos que integran la arquitectura y su ornamentación esculpida, así como también los retablos, el mobiliario, como el extraordinario púlpito y la mesa cajonera de la sacristía, y las pinturas que engalanan la iglesia, la sacristía y que decoraban los amplios claustros y el cubo de la escalera.

La orden se vió en libertad para idear y desarrollar los programas iconológicos e iconográficos para su iglesia y su convento, sin tener que considerar algún patronazgo. Es por esto que los programas corresponden a una idea cuidadosamente concebida y a una voluntad enfocada a impregnar al conjunto material conventual y universitario un sentido trascendente y agustiniano.

Se reconocen tres programas fundamentales: Un programa teológico general que está basado en el Credo ó Símbolo de los Apóstoles, en el que se resumen los principios de la Doctrina Cristiana; un segundo programa, dirigido a los fieles y el tercero, enfocado a la comunidad agustiniana, a los religiosos, los sacerdotes y a los estudiantes y novicios.

El programa teológico se inicia iconológicamente bajo la cúpula de la sacristía y en las pinturas que ornán el "corazón-sagrario" de la mesa-cajonera. Continúa con la simbología contenida en los retablos dedicados a santa Ana y san José, respectivamente. Se reafirma el dogma de la pureza de María, simbolizada en la portada dedicada a la Inmaculada Concepción; alude

a la prefigura de Cristo, como Cordero Pascual en el retablo de las reliquias y el crucifijo en la fachada, visualiza la naturaleza dual de Cristo. La pintura en el brazo oriente del transepto representa la Asunción. El ciclo se cierra nuevamente en el "corazón-sagrario", en cuyo interior se depositaba la Eucaristía. La iconología de este programa alude al amor de Dios por su creación.

El programa dirigido a los fieles se inicia iconográficamente con la simbología de los campanarios, ornados con los santos agustinos y los Apóstoles y se desarrolla en el atrio (hoy desaparecido), frente al Cristo y a los santos patronos, representados en la fachada de la iglesia. La nave simboliza el camino que conduce a los creyentes a escuchar "la palabra de Dios", desde el púlpito. Los diversos santos y pasajes historiados en los retablos, están dirigidos a los fieles como medios didácticos, ejemplarizantes y para fomentar la piedad y la devoción. Iconológicamente el programa alude a las virtudes que debe adquirir todo cristiano, es decir, la virtud cardinal, a imitación de los santos.

Iconográficamente, el programa dirigido a la comunidad religiosa, se desarrolla principalmente en la sacristía, ricamente ornada con simbolismos agustinianos, con el presbiterio y el altar, donde se lleva a cabo el culto litúrgico, en los retablos dedicados a los santos agustinos, en el coro, los claustros y en el cubo de la escalera, espacios, donde convive la comunidad religiosa y la estudiantil. Iconológicamente este programa subraya las virtudes de fé, esperanza y caridad, a las que debe aspirar, las que debe practicar todo religioso, para alcanzar la perfección espiritual, es decir, la virtud teologal, cuyo objeto directo es Dios.

A pesar de que partes de este conjunto conventual se encuentran en estado de deterioro, es extraordinario que la iglesia se encuentre en tan buenas condiciones de conservación, en lo tocante a sus retablos y a la integridad de sus elementos, condición que, lamentablemente, ya no se da con frecuencia en nuestro país. Fue, gracias a esta circunstancia, que se pudo realizar este intento de interpretación iconográfica e iconológica.

B I B L I O G R A F I A .

- "Noticias para la historia del antiguo Colegio de San Nicolás", *Boletín del Archivo General de la Nación*, No 10-1 Mex. 1939.
- Aguilera, Carmen, Elisa Vargas Lugo, et. al: *El mueble mexicano*, México, D.F., 1985, Fomento Cultural Banamex.
- Ajofrín, Francisco de: *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII*, México, El Instituto Cultural Hispano Mexicano, AC. 1974, Talleres Tipográficos Galas de México, S.A.
- Angulo Irigüez, Diego: *Historia del arte*, 8a. edición, Madrid, España. Raycar, S.A. 1978. 2 vols.
- Auty, Robert, (Hrsg): *Lexikon des Mittelalters*, Muenchen, Zuerich, 1985 Verlag Artemis.
- Baez Macías, Eduardo: *El Arcángel San Miguel*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979. (Monografías de Arte, 12).
- Baird, Joseph A. "Eighteenth Century Retables of the Bajío, Mexico; the Queretaro Style", *Art Bulletin*, The College Art Association of America, Sep-Dec, 1953, Vol. XXXVh03, New York, USA.
- *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*", Traducción: Rebeca Barrera de Fraga, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, (Estudios de Arte y Estética, 24).
- *The Churches of Mexico 1530-1810*, Los Angeles, Ca. USA, University of California Press, 1969.
- Bargellini, Clara: *La catedral de Chihuahua*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, (Monografías de Arte, 13).
- Barrio Lorenzot, Francisco del: *Ordenanzas de gremios de la Nueva España 1589*, México, 1921, Dirección de Talleres Gráficos.
- Basalencque, Fray Diego: *Historia de la provincia de san Nicolas de Tolentino de Michoacán de la orden de N.P. San Agustín*, México, Editorial Jus. S.A. 1963. (Colección Mexico Heroica No 18).
- Bayley, Harold: *The Last Language of Symbolism*. Londres, Inglaterra. 1952. (sin editor especificado).
- Berlanga Fernández de Córdoba Moncada, Guillermo: *El Palacio de Moncada y los mayorazgos del Jaral de Barrio y de san Mateo de Valparaiso*, México, D. F., Fomento Cultural Banamex, AC, 1972.
- Berlin, Heinrich: "Artífices de la catedral de México" (Investigación en el Archivo General de la Nación) en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, III, 11 México, 1944.

- "El Arquitecto Pedro Arrieta", en *Boletín del Archivo General de la Nación* XVI, N^o1, 1945.
- Reprint: "Three Master Architects in New Spain" en *Hispanic American Historical Review*. Vol XXVII, Nr. 2, May, 1947.
- "The High Altar of Huejotzingo", *The American Academy of American Franciscan History*. Vol. XVI. Nr. 1, 1958. pgs. 63-73, Washington, DC. USA. 1958.
- Bialastocki, Jan: *Estilo e iconografía*. Varsovia. Polonia, 1965. (sin editor especificado).
- Bonet Correa, Antonio: *Andalucía barroca*. Barcelona, España, Ediciones Poligrafía, S.A. 1978.
- *El barroco en España y México*, Prólogo de George Kubler y Rene Taylor, México, D. F. Librería Manuel Porrúa, S.A. 1967.
- Borroneo. San Carlos: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Traducción y notas: Bulmaro Reyes Coria. Nota Preliminar: Elena I. Estrada de Gerlero, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, (Estudios y Fuentes del Arte en México XLIX) Imprenta Universitaria.
- Brading, D.A: *Mineros y comerciantes en el México borbón, 1763-1810*, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ... *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Española Desclee de Brouwer, S.A. 1967,
- Bruyne, Edgardo: *Historia de la estética*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- *Estudios de estética medieval*. Madrid, Editorial de Autores Cristianos, 1959, 2 volúmenes.
- Calvin, Howard: *Bibliographical Dictionary of British Architects, 1600-1840*, London, 1978, (sin editor especificado).
- Caro Romero, Yolanda: "Reporte" Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Regional Guanajuato, Gto., Sección de Monumentos Históricos, 13 de junio 1984, Guanajuato, Gto.
- CaNaCoServiTur: "Boletín Informativo", Año 1, N^o 7 enero, N^o 8 febrero, N^o 10 marzo, Impresora Calderón, Salamanca, Guanajuato.
- Carol, J. B. OFM: *Mariología*, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964,
- Carrera Stampa, Manuel: *Los gremios mexicanos*, México, D.F. Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, S.R.L. 1954.
- Chamorro Lamas, Manuel: *Catedrales de España*, Everest, S.A. España, 1981.
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant: *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Chevalier, Francois: *La formación de los latifundios en México*, 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, 4a. edición, Barcelona, España, Editorial Labor, S.A. 1981. (Nueva Colección Labor).
- Ciudad Real, Antonio de: *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas. 1976. (Serie Historiadores y Cronistas de Indias. 6), 2 volúmenes.
- Club de Leones, Salamanca, Guanajuato. "Folleto", Corresponsalía del Seminario de Cultura Mexicana. (sin fecha)
- ... *Historia general de México*, 2a. edición, México, D.F., 1977, El Colegio de México, 4 volúmenes.
- Condeschi, Sergio: *Guía de muebles*, Barcelona, España, Ediciones Grijalbo, S.A. 1989.
- Contreras J. Marques de Lozaya: *Historia de arte hispánico*, Barcelona, España, Editorial Salvat, S.A., 1940, 3 Volúmenes.

- Cosío Villegas, Daniel: *Historia moderna de México*. México, D. F., Editorial Hermes, S.A. 1956.
- Craig, Hugh: *Mannerism and Maniera*. Princeton, USA. The Renaissance and Mannerism Studies in Western Art, University Press. 1963.
- Cuevas, Mariano SJ: *Historia de la Iglesia en México*. México, D. F. Editorial Patria, S.A. 1946. 4 volúmenes.
- ... *Enciclopedia de la religión católica*. Barcelona, España. Dalmau y Jover, S.A. 1951. 2 volúmenes
- Díaz Berrio, Salvador; Víctor M. Villegas: *El Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato*. Guanajuato, México, Universidad de Guanajuato 1969.
- Díaz, Marco: *La Arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Investigaciones Estéticas, 1982.
- Dietterlin, Wendel: *The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin (Arquitectura) (1578)*. New York, USA, 1968, Dover Publications, Inc.
- Dony, Paul: "Visita a San Agustín de Salamanca, Gto." Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Nº 10, Buenos Aires, Argentina. 1957. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Dornn, Francisco X.: *Letanía lauretana de la Virgen Santísima*. Madrid. (SB Estampas Klauer Cath), Meditaciones y oraciones de Viuda de Joseph de Orga MDCCCLXVIII, Ediciones Rialp. S.A. 1978.
- Durandus, Guilielmus: *Rationale Divinarum Officiorum*" Trad. del Lib. I por Joaquín Mellado Rodríguez Anexo Documental. Escrito facilitado por la maestra Elena I. Estrada de Gerlero.
- Englebert, Omer: *La flor de los santos*, México, D.F. Librería Parroquial, 1985.
- ... *Enciclopedia universal ilustrada, Europea - Americana*. Tomo XXV Bilbao, España, Espasa Calpe, 1924.
- Escobar, Fray Matías: *Americana Thebaida*, México, D. F. Imprenta Victoria. 1924.
- Ferguson, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Argentina, 1956. EMECE Editores.
- Fernández, Martha. *Artífices del barroco*, México y Puebla en el siglo XVIII, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, 1990. (Colección de Arte, 44).
- Flores Martínez, Margarita; María del Carmen Islas, et. al. "Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del convento de san Agustín Acolman", México, D. F., Tesis de licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 1980.
- García Pimentel, Luis: *Relación de los obispos de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el Siglo XVI*", México en casa del Editor Paris, Madrid, 1904, 2 vols. (Colección Joaquín García Icazbalceta).
- Gasparini, Graziani: "Significación de la arquitectura barroca en Hispano-américa". Caracas, Venezuela. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Nº 3. Universidad Central de Venezuela.
- Gerhard, Peter: *A Guide to the Historical Geography of New Spain*. Boston, USA. Cambridge University Press. 1972.
- ... *Acuerdos curiosos*. Querétaro. México. Facsimilar. Gobierno del Estado de Querétaro. 1989, 4 volúmenes.
- Gomez Moreno, Ma. Elena: *Ars Hispaniae*, Universidad del Arte Hispánico Tomo XVI - Escultura, Madrid, España, Plus Ultra, 1963.
- González Galván, Manuel: "Modalidades del Barroco Mexicano", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Nº 30. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F.

- ... "Rasgo breve de la Grandeza guanajuatca", en la Imprenta del Real Colegio de San Ignacio de Puebla, año 1767 (2). Prólogo Gonzalez Obregón. Editorial Academia Literaria, 1957, México, D. F.
- Grijalva, Fray Juan de: *Cronica de la orden de N. P. San Agustin en las provincias de la Nueva España*, Mexico, D. F. Imprenta Victoria, 1924.
- Grimberg, Carl: *Historia universal Daimon*, Tomo 3, Roma, México, D. F. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1967, 1983, 12 volúmenes.
- Gustin, Monique: *El barroco en la Sierra Gorda México*, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Monumentos Coloniales, 1969.
- Gutierrez Haces, Juana Ma.: "El Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas", Muestra de la Arquitectura del Porfiriato. Tesis Licenciatura, México.
- ... *Los virreyes españoles en América, durante el Gobierno de la Casa de Austria*. Edit. de Lewis Hauke y Celso Rodríguez, Madrid, España. Eds. Atlas. Biblioteca de Autores Cristianos, 1977. 2 volúmenes.
- Heal, Ambrose: *Restoration to the Victorian Era 1660-1860*, London, Batsford, Ltd. (sin fecha especificada).
- Hellendorf, Fabienne Emilie: *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreynal religiosa de México, (1600-1750)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Honour, Hugh: *The New Golden Land*. New York, USA, Pantheon Book, 1975.
- Humboldt, Alejandro de: *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México, D. F., Editorial Porrúa, S.A., 1966, (Colección Sepan Cuántos, NQ. 39).
- ... *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.
- Jiménez Moreno, Wigberto: *La colonización y evangelización de Guanajuato en el Siglo XVI*. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, 1944, 2 volúmenes.
- *Estudios de Historia Colonial México*, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1958.
- Kaemmerling, Ekkehard: (Hrsg). *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*, Köln, Alemania. Dumont Taschenbuecher; 83, 1979
- Kelmen, Pál: *Baroque and Rococo in Latin America*, 2a edición, New York, USA, Dover Publications, Inc., 1951.
- Kimball, Fiske: *The Creation of Rococo Decorative Style*, New York, USA, Dover Publications, Inc. 1980.
- Knipping, John: *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*. Heaven on Earth, Leiden, Holland. Nieuwkoop. Aw. Sijthoff, 1974. 2 volúmenes.
- Kubler, George; Sonia Martin: *Art and Architecture in Spain, Portugal and their American Dominions (1500-1800)*. Baltimore, USA. Penguin Books, 1959.
- *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*". Westport, Conn. USA, Greenwood Press, Publishers, Inc., 1948, 1972. 2 volúmenes.
- Ladd, Doris M: *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1760-1826*", Mexico, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1984
- Lafora, Nicolás de: *Relación del viaje que hizo a los presidios internos situados en la frontera de la América Septentrional perteneciente al Rey de España*. Mexico, D. F., Editorial Pedro Robledo 1939.
- Laredo, Bernardino de: *Tratado de san Jose*, facsimilar de los folios CCVQ al CCXIVQ de la "Subida al Monte Sion" (1538). Madrid, España. Ediciones Rialp, S.A. 1977.

- Leduc, Alberto; Luis Lara y Pardo: *Diccionario de geografía e historia y biografía mexicana*. (sin fecha y sin editor especificados).
- Llorca, Bernardino; Ricardo García Villoslada, SJ: *Historia de la iglesia católica*, Edad Nueva, III, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.
- Lobera, Antonio Pbro: *El Forque de todas las ceremonias de la Iglesia y sus Misterios*. Cadiz, España. Impresor y Librero. 1750 Figueras: Por Ignacio Porter.
- Lopetegui, S.; Zubillaga, S.: *Historia de la Iglesia en la América Española*, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- Lopez Lira, Florentino: *Historia del Señor del Hospital de Salamanca, Gto.* (sin editor especificado), 1981, Salamanca, Guanajuato, México.
- Lorenzana, Francisco Antonio: *Concilios provinciales, primero y segundo, año 1555-1565*, Imprenta del Superior Gobierno de el B. D. Joseph Antonio Hogal, 1769, en Calle de Tiburcio.
- Lorenzot, Francisco del Barrio: *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, D. F., Dirección de Talleres Gráficos, 1921.
- Lurks, Ilmar: *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII*, Caracas, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1980, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik* 2a. edición. Zuerich, Suiza. Buchclub Ex Libris, 1984.
- Maquivar, Ma. del Consuelo: *Los retablos de Tepozotlán*, 3a. edición, México, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia 1984 (Colección Científica), Secretaría de Educación Pública
- Marco Dorta, Enrique: *Ars Hispaniae - Historia universal del arte, hispánico, Vol XXI*, Arte en América y Filipinas, Madrid, España. Editorial Plus Ultra, 1973.
- Marmolejo, Lucio: *Efemérides guanajuatenses*, (datos para formar la historia de Guanajuato, 1833), Guanajuato, Universidad de Guanajuato. 1971. 4 volúmenes.
- Martin, John Rupert: *Baroque*, Hagerstown, New York, USA, Icon Edition, 1977
- Maza, Francisco de la: *Arquitectura de los coros de monjas en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- *El Arte Colonial en San Luis Potosí*, 2a. edición, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1985.
- *Los Retablos Dorados de la Nueva España*, México, D. F. Edic. Mex. 1950, Enciclopedia Mexicana de Arte, 9.
- Mendieta, Fray Gerónimo: *Historia eclesiástica indiana*, México, D. F. Editorial Porrúa, S. A. 1980.
- ... *Mexico, Splendors of Thirty Centuries*, New York. USA. The Metropolitan Museum of Art. Bulfinch Press, 1990.
- Mohr, Gerd Heinz: *Lexikon der Symbole*. 2a. edición. Koeln, Alemania, Eugen Diederichs Verlag. 1972.
- Molina y Saldívar, Gaspar de. Marques de Ureña (1741-1806): *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo ...*, Madrid, España, Joaquín Ibarra, 1785.
- Moliné, Enrique: *Los padres de la Iglesia*. Madrid, España. Ediciones Palabra, 1982. 2 volúmenes.
- Montes Vega, Camilo OSA: "San Agustín de Salamanca, Gto. Maravilla de América" Colección de Arte, editada con motivo de 450 años de evangelización en México, de la Orden de San Agustín (1538-1583), 1983, Salamanca, Guanajuato, México.
- Moreno Villa, José: *Escultura colonial, retablos del siglo XVI y XVII.*" México, D. F., Colegio de México. Fondo de Cultura Económica.

- Moysen, Xavier: *México. angustia de sus Cristos* México, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.
- Navarrete, Nicolás OSA: *Historia de la provincia agustiniana de san Nicolás de Tolentino de Michoacán.* México, D. F. Editorial Porrúa, S.A. 1978, 2 volúmenes.
- "Convento Agustino de Salamanca" *Boletín Agustino* Nº 43. Año IV. 1950, Sep. mens. San Luis Potosí, México, Conferencia.
- Osborne, Harold. Edit: *The Oxford Companion to the Decorative Arts.* Oxford, England. Clarendon Press. 1975.
- Otero, Aurelio de Santos: *Los evangelios apócrifos.* 3a. edición. Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.
- Pacheco, Francisco: *"Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza"* Madrid, España, Ed. del manuscrito original acabado 24 de enero de 1638, 2 volúmenes . Prol. Notas e Índice: FJ Sánchez Canton, Instituto de Valencia de D. Juan. 1956.
- Palm, Erwin Walter: "El Arte del Mundo, después de la Conquista Española." *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Nº 4* Caracas, Venezuela, 19 de enero 1966.
- Paniagua, José Ramón: *Vocabulario básico de arquitectura,* Madrid, España, Ediciones Cátedra, S.A. 1978.
- Panofsky, Erwin: *Estudios sobre la iconología,* 2a. edición, Madrid, España. Alianza Universidad, 1976.
- Parry, J. H.: *The Spanish Seaborne Empire* London, Inglaterra, (sin editor especificado). 1966.
- Pevsner, Nikolaus; John Fleming; Hugh Honour: *Diccionario de Arquitectura,* 2a. edición, Madrid, España, Alianza Editorial, 1984.
- Piño, Virve: *La secularización de las parroquias en la Nueva España y su repercusión en San Andrés Calpan,* México, D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981.
- Plazaola, Juan SJ: *El arte sacro actual,* Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- Portillo y Aguilar, Francisco de, OSA: *Chronica Espiritual Agustiana* Saca a luz - Fr. Francisco de Avilés OSA, 1651. Madrid, España, Imprenta del P. Fr. Alonso Orozco, en el Colegio de la Sra. Doña María de Aragón Año 1731-1732, 4 volúmenes.
- Powell, Philip W: *La guerra chichimeca (1550-1600),* México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Ramírez Montes, Mina: *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro,* Querétaro, México. Documentos de Querétaro. Dirección del Patrimonio Cultural Secretaría de Cultura y Bienestar Social. 1988. Gobierno del Estado de Querétaro.
- Razo Oliva, Juan Diego: *Salamanca. dimensión económica municipal,* Edición del Municipio de Salamanca. Guanajuato. 1971, México.
- Reau, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien* Paris, Francia, Presses Universitaires de France. 1955, 6 volúmenes.
- Revilla, Federico: *Simbología. arte y sociedad.* Barcelona, España. Editorial Bruño. 1985.
- Ramírez Romero, Esperanza: *Catálogo de monumentos y sitios de la región lacustre.* Tono I. Patzcuaro. Morelia, Michoacán, México. Gobierno del Estado de Michoacán. 1956. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Ricard, Robert: *La conquista espiritual de México.* Trad. Angel María Garibay K. México. D. F.. Editorial Jus, S.A., 1947.
- Ripa, Cesare: *Pictorial Imagery. Baroque and Rococo* The 1758-60 Hertel Edition of Ripa S.. Iconology. New York, USA, Dover Publications, Inc. 1971.

- Roig, Juan Fernando: *Iconografía de los santos*. Barcelona, España. Ediciones Omega, S.A. (sin fecha especificada).
- Rojas, Pedro de: *Historia general del arte mexicano*. Epoca Colonial México, D. F. Editorial Hermes, S.A., 1963, 3 volúmenes.
- Rojas Garcidueñas, José: *Salamanca, recuerdos de mi tierra guanajuatense*. Editorial Porrúa, S.A., 1982.
- "Acta de Fundación y petición de Merced del Convento Agustino de Salamanca." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nº 17. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romero, José Guadalupe: *Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*. México, D. F. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en 1860. Imprenta Vicente García Torres. 1862.
- Royston, Pike: *Diccionario de religiones*, México, D. F. Fondo de Cultura Económica. 1960.
- Rubial García, Antonio: *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.
- Ruisánchez Peinado, Genoveva Montserrat: "El Convento Agustino de S. Juan Bautista en Tlayacapan". México, D. F. Tesis de licenciatura en historia del arte. Universidad Iberoamericana. 1986.
- San Agustín: *Confesiones*. México, D. F. Editorial Porrúa, S.A., 1980, Colección Sepan Cuántos. Nº 142.
- *La Ciudad de Dios* México, D. F. Editorial Porrúa, S.A., 1981, Colección Sepan cuántos, Nº 39.
- *Obras completas* Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos. 1983.
- San Gregorio Magno: *Obras de Gregorio Magno*, (Homilias sobre Ezequiel) Barcelona, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.
- San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos. 1982.
- San Nicolás, Fray Lorenzo: *Arte y Uso de la Arquitectura* (Agustino descalzo [1596?-1679]). Madrid. por D. Plácido Barco López, 1796. 2 volúmenes, (disponible sólo el segundo volumen).
- Santos Otero, Aurelio: *Los evangelios apócrifos*, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- Saurer, E: *Symbolik des katholischen Kirchengebäudes*, Stuttgart. 1960. Alemania Federal.
- Schiller, Gertrud: *Iconographie der christlichen Kunst*, Guetersloh, Alemania Federal. Guetersloher Verlagshaus, Gerd Mohn, 1983. 4 volúmenes
- Sebastián, Santiago: *Arte y humanismo*, Madrid, España, Ediciones Catedra, S.A. 1978
- *Contrarreforma y barroco*, Madrid, España, Editorial Alianza, 1981
- "Iconología del claustro monacal de la Nueva España, durante el siglo XVI". *Ponencia* Universidad de Córdoba. España, (sin fecha especificada).
- "La influencia germanica de los Klauer en Hispanoamérica", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas 1972* Caracas, Venezuela.
- ... *Vocabulario Arquitectónico Ilustrado*. México, D. F. Secretaria del Patrimonio Nacional. 1975.
- Serlio, Sebastiano: *The Five Books of Architecture. (1611)*. New York, USA, Dover Publications, Inc. 1982.
- Sohn, Ana Luisa: "Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande, un baluarte de la Fe y del humanismo", México, tesis de licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana. 1984.

- ... *Diccionario enciclopédico ilustrado*, Barcelona, España, Editorial Ramón Sopena, S.A., 4 volúmenes.
- Speltz, Alexander: *The Styles of Ornament*, 2a. edición, New York, USA. Dover Publications, Inc. 1959.
- Super, John C: *La vida en Querétaro durante la Colonia. 1551-1810*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Torquemada, Fray Juan de: *Monarquía indiana* México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, 7 volúmenes
- Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.
- *Paseos coloniales*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1962.
- *Pátzcuaro*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. 1942.
- *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moysen. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1982.
- Tovar de Teresa, Manuel: *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
- Trens, Manuel, Pbro: *María. iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, España, Editorial Plus Ultra.
- Tresguerras, Francisco: *Ocios Literarios*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1962, (Estudios y Fuentes del Arte en México, XII).
- Valdeviso, Enrique, Ramón Otero, Jesús Urrea: *IV. Historia del arte Hispánico*, España. Editorial Alhambra, S.A. 1980.
- Vargas Lugo, Elisa: *La Iglesia de Santa Prisca en Taxco*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.
- *Las portadas religiosas de México* México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 1986.
- *Portadas churriguerescas de la Ciudad de México*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, (Cuadernos de Historia del Arte, 31).
- Velasco Mendoza, Luis: *Historia de la ciudad de Celaya*. Celaya, Guanajuato, 1947, México.
- Victoria, José Guadalupe: *Pintura y sociedad en Nueva España, Siglo XVI*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986. (Estudios y Fuentes del Arte en México. LVI)
- Villegas, Victor Manuel: *El gran signo formal del barroco*, México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, Imprenta Universitaria.
- Vorágine, Santiago de la: *La leyenda dorada*, México, D. F. Alianza Editorial. S.A. 1982. 2 volúmenes.
- Ward, Henry George: *México en 1827*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1983. *Lecturas Mexicanas*, 73.
- Ward, Henry George: *México in 1827 His Majesty's Charge D'Affaires in that Country. The Years 1825, 1826 and Part of 1827*. London, Colburn, 1828. New Burlington Street 2. volúmenes.
- Weisbach, Werner: *Arte Barroco*, Barcelona, España. Editorial Labor, S.A. 1934.
- ... "Boletín Agustiniano". Jubileo Sacerdotal. San Luis Potosí. 43 Año IV, Sept. 195

A.G.I. *Información de servicios y probanza de meritos de Diego Ibarra, gobernador y capitán general de la Nueva Vizcaya.*

AGI. 66-6-17 AT. Sevilla, España.

... "Salamanca Arcaica". Revista Radar, Edición Especial, 24 de octubre de 1977

Talleres Rotográficos Zaragoza, Salamanca, Gto.

Revista "Riama" Petróleos Mexicanos, Distrito Occidente Gráfica y Documental, Número Especial, 1982, Impresos Novoa, León, Gto.

ARCHIVOS ORIGINALES CONSULTADOS.

=====

1 - APAM Archivo Agustiniario. Clasificación Salamanca. Serie C Nº 25.

- C.25.03.01 Libro de Memorias e Inventarios de papeles y alaxas de la Sacristía de este Convento de Salamanca de 1718. hechos por el Pe. Pro. +tobal de Medrano.
- C.25.04.01 Libro de recibo de este Convento de Sor S Juan Sahagun de esta Villa de Salamanca. Se comenzó el mes de noviembre del año de 1750 en que fue electo en Prior Prval N.P. Mro. Fr. Joseph de Ochoa y en Prios de este Convento N. P. D. ff. or y Admor Fr. Joseph de Ochoa (a 25 de enero 1826),
- C.25.04.02 Libro de Gastos. (1 nov) 1767 a (Feb) 1786.
- C.25.04.03 Libro de Gastos y Memorias (1 ene) 1822 a (nov) 1826.
- C.23.01.01 Libro de Consultas, 16 feb 1822 a 17 mayo 1860. Fr. Angel Maria Gasca OSA. "Tres Biografías". manuscrito fechado 5 sep 1888. Salamanca. Copia fotostática.
- C.25.04.01 Libro de Memorias iniciado el 7 del mes de octubre - año del Sor de 1802 a 1 nov 1888.
- C.25.01.02 Libro de Actas y Patentes 1836 a 1856
- C.25.01.02 Libro de Actas y Patentes de Este Convento de San Juan de Sahagun de la Villa de Salamanca que por mando de N.M.R.P. Presentado Prior Prval Fr. Silverio García se hizo siendo Prior N.M.R.P. diff. Je Ma Marocho. Año de 1836.

- C.25.01.04 Libro tercero de Actas y Patentes asi provinciales como generales de este Convento de San Juan de Sahagun de la Villa de Salamanca. Siendo superior de este Convento N.M.R.P. Presentado Diff. Fr. Angel Ma. Gasca. Rector Prval. 9 mayo de 1880 - 30 junio 1907.
- C.25.07.02 Libro de Inventario 1832 a 10 marzo 1878.
- C.25.07.02 Fundación. Dos documentos. 27 de mayo de 1615 y 20 de enero de 1616.

ARCHIVO AGUSTINO QUERETARO

AAQ

Libro de Memorias que pertenece al Convento de Ntra Señora de los Dolores de la Ciudad de Querétaro.
Se comenzo siendo Provincial Nro. Pe.Mo.Fr Juan Gonzales de la Prnc de S. Niclas de Michoacán y primer Prior de tho. Convento Nro Pe Maestro Fr Luis Martinez Lucio.
Dia Primero Enero de 1728 años.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION

AGN

Ramo Tierras - Fundación 1667 f. 30v.
Ramo de Tierras - Fundación del pueblo de Indios
Sta. Ma. Nativitas 1675 Ramo Tierras V. 118.
Salamanca.

Dirección de Monumentos Históricos
Archivo Geográfico -
San Agustín Ex Convento de Salamanca, Gto.

FUENTES DE ILUSTRACIONES.

1. Colección Montes Vega. (1986).
Pintor: Antonio González.
Caja de Arte, publicada en conmemoración del XVI Centenario de la conversión de San Agustín (386-1986).
Lam 19.- Templo y convento agustino de Salamanca.
2. Ajofrín, Fco. Diario del viaje que hizo a la América en el Siglo XVIII. p. 203.
3. Calca de plano arquitectónico. SEP. INAH. Monumentos Coloniales. Plano sin número. 1976.
4. *Ibid.*
40. Baird, Joseph A: The Churches of Mexico: Berkeley and Los Angeles, USA, University of California Press, 1962, Fig. 14.
41. *Ibid.* Fig. 15.
42. *Ibid.* Fig. 16.
44. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. Caja de Arte. San Agustín de Salamanca - Maravilla de América. (020).
49. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. *Op. cit.* (002).
56. *Ibid.* (014).
57. Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 3a. edición, Guetersloh, Alemania, Guetersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1981, Tomo 4.2. Fig. 764.
58. *Ibid.* Fig. 769.
62. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. *Op. cit.* (006-A).
65. *Ibid.* (015).
67. *Ibid.* (005).
69. Foto INAH. Ref. LIII-94.
70. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. *Op. cit.* (011).
71. *Ibid.* (018).
72. Foto INAH. Ref. LIII-95-
73. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. *Op. cit.* (019).
74. *Ibid.* (001).
75. *Ibid.* (017).
76. Schiller, G. Ikonographie der christlichen Kunst. *op. cit.* Tomo 1. p. 382. Lam 339.
82. Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena. Tomo I.
83. *Ibid.*
85. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. *Op. cit.* (016).
90. Foto Walter Reuter. Colección Montes Vega. 1983. *Op. cit.* (008).
5. a 39, 45, 47, 48, 53, 53, 54, 59, 61, 64, 68, 77 a 81, 84, 86 a 89, 91, 92, 94 a 104, 106, 108, 110 a 113, Carlos A. Maigler.

A P E N D I C E S

ACTA DE LA FUNDACION DEL CONVENTO DE LA ORDEN DE SAN AGUSTIN EN LA VILLA DE SALAMANCA, EN 1615. PETICION DEL CONVENTO DE SAN JUAN DE SAHAGUN, A LA VILLA DE SALAMANCA, EN 1616.

En la uilla de salamanca desta nueva españa En ueynte y seis dias del mes de mayo de mill y seis cientos y quize años yo fran^{co} guerrero escri^o publico y del cabildo desta dha Villa doy fee y uerdadero testimonio como en esta dha uilla. El padre frai Joan de san nicolas de la orden de san agustin dixo venir y traer carta del padre prouincial desta prouincia de mechoacan Para la Justicia y rregimiento desta dha uilla. En q le enbia En cumplimiento de lo tratado con la dha Justicia y rregim^{to} a poblar y fundar en esta dha uilla vna casa de su orden y doy fee de la dha carta y e conformidad della y del parecer de la dha Jusrcicia y rregim^{to} El dicho fray Joan de cuellar v^o desta Villa questa edificada en El solar de siluestre de aguirre la qual dha casa parece auellele dona [rotural] localmente y como cosa adque [rotural] El dho fr J [rotural] En mi presencia y de los testigos de huso colgo una campana y la hizo tanner a senal de misa y en un aposento de la dha casa en lugar decante adorno altar y estando presentes a sonde campana tanida algunos de los vezinos desta uilla El dho fray Joan de san nicolas se rreustio para dezir el diuino oficio de la misa y la dixo en concurso de mucha jente quieta y passificam^{te} sin contradicion alguna. Lo qual fue oy dho dia como a cosa de las nueue de la mañana y en nombre de su prouincia dixo que tomaua posesion para fundar vn conuento en esta dha uilla en la parte y lugar en que adelante mas comodam^{te} le pareciere y me pidio q para en guarda de su derecho ansi se lo diese por testimonio y por ser ansi como hasta despues de acabada la dha su misa no hubo contradicion alguna por auerla fecho despues El cura y uicario des [vta] ta uilla de su pedim^{to} ante la justicia della y bernardo marques scriu^o rreal y sin embargo della el padre fray fran^{co} de la arunciacion rreligioso de la dha orden dixo en la dha parte El diuino oficio de otra misa la qual le oyeron concurso de jente y para que ansi conste de pedim^{to} del dho fray Joan de san nicolas di El presente por ser uerdad y auerse hallado presentes siuestre de aguirre y antonio deastrada y luis de fonsaca y otros muchos v^{os} desta villa de que doy fee y fago mi signo de testimonio de uerdad.

fran^{co} guerrero
scriu^o P^o

En la uilla de salamanca en veinte dias del mes de octubre de mill y sts y diez y seis años ante la xusticia y regimiento desta Villa estando en su cauildo como lo tienen de costubre se Presento esta Peticion Fray Joan de san nicolas Prior deste Conuento de san Joan de saagun de la horden de nro padre san agustin. En esta uilla de salamanca digo que en al tiempo que se trato de fundar esta nueva cassa para ayuda de su fundazion se nos Prometio de hazer merzed de una vezindad de tierras con el aprovechamiento del agua de que hasta agora no esta fecha merzed. y este conuento esta fundado de que resultara muy grande aumento a esta nueva Poblazon y seruizio de dios nro señor y de su magestad de las tierras y agua que se nos Prometio Para que esta nueva cassa vaya en aumento la que alle de en mas señalaremos en la parte que uviere lugar == y otro si digo que este conuento tiene nezesidad de un pedazo de tierra a donde puedan asentar al punto yndios Para la fabrica y ovra que Heziere y para rehunir los ganados que recoxeremos de limosna y los que se criaren y por que de la vanda deste varrio arriua es parte comoda adonde tuvo fran^{co} gomez alcalde Hordinario desta uilla un rrancho como se va a baltierra. En un ancon que hazese el Rio A Vmd suplicamos nos conzeda lizenzia de que en la dha parte orilla del rrio puedan asentar algunos yndios y traer nuestros ganados por la parte señalada que en ello este ceruento reziuira limosna e g^{ra} fray Juan de san nicolas.

[Vta].

El cauildo xusticia e regimiento de esta uilla == dixeron que señalando las tierras en la parte y lugar que uviere lugar se le daria al conuento la vezindad de tierras que se les prometio y en quanto al pedazo de tierra que se pide declararon ser la dha parte de Exido de esta uilla y no poderse repartir a persona alguna En propiedad y por Hazer limosna a dho Conuento dan lizenzia para que ynter que el cauildo mandare otra cosa pueda el dho conuento e la dha parte señalada tener los yndios de su seruizio y ganados vacuos y cauallares y para otras cosas de su seruizio y ansi lo Proveyeron. fran^{co} gomez Joan Perez quintana de hoyos Alonso perez de santoyo lucas navarro. En tesmy Vernaro marquez scm^o real.... para que conste de P...^{co} [rotura] onuento lo di Pr.... mi signo.

Bernardo Marquez
scu^o real.
(1312).

DOCUMENTO N.º 9.

A.H.Q., Not. Juan José de Herrera. Libro 4, años 1767-1770. fs 11v-13.

Escritura de obligación. Pedro José de Rojas, maestro de escultor, se obliga con fray José de la Parra, a hacer un retablo para la iglesia de San Agustín de Salamanca. Santiago de Querétaro, 4 de mayo de 1768.

Escritura de obligación [al margen].

En la ciudad de Santiago de Querétaro, en cuatro de mayo de mil setecientos sesenta y ocho. Antí mí el escribano público y testigos, parecieron de la una parte, el reverendo padre jubilado fray José de la Parra, prior actual del convento de nuestro padre San Agustín de esta ciudad, por el muy reverendo padre prior provincial, de la provincia de señor San Nicolás Tolentino, fray Nicolás de Ochoa de la orden de nuestro Padre San Agustín, en virtud de mandato especial y facultad que para ello le confirió, por ante el presente escribano, y de la otra don Pedro Joseph de Rojas, maestro de escultura, y de esta misma vecindad, a quienes yo el escribano doy fe conozco, y dijeron, que se convenían y convinieron en el ajuste y contrato siguiente:

Que el dicho don Pedro de Rojas ha de hacer, parar en blanco y dorar un retablo colateral, dedicado a la señora Santa Ana, arreglado al cúmulo de obra que tiene el susodicho ejecutado en el altar mayor del convento de nuestro padre San Agustín, de la ciudad de Celaya, mejorando la presente, en cuanto pueda según su inteligencia, con el adorno, estatuas y vestidura, que se le ha pedido por dicho reverendo padre prior provincial, y es la siguiente:

Sobre el sagrario, el tabernáculo de la señora Santa Ana y repartidos en toda la obra, cinco misterios de los de la vida de la santa, y asimismo los siete príncipes, cuatro de ellos en las cuatro pilastras, dos en los sotabancos de arriba y el otro que es señor San gabriel, en el "Misterio de la Anunciación".

Embutida y ajustada dicha obra en su correspondiente sitio por ancho y alto, revestida la ventana. Y todo el retablo hecho y fabricado de maderas de lastas, las que son las de mas materiales, que se necesiten, deberán ser de cuenta del susudicho don Pedro. Y acabada dicha obra en blanco, en el tiempo de diez meses, que se contarán desde el presente mayo. La ha de poner en la puerta de la casa de su morada, sobre las carretas que dicho reverendo padre ha de remitir para su conducción a la villa de Salamanca, pagadas y costeadas dichas carretas, siendo del cargo del susodicho don Pedro, poner dos oficiales para el cuidado y custodia de dicha obra, hasta ponerla en la citada villa de Salamanca, en donde ha de pasar el susodicho a armar y dorar el dicho retablo hasta su final conclusion, siendo condicion de esta escritura, que el dicho dorado no pase a segunda mano.

Y en estos terminos, el supradicho reverendo padre prior jubilado, fray Joseph de la Parra, a nombre de su muy reverendo padre provincial, se obliga, en la manera que por derecho puede y debe obligarse, a la paga y satisfacción de la cantidad de ocho mil pesos, que por la dicha obra ha de

dar y pagar al mencionado don Pedro de Roxas, en reales efectivos, y en el método y forma que ya se dirá: los tres mil pesos, por lo correspondiente al valor de la obra en blanco, y los otros cinco mil, complemento a los ocho, por la manufactura, oro y demás materiales para el dorado. Y declaran los otorgantes, que la referida cantidad de ocho mil pesos es la misma que se le dio al susodicho don Pedro, por la obra del convento de la ciudad de Celava, de que va hecha mención, siendo de advertir, que los dichos tres mil pesos que corresponden a la obra en blanco, se han de suministrar de dicho reverendo padre, prior en esta forma: trescientos pesos, pronta y ejecutivamente, para costear parte de las maderas que se necesitan, reservado al dicho don Pedro el pedir algo más, para que las que faltaren, y mensualmente ciento y sesenta pesos que corresponden a cuarenta por cada semana, para el pago de las manufacturas, y el resto, hasta el cumplimiento de los dichos tres mil pesos, al tiempo y cuando esté para armarse la dicha obra, y de ahí en adelante. Para el efecto del dorado, deberá pedir dicho don Pedro, lo que necesitare, en la forma y manera que tuviere por conveniente.

Y a todo lo referido se obligaron ambas partes, por lo que a cada una toca, en la forma que por derecho puedan y deban ser obligados, y el dicho don Pedro, por lo que a la suya toca, con su persona y bienes habidos y por haber, hipotecando, como especialmente hipoteca, la casa de su morada, la que declaró estar libre de otro censo, hipoteca o gravamen, y sin que este derogue la general, ni por el contrario. Y por defecto del mencionado don Pedro, por fallecimiento, enfermedad u otra contingencia [que Dios no permita], para la conclusión de dicha obra, se obligan Nicolás de Roxas y Ramón Ignacio de Roxas, hijos y oficiales del susodicho, ambos de mancomún y cada uno de por sí in solidum, renunciando como renuncian las leyes de la mancomunidad, y para la firmeza de lo dicho, deberán firmar este instrumento, y se someten con el mencionado don Pedro al fuero y jurisdicción de su majestad, de cualesquiera parte que sean, para que los compelan como si fuera en autoridad de cosa juzgada, renunciando el suyo propio, fuero, domicilio y vecindad, *ley sit convenerit*, y demás de su favor y defensa, con la general del derecho. Y así lo otorgaron y firmaron siendo testigos don Gabriel de Santibáñez Vezarez y Joseph Francisco de Herrera y Arcocha.

fray Joseph de la Parra

[rúbrica]

Pedro Joseph de Rojas.

[rúbrica]

Nicolás de Rojas

[rúbrica]

Ramon Ignacio de Rojas

[rúbrica]

Ante mí

Juan Joseph de Herrera

escribano público y de entradas.